

კიტი მაჩაბელი

**ქართული
ქრისტიანული ხელოვნების
სათავებთან**



რედაქტორი – აკად. როინ მეტრეველი

რეცენზენტები – აკად. მარიამ ლორთქიფანიძე

ნინო ჭიჭინაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი

დამკაბადონებელი: გიორგი ბაგრატიონი

გარეკანზე – ირემი „ევსტათეს ნადირობიდან“, ნათლისმცემლის ქვაჯვარა

გამოყენებული ფოტოები: გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის კვლევის ეროვნული ცენტრის ს. ქობულაძის სახ. ხელოვნების ძეგლთა ფიქსაციის ლაბორატორია.

გ. ბაგრატიონი (ფ. 1, 2, 34-38, 40, 41, 48, 49, 54, 60)

ედ. გიგილაშვილი (ფ. 15, 27, 30, 42-47, 50, 53, 56)

დ. ბერძენიშვილი (ფ. 28)

თ. დვალი (ფ. 5)

© კიტი მაჩაბელი, 2014

ISBN 978-9941-0-6805-8

სარჩევი

შესავლის მაგივრად	5
თავი I საქართველო ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების სისტემაში ...	19
1. საქართველო და ბიზანტია	19
2. საქართველო და აღმოსავლურქრისტიანული სამყარო	26
3. საქართველო და სასანური ირანი	36
თავი II ქრისტიანული პლასტიკის ადრეული ქმნილებები საქართველოში ...	51
1. ბოლნისის სიონის რელიეფური დეკორი	52
2. მცხეთის ჯვრის რელიეფები	56
3. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების ზოგიერთი სტრუქტურული თავისებურება (საფარის ჯვრის ამაღლების რელიეფი)	65
4. ქვაჯვარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე	73
თავი III ქვაჯვარების რელიეფების იკონოგრაფია	81
1. ძველი ალექმის თემები ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარებზე	81
2. სახარების თემები ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებზე	89
3. ღმრთისმშობლის სახე ქართულ ქვაჯვარებზე	117
4. უფლის საფლავის გამოსახულება ქართულ ქვაჯვარებზე	128
თავი IV ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების სიმბოლური სისტემები	145
1. ჯვარი მედალიონში	149
2. მცენარეული ორნამენტი	166
3. ზოომორფული თემები	183
4. გეომეტრიული ორნამენტი	206
თავი V ქვაჯვარების რელიეფების ისტორიული და მხატვრული ასპექტები	211
1. საერო პორტრეტი ადრეული შუა საუკუნეების ქვაჯვარებზე	211
2. ახალი მასალები ადრეული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკური ხელოვნების ისტორიისათვის	230
დამატება: ობიექტური კვლევისათვის (ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ქანდაკების სახელოსნოს განსაზღვრის ერთი ცდის შესახებ)	248
შენიშვნები	261
ილუსტრაციების სია	286

შესავლის მაგივრად

ქრისტიანობის ოფიციალურ რელიგიად გამოცხადება ქართული სახელმწიფოებრიობის ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნიშანსვეტი იყო. სწორედ ქრისტიანობის მიღებიდან ყალიბდება ქართული ეროვნული ხელოვნების საფუძვლები, მისი მკაფიოდ გამოკვეთილი თავისთავადობა. ქრისტიანულ ხელოვნებას მაღალგანვითარებული ადგილობრივი კულტურის ხანგრძლივი და ნაყოფიერი ისტორია დაედო საფუძვლად.

საქართველოში ხელოვნების ნაწარმოებები მეტ-ნაკლები სისავსით შემოგვრჩა ბრინჯაოს ხანიდან მოყოლებული. სამუხუაროდ, ყველა ეპოქა ხელოვნების ნიმუშთა ერთნაირი სისრულით როდი გამოირჩევა. ძველი ხელოვნების ძეგლებს, გარდა საკუთრივ მხატვრული ღირებულებისა, უდიდესი ისტორიული მნიშვნელობაც აქვთ, რადგან მათში საქართველოს ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები აისახა და მათი მეშვეობით შესაძლებელია წარმოვიდგინოთ საქართველოს ადგილი ცივილიზებული სამყაროს საერთო განვითარებაში.

ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების პირველი ნაბიჯები ყველა ქვეყანაში რთული და სიძნელეებით აღსავსე იყო, მაგრამ თითოეული მათგანი თავისებურად სძლედა ახალი მსოფლმხედველობის, ახალი რწმენის, ახალი ეპოქის მიერ შემოთავაზებულ ამოცანებს. საქართველო ამ თვალსაზრისით გამოწაკლისს არ წარმოადგენდა. ქრისტიანობის სხვა უძველეს ქვეყნებთან ერთად იგი იღვწოდა რწმენის განმტკიცებისათვის და ხელოვნება ამის ერთი საშუალებათაგანი იყო. მხატვრული შემოქმედების უმთავრესი მიმართულება გახდა ქრისტიანული დოგმების დამკვიდრება, მისი სინამდის დაცვა. ახალი კულტის მსახურება ხელოვნების სხვადასხვა დარგის წინაშე აუცილებლად გადასაჭრელ პრობლემებს სწამდა, რომელთა გადაწყვეტა შეუძლებელი იქნებოდა ქვეყანაში სათანადო მხატვრული და შემოქმედებითი პოტენციალის, ცოცხალი ადგილობრივი ტრადიციის, კულტურის მაღალი დონის არსებობის გარეშე.

ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების ადრეული ეტაპი საქართველოში მთელი რიგი თავისებურებებით ხასიათდება, რომლებმაც შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მთელი შემდგომი განვითარება განსაზღვრა. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება დიდი მნიშვნელობის მხატვრულ-ისტორიული მოვლენაა, რომლის ჭეშმარიტი არსი სრულად იმ შემთხვევაში წარმოჩნდება, თუ მას განვიხილავთ არა იზოლირებულად, არამედ შუა საუკუნეების საწყისი ეტაპის სივრცეში საზოგადოებრივ-პოლიტიკური და კულტურული კავშირების სრული გათვალისწინებით. ამ პერიოდის ქართული ხელოვნება აღმოსავლური ქრისტიანული კულტურის ორგანული ნაწილი იყო. ამ ვითარების გაცნობიერების გარეშე შეუძლებელია ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების განვითარების რეალური სურათის აღდგენა.

შუა საუკუნეების ადრეული პერიოდის საქართველოს ისტორია პრობლემატა მთელ კვანძს მოიცავდა, რომელთა შორის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესთაგანი იყო ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბება და განვითარება, რაც ქვეყნის ცხოვრების ყველა სფეროსთან – რელიგიურ, სოციალურ და პოლიტიკურთან – იყო დაკავშირებული.

ანტიკურობიდან შუა საუკუნეებზე გადასვლა ურთულესი ისტორიული პროცესი იყო, რომლის სხვადასხვა ასპექტი დღეისათვის საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი. ხელოვნების საკითხთა კვლევა უთუოდ ხელს უწყობს ამ ისტორიული პროცესის უფრო სრულ წარმოჩენას. გარდამავალი პერიოდის თავისებურებები სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვაგვარად იჩენდა თავს. ეს პერიოდი განსაკუთრებული იყო საქართველოსთვისაც, რაც ქვეყნის მთელი წინარე განვითარებითა და ადგილობრივი ტრადიციების ხასიათით იყო განპირობებული. შუა საუკუნეებზე გადასვლა საქართველოში, კლასიკური ანტიკურობის ქვეყნებთან შედარებით, მთელი რიგი ნიშნებით გამოირჩეოდა. განსხვავებული იყო გარდამავალი პერიოდის ქრონოლოგიური ჩარჩოები, პროცესის ინტენსივობა, მისი სპეციფიკური მხარეები.

საქართველომ ქრისტიანული ეპოქის დაწყებამდე ისტორიული განვითარების ხანგრძლივი და რთული გზა განვლო. ძველი სამყაროს ცივილიზაციათა გზაჯვარედინზე მდებარე ქვეყანა აქტიურად იყო ჩართული წინა აზიისა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში. ყველა ისტორიულ ეტაპზე საქართველოს კულტურის განვითარებას ორი ფაქტორი განაპირობებდა: ერთი მხრივ, იგი წარმოადგენდა უძველეს ეროვნულ ტრადიციებზე დაფუძნებული ორიგინალური კულტურის კერას, მეორე მხრივ კი, იგი იყო აღმოსავლეთსა და დასავლეთს შორის გადებული ხიდი. სხვადასხვა დროს სამხრეთ კავკასიაზე, საქართველოზე გადიოდა უძველესი გზები, რომლებითაც სხვადასხვა ხალხის კულტურათა ურთიერთგაზიარება ხდებოდა. ყოველი მათგანი საქართველოს მიწაზე თავის კვალს ტოვებდა, რაც ხელს უწყობდა მსოფლიოს მოწინავე კულტურულ მოვლენებთან ზიარებას, ხელოვნების ინტენსიურ განვითარებას, გარეშე გავლენები ერთგვარად სტიმულს აძლევდა ხელოვნების ტრადიციული დარგების განვითარებას, მათ მუდმივ განახლებასა და სიცოცხლისუნარიანობას.

საქართველოს, როგორც უძველესი ორიგინალური კულტურის კერის, როგორც აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურულ სამყაროთა დამაკავშირებელი რგოლის მნიშვნელობა ამჟამურებს ინტერესს მისი ხელოვნებისადმი სხვადასხვა ეპოქაში. საქართველოს როლზე ძველი ხელოვნების საერთო განვითარებაში არაერთგზის მიუთითებდნენ მეცნიერები. თრიალეთის კულტურის ცნობილი მკვლევარი ბ. კუფტინი განსაკუთრებით უსვამდა ხაზს საქართველოსა და კავკასიის როლს უძველესი წინააზიური სამყაროს ფორმირებისა და განვითარების ერთიან პროცესში.¹ ო. დალტონი აღნიშნავდა, რომ „რომაულ და ბიზანტიურ ხანაში ქვეყანა (საქართველო) კვლავ წარმოადგენდა გზას, რომლითაც აზიის ხელოვნება ევროპაში აღწევდა“.²

საქართველოში ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში ხელოვნების განვითარებისათვის ნაყოფიერი ნიადაგი არსებობდა. ამ ეპოქის საქართველო

წარმოგიდგება მნიშვნელოვან კულტურულ ღირებულებათა კერად. ამ ეპოქიდან ჩვენ დრომდე შემონახული ხელოვნების ნიმუშები და წერილობითი წყაროები ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარების საინტერესო და მრავალფეროვანი სურათის აღდგენის საშუალებას იძლევა. ადგილობრივი შემოქმედებითი პოტენციალის დასტურია ძველი ქართული ქალაქები: უფლისციხისა და ვანის რთული არქიტექტურული ანსამბლები, ძველი ნოქალაქევის ნაშთები, არმაზისხევის პიტიახშთა ნამოსახლარის კომპლექსი, ბაგინეთის ძეგლები, საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში შემონახული ძველ ნაგებობათა ნაშთები. ზუროთმოძღვრულ ძეგლთა მონაცემებს აესებს ანტიკური ეპოქის მწერალთა ცნობები საქართველოს შესახებ, რომელიც მათ ცხოველ ინტერესს იწვევდა. ბერძენ და რომაელ მწერალთა თხზულებებში ჩვენ ვხვდებით მნიშვნელოვან ცნობებს ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლთა შესახებ, რომლებიც არქეოლოგიური მასალით დასტურდება. სტრაბონის „გეოგრაფია“, არიანეს „პერიპლოსი“, დიონ კასიუსის „რომის ისტორია“ ისეთ მნიშვნელოვან ცნობებს გვანდის იბერიისა და კოლხეთის სამშენებლო ხელოვნების შესახებ, რომ მისი მაღალი მხატვრული და ტექნიკური ღირსებები, რომლებმაც ბერძენ და რომაელ ავტორთა ყურადღება მიიპყრო, არავითარ ეჭვს არ იწვევს. ღირსშესანიშნავია სტრაბონის ცნობა იბერიის შესახებ, რომელიც „მშვენივრად არის დასახლებული, უმეტეს ნილად ქალაქებად და დაბეზად, ისე, რომ აქ კაცს ხვდება კრამიტის სახურავები და ზუროთმოძღვრების წესების თანახმად აგებული სახლები, ბაზრები და სხვა საზოგადოებრივი შენობები“.³ უცხოელთა ყურადღებას იპყრობდა მძლავრი ციხე-სიმაგრეები, ხიდები, ორიგინალური კონსტრუქციის საცხოვრებელი სახლები, სალოცავები.

საქართველოში ზუროთმოძღვრების ხარისხსა და სამშენებლო ხელოვნების ფართო მასშტაბებზე მეტყველებს მცხეთაში, სამთავროს სამაროვანზე აღმოჩენილი ეპიტაფია (ბერძნულ ენაზე), რომელშიც მოხსენებულია „ზუროთმოძღვარი და მხატვართუხუცესი (არქიზოგრაფოს)“ ავერელი აქოლისი (IV ს.).⁴ იბერიაში მხატვართუხუცესის თანამდებობის არსებობა ქვეყანაში მხატვრული ცხოვრების განვითარების მაღალი დონისა და ზუროთმოძღვრებისა და ხელოვნების სფეროში სახელმწიფოში არსებული მონესრიგებული სისტემის დასტურია.

ზუროთმოძღვრებასთან ერთად ინტენსიურად ვითარდებოდა ხელოვნების სხვა დარგებიც. საკმარისია ვახსენოთ ძალისის ბრწყინვალე მოზაიკური ანსამბლი, რათა წარმოვიდგინოთ მონუმენტური სახვითი ხელოვნების განვითარების დონე წინაქრისტიანულ საქართველოში.⁵ განსაკუთრებით მდიდარია ანტიკური საქართველოს მცირე ხელოვნებათა საგანძური. ჩვენი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეთა ქართული ოქროს, ვერცხლისა და ბრინჯაოს ნაკეთობები მხატვრული და ტექნიკური სრულყოფით გამოირჩევა. ანტიკური საქართველოს უდიდესი მხატვრული საგანძურია ორიგინალური ხასიათის პოლიქრომიული სტილის საიუველირო ნაკეთობანი, ძვირფასი ლითონებისა და ბრინჯაოს მცირე პლასტიკის ნიმუშები, უნიკალური პორტრეტული გამოსახულებების შემცველი გლიპტიკის ნაწარმოებთა ბრწყინვალე კოლექცია, მაღალმხატვრული ვერცხლის ჭურჭელი, რომლებშიც ოსტატთა ნატიფი ხელოვნება და დახვეწილი გემოვნებაა გამჟღავნებული. ორიგინალურ ქართულ ნაწარმოებთა გვერ-

დით არსებობდა და მათთან ერთად ქმნიდა ქვეყნის მხატვრული ცხოვრების საერთო სურათს ელინისტურ-რომაული მხატვრული ნივთები და აღმოსავლური სტილით აღბეჭდილი ნაწარმოებები.⁶

გვიანანტიკურ ხანაში, როდესაც ქვეყნებს შორის კულტურული და მხატვრული კავშირები გაღრმავდა და გაფართოვდა, როდესაც რომის, პართიისა და შემდეგ კი სასანური ირანის გავლენები აქტიურ შემოქმედებას ახდენდა უძველესი ტრადიციების მქონე ქვეყნების კულტურაზე, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარების მრავალფეროვანი სურათი იქმნება. გვიანანტიკური საქართველოს ხელოვნების ნაწარმოებებს, რომელთა უმეტესობა განსაკუთრებული მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის. ამ ეპოქის ხელოვნების ქმნილებათა მხატვრულ-სტილური თავისებურებების გათვალისწინებით, უფრო სრულად შეგვიძლია აღვადგინოთ ის საფუძველი, რომელზეც აღმოცენდა და განვითარდა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგი.

ქრისტიანობის ადრეული ეტაპი ზოგადად შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: ერთი მხრივ, ქრისტიანული ეკლესია ხელოვნებისგან მოითხოვდა კანონიურობას, დოგმების დაცვას, ერთგვარ „სტანდარტიზაციას“, მეორე მხრივ კი იგი ხელს უწყობდა ელინისტურ-რომაული მხატვრული არტახებიდან გათავისუფლებული ხალხების ხელოვნებას გამოეხატა საკუთარი თავი ახალ რელიგიაში ტრადიციული ეროვნული მხატვრული ხერხებით. ამიტომ იყო, რომ შუა საუკუნეების პირველ ასწლეულთა ქართული ხელოვნების ერთგვარად არქაული და იმავდროულად ნოვატორული ხასიათი ორი გარემოებით იყო განპირობებული: სახეითი ხელოვნება ხარბად დაენაფა უძველეს ეროვნულ ტრადიციას, რომელიც დათრგუნული იყო ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ექსპანსიით; ამავე დროს, ქრისტიანული ეკლესიის შემოთავაზებული თემები და სახეები ახლებურ მიდგომას საჭიროებდა, რაც უთუოდ ადგილობრივ ნიადაგზე უნდა დაფუძნებულიყო, რათა ეს ახალი მხატვრული სახეები ადვილად მისაწვდომი და გასაგები ყოფილიყო ხალხისათვის.

შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებას საფუძველი ქვეყანაში მიმდინარე რთული სოციალური, პოლიტიკური და იდეოლოგიური პროცესების ფონზე ეყრებოდა. ანტიკური ეპოქიდან გადასვლა შუა საუკუნეებზე, ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ერთიანი სისტემის ჩამოყალიბება ხანგრძლივი და არაერთმნიშვნელოვანი პროცესი იყო, რომელიც განსხვავებულად წარიმართა სხვადასხვა ქვეყანაში. აღმოსავლეთში ეს პროცესი უფრო ინტენსიურად მიმდინარეობდა, ვიდრე დასავლეთში. საქართველოში ფეოდალიზაციის პროცესის მნიშვნელოვანი ნაწილი VI საუკუნისათვის დასრულდა. ს. ჯანაშია VI საუკუნეს „ფეოდალიზმის საბოლოო გამარჯვების საუკუნეს“ უწოდებს და მას „ძველი საქართველოს განვითარებისათვის ნამდვილ ისტორიულ მობრუნებად“ მიიჩნევს.⁷ სწორედ ეს იყო შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ჩასახვისა და განვითარების უმნიშვნელოვანესი პერიოდი, რომელმაც განსაზღვრა ხელოვნების ხასიათი, მისი ეროვნული სახე.

ფეოდალიზმის გენეზისის საკითხი ისტორიოგრაფიაში ძალზე მწვავედ

დგას. ამ რთულ პრობლემაზე მსჯელობა ხელოვნების ისტორიკოსის კომპეტენციას სცილდება, მაგრამ ამ ადრეული პერიოდის ხელოვნების მოვლენათა სწორი განსაზღვრისთვის აუცილებელია შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე მიმდინარე სოციალური თუ პოლიტიკური პროცესების გათვალისწინება. მე ვეყრდნობი სპეციალისტების მიერ დღეისათვის გაზიარებულ მოსაზრებებს.

არსებობს ერთგვარი პარალელიზმი ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკურ პროცესებსა და ბიზანტიის იმპერიაში ამავე პერიოდში მიმდინარე მოვლენებს შორის. წარმავალ მონათმფლობელურ ფორმაციასა და ფეოდალური საზოგადოების მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებულ ფორმას შორის (პირველის რღვევის დასასრული ფაზა III-IV სს., მეორის შექმნის ხანა VIII-IX სს.) იყო თითქმის ხუთსაუკუნოვანი „პაუზა“, რომელიც ანალოგიურია ბიზანტიის იმპერიასა და საქართველოში. დასავლეთ ევროპის ქვეყნებისათვის ეს პროცესი გაცილებით უფრო ხანგრძლივი იყო.

ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს ერთი დაკვირვება, რომელიც გვხვდება ამ საკითხებისადმი მიძღვნილ სპეციალურ ლიტერატურაში. ეს ეხება ახალი ქრისტიანული სახელმწიფოების შექმნას ადრეულ შუა საუკუნეებში. დადგინდა, რომ კონსტანტინე დიდის იმპერია პირველი სახელმწიფო როდი იყო, სადაც ქრისტიანობას ოფიციალური რელიგიის სტატუსი მიენიჭა. როგორც ირკვევა, ეს პროცესი უფრო ინტენსიურად წარიმართა „პატარა ნახევრადდამოკიდებულ სამეფოებში, რომლებიც რომისა და სპარსეთის სახელმწიფოთა საზღვარზე მდებარეობდა. სწორედ ამ „ბუფერულმა“ სამეფოებმა, რომელთა სულიერ ცხოვრებაში ელინიზმი და აღმოსავლეთი თანაბრად ხედებოდა ერთმანეთს, პირველებმა შეიგრძნეს სულის თვისობა ამ ახალ რელიგიასთან, რომელიც თავადაც ყალიბდებოდა დასავლეთ-აღმოსავლეთის სინთეზის პირობებში.“⁸ აქ იგულისხმება ოსროენის სამეფო, დედაქალაქით ედესაში (216 წელს რომის იმპერიამ დაიპყრო) და სირიული პალმირა.

წინაქრისტიანულ საქართველოში, ისევე, როგორც ბევრ სხვა ქვეყანაში, ანტიკური ეპოქის დასასრულისთვის კულტურის სფეროში რთული ვითარება შეიქმნა. აღმოსავლეთის ქვეყნებში შესუსტდა რომაული კულტურის ზემოქმედება. III საუკუნის ბოლოს, როდესაც რომის მსოფლიო იმპერია ცხოვრების ყველა სფეროში უმძიმეს კრიზისს განიცდიდა, რომის აღმოსავლეთის პროვინციები და ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნები ამ კრიზისის მიღმა აღმოჩნდნენ. მცირე ზაიის ქალაქები კვლავ ინარჩუნებდა სავაჭრო ურთიერთობებს აღმოსავლეთთან, ჩრდ. და აღმ. შავიზღვისპირეთი კვლავ აქტიურად იყო ჩართული კულტურულ-ეკონომიკურ კავშირებში. III საუკუნემ აღმოსავლური ელემენტების გაძლიერება მოიტანა. აღმოსავლეთის ქვეყნები თანდათან ელინიზმის გავლენებისაგან თავისუფლდებიან და ეროვნული ტრადიციების აღორძინებას ცდილობენ.

III-IV საუკუნეებში რომის იმპერიაში მიმდინარე მოვლენებმა ხელი შეუწყო მისი გავლენის ქვეშ მყოფ ხალხთა გაქრისტიანების პროცესს, რომლის პარალელურადაც მიმდინარეობდა ეროვნული ტრადიციების ერთგვარი აღორძინების პროცესი, რომელიც სულ უფრო იკრებდა ძალას. გაქრისტიანების პროცესი ყველაზე ადვილად მიმდინარეობდა ახლო აღმოსავლეთის პატარა სახელმწიფოებში, სადაც

ელინიზმი და აღმოსავლეთი მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ერთმანეთთან. ამ ხალხებისათვის (მათ შორის ქართველებისთვისაც) ქრისტიანობა ბერძნულ-რომაული წნეხისაგან თავის დახსნასა და საკუთარ სანყისებთან დაბრუნებას მოასწავებდა.⁹ ქრისტიანობის მიღებას თან ახლდა ეროვნული თვითშეგნების მომძლავრება. ამგვარად იყო ეს სირიელებთან, კოპტებთან, იბერებთან, სომხებთან. ეს პროცესები სტიმულს აძლევდა ამ ხალხთა უძველესი ადგილობრივი ტრადიციების გამოცოცხლებას, ხელოვნების საკუთარი სტილის შემუშავებას. აღნიშნული პროცესების ზემოქმედებით გვიანანტიკურ ქართლში მზადდებოდა ნიადაგი ხელოვნების ადგილობრივი ტენდენციების განსამტკიცებლად.

ამ მოვლენებმა IV-VI საუკუნეებში აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქვეყნებში ხელი შეუწყო ეროვნული ლიტერატურის შექმნისა და განვითარების პროცესს. ამ დროიდან იწყება ბერძნული საეკლესიო წიგნების თარგმნა აღმოსავლურ ენებზე. IV-VI საუკუნეებში ბერძნული თხზულებები ითარგმნება არამეულ, კოპტურ ენებზე. აღმოსავლეთის ქრისტიანი ხალხები საკუთარ ენებზე ეცნობიან ბერძნულ საღვთისმეტყველო და ფილოსოფიურ ლიტერატურას. საკმარისია, გავიხსენოთ უძველესი ქართული ლიტერატურული თხზულება „შუშანიკის მარტვილობა“, რომელშიც მოხსენებულია ქართულ ენაზე არსებული „ევანგელი“ (სახარება), „პავლე“ (ეპისტოლენი), „ასერგასნი ფსალმუნნი“ (დავითნი) და „წიგნი მონამეთანი“ (ჰაგიოგრაფიული ნაწარმოებები). უნდა გავიხსენოთ აგრეთვე VI საუკუნის საბა განწმედილის „ანდერძში“ დაცული ცნობა იმის შესახებ, რომ VI საუკუნის დასაწყისისათვის ქართველები ისე ყოფილან მომძლავრებულნი პალესტინაში, რომ ნებართვა მოუღიათ „ნართქვან ჟამნი და სამხრისაი, წარიკითხონ სამოციქულო და სახარება თავიანთ დედაენაზე“. ¹⁰ ეს ცნობები იმის დასტურია, რომ შუა საუკუნეების დასაწყისში საქართველო აქტიურად იყო ჩართული ბიზანტიასა და აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქვეყნებში მიმდინარე კულტურულ პროცესებში. ეს მდგომარეობა კი იმის მიმანიშნებელია, რომ ქრისტიანულ ლიტერატურაში მიმდინარე მოვლენების ანალოგიური პროცესები ხელოვნების სხვადასხვა დარგშიც არსებობდა, მაგრამ ლიტერატურისგან განსხვავებით, სახვით ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები უფრო რთული დასადგენია ამ ეპოქის ხელოვნების ძეგლთა სიმწირის გამო, რაც აძნელებს ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ამ ადრეული ეტაპის სრული სურათის აღდგენას.

საზოგადოებრივ ფორმაციათა შეცვლისა და გლობალური სოციალური ძვრების დროს განსაკუთრებული სიმწვავეთ დგება ხელოვნებაში მემკვიდრეობითობის საკითხი. ასეთი გარდატეხების ეპოქაში მიმდინარე პროცესების ზუსტად განსაზღვრა ხელოვნების განვითარების სწორი ხაზის დასახვის საშუალებას იძლევა. ამგვარი პრობლემები საქართველოსთან მიმართებაში საინტერესო კუთხით წარმოგვიდგება. იაკობ სმირნოვისადმი მიძღვნილ ნაშრომში აკად. გიორგი ჩუბინაშვილმა ზუსტად მოხაზა ამ პრობლემათა წრე: „ასეთ საკითხად გვესახება წარმართობიდან ქრისტიანობისაკენ გარდამავალი ხანის ცნობილი მოვლენები, ქრისტიანობის მიერ ბერძნულ-რომაული სამყაროდან აღებული და ასიმილირებული გამოსახულებები. ხელოვნების ისტორიის ეს პრობლემა კაცობრიობის კულტურის განვითარების პრობლემაა. რელიგიის შინაგანი ზრდა,

სრულყოფა და განვითარება ასიმილაციის გარეგნულ მოვლენებთან კავშირში და გარდატეხა, რელიგიური ფენომენების მნიშვნელობისა და მოტივაციის ცვლილებები – ყველაფერი ეს ურთიერთგადაჯახებული იყო.”¹¹

გ. ჩუბინაშვილს ამ საკითხისადმი საგანგებო გამოკვლევა არ მიუძღვნია, მაგრამ მის ნაშრომებში უაღრესად მნიშვნელოვან მოსაზრებებს ვხვდებით ადრექრისტიანული ხანის ქართული ხელოვნების ძირითადი პრობლემების შესახებ. მეცნიერმა მოგვცა ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე საკანძო პროცესების არსის ახსნა, გამოავლინა ძველი ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მასაზრდოებელი ნყაროები. გ. ჩუბინაშვილისეული სულ მცირე მინიშნებაც კი გზის გამკვალავი ხდება ამ ეპოქის ხელოვნების შესწავლაში. იგი ამ საკითხებს ეხება იაკობ სმირნოვისადმი მიძღვნილ ზემომოყვანილ წერილში, ნიკოდიმე კონდაკოვისადმი მიძღვნილ სტატიამი,¹² „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ პირველ ტომში¹³, ბოლნისის სიონისადმი, მცხეთის ჯვრის ტაძრისადმი, დავით გარეჯის გამოქვაბული მონასტრებისადმი,¹⁴ ადრექრისტიანული ძეგლებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში.¹⁵ „ქართული ხელოვნების ისტორიის“ პირველ ტომში გ. ჩუბინაშვილი ხაზს უსვამს შუა საუკუნეების საწყისი პერიოდის (IV-VIII სს.) მნიშვნელობას ხელოვნების განვითარებისათვის: „მეოთხე საუკუნიდან მერვე საუკუნემდე ჩვენ გვაქვს ქართული ხელოვნების ერთი ხანა, რომელსაც სხვა სპეციალური სახელწოდების უქონლობის გამო ვეძახით ძველს“.¹⁶

გ. ჩუბინაშვილმა, ქართული ხელოვნების ისტორიის კვლევის პირველივე ნაბიჯებიდანვე, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია ხელოვნების განვითარების მჭიდრო კავშირს ქვეყნის სოციალურ-პოლიტიკურ მოვლენებთან. მის ნაშრომებში ხელოვნების განვითარების პროცესები ისტორიულ ჭრილშია განხილული, რაც განამტკიცებს მკვლევრის დასკვნებს და მათ განსაკუთრებულ ღირსებას ანიჭებს. ქრისტიანობის მიღებიდან „პირველი ორ-ნახევარი საუკუნე, ე. ი. VI საუკუნის მეორე ნახევრამდე“ გ. ჩუბინაშვილს მიაჩნია „ქრისტიანობის დროს ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბების ხანად“, VI საუკუნის დასასრულიდან VII საუკუნის დასასრულამდე – „ძველი ქართული ხელოვნების ოქროს ხანად“.¹⁷ მკვლევარი ქართული კულტურის ევოლუციას განიხილავს, როგორც „მთლიან, ერთიან პროცესს“ და სამართლიანად მიაჩნევს, რომ „მისი მაღალი მხატვრული მიღწევანი როდი წარმოადგენენ გაუგებარსა და შემთხვევით მოვლენას. პირიქით, ისინი კანონიერად გაბმული არიან მთლიან ისტორიულ პროცესში და ხელოვნების განვითარების ცალკე დამახასიათებელი განყოფილებანი ლაგდებიან სოციალ-ეკონომიური ფორმაციებით.“¹⁸ განსაკუთრებული ყურადღება დაეთმო აგრეთვე ქრისტიანული ხელოვნების მიერ წინარე ეპოქების მონაპოვრების ათვისების საკითხებს.

ადრეული შუა საუკუნეების ძეგლთა კვლევამ დაადასტურა, რომ ამ ეპოქის საქართველო თავისი მხატვრულ-ისტორიული თავისებურებებით სრულიად განსაკუთრებული სამყაროა, განსხვავებული ხმელთაშუა ზღვისა და დასავლეთ ევროპის სამყაროსაგან. თავისი ხასიათითა და მსოფლშეგრძნებით იგი აღმოსავლურქრისტიანული სამყაროს თავისებური ნაწილია, საკმაოდ თავისუფალი

კლასიკური ანტიკური მემკვიდრეობისაგან, ღრმად გამსჭვალული უძველესი ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციებით, რომლებმაც ახალი ქრისტიანული ხელოვნების ხასიათი განაპირობეს.

ქრისტიანული ქვეყნების ადრეული ეპოქის მხატვრულ ნაწარმოებებში თავისებურად აისახა ადგილობრივ ტრადიციათა და გარეშე ზეგავლენების ორიგინალური ნაზავი. საქართველოს განსაკუთრებული გეოფიზიკური მდგომარეობა, მისი ერთგვარად „სასაზღვრო“ მდებარეობა ყველა ისტორიულ ეტაპზე განაპირობებდა მისი კულტურის განვითარების თავისებურებებს. სხვადასხვა ეპოქაში საქართველოს მიმართება გარე სამყაროსთან იცვლებოდა პოლიტიკური და სოციალური სიტუაციასთან დაკავშირებით.

საქართველოს გვიანანტიკური ხელოვნების, უფრო კონკრეტულად – ამ ეპოქის ლითონის პლასტიკის კვლევამ დაგვანახა, რომ ელინისტურ-რომაული ხელოვნების ყველაზე ძლიერი გავლენების დროსაც კი ქართული ხელოვნება მნიშვნელოვან თავისთავადობას ინარჩუნებდა. მასში ადრიდანვე იგრძნობოდა ეროვნული შემოქმედების ცხოველყოფილი ძალა, ცოცხალი მხატვრული ნაკადი, რომელიც თავისი მსოფლშეგრძნებით ახლო აღმოსავლეთის სამყაროსთან სიახლოვეს იჩენდა.

საქართველო თავისებურად გამოეხმაურა გვიანანტიკურ კულტურულ სამყაროში მიმდინარე მოვლენებს. ამ პერიოდიდან უპირატესად ლითონმქანდაკე ბლობის ნაწარმოებები შემოგვრჩა, რომელთა შორის შეიძლება გამოვყოთ ორიგინალური ადგილობრივი ხელოვნების ნაწარმოებთა ჯგუფები, რომლებიც სპეციფიკური მხატვრული ნიშნებით, სტილის თავისებური შეგრძნებით გამოირჩევა. დასაკრძალავი რიტუალური სარეცლების ვერცხლის ფიგურული ფეხების პლასტიკური კონსტრუქციები არმაზისხევის პიტიახშთა სამაროვნიდან,¹⁹ ბაგინეთის სამეფო ტახტის სკულპტურული ფეხების მონუმენტური პლასტიკური ფორმები,²⁰ ვერცხლის თასებისა და ლანგრების გრაფიკული კომპოზიციები,²¹ ბრინჯაოს ბალთების ჭვირული სიგრცობრივი პლასტიკური სახეები²² – ჩვენი ნელთალრიცხვის პირველ საუკუნეთა ქართული ხელოვნების ამ ნაწარმოებებში უძველეს ადგილობრივ ტრადიციებზე აღმოცენებული ორიგინალური მხატვრული აზროვნების, შემოქმედებითი სრულყოფის მნიშვნელოვანი ეტაპია განსახიერებელი.

საქართველოს წინაქრისტიანული ხელოვნება უნდა განიხილებოდეს ეპოქის დანიშნულებული ქვეყნების კულტურულ მონაპოვრებთან მიმართებაში. საქართველო მხოლოდ ელინისტურ-რომაული მხატვრული პროდუქციის მომხმარებელი როდი იყო, ხმელთაშუაზღვისპირეთის მრავალმხრივი და ფართო კულტურული გავლენების პირობებში იგი ხელოვნების ადგილობრივი დარგების განვითარებასა და სრულყოფას განაგრძობდა.

გვიანანტიკური ხანის ქართული ხელოვნების ძეგლები გვიჩვენებს, რომ ურთიერთობამ ხმელთაშუაზღვისპირეთთან თავისი კვალი დაამჩნია ადგილობრივ ხელოვნებას, მაგრამ ეს იყო გავლენის საკმაოდ ზედაპირული შრე. ელინისტურ-რომაული კულტურა ზემოქმედებას ახდენდა საზოგადოების მაღალი ფენების გემოვნებაზე, რაც ასახავდა ქვეყნის საგარეო ორიენტაციას და ეპოქის მთავარ ტენდენციას. ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებში ელინიზაცია

ძირითადად მმართველ ზედა ფენას შეეხო, ხალხი კი კვლავ ცხოვრების ტრადიციულ წესს მიჰყვებოდა და ძველი რელიგიის, ტრადიციული მსოფლმხედრობის ერთგული რჩებოდა. უფრო მეტიც, თვით მმართველი ზედაფენა სულის სიღრმეში ვერ თმობდა თავის უძველეს ტრადიციებს. საქართველო, სხვა ქვეყნების მსგავსად, პოლიტიკური ორიენტაციით ნაკარნახევი ელინიზებული კულტურული ტენდენციების მიუხედავად, ინახავდა წინაპართა ტრადიციებს. ეს დუალიზმი, ელინისტურ-რომაული და ტრადიციული ელემენტების არსებობა განსაკუთრებულ ელფერს აძლევდა ჩვენი ნელთალრიცხვის პირველ საუკუნეთა საქართველოს ცხოვრებას. ელინიზებული ზედაფენისა და ტრადიციების ერთგული ხალხის მასების თანაარსებობა განსაზღვრავდა ეპოქის თავისებურებას.

ამ პრობლემასთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია გვიანანტიკურ საქართველოში ენის სფეროში არსებული ვითარება. მცხეთაში აღმოჩენილი ბერძნულ-არამეული წარწერები საფუძველს აძლევს მკვლევართ ამტკიცონ, რომ ორენოვანი წარწერები „არ ასახავდა ორი ტრადიციული ენით სარგებლობის მისწრაფებას, არამედ საქმის წარმოების ორი სისტემის, ორი კანცელარიის არსებობას.“²³ იბერიაში ეს მდგომარეობა კარგა ხანს განაგრძობდა არსებობას. ზოგიერთი მკვლევრის აზრით, შესაძლოა, საქართველოში მომდევნო საუკუნეებშიც უცხოელებთან ოფიციალურ ურთიერთობაში, ბერძნული ენა გამოიყენებოდა.²⁴

ქრისტიანობის მიღება იქცა იმ ღირსსაცნობ ზღურბლად, საიდანაც სათავეს იღებს ახალი მსოფლმხედველობა. ახალი რელიგია იქცა სულიერი ცხოვრების მთავარ წარმმართველ ძალად. იქმნებოდა შუა საუკუნეების ადამიანის აზროვნების თავისებურებებთან და ემოციურ წყობასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ახალი ესთეტიკა, სამყაროს ახლებური აღქმა, იცვლებოდა ადამიანის წარმოდგენა სამყაროზე, დროზე, სივრცეზე. იქმნებოდა ეპოქის თავისებური „ნიშნების სისტემა“, რომელშიც ქრისტიანულ რწმენაზე დაფუძნებული სამყაროს ხატი აისახებოდა. ეს შეეხება არა მხოლოდ რთულ თეოლოგიურ კონსტრუქციებს, არამედ შუა საუკუნეების ადამიანის მთელ ცხოვრებას. პირველ ქრისტიანთათვის სიმბოლო, ნიშანი, ხატი მაგიური ძალით იყო აღსავსე.

* * *

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების საერთო სურათის აღდგენა შესაძლებელია ჩვენამდე მოღწეულ ხელოვნების ნაწარმოებთა სხვადასხვა ჯგუფების შეჯერებით: ხუროთმოძღვრების, ქვის პლასტიკის, გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშების. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებში განსხვავებულად აისახა ადგილობრივ ტრადიციათა და გარეშე გავლენათა თავისებური ნაზავი. მხოლოდ ყველა ამ მომენტის გათვალისწინება შესაძლებელს გახდის ამ ეპოქის ქართული ხელოვნების რეალური სურათის აღდგენას.

ადრეული ქრისტიანობის ხელოვნების ძეგლები საერთოდ საკმაოდ შეზღუდული რაოდენობითაა შემორჩენილი. დასავლეთში ქრისტიანული მხატვრობის ყველაზე ადრეული ნიმუშები რომის კატაკომბებშია დაცული (III-V სს.),²⁵ აღმოსავლეთისთვის ყველაზე ადრეულია დურა-ევროპოსის ფრესკები (დაახლ. 250

ნ.).²⁶ ამ ეპოქის ქრისტიანული პლასტიკის ყველაზე ადრეული ნაწარმოებებია მარმარილოს სარკოფაგების რელიეფები (იტალია, გალია, IV-V სს.).²⁷

ადრექრისტიანული ხელოვნების განვითარების ფართო და სრული პანორამის წარმოსადგენად აუცილებელია ამ ეპოქის ხელოვნებაში საქართველოს წვლილის გათვალისწინება. სამხრეთ კავკასიის ამ უძველესი ქვეყნის ხელოვნება აღმოსავლურქრისტიანული კულტურის შემადგენელ ნაწილად უნდა განიხილებოდეს, რადგან ქართულ ხელოვნებაში თავისებურად აირეკლა ქრისტიანული კულტურის უმთავრესი ასპექტები. ახალმა რელიგიამ ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარების მიმართულება განაპირობა, ხელოვნება ქრისტიანობის მქადაგებლად იქცა.

ქრისტიანობის ოფიციალურ რელიგიად გამოცხადება ქვეყნის პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხის გადანაცვებასაც მოასწავებდა. მმართველ წრეებში არ იყო სრული ერთიანობა საგარეო პოლიტიკის საკითხებში. ახალი რელიგიის მომხრეთა გვერდით არსებობდა ოფიციალური რელიგიის მიმართ ოპოზიციურად განწყობილი მოსახლეობის საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფენა – წარმართული კულტის მსახურები, ქურუმები, ძველი მონათმფლობელური არისტოკრატიის გარკვეული ნაწილი. ქართულ საისტორიო წყაროებში შემონახულია საინტერესო ცნობები ახალი რელიგიის მიმართ მოსახლეობის სხვადასხვა ფენის დამოკიდებულების შესახებ.²⁸

წერილობითი წყაროების მონაცემების მიხედვით ვახტანგ გორგასლის ეპოქაში (V ს. II ნახ.) ქართლის მმართველ წრეებში, ისევე როგორც ხალხის მასებში, ზოროასტრიზმის მომხრეთა მნიშვნელოვანი რაოდენობა იყო. V საუკუნიდან ქართლში ზოროასტრიზმის ქადაგება ძლიერდება, იზრდება მის მომხრეთა რიცხვი. შესაძლოა, ხალხი ზოროასტრიზმში ხედავდა თავისებურ პროტესტს გაბატონებული ფენების რელიგიის წინააღმდეგ. რელიგიური ცხოვრების ეს მოვლენები ქართლის ცხოვრების ყველა სფეროზე მოქმედებდა. ამის ანარეკლი ხელოვნებაშიც იჩენს თავს.

ადრექრისტიანული საქართველოს ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების სწორად გაგებისათვის აუცილებელია კულტურის სხვა სფეროების გათვალისწინება (მაგალითად, ლიტერატურის), სადაც სახვითი ხელოვნების ანალოგიურ მოვლენებთან გვაქვს საქმე. საერთოდ ამ ეპოქის ქართული კულტურა ხასიათდება ქრისტიანული აღმოსავლეთის უდიდესი გავლენით, ე. ი. სირიის, პალესტინის, ირანისა.²⁹ ადამიანის სულიერი მოღვაწეობის ამ ორი სფეროს – ხელოვნებისა და ლიტერატურის – ამგვარი შეპირისპირება სავსებით კანონზომიერია, რადგან ორივე მათგანში ერთნაირად გამოვლინდა ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოსათვის დამახასიათებელი აღმოსავლური და დასავლური ელემენტების რთული თანაარსებობა. ამისათვის საკმარისია „აღმოსავლეთ-დასავლეთის სინთეზის“ ისეთი მკაფიო ნიმუშის გახსენება, როგორიცაა ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის ტექსტები, რომელთა ავტორად მკვლევართა ნაწილი ქართველ მოღვაწეს პეტრე იბერს (V ს.) მიიჩნევს.³⁰ ს. ავერინცევის აზრით, ფსევდო-დიონისეს ტრაქტატები „დაწერილია არა ბერძნის, არამედ ელინური აზაროვნების წყობაში ძალზე ღრმად შესული ადამიანის მიერ“. მკვლევარი მიიჩნევს, რომ „ჩვენ წინაშეა დასავლეთ-აღმოსავლეთის

სინთეზის ყველაზე მკაფიო გამოვლინება, რაც ადრებიზანტიური კულტურული ერთიანობის სპეციფიკას ქმნის.³¹ ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის სწავლება საფუძვლად დაედო შუა საუკუნეების ესთეტიკას.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში მკაფიოდ გამოიკვეთა დიონისე არეოპაგელის სწავლების ზემოქმედება. მის ოთხ ტრაქტატში: „საღმრთოთა სახელთათვის“, „ზეცათა მღდელთ-მთავრობისათვის“, „საეკლესიოისა მღდელთ-მთავრობისათვის“, „საიდუმლო ღმრთისმეტყველებისათვის“ შუა საუკუნეების ესთეტიკის საკანძო საკითხებია განიხილული. ესენია – სახელთა არსი, სახის-მეტყველება, სინათლის სიმბოლიკა, ანგელოზთა გუნდები და სხვა, რაც შუა საუკუნეების ესთეტიკური აზრის უმნიშვნელოვანეს მხარეებს მოიცავს.³² ჩვენთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის დებულებები წმინდა სახეთა შესახებ, გამოსახულებათა იერარქიული ნესების შესახებ. შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების ძეგლები ამ არეოპაგიტული თეორიების მჭევრმეტყველ ილუსტრაციებს გვთავაზობს.

საილუსტრაციოდ მოვიყვან ფსევდო-დიონისეს ზოგიერთ დებულებას. მნიშვნელოვანია სიმბოლოთა და ნიშანთა ორმაგი ბუნების მისეული განმარტება: „ვითარმედ ორსახე არს ღმრთის-მეტყველთა სიტყვის მომცემელობაი: რომელიმე გამოუთქმელი და საიდუმლოი, ხოლო რომელიმე უსაჩინოესი და უმეცნიერესი, ხოლო რომელიმე სიბრძნის მოყვარებითი და გამოჩინებითი“.³³

ფსევდო-დიონისე არაერთგზის აცხადებდა, რომ ჭეშმარიტებას მხოლოდ რჩეულნი ეზიარებიან, რომ იგი მხოლოდ ღირსთათვის ცხადდება: „მიუწოდომელი-სა სიბრძნისათვის მამანი საიდუმლოთა რათმე და კადრებულთა იგავთაგან გამოაჩინებდნენ საღმრთოსა და საიდუმლოსა და ბილწთაგან უეალსა ჭეშმარიტებასა. ვინაიცა ურწმუნო ვართ მრავალნი საღმრთოთა საიდუმლოთა სიტყვებასა, რამეთუ ვხედავთ მათ მარტო შემოღებულთა მათ შორის გრძნობადთა სახეთა“ (ep. IX, 1). ჩვენთვის განსაკუთრებით ღირებულია დებულება „გრძნობადთა სახეთა“ შესახებ, რადგან მასში გამოვლენილია სიმბოლოთა ის არსი, რომელიც საფუძვლად დაედო ადრეული შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებას და რომელმაც შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების ხასიათი განსაზღვრა.

ასევე მნიშვნელოვანია ფსევდო-დიონისეს ფორმულა წმინდა სახეთა შესახებ: „ვითარცა საჩინონი ხატნი არიან ხილულნი ესე უხილავთა მათთათვის“ (ep. X. იოანე ღვთისმეტყველისადმი). „არეოპაგიტის“ ავტორი ამტკიცებს, რომ ხატის მეშვეობით ადამიანი უახლოვდება გამოუთქმელისა და ღვთაებრივის შეცნობას: „ვითართა სიმარტივეთა მიმართ გვიხამს აღსვლაი თითოფერობისა ამისგან სახეთაისა, ხატთა არა ჩუენცა, მსგავსად მრავალთაისა, უჯერად გულისხმისყოფითა ვიგონებდეთ ზეცისა მათთვის და ღმრთის სახეთა გინებათა მრავალ ფერს რაიმე“ (CH, II, 1). „საღმრთო ხატები და სახეები“, „არეოპაგიტის“ მიხედვით, მონოდებულნი არიან, რათა მათში „გამოუთქმელი“ და „ზეშთაბუნებოვანი“ „გაცხადდეს“.

ფსევდო დიონისე არეოპაგელი მითითებას იძლევა ღმრთის სიტყვის განსხვავლების განსახორციელებლად: „და საცნაურნი იგი ღმრთისა სიტყუანი გამოხურვებულ, მერმეცა თანად მცნობელთა და საცნაურთა ანგელოზთა ღმ-

რთის სახენი შემკობილებანი თითო-სახითა ხატითა დაინერებიან და მრავალ სახითა და ცეცხლებრივითა ხატოვანებითა" (ep. IX, 2).

"არეოპაგიტკამი" ჭარბად არის მოცემული პირდაპირი მითითებები წმინდა სახეთა შექმნის სიღრმევი არსის შესახებ. „გამოუთქმელისა“ და „საიდუმლოსთვის“ „საჩინოებისა“ და „გრძნობადობის“ მინიჭების შესახებ, „სახის-მეტყველებით ღმრთისმეტყველების“, „სახეთ-მწმანსებლობის“ (სახეთა წარმოქმნის, ფორმის მიცემის) შესახებ. აქვე ვხვდებით ტერმინის „სახის“ მრავალგვარ და უაღრესად ტევად გამოყენებას: სახე – ნიშანი, სახე – გვარი, წესი, სახე – ნიშუში, მაგალითი.³⁴ ტერმინი „სახე“ ხშირად გამოსახულების მნიშვნელობით გამოიყენება („ხატთა რაიმე და სახეთა“ – 13,9). ასევე ტევადია ტერმინი „ხატი“, გამოსახულების, სურათის მნიშვნელობით, ხასიათის მინიშნებით.

"არეოპაგიტკამი" ადრექრისტიანული იდეოლოგიის მთელი სიმდიდრე და სირთულე გამოვლინდა. მისი დებულებები, რომლებიც სიმბოლურ-ალეგორიულ აზროვნებაზე დაფუძნებულ ადრექრისტიანულ ხელოვნებას განუსაზღვრელ შესაძლებლობებს უსახავდა, დიდმნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მთელი ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებისათვის. ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის სწავლებამ არსებითად განაპირობა ბიზანტიური ესთეტიკის განვითარება. ფსევდო-დიონისეს ესთეტიკურმა კონცეფციებმა ნაყოფიერი ნიადაგი ჰპოვა საქართველოშიც. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების ქმნილებები უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ქრისტიანობის ადრეულ ეტაპზე ქართველი ოსტატები კარგად იცნობდნენ და კიდევაც იყენებდნენ თავის შემოქმედებაში ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის სწავლებას, მის კონცეფციებს და თეორიულ წანამძღვრებს. ამ ეპოქის ქართული ხელოვნების ძეგლები ქართლის სამეფოს სულიერი ცხოვრების მაღალი დონის, თეოლოგიური აზროვნების დანინაურებული სტადიის მიმანიშნებელია.

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების საწყისი ეტაპის სწორად შესაფასებლად აუცილებელია გამოვიყენოთ სხვადასხვა პერიოდის ხელოვნებასთან დაკავშირებით შემუშავებული კატეგორიები, რისთვისაც მივმართავ ხელოვნების ისტორიის დიდ მკვლევარს პენრიხ ველფლინს. თუმცა მის მიერ შემოთავაზებული კატეგორიები უპირატესად რენესანსის ხელოვნებას უკავშირდება, გარკვეული კორექტივებით ისინი სხვა ეპოქათა ხელოვნების მიმართაც შეიძლება გამოვიყენოთ. მისი დებულებების ერთი ნაწილი გვეხმარება სხვადასხვა დროის ხელოვნების ისტორიის მოვლენათა წვდომაში.

ქრისტიანულ ხელოვნებასთან მიმართებაში მნიშვნელოვანია პენრიხ ველფლინის დებულებები „ფორმის“, „ერთიანობის“, „ტიპურის“, „რელიეფის“ აღქმის შესახებ. ისინი ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების არსის გარკვევაში გვეხმარება:

– „ფორმის საკითხების ფესვები ეროვნული მსოფლმეგრძნების სიღრმეშია“; „ხელოვნება – ცოდნაა, ხელოვნების ობიექტი მხოლოდ საგნის სრულყოფილი ცოდნიდან შეიძლება წარმოიქმნას“.

– „მხატვარი უახლოვდება ღვთაებას, რადგან ის, რასაც იგი ქმნის, ბუნების შემოქმედების მიმსგავსებაა“.³⁵

შეიძლება კიდევ არაერთი სახელოვნებათმცოდნეო ცნების მოყვანა, რომლითაც პ. ველფლინი „ანესრიგებს“ ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა ეპოქათა მოვლენებს და რომლებიც გვეხმარება კლასიკურობისაგან ძლიერ დაშორებული ეპოქების ხელოვნების ქმნილებებისა და მოვლენების განხილვის დროს, როგორც არაპირდაპირი დამხმარე განსაზღვრებები. ეს სახელოვნებათმცოდნეო კატეგორიები ადრექრისტიანული ხელოვნების კვლევისას დიდი სიფრთხილით უნდა გამოვიყენოთ, რადგან ეს იყო ეპოქა, როდესაც ყალიბდებოდა ახალი სახვითი მეტყველება, ძალას იკრებდა ახალი, უჩვეული მხატვრული სისტემა.

ხმელთაშუაზღვისპირეთის ქვეყნებში, საქართველოსგან განსხვავებით, პირველი ქრისტიანული ნაწარმოებები ანტიკური ხელოვნების ნიალში გაჩნდა. ამ დროს ფართოდ გაიშალა ეკლესიათა მშენებლობა: რომში აიგო წმ. იოანეს ლატერანის ბაზილიკა და ბაპტისტერიუმი, 315 წ. აღიმართა კონსტანტინეს თალი, ტაძრები აიგო კონსტანტინოპოლში, სალონიკში, სპალატოში, წმინდა მინაზე (შობის ეკლესია ბეთლემში, აღდგომის ეკლესია იერუსალიმში და სხვ.). ქრისტიანული ეკლესიების არქიტექტურაში შემოქმედებითად იყენებდნენ ანტიკური სამშენებლო ხელოვნების მდიდარ გამოცდილებას.

ხუროთმოძღვრულ ქმნილებათა ამ ჩამონათვალიდანაც კარგად ჩანს, რომ ადრექრისტიანული ეპოქის საქართველოში სრულიად განსხვავებული მდგომარეობა იყო, რის გამოც ამ ისტორიულ ეტაპზე მისი ხელოვნების კვლევა განსაკუთრებულ მიდგომას მოითხოვს. ამავე დროს, ანგარიში უნდა გაენიოს იმ მომენტებს, რომლებიც საერთოა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ადრეული ეპოქისათვის. ამ მხრივ საინტერესოა ა. გრაბარის მიერ ადრექრისტიანული ხელოვნების განსაზღვრა: „პალეოქრისტიანულმა ხელოვნებამ როდი შეცვალა ანტიკური ხელოვნება, იგი მისი განმტოვება იყო. შტო, რომელიც აყვავდა მაშინ, როდესაც სხვებს მომავალი არ გააჩნდათ“.³⁶ ეს გაკვრით ნათქვამი ფრაზა მნიშვნელოვანია ჩვენთვის, რადგან ნათელი ხდება, რომ საქართველოში, რომელსაც ანტიკურობა კლასიკური ანტიკურობის ქვეყნებთან შედარებით განსხვავებულად ჰქონდა გამოვლილი, ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაც თავისებურად წარიმართა.

სპეციალურ ლიტერატურაში ძველი ქრისტიანული ხელოვნების ორი ეტაპია გამოკვეთილი: პირველი ეტაპი გულისხმობს პერიოდს 200 წლიდან IV საუკუნის დასასრულამდე (ზღვრად რომის იმპერიის დასავლეთ და აღმოსავლეთ იმპერიებად დანაწილების თარიღი – 395 წელია მიჩნეული), ადრექრისტიანული ხელოვნების მეორე ეტაპია V-VI სს., ე.წ. „ქრისტიანული ხელოვნების ოქროს ხანა“.

კვლავ ანდრე გრაბარს მივმართავ, რადგან მის ნაშრომებში ღრმად და ამომწურავად არის გახსნილი ანტიკურობიდან შუა საუკუნეებზე გადასვლის ეპოქის ხასიათი. მეკვლევარი საგანგებოდ გამოპყოფს სამ დიდ რეგიონს, რომელთა ხელოვნებას სტილისა და მხატვრული გემოვნების განსაკუთრებულობა გამოარჩევს და რომლებშიც განსხვავებულად წარიმართა ქრისტიანული ხელოვნების საფუძვლების ჩაყრა და შემდგომი განვითარება. მეკვლევარი მკაფიოდ განსაზღვრავს ამ სამ რეგიონში შექმნილ ხელოვნების ნაწარმოებთა ხასიათსა და სტილს, მათ ესთეტიკურ და მხატვრულ ხასიათს, რომლებიც მკაფიოდ

გამოვლინდა ადრექრისტიანულ ხანაში, დროთა განმავლობაში კი უფრო თვალსაჩინო და საგრძნობი გახდა. ეს რეგიონებია – ახლო აღმოსავლეთი და სამხრეთ კავკასია, საბერძნეთი, ლათინური დასავლეთი. ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებთა პროგრამებისა და იკონოგრაფიის ერთიანობის მოუხედავად, ამ ადრეულ ეტაპზე ყველა ქვეყანაში მხატვრული ფორმისადმი დამოკიდებულება გარკვეული თავისებურებებით ხასიათდება.³⁷

სამწუხაროდ, ქართული მასალა არ გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ჩამოვყალიბოთ ა. გრაბარის სქემის პირველი ეტაპის (200-395წწ.) ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ჩასახვისა და განვითარების რაიმე კონკრეტული სურათი. III-IV საუკუნეთა ქართული ხელოვნების ძეგლები, ძირითადად, სამარხებიდან მომდინარეობს და თავისი რაოდენობითა და ხარისხით საკმაოდ მოკრძალებულია. წინა პერიოდთან შედარებით გაღარიბდა სამარხეული ინვენტარი, შემცირდა ვერცხლის ნაკეთობათა რაოდენობა, რომლებიც ასე ჭარბად და მაღალმხატვრული ნიმუშებით იყო წარმოდგენილი III საუკუნის დასასრულის სამარხებში (არმაზისხევი, ბაგინეთი, სამთავრო, კლდეეთი, ბორი, ზღუდერი, ერწო).³⁸ ნიშანდობლივია, რომ III საუკუნის დასასრულის სამარხების ინვენტარში შეინიშნება ადგილობრივი და ირანული ელემენტების მომძლავრება. გვიანანტიკური ქართული ტორევეტიკის კვლევის საფუძველზე გამოვლენილი ეს ტენდენცია ზუსტად ასახავს იბერიის ზოგად-პოლიტიკურ სიტუაციას, მის პოლიტიკურ ორიენტაციას, გარე სამყაროსთან მიმართებას. თუ გავითვალისწინებთ ქართლის სამეფოს ვითარებას ქრისტიანობის გავრცელების საწყის ეტაპზე, გასაგები გახდება, თუ რატომ არ შემოგვრჩა IV საუკუნის ხელოვნების ცოტა თუ ბევრად მნიშვნელოვანი ნიმუშები.

სხვადასხვა ისტორიული პერიოდის ქართული ხელოვნების ძეგლების კვლევისას წამოიჭრება დასავლეთისა და აღმოსავლეთის დანიშნულებულ კულტურულ ცენტრებთან ურთიერთობის საკითხი. ეპოქის წარმმართველი ტენდენციებიდან გამომდინარე, ეს მიმართებები განსხვავებულ ფორმას იღებს. ამას ემატება ხელოვნების ძეგლთა ახლებური განსაზღვრებები, ახალ მხატვრულ ნაწარმოებთა მიკვლევა და მათი ჩართვა სამეცნიერო კვლევის არეალში. ამ საკითხების სირთულის გამო მათზე პასუხის გაცემის ყოველი ცდა მხოლოდ მიახლოებაა პრობლემის გადანაცვლებასთან.

შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების საწყისი ეტაპის სრული წარმოჩენა რთული და მრავლისმომცველი ამოცანაა. ჩემი მიზანია ამ ამოცანის საკვანძო წერტილების აქცენტირება, იმ რეალური, ხელშესახები მომენტების ხაზგასმა, რომლებმაც განაპირობა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების ხასიათი, განსაზღვრა მისი ადგილი ქრისტიანული ხელოვნების საერთო ისტორიაში.

თავი I

საქართველო ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების სისტემაში

1. საქართველო და ბიზანტია

ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებასთან დაკავშირებით ყველაზე ხშირად დგება საკითხი საქართველოსა და ბიზანტიის ურთიერთობათა შესახებ. როგორ ყალიბდებოდა კონტაქტები ამ ორ ქვეყანას შორის, როგორია ამ ორი ფენომენის ურთიერთმიმართება? ხელოვნების რომელ სფეროებში ახერხებდა საქართველო მეტი თავისთავადობისა და დამოუკიდებლობის შენარჩუნებას? როგორი იყო ბიზანტიური გავლენები ხელოვნების სხვადასხვა დარგში? ეს და ბევრი სხვა საკითხი გამოიკვეთება შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების შესწავლისას.

შემთხვევითი არ არის, რომ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლთა გაცნობის პირველივე ნაბიჯებიდან ევროპელთათვის ცხადი იყო, რომ მათ საქმე აქვთ ქრისტიანულ მართლმადიდებლურ ხელოვნებასთან, რომელიც პირველი ზედაპირული შთაბეჭდილებით ბიზანტიურ სამყაროსთან გარკვეულ ასოციაციებს იწვევდა. მხედველობაში მყავს პირველი ევროპელი მეცნიერი, რომელმაც აღწერა და შეეცადა სათანადოდ შეესწავლა ქართული ქრისტიანული არქიტექტურის ძეგლები – შვეიცარიელი მოგზაური და სწავლული დიუბუა და მონპერე, რომელმაც XIX საუკუნის ოცდაათიან წლებში მოინახულა საქართველო და დაინტერესდა აქ მიკვლეული ხუროთმოძღვრული ძეგლების გააზრებითა და გაანალიზებით. ამ მეცნიერის წყალობით გავრცელდა აზრი ქართულ ხუროთმოძღვრებაზე, როგორც ბიზანტიური სამშენებლო ხელოვნების ნაწილზე.¹ დიუბუას ამ დებულებამ, რომელსაც შედეგად ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის ინტერპრეტაციაში შეცდომების მთელი რიგი მოჰყვა, მაინც შეასრულა გარკვეული როლი, რადგან მსოფლიოს მეცნიერთა ყურადღება მიაპყრო მანამდე უცნობ ქართული ხელოვნების ძეგლებს, რომელთა შემდგომმა შესწავლამ ქართული ხელოვნების განვითარების ობიექტური სურათი შექმნა.²

ბიზანტიის გავლენები განსხვავებულად გამოვლინდა ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. მაგრამ ვიდრე კონკრეტულად შევეხებოდე ამ საკითხებს, მოკლედ განვიხილავ ვითარებას, რომელიც არსებობდა საკუთრივ ბიზანტიაში მისი ისტორიის ადრეულ ეტაპზე, რომელიც ადრეობიზანტიურის სახელითაა ცნობილი.

იმისათვის, რათა სწორად გავერკვეთ ქრისტიანობის ადრეული ეპოქის ქართულ-ბიზანტიური ურთიერთობების ხასიათში, აუცილებელია ტერმინის „ბი-

ზანტიურის" ზუსტი განსაზღვრა. დღეისათვის ცნება „ბიზანტიური ხელოვნება" ძალზე გაფართოვდა, სხვადასხვა ისტორიულ პერიოდში იგი დამატებით მნიშვნელობას იძენს. ამასთან დაკავშირებით, უთუოდ გასათვალისწინებელია ბიზანტიური ხელოვნების მკვლევრის ვ. ლაზარევის მოსაზრება: „ხშირად ბიზანტიური მხატვრობის ძეგლებს მიაკუთვნებენ რომის თითქმის ყველა შუასაუკუნოვან ბაზილიკასა და მხატვრობას, XV-XVI საუკუნეების რუსულ ხატებს, დუჟნტოს სურათებს, ბალკანეთის, საქართველოსა და რუმინეთის ეკლესიათა ფრესკებს. ამით იშლება ის მკაფიო ზღვარი, რომელიც არსებობდა საკუთრივ ბიზანტიის მხატვრულ განვითარებასა და რომანული დასავლეთის, ქრისტიანული აღმოსავლეთის ცალკეულ ეროვნულ სკოლათა განვითარებას შორის".³

გავიხსენოთ ადრეიზანტიური ხელოვნების ჩამოყალიბებასთან დაკავშირებული ზოგიერთი მნიშვნელოვანი მომენტი. უპირველესად უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნებაში ბიზანტიური სტილი გვიანანტიკური და ადრექრისტიანული ხელოვნების ბაზაზე შეიქმნა, მაგრამ „ელინური" მისი ერთადერთი წყარო როდი იყო. ბიზანტიურმა კულტურამ შეითვისა იმპერიის მრავალრიცხოვან ხალხთა ტრადიციები (რომაელების, სირიელების, კოპტების, მესოპოტამიისა და ირანის მოსახლეობის). ბიზანტიური ხელოვნება განსაკუთრებული ფენომენია, რომელიც განვითარების ადრეულ ეტაპზე ღია იყო ყოველგვარი გარეშე გავლენებისათვის, ხოლო მისი მომძლავრების შემდგომ იგი თავად წარმართავდა მთელი ქრისტიანული სამყაროს კულტურის განვითარებას.

ქრისტიანული ხელოვნების შესწავლის დაწყებისთანავე მეცნიერებმა განსაზღვრეს ის ძირითადი წყაროები, რომელნიც ასაზრდოვებდნენ ბიზანტიურ ხელოვნებას და განაპირობებდნენ მის ხასიათს. ჯერ კიდევ XIX საუკუნის დასასრულის გამოკვლევებში ჩამოყალიბდა აზრი ბიზანტიური ხელოვნების შემადგენელი ნაწილების შესახებ. „ბიზანტიის ხელოვნება მისი აყვავების პერიოდში წარმოადგენდა ბიზანტიელთა გენიით ერთ მხატვრულ მთლიანობად შეკრულ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებათა ამალგამას"; „ბიზანტიური ხელოვნების ერთადერთ წყაროდ არ შეიძლება მხოლოდ ელინური ხელოვნების აღიარება... ლიტერატურამ და ხელოვნებამ, ისევე, როგორც ბიზანტიურმა მეცნიერებამ, ცოტა რამ როდი აითვისა აღმოსავლეთიდან, სირიიდან, სომხეთიდან, ეგვიპტიდან, ინდოეთიდან" – ვკითხულობთ 1894 წელს სანკტ-პეტერბურგში გამოცემულ ნ. პოკროვსკის ნაშრომში.⁴

გადიოდა დრო, ბიზანტიური ხელოვნებისა და ზოგადად კულტურის შესწავლა სულ უფრო ღრმავდებოდა და ფართოვდებოდა, მაგრამ ეს ფუძემდებლური დებულება არ იცვლებოდა, იგი ახალ, უფრო მყარ დასაყრდენს იძენდა ახალი მასალების სახით და ხელოვნების ძეგლთა უფრო სრულყოფილი შესწავლის წყალობით.

კიდევ ერთი მოსაზრება ბიზანტიის ისტორიისა და კულტურის მკვლევრისა, რომელიც ნ. პოკროვსკის პუბლიკაციას თითქმის ერთი საუკუნით არის დამორებული: „ბიზანტიის კულტურამ შეითვისა იმპერიის მრავალრიცხოვანი ხალხების მიერ შექმნილი მხატვრული ტრადიციები. არა მხოლოდ ბერძნებმა, არამედ განსაკუთრებით სირიელებმა, აგრეთვე კოპტებმა, სომხებმა და ქართ-

ველებმა, მცირე აზიის ტომებმა და სლავებმა განსხვავებულად შეიტანეს თავისი წვლილი საკუთრივ ბიზანტიური კულტურის ფორმირებაში. მაგრამ მისი საბოლოოდ ჩამოყალიბების შემდეგ ამ ხალხთა კულტურული განვითარება ბიზანტიური ცივილიზაციის მანიველირებელი ბატონობის ნიშნით წარიმართა.⁵⁵

ბიზანტიური ხელოვნების არსის განსაზღვრის ეს პოზიცია გაზიარებულია სხვადასხვა ქვეყნის ბიზანტინისტების მიერ. ორი საუკუნე დასჭირდა ბიზანტიის იმპერიას ხელოვნებაში საკუთარი სტილის ჩამოსაყალიბებლად და ამ ხნის განმავლობაში მიმდინარე პროცესებში აქტიურად იყვნენ ჩართულნი იმპერიის შემადგენლობაში შემავალი და მისი მეზობელი ხალხები: „კონსტანტინოპოლმა თავის კულტურაში სხვადასხვა ეროვნების წარმომადგენელთა ასიმილაცია მოახდინა – სომეხთა, ქართველთა, რუსთა, სერბთა, ბულგარელთა, ლათინთა, სირიელთა და კაპადოკიელთა. იგი მათ აიძულებდა ეცხოვრათ მისი ინტერესებითა და მისწრაფებებით.“⁵⁶

მართალია, ბიზანტიის მოსახლეობის ძირითად ბირთვს ბერძნები შეადგენდნენ, მაგრამ იმპერიის სხვადასხვა ნაწილის მეტ-ნაკლებად ელინიზებული ადგილობრივი მოსახლეობა აქტიურად მონაწილეობდა კულტურულ პროცესებში. ამ ხალხთა ძველ მხატვრულ ტრადიციათა ძალა მნიშვნელოვნად მოქმედებდა ბიზანტიური ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესზე. საქართველო, აღმოსავლეთის პროვინციების მსგავსად, ელინიზმის ყველაზე ძლიერი შემოტევის დროსაც კი მტკიცედ ინარჩუნებდა თავის თვითმყოფობას, ენას, კულტურას, წეს-ჩვეულებებს, რაც თავის დაღს ასევამდა ამ ხალხთა ქრისტიანულ ხელოვნებას. ქრისტიანული აღმოსავლეთის ტრადიციული ხალხური ხელოვნების ფაქტორი არსებითი იყო როგორც ადრექრისტიანული, ასევე ბიზანტიური ხელოვნების ჩამოყალიბებაში.

სპეციალურ ლიტერატურაში არაერთხელ აღინიშნა (ამას ქართული მასალაც ადასტურებს), რომ ადრექრისტიანული ხელოვნების ტრანსცენდენტური, იერატიული სტილი თავის სათავეს გვიანანტიკურ ხელოვნებაში იღებს. ეს კარგად და საინტერესოდ გამოიკვეთა რომაული კატაკომბების უძველეს მხატვრობაში, სადაც თვალსაჩინოა სტილის ყველა ის ნიშანი, რომელიც არსებითი გახდება ქრისტიანულ ხელოვნებაში: სულიერი სანწყისის ხაზგასმა, უარის თქმა სხეულებრივ გამოსახულებებზე, ტრანსცენდენტურობა, ორნამენტულ-სიბრტყობრივი მეტყველებისკენ მისწრაფება.⁵⁷ ყველა ეს ნიშანი მთელი სისრულით არის გაცხადებული ახლო აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნებაში, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის ბიზანტიური ხელოვნების სანწყისების ჩამოყალიბებაში. მევლევართა უმეტესობა ახლო აღმოსავლეთს (ეს ცნება ფართო მნიშვნელობით, უთუოდ, საქართველოსაც მოიცავს) ბიზანტიური ხელოვნების მთავარ მამოძრავებელ ძალთა შორის ასახელებს.⁵⁸

ბიზანტიის დედაქალაქის გვერდით V-VI საუკუნეებში ბრწყინვალე განვითარებას აღწევს აღმოსავლეთის კულტურული ცენტრები: ანტიოქია სირიაში, ალექსანდრია ეგვიპტეში, იერუსალიმი პალესტინაში, ედესა ჩრდ. მესოპოტამიაში, ფეფსო, სმირნა, ნიკეა, ნიკომიდია – მცირე აზიაში, კორინთო, თესალონიკი, პატრა – საბერძნეთში.

ადრებიზანტიური კულტურა უპირატესად ბრწყინვალე ქალაქური კულტურა იყო, რომელშიც რელიგიურთან ერთად ინტენსიურად ვითარდებოდა და ძლიერდებოდა საერო კულტურა, დაკავშირებული, ერთი მხრივ, წინარე ანტიკურ სანყისებთან, მეორე მხრივ კი – საიმპერატორო კარის მოთხოვნებთან. ბიზანტიური ხელოვნება, ბერძნული თავისი არსით, მდიდრდებოდა და ივსებოდა აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნებათა მონაპოვრებით. ბიზანტიამ შუა საუკუნეების ახლადქმნად კულტურასთან დასავლეთისა და აღმოსავლეთის გავლენათა ორგანული სინთეზი მოხდა.

ადრებიზანტიური ხელოვნების სამყაროში ეს ძალზე მოკლე და სქემატური წიაღსვლა საჭირო გახდა იმისათვის, რათა უფრო თვალსაჩინო გახდეს ადრე შუა საუკუნეების საქართველოს მიმართება ბიზანტიასთან კულტურულ, პოლიტიკურ და სოციალურ სფეროებში.

ნაშრომში განხილული ქართული ხელოვნების ძეგლები ძირითადად V-VII საუკუნეებს განეკუთვნება, ამიტომაც ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს საკითხთაგანია ამ ეპოქის ქართლის ურთიერთობა ბიზანტიასთან. შემთხვევითი როდია, რომ ქართლის მოქცევის ფაქტი იმპერატორ კონსტანტინე დიდთან არის დაკავშირებული. ქართლის პირველი ქრისტიანი მეფე სწორედ ბიზანტიის მბრძანებელს უგზავნის მოციქულებს თხოვნით, გამოუგზავნოს მას „ნაწილი ძელი ცხოვრებისა, რომელიც მას ოდენ ჟამსა გამოეჩინა ღმრთისმოყვარესა ელენე დედოფალსა.“ მირიანმა, ამასთანავე, „ითხოვნა მღვდელი მრავალნი, რათა განავლინეს ყოველთა ქალაქთა და ადგილთა და ნათელს-ცემდნენ ერსა, რათა მსწრაფლ ნათელ-იღოს ყოველმან სულმან ქართლისამან. და ითხოვნა ქვით-ხურონი აღშენებისათვის ეკლესიათა.“⁹

ლეონტი მროველი მოგვითხრობს, თუ როგორი მონაწილეობა მიიღო კონსტანტინე კეისარმა ახლადმოქცეულ ქვეყანაში ქრისტიანობის განმტკიცების საქმეში: „სიხარულითა მოანიჭა ნაწილი ძელისა ცხოვრებისა, და ფიცარნი იგი, რომელთა ფერხნი დამსჭვალულ იყვნეს უფლისანი და სამსჭვალნი ხელთანი. და წარმოგზავნა მღვდელი და ხურონი ფრიად მრავალნი: რამეთუ კონსტანტინე მეფემან მეფობასა შინა მისსა აღაშენა წმიდა ეკლესია, ტაძარი ღმრთისა ხუთასი. და მოსცა განძი დიდძალი ეპისკოპოსსა იოვანეს და უბრძანა: „სადაცა ჯერ იჩინო ადგილთა ქართლისათა, აღაშენენ ეკლესიანი სახელსა ზედა ჩემსა, და ნიჭნი ესე დაამკვიდრენ ქალაქთა ქართლისათა.“¹⁰ ლეონტი მროველისეე გადმოცემით, ეპისკოპოსმა იოვანემ დატოვა ხურონი „ადგილსა, რომელსა პქვიან ერუშეთი, და დაუტევნა ხურონი საქმედ ეკლესიისა: დაუტევნა განძი და სამსჭვალნი უფლისანი და წარმოვიდა და დაუტევნა წუნდას ხურონი და განძი და, რაჟამს ენყო ოდენ ეკლესიასა, წარმოვიდა და მოვიდა მანგლისს, და იწყო ეკლესიისა შენება, და დაუტევნა ფიცარნი იგი უფლისანი.“¹¹

ამგვარად, ქართული ისტორიული ტრადიცია ქართლში პირველ ეკლესიათა მშენებლობას ბიზანტიიდან მოსულ „ხუროებს“ უკავშირებს. ცხადია, ქართული მატიანის ასეთი ცნობა, გარდა რაღაც რეალური საფუძვლისა და ზოგიერთი არსებული ფაქტისა, გარკვეულწილად, მნიშვნელოვან პოლიტიკურ ტენდენციას უნდა ასახავდეს. ბიზანტია, კონსტანტინოპოლი – მსოფლიო ქრისტიან-

ნობის ბურჯი, არ დაიშურებდა ახლადმოქცეული ქვეყნისთვის, მითუმეტესად სტრატეგიულად ისეთი ღირებულისათვის, როგორიც ქართლი, ქრისტიანობის განსამტკიცებლად ნებისმიერი დახმარების აღმოჩენას. ქართლისათვის კი ბიზანტიის კეთილგანწყობის ამგვარი ნიშანი – ეკლესიების მშენებლობისათვის დამხმარე ძალების გამოგზავნა, გარდა ამ საქმეში რეალური დახმარებისა, ძლიერი ქრისტიანული იმპერიის პოლიტიკურ მხარდაჭერასაც ნიშნავდა აღმოსავლეთის სამშო მეზობელთან – სასანურ ირანთან დაპირისპირებაში.

ნაშრომში ძირითადად განხილულია ადრეული შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხები, რადგან ხუროთმოძღვრებასთან შედარებით, ისინი ნაკლებად არის გამოკვლეული. ქართული ხუროთმოძღვრება, რომელშიც ყველაზე მკაფიოდ გამოვლინდა: ეროვნული ხელოვნების ორიგინალობა და თავისთავადობა, ღრმად და საფუძვლიანადაა შესწავლილი ქართველ მეცნიერთა მიერ (გ. ჭუბინაშვილი, ვ. ბერიძე, რ. შმერლინგი, ვ. ცინცაძე, რ. მეფისაშვილი, ლ. რჩეულიშვილი და სხვ.), ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნება კი გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო საგანგებო კვლევის სფეროდ არ გამხდარა.

საქართველოს კულტურული ვითარება ბიზანტიურისაგან სრულიად განსხვავებული იყო. თუ კი ამ პერიოდის ბიზანტიაში ყალიბდებოდა და ყვაოდა ქალაქების ბრწყინვალე კულტურა, ქართლში ქრისტიანობის ოფიციალურ რელიგიად გამოცხადების პერიოდისათვის მნიშვნელოვნად დაეცა საქალაქო ცხოვრება და საქალაქო მეურნეობა, რასაც შედეგად ქალაქებში ხელოსნობის სხვადასხვა დარგის დაქვეითება მოჰყვა. ეს მდგომარეობა ქვეყნის სოციალური, პოლიტიკური და ეკონომიკური მდგომარეობით იყო განპირობებული.¹² ამასთანავე, დაცემას განიცდის წინარე ხანაში განვითარებული მხატვრული ხელოსნობის სხვადასხვა დარგი (მელითონეობა, საიუველირო ხელოვნება, კერამიკა, მხატვრული მინის წარმოება). ქართლში ფეოდალურ ურთიერთობათა განვითარების თავისებურების გამო შუა საუკუნეების ამ ადრეულ პერიოდში ქალაქები საკმაოდ მოკრძალებულად გამოიყურება და მათი მხატვრულ-არქიტექტურული სახე შორს იყო თანადროული ბიზანტიური სტანდარტებისაგან. ბიზანტიაში ქალაქები დიდი კულტურული ცენტრები იყო, სადაც ხელოვნების ყველა დარგი ყვაოდა. იმპერიის დედაქალაქში იქმნებოდა უმშვენიერესი საიუველირო ნაწარმი, სპილოს ძვლის ნატიფი ნივთები – დიპტიქები, ტრიპტიქები, რელიეფებით შემკული პიქსიდები და კოლოფები, ხატუნების იშვიათი ნიმუშები, მინიატურებით შემკული ხელნაწერი წიგნები, რომლებიც მთელ საქრისტიანოში ეტალონებად ითვლებოდა.

ქართლში ქრისტიანობის ოფიციალურად მიღებამ სტიმული მისცა ხელოვნების განვითარებას. ამას ემატებოდა ბიზანტიიდან და აღმოსავლეთის ქრისტიანული ცენტრებიდან საღვთისმსახურო ნივთების, წმინდა წიგნების, სანაწილეების, ჯვარ-ხატების შემოტანა, რომლებიც ადგილზე მისაბად ნიმუშებად იყო მიჩნეული. ამგვარი გზით ვრცელდებოდა ქრისტიანული იკონოგრაფია მთელ სამყაროში, მათ შორის საქართველოში. დანიშნურებულ ქრისტიანულ ცენტრებში ყალიბდებოდა ქრისტიანული ხელოვნების კანონიკური ფორმები,

რომლებიც ახალ მხატვრულ მეტყველებას განსაზღვრავდა. ადრებიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი აღმოსავლურქრისტიანულ ცენტრებშია შექმნილი. ისინი ზღვისპირა ქალაქების მეშვეობით ვრცელდებოდა მთელ საქრისტიანოში. მაღალმხატვრული ხელნაწერები, საღვთისმსახურო ნივთები იქმნებოდა სირია-პალესტინაში, კოპტურ ეგვიპტეში, კაპადოკიაში, რომლებთანაც, ისევე, როგორც ბიზანტიასთან, საქართველოს მუდმივი აქტიური ურთიერთობა ჰქონდა.

ამ ურთიერთობათა კვალი მკაფიოდ ჩანს აღნიშნული ეპოქის ქართული ხელოვნების ძეგლებში, რომლებიც წერილობით წყაროებთან ერთად და ხანდახან მათზე უფრო მჭევრმეტყველად, მოგვითხრობს ქართლის მნიშვნელობაზე ადრექრისტიანული ხელოვნების საერთო განვითარებაში. ქრისტიანობის ადრეული ეპოქის ქართული გამოყენებითი ხელოვნების ნაწარმოებები არც ისე ბევრია შემორჩენილი, მაგრამ V-VII საუკუნეთა ქართული ქვის რელიეფები უმდიდრეს მასალას გვაწვდის ე.წ. ადრებიზანტიური ხანის ქართული სახვითი ხელოვნების იკონოგრაფიისა და სტილის შესასწავლად. ეს რელიეფები მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ქართული ხელოვნების ისტორიისათვის, არამედ პლასტიკური ხელოვნების (ან პლასტიკურ ხელოვნებათა – ფართო გაგებით) საერთო განვითარების ძირეულ პრობლემათა გადასაწყვეტად.

ბიზანტიის როლი ქართული ხელოვნების განვითარების ამ ადრეულ ეტაპზე უფრო მკაფიოდ გამოჩნდება კონკრეტული ნაწარმოებების განხილვისას. აღნიშნავ მხოლოდ, რომ ბიზანტიურ კულტურულ სივრცეში საქართველოს ადგილის წარმოსაჩენად ყველაზე სარწმუნო საბუთები თავად ხელოვნების ნაწარმოებებია. მათი სწორი ინტერპრეტაცია საშუალებას გვაძლევს განვსაზღვროთ ქართული ხელოვნების მიმართება ბიზანტიურთან.

მოკლედ აღვნიშნავ საქართველო-ბიზანტიის მხატვრულ ურთიერთობათა რამდენიმე კონკრეტულ მაგალითს:

- ყურადღებას იპყრობს ერთი მეტად მნიშვნელოვანი გარემოება, რაც ადრეულ შუა საუკუნეებში საქართველოში საერო პორტრეტის გაჩენასთან არის დაკავშირებული. მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმ. ფასადზე მშენებელთა პორტრეტების გამოსახულებები გაჩნდა ბიზანტიაში საერო პორტრეტების რელიგიური ხელოვნების ქმნილებებში გაჩენის პარალელურად, ოღონდაც ქვეყნის სოციალური პირობებით გამოწვეული ეს მხატვრული ფენომენი ბიზანტიაში მონუმენტურ მხატვრობაში შეიქმნა, საქართველოში კი ქტიტორთა მონუმენტური პორტრეტები პლასტიკურ ხელოვნებაში განხორციელდა. ეს განსხვავებაც ქართული ხელოვნების ადგილობრივი ტენდენციებით იყო განპირობებული. ბიზანტიასთან ერთდროულად, VI-VII საუკუნეებში, საერო პორტრეტები ჩნდება ისეთ პოპულარულ ქართულ საკულტო ძეგლებზე, როგორიცაა ქართული ქვაჯვარები.

- მნიშვნელოვნად მიმჩნია ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფური პროგრამების თანხმადობა ადრექრისტიანული კატაკომბების კედლის მხატვრობის, ბიზანტიური სპილოს ძვლის ნაკეთობების იკონოგრაფიულ პროგრამებთან.

- ქართულ რელიეფებში გამოყენებულია ბიზანტიური ხელოვნებისათვის

დამახასიათებელი „სიმბოლური პარალელიზმი“, ანუ ძველი აღთქმის თემების გამოყენება სახარების თემების უფრო სრულად წარმოსაჩენად, მათთვის უფრო მეტი სიღრმისა და ემოციურობის მისანიჭებლად. როგორც ნესი, შერიჩეოდა ის თემები, რომლებიც ხსნის იდეასთან იყო დაკავშირებული (დანიელი ლომების ხაროში – ზედა თმოგვი, უსანეთი; ისააკის მსხვერპლის შეწირვა – უსანეთი, მამულა).

– ქართველი ოსტატები ქვასვეტების ნახნაგებს იყენებდნენ, როგორც ქვის „დიპტიქებსა“ და „ტრიპტიქებს“ სვეტების ზედაპირზე ბიბლიური სიუჟეტების უკეთ განსათავსებლად (ქრისტეს ამაღლება – ხანდისის ქვასვეტის ორ ნახნაგზეა გაშლილი, იგივე სცენა დიდი გომარეთისა და ნალვარევის ქვაჯვარების სვეტის სამ ნახნაგზეა განანილებული).

– ქრისტეს სასწაულთა შერჩევა და მათი კომპოზიციური წყობა ზოგ შემთხვევაში (მაგ. ბრდაძორის ქვასვეტზე) ბიზანტიური სპილოს ძვლის ე.წ. ზუთნანილელი ტრიპტიქების ვერტიკალური მოჩარჩოებების პროგრამებს შეესაბამება. ბიზანტიური სპილოს ძვლის რელიეფების გარკვეული გავლენა იგრძნობა ქვასვეტების ზოგიერთი რელიეფური კომპოზიციის ცალკეულ დეტალებსა და მხატვრულ ხერხებში, რაც ცხადყოფს საქართველოში ბიზანტიური მცირე პლასტიკის ნიმუშების არსებობას, რომლებიც რელიეფების ოსტატებისათვის ნიმუშების როლს ასრულებდა.¹³

– ქვასვეტების ზოგიერთი იკონოგრაფიული სქემა ახლოა უძველესი ქრისტიანული ტაძრების აბსიდების მოხატულობებთან (საქარა, ბაუიტი, VI ს.), სადაც ღმრთისმშობლის გამოსახულება ქრისტეს ამაღლების სცენაშია ჩართული (იხ. ხანდისის ქვასვეტი). ამასთანავე, ქართულ ქვასვეტებზე წმინდა სახეთა მხატვრული გამომსახველობა გარკვეულად უკავშირდება VI-VII საუკუნეების კოპტური ფერწერული და ნაქსოვი ხატების, აგრეთვე ქვის რელიეფების მხატვრულ ხასიათს.

ბიზანტიამ უდიდესი ზემოქმედება მოახდინა შუა საუკუნეების ხალხთა კულტურაზე. განსაკუთრებულად ძლიერი იყო მისი გავლენა მართლმადიდებელ ქვეყნებში. ბიზანტიის მეშვეობით ანტიკური, ბერძნულ-რომაული მემკვიდრეობა ბევრ ქვეყანას, მათ შორის საქართველოსაც გადაეცა. ბიზანტიის ცივილიზაციას ნაზიარები ხალხები მისგან საკუთარი ხელოვნების განვითარების ძლიერ სტიმულს იღებდნენ, რადგან ეს იყო ზიარება შუა საუკუნეების სულიერ ფასიულობათა უმაღლეს ნიმუშებთან. ამ ვითარებაში მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო ქვეყნის ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციები. რაც უფრო დიდი იყო ადგილობრივ ძირძველ ტრადიციათა საგანძური, მით უფრო მეტ თავისთავადობას ავლენდა ქვეყანა საკუთარი ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში. ეროვნული ტრადიციების ზემოქმედებით ხელოვნების ბიზანტიური სტილი ამ ქვეყნებში გარკვეულ სახეცვლილებას განიცდიდა. ადრექრისტიანული ქართული პლასტიკის ძეგლები ამ ურთიერთობათა თავისებურ და ძალზე საინტერესო სურათს წარმოგვიდგენს.

2. საქართველო და აღმოსავლურქრისტიანული სამყარო

IV-V საუკუნეებში საქართველო ქრისტიანული სამყაროს მხატვრულ-კულტურული ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობდა. იგი ჩართული იყო ხმელთაშუაზღვისპირეთისა და ახლო აღმოსავლეთის პოლიტიკურ და კულტურულ პროცესებში, რომლებიც გამოძახილს ჰპოვებდა ქვეყნის ცხოვრებაში. ეს იყო მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენებით აღსავსე ეპოქა ქრისტიანობის მიღებასა და არაბობას შორის, როდესაც აღმოსავლეთის კულტურული ცენტრები ქრისტიანული ცივილიზაციის განვითარებაში წამყვან ძალას წარმოადგენდა. საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში კულტურის ამ ახლოაღმოსავლურ კერებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა.

ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების სანყისი პერიოდი, ინტენსიური ძიებებით, წინააღმდეგობრივი ცდებითა და მერყეობით აღსავსე ეპოქა VI საუკუნისათვის რელიგიური ხელოვნების სიმნიფის სტადიით დასრულდა. ეს იყო „აღმოსავლეთის დეკორატიული გენიის საბოლოო გამარჯვება საბერძნეთის პლასტიკურ გენიაზე“.¹

ქრისტიანული ხელოვნება საგნობრივი სამყაროს გასულიერებისკენ, იდეალურ ხარისხში მისი აყვანისკენ მიისწრაფოდა. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ქრისტიანობის აღმოსავლურ ცენტრებში მიმდინარე პროცესები, რომელთაც ძლიერი ზემოქმედება მოახდინეს ქრისტიანული ხელოვნების ძირითად მიმართულებათა ჩამოყალიბებაზე.

არაერთგზის მქონია შესაძლებლობა აღმენიშნა ხელოვნებასა და ენაში, ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მიმდინარე პროცესების გარკვეული თანხმობა და ახლაც მინდა მოვიყვანო კ. კეკელიძის შენიშვნა, რომელიც მან ძველი ქართული ლიტერატურის საკითხთა კვლევისას გააკეთა: „ზოგადი კულტურის ისტორიკოსები ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ქრისტიანული ხის აღმოსავლურ შტოს, რომელსაც ქართული ქრისტიანობა და სასულიერო მწერლობაც ეკუთვნის“.² ეს შენიშვნა თანაბრად ეკუთვნის ადრეულ ქართულ სახვით ხელოვნებასაც, რომელსაც ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების საერთო პროცესში მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვის.

ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და შემდგომ განვითარებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქრისტიანული კულტურის ცენტრებმა მცირე აზიაში, სირიასა და პალესტინაში. ზღვისპირა ქალაქები ქრისტიანული იკონოგრაფიის მთავარ გამავრცელებლებად იქცნენ მთელ საქრისტიანოში, კონსტანტინოპოლიდან მოყოლებული, ვიდრე ანტიოქიამდე. ქრისტიანული ხელოვნების იკონოგრაფიისა და სტილის განმსაზღვრელი ელემენტები უპირატესად აღმოსავლეთის ქრისტიანული ცენტრებიდან მომდინარეობდა.

ადრექრისტიანული ქართული ხელოვნების მხატვრული პრინციპების განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა სირია-პალესტინასთან ურთიერთობას. ხელოვნების ისტორიკოსები სირია-პალესტინას, ე.წ. „შუა აღმოსავლეთს“, ფუნდამენტურ როლს ანიჭებენ ქრისტიანული ესთეტიკის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. საკმარისია გავიხსენოთ, რა საფუძველზე

ყალიბდებოდა სირიის ქრისტიანული კულტურა, რომ გასაგები გახდეს მისი ხელოვნების თავისებურებათა ძირები. ელინისტურ-რომაულ და ირანულ სამყაროთა შორის მდებარე სირია იმთავითვე ამ ორი ძლიერი ცივილიზაციის გავლენის ქვეშ მოექცა. ამასთანავე, I საუკუნის დასასრულისთვის ებრაული თემების არსებობამ სირიის ქალაქებში – ანტიოქიაში, ტირში, დამასკოში, აპამეასა და სიდონში განსაზღვრა ქრისტიანული ხელოვნების უპირატესი განვითარება. 250 წლისთვის დურა-ევროპოსში სინაგოგის მახლობლად ჩნდება პირველი ქრისტიანული სალოცავი სახლი და ბაპტისტერიუმი. დურა-ევროპოსის სინაგოგის კედლის მხატვრობა ძველი აღთქმის სცენებით ბიზანტიური ხელოვნების თავისებურ წინათგარძნობად განიხილება.³

ქრისტიანული სირიის ხელოვნების დიდი მემკვიდრეობიდან დღეისათვის შემორჩენილი ძეგლები ხელოვნების ყველა დარგის – ხუროთმოძღვრების, მხატვრობის, მოზაიკის, ხელნაწერთა მინიატურების, ოქრომჭედლობის, ქვის რელიეფების – განვითარების მაღალ დონეს გვიჩვენებს. იმის წარმოსადგენად, თუ რა მხატვრული ხარისხისა და ღირსების მოვლენასთან გვაქვს საქმე, საკმარისია გავიხსენოთ სირიული ხელოვნების თუნდაც რამდენიმე სახელგანთქმული ქმნილება: ხუროთმოძღვრებაში ეს არის წმ. სვიმეონ მესვეტის გრანდიოზული სამონასტრო კომპლექსი – სვიმეონწმინდის ლავრა (V ს.),⁴ წმ. სერგის ეკლესია რეზაფაში (სერგიოპოლისში, VI ს.).⁵ სირიაში შეიქმნა ხელნაწერი ნიგნების უნიკალური ნიმუშები, მათ შორის მარგინალური ილუსტრაციებით შემკული სირიული კოდექსი ევსებოუსის კანონებით მარ-ანანიადან, მარდინში (სამხრ. სირია, VI ს. 1/2), 586 წელს მესოპოტამიაში ზოგბას მონასტრის ბერის რაბულას მიერ შექმნილი მინიატურებით შემკული სახარება (ლაურენციანას ბიბლიოთეკა, ფლორენცია), რომლის ილუსტრაციების ციკლი მთელ საქრისტიანოში გავრცელდა.⁶ იტალიაში, მონცასა და ბოზიოს მონასტრებში შემონახულია პალესტინური ვერცხლის ამპულები (VI ს.), რომელთა მინიატურულმა რელიეფურმა კომპოზიციებმა სახარების თემების უძველესი გამოსახულებები შემოგვინახა.⁷ ამ ადრეული ეპოქის სირიული ჭედური ხელოვნების უნიკალური ნიმუშებია ორი ვერცხლის ლიტურგიკული ლანგარი ზიარების რელიეფური სცენებით (სტუმა, რიჰა, VI ს.),⁸ რელიკვარიუმის ვერცხლის ჭედური ფირფიტა სვიმეონ მესვეტის გამოსახულებით;⁹ ტიპური სირიული ქმნილებაა ე.წ. ანტიოქიის ვერცხლის კათხა (მეტროპოლიტენ მუზეუმი, ნიუ იორკი, VI ს. 1/2).¹⁰

სირიული ხელოვნება, რომელსაც კონსტანტინოპოლის მდიდარი სახვითი კულტურის პროვინციულ, პერიფერიულ განშტოებად მიიჩნევდნენ, სინამდვილეში IV-VI საუკუნეებში ბიზანტიისაგან დამოუკიდებელი მხატვრული მოვლენა იყო, განვითარების საკუთარი ტენდენციებითა და თავისებური სტილით.

საქართველოს ურთიერთობას წმინდა მინის რელიგიურ ცენტრებთან ისტორიკოსებისა და ლიტერატურის ისტორიის სპეციალისტების არა ერთი გამოკვლევა მიეძღვნა. ქრისტიანობის ადრეული ხანიდან ამ კონტაქტების არსებობას ნერილობითი წყაროების მრავალრიცხოვანი ცნობა ადასტურებს. მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებიც ამგვარი ურთიერთობების რეალურ საბუთებს წარმოგვიდგენს და პალესტინიდან

მომდინარე ძლიერი მხატვრულ-იდეური მუხტის არსებობას ადასტურებს. ამ კულტურულ-რელიგიურ კავშირებს დასაბამი ქრისტიანობის პირველივე წლებიდან დაედო, რაც ნათლად გამოიკვეთა საქართველოში არსებულ ხელოვნების ძეგლთა ჯგუფებში, აისახა ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ნაწარმოებთა მხატვრულ-იდეურ თავისებურებებსა და იკონოგრაფიაში.

წმინდა მინა ქართველთათვის, როგორც ყველა ქრისტიანებისთვის, აღთქმული ქვეყანა იყო, წარმმართველი და მაგალითის მოძიებში სულიერ ცხოვრებაში, ღვთისმსახურებასა და ხელოვნებაში. აქედან, სირია-პალესტინიდან მოდიოდა საქართველოში ღვთისმსახურების წესი, ჟამისწირვა; აქედან ჩამოჰქონდათ წმინდა მირონი, საღვთისმსახურო ნივთები, წმინდა წიგნები. საქართველოში იერუსალიმის წმინდა ადგილთა მოგონებები შემონახულია მრავალრიცხოვან საეკლესიო ნაგებობებში, ტაძრებში, რომლებიც წმინდა ჯვრისადამია მიძღვნილი, სიონად და ბეთლემად წოდებულ ეკლესიებში, ედიკულებში, რომლებშიც ანასტაზიის როტონდის ფორმებია ასახული, ხელნაწერი წიგნების შექმნაზე კიბორჩხეებში. ქართულმა ეკლესიამ ქართლის რელიგიურ ცენტრში, ძველ დედაქალაქ მცხეთაში, ქრისტიანთა უწმინდესი ადგილის – იერუსალიმის ანარეკლი გადმოიტანა. „ძველმა ქართულმა ეკლესიამ, რომელიც სათავეს წმინდა მინაზე იღებს, ტოპოგრაფიულადაც გადაიღო ასლი იერუსალიმის დედა ეკლესიისა, შექმნა რა თავისთან მცხეთაში და მის მახლობლად ყველა უმთავრესი პუნქტი, რომლებთანაც დაკავშირებულია ქრისტეს მინიერი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მოვლენები“.¹¹ გავიხსენოთ თუნდაც ვახტანგ გორგასლის აგებული მცხეთის უძველესი ეკლესია „წმიდა სიონისა, მოციქულთასა და დედაე ყოველთა ეკლესიათა“¹² (იერუსალიმში სიონის მთაზე მოციქულთა სახელზე აგებული დიდი ეკლესიის, ე. წ. „წმიდა სიონის“ ანალოგიურად). ამას უნდა დაემატოს წმინდა ადგილებთან დაკავშირებული საქართველოს სხვა უწმინდეები: ბეთლემის ეკლესიები თბილისსა და ასპინძაში, ბეთლემის გამოქვაბული ყაზბეგში და სხვ. უძველეს პალესტინურ ტრადიციას უკავშირდება ქართულ ეკლესიათა ინტერიერებში მონუმენტური საკურთხეველისწინა ჯვრების აღმართვა – გოლგოთის ჯვრის აღუზია.

აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნების იერატიული, სიბრტყობრივი სტილი, ტრანსცენდენტურობა თანდათან გავრცელდა ყველა ქრისტიანულ ქვეყანაში, ხმელთაშუაზღვისპირეთში, თავად კონსტანტინოპოლში. ქრისტიანული ხელოვნების ეს ადრეული პერიოდი საინტერესოდ აისახა კოპტური ეგვიპტის ფრესკებსა და რელიეფებში. ამ ეპოქის კოპტური ხელოვნება მნიშვნელოვნად ავსებს ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლთა ნუსხას. სირიისა და პალესტინის კულტურულ ცენტრებთან მჭიდროდ დაკავშირებულმა ზემო ეგვიპტის კოპტურმა ქრისტიანობამ შექმნა ორიგინალური ხელოვნება, მკაფიოდ გამოკვეთილი ხასიათითა და სტილით (სპილოს ძვლის რელიეფები, ქვის რელიეფური კომპოზიციები, V-VI სს., ბაუტიცისა და საქარის მონასტრების ეკლესიებისა და კაპელების კედლის მხატვრობა, VI ს.).¹³

ხელოვნებათმცოდნეობაში აქტუალურად დგას სირიული ხელოვნების გავლენების საკითხი აღმოსავლეთსა და დასავლეთში. განსაკუთრებულ მნიშვნე-

ლობას იგი საქართველოსთან მიმართებაში იძენს, რადგან სწორედ ჩვენი ქვეყნის მჭიდრო კონტაქტები ქრისტიანობის აღმოსავლურ ცენტრებთან, კერძოდ, სირიასთან, საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს. „ამიტომაც, – წერდა ნ. მარი, – ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ადრევე გაჩნდა ქართული მნიგნობრული კერები, სადაც ითარგმნებოდა ქართული ეკლესიისათვის საჭირო ლიტერატურა. უკვე IV-V საუკუნეებში ქართველები არა მარტო მოგზაურობდნენ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, არამედ მოღვაწეობდნენ კიდევც“.¹⁴

ქრისტიანული აღმოსავლეთის სულიერ კერებს შორის, რომლებთანაც საქართველოს ქრისტიანობის ადრეული ეპოქიდან მჭიდრო ურთიერთობები ჩამოუყალიბდა, აღსანიშნავია სირია. ქართული საისტორიო წყაროებიდან ვიცით, თუ რა აქტიური კავშირები ჰქონდათ ქართველებს ანტიოქიის მახლობლად არსებულ შავი („საკვირველი“) მთის სამონასტრო ცენტრთან, სადაც ღირსი სვიმეონ მესვეტე მოღვაწეობდა. სწორედ სვიმეონის დედის მართას ცხოვრების აღწერიდან ჩანს ქართველთა როლი მონასტრის საქმიანობაში.¹⁵ სვიმეონ მესვეტის ბიოგრაფიიდან ირკვევა, რომ ქართველნი მასთან ხშირად მიმოდიდნენ და მათი ნაწილი საბერმონაზვნო მოღვაწეობისათვის იქვე, სვიმეონის მონასტერში რჩებოდა.

ქართველთა უმნიშვნელოვანესი სამოღვაწეო ასპარეზი იყო პალესტინა, სადაც ისინი V საუკუნიდან ჩანან. სწორედ იქ იღვწოდა გამოჩენილი ქართველი სასულიერო მოღვაწე პეტრე იბერი. საქართველოს კავშირებს პალესტინის კულტურულ ცენტრებთან არაერთი წერილობითი წყარო ადასტურებს. პეტრე იბერის „ცხოვრებაში“ მოთხრობილია, რომ იერუსალიმში პატრემ „ალაშენა სახლი სასტუმროი ქალაქსა შინა და განუსვენებდა მომავალთა ძმათა ქართველთა და ბერძენთა.“ საქართველოდან სალოცავად ჩასული მომლოცველთათვის სასტუმროს აგება მათი რიცხვის ზრდის ნათელი დადასტურებაა. ამავე „ცხოვრებაში“ მოთხრობილია პეტრე ქართველის მიერ იერუსალიმში სიონის ეკლესიის მახლობლად, ე.წ. დავითის კოშკზე მონასტრის აგების შესახებ, რომელიც „იბერთა“ ანუ ქართველთა მონასტრის სახელითაა ცნობილი (V ს. 30-იანი წწ.).¹⁶ იბერთა მონასტრის იერუსალიმში აგება იმის მომასწავებელია, რომ ქართველი ბერები პალესტინაში საკმაოდ უნდა ყოფილიყვნენ. ქართველთა მონასტრების საქართველოს გარეთ, ქრისტიანული კულტურის უცხოეთის მაშინდელ განთქმულ ცენტრებში დაარსების ტენდენცია V საუკუნის შუა წლებში ყოფილა წარმოშობილი და ამ საქმის თაოსნობა პეტრე ქართველის ღვაწლი ყოფილა. VI საუკუნეში დას. საქართველოსაც ჰქონია თავის მკვიდრთათვის პალესტინაში საკუთარი, ლაზთა მონასტრად წოდებული საფანე.¹⁷

პროკოპი კესარიელს თავის ნაშრომში „ნაგებობათა შესახებ“ მოყვანილი აქვს ცნობა იმის შესახებ, რომ იმპერატორმა იუსტინიანემ აღადგინა ორი ქართული მონასტერი: „იბერთა მონასტერი იერუსალიმში, ლაზთა მონასტერი იერუსალიმში“.¹⁸

ბევრი სარწმუნო ცნობაა შემონახული პალესტინაში ქართველთა სამონასტრო ცხოვრების შესახებ. საკმარისია, ვახსენოთ ბეთლემში თეოდორე ტირონის სახელობის ქართველთა მონასტერი (VI-VII სს.), რომელიც მოზაიკით შეუმ-

კიათ აბა ანტონის და იოსიას, რასაც გვამცნობს ამ მონასტერში აღმოჩენილი ერთ-ერთი ოთხ ქართულ მოზაიკურ წარწერათაგანი: „შენეწიეთა ქრისტიანთა და მეოხებით წმიდისა თეოდორისითა შეიწყალენ ანტონი აბაი და იოსია, მომსხმელი ამის სეფისაი და მამა-დედაი იოსიასი, ამენ.“¹⁹

ამ საკითხებთან დაკავშირებით მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს XVIII საუკუნის გამოჩენილი ქართველი მოღვაწისა და მწერლის ტიმოთე გაბაშვილის თხზულება „მიმოსლვა“. ეს ცნობები, როგორც ჩანს, ეფუძნება იერუსალიმის ქართველ მოღვაწეთა წრეში გავრცელებულ გადმოცემას, რომლის თანახმად, პირველი ქართველი მოგზაური იერუსალიმში პირველი ქრისტიანი მეფე მირიანი იყო: „უკეთუ გენებოს ცნობად, თუ ქართველნი ვითარ იპყრობდნენ იერუსალიმს, ესრეთ ეპოვენით მუნ წერილთა შინა. რამეთუ პირველი ქრისტიანი ქმნილი მეფე საქართველოსა მირიან ხოსროიანი ნინოს მიერ წარმოვლენილ არს, მეფე კონსტანტინე უხილავს და იერუსალიმად მისრულ არს...“²⁰

ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით, პალესტინაში ქართველთა საკმაოდ დიდი მასშტაბებით „მიმოსლვა“ VII საუკუნის დასასრულამდე სავსებით რეალური ჩანს. ელ. მეტრეველი თვლის, რომ ქართველთა მიმოსვლა პალესტინაში არ შეწყვეტილა არაბთა ბატონობის ხანაშიც. „VII-VIII საუკუნეებში იერუსალიმში ქართველთა მოღვაწეობის შესახებ წერილობით ცნობებს ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ იერუსალიმის ქართული კოლონიის მომდევნო საუკუნეების მდიდარი ლიტერატურული პროდუქცია მოწმობს, რომ ქართველთა მოღვაწეობა არც წინა საუკუნეებში შენელებულა.“²¹

გადმოცემით, მირიან მეფის მიერ იერუსალიმის მახლობლად ჯერის მონასტრის მოპოვებაც კონსტანტინე დიდს უკავშირდება. ელ. მეტრეველის აზრით, „ამ გადმოცემას, გარდა იერუსალიმში გავრცელებული ტრადიციისა, საფიქრებელია, საფუძვლად დაედება „ქართლის ცხოვრების“ ცნობაც იმის შესახებ, რომ კონსტანტინე მეფემ მირიანს გამოუგზავნა წმიდა ნაწილები.“²²

ფრიად საგულისხმო ცნობებია დაცული ჯუანშერის თხზულებაში, სადაც მოთხრობილია V საუკუნის მეორე ნახევარში ვახტანგ გორგასლის მოგზაურობაზე პალესტინაში: „წარვიდეს ვახტანგ და დედა და დაი მისი იერუსალიმს... შევიდეს და ილოცეს წმიდასა აღდგომასა, და მოილოცნეს ყოველნი ადგილნი წმიდანი და შევედრნეს წმიდასა აღდგომასა, შეწირნეს შესანიშნავი ღიდი“. ²³ ეს ცნობა ადასტურებს ქართველთა მიმოსვლას პალესტინის წმინდა ადგილებში უკვე V საუკუნეში.

არქეოლოგიური მასალებით დასტურდება V-VI საუკუნეებში იერუსალიმში ქართული ახალშენის არსებობა. 1939 წელს აქ აღმოჩნდა საფლავის ქვა ბერძნული წარწერით: „საფლავი (სამუელ) ქართველი ეპისკოპოსისა და აქაური მონასტრისა.“ საფლავის ქვა V-VI საუკუნეებითაა დათარიღებული.²⁴

პალესტინაში V-VI საუკუნეებში ქართველთა მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი ფაქტია დადასტურებული კ. კეკელიძის ნაშრომებში. საქმე ეხება ვინმე მარტვირი საბანძინდელის მოღვაწეობას, რომელსაც ეკუთვნის ასკეტურ-მისტიკური შინაარსის ორიგინალური თხზულება „სინანულისა და სიმდაბლისათვის“. ნაწარმოები მიჩნეულია არა უგვიანეს VII საუკუნის ნახევრის ქართული მწერ-

ლობის ძეგლად. საბაწმინდელი მონაზვნის (საბაწმინდის მონასტრის მამასახლისის) ეს თხზულება ამ დროის ქართული სასულიერო მწერლობის თვალსაჩინო დონის მანიშნებელია.²⁵

არსებობს ცნობები, რომ ქართველები აქტიურად მონაწილეობდნენ ხარითონის, ექვთიმეს, თეოდოსისა და საბა განწმენდილის ლავრების ცხოვრებაში. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მათი მოღვაწეობა საბა განწმენდილის ლავრაში. ქრისტიანობის ამ დიდ სასულიერო ცენტრში (საბამ მონასტერი 483 წელს დააარსა) აქტიური კულტურული ცხოვრება ქართველთა მონაწილეობით დიდი ხნის განმავლობაში მიმდინარეობდა. ქართველებთან ერთად იქ იღვწოდნენ სხვადასხვა ქრისტიან ერთა წარმომადგენლები – ბერძნები, ასურელები, სომხები. ეს სამონასტრო ცენტრები, სულიერი ცხოვრების მნიშვნელოვანი კერები, იმავდროულად წარმოადგენდა ადგილებს, სადაც ერთმანეთს ხვდებოდნენ და თანამშრომლობდნენ სხვადასხვა კულტურათა მატარებელ ხალხთა წარმომადგენლები. ეს იყო ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხიდან მოსული ხალხების ურთიერთგაცნობისა და ურთიერთგაზიარების ინტენსიური პროცესი, რომელიც ამდიდრებდა და ამრავალფეროვნებდა თითოეული ხალხის კულტურას. ჩვენ ხელთ არსებული საკმაოდ მწირი ცნობების მოხედვითაც შესაძლებელია ამ სამონასტრო ცენტრებში არსებული ვითარების წარმოდგენა.

ამ თვალსაზრისით საგულისხმოა საბა განწმენდილის „ანდერძი“, რომელიც მან სიკვიდილის წინ (532 წ.) დაუტოვა თავის მოწაფეს მელიტეს. „ანდერძის“ ერთ-ერთ მუხლში ნათქვამია: „არც იბერიელებს და არც ასურებს უფლება არ უნდა ჰქონდეთ თავიანთ ეკლესიებში ჟამის ნირვა შეასრულონ; მათ, ამ ეკლესიებში შეკრებილთ, ნება ეძლევათ წართვეან ჟამნი და სამხრისაი, წარიკითხოონ სამოციქულო და სახარება თავიანთ დედაენაზე, ხოლო ამის შემდეგ ისინი უნდა შეიკრიბნენ კათოლიკე ეკლესიაში და ყველა ძმასთან ერთად ეზიარნენ საღრმთოთა, უხრწნელთა ცხოველმყოფელთა საიდუმლოთა.“²⁶ ამ ტექსტიდან ცხადია, რომ VI საუკუნის დასაწყისისათვის ქართველებს უკვე ჰქონდათ დედაენაზე სახარება, სამოციქულო, ჟამნი და სამხრისაი.

ძველ საისტორიო წყაროებში ხშირად ნახსენები ქართველთა სალოცავად გამგზავრება იერუსალიმში. ერთი ასეთი ფაქტი უკვე V საუკუნიდანაა ცნობილი. იაკობ ხუცესის თხზულებაში „შუშანიკის მარტვილობა“ მოთხრობილია, თუ როგორ ურჩევს შუშანიკი სწულს მოგვ დედაკაცს „იქმნას ქრისტიანი“ და სენისგან განსაკურნებლად და განსაწმენდელად წავიდეს იერუსალიმში.

საქართველოს მჭიდრო კავშირს აღმოსავლურ ქრისტიანულ ცენტრებთან ისიც ადასტურებს, რომ მის სარწმუნოებრივ და კულტურულ ცხოვრებაში განუზომლად დიდი იყო სირიიდან „ათცამეტ ასურელ მამათა“ მოსვლა. სირიელი მოღვაწეები, „განმანათლებელნი ქართლისა და განწმენდელნი სჯულითა, მაშენებელნი ეკლესიათა“ (ასე ახასიათებს ერთ-ერთ სირიელ მამათაგანს იოანეს /ზედაზადნელს/ XI საუკუნის ისტორიკოსი ჯუანშერი),²⁷ „მართალი სარწმუნოების“ მქადაგებელნი, საქართველოში სარწმუნოებრივი მისიის შესასრულებლად მოვიდნენ.²⁸ მათ სახელთანაა დაკავშირებული საქართველოში სამონასტრო მშენებლობის ფართო გაშლა. ზედაზნის, შიო მღვიმის, წილკნის,

იყალბოს, დავით გარეჯის, ალავერდის, მარტყოფისა და სხვა მონასტრები – სირიელ მამათა ცდითა და გარჯით შექმნილი სულიერების ეს კერები კულტურის დიდ ცენტრებად იქცა. ჩვენთან, სხვა ქრისტიანული ქვეყნების მსგავსად, ქრისტიანული კულტურა ყალიბდებოდა და ვითარდებოდა მონასტრებში. ამიტომაც სირიელ მამათა მოღვაწეობა ესოდენ მნიშვნელოვანი იყო ქვეყნის მთელი შემდგომი განვითარებისათვის.

ეს იყო უდიდესი ეპოქა საქართველოს ისტორიაში – ვითარდებოდა რელიგიური აზროვნება, ყალიბდებოდა ქრისტიანული მსოფლმხედველობა, რეგულირდებოდა საეკლესიო მსახურების წესები, მუშავდებოდა ახალი ესთეტიკური ნორმები, საფუძველი ეყრებოდა ქრისტიანულ იკონოგრაფიას და ამ პროცესებში უდიდესი იყო ქრისტიანობის აღმოსავლური კერების როლი.

ქრისტიანულ ლიტურგიასთან და კულტთან დაკავშირებული ხელოვნების ნაწარმოებების დიდი ნაწილი საქართველოში სირია-პალესტინიდან ხვდებოდა. „ასურელ მამებს“ უთუოდ უნდა ეზრუნათ ღვთისმსახურებისათვის აუცილებელი ნივთებითა და წმინდა წიგნებით ეკლესია-მონასტრების უზრუნველყოფაზე. მათ საქართველოში უნდა ჩამოეტანათ ნაირგვარი საეკლესიო ნივთები: ხატები, ჯვრები, საღვთო წიგნები, საცეცხლურები, სამწეროგანაშენები, საეკლესიო შესამოსელი და სხვ. გავიხსენოთ პეტრე იბერის „ცხოვრებაზე“ დართულ ანდერძში შემონახული ცნობა იმის შესახებ, რომ „პალესტინეს ასურნი მრავალნი არიან“.²⁹ ამას ემატებოდა წმინდა მიწაზე ქართველ მომლოცველთა ხშირი მიმოსვლა, რომელთაც თან უნდა წამოეღოთ წმინდა ადგილებთან დაკავშირებული ევლოგიები. სირია-პალესტინაში შექმნილი ლიტურგიკული ნივთები გამოიყენებოდა ღვთისმსახურებაში, მკვიდრდებოდა მორწმუნეთა ყოფაში. ამასთანავე, ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან შემოსული რელიგიური დანიშნულების ხელოვნების ნაწარმოებები გამოიყენებოდა, როგორც „ნიმუშები“, რომელთა მიხედვით ადგილობრივ სახელოსნოებში მზადდებოდა საღვთისმსახურო ნივთების საჭირო რაოდენობა. ამ წმინდა „ნიმუშებს“ ადგილზე ბაძავდნენ ოქრომჭედლები, წიგნების გადაწერეები, მინიატიურისტები, მხატვრები და მოქანდაკეები, რომელთაც უნდა მიენოდეზინათ მორწმუნეთათვის მათი სულიერი მოთხოვნების დაკმაყოფილებისა და რელიგიური ცხოვრებისათვის აუცილებელი ნივთები.

ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში ქართველთა ყოფნა აღინიშნება ეგვიპტეშიც. თებეს უდაბნოში, სადაც ადრევე გაიშალა საბერძნოწავნო ცხოვრება, ქართველთა კვალი უკვე IV საუკუნეში ჩანს. პირველ რიგში უნდა ვახსენო ქართული წარმოშობის ცნობილი მწერალი ევაგრე პონტოელი (346-399). ასევე მწერლობის ამ ღირსეული წარმომადგენლის, ბერძნულენოვანი მწერლის, ქართული წარმოშობა არაერთგზის არის დადასტურებული ბერძნულ და კოპტურ ლიტერატურაში.³⁰ ნიშანდობლივია, რომ ეგვიპტეში, თებეს უდაბნოში აღმოჩნდა სამეკლესიანი ბაზილიკის ტიპის ტაძარი, რომელსაც მკვლევარნი საქართველოს უკავშირებენ. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ამ ტიპის ტაძრები საქართველოში V-VIII საუკუნეებში იგებოდა, ცხადია, რომ ორიგინალური გეგმის ეს ტაძარი სავსებით სამართლიანადაა საქართველოსთან დაკავშირებული.

მიხეილ თარხნიშვილი ამ ეკლესიის აგებას პეტრე იბერს უკავშირებს, რომელიც ხანგრძლივი დროის განმავლობაში მოღვაწეობდა ეგვიპტეში. ამ მოსაზრების დასტურად მკვლევარი მიიჩნევს პეტრე იბერის „ცხოვრების“ ცნობას: „წმიდაი და სანატრელი პეტრე და მონაწილე მისი წარვიდეს ეგვიპტედ, სანახებთა სკიტისათა, მოვლიდეს და მოილოცვიდეს წმიდათა მამათა უდაბნოთა და გამოარჩიეს ადგილი და აღაშენეს ეკლესიაი და გარემოს მონასტერი.“³¹ იგივე მკვლევარი შესაძლებლად მიიჩნევს სინას მთისკენ ქართველთა მოგზაურობის დროს მათი ნაწილის დარჩენას თებეს სანახებში, სადაც უძველესი დროიდან თავს იყრიდა სხვადასხვა კუთხიდან წამოსული რელიგიური მოღვაწეების მნიშვნელოვანი ნაწილი, რომელთა შორის ქართველებიც იყვნენ. ეგვიპტის მიწაზე ქართველთა მოღვაწეობის კვალი დარჩენილია ეკლესიათა ნაშთების სახით. ეს ფაქტი უდავოს ხდის ქრისტიანული სამყაროს თითქმის ყველა კუთხეში ქართულთა მოღვაწეობას.

დღეისათვის ღრმად არის შესწავლილი ქართველთა მოღვაწეობა პალესტინაში. მეცნიერებს ხელთ აქვთ პალესტინაში ქართველთა ლიტერატურული საქმიანობის ამსახველი მდიდარი მასალა. რაც შეეხება წერილობითი წყაროების მონაცემებს ხელოვნების სფეროში ქართველთა მოღვაწეობის შესახებ, ამ მხრივ თითქმის სრული ვაკუუმი, თუ არ ჩავთვლით აქა-იქ მიმოფანტულ საკმაოდ მწირ ცნობებს. ასე მაგალითად, წმ. სვიმეონ მესევეტის დედის მართას „ცხოვრებაში“ ჩანს ქართველთა როლი სვიმეონის მონასტრის ისტორიაში. აქ მოთხრობილია, რომ ღმრთისადმი აღვლენილი თხოვნის საპასუხოდ (წმინდა ჯვრის ნაწილთა შესახებ) „მეცხეულად იხილა მან გამოცხადებით ჩუენებისა მიერ სამნი მონაზონნი, ქართველნი, რომელნი იერუსალიმით მოვიდეს მონასტრად წმიდისა, რომელთაგანი ერთი სახელით ანტონი, მღვდლობისა პატივითა შემოსილი იყო და მამასახლისი მონასტრისა პატიოსნისა და წინამძღუარი ძმათა სიმრავლისაი.“ ანტონს ხელთ ჰქონდა „ჯუარი ოქროისაი და მას შინაცხოველს მყოფელისა მის ძელისა ნაწილი.“³² ამგვარი ცნობები ძველ ქართულ წერილობით წყაროებშია მიმოფანტული. მათი შეჯერება ჩვენ ხელთ არსებულ ხელოვნების ნაწარმოებებთან გაამდიდრებს ჩვენ ცოდნას ადრეული ქართული ქრისტიანული ხელოვნების შესახებ. პალესტინაში მოღვაწე ქართველები ადგილზე ეცნობოდნენ ქრისტიანული კულტურის საგანძურს, რაც არ შეიძლებოდა არ ასახულიყო თვით საქართველოში ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაზე. ამ ურთიერთობათა კვალი კარგად აღიბეჭდა ქართული სახვითი ხელოვნების ადრეულ ნაწარმოებებში. ამგვარ ვითარებაში განუზომლად დიდია საკუთრივ ხელოვნების ნაწარმოებთა როლი პალესტინასთან საქართველოს ურთიერთობათა გასარკვევად.

ასევე მნიშვნელოვანია ცნობები ქართველთა მოღვაწეობის შესახებ სინას მთაზე. ეს მონაცემები მკვლევართ უფლებას აძლევს ივარაუდონ ქართველთა კვალი სინაზე VI საუკუნიდან მოყოლებული (იხ. ცნობა ქართველი ბერის მიქაელისა და მისი მოწაფის ევსტათის შესახებ არსელაიში, სინას მახლობლად).³³

ყველა ზემოთყვანილი ცნობა ძირითადად ეხება ქართველთა მოღვაწეობას ლიტერატურის სფეროში. წმინდა ადგილებში ფართოდ გაშლილი სამონასტრო

მშენებლობა ამ პროცესში ქართველთა აქტიურ მონაწილეობასაც გულისხმობს. აღნიშნული ცნობები იმის დასტურია, რომ აღმოსავლურქრისტიანულ ცენტრებში მოღვაწე ქართველები აქტიურად იყვნენ ჩართულნი ქრისტიანობის ამ ცენტრების სულიერ ცხოვრებაში.

კავშირები სირია-პალესტინასთან აქტიურად გრძელდებოდა ადრეული შუა საუკუნეების განმავლობაში. არაბთა შემოსევამდე წმინდა მიწაზე ქართველ მიმლოცველთა მიმოსვლა არ შენელებულა. მდგომარეობა დროებით მას მერე გაართულდა, რაც აღმოსავლეთში სიტუაცია შეიცვალა ჯერ სპარსელთა (614 წელს ირანის შაჰმა ხოსრომ დაიპყრო პალესტინა და გაანადგურა იერუსალიმი), შემდეგ კი არაბთა მიერ ქრისტიანული აღმოსავლეთის დაპყრობის შედეგად.

ადრექრისტიანული ქართული ხელოვნების ჩამოყალიბებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა იმ გარემოებასაც, რომ ქართლში ღვთისმსახურების პრაქტიკა და ლიტურგიკული კანონი ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან შემოვიდა და ლიტურგიის იერუსალიმურმა წესმა საქართველოში X საუკუნემდე იარსება.³⁴

ქრისტიანობის აღმოსავლური კერების მნიშვნელობა საეკლესიო ცხადია. აქედან, წმინდა მიწიდან მოდიოდა ადრეულ ქართულ ხელოვნებაში ასე გავრცელებული „ხატოვანი სიმბოლიკა“, რომლის მთავარი ნიშანია სახოვანი მეტყველების მაქსიმალური გამარტივება. აღმოსავლეთიდანვე მოდიოდა იკონოგრაფიული თემების უმეტესობა და ადრეულ ქართულ რელიეფებზე ჩვენ ვხვდებით უპირატესად იკონოგრაფიული თემების სირიულ ვარიანტებს (იხ. ჯვარცმის, ნათლისღების და სხვ. თემები ქართულ ქვაჯვარებზე). ადრექრისტიანული ქართული რელიეფების შესწავლის დღევანდელი დონე სრულ საფუძველს გვაძლევს, ჩავრთოთ ქართული ხელოვნების ძეგლები ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების ისტორიულ პროცესში, რადგან ეს რელიეფური ნაწარმოებები მხატვრულ მიდგომათა და იკონოგრაფიულ გადანაცველათა ისეთ ორიგინალურ ნიმუშებს გვთავაზობს, რომ მათი ინტეგრაციით ადრექრისტიანული ხელოვნების განვითარების გლობალურ პროცესში მოხდება შუა საუკუნეების ადრეული ეტაპის ხელოვნების განვითარების უფრო სრული წარმოჩენა.

აღმოსავლურქრისტიანულ ცენტრებთან ქართული სახვითი ხელოვნების მიმართების საკითხი მოკლედ ასე შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ:

- აღმოსავლურქრისტიანული წარმოშობის საკულტო ნივთების დიდი რაოდენობის არსებობა საქართველოში (ბრინჯაოს საცეცხლურები, გულსაკიდი ჯვრები, საღვთისმსახურო ნივთები, წმინდა ნიგნები და სხვ.) ხელს უწყობდა ქრისტიანული იკონოგრაფიული სქემების გავრცელებას ქვეყანაში და ქართველი მხატვრებისათვის მისაბაძი ნიმუშების მნიშვნელობას იძენდა.

- ღვთისმსახურების პრაქტიკა, ლიტურგიკული „კანონი“ ქართლში აღმოსავლეთის ქრისტიანული ცენტრებიდან შემოვიდა, ამიტომაც საეკლესიო ბუნებრივია, რომ ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარების აღმართვის წესში, მათ ტოპოგრაფიაში იერუსალიმური ლიტურგიკული პრაქტიკის გამოძახილი შეიგრძნობა. ქვაჯვარათა ეკლესიებთან აღმართვის შემთხვევაში, ისინი ეკლესიის სამხრ.-დას. ნაწილთან მდებარეობდნენ, რაც იერუსალიმურ პრაქტიკას

უკავშირდება. მხადგელობაში მაქვს იერუსალიმში აღდგომის ეკლესიისა და გოლგოთის ჯვრის ურთიერთმიმართება, რომლებთანაც ღვთისმსახურების გარკვეული რიტუალია დაკავშირებული. მის შესახებ ცნობები წმინდა მინაზე მომლოცავი ეგერიას თხრობაშია შემონახული (IV ს.).³⁵

– ქართულ ქვაჯვარებზე განთავსებული ქვის რელიეფური „ხატები“ ერთგვარად ეხმიანება ჩრდ. მესოპოტამიის მონოფიზიტური ეკლესიების კედლებში ჩართული ქვის რელიეფური ხატების გამოყენების პრაქტიკას. იმავდროულად, უძველესი ქართული რელიეფების ორნამენტული მოტივები და სტილი დიდ სიახლოვეს ავლენს ადრეული სირიული ეკლესიების ქვის რელიეფებთან.

– ქვაჯვარათა ნაწილზე შემონახული შესანიშნავი ასომთავრული წარწერები თავისი ხასიათითა და ფორმით ახლოა მცირე აზიის ტერიტორიაზე აღმოჩენილ ასეულობით ქვის ვოტიური ძეგლების წარწერებთან (I–III სს.). ამ შესანიშნავ და სამარხულ ძეგლებზე ადგილობრივ ღვთაებათა და წმინდა სიმბოლოთა მდიდარი რეპერტუარია შემონახული. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ სირიულ ძეგლებზე წარწერების ტექსტები ბერძნულია, მხოლოდ მინაწერებია ფრიგიულად შესრულებული (მდრ. არმაზის ბილინგვა).

– ქართული ქვასვეტების იკონოგრაფიული პროგრამების შემუშავებაში ქრისტიანული აღმოსავლეთის უძველეს ტაძართა აბსიდების მხატვრობის საგრძნობი გავლენა აღინიშნება (იხ. კომპტური ტაძრების აბსიდების კომპოზიციები).

– ქვაჯვარათა რელიეფების იკონოგრაფიულ პროგრამებში პალესტინური ამპულების კომპოზიციებთან სიახლოვე იჩენს თავს.

– ადრეული შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სტილური ნიშნები: გამოსახულებათა ხაზგასმული პირობითობა, მკაცრი ფრონტალობა, იერატიულობა, კომპოზიციების „არქაული“ სიმარტივე და ლაკონიურობა, ტრანსცენდენტურობა – თავისი არსით უშუალოდ ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან მომდინარე ტენდენციებთან არის დაკავშირებული. ამას უნდა დაემატოს ფორმის პლასტიკურობის, გრძნობადი ფორმის სრული უარყოფა, სხეულის „სულიერების ვიზუალურ ფორმულად“ გადაქცევა.

პირველ ქრისტიანთათვის წმინდა გამოსახულებების ხაზგასმული პირობითობა აძლიერებდა ამ სახეთა ზემოქმედების ძალას, სიცოცხლეს მატებდა მათ. ამ ადრეული კომპოზიციების მკაცრი სიმეტრიულობა იერარქიული წესრიგის ურყევობასა და სიმტკიცეს განასახიერებდა. იგი რაღაც უცნაური ძალით ბოჭავდა ფიზიკურ მოქმედებას და ენერგიის უძლიერეს კონცენტრაციას ქმნიდა. მკვლევართა ვარაუდით, აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქალაქებსა და სხვადასხვა რეგიონში „ქართული ყაიდის განსაკუთრებული ტიპის ადრექრისტიანული ხელოვნება არსებობდა.“³⁶ ამ რეგიონთა შორის უთუოდ საქართველოც მოიაზრება. ქართულ რელიეფთა ადრეულ ნიმუშებში ყველა ეს ნიშანი სრულადაა გამოვლენილი. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა ა. გრამბარის მოსაზრება ადრეხიზანტიური მოზაიკების სიბრტყეობრიობისა და ხაზოვნების სანყისად ხელოვნების აღმოსავლური ცენტრების მიჩნევის შესახებ. მოზაიკების სტილს მკვლევარი იმ მხატვრულ ტენდენციებს უკავშირებს, რომლებიც

უკვე III საუკუნიდან იყო გავრცელებული აღმოსავლეთ სირიის ხელოვნებაში (მაგ. დურა-ევროპოსის სინაგოგის მხატვრობა).³⁷

ნერილობით წყაროებთან ერთად და შესაძლოა, მათზე უფრო მჭევრმეტყველად, საქართველოს ქრისტიანულ აღმოსავლეთთან ურთიერთობის შესახებ ხელოვნების ნაწარმოებები მოგვითხრობს. მოვიყვან აღმოსავლეთქრისტიანული ცენტრებიდან საქართველოში შემოსული საღვთისმსახურო ნივთების რამდენიმე ნიმუშს: ზემო სვანეთში, უშგულის თემის სოფელ ჟიბიანის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიაში („ლამარია“) შემონახული ვერცხლის ბარძიმი სახარების რელიეფური სცენებით (VII ს.),³⁸ ბრინჯაოს საცეცხლურების საკმაოდ დიდი რაოდენობა (VI-VII სს.), რომელთა ზედაპირი ქრისტეს ცხოვრების ციკლის ამსახველი რელიეფური სცენებითაა შემკული და სხვ.³⁹

საქართველოსთვის, ისევე, როგორც აღმოსავლეთქრისტიანული მხატვრული ცენტრებისათვის, უცხო იყო ბერძნული ილუზიონიზმი. ქართულ მხატვრულ აზროვნებას, ელინისტურ-რომაული ტენდენციების ბატონობის ხანაშიც, ფორმის ერთგვარი პირობითობა და აბსტრაგირება ახასიათებდა, რაც ქრისტიანობის მიღების შემდეგ სავსებით ბუნებრივად ქრისტიანულ სპირიტუალიზმში გადაიზარდა (გაეიხსენოთ მამაკაცის სკულპტურული ბიუსტი არმაზისხევის ვერცხლის ლანგარზე, რომელიც თავისი „რომაული“ ხასიათის მიუხედავად, ფორმის აღმოსავლურ შეგრძნებით არის აღბეჭდილი და მხატვრული გამომსახველობით პალმირის პლასტიკასთან სიახლოვეს ავლენს).⁴⁰ პალმირის სკულპტურულ ბიუსტებში გამოვლენილი ნიშნები ქრისტიანულ ხატში განაგრძობს არსებობას. პალმირის მოქანდაკეებმა უკვე ახალი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეებში მოსინჯეს ანტიკური პლასტიკის სფეროში გამომსახველობის ახალი, „არაანტიკური“ შესაძლებლობები. პალმირის სკულპტურული ბიუსტები თავისი გარეგნული ფორმით ჯერ კიდევ ქანდაკებებია, მაგრამ თავისი შინაგანი სტრუქტურით და არსით უკვე ხატებია. სხეული მხოლოდ კვარცხლბეკია, სახე კი – მხოლოდ მოჩარჩოება ექსპრესიულად გაზრდილი დიდი თვალების (გაბურღული გუგებით) მომწუსხავი, გამჭოლი მზერისათვის, განსაკუთრებული ძალით რომ იზიდავს მაყურებელს და სამყაროსთან უცნაურ კავშირს ამყარებს. ამგვარ კონტექსტში ადრეული ქართული რელიეფების ვეება, ფართოდ გახეილი თვალების უცნაური გამომსახველობა სრულიად ახალ ხარისხში წარმოგვიდგება. სამყაროსა და ადამიანის ცოცხალი ფორმების დემატერიალიზაციის, მარტივი ფორმების გამომსახველობის გამოყენების ტენდენცია, რაც ახასიათებს ადრეულ ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებას, აღმოსავლეთის მსოფლალქმასთან მჭიდრო კავშირს ავლენს.

3. საპართველო და სასანური ირანი

უძველესი დროიდან საქართველოს მჭიდრო კულტურული კონტაქტები ჰქონდა ახლო აღმოსავლეთის კულტურულ ცენტრებთან. უკვე თრიალეთის ყორღანებში აღმოჩენილი ოქროსა და ვერცხლის მხატვრული ნაკეთობები

გვიჩვენებს ქართველთა წინაპრების სიახლოვეს მესოპოტამიის უძველეს ცივილიზაციებთან. ბრინჯაოს ეპოქაში საქართველოს მცირე პლასტიკაში განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება ირანული ელემენტების არსებობა (ცხოველური და მცენარეული მოტივები, ფანტასტიკური ცხოველები, ორნამენტები). ანტიკურ ეპოქაში ქართულ ოქრომჭედლობაში ჩნდება მხატვრული და ტექნიკური ხერხების მთელი რიგი, რომელთაც ბევრი საერთო ნიშანი აქვთ აქემენიდური ირანის ოქრომჭედლობის ქმნილებებთან. მეცნიერთა კვლევის არეალში დიდი ხანია, რაც მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს საქართველოს მიმართება ირანთან და ჩვენ ხელთ გვაქვს საინტერესო დასკვნები ამ ორი ქვეყნის პოლიტიკურ და კულტურულ ურთიერთობათა შესახებ. ამიტომაც არ შეგვხები ამ კონტაქტების უკვე ცნობილ ფაქტებს და ყურადღებას შევაჩერებ ნაკლებად შესწავლილ პრობლემაზე – ქრისტიანობის სანყის ეტაპზე ქართულ კულტურაზე ირანული გავლენების ხასიათზე.

საქართველოს ცხოვრების ყველა სფეროში, უძველეს ადგილობრივ ტრადიციებთან ერთად, მეზობელი ქვეყნების კულტურის გარკვეული ზემოქმედება შეინიშნებოდა. ქვეყანამ ჩამოაყალიბა და განავითარა თავისი ეროვნული ხელოვნება ხმელთაშუაზღვისპირეთისა და აღმოსავლეთის ქრისტიანულ მხატვრულ ცენტრებთან მჭიდრო კონტაქტებით, მეზობელ ხალხებთან კულტურულ ფასეულობათა მუდმივი გაცვლით. ჩვენთვის საინტერესო ისტორიული პერიოდში ქართული ხელოვნების ხასიათს ბიზანტიის იმპერიასთან და ქრისტიანობის აღმოსავლურ ცენტრებთან ურთიერთობა განაპირობებდა. მაგრამ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების ეპოქაში კიდევ ერთი მძლავრი იმპულსი სასაზღვრო ირანიდან მოდიოდა, რომლის უშუალო მეზობლობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა საქართველოს პოლიტიკური და სოციალური ისტორიისათვის.

ქართველი ერის ისტორიული ბედის თავისებურებებიდან, ორი ქვეყნის ეკონომიკურ-პოლიტიკურ და კულტურულ ურთიერთობათა ხასიათიდან გამომდინარე, საქართველოზე ირანის ზეგავლენა სხვადასხვა პეროდში განსხვავებული და არათანაბარი იყო. განსხვავებული იყო ირანულ სამყაროსთან კულტურული კონტაქტების ინტენსივობაც.

ეს პრობლემები თავისი სირთულითა და მრავალმხრივობით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ჩემი ამოცანა ამჯერად საკმაოდ მოკრძალებულია და პრობლემათა ამ კვანძიდან გამოვყოფ მხოლოდ ერთს – ირანული გავლენების კვალს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის ხელოვნებაში. ყურადღებას შევაჩერებ ეპოქაზე, როდესაც ყალიბდებოდა ქართული ეროვნული ხელოვნების საფუძვლები.

იმისათვის, რომ უფრო გასაგები გახდეს ქართულ ხელოვნებაზე ირანის გავლენების მნიშვნელობა, უნდა გავიხსენოთ სიტუაცია ქართლში წინაქრისტიანულ ეპოქაში, როდესაც არქეოლოგიური კვლევების შედეგად მოპოვებული ვერცხლის პლასტიკის ნიმუშები სასაზღვრო ირანის გავლენების საინტერესო სურათს წარმოგვიდგენს. სწორედ გვიანანტიკური ტორეეტიკა გვეხმარება ამ ეპოქის საქართველოში ხელოვნების ძირეული ტენდენციების გარკვევაში. ხე-

ლოვნების ეს დარგი გვიჩვენებს საქართველოში ორიგინალური ადგილობრივი ხელოვნების არსებობას და ქვეყანაში ელინიზმისა და ორიენტალიზმის ძალზე თავისებურ ურთიერთიმართებას. ეს მით უფრო მნიშვნელოვანია, რომ საქართველო მიჩნეულია ხელოვნების აღმოსავლური ელემენტების გამტარებლად დასავლეთისაკენ. „შესაძლოა, სწორედ აქ, ე.ი. პართიაში, სომხეთში, საქართველოში მან (იონიურ-აღმოსავლურმა სტილმა) ჩაუშვა ყველაზე ღრმა ფესვები და ყველაზე ნაქლებად განიცადა ელინისტური გავლენა. შესაძლოა, რომ ზოგიერთი მოტივი და ახალი სტილი, როგორც, შესაძლოა, პირველად VII-VI საუკუნეებში კვლავ სწორედ აქედან მოვიდა ბოსფორში.“¹

ამ ეპოქაში აღმოსავლური ტორევეტიკა სულ უფრო მნიშვნელოვან როლს თამაშობს შავიზღვისპირეთის ხალხთა ხელოვნების განვითარებაში.² მრავალრიცხოვანი მასალები სამხრეთ კავკასიაში ირანული ტორევეტიკის გავლენების კვალს ატარებს.³ ხმელთაშუაზღვისპირეთის კულტურული სამყაროს სფეროში შესული საქართველო, ამავე დროს, გვერდს ვერ აუვლიდა ირანული მხატვრული ცენტრების გარკვეულ ზეგავლენას. ეს დუალიზმი თავს იჩენს საქართველოში III საუკუნის პირველი ნახევრიდან, როდესაც რომის იმპერია დაცემისაკენ მიექანება და საერთაშორისო ასპარეზზე სასანიანთა ძლიერი სახელმწიფო გამოდის.

ამგვარად, სასანური ირანის კონტაქტები საქართველოსთან უკვე წინაქრისტიანულ ეპოქაში იყო შემზადებული, როდესაც ქართლის დიდებულთა სამარხებში (III საუკუნის დასასრულისათვის) ვხედავთ დიპლომატიური საჩუქრების სახით მორთმეულ და უძვირფასეს ნივთთა შორის იმქვეყნიურ ცხოვრებაში გატანებულ ვერცხლის მხატვრულ ჭურჭელს სასანიანი დიდებულების გამოსახულებებით (არმაზისხევი, სარგვეში)⁴. არმაზისხევის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი იბერიაში დამზადებული ვერცხლის ლანგრების სკულპტურულ დეკორში ირანული ელემენტების არსებობა აღმოსავლეთიდან მომდინარე მითრიაზმის ნიშნითაა აღბეჭდილი (საკურთხეველის წინ ტორაღმართული ცხენების გრაფიკული გამოსახულებები).⁵ ახლოაღმოსავლური სამყაროდან მომდინარე, ოღონდ ადგილობრივ, იბერიულ ნიადაგზე გადამუშავებული იკონოგრაფიის სრულიად განსაკუთრებული ნიმუშებია რთული შედგენილობის ტახტის ვერცხლის სკულპტურული ფეხები ბაგინეთიდან, რომლებსაც მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ანალოგი არ მოეპოვება. რთულ მონოლითურ პლასტიკურ კონსტრუქციაში ადგილობრივ ხალხურ რწმენათა და უძველეს რელიგიურ წარმოდგენათა მთელი მრავალფეროვნებაა შერწყმული. სკულპტურული ფანტაზიით შექმნილი ამ კომპოზიტიური არსების დიდებულებაში, მის მძლავრ, მოცულობით ფორმებში აღმოსავლური ხელოვნების გავლენის აშკარა კვალი იგრძნობა.⁶

აქვე უნდა ვახსენოთ აღმ. საქართველოში (ერნო) აღმოჩენილი ვერცხლის ლანგარი არნივის გამოსახულებით, რომელსაც ნისკარტში სასანური ძალაუფლების სიმბოლო – წმინდა ბაფთებიანი გვირგვინი უკავია.⁷

კულტურული კონტაქტები ირანთან თანდათან გაღრმავდა და ირანული ხელოვნება ქრისტიანობის ოფიციალურ რელიგიად გამოცხადების შემდეგაც

აქტიურად მოქმედებდა ქართული ხელოვნების განვითარებაზე. საქართველოს ურთიერთობა ირანულ სამყაროსთან შუა საუკუნეების დასაწყისიდანვე ხელოვნების განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორად იქცა.

საქართველო-ირანის ურთიერთობები ღრმად და ყოველმხრივ არის შესწავლილი ქართულ საისტორიო მეცნიერებაში (ივ. ჯავახიშვილი, ს. კაკაბაძე, ს. ჯანაშია, მ. ლორთქიფანიძე, ნ. ჯანაშია, დ. მუსხელიშვილი). ამ ურთიერთობათა შესახებ არაერთი ლიტერატურული ნაწარმოები და წერილობითი წყარო გვაძლევს წარმოდგენას (ლაზარე ფარპეცის „სომხეთის ისტორია“, „ქართლის ცხოვრება“, „შუშანიკის მარტვილობა“ და სხვ.). ქრისტიანობის სანაცვლოდ ცეცხლთაყვანისმცემლობის გავრცელება ირანისთვის ქვეყნის სრული დაპყრობის პირობა იყო. ქრისტიანული ქვეყნის მედგარი წინააღმდეგობის მიუხედავად, ირანის კულტურის ზემოქმედების კვალი ღრმად დააჩნდა ქართლის სამეფოს. ეს ზეგავლენა განსაკუთრებული მკაფიოებით ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებზე შეინიშნება. ამ მოვლენის უფრო სრულად წარმოსაჩენად აუცილებელია სასაზღვრო ირანის კულტურის მსოფლიო მნიშვნელობის გათვალისწინება.

ჩემი ამოცანა საქართველო-ირანის პოლიტიკური ურთიერთობების გარკვევა როდია, მაგრამ განსახილველ ეპოქაში (V-VII სს.) ამ ორი ქვეყნის დამოკიდებულების რამდენიმე ფაქტს მაინც მოვიყვან იმის საილუსტრაციოდ, თუ რა სიტუაცია იყო ამ პერიოდის ქართლში. ეს ეპოქა ირანის შემოტევის განსაკუთრებული გაძლიერებით აღინიშნა. V საუკუნეში ირანმა ისეთი დიდი ხარკი დაადო ქართლს, რომ სომეხი ისტორიკოსი ელიშე აღნიშნავს: „ირანელებს თვითონ უკვირდათ, საიდან მოდის მთელი ეს განძი, ან როგორ არის ეს ქვეყანა შეძლებული.“⁸

V საუკუნის შუა წლებში შაჰმა იეზიდგერდ II-მ დაიბარა სამხრეთ კავკასიის ხალხთა მეთაურები (ქართლიდან – არშუშა პიტიახში) და დიდებულები და მათ მაზდეანობის მიღებას აიძულებდა. სამშობლოში დაბრუნებულებს მოგვები გამოაყოფს, რომლებსაც ქრისტიანული ეკლესიების დახურვა, საეკლესიო ქონების წართმევა, ქვეყანაში ქრისტიანობის მოსპობა ევალებოდათ.

მაგრამ ქართლი არ თმობდა თავის რწმენას, იყო გამუდმებული ბრძოლა საკუთარი ეროვნული მრწამსის შესანარჩუნებლად. პირდაპირ, თუ შეფარვით, არა თუ ქართლის მოსახლეობა, არამედ თვით ირანის დანიშნული ადგილობრივი მმართველებიც კი მედგარ წინააღმდეგობას უწევდნენ ცეცხლთაყვანისმცემლობას. ეს ნათლად აისახა ნუმიზმატიკაში. VI ს. II ნახევარში ქართლში იჭრებოდა ე.წ. ქართულ-სასაზღვრო ფული, რომლის რევერსზე მაზდეანური ათაშდანი იყო გამოსახული (ქართულ-სასაზღვრო დრამები). ერისმთავარ სტეფანოზის დროს კი ამ მონეტებზე მაზდეანურ საკურთხეველზე ქრისტიანული ჯვარი აღიმართა, რაც დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის მოვლენა იყო.

სასაზღვრო ხელოვნება, ძველადმოსავლური ხელოვნების უკანასკნელი, დასასრული ფაზაა, რომელშიც აზიის ხალხთა ხელოვნების მთელი წინარე განვითარების შედეგია აკუმულირებული. იგი ამ უძველესი კულტურული სამყაროს ესთეტიკის სრულყოფილებიანი მემკვიდრეა, ხანგრძლივი ევოლუციის დაგვირგ-

ვინება. ისტორიული განვითარების თავისებურებათა წყალობით მან მეზობელ ხალხებსა და ქვეყნებზე ზემოქმედების უნარი და დიდი სიცოცხლისუნარიანობა შეინარჩუნა. სასანური ხელოვნება აღმოსავლური ხელოვნების თავისებური „აღორძინების“ შედეგია. იგი იყო „ხიდი, გადებული აზიის ძველ ცივილიზაციებიდან ისლამის ახალ ცივილიზაციებისა და დასავლურ შუა საუკუნეებისაკენ“.⁹ პართული და შემდეგ სასანური ირანის კულტურის დიდ შემოქმედებით მუხტზე მეტყველებს ის ფაქტიც, რომ რომის იმპერიისათვის, რომელიც კონტაქტში შევიდა მრავალრიცხოვან დამორჩილებულ ქვეყნებთან და მათაგან ბევრი რამ აითვისა, ასეთივე ნაყოფიერი აღმოჩნდა შეხვედრა სასანურ ირანთან, რამაც ორმხრივი ზემოქმედების პროცესის წყალობით, მნიშვნელოვნად განაპირობა გვიანრომაული ხელოვნების ხასიათი. ამ ეპოქის რომაული ხელოვნების დამახასიათებელი სქემატიზმი, არქაულობა და ფორნტალობა სწორედ ირანული ხელოვნების ნიშან-თვისებებად არის მიჩნეული. საგანგებოდ აღნიშნავენ ირანული კულტურის განსაკუთრებულ კოსმოპოლიტიზმს. აღსანიშნავია აგრეთვე ირანული კულტურის ერთგვარი ბერძნული „აქცენტი“. ხმელთაშუაზღვისპირეთთან ურთიერთობა ორმხრივი პროცესი იყო, რომელიც ერთნაირად მნიშვნელოვანი იყო როგორც ირანისათვის, ასევე ელინური ცივილიზაციისათვის. ტყუილად როდი მიიჩნევს ირანული კულტურის მკვლევარი მარგარეტ რიმპ-ნიედერი, რომ „სპარსეთის სამეფოს გარეშე არ იქნებოდა არც ელინიზმი, არც რომის იმპერია“.¹⁰

ირანული კლდის რელიეფების შესწავლამ უფლება მისცა მკვლევართ თვალი გაედევნებიათ სასანური მონუმენტური რელიეფების შთაგონების წყაროებისათვის, რომელთა შორისაა ხელნაწერი ნიგნის ილუსტრაციები და რომის ილუსტრირებული ანალები. რომაული ხელოვნების ნარატიულმა სტილმა განსაზღვრა კლდის რელიეფთა სატრიუმფო კომპოზიციების ხასიათი. ამას ადასტურებს ირანის შაპის შაპურის სატრიუმფო რელიეფების ციკლი, შექმნილი რომის იმპერატორებზე – გორდიანე III, ფილიპე არაბსა და ვალერიანზე გამარჯვებათა აღსანიშნავად. უამრავი დეტალით დატვირთული თხრობითი ხასიათის სცენები გადმოცემულია რეპრეზენტაციული, „კონდენსირებული“, ლაკონური კომპოზიციებით. ანგარიშგასანევია ირანული ხელოვნების ცნობილი მკვლევრის რომან გირშმანის მოსაზრება ღურა-ევროპოსის სინაგოგის მოხატულობებსა და სასანურ რელიეფურ კომპოზიციებს შორის ერთგვარი მსგავსების შესახებ. ეს ურთიერთგავლენები, რა თქმა უნდა, დიდად უწყობდა ხელს სხვადასხვა ხალხთა ხელოვნების განვითარებას. მაგრამ სასანური რელიეფი, კომპოზიციის სიმეტრიულობითა და პერალდიკურობით, კვლავ მტკიცედ რჩებოდა წმინდა ირანულ მოვლენად.¹¹

„სასანურ რენესანსზე“ საუბრისას აუცილებელია იმ მოვლენის სიღრმევი არსის განსაზღვრა, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა სასანური ირანის ხელოვნებას. რაშია ამ ხელოვნების სიძლიერის, მისი სიცოცხლისუნარიანობის საიდუმლო? ამ საკითხებთან დაკავშირებით სხვადასხვა ახსნა-განმარტება არსებობს, რომელთაგან საინტერესოდ მიმაჩნია ფრანგი მკვლევრის დანიელ პლუმბერეს შემოთავაზებული ფორმულირება: „ბერძნული მემკვიდრეობა პართული

ხელოვნების მეშვეობით საფუძვლად დაედო სასანურ ხელოვნებას".¹² სასანურ ხელოვნებაში ამკარად ვლინდება ნაცნობობა ბერძნულ მემკვიდრეობასთან, მაგრამ იგი თავისი არსით, თავისი ძირებით ძველი აღმოსავლეთის კულტურულ ფესვებზე აღმოცენებულ აღმოსავლურ ხელოვნებად რჩება.

ძველი ისტორიის მკვლევარი მიხეილ როსტოვეცივი საესებით სამართლიანად აღნიშნავდა, რომ მცირე აზიის ურბანიზაცია და ელინიზაცია ზედაპირული იყო, რომ ბერძნული ქალაქები, ბერძნული რელიგია, ცხოვრების ელინური წესი, ბერძნული აზროვნება მხოლოდ ბრწყინვალე ზედნაშენი იყო უძველეს ადგილობრივ საძირკველზე. ელინიზაციის ეს პროცესი ძირითადად საზოგადოების უმაღლეს ფენებს შეეხო, ხალხის ძირითადი მასა კვლავ ანატოლიური რჩებოდა.¹³ ეს აზრი მთლიანად შეიძლება განვავრცოთ წინაქრისტიანული ეპოქის საქართველოზე, რადგან აქაც ელინიზაცია ზედაპირულად იყო შემოსული. ხმელთაშუაზღვისპირეთის ბრწყინვალე კულტურას ნაზიარები იყო საზოგადოების მაღალი ფენა, მთლიანად მოსახლეობა კი კვლავ ტრადიციული რწმენის, აზროვნების და მსოფლმხედველობის ერთგული რჩებოდა.

დღემდე არ არის მიღწეული აზრთა ერთიანობა პართულ და სასანურ ხელოვნებათა ურთიერთმიმართებაზე. მკვლევართა ნაწილი ადრეული ქრისტიანობის ხელოვნების სტილის მთავარ მახასიათებელ ნიშანს – ფრონტალურობას პართული წარმოშობის სტილურ ნიშნად მიიჩნევს (მ. როსტოვეცივი, დ. შლუმბერჟე). იგივე მოსაზრება არსებობს ფიგურათა ხაზგასმულ იერატიულობასა და ხაზობრიობასთან დაკავშირებით, რაც უთუოდ ძველადმოსავლური ძირებიდან მომდინარეობს. „თუ კი ძველი აღმოსავლეთისა ან არქაული საბერძნეთის ხელოვნებაში მოცემული იყო სულიერი არსების – ღმერთის, ადამიანისა ან ცხოველის ფრონტალური გამოსახულება, ეს მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას აღნიშნავდა. ფრონტალური გამოსახულება წარმოადგენდა ამ არსების რეალურ შემცველს, რომელიც იდუმალად მონაწილეობდა მის ცხოვრებაში. და თუ კი ეს იყო რომელიმე გმირი ან ღვთაება, ასევე სასწაულებრივად მონაწილეობდა მის ზეადამიანურ ძლიერებაში“.¹⁴ ფრონტალურ გამოსახულებათა პირობითობა მრავალფიგურიან კომპოზიციებში, სადაც უკლებლივ ყველა ფიგურა, მათი ურთიერთმიმართების მიუხედავად, ფრონტალურადაა გამოსახული (რაც დღეს ასე უცნაურად გვეჩვენება), იმ შორეული ეპოქის მორწმუნეთათვის თავისთავად ცხადი და გასაგები იყო. ეს პირობითობა აძლიერებს ამ ფრონტალური გამოსახულებებიდან გამოსხივებულ სასიცოცხლო ძალას. პართულ რელიეფთა „იერატიულობა“, „სტერეოტიპულობა“ არ გამოირიცხავს მათ ძლიერ გამომსახველობას, სიცოცხლეს. რელიეფური კომპოზიციების არქაული სიმარტივე, ერთფეროვნება ამჟღავნებს ამ გამოსახულებათა ზემოქმედების ძალას. ეს თავისებურება მოგვიანებით ერთ-ერთი უმთავრესთაგანი გახდება ადრექრისტიანულ და ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ფიგურების მკაცრი ფრონტალურობა ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების მთავარი მახასიათებელია.

პართული ხელოვნება, ადრეიზანტიური ხელოვნების მსგავსად, ცდილობდა გამოესახა არა ცხოვრების საჩინოობა, სიცხადე, არამედ მისი მარადიული

სულიერი სანყისი, რაც განსაკუთრებული ძალით პერსონაჟთა მზერაში გამოკრთის. არა სიცოცხლის ხილული ნიშნები, არამედ მისი სიღრმევი არსი. პართული „საპირიტუალისტური“ გამოსახულებები ბიზანტიური და შუა საუკუნეების ხელოვნების ქმნილებათა შორეულ წინაპრებად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. ადრეკრისტიანული სახეების მსგავსად, პართული პერსონაჟები მოგვჩერებიან თავისი ფართოდ გახეილი თვალებით, გეიზიდავენ და უშუალო კონტაქტს ამყარებენ მაყურებელთან.

სასანური ხელოვნების ზეგავლენა არსებითია არა მხოლოდ ახლო აღმოსავლეთისა და სამხრეთ კავკასიის ხალხთა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებისათვის, მისი მეშვეობით აღმოსავლური ტრადიციების გავრცელებამ მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრა ბიზანტიური და რომანული ხელოვნების განვითარება.

საქართველოში ირანის გავლენები ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში იჩენს თავს. მათი კვალი ზუროთმოდერებაშიც აღინიშნება: ეკლესიის ნაგებობის კამაროვანი გადახურვა, თაღების ნალისებური ფორმა, ტრომპეზე დამყარებული გუმბათი, კედლების დანაწევრება დეკორატიული თაღელებით, კონქიანი ნიშების მოტივი, დეკორატიული სვეტები. აქ უთუოდ გასათვალისწინებელია ის „არქაიზმები“, რომლებიც სპარსეთის კულტურამ მეშვეობით მიიღო უძველესი ცივილიზაციებისაგან და აზიის, ევროპისა და აფრიკის სხვადასხვა ქვეყანას გადასცა. ამასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ, რომ სასანურ სასახლეთა ცენტრალური გუმბათი კოსმოსს განასახიერებდა. საინტერესოა თვალის გადავება, თუ რა გზებითა და რაგვარად გარდაქმნიდნენ ქრისტიანი თეოლოგები წარმართულ და მაზდეანურ წრეში გავრცელებულ სიმბოლოებს, როგორ ცდილობდნენ ახალი რელიგიის მოთხოვნებთან მიესადაგებინათ ხალხის ცნობიერებაში დამკვიდრებული წარმოდგენები და სახეები. ერთი შეხედვით თითქოს პარადოქსულად ელერს, მაგრამ სასანურ ირანს გარკვეული წვლილი მიუძღვის ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებაში, მისი ორნამენტული რეპერტუარის შექმნაში. ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა იერუსალიმისა და სირიის რეგიონებში შექმნილ იკონოგრაფიულ თემებში, იქ, სადაც ძლიერი იყო აზიის უძველესი მხატვრული ტრადიციები, საუკუნეთა ნიაღში ჩამოყალიბებული მხატვრული სახეები. ეს დებულება შეიძლება განვავრცოთ საქართველოზეც, რომელიც ისტორიულად იყო ჩართული ახლო აღმოსავლეთის კულტურულ წრეში. ყველა ეს მოვლენა თვალსაჩინოვდება კონკრეტულ ქართულ ძეგლებთან დაკავშირებით. აქ მხოლოდ ზოგიერთ მომენტზე შევაჩერებ ყურადღებას. შევეცდები ვაჩვენო ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური პლასტიკის ქმნილებების მაგალითზე, თუ როგორ აღიქმებოდა და ასიმილირდებოდა ადგილობრივ ნიადაგზე სხვა რელიგიური მრწამსის ხელოვნებიდან მომდინარე ზოგიერთი თემები და მოტივები, როგორ გადაიზრებდა ქართული ხელოვნება აღმოსავლურ ელემენტებსა და უძველეს სიმბოლოებს.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკა ძირითადად წარმოდგენილია არქიტექტურული დეკორით (ბოლნისის სიონი, ქვემო ბოლნისის ეკლესია, მცხეთის ჯვრის, ატენის, მარტვილის ტაძრები, ეძანის სიონი) და ქვაფეხარების

რელიეფური კომპოზიციებით. სწორედ ამ ნაწარმოებებში შეიძლება თვალი გაედევნოს ორიგინალური ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების, წინაქრისტიანული წარმართული ხელოვნების მოტივებისა და სასაწერო პლასტიკის რეპერტუარიდან აღებული თემების შეთავსებას. ყურადღებას შევაჩერებ ზოგიერთ მათგანზე.

სასაწერო ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებულმა ყვავილის სიმბოლოებმა მოტივმა იმთავითვე მიიპყრო მკვლევართა ყურადღება (კ. ტრევერი, ვ. ლუკონინი, ნ. ჩუბინაშვილი). მკაცრად კანონიზირებულ სასაწერო ხელოვნებაში – ძვირფასი ლითონის ჭურჭელზე, კლდის რელიეფებზე, გლიპტიკაში – ყვავილი გამოისახებოდა, როგორც ძალაუფლების სიმბოლო, იგი განასახიერებდა პიროვნების მაღალ სოციალურ სტატუსს, დაკავშირებული იყო განსაკუთრებით სათაყვანო ღვთაებებთან. შეგახსენებთ, რომ იბერიის პიტიახშის სამარხში, არმაზისხევის ნეკროპოლში, აღმოჩნდა სასაწერო ვერცხლის ლანგარი დიდებული გამოსახულებით, რომელსაც მისი მაღალი რანგის ნიშანი – ყვავილი უპყრია ხელთ.¹⁵

საქართველოში, როგორც ჩანს, კარგად იცნობდნენ სასაწერო ირანში გავრცელებული ამ სიმბოლური მოტივის მნიშვნელობს და იგი ოსტატურად არის გამოყენებული ადრეული შუა საუკუნეების რელიეფებში. ქვასვეტების ზოგიერთ რელიეფზე ქართლის დიდებულები ინსიგნიით – ყვავილით არიან გამოსახულნი. სასაწერო სამყაროდან წარმომავალი ეს მოტივი ადრეულ შუა საუკუნეებში ქართლშიც გარკვეული სოციალური სტატუსის აღსანიშნავად გამოიყენებოდა, როგორც ფეოდალის ხელისუფლების ნიშანი (სამწევრისის სტელა, დმანისის, ბოლნისის, სამწევრისის, ბალიჭის, ბრდაძორის ქვასვეტები). რაც შეეხება სტილიზებული ყვავილის (შროშანის) გამოსახვას სკულპტურული ჯვრების მკლავებზე (იხ. დმანური სკულპტურული ჯვრები),¹⁶ ეს უთუოდ იმით იყო გამოწვეული, რომ ქრისტიანობის მთავარი სიმბოლოს – ჯვრის ძლევამოსილებას შეერწყა ყვავილის, როგორც ძალაუფლების სიმბოლოს, არსი. ამგვარადვე იყო აღქმული და ადაპტირებული ქართულ პლასტიკაში სასაწერო ირანში ფართოდ გავრცელებული ფრთების მოტივი – სამეფო ძალაუფლებისა და სინმინდის სიმბოლოები. ეს სიმბოლური ელემენტი ჩართულია თითქმის ყველა შაპ-ინ-შაპის გვირგვინის კომპოზიციაში (იხ. სასაწერო სამონეტო გამოსახულებები). ქრისტიანული რელიეფების შემქმნელი ქართველი ოსტატებისათვის ეს სიმბოლოები ასოცირდებოდა ძლიერებასთან, ძალაუფლებასთან, სინმინდესთან, ზეციურთან. ფრთების სწორედ ეს მნიშვნელობა იგულისხმებოდა, როდესაც ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე ჯვარს თან ახლდა ეს აღმოსავლური ელემენტები, რომლებიც იმ ეპოქის ადამიანისთვის აღსავსე იყო მნიშვნელობით და თითქოს აძლიერებდა და ხაზს უსვამდა ჯვრის ყოვლისშემძლეობასა და სიძლიერეს (ნილკნის ეკლესიის რელიეფი, V ს. II ნახ., დემირბულაგის რელიეფი, VI ს.).¹⁷

ამავე ჯგუფის მოტივებს მიეკუთვნება წმინდა ბაფთების სასაწერო თემა, რომელიც ქართულ რელიეფებზე ასევე ჯვრების კომპოზიციებშია ჩართული (რელიეფი გიულბაგიდან, V-VI სს. მიჯნა, აკანება, VI ს. II ნახ.).¹⁸ საგულისხმოა,

რომ ბოლნისის სიონში (V ს. დასასრული) სასანური ბაფთა გამოყენებულია ალმ. ფასადის რელიეფურ ფილაზე ჯვართან ერთად, ტაძრის ინტერიერში – კაპიტელებზე მცენარეულ მოტივთან კავშირში.¹⁹

ამგვარად, სასანური ხელოვნების რეპერტუარიდან აღებული მოტივები ორიგინალურად გამოიყენებოდა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზე. ისინი სინთეზირებულნი იყვნენ ორნამენტული კომპოზიციების პარმონიულ სტრუქტურებში ამ სიმბოლურ მოტივთა სიღრმევი აზრობრივი მნიშვნელობის გათვალისწინებით.

ახალი პლასტიკური ენის ჩამოყალიბებისას ქართველი ოსტატები ახალი რელიგიის მიერ შემოთავაზებული მხატვრული ამოცანების გადასაწყვეტად საკუთარ მხატვრულ ტრადიციებს ემყარებოდნენ, მაგრამ ამავე დროს, მიმართავდნენ თანადროულ მონიწევე ცივილიზაციების მონაპოვრებსაც, რომელთა შორის საქართველოს უშუალო მეზობლის, ირანის ძლიერი სამეფოს აგრეთვე ნაცნობი და ღირსებით სავსე მხატვრული სამყარო იყო. ირანული ხელოვნებიდან აღებული მოტივები და თემები გაუაზრებლად და მექანიკურად როდი გადაიღებოდა. ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს იმ მოტივებისა და თემების კარგად გააზრებულ, მიზანმიმართულ შერჩევასთან, რომლებიც ახლოს იყო ადგილობრივ მხატვრულ წარმოდგენებთან და ზუსტად შეესაბამებოდა მხატვრულ და იდეურ ამოცანებს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ადრეულ ქართულ რელიეფებში გავრცელებული ზომორფული მოტივები, რომლებიც სათავეს მესოპოტამიის ცივილიზაციაში იღებს. ეს ცხოველური თემები ლურისტანის ბრინჯაოს მეშეგობით შუა საუკუნეებში გადმოდის. საქართველოს ამ სფეროში საკუთარი ზომორფული რეპერტუარი ჰქონდა, რომელიც ირანულ პლასტიკასთან სიახლოვეს ავლენს. შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე ირანული წარმოშობის თემებთან მჭიდროდ გადახლართული ეს მოტივები ქართულ ქვის პლასტიკაში გავრცელდა. ამ თემატიკამ მოგვიანებით უფრო შორს, ევროპამდე მიაღწია და რომანული პლასტიკის მასაზრდოებელ წყაროდ იქცა. სასანური ქსოვილები, სამკაულები, ძვირფასი ლითონის ჭურჭელი, ჭრილა ქვები შორეულ ევროპამდე გავრცელებდნენ ორიგინალურ თემატიკას, ორნამენტულ მოტივებს, ამდიდრებდნენ და ამრაველფეროვნებდნენ ადგილობრივ მხატვრულ სკოლებს.

აქ უთუოდ უნდა გავიხსენოთ ცხოველების გამოსახულებები ბოლნისის სიონის რელიეფურ დეკორში. სწორედ ბოლნისის სიონში, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის თქმით, „მთლიანად აგებულია ხალხური მიდგომების ფართო ბაზაზე“, ეხვდებით ორნამენტული მოტივების შემოქმედებით გადააზრებას. ის გარემოება, რომ ქრისტიანული ტაძრის ყველაზე მნიშვნელოვან ადგილას – საკურთხევის მახლობლად – მოთავსებულია ფრთოსანი ლომების, სამეფო თუ ღვთაებრივი სიმბოლოები, იმის ნათელი მონიშნავა, რომ ეს მხატვრული სახეები მოქანდაკისათვის უცხო ცნებების გამომსახველი კი არ იყო, არამედ „ხალხურ რწმენებთან დაახლოვებული, მსგავსი, შინაგანად ახლობელი“.²⁰ ეს არ იყო ირანული მხატვრული ნიმუშების მხოლოდ გარეგნული, მიბაძვითი განმეორება, არამედ მათი გამოყენება შინაარსისა და სიმბოლიკის სრული შეგნებით, ყოველ

კონკრეტულ შემთხვევაში მხატვრულ-თეოლოგიური ამოცანის კონტექსტთან დაკავშირებით. მით უფრო, რომ ამგვარი მითოლოგიური არსებები არ იყო უცხო უძველესი ქართული ხალხური რელიგიური წარმოდგენებისათვის. ქართულ ფოლკლორში გავრცელებული იყო ფრთოსანი ლომების, ფანტასტიკური არსებების სახეები, რაც ხელს უწყობდა მოქანდაკეს ადვილად აეთვისებინა აღმოსავლეთის მხატვრულ სამყაროსთან დაკავშირებული ეს სიმბოლური სახეები და შეეთავსებინა ისინი ახალ მოთხოვნებთან. ამ სიმბოლური ზოომორფული სახეების ორნამენტულ ხასიათში, მათ დეკორატიულ თავისებურებებში აშკარად ჩანს ნიმუშების ზეგავლენა.

ამგვარი ნიმუშების არსებობის დასტურია, მაგალითად, ბოლნისის სიონის რელიეფურ დეკორში გამოყენებული მცენარეული მოტივები – ხეების გადმოცემის პირობითი, სქემატური ხასიათი, რასაც მრავლად მოეპოვება ანალოგიები სასანურ ხელოვნებაში.

ირანიდან მომდინარე ორნამენტებს მიეკუთვნება ბოლნისის სიონის კაპიტელების დეკორში გამოყენებული კანელურისებრი მოტივი (ე.წ. „კოვზისებური“ ორნამენტი), რომელთან დაკავშირებითაც გ. ჩუბინაშვილი იზიარებს ფ. სტრიგოვსკის მოსაზრებას მისი საწყისების ირანთან დაკავშირების შესახებ. ამგვარი არქიტექტურული დეკორის საწყისების ძიებას მიეყვართ პერსეპოლისის პროპილევთან, სერვისტანისა და ფირუზაბადის სასახლეების ორნამენტიკასთან. ადრექრისტიანულ ხანაში ეს ორნამენტული მოტივი ირანიდან ფართოდ გავრცელდა წინა აზიის ქვეყნებში (სირია, პალმირა), ბიზანტიაში, საქართველოში, სომხეთში.²¹

„ირანული ელემენტი“ ადრეულ ქართულ რელიეფებში ხანდახან სრულიად მოულოდნელად იჩენს თავს. მოვიყვან ერთ-ერთ მაგალითს, რომელიც კარგი ილუსტრაციაა იმისა, თუ რა უცნაური სახით შეიძლება გამოვლინდეს უცხოური კულტურის ევალი ხელოვნების ნაწარმოებში. დმანისის რაიონში აღმოჩნდა VI საუკუნის ქვაჯვარას კაპიტელი, რომლის ერთ-ერთ ნახნაგზე ჯვრის თავყვანისცემის რელიეფური სცენაა წარმოდგენილი: ქვაჯვარას წინ გამოსახულია პერსონაჟი, რომლის თავზე დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერაა: „ქრისტე შემინყალე“. ეს რელიეფური კომპოზიცია, კაპიტელის სხვა ნახნაგებთან შედარებით, ყველაზე განზოგადებული და პირობითია (და ყველაზე დაზიანებულიც). ქვაჯვარას წინ თავყვანისცემით გამოსახული ადამიანის პოზა უჩვეულოა ქართული რელიეფებისათვის. ანალოგიურ გამოსახულებას ჩვენ მივაკვლიეთ მხოლოდ VII საუკუნის ერთ კოპტურ სპილოს ძელის რელიეფზე, რომელიც მკვლევართა მიერ მიჩნეულია სასანიანთა კარის ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშს – შაჰინშაჰის ზოსრო I-ის (VI ს.) ოქროს თასის მთის ბროლის კამეოს რელიეფის მიახლოებით ასლად, რომლის არაერთი ნიმუში არსებობს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში.²² ქართველმა ოსტატმა ქართლის დიდებულის გამოსახვისათვის თავისი დროის პრესტიჟული კომპოზიციური სქემა გამოიყენა.

საქართველოს ირანთან ურთიერთობის საკითხების განხილვისას გვერდს ვერ ავუვლი ისეთ თემას, როგორიცაა კოსტიუმის ისტორია. ამის მიზეზი კი ის არის, რომ კოსტიუმში წარმოდგენს სარკეს, რომელშიც აირეკლება ქვეყ-

ნის ისტორია, მისი კონტაქტები გარე სამყაროსთან, ქვეყნის სოციალური და პოლიტიკური ვითარება და ბოლოს, საგარეო ურთიერთობათა ხასიათი. მცხეთის ჯვრის ტაძრისა და ატენის სიონის რელიეფების მონუმენტურ საერო პორტრეტებთან ერთად, VI-VII საუკუნეთა ქვასვეტების ქტიტორთა რელიეფები წარმოდგენას გვიქმნის ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ საერო კოსტიუმზე, რომელიც სასაზღვრო სამყაროდან წარმომავალი მხედრული კოსტიუმის მნიშვნელოვანი გავლენით არის აღბეჭდილი. სასაზღვრო ვერცხლის ლანგრებსა და კლდის რელიეფებზე სპარსეთის მეფეთა და დიდებულთა ამგვარი მხედრული კოსტიუმის საინტერესო ნიმუშებია წარმოდგენილი.²³

სპარსეთიდანვე მომდინარეობს პატივისცემის ნიშნად ხელების ქსოვილით დაფარვის რიტუალური წესი, რომლის არსებობა უკვე აქემენიანთა სამეფო კარზე დასტურდება. დაფარული ხელები ფართოდ იყო გავრცელებული ქრისტიანულ ხელოვნებაში საღვთო ისტორიის მოვლენათა გამოსახვის დროს. ამის უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელდა სასაზღვრო შტუტის ორნამენტის მრავალი მოტივი. ეს ეხება გადამკვეთი წრეხაზების მოტივს, რაც ოთხფურცლა ვარდულების ხალიჩისებრ ორნამენტს ქმნის. აქაც კვლავ ბოლნისის სიონს უნდა მივმართოთ, რომლის ორნამენტულ დეკორში ურთიერთგადამკვეთი წრეების მოტივი ყველაზე გავრცელებულია (იგი ოთხ კაპიტელზეა გამოყენებული). შეიძლება ჩამოვთვალოთ სასაზღვრო წარმომავლობის არაერთი მოტივი, რომელიც გავრცელდა მთელ საქრისტიანოში, მათ შორის საქართველოშიც: ფოთლოვანი ბადისებრი მოტივი, რომელშიც შროშანისებრი ყვავილია ჩასმული (მომდინარეობს ქტეზიფონისა და სამარას შტუტის რელიეფებიდან), პალმეტების უწყვეტი ხლართები და სხვა.

ქართულ ხელოვნებაზე სასაზღვრო გავლენების გათვალისწინებისას უთუოდ უნდა ვერიდოთ ამ მოვლენის გადაჭარბებით შეფასებას, რადგან ევროპელი მეცნიერები, რომელნიც სასაზღვრო გავლენების თეორიას ავითარებდნენ, ნაკლებად იცნობდნენ ძველ ქართულ ძეგლებს და ამიტომ ადგილობრივი ძირების მნიშვნელობა მათთვის უცნობი რჩებოდა მაშინ, როდესაც სასაზღვრო ხელოვნების ძეგლები დიდი ხანია, რაც საყოველთაოდ იყო ცნობილი და ფართოდ გამოყენებული სამეცნიერო კვლევის პრაქტიკაში. ამის გამო მათი დასკვნები ზოგ შემთხვევაში ობიექტურობას არის მოკლებული.

ქართულ ხელოვნებაში ზოომორფული თემატიკის ძირების კვლევისას პირველ რიგში ადგილობრივი ხელოვნების ძეგლებია ანგარიშგასაწიფი და მხოლოდ შემდეგ – გარედან შემოსული გავლენები. ირანულ გავლენებზე მსჯელობისას არ უნდა ვივინყებდეთ, რომ საკუთრივ საქართველოში უძველესი დროიდანვე არსებობდა ადგილობრივი ნიადაგზე შექმნილი მდიდარი ზოომორფული რეპერტუარი, გავრცელებული იყო ცხოველური მოტივები, რომლებიც გამოიყენებოდა არა მხოლოდ სამკაულად, არამედ როგორც ღრმა სიმბოლური აზრით აღსავსე გამოსახულებები (იხ. ცხოველთა გამოსახულებები თრიალეთის ნივთებზე, კოლხური ბრინჯაოს ცულების გრაფიკული სახეები, გრაფიკულ გამოხატულებიანი ბრინჯაოს სარტყლები, ჭვირულ ბრინჯაოს ბალთებზე ცხოველ-

ბის სტილიზებული პლასტიკური გამოსახულებები, საკულტო დანიშნულების ბრინჯაოს მცირე ზომის ქანდაკებები). უძველეს ქართულ ბრინჯაოს პლასტიკაში ეხვდებით იმ თემებსა და სტილის იმ ნიშნებს, რომლებიც დიდ სიახლოვეს ავლენს ირანული სამყაროდან წარმომავალ პლასტიკურ ნამუშევრებთან. ამგვარად, ბევრი რამ თემატიკიდან, სტილიდან და იკონოგრაფიიდან, რაც შეიძლება ერთი შეხედვით მივიჩნიოთ ქართულ ხელოვნებაზე სასაზღვრო ირანის გავლენის შედეგად, სინამდვილეში ორიგინალურ ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებზეა დაფუძნებული.

შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის სანყისების უფრო რეალურად წარმოსადგენად, ღრმად და საფუძვლიანად უნდა იქნეს შესწავლილი წინაქრისტიანული ხანის ქართული უძველესი პლასტიკის მდიდარი საგანძური და ამ მასალამ ღირსეული ადგილი უნდა დაიმკვიდროს მსოფლიოს ხალხთა ხელოვნების ისტორიაში. იმის გამო, რომ არა თუ ახლადმოპოვებული ქართული მასალები, არამედ უკვე კარგა ხნის წინათ გამოქვეყნებული ნაწარმოებებიც გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო უცნობი რჩება უცხოელი მეცნიერებისთვის, მათ პუბლიკაციებში ხშირად გაუმართლებელ და მცდარ დასკვნებს ეხვდებით. ამის მაგალითად შემოიღია მოვიყვანო ფრანგი მკვლევრის ნიკოლ ტიერის ნაშრომი ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარების ჯგუფის შესახებ, სადაც იგი ქვაჯვართა რელიეფური ორნამენტების კვლევისას მათ პარალელებს ეძებს არა საკუთრივ ქართული ხელოვნების წიაღში, არამედ მის მეზობელ ქვეყნებში.²⁴ ასე მაგალითად, ვაზის რტოს მოტივის ძირებს, მის „შესატყვისებს“ იგი პოულობს გვიანსასაზღვრო და ომეიადების ხელოვნებაში, ერთ-ერთი გეომეტრიული მოტივის სანყისებს ეძებს ქურთისტანში, მაზენდარანსა და ლურისტანში. ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლები, როგორც წესი, იგნორირებულია. ორნამენტული სისტემის კვლევა, დეკორატიული მოტივის ორგანული ისტორიული განვითარების პროცესის გაუთვალისწინებლად, ყოველთვის მცდარ შედეგამდე მიდის.

ამა თუ იმ ხალხის ხელოვნებაში ორნამენტის შესწავლა მისი ცალკეული შემადგენელი ელემენტების უცხოური ძირებით არ უნდა იფარგლებოდეს. აქცენტი უნდა კეთდებოდეს უძველეს ტრადიციულ ხელოვნებათა კვლევაზე (ეკრამიკა, ხეზე კვეთა, ჭედურობა). სხვადასხვა ორნამენტული მოტივის მხატვრულ-ისტორიული ღირსებები მხოლოდ ადგილობრივი ხელოვნების კონტექსტში გამოიკვეთება. უცხო ზეგავლენა, რომელსაც გარკვეული მნიშვნელობა აქვს ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე, შეუძლებელია, წარმართველი და გადამწყვეტი იყოს ეროვნული ხელოვნების განვითარებაში.

მკვლევართა ნაწილი (ჟოზეფ სტრიგოვსკი, ანრი ფოსიონი, რომან გირმანი) სამხრეთ კავკასიის ხალხთა ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში სასაზღვრო ირანს დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს. აქემენიანთა იმპერიის „ნატურალისტურ წარსულთან“ მჭიდროდ დაკავშირებული სასანიანთა ირანი „სიმეტრიისა და ორნამენტის შიფრების ძლიერი ინტერპრეტატორი“ იყო (ა. ფოსიონი). სწორედ სასანიური ირანის გავლენით უნდა მომხდარიყო სამხრეთ კავკასიის ქვეყნებში (საქართველო, სომხეთი) რეალიზმისა და დეკორატიულობის თავისე-

ბური „შერიგება“, რის მჭერმეტყველ მაგალითსაც გვაძლევს ადრექრისტიანული ქართული რელიგიების ორიგინალური სტილური ნიშნები, რომელთაც ქვემოთ კონკრეტულ ნაწარმოებთან დაკავშირებით განვიხილავთ. ორნამენტული რეპერტუარი, ზომორფული თემები, რელიეფების კვეთის ტექნიკა აშკარად გვიჩვენებს სასანური ირანის ხელოვნების ზემოქმედების გარკვეულ კვალს.

ირანის ხელოვნება არა მარტო საქართველოს ხელოვნებაზე ახდენდა ზეგავლენას, არამედ კოპტურ, სირიულ, არაბულ, ბარბაროსულ და თვით ბიზანტიურ ხელოვნებაზეც. ამ გავლენებმა დასავლეთ ევროპამდე მიაღწია, რაც მკაფიოდ გამოიკვეთა რომანულ არქიტექტურულ პლასტიკაში. რ. გირშმანის ნაშრომში სასანური ხელოვნების შესახებ ბრწყინვალედ არის გახსნილი ეს კონტაქტები დას. ევროპის რომანული ხელოვნების სხვადასხვა თემებთან და ორნამენტულ მოტივებთან დაკავშირებით.²⁵ ერთ-ერთი ასეთთაგანია ქართულ და რომანულ ხელოვნებაში გავრცელებული წყვილადი ცხენების პერალდიკური თემა, რომლებიც მცენარეული მოტივის (სიცოცხლის ხე) ორ მხარეს სიმეტრიულად არის განლაგებული. ამ თემის შორეული ძირები ირანის პლატოზუზა მიკვლეული (იხ. ბიშაპურის, ნაკუ-ი რუსტამის კლდის რელიეფები).²⁶ მის გავრცელებას კარგად გაედევნება თვალი – ირანის პლატოდან ნილოსის ხეობის ან ამიერ-კავკასიის ცაქლო – რომაულ სურათგეომი წმინდა მსუდრების – შშ. გიორგისა და წმ. თეოდორეს წყვილადი გამოსახულებები ფართოდაა წარმოდგენილი საქართველოში, როგორც რელიეფებში (მაგ. ნიკორწმინდის ლუწიცი),²⁷ ასევე ფრესკულ მხატვრობაში (იხ. სვანური ეკლესიების ფრესკები).²⁸

ერთ-ერთი გავრცელებული თემაა ირანული ფანტასტიკური არსება – სენმუერი (სიმურგი) – ეპიკური ლეგენდებიდან მომდინარე ზებუნებრივ ძალთა განსახიერება, შიშის მომგვრელი, სასტიკი არსება, შუამავალი ადამიანსა და უზენაეს ძალთა შორის. სენმურის გამოსახულებები გვხვდება სასანურ ქსოვილებზე, ტორეტიკაში, რელიეფებზე. ირანიდან ეს სიმბოლური სახე გავრცელდა ბიზანტიასა და საქართველოში (ატენის სიონი, მარტეილი, სამთავისი). გრიფონი (ფასკუნჯი) აღიქმებოდა აგრეთვე, როგორც აპოტროპე, წმინდა ადგილის ფხიზელი მცველი.

ასეთივეა ორთავიანი არწივის აპოტროპეული თემა, რომელიც ხეობიდან მომდინარეობს და სასანური ირანიდან შედის ბიზანტიაში (იხ. ბიზანტიური ფარჩის ქსოვილები) და რომანულ სკულპტურაში.

განსაკუთრებულად მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ირანის შაჰინშაჰთა მხატვრული სახის ზეგავლენა შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების უმთავრესი თემის – ქრისტეს დიდების – იკონოგრაფიაზე. ირანის მეფეთა-მეფე დედამიწაზე ღმერთის ემანაციას წარმოადგენდა. ბრწყინვალე ტახტზე მჯდომი მბრძანებლის სახე მრავალგზის ალიბეჭდებოდა ხელოვნების ყველა დარგში, მონეტებიდან და ინტალიოებიდან მოყოლებული, ვიდრე კლდის მონუმენტურ რელიეფებამდე. შაჰინშაჰის დიდების ამ ტრადიციული თემის გავრცელებაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სასანურ ტორეტიკას და ძვირფას ქსოვილებს, რომლებიც ცივილიზებული სამყაროს უშორეს კუთხეებამდე აღწევდა. ამ თემას სხვადასხვა ქვეყნის მხატვრები იმეორებდნენ, ხშირად კო-

სტიუმისა და გეირგვინების დეტალების ცოდნის გარეშე. სხვადასხვა ქვეყანაში ამ მაღალმხატვრული ნაწარმოებების მრავალრიცხოვანი ასლები განსხვავებული მასალებისაგან იქმნებოდა. მათი უმეტესობა ნიმუშის მექანიკურ განმეორებას წარმოადგენდა (მაგ. კოპტური სპილოს ძვლის რელიეფები).

მკვლევართა ნაწილი (ფ. კიუმონი, რ. გირშმანი) მიიჩნევს, რომ ტახტზე დაბრძანებული შაჰინშაჰის დიდებითა და ღირსებით აღსავსე, მკაცრად ფრონტალური კომპოზიცია პირდაპირ შევიდა ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში და ქრისტეს დიდების თემად გარდაიქმნა.²⁹ ტახტის მოჩუქურთმებული ნაწილები – ფრთოსანი ლომებისა და ფანტასტიკური არსებების ქანდაკებები (იხ. ხოსრო I-ის მთის ბროლის ცნობილი რელიეფური კომპოზიცია, სასანური ვერცხლის ლანგრების რელიეფები) აღსაყდრებული ქრისტეს დიდების სცენაში აპოკალიფსური ცხოველების (ლომი, ხარი) გამოსახულებებად შევიდა. ფ. კიუმონის აზრით, რომელსაც რ. გირშმანი იზიარებს, ბიზანტიელმა მხატვრებმა ქრისტე-ტრიუმფატორის სახე ციური იერარქიის გარემოცვაში ირანის შაჰის კარის ბრწყინვალეების ზეგავლენით შექმნეს.³⁰

განსხვავებული აზრისაა ქრისტიანულ ხელოვნებაში ამ თემის შემოსვლის გზების შესახებ ანდრე გრაბარი. იგი თვლის, რომ ამ სატრიუმფო თემის ქრისტიანული ვერსია კონსტანტინეს მმართველობის ხანას ეკუთვნის. ახ.წ. 300 წლისათვის იმპერატორის გამოსახულებებში მკვიდრდება ფრონტალური კომპოზიცია, რომელიც „ქრისტეს დიდების“ თემასთან აშკარა მსგავსებას ავლენს: იგივე პოზა, იგივე ტახტი, იგივე ცენტრალური ადგილი კომპოზიციაში და ხანდახან „აკოლიტების“ (ღვთისმსახურების) ფიგურები თაყვანისცემის პოზაში. „ორი ფრონტალური ფიგურა – იმპერატორისა და ქრისტესი – იქმნება თითქმის ერთდროულად. ისინი, ვგონებ, ერთიმეორეზე ახდენენ ზემოქმედებას. არ უნდა ვემერყეობდეთ ტახტზე მჯდომი იმპერატორის ფრონტალური გამოსახულებისათვის უპირატესობის მინიჭებას, რადგან მისი ყველაზე ძველი გამოსახულება კონსტანტინესეულ თაღზე წინ უსწრებს მილანის ედიქტსა და კონსტანტინეს მიერ ქრისტიანობის დაფუძნებას, რომელშიც საიმპერატორო გამოსახულების შესატყვისი ქრისტეს სახე იყო შექმნილი. ამ ქრისტიანული კომპოზიციის საეარაუდო ავტორი არა მხოლოდ შთაგონებული იყო საიმპერატორო გამოსახულებების საერთო ხასიათით, არამედ ნიმუშად იღებდა კარის იკონოგრაფიის ყველაზე ახალ ტიპს.“³¹ ა. გრაბარი თვლის, რომ IV საუკუნის პირველი ნახევრისათვის იმპერატორის ფრონტალური გამოსახულებები, ადრე მიღებული პროფილური სახეების ნაცვლად, ფართოდ გავრცელდა რომის ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში, რის მიზეზსაც იგი ხედავს მონარქიული მისტიკის განვითარებაში და აღმოსავლური ხელოვნების გავლენებში. ა. გრაბარის თეორიის მიხედვით, ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში გადამწყვეტი წვლილი რომის საიმპერატორო ხელოვნებასა და იმპერატორის კულტს ეკუთვნის. ამავე დროს, ა. გრაბარი მნიშვნელოვნად მიიჩნევს აღმოსავლეთის როლს რომის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებაში. ასეთ ვითარებაში რომი დასავლეთის ხელოვნებაში ირანული ელემენტების გავრცელების შუამავლად გვევლინება.

გვიანრობაულ ხელოვნებაში ორ განსხვავებულ სულიერ პოზიციას ორი ძი-

რითადი მხატვრული მიმდინარეობა შეესაბამება: ერთი მათგანია აღმოსავლური წარმომავლობის დიდებული და იერატიული სტილი, რომელიც მოგვაგონებს დურა ევროპოსის პალმირელი ღვთაების ტაძრის მხატვრობას, რომელიც იმპერატორის გამოსახულებისათვის საზეიმო და ტრანსცენდენტური ხასიათის მისანიჭებლად გამოიყენებოდა; მეორე – ელინისტური წარმომავლობის ცოცხალი ნატურალისტური სტილი, რომელიც წარატიული და საერო ხასიათის სცენებში გვხვდება.¹²

საქართველოსთან მიმართებაში სასანური ირანის გავლენები უშუალოდ და აქტიურად მოქმედებდა. უკვე წინაქრისტიანულ ეპოქაში შემზადებული კულტურული კონტაქტები ირანთან თანდათან გაღრმავდა და შემდეგში მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა ქართული ხელოვნების განვითარებაზე.

თავი II

ქრისტიანული პლასტიკის ადრეული ქმნილებები საქართველოში

ადრექრისტიანული ხანის ქართული სახვითი ხელოვნების საკითხებზე მსჯელობა, მასალის ხასიათისა და მისი თავისებურების გამო, მხოლოდ V საუკუნიდან შეიძლება. ხელოვნების დარგი, რომლისგანაც შემოგვრჩა ნაწარმოებთა მნიშვნელოვანი რაოდენობა და რომელშიც განხორციელდა ქრისტიანობის მიერ დასმული მხატვრულ-თეოლოგიური ამოცანები ქართული პლასტიკაა, უფრო ზუსტად, ქვის რელიეფები. სწორედ ხელოვნების ამ დარგის ნაწარმოებთა მაგალითზე შევეცდები ვაჩვენო ადრეული შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების თავისებურებანი და ეროვნული თავისთავადობა, გავარკვიო მისი ადგილი ქრისტიანული ხელოვნების საერთო განვითარებაში.

როგორც აღინიშნა, შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე საქართველოში პლასტიკის გამოყენების ორი სფერო არსებობდა – მონუმენტური არქიტექტურული დეკორი და მცირე არქიტექტურული ფორმების – ტაძრების კანკელებისა და ქვაჯვარების სვეტების შემამკობელი სკულპტურული სახეები, რომელთა მეშვეობით ვეზიარებით იმ ადრეული ეპოქის სკულპტურული აზროვნების თავისებურებებს. როგორც ერთ, ისე მეორე სფეროში, დღეისათვის ისეთი მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოებებია შემონახული, რომ მათ საფუძველზე სრულად შეიძლება წარმოვიდგინოთ ადრექრისტიანული ქართული სკულპტურის ჩასახვისა და განვითარების ადრეული სტადია.

ქართული არქიტექტურული დეკორი უკვე კარგა ხანია, რაც მეცნიერთა კვლევის საგნად იქცა. შესწავლილია ცალკეულ ტაძართა (ბოლნისის სიონი, მცხეთის ჯვარი, წრომი და სხვ.) სკულპტურული დეკორი, მისი მხატვრული ხასიათი, პლასტიკური და იკონოგრაფიული თავისებურებანი, განვითარების კანონზომიერებანი.¹ ამას გარდა, გამოქვეყნებულია ნაშრომი ქართული მონუმენტური პლასტიკის შესახებ.² მაგრამ ქართული რელიეფის ხელოვნების ჩასახვისა და მისი განვითარების ადრეული სტადიის საგანგებო კვლევა აქამდე არ ჩატარებულა. სწორედ ამ პრობლემებს ეძღვნება ეს ნაშრომი.



1. სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი

1. ბოლნისის სიონის რელიეფური დეკორი

ბოლნისის სიონი პირველი ქართული არქიტექტურული ძეგლია, რომელშიც არქიტექტურასთან ქანდაკების შერწყმის საკითხი დაისვა. მისი მხატვრული გადანაწევება ხუროთმოძღვრისა და მოქანდაკის შემოქმედებითი თანამშრომლობის მნიშვნელოვან ეტაპს აღნიშნავს.³ ბოლნისის ტაძარი ქართული ხუროთმოძღვრული დეკორის განვითარების საეტაპო ძეგლია, რომელშიც მხატვრული ძიებებისა და მიღწევების გარკვეული ნაბიჯებია ასახული.

ბოლნისის სიონისადმი მიძღვნილ ნაშრომში გ. ჩუბინაშვილმა ღრმად გააანალიზა ტაძრის პლასტიკური დეკორის გადანაწევების ის ეტაპი, რომელიც ადრეული შუა საუკუნეების ამ ხუროთმოძღვრულ ქმნილებაშია მიღწეული. მკვლევარმა გამოავლინა რელიეფური დეკორის შექმნის კონკრეტული პრინციპები, ტაძრის არქიტექტურაში პლასტიკურ სახეთა გამოყენების თავისებურებანი. განსაკუთრებით ღირებულია პლასტიკური დეკორისადმი დიფერენცირებული მიდგომა, ნაგებობის სხვადასხვა ნაწილთა სპეციფიკიდან გამომდინარე, რელიეფების თემატიკის საგანგებო შერჩევა, პლასტიკურ სახეთა კვეთის ტექნიკა. აღსანიშნავია, რომ V საუკუნის დასასრულის ტაძარში აქცენტი გაკეთებულია ნაგებობის შიდა სივრცის მხატვრულ გაფორმებაზე. როგორც ჩანს, ამ დროისათვის ტაძრის ფასადების რელიეფებით შემოკბა ჯერ არ იდგა ხუროთმოძღვრის წინაშე, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ამოცანა. ამ პრობლემასთან მიახლოება ჩანს მხოლოდ სამხრეთის შესასვლელის ორი ლიობის კაპიტელების ხაზგასმავლი პლასტიკის საშუალებებით და აღმოსავლეთის აბსიდის სამშენებლო წარწერაში ჯერიანი მედალიონის მძლავრ მხატვრულ აქცენტად გამოყენება.

პლასტიკური ხელოვნების განსაკუთრებული ეტაპი ჩანს ტაძრის სხვადასხვა სივრცობრივი ნაწილების მხატვრულ გადანაწევებაში, მაგრამ ეს ჯერჯერობით არ არის ნაგებობის სკულპტურული დეკორის ერთიანი კომპოზიციური გააზრება, არამედ მხოლოდ ცალკეულ ნაწილთა ერთიანობის მიღწევის ცდა.

ბოლნისის სიონის ხუროთმოძღვრის ქანდაკებრივი აზროვნების ცენტრშია ცალკეული თემებისათვის მხატვრული ფორმის მონახვა და მათი შეძლებისდაგვარად დასრულებულად გადანაწევება. შემოქმედის ბუნება თავს იჩენს ორნამენტულ მოტივთა ვირტუოზულ შესრულებაში. უდიდესი ოსტატობით არის შესრულებული ურთიერთგადამკვეთი წრეების მწყობრი ბადე, დახვენილი კოეზისებრი ორნამენტის ელემენტები. მოქანდაკე ნაირგვარი ვარიაციებით ავსებს კაპიტელების კუთხეების ჩამომკვეთი სიბრტყეების ზედაპირს. სწორედ ამ ორნამენტულ რეპერტუარში იჩენს თავს ხალხის წიაღში შემონახული ხეზე კვეთის უძველესი ადგილობრივი ტრადიციის ძალა. ძველი ხალხური ხელობა ახალი ხარისხით შემოდის ქვაზე კვეთის ხელოვნებაში. იგი ასაზრდოებს და სტიმულს აძლევს რელიეფის ხელოვნებას საქართველოში. ნაგებობის სხვადასხვა ნაწილზე ხალიჩისებურად „შეფენილ“ ორნამენტულ სამკაულში უძველესი ხალხური ხელოვნების შემოქმედებითი მუხტი ცოცხლდება. „ამგვარი დეკორი ხალხის

მხატვრული გაგებისა და შემოქმედების სისხლი და ხორცია, იგი მასში მთელი სისასვით ცოცხლობს“.⁴

გეომეტრიული ორნამენტის გვერდით გამოიყოფა ორნამენტულ მოტივთა მეორე ჯგუფი – მცენარეული ორნამენტი, რომელშიც გარკვეული აღმოსავლური (ირანული) გავლენები იჩენს თავს და რომელთა გადაწყვეტაში მხატვრული დასრულებულობა და თავისთავადობა ჯერ კიდევ არ არის მიღწეული. მცენარეული ორნამენტის ორიგინალური ინტერპრეტაცია განვითარების შემდეგ ეტაპზე იქნება მიღწეული.

ფიგურული გამოსახულებებიდან ბოლნისის რელიეფური დეკორი მხოლოდ ზოომორფულ სახეებს იყენებს. ამ სფეროში მაღალი მხატვრული დონეა მიღწეული, რომელიც ქვეყნის მყარ ადგილობრივ ტრადიციას ეფუძნება. ბრინჯაოს ეპოქიდან მოყოლებული, ქართულ მინაზე ცხოველთა გამოსახულებები (სკულპტურული, გრაფიკული) საუკუნეთა განმავლობაში იყო გავრცელებული. ბოლნისის სიონის დეკორში ჩართული ზოომორფული სახეები გამორჩეულია თავისი მხატვრული ხასიათით, შესრულების ტექნიკური დონით. ისინი შეიძლება ნებისმიერი თანადროული ქვეყნის (ირანი, სირია) ხელოვნების ქმნილებებს ამოვუყენოთ გვერდით.



2. სანათლავის სვეტისათვის. ბოლნისის სიონი

გ. ჩუბინაშვილმა ღრმად გააანალიზა ბოლნისის სიონის დეკორის თითოეული ორნამენტული მოტივის მხატვრული და აზრობრივი მხარეები, გამოიტანა დასკვნები ამ პლასტიკური სამკაულის მოდელირებისა და კომპოზიციური პრინციპების შესახებ, რითაც შექმნა მყარი საფუძველი ქართული ხელოვნების კონკრეტული ისტორიული ეტაპის შემდგომი კვლევისათვის. ბოლნისის სიონის სკულპტურული დეკორი, როგორც ქართული ტაძრის მხატვრული სახის შექმნის ერთ-ერთი უძველესი მაგალითი, მრავალ საკითხს ბადებს ადრექრისტიანული ქართული ქანდაკების რაობის, მისი საწყისების, მისი წყაროების შესახებ. გ. ჩუბინაშვილის ფუძემდებლური დებულებები ფართო ასპარეზს უხსნის და გზას უკაფავს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის მკვლევართ. გ. ჩუბინაშვილის დასკვნებზე დაყრდნობით მოკლედ შევხებით ბოლნისის ხუროთმოძღვრული დეკორის ყველაზე არსებით მხარეებს.

ბოლნისის ტაძრის პლასტიკური დეკორი ძირითადად კაპიტელებზეა განთავსებული. ეს მომენტი ერთგვარად ფარდას ხდის ხუროთმოძღვრის კონკრეტული კონსტრუქციულ-პლასტიკური ჩანაფიქრის მიმართულებას. მისი მიზანია ნაგებობის არქიტექტურულად მნიშვნელოვანი ნაწილების ხაზგასმა, პლასტიკური ხელოვნების საშუალებებით მათი კონსტრუქციული მნიშვნელო-

ბის აქცენტირება. მხატვრის შემოქმედებითი მიდგომის წყალობით ხერხდება ნებისმიერი სიუჟეტისა თუ ტექნიკური ხერხის გარდაქმნა და გამოყენება სტილის ერთიანი მხატვრული მოთხოვნის შესაბამისად. ამგვარად ხდება გეომეტრიული, მცენარეული თუ ზოომორფული მოტივების ორგანული ერთიანობის მიღწევა.

გეომეტრიულ დეკორში ძირითადად ორი მოტივია გამოყენებული: კოზი-სებური (პარალელური ღარებით შექმნილი კანელურებისმაგვარი მოტივი) და ურთიერთგადამკვეთი წრეხაზების მოტივი, რაც ქვის ზედაპირზე ხალიჩისებურად გაშლილ დეკორს ქმნის. ნატიფი ნახატის, მწყობრი არქიტექტონიკის ეს ორნამენტი ოსტატურად არის მორგებული კაპიტელების ფორმას და დანარჩენ ორნამენტულ თემებთან ერთიანობაში მათ დეკორში წამყვან ადგილს იკავებს. გ. ჩუბინაშვილი ბოლნისის სიონში ასე ორგანულად გამოყენებული კანელურებისმაგვარი ორნამენტის ძირებს ხედავს ირანის უძველეს სასახლეთა დეკორში, მათ შტუკის ორნამენტებში. იგივე მოტივი ხშირად გამოიყენებოდა გვიანრომაულ ხუროთმოძღვრებასა და ტორევეტიკაში. ორნამენტის ეს ტიპი გავრცელებული იყო გვიანანტიკურ ქართული ვერცხლის მხატვრულ ნაკეთობათა შემკულობაში (ვერცხლის თასი თავილონიდან, I ს., ვერცხლის სევადიანი თასები ცხინვალიდან და კეაშხიეთიდან, III ს., არნივიანი ვერცხლის ლანგარი არმაზისხევიდან, ბაგინეთის ვერცხლის კათხა, III ს.).⁵ ამგვარად, ბოლნისის სიონის კაპიტელების გეომეტრიული ორნამენტის ეს ნაირსახეობა საქართველოში გავრცელებული ჩანს უკვე წინაქრისტიანულ ხანაში. უნდა ვიფიქროთ, რომ ელინისტურ-რომაული და ირანული სამყაროდან რთული გზებით შემოსული ეს ორნამენტული თემა იმდენად დამკვიდრდა ქარულ ხელოვნებაში, რომ ისეთ დიდ ქრისტიანულ სინამდდეში, როგორიც ბოლნისის სიონის დიდებული ტაძარია, ხუროთმოძღვრება ბუნებრივად გამოიყენა დახვენილი არქიტექტურული მუხტის მქონე ეს ორნამენტი, რომელიც ორგანულად ერწყმის არქიტექტურულ ფორმას და კაპიტელების ზედაპირზე ქმნის შუქ-ჩრდილის რიტმულ მონაცვლეობას, ხაზს უსვამს არქიტექტურული ფორმის მნიშვნელოვანებას. ეს მოტივი გამოიყენება არა მხოლოდ კაპიტელების მთავარ დეკორატიულ ელემენტად, არამედ ოსტატურადაა ჩართული სხვა ორნამენტების ქარგაში.

ლილვებით შემონერილი წრეხაზების ურთიერთგადამკვეთი ნახატი შექმნილი ხალიჩისებური ორნამენტი ბოლნისის სიონში უხვადაა გამოყენებული. ეს ორნამენტი კაპიტელების ზედაპირზე ნაირგვარ ვარიაციებს ქმნის – ოთხფურცლა ვარდულების ნახატი (წრეხაზით აღნიშნული გულით), რომბული ბადე (რელიეფური წერტილით აღნიშნული ცენტრით), შეზნექილგვერდებიანი კვადრატების მოტივი. იგივე ორნამენტია გამოყენებული პილასტრების ბაზებზე და ტაძრის კედლებში ჩაშენებულ ფრაგმენტებზე. ერთი სქემით შესრულებული ორნამენტის ეს ტიპი გავრცელებული იყო სირიის, რომის, ეგვიპტის, კაპადოკიის ადრეულ ქრისტიანულ ტაძრებში, სასანური ირანის არქიტექტურულ დეკორში.⁶ მისი გავრცელება არ არის შემოფარგლული არც ქრონოლოგიური, არც გეოგრაფიული ჩარჩოებით.

მდიდარია ბოლნისის სიონის მცენარეული დეკორი. მისი ყოველი დეტალი,

ყოველი ნიუანსი გამოკვლეულია გ. ჩუბინაშვილის მონოგრაფიულ ნაშრომში, რომელშიც მოყვანილია მცენარეული მოტივების გრაფიკული სქემები, სადაც ნათლად ჩანს ტაძრის მთელი ორნამენტული რეპერტუარი.⁷ სტილიზებული ხეები, „იერატიული ტიპის“ მცენარეები, პალმისებრი მოტივი, ვაზისა და სუროს რტოები – ასეთია ოსტატის ხელთ არსებული მცენარეული მოტივების ნაირგვარობა. ოსტატი თავისუფლად, შემოქმედებითად განალაგებს მცენარეულ მოტივებს, მათი ფორმები ყოველთვის როდია ზუსტად მოხაზული, რაც საკვებით შეგნებულად ხდება, რადგან ამგვარი ხერხი ორნამენტს მეტ სიცოცხლესა და გამომსახველობას ანიჭებს.

მცენარეული მოტივები ხაზგასმული სიბრტყობრიობით გამოირჩევა, რაც საერთო ორნამენტულ ანსამბლში მცენარეულ მოტივთა დამხმარე, დეკორატიული მნიშვნელობით არის განპირობებული. ყოველ მცენარეულ თემას შესატყვისი პარალელები მოეძებნება თანადროულ სასაუნრსა და აღმოსავლურ-ქრისტიანულ პლასტიკურ ნაწარმოებთა შორის.

ბოლნისის ტაძრის მცენარეული ორნამენტი შუა საუკუნეების ქართული ორნამენტის ხელოვნების განვითარების მნიშვნელოვანი ეტაპია, რომლის გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია ქართული რელიეფის ხელოვნების ევოლუციის სწორად განსაზღვრა. ამ რელიეფურ ნაწარმოებთა კვლევა გვიჩვენებს, რომ ამ სფეროშიც საქართველო წინა აზიისა და ირანულ სამყაროსთან მჭიდრო კონტაქტში ვითარდებოდა.

მხატვრულად და აზრობრივად ყველაზე მნიშვნელოვანია ბოლნისის კაპიტელების ცხოველური გამოსახულებები. ისინი ხან კარგად გააზრებულ ცალკეულ კომპოზიციებს ქმნიან, ხან დამოუკიდებელ სიუჟეტებად არიან წარმოდგენილნი. ცხოველთა რელიეფურ სახეებში აშკარაა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნიმუშთა გამოყენება, ძიებათა საინტერესო ეტაპი, როდესაც მოქანდაკე ეძებს შესაფერის ფორმას, რისთვისაც იყენებს ნაცნობ, ახლობელ, ან ნასესხებ ელემენტებს. პირობითობა, გარკვეული სტილიზაცია ყოველთვის როდი იძლევა მხატვრულად დასრულებულ გამოსახულებებს. ჩანაფიქრის მისაღწევად გამოყენებული მხატვრული საუალებები ევოლუციის საყურადღებო ეტაპს გვიჩვენებს: „ახალი იბრძვის, ეძიებს და შექმნისას ჯერ კიდევ წარსულის ნაშთებს ატარებს, რომლებიც, როგორც ეს ყველა გარდამავალ ეპოქაში ხდება, უკვე აღარ შეესაბამება ახალს, რომელსაც შემდეგ კანონიერი კლასიკური გადაწყვეტა დააგვირგვინებს“.⁸

ბოლნისის რელიეფების ოსტატის მთავარი მხატვრული საშუალებებია უკიდურესი გამარტივება, ცხოველთა ნაკვთებისა და მოძრაობების თავისებური გამოსახვა, დეტალთა ორნამენტული დამუშავება (მაგ. ლომების სხეულების დეკორატიული გადაწყვეტა). ყოველი გამოსახულება ღრმა აზრს შეიცავს. ზოგიერთი მათგანის აზრობრივი მნიშვნელობა ბოლომდე ნათელი არ არის, თუმცა ცხადია, რომ ქრისტიანულ ტაძარში ეს გამოსახულებები წინაქრისტიანულ ხალხურ რწმენებთან და წარმოდგენებთანაა დაკავშირებული, რომლებმაც ქრისტიანობის წიაღში მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა. რელიეფური კომპოზიციების ერთი ნყება კონკრეტული სიმბოლური აზრის შემცველია

(ფარშევანგები ჯვრის გვერდებზე – აღდგომისა და მარადიული სიცოცხლის სიმბოლო; ირმები – მორწმუნე სულის განსახიერება, ვაზთან დაკავშირებული ირმის გამოსახულება – სულიერ სარზდოს დანაფებული მორწმუნე სული, ფრთოსანი ლომები – სასანურ სამყაროში გავრცელებული სამეფო თუ ლეთაებრივი სიმბოლო, ხარის თავი ჯვრით – წინაქრისტიანული და ქრისტიანული სიმბოლოების სინთეზი), ზოგიერთი მათგანი კი თითქოს ოსტატის თავისუფალი შემოქმედების ნაყოფია.

ცხოველური თემატიკის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მისი გამოყენების ტოპოგრაფიითაა ხაზგასმული. ისინი უფრო თვალსაჩინო ადგილებშია განთავსებული, მლოცველებთან უფრო მჭიდრო და უშუალო კონტაქტის დასამყარებლად. ამავე დროს, ეს რელიეფური სახეები, ორნამენტულ დეკორთან შედარებით, ფონიდან უფრო ამაღლებულია და მათი ფორმებიც პლასტიკურად უფრო დამუშავებულია.

ბოლნისის სიონის რელიეფური დეკორის მნიშვნელოვანი ელემენტია ჯვრიანი მედალიონების გამოსახულებები, რომელთა ჩართვა რელიეფურ პროგრამაში, მათი განაწილება ტაძრის დეკორში ხუროთმოძღვრის ჩანაფიქრით იყო განპირობებული. ჯვრიანი მედალიონის გამოსახულების მხატვრულ და თეოლოგიურ მნიშვნელობას ქვემოთ დანვრილებით განვიხილავთ.

2. მცხეთის ჯვრის რელიეფები

შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრული დეკორის განვითარების შემდეგი ეტაპი მცხეთის ჯვრის ტაძართან არის დაკავშირებული. VI-VII საუკუნეთა მიჯნის ეს კლასიკური ქმნილება არქიტექტურისა და რელიეფური პლასტიკის იშვიათი თანხმანობის მაგალითია. მცხეთის ჯვარში მიღწეულია ხუროთმოძღვრისა და მოქანდაკის შემოქმედების იშვიათი ჰარმონიული ერთიანობა, რომელიც არქიტექტურულ ფორმებთან რელიეფური დეკორის სრულ შესაბამისობაშია გაცხადებული. მე მოკლედ შევეხები იმ უმთავრეს, წმინდა სკულპტურულ პრობლემას, რომელიც ბრწყინვალედაა გადაჭრილი მცხეთის ჯვრის ტაძრის აგებისას.¹

ჯვრის ტაძრის არქიტექტურა და ქანდაკება ერთი განუყოფელი მთელია, ფასადების რელიეფების ერთი თვალის შევლელაც კი ცხადყოფს მათ სრულ შესაბამისობას არქიტექტურულ კონსტრუქციასთან. ქანდაკება აქ კედლის სამკაული კი არ არის, არამედ მისი ორგანული ნაწილია, რომელიც აზრსა და სიმტიცეს მატებს არქიტექტურულ ფორმებს.

საქართველოს უდიდესი სიწმინდის – ჯვრის ტაძრის ფასადებზე რელიეფების შერჩევა და განთავსება უშუალოდ წმინდა ნაგებობისადმი მისი აღმშენებლის დამოკიდებულებიდან მომდინარეობს. ტაძრის შემქმნელი საკუთარ თავში მშენებლისა და მოქანდაკის თვალთახედვას აერთიანებდა. ეს ჩანს არქიტექტურული კონსტრუქციისა და პლასტიკური დეკორის იდეალურ თანხმანობაში, რელიეფების პროპორციების შერჩევასა და მათ თანაბარზომიერება-

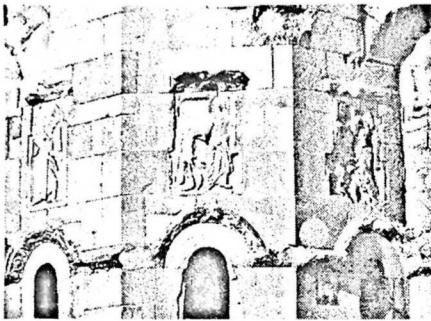
ში. საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს რელიგიური კომპოზიციების კონფიგურაციები, მათი განაწილება ტაძრის ფასადებზე, რელიგიური და საერო გამოსახულებების თანაფარდობა საერთო რელიგიურ პროგრამაში. ცხადია, რომ მცხეთის ჯვრის დონის ეროვნულ სინამდდეში, რომელიც ხუროთმოძღვრებისა და ქანდაკების ერთ უმაღლეს სულიერ ღირებულებებს განასახიერებს, ყოველი დეტალი, ყოველი რელიგიური სახე ღრმად გააზრებულ იდეურ საფუძველს ემყარება. ამიტომაცაა, რომ ტაძრის ქანდაკებები ასე მნიშვნელოვანია ეპოქის მხატვრულ-იდეური პრინციპების გასაგებად.

მცხეთის ჯვრის ტაძარი თავისი ხუროთმოძღვრული წინაპრების (მაგ. ნინოწმინდა) ღირსეული მემკვიდრეა. რაც შეეხება ტაძრის ფასადების სკულპტურულ დეკორს, მის საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამას, მონუმენტური რელიგიური კომპოზიციების ხასიათს, მათ ანალოგი არ მოეპოვებათ. ეს არის გენიალური შემოქმედის ორიგინალური ნაფიქრალ-ნამოღვაწარი, რომელშიც განსაკუთრებული ძალით იფეთქა ეროვნულმა არქიტექტურულმა და პლასტიკურმა გენიამ.

მცხეთის ჯვარი, თავისი არქიტექტურული ფორმებით, ფასადების შემკულობაში გამოყენებული რელიგიური კომპოზიციებით, ეპოქის რწმენის და აზრის სრულყოფილი განსახიერებაა. ამავე დროს, ამ დიდებული ტაძრის აგებისა და მისი ფასადების ნაქანდაკარი სამკაულის შექმნის ეპოქა სრულად შეესაბამება ქრისტიანული ხელოვნების საერთო განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც საბოლოოდ ჩამოყალიბდა ქრისტიანული ხელოვნების ფუძემდებლური პრინციპები.² ჯვრის რელიეფებში შუა საუკუნეების ახალი მხატვრული აზროვნების ჩამოყალიბების ის ეტაპი იჩენს თავს, როდესაც ქრისტიანული მრწამსის საქადაგებლად იქმნება საგანგებო პლასტიკური ენა, რომელიც ჯერ კიდევ გაზავებულია ელინისტურ-რომაული ელემენტების ნაშთებით, როდესაც გამოსახულება იქცა სიმბოლოდ და აღნიშნავდა არა გარე სამყაროს მისი ნივთიერი საგნებით, არამედ უფრო ღრმა რეალობას.

მოკლედ შევეხები ჯვრის ტაძრის ფასადების დეკორატიულ სისტემას. ნაქანდაკარით ტაძრის შემკობაში მშენებლის რაციონალური მიდგომაა თვალსაჩინო: რელიეფებით შემკულია ნაგებობის ის ფასადები, რომლებიც რეალურად აღიქმება მლოცველთაგან – სამხრეთისა და აღმოსავლეთის. ამასთანავე, გათვალისწინებულია პრაქტიკული მომენტიც: სამხრეთის ფასადი გადაიშლება მნახველისათვის ტაძართან მიახლოებისას, აღმოსავლეთის ფასადი კი თავისი იდეური დატვირთვით მისი უმნიშვნელოვანესი ნაწილია. ამგვარად, გათვალისწინებულია, როგორც პრაქტიკული, ასევე იდეოლოგიური მომენტები.

სამხრეთის ფასადის მთავარი პლასტიკური აქცენტი გაკეთებულია ფასადის შვერილის ცენტრალურ ნახნაგში გაჭრილ შესასვლელზე, რომლის ლუნეტში ჩასმულია ჯვრის ამაღლების კომპოზიცია. შესასვლელის გვერდებზე განლაგებული ორი ნიშის ზედა ნაწილებში სიმეტრიულად ორი რელიგიური კომპოზიციაა განთავსებული. ამავე ფასადის მეორე (დასავლეთისკენ) შესასვლელს შედარებით მცირე ზომის ჰორიზონტალურ ფილაზე გამოკვეთილი მაცხოვრის ამაღლების რელიგიური სცენა აგვირგვინებს.



3. ქტიტორთა პორტრეტები. მცხეთის ჯვარი. აღმ. ფასადი

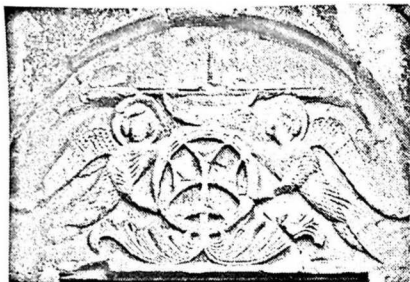
ზია გამოსახული, სამხრეთის ნახნაგზე – დემეტრე, ანგელოზის თანხლებით, ჩრდილოეთის ნახნაგზე – ადრნერსე თავის ძესთან ქობულ-სტეფანოზთან ერთად, ასევე მფრინავი ანგელოზის თანხლებით.

თავისთავად, ტაძრის მთავარ, აღმოსავლეთის ფასადზე საერო პირთა გამოსახვა ფეოდალური საზოგადოების განვითარების კონკრეტულ მოვლენებთან დაკავშირებული ეპოქისმიერი მოვლენაა, რისი პრეცედენტებიც თანადროულ ბიზანტიურ ხელოვნებაში მოიძიება. აღმოსავლეთის ფასადის პლასტიკური დეკორის კომპოზიციური პრინციპები გაანალიზებულია გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევაში მცხეთის ჯვრის ტაძრის შესახებ,³ დავამატებ მხოლოდ, რომ ამ ფასადის რელიეფთა კომპოზიციური წყობა ისეთ ნატიფ ნიუანსებზეა დამყარებული, ზუროთმოდღრის ჩანაფიქრი იმდენად ორიგინალური და დახვეწილია, რომ მხოლოდ მაღალი განსწავლულობისა და დიდი ნიჭიერების შემოქმედს შესწევდა უნარი მიეღნია კედლისა და რელიეფის ასეთი ჰარმონიული და მტკიცე ერთიანობისათვის. მოქანდაკემ სასურველი მიზნის მისაღწევად დახვეწილი ხერხი გამოიყენა. ერთი თვალის შევლებით, აღმოსავლეთის ფასადის სამი რელიეფური კომპოზიცია ერთიან სამნაწილედ ქმნილებად წარმოგვიდგება. ქტიტორთა პორტრეტებიანი თავისებური მონუმენტური „ტრიპტიქის“ ყოველი ნაწილი კედლის სისქეში ჩაკვეთილ, საგანგებო ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ „ბუდეშია“ ჩასმული. ამით შექმნილია კედლის სიბრტყისა და ქანდაკების მტკიცე ერთიანობა, რელიეფი კედლის განუყოფელ ნაწილად არის ქმნილი. ოსტატმა თავი აარიდა ზუსტ სიმეტრიას და ყოველი ნაწილი განსხვავებული კონფიგურაციის ჩარჩოში მოაქცია, რაც ხელს უწყობს კედლის წყობაში მათ ორგანულ ჩართვას (მხედველობაში მაქვს ჯვრის ტაძრის კედლის წყობაში თითოეული ქვის ბლოკის თავისთავადი მხატვრული ღირებულება, რაც სწორედ ამ ტაძრის სპეციფიკურ თავისებურებას წარმოადგენს). ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც რელიეფი კედლის სამკაული კი არ არის, არამედ მისი ორგანული ნაწილი. ერისმთავართა რელიეფური პორტრეტები მრავალმხრივ არის ნიშნდობლივი. რელიეფების კედლის სისქეში ჩასმა, ფორმების პირობითობისა და

განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი აღმოსავლეთის ფასადის რელიეფური დეკორატიული პროგრამა. შვერილი აბსიდის ნახნაგებზე ერთ სიმაღლეზე ქტიტორთა, ტაძრის აღმშენებელთა სამი სკულპტურული პორტრეტია: ცენტრში ქრისტეს წინაშე ლოცვით მუხლმოყრილი ტაძრის მთავარი მაშენებელი, ერისმთავართა ოჯახის უფროსი წევრი სტეფანოზი

სქემატიზმთან ერთად, აძლიერებს რელიეფის საკუთარ სიერცეში არსებობის, გარე სამყაროსგან განრიდების, კედლის მასივთან მისი ურყევი კავშირის გრძნობას. ამავე დროს, მოქანდაკე ცდილობს რელიეფის გარემო სიერცესთან დაკავშირებას, რისთვისაც ფრთხილ და თითქოს უმნიშვნელო დეტალებს იყენებს. ერთი მხრივ, ამას ხელს უწყობს თითოეული კომპოზიციის ჩარჩოს „უსწორო“ ფორმა, რომელიც საშუალებას აძლევს რელიეფურ ფიგურებს „გაარღვიონ“ წარმოდგენითი სწორკუთხედის სტანდარტული „საზღვრები“ და უფრო ვრცელ სიერცეში იარსებონ. ამავე მიზანს ემსახურება ყველა რელიეფში გამოყენებული მარტივი დეტალი – ფიგურის ნაწილთა შეუმჩნეველი, მსუბუქი „გამოსვლა“ კომპოზიციის ჩარჩოდან: მაგალითად, ქრისტეს შარავანდის „გადასვლა“ კომპოზიციის ზედა ჩარჩოზე, ქრისტეს დიაგონალურად დადგმული მარჯვენა ფეხის ტერფისა და სტეფანოზ ერისმთავრის მარცხენა ტერფის გადმოსვლა ჩარჩოზე. იგივე ხერხია ნახშიარი გვერდით კომპოზიციებში (დემეტრესა და ქობულ სტეფანოზის ფეხის ტერფები რეალურად გამოდიან ჩარჩოდან და კომპოზიციის გლუვ მოჩარჩოებაზე დამატებით ფორმად იკითხება). იგივე ეფექტია მიღწეული ცენტრისკენ მიმართული ანგელოზების მათითებელი ხელების მტევნების ჩარჩოზე გამოსახვით. ასევე ჩარჩოზეა გადასული მარჯვენა კომპოზიციის ანგელოზის შარავანდი და ფრთა (მარცხენა ანგელოზი ჩამომტვრეულია). ამ ხერხით მოქანდაკე ქმნის რელიეფური ფიგურების გარემო სიერცეში არსებობის პირობას იმგვარად, რომ არ არღვევს მათ საკუთარ „შიდა“ სიერცეს.

ფიგურების პლასტიკურ დამუშავებაში გარკვეული დუალიზმი იჩენს თავს. რელიეფების სტილური ერთიანობის ფარგლებში საგრძნობია განსხვავება წმინდა პერსონაჟებისა და საერო პორტრეტების გადმოცემაში. ქრისტეს კარგად დრამირებულ ფიგურაში და მფრინავი ანგელოზების გამოსახულებებში, რომელთა ნიშნულები უკვე არსებობდა ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, ოსტატის განაფული ხელი, განსწავლულობა და თავისუფლება იგრძნობა. საერო პერსონაჟები კი, რომელთა შექმნა მოქანდაკისაგან დამოუკიდებელ შემოქმედებით მიდგომას მოითხოვდა, შედარებით ნაკლებად გამართული და ზოგჯერ მოუხერხებლად გადმოცემული ჩანს. უფრო ზუსტად, იმ გამოსახულებებში, რომელთათვის მოქანდაკეს ხელთ არ ჰქონდა იკონოგრაფიული ნორმებით შემუშავებული ნიმუში, იგი ფორმის გადმოცემისადმი ადგილობრივ, ელინისტურ-რომაულსაგან განსხვავებულ, ტრადიციულ მიდგომას ავლენს. ეს არის ახლო აღმოსავლეთისათვის დამახასიათებელი მიდრეკილება ფორმათა სიბრტყობივი დამუშავებისაკენ, თავისებური ექსპრესიულობა და რელიეფის დეკორატიული გადანაცვებისაკენ სწრაფვა. თუ ამას დავუმატებთ ერისმთავართა ჩაცმულობის ხასიათს, რომლის პარალელები პართული და სასანური ირანის სამყაროში მოიძიება, ცხადი ხდება, რომ ჯერის რელიეფების შემქმნელი კარგად განსწავლული, ქრისტიანული ხელოვნების მიღწევებს ნაზირები და იმავდროულად, ირანული გავლენების არეალში მყოფი შემოქმედია, რომელმაც არაჩვეულებრივი ნიჭითა და მხატვრული ალღოთი შექმნა თავისი დროის თანხმინი და ამასთანავე, ჭეშმარიტად ეროვნული ნაწარმოები.



4. ჯვრის ამალღება. მცხეთის ჯვარი.
სამხრ. კარის ტიმპანი

სრულიად განსხვავებულიაა გადანეყვითილი სამხრეთის ფასადის პლასტიკური დეკორი. აღმოსავლეთის ფასადის ლაკონიური, კრისტალურად დახვეწილ რელიეფურ კომპოზიციასთან შედარებით, მოქანდაკე სამხრეთის ფასადზე უფრო რთული ამოცანის წინაშე იდგა. მაშინ, როდესაც ტაძრის ყველაზე მნიშვნელოვან აღმოსავლეთის მხარეს ანგელოზთა თანხლებით მაც-

ხოვრის წინაშე ქტიტორთა ლოცვით წარდგენის რელიეფური სურათი იშლებოდა, სამხრეთის შესასვლელის თავზე მოთავსებულ რელიეფურ გამოსახულებებს მორწმუნენი უნდა შეეშადებინა სინამდისთან მისაახლოვებლად. მოქანდაკემ გაითვალისწინა რა მის წინაშე მდგარი რთული იდეური ამოცანა, შესასვლელის თავზე ჯვრის ამალღების მონუმენტური რელიეფური ხატი განათავსა.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ტაძრის ხუროთმოძღვრული სახის ღირსი რელიეფური დეკორის ურთულესი მხატვრულ-იდეური პროგრამის შემუშავებისას ხუროთმოძღვარსა და მოქანდაკეს არ გააჩნდათ სათანადო ორიენტირები წინარე ხანის ხუროთმოძღვრული პრაქტიკის სახით. სწორედ ამავთა ჯვრის ტაძრის აღმშენებელთა უდიდესი დამსახურება. მათ მიერ შექმნილი ტაძრის სკულპტურული სახე სრულყოფილად მოერგო ხუროთმოძღვრულ ფორმებს. სამხრეთის ფასადის რელიეფური კომპოზიცია აერთიანებს კარის ლუნეტში განთავსებულ ჯვრის ამალღების კომპოზიციას, გვერდითი ნიშების ზედა ნაწილში განლაგებულ ორ სიმეტრიულ კომპოზიციას მაცხოვრისა და ღმრთისშობლის წინაშე გამოსახული ქტიტორებით, ზემოთ აბსიდის შვერილზე წმ. სტეფანოზის წინაშე მუხლმოყრილი ქობულ-სტეფანოზის პორტრეტს, ფასადის დასავლეთ ნაწილში გაჭრილი კარის თავზე მაცხოვრის ამალღების სცენას და გუმბათის სამხრეთ ნახნაგზე ხუროთმოძღვრის რელიეფურ სახეს.

გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევის შედეგად მცხეთის ჯვრის რელიეფებმა ადრეული ქრისტიანული პლასტიკის ისტორიაში კუთვნილი ადგილი დაიმკვიდრა. ამ პლასტიკური ნაწარმოებების ღირსეული შეფასებისათვის მნიშვნელოვანია მათი მიმართება თანადროული ქართული ქანდაკების ნიმუშებთან. VI-VII სს. ქართული რელიეფური ხელოვნების ყველაზე მრავალრიცხოვანი და მჭევრმეტყველი ძეგლებია ქვაჯვარების რელიეფები, რომლებზეც ქრისტიანული თემების უძველესი გამოსახულებებია შემონახული. სწორედ რელიეფების ამ ჯგუფთან მიმართებაში იკვეთება მცხეთის ჯვრის რელიეფების მაღალი მხატვრული დონე და იმავდროულად, მჭიდრო კავშირი ადგილობრივ პლასტიკურ ტრადიციებთან.

ქართლის მთავარი სალოცავის, მცხეთის ჯვრის წმინდა ტაძრის ფასადებ-

ზე საერო პორტრეტების გაჩენა თავისი არსით იმავე სოციალურ-პოლიტიკური საფუძვლებითაა გაპირობებული, რაც ქართველი ფეოდალების მიერ აღმართული ქვაჯვარების რელიეფურ პროგრამებში ჩართული საერო პირთა გამოსახულებები. შემთხვევითი როდია, რომ ქვაჯვარები ქტიტორთა გამოსახულებებით სწორედ VI-VII საუკუნეებს მიეკუთვნება.

ქვაჯვართა რელიეფური პროგრამების იკონოგრაფიის განხილვისას არაერთხელ აღმინიშნავს, რომ ოსტატები ქვაჯვართა სვეტების ნახნაგებზე რელიეფური კომპოზიციების განთავსებისას, დიპტიქებისა და ტრიპტიქების ანალოგიით, ხშირად კომპოზიციების ნაწილებს ორ ან სამ ნახნაგზე ანაწილებდნენ. ნიშანდობლივია, რომ ჯვრის ტაძრის ზუროთმოძღვარი აღმოსავლეთის ფასადის აბსიდის ნახნაგებს ასევე განიხილავს, როგორც თავისებურ მონუმენტურ ტრიპტიქს ერისმთავართა სამი რელიეფის ერთიან კომპოზიციად წარმოსადგენად.

თუმცა ერისმთავართა რელიეფურ გამოსახულებებში თავები თითქმის მთლიანად დაზიანებულია, გადარჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით შესაძლებელი ხდება ზოგიერთი დეტალის დაზუსტება. ასე მაგალითად, ერთადერთი გადარჩენილი სახის ფრაგმენტზე (ადრნერსე) და ჯვრის ამალლების კომპოზიციის ანგელოზებთან ვხედავთ თვალის პლასტიკური გადმოცემის იმგვარ ხერხს,⁴ როგორიც გვხვდება თანადროული ქვაჯვარების რელიეფებზე (ხანდისის, ბრდაძორის, დავათის და სხვ. ქვაჯვარები).⁵ უახლოესი პარალელები არსებობს ქვაჯვარებზე გამოსახულ საერო პერსონაჟთა ჩაცმულობასა და მცხეთის ჯვრის ქტიტორთა კოსტიუმებს შორის. ჯვრის ტაძრისა და ქვაჯვარების რელიეფებისათვის ერთნაირადაა დამახასიათებელი მიდრეკილება ზედაპირის ხაზობრივ-ორნამენტული დამუშავებისაკენ, ფიგურების დისპროპორციულობა, რომელსაც საფუძვლად თავისებური ექსპრესიულობა უდევს, ფორმების სტილიზაცია, რომელსაც ესთეტიკური მოთხოვნილება კარნახობს. ამ საერთო ნიშნებთან ერთად, ნათელია განსხვავება მხატვრული დამუშავების ოსტატობაში, რაც სავსებით ბუნებრივია, რადგან ცხადია, რომ ქვეყნის მთავარი ტაძრის მშენებლობასა და მის გამშვენიერებაზე ყველაზე განაფული და ნიჭიერი მშენებლები და მოქანდაკეები მუშაობდნენ, ადგილობრივი ფეოდალების მიერ აღმართული ქვაჯვარების შემოქმედნი, რა თქმა უნდა, უმეტეს შემთხვევაში ვერ შეედრებიან მათ თავისი ოსტატობით, თუმცა ქვაჯვართა რელიეფებს შორის არც თუ ისე იშვიათია საკმაოდ მაღალი მხატვრული ღირსების ნაწარმოებები, რომელნიც თავისი ეპოქის ქრისტიანულ ხელოვნებას ნაზიარები ოსტატების ქმნილებებია.

მხატვრული ხარისხის განსხვავება მკაფიოდ იჩენს თავს ფიგურულ გამოსახულებებში. რაც შეეხება ორნამენტულ მოტივებს, განსხვავება აქ არც ისე საგრძნობია, რადგან ქვაჯვართა უმეტესობაზე მცანარეული და გეომეტრიული მოტივები, ფიგურული რელიეფებისაგან განსხვავებით, დიდი ოსტატობითაა შესრულებული.⁶ ამასთანავე, ყურადღებას აიყრობს მცხეთის ჯვრის ტაძარში გამოყენებულ მცენარეულ ორნამენტებთან ქვაჯვართა ორნამენტების დიდი სიახლოვე. ასეთებად შეიძლება ჩავთვალოთ აღმოსავლეთის ფასადის სარკმ-

ლების თავსართებში გამოყენებული ვაზის მოტივი, სამხრეთის კარიბჭის თაღის შემამკობელი პალმეტებიანი გადაბმული რკალების ორნამენტი, რომლის ანალოგიები მრავლად არის ქვაჯვარათა ნახნაგებზე (ხანდისი, დიდი გომარეთი, ბოლნისი)? სამხრეთის ფასადზე ჯვრის ამალლების რელიეფზე პლასტიკურად ოსტატურად გამოძერწილი აკანთის ფოთლების მოტივი გვხვდება ქვასვეტების რელიეფურ დეკორში დამოუკიდებელ ორნამენტულ თემად (ბრდაძორი, დავათი, საცხენისი)⁸.

მცხეთის ჯვრის რელიეფებში ისევე, როგორც ქვაჯვარათა პლასტიკურ დეკორში, ქართული სახვითი ხელოვნების ძირითადი პრინციპებია ასახული. მაგრამ ხალხური ხელოვნების ტრადიციებთან უშუალოდ დაკავშირებული ქვაჯვარათა რელიეფებისაგან განსხვავებით, მცხეთის ჯვრის მონუმენტურ რელიეფებში ძლიერია ერთგულება წინაქრისტიანული, ელინისტურ-რომაული პრინციპებისადმი, რომლებმაც ადგილობრივ ნიადაგზე გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა. ეს სავსებით გასაგებია, რადგან, როგორც წინაქრისტიანული ლითონის პლასტიკის ნაწარმოებთა შესწავლამ გვიჩვენა, ელინისტურ-რომაული გავლენები უპირატესად საზოგადოების ზედა ფენებში იკიდებს ფეხს. ამგვარად, ქართლის ერისმთავართა დიდებულ ქმნილებაში ეს მომენტი განსაკუთრებულ დატვირთვას ატარებს (შეად. აღმ. ფასადზე ქრისტეს და ანგელოზების გამოსახულებები, რომელთა პროპორციებს მეტი სიზუსტე, ფორმების გადმოცემას კი გარკვეული თავისუფლება ახასიათებს). ორივე შემთხვევაში (მონუმენტურ რელიეფებში და მცირე არქიტექტურული ფორმების პლასტიკურ დეკორში) საგრძნობია აღმოსავლური (პართული, სასანური) დეკორატიული გემოვნების საგრძნობი კვალი (ნატურალური ფორმების სტილიზაცია, რელიეფების ზედაპირის მომეტებულად დეკორატიული დამუშავება, ხაზობრივ-ორნამენტული სტილიზაცია). ამ თვალსაზრისით, საინტერესოა ჯვრის ამალლების რელიეფის ანგელოზების ფრთების დამუშავებასა და ქვაჯვარების რელიეფური კომპოზიციების ანგელოზთა ფრთების გადმოცემის თავისებურებებზე დაკვირვება (ხანდისის, ბრდაძორის, დავათის, დიდი გომარეთის, ქვაჯვარები, ყაჩაღანის სკულპტურული ჯვარი)⁹.

მცხეთის ჯვრის ფასადების რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამა შეიქმნა, როგორც ერთიანი მხატვრულ-თეოლოგიური აზრით შეკრული მონუმენტური პლასტიკური კომპოზიცია, სადაც ყოველ ნაწილს, ყოველ დეტალს ზუსტად განსაზღვრული ადგილი აქვს მიჩენილი ტაძრის კონკრეტულ ხუროთმოძღვრულ ნაწილებთან მჭიდრო კავშირში. ტაძრის ფასადებზე ქრისტეს, ღმრთისმშობლისა და წმინდანთა წინაშე საერო პირთა, ქვეყნის მმართველთა ლოცვით წარდგენის იდეა დაკავშირებულია ბიზანტიის იმპერიაში ამ დროს გაჩენილ ტენდენციასთან, რომელიც ფეოდალიზმის ეპოქას უკავშირდება და საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ცხოვრებაში ეკლესიის როლის გაზრდას ითვალისწინებს. საიმპერატორო ხელისუფლების ქრისტიანული თეორია თავისი სრულყოფილი სახით იმპერატორ იუსტინიანეს ხანაში ჩამოყალიბდა (527-565). ამ დროს შეიქმნა საიმპერატორო ძალაუფლების ღვთაებრიობის კონცეფცია.¹⁰ ამ იდეის პირველი ხორცშესხმა მოხდა იუსტინიანეს დროს რავე-

ნის სან-ვიტალეს ტაძრის (VI ს. შუა ხანა) მოზაიკურ დეკორში იმპერატორ ოუს-ტინიანესა და მისი მეუღლის დედოფალ თეოდორას ჯგუფური პორტრეტების ჩართვით. საიმპერატორო წყვილი ამალის თანხლებით ტაძრის საპატიო ადგილას, პრესბიტერიუმში ერთმანეთის მოპირდაპირე კედლებზეა გამოსახული.

მცხეთის ჯვრის ფასადებზე საპატიო ადგილას მმართველთა გამოსახვის ბიზანტიური ტრადიცია ორიგინალურ ინტერპრეტაციას იღებს. საქართველოში, ბიზანტიასთან სინქრონულად, ჩნდება ანალოგიური მოვლენა, ოღონდ სრულიად განსხვავებულად, ადგილობრივ მხატვრულ ტენდენციებთან შეჯერებით ხორცმცხსმული. თუ კი ბიზანტიური ტაძრის ინტერიერში საიმპერატორო წყვილი საკურთხეველის ბრწყინვალე მოზაიკურ დეკორშია წარმოდგენილი, ამავე ეპოქის მცხეთის ჯვრის ტაძარში ქართლის ერისმთავართა ოჯახის წევრები ტაძრის ექსტერიერში, ყველაზე მნიშვნელოვან წმინდა ნაწილში, აღმოსავლეთის აბსიდის კედელზე არიან გამოსახულნი. ეს ვითარება კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ქართლი ნაზიარები იყო ქრისტიანული სამყაროს მონივნად მხატვრულ ტენდენციებს, კარგად იყენებდა მათ თავის სინამდვილას შექმნისას, მაგრამ ამავე დროს, მუდამ თავისი ეროვნული მისწრაფებებისა და მხატვრული ტრადიციების ერთგული რჩებოდა. გასაოცარია, რომ მცხეთის ჯვრის რელიეფურ დეკორს არ მოეძებნება წინამორბედი და გენიალურმა შემოქმედმა შეძლო მთავარი იდეა კლასიკური მკაფიოებითა და სრულყოფილებით ხუროთმოძღვრულ ფორმებთან შესაბამისობაში მოყვანილი სკულპტურული ფორმებით გამოეხატა.

მცხეთის ჯვრის ტაძარში ქანდაკება სრულადაა დამორჩილებული ხუროთმოძღვრულ სისტემას, ხაზს უსვამს სტრუქტურულად მნიშვნელოვან ნაწილებს. ჩაკეტილ ფონზე რელიეფური ფიგურების მოთავსება და დამატებით ყოველ კომპოზიციაზე ზემოდან ლავგარდანივით ქვის ჰორიზონტალური მონოლითით დაგვირგვინება ორმაგ ფუნქციას ასრულებს: ერთი მხრივ, იგი ერთგვარად იცავს რელიეფს დაზიანებისაგან, მეორე მხრივ კი, შუქ-ჩრდილის დამატებით ეფექტებს ქმნის. ერისმთავართა რელიეფების ზედაპირზე სინათლის რბილი გამონათებები არ არღვევს კედლის სიბრტყის მთლიანობას, ხელს უწყობს ლოგიკური პლასტიკური აქცენტების დასმას. მართალია, რელიეფების ზედაპირი ამჟამად ძლიერაა დაზიანებული, მაგრამ მაინც კარგად ჩანს, რომ მთავარი ეფექტი იქმნებოდა გვერდით კომპოზიციებში ერისმთავართა ფიგურების დიდი გლუვი ზედაპირებისა და ანგელოზების ჭარბად დრამატიზებული სამოსლისა და დიდი გაბლილი ფრთების ორნამენტული დეკორატიული ზედაპირის კონტრასტით, რასაც ამძფრებდა მუხლმოყრილი მთავრების პოზების სტატიკურობისა და ანგელოზების დინამიკური მოძრაობების შეპირისპირება. მაკურთხებელი ქრისტეს ფიგურა ცენტრალურ პანოზე, დიდი ჯერული შარავანდით და ჭარბად დრამატიზებული სამოსლით ფასადის რთული რელიეფური კომპოზიციის აქტიური ცენტრია.

ტაძრის იკონოგრაფიული პროგრამის საკვანძო კომპოზიციაა ლუნეტის ნახევარწრიული მოჩარჩოებით შემოსაზღვრული ჯვრის ამალების რელიეფი სამხრეთის შესასვლელის თავზე. მწყობრი სიმეტრიული სცენა, ჯვრიანი მედ-

ალიონით ცენტრში, თავისუფლად მფრინავი ანგელოზების ფიგურებით, რომელთა ფართოდ გაშლილი ფრთები სცენის ფორმის განმსაზღვრელი დეკორატიული დეტალებია, ტაძრის მთავარი შესასვლელის მხატვრული და აზრობრივი აქცენტი. არ შეეხები კომპოზიციის მხატვრულ-სტილურ ხასიათს, რომელიც ბრწყინვალეა მოცემული ჯვრის ტაძრისადმი მიძღვნილ გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევაში, გამოთქვამ მხოლოდ ზოგიერთ მოსაზრებას რელიეფური კომპოზიციის სტრუქტურის შესახებ, რადგან ამ კლასიკურად დახვეწილი, თავისუფლად გადანყვებილი სცენის მხატვრული სრულყოფის ერთ-ერთი პირობაა მისი სტრუქტურის უკიდურესი მონესრიგებულობა. ასე თავისუფლად, ლაღად გადანყვებილ რელიეფურ კომპოზიციას კარგად მოფიქრებული და ზუსტად გათვლილი სქემა უდევს საფუძვლად, ყველაფერი ზუსტ გათვლასა და ნაწილთა თანაბარზომიერებაზეა დამყარებული. გ. ჩუბინაშვილმა საგანგებოდ აღნიშნა რელიეფური კომპოზიციისათვის ქვის ფილის ზომისა და ფორმის შერჩევის მნიშვნელობა. დაუმატებ ზოგიერთ მომენტს, რომელმაც რელიეფის პარმონიული, მწყობრი ხასიათი განაპირობა: ფილის სიმაღლე მისი ზედა ნაწილის სიგრძის ზუსტად ნახევარს უდრის; ჯვრიანი მედალიონის შიდა დიამეტრი ფილის სიმაღლის დაახლოებით ნახევარია; მედალიონის დიამეტრი ორჯერ აღემატება ანგელოზთა შარავანდების დიამეტრს; მედალიონის ქვემოთ სიმეტრიულად გაშლილი, პლასტიკურად კარგად გამოძერწილი აკანთის ფოთლები ზომით და პლასტიკური ხასიათით შეესატყვისება ანგელოზთა სიმეტრიულად გაშლილ ფრთებს, რომელთა მოქნილი სილუეტი ლუნეტის ფორმას ექვსეხება და რელიეფის შიდა „ზღვარს“ ქმნის, მათი დეკორატიულად დამუშავებული ზედაპირი კი ერთგვარად თავის „გადაწყვეტას“ ჰპოვებს ფოთლების ზედაპირის პლასტიკურ დამუშავებაში; ანგელოზების ფიგურების დიაგონალური მიმართულებები წარმოსახვით სამკუთხედს ქმნის, რომლის მწვერვალი კომპოზიციის სიმეტრიის ღერძს ემთხვევა; ანალოგიური წარმოსახვითი სამკუთხედი, ოღონდ თავშეკცევით, მწვერვალით ქვემოთ, იქმნება ანგელოზების ფრთების ზედა ნაწილის აღმნიშვნელი დიაგონალების და მათი განვდილი ხელების მიმართულებით გაგრძელებული ხაზების გადაკვეთით კომპოზიციის ქვედა ჰორიზონტალურ ჩარჩოსთან. აღნიშნული და კიდევ რამდენიმე, ერთი შეხედვით უმნიშვნელო დეტალი გვიჩვენებს ჯვრის ამალღების რელიეფის ღრმად მოფიქრებულ, კარგად გათვლილ სტრუქტურულობას, რომელიც ასე ორგანულად არის მორგებული ლუნეტის კონფიგურაციაზე და საოცარი პარმონიულობისა და დასრულებულობის შთაბეჭდილებას ქმნის.¹¹

ჯვრის ამალღების რელიეფი კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ ზუსტი გათვლა და თავისუფალი შემოქმედება არ გამოირიცხავს ერთმანეთს, პირიქით, ნიჭისა და გონების პარმონიული თანხმანობა ხელოვნების ნაწარმოების წარმატების პირობაა. გეომეტრიზმი ადრექრისტიანულ რელიეფურ კომპოზიციებზე მორგებული უბრალო ფორმულები როდი იყო, ეს „სივრცის დაშიფრვის“ ნესია, რომელიც გამოსახულებებში ზუსტ შინაგან რიტმს და სიმეტრიას ქმნის.

მცხეთის ჯვრის ტაძრის გენიალურმა ავტორმა ამ რელიეფში ჩადო თავის

ვისი ეპოქის ქართულ პლასტიკაში არსებული უმთავრესი მიღწევები, რამაც საშუალება მისცა იმ დროისათვის უკვე კარგად ჩამოყალიბებული ჯერის ამაღლების თემა მშობლიურ ენაზე აემეტყველებინა. რელიეფი ქართული ქანდაკების ორიგინალური ქმნილებაა, რომელშიც უძველესი ადგილობრივი ტრადიციების ნიადაგზე თანადროული ქრისტიანული ხელოვნებისა და აღმოსავლური (ირანული) ხელოვნების მონიწივე მიღწევებთან ზიარება ორიგინალურად და გამორჩეულად წარმოგვიდგება.

ტაძრის სამხრ.-დას. კარის თავზე მოთავსებული, სადა ჩარჩოში ჩასმული ქრისტეს ამაღლების ჰორიზონტალურად გაშლილი რელიეფური კომპოზიციის ზედაპირის ძლიერი დაზიანება მის სტილზე მსჯელობას ართულებს, მაგრამ კომპოზიციის მკაფიო სტრუქტურა, შემუშავებული იკონოგრაფიული ნორმების ოსტატური გამოყენება, მცირე შესასვლელთან მისი მასშტაბების შეჯერება ხუროთმოძღვრებასთან რელიეფური დეკორის დაკავშირების შემოქმედებითი მიდგომის მკაფიო მაგალითია.

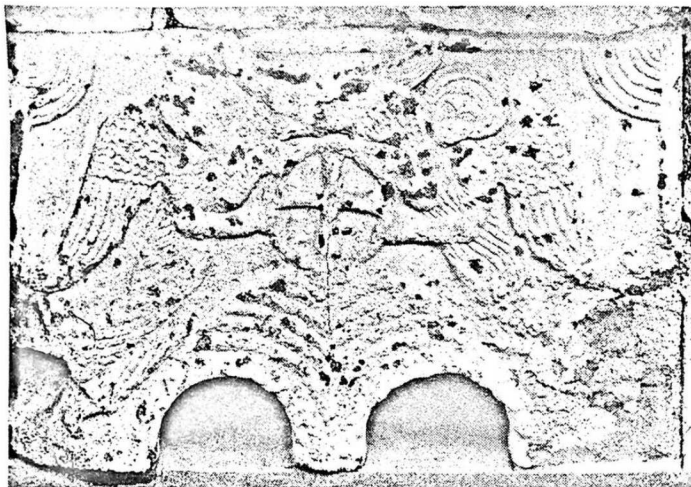
მცხეთის ჯვრის რელიეფებში ჩანს ადრეული შუა საუკუნეების პლასტიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ორი პრინციპის ერთიანობა: ხუროთმოძღვრებასთან ფიგურული რელიეფების თანაფარდობა და ფორმების მოდელირებასა და აბსტრაქტულ დეკორს შორის ორიგინალური მიმართება. შუა საუკუნეების სანაწის პერიოდისათვის მცხეთის ჯვრის სკულპტურული დეკორი ელინისტური ტრადიციებისა და აღმოსავლური ელემენტების შეჯერების, ადგილობრივ მხატვრულ მიდგომებთან მათი შეთანხმების, ხუროთმოძღვრებაში მონუმენტური ქანდაკების გამოყენების სისტემის შექმნის იშვიათი მაგალითია.

3. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების ზოგირათი სტრუქტურული თავისებურება (საფარის ჯვრის ამაღლების რელიეფი)

„მშვენიერების აუცილებელი პირობაა ნყობა, თანაშეზომილება და განსაზღვრულობა, რომლებიც ხელოვნების ნაწარმოებს მთლიანობასა და სრულყოფილებას ანიჭებს“.

(არისტოტელე „მეტაფიზიკა“, XIII,3)

ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე მუშაობისას პლასტიკურ სახეთა კომპოზიციურ ნყობაში ერთი მეტად საინტერესო ტენდენცია გამოიკვეთა – ყველა შემთხვევაში მოქანდაკე განსაკუთრებული ოსტატობით იყენებდა მის განკარგულებაში მყოფ სიბრტყეს და საგანგებოდ უსადაგებდა მას კომპოზიციის სტრუქტურას. ეს პრობლემა – რელიეფისათვის განკუთვნილი ქვის ზედაპირის რაციონალური და მხატვრულად გააზრებული გამოყენება თვალსაჩინო გახდა ქვაჯვარათა სვეტების რელიეფურ კომპოზიციებში, სადაც მოქანდაკეს ხელთ ჰქონდა ოთხნახნაგა სვეტის ვინრო ვერტიკალური



5. ჯვრის ამალღება. საფარა. ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია

არეები, რაც მას აიძულებდა ფიგურული კომპოზიციებისა და მცენარეული ორნამენტებისათვის შესაფერისი სტრუქტურული მოდელები შეექმნა. მაგრამ აღმოჩნდა, რომ მაშინაც, როდესაც მოქანდაკეს რელიეფის განთავსებისათვის სავსებით საკმარისი არე ჰქონდა, იგი რელიეფურ სახეებს დიდი სიზუსტითა და წინასწარ გათვლილი სქემით კვეთდა.

რელიეფური კომპოზიციების სტრუქტურებში ნაწილთა ზუსტად გათვლილი ურთიერთმიმართებანი გამოიკვეთა, რამაც რელიეფური ხატების წყობაში უფრო ღრმად წვდომისა და პლასტიკური სახის მიღმა რელიეფური კომპოზიციის შექმნის პროცესის მნიშვნელოვანი მომენტების დანახვის სურვილი გამოიწვია.

ამ მიზნით შეირჩა საფარის მონასტერში შემონახული „ჯვრის ამალღების“ რელიეფური კომპოზიცია. არჩევანი შემთხვევითი არ იყო, რადგან ერთი მხრივ, ეს რელიეფი მცხეთის ჯვრის ტაძრის სამხრეთის კარის ტიმპანის ჯვრის ამალღების კლასიკურ კომპოზიციასთან არის დაკავშირებული, მეორე მხრივ კი, ამ რელიეფზე მუშაობისას გამოიკვეთა მის ნაწილთა ურთიერთმიმართების კონკრეტული კანონზომიერებანი. საგანგებო აღნიშვნის ღირსია ის გარემოება, რომ მცხეთის ჯვრის ამ პლასტიკური შედევრის მხატვრული სრულყოფის შემადგენელი ნიშნების გააზრებისას, სხვა ღირსებებთან ერთად, ერთ-ერთი უმთავრესთაგანია გასაოცარი კომპოზიციური სრულქმნადობა. კრისტალურად დახვეწილი კომპოზიციური სქემა რელიეფურ ნაწილთა უნატიფეს თანაფარდობებს ეფუძნება. კომპოზიციის ჰარმონიულ მთლიანობას ცალკეულ ნაკეთთა

ზუსტი თანხედრა, კომპოზიციის ნაწილთა ერთიანობაში ცენტრალური ჯვრის მედალიონის მაორგანიზებელი როლი, ფიგურული და ორნამენტული მოტივების წონასწორობა განაპირობებს.

სწორედ მცხეთის ჯვრის ამ რელიეფურმა კომპოზიციამ დამაფიქრა ძველი ქართველი ოსტატების მუშაობის თავისებურებებზე. ამ მიმართულებით ჩატარებულმა დაკვირვებებმა საინტერესო სტრუქტურული სისტემა გამოავლინა. მაგრამ კვლევის ამ ეტაპზე, გარკვეული ობიექტური სირთულეების გამო, არჩევანი უფრო ხელმისაწვდომ საფარის რელიეფზე შევაჩერე, რომელიც თუმცა მხატვრული ხარისხით ჩამოუვარდება მცხეთის ორიგინალს, მაგრამ მნიშვნელოვან მხატვრულ-შემოქმედებით ინფორმაციას შეიცავს, რაც ზრდის მის ისტორიულ ღირებულებას.

ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში კანონიკური ფორმებისა და სქემების მიმართება თავისუფალ შემოქმედებასთან არაერთმნიშვნელოვანი და რთულია. ამიტომაც, რომ თანამედროვე თვალთახედვით ძველ ოსტატთა შემოქმედების შეფასება ერთგვარად სუბიექტური და პირობითია. იმისათვის, რომ უფრო ღრმად ჩავნედე ძველი ხელოვნების მხატვრულ არსსა და იდეურ საფუძვლებს, აუცილებელია წმინდა ფორმალური მომენტების გათვალისწინება. ზუსტ მეცნიერებათა გამოყენება სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზის დროს დამატებით მასალას გვაწვდის, გვიხსნის მხატვრული ნაწარმოების შექმნის მექანიზმს, გვცხადებს შემოქმედებითი პროცესის მოდელირებაში.

საფარის ფილისა და მისი რელიეფური კომპოზიციის ნაწილების აზოპის შედეგებმა უნებურად დამაფიქრა ამ ტრადიციული რელიგიური თემის არქიტექტონიკაზე, მის სქემაზე და აბას მოჰყვა ინტერესი წმინდა ფორმალური მომენტებისადმი, რომლებიც ამ ნაწარმოების ქარგას ქმნის.

საფარის მონასტრის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის დას. კედლის ნიშებაში ჩატანებული ჯვრის ამაღლების რელიეფს ყურადღება მიაქცია გ. ჩუბინაშვილმა, რომელმაც საგანგებოდ აღნიშნა, რომ ქვის სწორკუთხა ფილაზე გამოკვეთილ კომპოზიციის ფიგურათა განაწილებაში შენარჩუნებულია მცხეთის ჯვრის ტაძრის სამხრეთის კარის ტიპანის რელიეფის ნიშა. მკვლევარი რელიეფური კომპოზიციის ხასიათს ქვის ფილის ქვედა ნაწილში შეწყვილებული სარკმლის სათაურის თაღოვანი ღიობების არსებობით ხსნის. საფარის რელიეფი უთუოდ მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმართვიდან უახლოეს პერიოდში შეიქმნა. როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, სამხრ. ტიპანის ჯვრის ამჟღავნების „კომპოზიციამ, თავისი გამორჩეული მხატვრული გადაწყვეტით, ქართულ ხელოვნებაში დიდი რეზონანსი გამოიწვია“.¹

რელიეფური კომპოზიცია კარგად გააზრებული სქემით არის აგებული. მისი კომპოზიციური და აზროვნებითი ცენტრია მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვარი, რომლის ვერტიკალური მკლავები კომპოზიციის სიმეტრიის ღერძს წარმოადგენს. ჯვრიანი მედალიონის ეს მნიშვნელობა ხაზგასმული და გაძლიერებულია ფილის ქვედა ნაწილში სარკმლის ღიობების შემკვერელი გუმბათის ნახევარწრიული მოხაზულობით. გუმბათის ფორმა დამუშავებულია სარკმლის თაღოვანი მოხაზულობების ზემოთ მათი რკალების პარალელური რელიეფური ლიწვების

წყებით, რომლებიც ერთმანეთს ხედება და თავს იყრის სარკმლებს შორის ვერტიკალურ ხაზზე, რომელიც ჯვრის ღერძის გაგრძელებად აღიქმება. ჯვარი და მედალიონი მცირედ არის ამოწეული ფონიდან, მათი ზედაპირი გლუვია.

საფარის რელიეფის განხილვისას ჩნდება საესებით ბუნებრივი ასოციაცია მცხეთის ჯვრის ანალოგიურ რელიეფთან და ცხადი ხდება მათი მხატვრული დონის განსხვავება. თუმცა ამავე დროს, დაკვირვებული მხატვრული ანალოგი გვიჩვენებს საფარის ოსტატის განაწილებასა და კომპოზიციის აგების განსაკუთრებულ უნარს. თუ მის ნიმუშად მივიჩნევთ მცხეთის ჯვრის ტიმპანის რელიეფურ ქანდაკს, საფარის ამალღება მცხეთის აღიარებული შედეგის უხეირო პროვინციულ მინაბაძად კი არ უნდა მივიჩნიოთ, არამედ დედაქალაქური სახელგანთქმული ნაწარმოების შთაგონებით ოსტატურად შესრულებულ „ასლად“, რომელიც კონკრეტული ადგილისთვის და ზუსტად განსაზღვრული მიზნით არის შესრულებული. მხედველობაში მაქვს სარკმლის სათაურად გამოყენებული სწორკუთხა ფილის შემკობასთან დაკავშირებული მხატვრული ამოცანები.

ნიშანდობლივია ფილის ფორმის შერჩევა (ზომები 80X120 სმ.). ეს არის სწორკუთხა ქვის ფილა, რომლის გვერდების შეფარდებაა 2:3. ეს პროპორციული თანაფარდობა მოქანდაკეს გამოყენებული აქვს რელიეფური კომპოზიციის აგებისას. გათვალისწინებულია აგრეთვე სარკმლის თაღოვანი ლიობები, რომელთა ზომები და განლაგება მნიშვნელოვნად განაპირობებს კომპოზიციის წყობას.

ამალღების რელიეფის სტრუქტურაში საინტერესო კომპოზიციური მიგნებები შეინიშნება. კომპოზიციის მხატვრულ წყობაში განმსაზღვრელია სარკმლების შემკერელი და დამაგვირგვინებელი ნახევარწრიული გუმბათი, რომლის რადიუსი ფილის სიმაღლის ნახევრის ტოლია. გუმბათის ზედა წერტილი ფილის გეომეტრიული ცენტრია, დიაგონალების გადაკვეთის ადგილი. ზუსტად არის გათვლილი სარკმლის თაღების განლაგება და მათი რადიუსები. თაღების ნახევარწრიული რკალების ცენტრები კომპოზიციის ქვედა პერიფერიულ ზედაპირთან სამ თანაბარ ნაწილად ჰყოფს, ზუსტად ისე, როგორც ანგელოზების ზედაპირული ფრთების ზედა ჩარჩოსთან შეხების წერტილები. რელიეფების ნაწილთა განთავსება ფილის ზედაპირზე, როგორც ირკვევა, ზუსტ მათემატიკურ გაანგარიშებაზეა დაფუძნებული. რელიეფის არც ერთი ნაწილი არ არის ამოვარდნილი საერთო სქემიდან. ამას ემატება კომპოზიციის ყოველი დეტალის მასშტაბური შეფარდება სხვა დეტალებთან და მთელ კომპოზიციასთან.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ რელიეფის ხელოვნებაში პროპორციული თანაფარდობები, რიცხვული შეფარდებები მხატვრებისა და მოქანდაკეებისათვის მხოლოდ დამხმარე საშუალებები როდი იყო. ამგვარ მონესრიგებაში, მკაცრად გაწონასწორებულ, სიმეტრიულ კომპოზიციებში სამყაროს პარმონია, ღვთაებრივი სრულყოფილება განსხეულდებოდა. ამგვარ წესრიგს, საკუთრივ მხატვრული ღირებულების გარდა, მაგიურ-სიმბოლური მნიშვნელობა ჰქონდა. საფარის რელიეფი პროპორციულ თანაფარდობათა საინტერესო ნიმუშს გვთავაზობს.

დავინწყით კომპოზიციის საერთო სტრუქტურით. მცხეთის ჯვრის რელიეფთან შედარება გვიჩვენებს არა ტიმპანის არესთან კლასიკურად მორგებული კომპოზიციის პირდაპირ მიბაძვას, არამედ ნიმუშის შემოქმედებით გადა-

მუშავენ. ამ აზრის ნათელსაყოფად გაეცხენოთ, რომ ადრეული ქრისტიანობის ხანაში „ამალლების“ თემა, როგორც წესი, პორიზონტალურად გაშლილი კომპოზიციაა (იხ. „ჯვრის ამალების“ რელიეფები ერმიადინის სპილოს ძვლის დიპტიქზე, VI-VII სს.,² მურანოს დიპტიქზე, VI ს.,³ კონსტანტინოპოლის მუზეუმიდან, V-VI სს.⁴ და სხვ.) ტიპიური ნახევარწრიულ არეზე იდეალურად მორგებული მცხეთის ჯვრის ამალების რელიეფი ერთგვარად პორიზონტალურ პრინციპს უკავშირდება (ზედა ნაწილში დატოვებული ფონის სეგმენტი ზეციური სივრცის სიმბოლურ დატვიტვას იღებს და იმავდროულად, კომპოზიციაში ზესწარაფვის იდეას ემსახურება). მცხეთის ჯვრის კომპოზიციასთან შედარებით საფარის რელიეფი უფრო კომპაქტურ ჩარჩოშია ჩასმული.

საფარის რელიეფს მცხეთის ჯვრის რელიეფთან, მკაფიოდ გამოვლენილი კომპოზიციური სიახლოვის გარდა, უფრო ღრმა სტრუქტურული ელემენტები აკავშირებს. ამის საჩვენებლად მივმართოთ საფარის რელიეფის კომპოზიციური სქემის დეტალებს.

როგორც აღინიშნა, რელიეფური კომპოზიცია რიცხვთა გარკვეულ სისტემაზეა აგებული. დავიწყეთ სარკმლების ლიობებიდან, რომელთა თაღების დიამეტრი კომპოზიციის არქიტექტონიკას განსაზღვრავს. სარკმლის სიგანე, ე.ი. მისი თაღის დიამეტრი, 25 სანტიმეტრია, იგივეა მანძილი სარკმლიდან გვერდით ჩარჩომდე. სარკმლებს შორის მანძილი 11 სანტიმეტრია, ანუ სარკმლის სიგანის თითქმის ნახევარი. ამგვარად, ჩვენ საქმე გვაქვს ზუსტ მათემატიკურ გათვლასთან: ქვედა პორიზონტალური ჩარჩო დაყოფილია ოთხ თანაბარ ნაწილად (25 სმ.), შუაში დარჩენილი მონაკვეთი დაახლოვებით ამ ნაწილთა ნახევარს უტოლდება და ამავე დროს ფილის სიგანის ზუსტად ერთ მეათედს შეადგენს (რელიეფური ფილის სიგანე ჩარჩოს შიგნით 110 სმ.).

სარკმლის თაღის დიამეტრი კომპოზიციაში მოდულად არის აღებული, რომელიც კომპოზიციის სტრუქტურას განსაზღვრავს. 25 სანტიმეტრია კომპოზიციის მხატვრული და აზრობრივი ცენტრის – ჯვრიანი მედალიონის დიამეტრი. ამავე რადიუსითაა შემოხაზული ფილის ზედა კუთხეებში ცის „სეგმენტები“ (ამ შემთხვევაში „სექტორები“). პროპორციული აგების სისტემა არა მხოლოდ რიცხობრივ, არამედ მხატვრულ ხერხებსაც ითვალისწინებს. კუთხეებში განლაგებული ცის „სეგმენტები“ კონცენტრული რელიეფური ლილვებით არის დამუშავებული (შვიდი რელიეფური რკალი), ზუსტად ისე, როგორც კომპოზიციის ცენტრი – სარკმლების შემკვერელი გუმბათის ზედაპირი. პროპორციული შეფარდება გუმბათის მასშტაბსა და ციურ სექტორებს შორის ხაზგასმულია ლილვების რელიეფების სიმაღლითა და მათი მოცულობით (ორივე შემთხვევაში შვიდი კონცენტრული რკალია გამოყენებული). ამასთანავე, ზედა კუთხეებში მოთავსებული გოფირებული სიმეტრიული ელემენტები გუმბათის ცენტრალური მოცულობითი ფორმის პარამონიულ აკომპანიმენტად აღიქმება.

საფარის რელიეფური სცენის კომპოზიციური ცენტრი ჯვრული მედალიონია. მასთან მიმართებაში იშლება ამ სცენის მხატვრული ქარგა. ანგელოზთა ზეალმართული, ურთიერთგადამკვეთი ფრთები მედალიონის ზემოთ მის მომჩარჩოებელ „თაღს“ კრავს. მედალიონის გვერდებზე სიმეტრიულად გან-

ლაგებულ ანგელოზთა შარავანდები, რომელთა დიამეტრი ცენტრალური მედალიონის რადიუსს უტოლდება, კარგად შეესატყვისება კომპოზიციის მთავარ ფორმათა წრიულ მოხაზულობებს (მედალიონი, სარკმლების თალები, გუმბათი, კუთხის სექტორები). თუ გავავლებთ წარმოსახვით ხაზს, რომელიც გაივლის ცენტრალური მედალიონისა და ანგელოზთა შარავანდების ცენტრებზე, ეს ხაზი გაგრძელებისას წარმოქმნის გუმბათის მხებს და ცხადი გახდება, რომ ანგელოზების ფიგურების მიმართულება იმთავითვე ზუსტად იყო გამოთვლილი, მიგნებული იყო მათი განლაგების მაქსიმალურად მეტყველი სქემა. მცხეთის ჯვრის ამალლების ანგელოზების თავების მკაცრად ვერტიკალური პოზიციისაგან განსხვავებით, საფარის ანგელოზებს თავი მხრისკენ აქვთ ოდნავ დახრილი. აღმოჩნდა, რომ ეს ემოციური ნიუანსი იმის წყალობითაა მიღწეული, რომ კომპოზიციურ ქარგაში გათვალისწინებული იყო ანგელოზთა შარავანდების კიდეების სარკმლების ცენტრალურ ვერტიკალურ დიამეტრთან დამთხვევა. მკაცრი გეომეტრიული სქემა, როგორც ვნახეთ, არ გამოირიცხავს კომპოზიციაში მხატვრული და ემოციური მუხტის შეტანას.

ამგვარად, ამალლების სცენაში წრიულ ელემენტთა განაწილებასა და მათ პროპორციულ ურთიერთმიმართებებში კარგად გათვლილი სისტემა და ზუსტი მათემატიკური პრინციპი შეინიშნება, რაც მთელისა და ნაწილების სრულ მხატვრულ შესაბამისობასთან ერთად, ამ რელიეფური კომპოზიციის თავისებურ, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ ერთიანობას ქმნის. რელიეფური სცენა სხვადასხვა მასშტაბისა და განსხვავებულად დამუშავებული წრიული ელემენტების ორიგინალურ ნახევს წარმოადგენს. ამგვარი მიდგომა საესკეპო შეესაბამება რელიეფის საერთო სიბრტყობრივ-დეკორატიულ გადანწყვეტას.

ზუსტი მათემატიკური გათვლა კომპოზიციის ყველა ნაწილში იჩენს თავს. ასე მაგალითად, ანგელოზთა ზეაღმართული ფრთების მოხაზულობა ჩარჩოსთან ქმნის სეგმენტს, რომლის წრეხაზის რადიუსი გუმბათის რადიუსის ტოლია. ამ წრეხაზის ცენტრი ფილის გარეთაა ნაგულისხმევი. ქვემოდან ზევით კომპოზიციაში ერთმანეთს მელოდრისავით მიუყვება ზუსტად გათვლილი მასშტაბის რკალების რიტმი: ქვემოთ – თალების ორმაგი რკალები, გუმბათის ნახევარწრე, მის თავზე – აზრობრივად და კომპოზიციურად გამოყოფილი ჯვრით აქცენტირებული მედალიონის წრე, შემდეგ – მედალიონის წრის დუბლირება ანგელოზების ხელების ნახატივით, მათი განმეორება ზედა ფრთების სილუეტით და ბოლოს, როგორც დამავიჯრევიანებელი ელემენტი – ზეანეული ფრთებით შექმნილი თავშექცეული რკალი. წრეხაზებისა და რკალების ამ მწყობრი „მელოდის“ დამატებითი ხმებივით ჟღერს მასშტაბითა და განლაგებით ზუსტად გათვლილი ანგელოზთა შარავანდები. და ბოლოს, ზედა კითხვებში მსუბუქ ექოსავით – კონცენტრული რკალებით შექმნილი სიმეტრიული სექტორები.

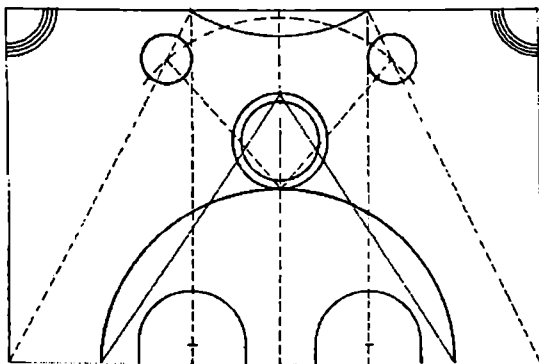
საფარის ოსტატი ახერხებს სიმბოლური დეტალებისათვის ადექვატური კომპოზიციური გადანწყვეტის მონახვას. ამ თვალსაზრისით ნიშანდობლივია ფილის ზედა კუთხეებში ე.წ. ციური „სექტორების“ გამოსახვა. ამგვარი სიმეტრიული დეტალები კომპოზიციას სიმყარეს ანიჭებს და თითქმის წერტილს სვამს პლასტიკური ფრაზის დასასრულს. ამასთანავე, რელიეფურ სცენაში სტრუქტურულ-

ლი ელემენტები წმინდა სიმბოლურ ჟღერადობას იძენს. ასე მაგალითად, კომპოზიციის ცენტრში სარკმლების ზემოთ გამოსახული კონცენტრული რელიეფური რკალებით დამუშავებული ნახევარწრიული გუმბათისებრი ფორმა, ზეციური სივრცის თავისებურ სიმბოლოდ აღიქმება, რაც სტრუქტურულად და მხატვრულად ეხმიანება ზედა კუთხეებში გამოსახულ ცის სექტორებს.

დავუბრუნდეთ კვლავ მცხეთის ჯვრის ამალლების რელიეფს. ზემოთქმულის გათვალისწინებით უნდა ითქვას, რომ საფარის რელიეფს მცხეთის პროტოტიპთან, საერთო კომპოზიციური წყობის გარდა, წმინდა სტრუქტურული პრინციპები აკავშირებს, რადგანაც მცხეთის ტიმპანის რელიეფს ამავე ხასიათის პროპორციული თანაფარდობები უდევს საფუძვლად. არ არის გამორიცხული, რომ საფარის რელიეფზე სარკმლების გამაერთიანებელი გუმბათის ნახევარწრიული ფორმა თავისებური მინიშნებაა მცხეთის ტიმპანის მოხაზულობაზე.

საფარის ამალლების რელიეფის სტრუქტურულმა ანალიზმა გვიჩვენა, რომ კომპოზიციას მკაცრად პარამონიზებული არქიტექტონიკური სისტემა უდევს საფუძვლად. მე შევეცადე რელიეფში მიკვლეული პარამონიული სქემის მიხედვით აღმედგინა კომპოზიციის ნაწილთა კოორდინირების პრინციპები. ამის საშუალება მომცა რელიეფში გამოვლენილმა რიცხვობრივმა კანონზომიერებებმა და გეომეტრიულმა კონსტრუქციებმა. გაირკვა, რომ კომპოზიციის შესაქმნელად მოქანდაკემ გამოიყენა უმარტივეს გეომეტრიულ ფიგურათა კანონზომიერებები.

საფარის რელიეფის აგების უმარტივესი სქემა შემდეგნაირად გამოიყურება:



6. ჯვრის ამალლება. საფარა. კომპოზიციის სქემა

- კომპოზიციის სიმბოლური ნახევრის ტოლი რადიუსით შემოხაზულია გუმბათის ნახევარწრიე.
- გუმბათის ქვედა დიამეტრზე, როგორც ფუძეზე, იგება ტოლმკლავა სამკუთხედი, რომლის მწვერვალი ცენტრალური მედალიონის ზედა ზღვარს აღნიშნავს.

- სარკმლის თაღის რადიუსის ტოლი რადიუსით, გუმბათთან შეხებით შემოიხაზება ცენტრალური მედალიონი.
- ზედა ჩარჩოს 1/3-ის აღმნიშვნელი ორი ნერტილიდან ფილის ქვედა კუთხეებამდე ეშვება დახრილი ხაზები.
- გუმბათისა და მედალიონის შეხების ნერტილიდან (კომპოზიციის გეომეტრიული ცენტრი) გუმბათის რადიუსით შემოიხაზება რკალი დახრილი ხაზების გადაკვეთამდე (მიიღება ანგელოზთა შარავანდების წრეხაზის ცენტრი)
- გადაკვეთის ნერტილებიდან შემოიხაზება ცენტრალური მედალიონის რადიუსის ნახევრის ტოლი რადიუსით ადგელოზთა შარავანდები.
- კომპოზიციის ცენტრისა და გადაკვეთის ნერტილების თანმიმდევრული შეერთებით მიიღება ტოლგვერდა სამკუთხედი (მწვერვალი – კომპოზიციის ცენტრი), რომლის გვერდი დიდი სამკუთხედის გვერდის ნახევრის ტოლია. ამგვარად მიიღება ურთიერთმიმართ თავშეკცევით აგებულ სამკუთხედები, შეფარდებით 1:2.
- ფილის გარეთ მდებარე ცენტრიდან გუმბათის რადიუსით შემოიხაზული რკალის ჩარჩოსთან გადაკვეთის ნერტილები ანგელოზთა ფრთების ჩარჩოსთან შეხების ნერტილებს აღნიშნავს, რკალის მოხაზულობა კი ქმნის ზეალმართული ფრთების ნახატს.
- ზედა კუთხეებში ცენტრალური მედალიონის რადიუსით შემოიხაზება ციური სექტორები, რომლებიც პარმონიულად კრავს კომპოზიციას.

ამგვარად, საფარის რელიეფის განხილვამ სტრუქტურული ანალიზის ობიექტური მეთოდის დახმარებით გვიჩვენა, რომ ჯერის ამაღლების რელიეფური კომპოზიციის მხატვრული გამომსახველობა რელიეფის ნაწილთა საგანგებო განაწილებაზე, მისი ელემენტების მკაფიო გეომეტრიულ კოორდინაციაზე დაფუძნებული. გეომეტრიული საფუძველი რელიეფს რიტმულ თანაბარზომიერებას ანიჭებს და კომპოზიციის ფარულ პარმონიულ ქარგას ქმნის. ეს გეომეტრიული სტრუქტურა არც არის საგანგებოდ შენიღბული, რადგან ამ სიმწყობრით მოქანდაკე შეგნებულად უსვამს ხაზს სამყაროს მიზანშეწონილ თანაბარზომიერებას და მარადიული წესრიგის ჩვენებასაც ისახავს მიზნად. მწყობრი გეომეტრიული სისტემის ხერხების ფლობა მხატვარს საშუალებას აძლევს მკაცრი კომპოზიციური სტრუქტურის ფარგლებში შექმნას ორიგინალური, მეტყველი პლასტიკური ნაწარმოები. ძველი ოსტატებისათვის თანაბარზომიერება, პროპორციულობა მაგიური ძალით იყო აღსაეს. კომპოზიციის გეომეტრიზაცია ამავე დროს გამოსახულებას ერთგვარად განყენებულ ხასიათს ანიჭებდა, რაც სრულად პასუხობდა წმინდა გამოსახულებების იერატოულობას, მათ სიმბოლურობას და მარადიულობას.

საფარის რელიეფის სტრუქტურულმა ანალიზმა თითქოს საფუძველი მოგვცა პასუხი ვაგვეცა კითხვაზე – როგორ მიმართებაშია მკაცრი კანონზომიერება და თავისუფალი შემოქმედება, როგორ ხდება ამ ორი, თითქოს ერთმანეთის გამომრიცხავი, ტენდენციის შეთავსება?

საფარის რელიეფი ამ კითხვაზე შესანიშნავად სცემს პასუხს. ჯერ კიდევ ვიტრუვიუსი (ძვ. წ. I ს. II ნახ.) აცხადებდა, რომ ნიშში, საწყისი ესკიზი წარმოადგენს იმ საფუძველს, რომლისგანაც მხატვარს შეუძლია „უყოყმანოდ გადახვევა“, თუ კი ამას მხატვრული ამოცანა მოითხოვს.⁵ ამ შემთხვევაში რელიეფური კომპოზიციის ნაწილთა ზუსტი კოორდინაციის პირობებში, მოქანდაკე ახერხებს გადაუხვიოს მოცემულ სქემას და ხაზი გაუსვას მხატვრულად და აზრობრივად მნიშვნელოვანს. საფარის რელიეფი გვიჩვენებს, თუ როგორ იქმნებოდა მკაცრად კანონიკური, მკაფიო შინაგან პარმონიაზე დამყარებული მხატვრული ნაწარმოები, რომელშიც მხატვარი ახერხებდა საკუთარი შემოქმედებითი ნებით მაქსიმალური სისრულით გადმოცემა ნაწარმოების არსი. ამ შემთხვევაში მკაცრი პროპორციული სისტემა კი არ აფერხებდა, არამედ ხელს უწყობდა მიზნის მიღწევას. რელიგიური ნაწარმოების სტრუქტურის განმსაზღვრელი რაციონალური საწყისი მისი მხატვრული სრულყოფის პირობა იყო. და თუ სადმე, რომელიმე ნაწილში ხდებოდა მკაცრი გეომეტრიული სქემიდან გადახვევა, ეს ხდებოდა შეგნებულად, კომპოზიციაში დინამიკურობისა და ექსპრესიულობის ელემენტების შემოსატანად.

საფარის „ჯვრის ამალღების“ რელიეფის ანალიზმა საშუალება მოგვცა ჩავვხედოდა ძველ ოსტატთა შემოქმედებით ლაბორატორიაში, გვიჩვენა ძველი სამყაროდან მომდინარე კონსტრუირების მეთოდების თავისებური ტრანსფორმაცია ადგილობრივ ქართულ ნიადაგზე. საფარის რელიეფი ნათლად გვიჩვენებს VII საუკუნის დასაწყისის საქართველოში ხელოვნების ნაწარმოებთა შესაქმნელად რიცხვობრივი კანონზომიერებებისა და გეომეტრიულ წყობათა გამოყენებას, რაც პლასტიკურ ხელოვნებათა განვითარების მაღალი დონის უტყუარი მანიშნებელია. ძველი პლასტიკის ეს ნიმუში იმის შესანიშნავი მაგალითია, თუ როგორ შემოქმედებითად და თავისუფლად იყენებდნენ ადრეული შუა საუკუნეების ქართველი მოქანდაკეები გეომეტრიულ და პარმონიზებულ კომპოზიციურ ხერხებს რელიგიური თემების ორიგინალური ინტერპრეტაციისათვის.

4. ქვაჯვარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის (შ. ამირანაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი) ძველი ქართული ხელოვნების განყოფილებაში დაცულია დმანისში აღმოჩენილი ქვაჯვარას ფრაგმენტი – რელიეფური სახეებით შემკული, გადარუებული წაკეთილი პირამიდის ფორმის ქვასვეტის კაპიტელი. მის ზედა და ქვედა სიბრტყეებში სხვადასხვა ზომის ღრმა კვადრატული ბუდეებია ამოკვეთილი, რაც მიანიშნებს, რომ ეს ქვაჯვარას სხვადასხვა ნაწილთა შორის დამაკავშირებელი ნაწილია, რომლის ზედა კვადრატულ ბუდეში სკულპტურული ჯვარი იყო ჩამაგრებული.¹

ქვასვეტის კაპიტელი მკაფიოდ გამოკვეთილი, დასრულებული ფორმით გამოირჩევა, რომელსაც შესანიშნავად აქვს მორგებული დაბალ რელიეფში შესრულებული ორნამენტული დეკორი. კაპიტელის ფორმა დეკორატიული



7. ჯვრის თაყვანისცემა.
ქვაჯვარას სვეტისთავი. დმანისი

ციას ასრულებს და ავსებს ორნამენტული დეკორის აზრობრივ მნიშვნელობას. ქვასვეტის კაპიტელი, თავისი მკაფიოდ გამოკვეთილი, კრისტალური ფორმით და მასთან კარგად მორგებული დეკორის დახვეწილობით ადრეული შუა საუკუნეების ხელოვნების მნიშვნელოვანი ქმნილებაა.

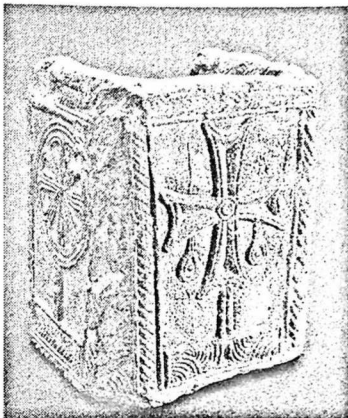
რელიეფურ-ორნამენტული ჩარჩოთი შემოსაზღვრული ყოველი ნახნაგი დამოუკიდებელ „ხატს“ წარმოადგენს, რომელიც ერთიან რელიეფურ კომპოზიციას ქმნის. ორ ნახნაგზე პოსტამენტზე აღმართული ჯვარია გამოკვეთილი, მესამეზე – ასევე პოსტამენტზე აღმართული მედალიონში ჩანერილი რვაფურცლა ვარდული. სამივე გამოსახულება ერთნაირი ხერხითაა შესრულებული: ფორმა ორმაგი წვრილი რელიეფური ლილვითაა შემოწერილი. არსებითად, ეს არის რელიეფური ხაზებით შესრულებული ზუსტი და დახვეწილი ნახატი, რომელიც ნათლად იკითხება კარგად გაპრიალებულ გლუვ ფონზე. ფონიდან ოდნავ ამოზიდული რელიეფური ფორმები შექმნილია ცერად ჩაკვეთილი სიბრტყეებით, რომლებიც გარკვეულ მოცულობითობას ანიჭებს ყოველ ფორმას. ასეა შექმნილი ჯვრის მკლავების რელიეფურობა, ვარდულის ფურცლების პლასტიკური „მოცულობა“.

კაპიტელის ორ მოპირდაპირე მხარეს ერთი ტიპის, დახვეწილი ფორმის, ვერტიკალურად ოდნავ დაგრძელებული, ბოლოებგაფართოებული ჯვარია გამოსახული (მკლავების შეფარდება 14x12 სმ.). ჯვრები ორნამენტულ ბაზაზე აღმართულ, ორმაგი ლილვით შექმნილ ბუნება დამაგრებული. ჯვრების პორიზონტალურ მკლავებზე წვრილი რელიეფური ხაზებით შემოწერილი ძვირფა-

ხერხებითაა ხაზგასმული: მისი წიბოების ჩამოკვეთი ვიწრო სოლი-სებრი სიბრტყეები „პარალელური რკალების“ ორნამენტითაა დაფარული, ყოველი ნახნაგი გრეხილი ლილვებით არის შემოსაზღვრული. კაპიტელის ნახნაგების ზემოთკენ გაფართოებულ ტრაპეციისებურ სიბრტყეებს ზემოდან სქემატიზირებული დაფნის რტოს ჩარჩო შემოსაზღვრავს. კაპიტელის სამ ნახნაგს სიმბოლური ორნამენტი ფარავს, მეოთხეზე ფიგურული კომპოზიცია არის მოთავსებული. ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარებში გავრცელებული ტრადიციის თანახმად, სვეტის ყველა ნახნაგი გადაწყვეტილია, როგორც ერთიანი პლასტიკური კომპოზიცია, რომლის ყოველი ნაწილი გარკვეულ იდეურ ფუნქ-

სი თვლების აღმნიშვნელი ოვალური და მრგვალი პატარა მოცულობები ჩამოკიდებული. ჯვრების მკლავების გადაკვეთა ორმაგი ლილვით შემონერილი მედალიონებითაა აღნიშნული.

ორივე ჯვარი პორიზონტალურად გაშლილ, ერთნაირ დაბალ ბაზებზეა აღმართული, რომლებიც ორნამენტული სამკაულით განსხვავდება: ერთზე კანელურებისმაგვარი ვერტიკალური ღარებია, ორნამენტული კვადრატით ცენტრში (თითქოს ზედახედავით გამოსახულ პოსტამენტში ამოკვეთილი ჯვრის ბუდე), მეორეზე – ცენტრიდან სიმეტრიულად გაშლილი „კონცენტრული რკალების“ ტრადიციული ორნამენტი, როგორიც კაპიტელის კუთხეების ჩამომკვეთ სიბრტყეებს ამკობს.



8. ქვაჯვარას სვეტისთავი. დმანისი. გვერდითი ნახნაგი

მესამე ნახნაგზეც ანალოგიური კომპოზიციაა, ოღონდ ჯვრის ნაცვლად აქ სქემატიზირებული დაფნის რტოს ორნამენტით შემუშულ ბაზაზე მედალიონში ჩასმული ვარდულია აღმართული. ეს მოტივიც ჯვრების ანალოგიურად არის შესრულებული – ორმაგი ლილვით შემონერილი ნახატი და ცერად ჩაკვეთილი სამკუთხა სიბრტყეები. საყურადღებოა, რომ ვარდულის ცენტრი ზემოთ არის გადაადგილებული, რაც ფურცელთა თანაბარზომიერებას არღვევს. მაგრამ ეს უსწორობა, შესაძლოა, მხატვრული ლოგიკით აიხსნას: ოსტატმა, ჯვრიანი კომპოზიციების ანალოგიურად, ვერტიკალურად გაჭიმა ვარდული და ამგვარად შეუფარდა იგი ჯვრების აზიდულ კონფიგურაციას. არსებითად, ამ ნახნაგზე განმეორებულია ბაზაზე აღმართული ჯვრის კომპოზიცია, ოღონდ ვარდულში დამატებით ძელი ცხოვლის იდეა არის ჩადებული.

განსაკუთრებით საინტერესოა გრებილი სვეტებით შემოსაზღვრული მეოთხე ნახნაგის რელიეფური კომპოზიცია ადამიანის ფიგურით ცენტრში. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, ჩარჩოსთან, კადრის მთელ სიმაღლეზე ქვაჯვარაა აღმართული. გამოსახულების პირობითობისა და რელიეფური ზედაპირის დაზიანების მიუხედავად, კარგად განირჩევა ქვაჯვარას ფორმა, მისი სტრუქტურა, დიფერენცირებულია მისი ნაწილები. ეს არის ჯვრით დაგვირგვინებული მაღალი ქვასვეტი, რომელიც სამი ძირითადი ნაწილისაგან შედგება: ქვემოდან ზევით – მაღალი დაუნაწევრებული ბლოკი (ქვაჯვარას კვარცხლბეკი), ორი გვერდითი ლილვით აღნიშნული სვეტი (ლილვები – კუთხის ცრუსვეტების აღნიშვნა) და სკულპტურული ჯვარი, რომლის ფორმა ნახნაგების რელიეფური ჯვრების ფორმას იმეორებს. ქვასვეტს გრაფიკული წრებაზების მწკრივი ამკობს (მინიშნება რელიეფურ დეკორზე). ზუსტადაა გადმოცემული ქვაჯვარას

ნანილები, მინიშნებულია განსხვავებულად დამუშავებული დეტალები. ცხადია, რომ ოსტატმა გამოსახა რეალურად არსებული ქვაჯვარა, რომელიც ასე ნაცნობი იყო ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს მკვიდრთათვის.

კომპოზიციის მარცხენა მხარეს განიჩევა გრაფიკული წრებაზებით შემკული ვინო ვერტიკალური მოცულობა (სვეტი?). მისი ზედა ნაწილი დაზიანებულია. დაკვირვებისას განიჩევა ამ ვერტიკალურ ფორმაზე დაყრდნობილი თალის მოხაზულობა. ადამიანის გამოსახულება სწორედ ამ თალის ქვეშ არის მოთავსებული. რელიეფური ფიგურის ზედაპირი ძალზე დაზიანებულია, ჩანს მხოლოდ ქვის სისქეში ამოკვეთილი სილუეტი, რომელიც შემონერს თითქოს ფეხმორთხმულად მჯდომარე ფიგურის სილუეტს. გამოსახულების ზედაპირი არ სცილდება ფონის სიბრტყეს. როგორც ჩანს, კაპიტელის სხვა გამოსახულებებთან შედარებით, ფიგურა ყველაზე ზოგადად და ესკიზურად უნდა ყოფილიყო შესრულებული. ამის მიზეზი არა ოსტატის გაუწაფავობაა, არამედ ახლო აღმოსავლეთის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-იდუური პრინციპი, რომლის თანახმად, ადამიანის ფიგურა უფრო განზოგადებული და პირობითა ზომორფულ და ორნამენტალურ გამოსახულებებთან შედარებით.

კაპიტელის რელიეფური დეკორი უნდა განეხილოთ, როგორც ერთიანი ოთხნაწილადი კომპოზიცია, რომლის მთავარი თემაა ჯვრის განდიდება, მისი თაყვანისცემა. ამ თემას ექვემდებარება კაპიტელის მთელი რელიეფური დეკორი. კაპიტელის საერთო კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილია ქვაჯვარას წინაშე გამოსახული პერსონაჟი – ჯვრის თაყვანისცემის დღემდე უცნობი უნიკალური კომპოზიცია. მამაკაცის თავთან დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერაა: „ქე შე“ („ქრისტე შემინყალე“). აქამდე ჩვენთვის ცნობილი იყო ქართული ქვაჯვარას მხოლოდ ერთი გამოსახულება ეძანის სიონის აღმოსავლეთის ფასადზე (VI ს. შუა წლები), რომელზეც ზუსტად არის ნაჩვენები ქვაჯვარას ყველა შემადგენელი ნაწილი (ბაზის ჩათვლით).²

ეძანის რელიეფისგან განსხვავებით, დმანისის კაპიტელზე ქვაჯვარასთან ერთად დონატორიცაა გამოსახული, რაც ზრდის კომპოზიციის მხატვრულ-ისტორიულ მნიშვნელობას. ეს არის ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ჯვრის თაყვანისცემის უძველესი ტრადიციის დადასტურება, ქვაჯვარას ფუნქციის ზუსტი ილუსტრაცია. კაპიტელზე თვალნათლივ არის წარმოდგენილი ქართლის ფეოდალისა და მის მიერ აღმართული ქვაჯვარას ურთიერთმიმართება. ამ სცენის შინაარსის ინტერპრეტაციისთვის უნდა მოვიხმოთ დანარჩენი ნახანაგების გამოსახულებები და ჩვენ თვალწინ მთელი სისავსით გადაიშლება ამ რელიეფური კომპოზიციის მხატვრულ-აზრობრივი მნიშვნელობა.

კაპიტელის ნახანაგებზე ორგზის განმეორებული ერთნაირი ფორმის კვარცხლბეკზე აღმართული ჯვარი გოლგოთის მთაზე კონსტანტინე დიდის აღმართული პატიოსანი თვლებით შემკული ჯვრის ალუზიაა. ამაზე მუთითებს ჯვრის ფორმა და მის მკლავებზე ჩამოკიდებული ძვირფასი თვლების სამკაული. ანალოგიური ფორმის ძვირფასი ლითონის ჯვრები გავრცელებული იყო შუა საუკუნეებში. ყველაზე ტიპური მაგალითია ოუსტინე II-ის ოქროს ჯვარი ნმ. პეტრეს ტაძარში (რომი, VI ს. 60-70-ანი წწ.).³ მსგავსია ჯვრის ფორმა, პორიზონტალურ

მკლავებზე ჩამოკიდებული პატიოსან თვალთა სამკაული. ამავე ჯგუფს მიკუთვნება VI საუკუნის სირიული ჯვარი შემწირველის წარწერით (Walters Art Gallery, ბალტიმორი), რომლის პორიზონტალურ მკლავებზე გაკეთებულია ნახერცები ძვირფასი თვლების დასამაგრებლად.⁴ ასეთი ჯვრები ტრადიციულად ასახავდნენ იერუსალიმში ჯვარცმის ადგილას აღმართულ ძვირფასი თვლებით შემკულ ჯვარს, რომელიც ქრისტიანებისთვის რწმენის სიმბოლოდ აღიქმებოდა.⁵

გოლგოთაზე აღმართული ამ ჯვრის შესახებ მხოლოდ მიახლოებითი წარმოდგენა გვაქვს. მასზე მსჯელობა გვიხდება წმინდა მიწის მომლოცველთა მოგონებებისა და VI-VII საუკუნეების იმ მხატვრული ნაწარმოებების მიხედვით, რომლებზეც ეს ჯვარი მეტ-ნაკლები სიზუსტითაა ასახული (პალესტინური ამპულები, სხედასხვა ლიტურგიკული ნივთები, მინიატურები).⁶

საყურადღებოა კაპიტელზე გამოსახული ჯვრის ფორმა, მისი კვეთის თავისებურება, რაც ადრეული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკური ხელოვნების ისტორიის კონკრეტულ ეტაპზე მიუთითებს. ორმაგი რელიეფური კონტურით შემოწერილი ჯვარი, ცერად ჩაკეტილი სიბრტყეებით დამუშავებული მკლავებით, გვხვდება ბოლნისის სიონის რელიეფურ დეკორში⁷ და ქვემო ქართლში აღმოჩენილი ქვაჯვარების ფრაგმენტებზე.⁸ ამგვარივე ხერხით დამუშავებულმა ჯვრებმა მიიპყრო ლ. მუსხელიშვილის ყურადღება უკანგორის ეკლესიის მიდამოებში აღმოჩენილი ქვაჯვარების ფრაგმენტებზე. ი. სტრიგოვსკის გამოთქმულ განსაზღვრებაზე დაყრდნობით, მეცნიერმა ამ ტექნიკური ხერხის აღსანიშნავად ტერმინები „ცერადკვეთილი“, ან „ელმადკვეთილი“ გამოიყენა.⁹ ამ მხატვრულ-ტექნიკური ხერხის გამოყენების ზღვრად ლ. მუსხელიშვილი VI-VII საუკუნეთა მიჯნას მიიჩნევს. ჯვრის ანალოგიური ფორმა, დაგრძელებული ვერტიკალური ღერძით, ბოლოებისკენ მსუბუქად გაფართოებული მკლავებით, ფართოდ იყო გავრცელებული საქართველოში VII საუკუნის განმავლობაში. ამგვარივე ფორმის ჯვარი სამსაფეხურიან ბაზაზე გამოსახულია წრომის ტაძრის დასავლეთ ტიშპანზე.¹⁰ აღსანიშნავია, რომ დმანური ქვასვეტის კაპიტელზე გამოსახული ჯვრების ანალოგიური სკულპტურული ჯვრების არაერთი ნიმუშია აღმოჩენილი ქვემო ქართლში. უმეტესობა მათგანი ჩვენამდე ფრაგმენტულადაა მოღწეული, მაგრამ მათი ფორმა და მხატვრული ხასიათი იმის დასტურია, რომ დმანური კაპიტელის ოსტატმა ზუსტად გადმოსცა ქვის სკულპტურული ჯვრების ფორმა (იხ. ლამაზ გორაზე, დამბლუტის წყლის ხეობის ეკლესიასთან და დმანისის რაიონის სხვა პუნქტებში აღმოჩენილი სკულპტურული ჯვრები და მათი ფრაგმენტები).¹¹ ამგვარი ფორმისა და ხასიათის ჯვრების უპირატესი გავრცელების ხანაა VI-VII საუკუნეები, რისი არაერთი მაგალითი გვაქვს ამ ეპოქის სირია-პალესტინურ ლიტურგიკულ ნივთებზე, რიტუალურ ჭურჭელზე, დისკოსებზე.¹²

დადასტურებულია, რომ მცირე ხელოვნების ნიმუშებზე მონუმენტური ხელოვნების ძეგლები აისახებოდა. თუ ზემოხსენებულ ნაწარმოებებზე გოლგოთის ჯვრის გამოსახვით თავისებურად მინიშნება კეთდებოდა იერუსალიმის წმინდა ადგილზე – გოლგოთაზე, დმანურ კაპიტელზე გამოსახული, კუთხის ცრუსვეტებით შემოსაზღვრული ეს ჯვრები უთუოდ, გოლგოთის ჯვრის მოგო-

ნებად უნდა მივიჩნიოთ და შესაძლოა, გრეხილი სვეტები კიბორიუმის ნაწილებად უნდა აღვიქვათ (იხ. სირიული მინის კათხა, რომელზეც კიბორიუმის ქვეშ საფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ჯვარია გამოსახული¹³).

მესამე ნახნაგზე ვარდულიანი მედალიონი, ჯვრების მსგავსად, ორნამენტულ პოსტამენტზეა აღმართული. ამ მოტივის დამოუკიდებელ „ხატად“ წარმოდგენა იმაზე მეტყველებს, რომ იგი ჯვრის ტოლფას თემად არის გააზრებული. ამას ადასტურებს აგრეთვე ამ სიმბოლური მოტივის მონუმენტალიზაცია, მისი დამოუკიდებელ თემად წარმოდგენა.

ადრექრისტიანული ხელოვნების კვლევას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ ხშირად უმარტივესი ორნამენტული მოტივი (მაგ. ვარდული) არა მხოლოდ სამკაულად, არამედ მისი აზრობრივი მნიშვნელობის გათვალისწინებით გამოიყენება. უძველესი დროიდან მოყოლებული, ასტრალური სიმბოლო – ვარდული, მისი მცენარეული საწყისიდან გამომდინარე, სიცოცხლის ხის სიმბოლოდაც აღიქმებოდა. ამავე დროს, ოთხფურცლა ვარდული სემანტიკურად მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ჯვრის გამოსახულებასთან და რიც შემთხვევებში ტოლმკლავა ჯვრის შემცვლელადაც გვევლინებოდა (იხ. მეროვინგული ეპოქის რელიკვარიუმი სენ-ბენუა სიურ ლუარში, მარმარილოს რელიეფური ფილა სან პიეტრო ინ ვალეს ეკლესიაში, რელიეფი პუატუს წმ. იოვანეს ბაპტისტერიუმის სამხრეთ ფასადზე – ყველა რელიეფზე მედალიონში ჩასმული ვარდული ჯვართან არის გაიგივებული. ყველა ზემოხსენებული ნაწარმოები VI-VIII საუკუნეებს განეკუთვნება).¹⁴

ამგვარად, კაპიტელის სამი ნახნაგი დათმობილი აქვს ჯვრის გამოსახულებას – სხნის, ბოროტებისაგან დაცვის, გამარჯვების სიმბოლოს. ამ კონტექსტში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მეოთხე ნახნაგის რელიეფური კომპოზიცია ქვაჯვარას წინ გამოსახული ფიგურით. ცხადია, რომ აქ წარმოდგენილია ჯვრის თაყვანისცემის უნიკალური კომპოზიცია. როგორც აღინიშნა, ამ სცენაში ქვაჯვარას ნაწილთა ზუსტი და გულმოდგინე გადმოცემის, ორნამენტულ მოტივთა დახვეწილი, ჭედური მკაფიოებით შესრულების გვერდით უცნაურად გამოუყურება ადამიანის ფიგურის ესოდენ განზოგადებული, საკმაოდ უხეში გადმოცემა. ამგვარ შთაბეჭდილებას აძლიერებს კაპიტელის ამ მხარის ძლიერი დაზიანება (რელიეფური ზედაპირი თითქოს საგანგებოდ არის დაზიანებული). მაგრამ ამის გათვალისწინებითაც ნათელია, რომ კაპიტელის ოთხნაწილედ კომპოზიციაში ადამიანის ფიგურა ყველაზე ესკიზური და ზოგადია და ეს პირობითობა და სქემატიზმი შემთხვევითი არ არის, იგი უთუოდ მოქანდაკის გარკვეული მხატვრულ-იდეური პოზიციით უნდა აიხსნას.

ერთი შეხედვით, ადამიანი თითქოს ფეხმორთხმული არის გამოსახული ამგვარი პოზა სრულიად უცხოა ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფებისათვის. იგი მით უფრო იპყრობს ყურადღებას, რომ ეს არის ქვაჯვარას წინ გამოსახული ადამიანის ჯერ-ჯერობით ერთადერთი გამოსახულება. ადრეული ეპოქის ქრისტიანული რელიეფებიდან მივაკვლიე მხოლოდ ერთ ანალოგიურ გამოსახულებას – VII საუკუნის კოპტურ სპილოს ძვლის რელიეფს (ბალტიმორის მუზეუმი), რომელზეც ტახტზე მჯდომარე მეფეა გამოსახული.¹⁵

კოპტური რელიეფის მამაკაცის ფიგურის სილუეტი, მისი აგების პრინციპი, მკაცრად ფრონტალური ფიგურის იმპოზანტურობა ზუსტად ეხმიანება დმანური კაპიტელის მამაკაცის გამოსახულებას. მკელევართა აზრით, ეს კოპტური რელიეფი სასანური ირანის ხელოვნების ერთ-ერთი ბრწყინვალე ნიმუშის, ხოსრო I-ის (VI ს.) ძვირფას ვერცხლის თასში ჩასმული მთის ბროლის კამეოს მიახლოებით ასლს წარმოადგენს. კამეოზე მეფეთა-მეფე ტახტზეა დაბრძანებული. მისი ფრონტალური, პირობითი პოზა, ხმაღზე დაყრდნობილი, იდაყვში მოხრილი ხელები, თითქოს გადაჯვარედინებული ფეხები დიდებულებისა და ძალის განსახიერებაა.¹⁶ როგორც ირკვევა, მეფის ტრიუმფის ამგვარი სქემა ფართოდ გავრცელდა ადრეულ შუა საუკუნეებში. კოპტები, შემდეგ კი რომანული ეპოქის მოქანდაკეები ხშირად მიმართავდნენ გამოსახულების ამ ტიპს, რომელმაც დროთა განმავლობაში გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა და მხოლოდ შორეულადღა მოგვაგონებდა ამ კომპოზიციის პირველსახეს.

აღნიშნული გარემოების გათვალისწინებით, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ დმანური კაპიტელის რელიეფურ კომპოზიციაში ოსტატმა სუვერენის განდიდების იმხანად პოპულარული იკონოგრაფიული სქემა გამოიყენა ქართლის წარჩინებულის, მაღალი სოციალური სტატუსის მქონე პიროვნების გამოსახვისთვის მის მიერ აღმართული ქვაჯვარას წინ. ოსტატის ხელთ ნიმუშის არსებობაზე მიგვითითებს ფიგურის თავს ზემოთ თალისმაგვარ ფორმაზე მინიშნება, რაც უთუოდ გვახსენებს ნიშებში ან თაღებქვეშ მოთავსებული სასანიანი მბრძანებლების გამოსახულებებს.¹⁷ თუ გავითვალისწინებთ ადრეულ ქართულ რელიეფებში სასანური ხელოვნების არაერთ ნიმუშს, ქართველ დიდებულთა პორტრეტებში პართული და სასანური მოდის ანარეკლს, საცხებით კანონზომიერია შუა საუკუნეების ადრეული ეტაპის ქართველი ოსტატის მიერ ამ ეპოქაში გავრცელებული პრესტიჟული იკონოგრაფიული ტიპის გამოყენება ქართლის წარჩინებული დონატორის გამოსახულებაში. სასანურ ხელოვნებასთან გარკვეული მიმართება ჩანს ასევე კაპიტელის ზედაპირის ორნამენტულ დამუშავებაში, რომლის ანალოგიებს ვხედავთ სასანური რელიეფებისა და ვერცხლის ლანგრების დეკორში.

დმანური ქვასვეტის კაპიტელის რელიეფურ კომპოზიციას მკაცრ სქემას დამორჩილებული მხატვრულ-იდეური მიზანდასახულება უდევს საფუძვლად: მთავარ ნახნაგზე – პარადულ-საცერემონიო პოზაში ქვაჯვარას წინაშე დიდებული-დონატორის გამოსახულება, ორ გვერდით ნახნაგზე გოლგოთის ჯვრის სიმბოლური ნაკეთები, ზურგის მხარეს – სიცოცხლის ხის მოტივად გაგებული ვარდულიანი მედალიონი.

დმანური კაპიტელის ფორმა – თავშეკეცილი ნაკვეთილი პირამიდა, „კონცენტრული რკალების“ ორნამენტით შემკული სიბრტყეებით ჩამოკვეთილი ნიბოებით დამახასიათებელია VI საუკუნის დასასრულის ქართული ქვაჯვარებისათვის (ხანდისი, ბოლნისი, ნათლისმცემელი).¹⁸ ამგვარივე ორნამენტით არის დეკორირებული ზოგიერთი ადრეული ტაძრის კაპიტელების ნიბოების ჩამომკვეთი სამკუთხა სიბრტყეები, რაც ამ ძეგლთა სიძველის ერთ-ერთ მიმანიშნებელ ელემენტად არის მიჩნეული (ტაძრები თრიალეთ-ოლთისში და თე-

თრ-წყაროში).¹⁹ ადრეულ ხანაზე მიუთითებს ორნამენტის შესრულების მხატვრულ-ტექნიკური ხასიათი – ბრტყელ ფონზე მოხდენილად გამოკვეთილი, ორმაგი ლილვებით შემონერვილი და ირიბად ჩაკვეთილი სამკუთხა სიბრტყეებით დამუშავებული დახვენილი მოხაზულობის ჯვრები. ამგვარადაა შესრულებული ბოლნური სკულპტურული ჯვრების ნაწილი, ხანდისისა და სხვა ქვასვეტების რელიეფები.

დმანური კაპიტელის ორნამენტული გადანწყვეტა, რელიეფური დეკორის დახვენილი, „ჭედური“ ხასიათი, ორნამენტული ჩარჩოებით შემოსაზღვრული სიმბოლური კომპოზიციების მონუმენტურობა, ზემოაღნიშნულ სტილურ და იკონოგრაფიულ ნიშნებთან ერთად, უფლებას გვაძლევს მივაკუთვნოთ იგი VI საუკუნის ხელოვნების ქმნილებებს.

დმანური კაპიტელი ქვაჯვარასთან გამოსახული დიდებულის ფიგურით უნიკალური ნაწარმოებია, რომელშიც თავისებურად აისახა ადრეული შუა საუკუნეების ქართლის სულიერი ცხოვრების გარკვეული მხარე. თუ აქამდე ჩვენთვის ცნობილი იყო ქართული ქვაჯვარას ერთადერთი გამოსახულება ეძანის სიონის ფასადზე, რომლის მიხედვითაც მოხერხდა ქრისტიანობის ადრეული ეპოქის ამ საკულტო ძეგლების რეკონსტრუქცია,²⁰ ამიერიდან მას დაემატება დმანისის კაპიტელი, რომელზეც არა მხოლოდ ქვაჯვარაა გამოსახული, არამედ მისი თავყვანისცემის სცენა. ეს ფრონტალური სიმბოლური კომპოზიცია თავისებური ლაკონიური მეტყველებით ადრეული შუა საუკუნეების ქართლში ჯვრის კულტის არსებობის ხატოვანი ილუსტრაციაა.

თავი III

ქვაჯვარათა რელიეფების იკონოგრაფია

1. ქველი ალთქმის თემატი ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარათზე

ადრექრისტიანული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო ლიტერატურაში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა ეკლესიის მამათა თხზულებების ღრმა გააზრებაზე დამყარებულ, ხატისადმი, წმინდა გამოსახულებებისადმი ეკლესიის მესვეურთა დამოკიდებულების ევოლუციის კვლევას. IV საუკუნიდან ჩნდება ქრისტიანულ სახეთა სასწაულმოქმედი ძალის რწმენის პირველი ნიშნები. V-VI საუკუნეების განმავლობაში აღმოსავლურქრისტიანულ სამყაროში ყალიბდება და ვითარდება წმინდა სახეთა თაყვანისცემა, რომელიც მთელი ძალით VI საუკუნის II ნახევარში ვლინდება და ეს პრაქტიკა მთელი VII საუკუნის განმავლობაში (ხატმებრძოლეობამდე) ქრისტიანულ სამყაროში ურყევად არსებობს.

ადრექრისტიანული ხანის ქართული რელიეფების შესწავლამ ნათელი მოჰფინა ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების საწყისი ეტაპის ბევრ მნიშვნელოვან პრობლემას. ამათგან ერთ-ერთი საკვანძო საკითხ-თავანია ქრისტიანული ხელოვნების თემებისა და სიუჟეტების ჩამოყალიბება, ახალი ქრისტიანული იკონოგრაფიის შექმნა. ამ ადრეული ეპოქის რთული პრობლემები თავისებურად აისახა ქართულ ქვაჯვარათა დეკორში, რომელთა რელიეფურ პროგრამებში ადრეული ქრისტიანული ხატოვანების თავისებური სისტემაა გამოყენებული. სპიციფიკური მხატვრული სტილით გამორჩეულ ამ რელიეფურ კომპოზიციებში თვალი გაედევნება ახალი რელიგიის მოთხოვნათა შესატყვისი კომპოზიციური სქემების შექმნასა და განვითარებას. საკულტო ძეგლების ამ საკმაოდ მოკრძალებულ ჯგუფს დიდი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, როგორც სკულპტურული შემოქმედების ხარისხობრივად ახალი ეტაპის ნაწარმოებებს.

ქართული ქვაჯვარები მდიდარ მასალას გვანვდის ქრისტიანობის ადრეული ეპოქის იკონოგრაფიის შესახებ. ქვაჯვარათა სვეტების რელიეფები ერთიან სისტემად წარმოგვიდგება, რომელიც საკუთარ კანონზომიერებებს ემორჩილება. ქვასვეტების რელიეფური პროგრამები მაღალგანვითარებულ თეოლოგიურ აზროვნებას გულისხმობს, რომელიც აქტიურად იყენებს სიმბოლურ-ალეგორიულ მეტყველებას.

ქვასვეტებზე რელიგიური იდეების განსახიერებისათვის მოქანდაკეები დიდი ტაქტიკითა და ოსტატობით იყენებდნენ ძველი და ახალი ალთქმის სიუჟეტებს, სიმბოლურ სახეებს, ნაირგვარ ორნამენტულ მოტივებს. ყველაფერი

ღრმად იყო გააზრებული და ქვასვეტების საერთო მხატვრულ-იდეურ კონცეფციასთან შეჯერებული.

ქვასვეტების რელიეფურ პროგრამებში ძველი აღთქმის სცენებიდან უპირატესობა იმ სიუჟეტებს ენიჭებოდა, რომლებიც ხსნის იდეასთან იყო დაკავშირებული. ასეთებია: „**დანიელი ლომების ხაროში**“ და „**აბრაამის მსხვერპლის შეწირვა**“. დანიელი ბოროტებისაგან დახსნილი სულის სიმბოლო იყო. „ქრისტიანულ არქაიკად“ წოდებული ეპოქის ძეგლთა შეზღუდული რაოდენობა უფლებას არ გვაძლევს განვაზოგადოთ დასკვნები ამ პერიოდის ქართულ ხელოვნებაში ბიბლიური იკონოგრაფიის თავისებურებათა შესახებ, მაგრამ არსებული მასალა გვიხსნის იმ მხატვრულ-იდეოლოგიურ პრინციპებს, რომლებითაც ხელმძღვანელობდნენ ქართველი ოსტატები ძველი აღთქმის სიუჟეტების შერჩევისას.

ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფური გამოსახულებები თავისი ფუნქციით მონოდებულნი იყვნენ მორწმუნეთა წარმოდგენაში გაეცოცხლებიათ ის წმინდა სახეები და მოვლენები, რომელთაც ისინი სიტყვიერი ფორმით აღიქვამდნენ ღვთისმსახურების დროს, ქადაგებებში. ეს რელიეფური კომპოზიციები ის ხილული ხატებია, რომლებიც გვეხმარება ნათლად წარმოვიდგინოთ ადრეული ქრისტიანობის მხატვართა ხატოვანი აზროვნება.

ადრექრისტიანული ხელოვნების მკვლევრები სხვადასხვაგვარ განმარტებას გვთავაზობენ იმ მიზეზთა ასახსნელად, რომელთა გამო შუა საუკუნეების ოსტატები ძველი აღთქმის სიუჟეტებს მიმართავდნენ.¹ იმ შორეულ ეპოქაში ძველი აღთქმის სახეების გამოყენება კარგადაა ცნობილი ნაწარმოებთა სხვადასხვა ჯგუფების მიხედვით (კატაკომბების კედლის მხატვრობა, ქრისტიანული სარკოფაგები, ხელნაწერ ნიგნთა ილუსტრაციები, სპილოს ძეღის რელიეფები და სხვ.). ხსნის იდეასთან დაკავშირებული ბიბლიური სიუჟეტების გამოყენების პრაქტიკა ფართოდაა ცნობილი IV საუკუნის 60-იანი წლებიდან (იხ. ბრეშოის ლიპსანოთეკა, *via Latina*-ზე გახსნილი პიპოგეის მხატვრობა).² მაგრამ ერთი ძეგლის ფარგლებში ძველი და ახალი აღთქმის თემების ღრმად გააზრებული შეთავსება გვხვდება V და VI საუკუნეების ნაწარმოებებში. დადგენილია ადრეულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ძველი აღთქმის სიუჟეტების გამოყენების კანონზომიერებები. ასე მაგალითად, ორი აღთქმის თემების თანაარსებობის მნიშვნელოვანი მაგალითებია: წმ. საბინას ბაზილიკის რელიეფებით შემკული ხის კარი (V ს. სადაც მოსეს სასწაულები ქრისტეს სასწაულებთანაა შეპირისპირებული),³ ეპისკოპოს მაქსიმიანეს კათედრის რელიეფები (VI ს. შუა წლები, ოსების ისტორია).⁴ ანდრე გრაბარი შემდეგნაირად განსაზღვრავს ძველი აღთქმის თემების ამგვარ გამოყენებას: „იკონოგრაფია ხატების მეშვეობით აქ თეოლოგიური კომენტარის დონეზეა აყვანილი და ამ ძალზე ამალღებულ ინტელექტუალურ ამოცანას ახალი მატერიალური ხერხები შეესაბამება“.⁵

სამეცნიერო ლიტერატურაში უკვე კარგად შესწავლილ და ცნობილ ნაწარმოებებს ამიერიდან უნდა დავმატოს ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფები, რომლებიც ბიბლიურ თემათა შერჩევისა და გამოყენების უაღრესად მნიშვნელოვან მასალას გვთავაზობს.

საინტერესო იყო ძველი ალექსის თემების ადგილის გარკვევა ქვაჯვართა რელიეფების იკონოგრაფიულ ანსამბლებში. მნიშვნელოვანი იყო იმის მიკვლევა, თუ რა მიზნით, რა კონტექსტში მიმართავდნენ ოსტატები ამ თემებს. ამის გასარკვევად საჭირო აღმოჩნდა არა ცალკეულ ბიბლიურ თემათა განხილვა, არამედ მათი შემცველი ქვასვეტების რელიეფური პროგრამების მთლიანი ხატოვანი სისტემის გათვალისწინება. ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში პოპულარული დანიელის თემა საქართველოშიც გავრცელდა (ზედა თმოგვის ქვაჯვარა, VI ს., უსანეთის ქვასვეტი, VIII-IX სს., მარტვილის ეკლესიის დას. ფრიზი, VII ს., რელიეფური ფილა თელოვანის ეკლესიის შესასვლელის თავზე, VIII-IX სს., ნორქოლის ეკლესიის რელიეფი, VIII ს., ნებელდის კანკელი, VIII-IX სს.). ამ უძველეს ქართულ რელიეფებზე დანიელი წარმოადგენს ხატს-ნიშანს, რომელიც ხსნის იდეას განასახიერებდა და ქრისტეს აღდგომის პარადიგმად მოიაზრებოდა. ქვაჯვარებზე ხსნის იდეის მატარებელი თემის მოთავსება სავსებით გამართლებულია მათი ფუნქციიდან გამომდინარე. ქვაჯვარებზე შემონახულ შესანიშნავ წარწერებში მათი აღმართველები წმ. ჯვარს, ქრისტეს, ღმრთისმშობელსა და წმინდანებს წყალობას, შეწევნასა და ხსნას შესთხოვენ.

ზედა თმოგვის ქვასვეტზე დანიელის სცენა ერთადერთი ფიგურული გამოსახულებაა (სხვა წახნაგებიდან ორი მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული, მესამე – გლუვია).⁶ ოსტატს სცენა სვეტის ვიწრო წახნაგზე უნდა განეთავსებინა და ამიტომ ამ თემის გახსნის თავისებური ხერხი იხმარა: მან დანიელის ფრონტალური ფიგურა ლომის ვერტიკალური გამოსახულების ზემოთ მოათავსა, ლომი ენით ეხება დანიელის ფეხებს.

სრულიად სხვაგვარადაა გადაწყვეტილი იგივე სცენა უსანეთის ქვასვეტზე, სადაც იგი სვეტის რთულ იკონოგრაფიულ პროგრამაშია ჩართული.⁷ დანიელის სასწაულის სცენა აგვირგვინებს სვეტის ჩრდ. წახნაგს, რომელზეც მოციქულთა და წმინდანთა მწკრივებია წარმოდგენილი (ერთ მწკრივში – წმინდა მოციქულები პეტრე, პავლე და ანდრია, მეორეში – წმინდანები კოზმა, დამიანე და იოანე ნათლისმცემელი). დანიელი ორ ლომს შორის ხელაპყრობილი, ორანტის პოზაშია გამოსახული. ეს სცენა არა მხოლოდ მხატვრულად, არამედ იდეურადაც ოსტატურადაა ჩართული სვეტის ამ წახნაგის საერთო კომპოზიციაში. კვადრატთან მიახლოებული ეს ქვის ხატი კარგად ერწყმის მის ქვემოთ ფრიზისებურად გაშლილ წმინდანთა ორ რიტმულ ჯგუფს.



9. დანიელი ლომების ხაროში.
უსანეთის ქვაჯვარა

უსანეთის ქვასვეტის ოსტატის მხატვრული მეტყველება უკიდურეს განზოგადებასა და სქემატიზაციაზეა დამყარებული, რაც მის სახეებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. დანიელის თემა, ამ სვეტის სხვა კომპოზიციათა მსგავსად, სიმბოლოების სისტემაზე დაფუძნებული ხატოვანი მეტყველების მკაფიო ნიმუშია.

დანიელის სცენაა მოთავსებული მარტივლის ტაძრის (VII ს.) დას. ფასადის ფრიზის სამხრეთ ნაწილში.⁸ წინასწარმეტყველი დგას სადგამზე ორანტიის პოზაში, ზეაყრობილი ხელებით. მის გვერდებზე სიმეტრიულად ორი მუხლმოყრილი ლომია ვერტიკალურად გამოსახული, რომლებიც ფეხებს ულოკავენ წინასწარმეტყველს. კომპოზიციას ავსებს ვაზის რტო, ყურძნის მტევნების მკენაკავი ფრინველებით.

ამ ბიბლიური თემის სქემატური გამოსახულება, რომელიც თელოვანის ეკლესიის (VIII-IX სს.) შესასვლელის თავზეა მოთავსებული, ჩართულია რთულ მრავალნაწილიან კომპოზიციაში. დანიელი წარმოდგენილია უკანა თათებზე აღმართულ ორ ლომს შორის.⁹

ასევეა გამოსახული დანიელი ნირქოლოს რელიეფზე (VIII ს.).¹⁰ მის გვერდებზე ლომებია, რომლებიც ხელებს ულოკავენ წინასწარმეტყველს. ისინი თითქოს უკანა თათებზე არიან შემდგარნი, ზეანუელი კუდებით.

პირველ ქრისტიან მხატვრებთან ძალზე პოპულარული დანიელის სასწაულებრივი ხსნის ეს ცენა ქართულ რელიეფებზე ძირითადად ერთი, უმოკლესი რედაქციით გვხვდება (დანიელის წიგნის მიხედვით, მან ორმოში ექვსი დღე შეიდ დაშვულ ლომთან ერთად გაატარა – დან. 6,17). ამგვარი მარტივი სქემა მხოლოდ საქართველოსათვის როდია დამახასიათებელი, ასეთივე რედაქციით გვხვდება იგი ადრეული შუა საუკუნეების სომხურ რელიეფებზეც (არშაკიდების სამარხი ახცში, ქვაჯვარას ბაზა არიჭში, სვეტის კაპიტელი ეღვარდში).¹¹ ქართულ ქვასვეტებზე ასეთი შემოკლებული ვარიანტის არსებობა ერთი მხრივ, შეიძლება აიხსნას რელიეფებისათვის განკუთვნილი ადგილის სიმცირით (ნახ-ნაგების ვინო არე). მეორე მხრივ კი იმით, რომ ჩემი დაკვირვებით, ქვაჯვარების რელიეფების ოსტატები უპირატესად არჩევენ ღრმა სიმბოლური აზრის მქონე პერალდიკური ტიპის იდეოგრამებს, რომლებიც ძველალმოსავლურ ტრადიციას უკავშირდება. ასეთი იყო „ურთიერთდაპირისპირებული ლომების“ ძალზე პოპულარული უძველესი აღმოსავლური თემა. ახლო აღმოსავლეთის ხელოვნებაში გავრცელებული ეს კომპოზიციური სქემა ქრისტიანულ სამყაროში იმკვიდრებს ადგილს (ქრისტიანული კატაკომბების მხატვრობა, სარკოფაგების რელიეფები, ირლანდიური ქვაჯვარები).¹² ამ სცენის მკაცრმა სიმეტრიულობამ, რომელიც სათავეს უძველეს აღმოსავლურ პროტოტიპებიდან იღებს, ფეხი მოიკიდა ადრექრისტიანულ ქართულ ხელოვნებაში, რომელშიც ცოცხლობდა ცხოველთა გამოსახვის უძველესი ადგილობრივი ტრადიცია, რომლისთვისაც არ იყო უცხო ლომების გამოსახულებები (იხ. ლომის ოქროს მინიატურული ქანდაკება კახეთის ყორღანიდან, ძვ.წ. III ათასწლ., ლომების რელიეფური გამოსახულებები თრიალეთის ოქროს შტანდარტზე, ძვ.წ. II ათასწლ., ცხოველების რელიეფური სახეები ვანის ვერცხლის თასზე, ძვ.წ. III ს. და სხვ.).¹³ ამასთან და-

კავშირებით უთუოდ მნიშვნელოვანია ცნობილი ფრანგი მკვლევრის ლუი რეოს მოსაზრება: „ბარბაროსები, რომლებიც შეჩვეულნი იყვნენ ორ ურჩხულს შორის მდგარი მებრძოლის ტიპს, ქრისტიანი მისიონერების გავლენით გარდაქმნიან მას დანიელად, რომელიც ღომებმა შეინყალეს.“¹⁴ მისივე დაკვირვებით, დანიელის სასწაულებრივი ხსნის ამ თემის მხატვრული ინტერპრეტაცია გულისხმობდა რთულ სიმბოლურ სახეს, რომელიც ჩართული იყო იუდეური წარმომადგენლის ლოცვის უძველეს ფორმაში (*Ordo commendantio animae*), რომელიც ქრისტიანული ღვთისმსახურებისათვის იყო ტრანსფორმირებული.¹⁵

უსანეთის ქვასვეტზე, ისევე, როგორც ყველა სხვა ქარულ რელიეფზე (ზედა თმოგვის გარდა), დანიელი ზეაყრობილი ხელებით, ორანტის პოზიშია გამოსახული, როგორც ჩანს, ქართველი მხატვრებისთვის ამგვარი ჟესტი ზუსტად შეესატყვისებოდა ამ სცენის სიმბოლურ არსს. შესაძლოა, დანიელის გულზე დაკრეფილი ხელების ჟესტი ზედა თმოგვის რელიეფზე ახლო აღმოსავლეთის უძველეს ტრადიციას უკავშირდება, რომელშიც ეს რიტუალური ჟესტი თავიანთი ცემასა და რწმენას გამოხატავდა. დანიელის პოზასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ ირლანდიური ქვაჯვარების რელიეფები, სადაც დანიელი, როგორც წესი, ჰორიზონტალურად განზე გაშლილი ხელებით გამოსახებოდა, რაც ჯვარცმასთან ასოციაციას იწვევს და ზუსტად შეესატყვისება ამ სცენის სიმბოლურ არსს.¹⁶

ქვაჯვარებზე გვხვდება აგრეთვე ღრმა სიმბოლური აზრის შემცველი თემა „აბრაამის მსხვერპლის შეწირვა“, რომელიც კაცობრიობის ხსნისათვის ქრისტეს სამსხვერპლოზე ასვლას განასახიერებდა. ვერძი ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლოდ აღიქმებოდა. ძველი აღთქმის ეს სცენაც ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების მოვლენათა წინასწარმეტყველებად მოიაზრებოდა.

უსანეთის ქვასვეტზე „აბრაამის შეწირულობა“ სხვა სცენებზე მეტად არის დაზიანებული. მარცხენა მხარეს განიჩევა ორი პატარა ფიგურა მოკლე სამოსელში (მსახურები), ერთ-ერთ მათგანს ხელი გულზე აქვს მიკრული. გრაფიკული ზოლებით სამსხვერპლო კოცონისთვის განკუთვნილი შეშის შეკვრაა აღნიშნული. შუაში პატარა ოთხფეხა ცხოველია - ვერძი („ცხოვარი მსხვერპლისა“ - დაბად. 22,7), კისერზე შემოხრილი საბელით. მარჯვენა ნაწილში - ფიგურა ნელთან მახვილით (აბრაამი, რომელმაც „განყო ხელი თავისი მოღებად მახვილისა“ - დაბად. 22,10).

ამგვარად, უსანეთის ქვასვეტზე ძველი აღთქმის ორი სცენაა გამოსახული. მათთან ერთად რელიეფურ პროგრამაში სახარების ორი სცენაა შესული - „ნათლისღება“ და „იერუსალიმში შესვლა“. თეოფანიისა და ქრისტიანობის ტრიუმფის ეს ორი მკაფიო ფორმულა ქვასვეტის ფიგურული დეკორის მთავარ იდეას გამოხატავს. ძველი აღთქმის ზემოხსენებული ორი სცენა სახარების ამ თემებთან მჭიდროდაა გადაჯაჭვული. ქრისტიანთათვის აბრაამის მიერ შეიღის მსხვერპლად გაღება ქრისტეს მსხვერპლს განასახიერებს, ვერძი - ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლოა. ამას ხაზს უსვამს ქვასვეტის ამავე ნახნაგზე გამოსახული ორი დიდი ჯვარი. ამ ნახნაგის გამოსახულებები მთლიანობაში ჯვარცმის თემის ხატოვანი განსახიერებაა.

უსანეთის ქვასვეტი თავისი მხატვრულ-იდეური კონცეფციით სახვითი პროგრამის ორიგინალურ კომპოზიციურ-თეოლოგიური გააზრების მკაფიო მაგალითია. მის ხატოვან პროგრამაში ორგანულადაა გაერთიანებული აბსტრაქტული სიმბოლოები (ჯერები), ძველი და ახალი აღთქმის სცენები, წმინდა პერსონაჟები. ყველაფერი შეკრულია ერთ მტკიცე კვანძად, „არქაული ქრისტიანობის“ თავისებური გამომსახველობით.

უსანეთის ქვაჯვარას რელიეფური დეკორის სახით ჩვენ გვაქვს იშვიათი ნიმუში ბიბლიური თემების გამოყენებისა იკონოგრაფიულ პროგრამებში არა პარალელურად აღებული სცენების პირდაპირი შესატყვისობით, არამედ უმთავრესი ქრისტიანული დოგმების გადმოცემის საკმაოდ რთული პრინციპით. საქმე ეხება ბიბლიური და სახარების სიუჟეტების სიმბოლურ ინტერპრეტაციას, რაც მხატვრულ-თეოლოგიური ამოცანის გადანეყვრის საინტერესო შედეგს გვიჩვენებს.

ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ბიბლიური პერსონაჟები და სიუჟეტები მეტი დრამატულობის, ემოციურობისა და გამომსახველობის მისაღწევად გამოიყენებოდა. ზემომოყვანილი ქართული რელიეფები გვიჩვენებს, რომ ასეთი პრაქტიკა უცხო არ იყო ჩვენი მოქანდაკეებისთვისაც, რომლებიც სრულყოფილად ფლობდნენ რელიეფების იკონოგრაფიული პროგრამების შედგენის ოსტატობას და შემოქმედებითად უთავსებდნენ ერთმანეთს ძველი და ახალი აღთქმის თემებს. ამის კარგ მაგალითს გვიჩვენებს მამულაანთ სოფლის ქვასვეტი (VII-VIII სს. მიჯნა),¹⁷ რომლის ოსტატს ისე აქვს გადანეყვრელი რელიეფების საერთო იკონოგრაფიული პროგრამა, რომ სვეტის ერთი ნახნაგი მთლიანად ეთმობა ახალი აღთქმის სცენას (ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა), მეორეზე კი ორი ბიბლიური სიუჟეტია გამოსახული: „ცდუნება“ და „აბრაამის შეწირულება“. ღმრთისმშობლის განდიდებისადმი მიძღვნილი ქვასვეტის ორ მომიჯნავე ნახნაგზე ამ თემების გამოსახვით ოსტატმა ერთმანეთს დაუპირისპირა ორი უმნიშვნელოვანესი ქრისტიანული თემა – შეცოდება და ხსნა. ასეთი კომპოზიციური ხერხით მხატვრული და იდეური მიზანშეწონილობაა მიღწეული. „ხეცნობადისა“ შეცოდების სცენაში ჯვარცმის წინაგანჭვრეტად აღიქმებოდა, ევა ღმრთისმშობლის ანტიტიპს წარმოადგენდა. შუა საუკუნეების მწერალთა თხზულებებში ხშირად ვხვდებით ამ ორი ფიგურის (ევა და ღმრთისმშობელი) დაპირისპირებას, რომლებიც ცოდვასა და სინონიდეს, უგუნურობასა და სიბრძნეს განასახიერებდნენ. ამ შემთხვევაშიც ბიბლიური თემები ავსებს და აღრმავებს მთავარი თემის – ღმრთისმშობლის განდიდების არსსა და მნიშვნელობას.

ცდუნების სცენაში მამულას ქვასვეტზე ადამი და ევა გამოსახულნი არიან ტრადიციისამებრ „კეთილისა და ბოროტისა ცნობადისა ხის“ ორივე მხარეს. სცენის მარცხენა ქვედა კუთხეში დახვეულ კუდზე ვერტიკალურად ზეაღმართული გველის გამოსახულებაა, რომელიც ხის ტანის პარალელურადაა გაშლილი, თითქმის ადამის სიმაღლეზე. რომანულ ხელოვნებაში ვერტიკალურად აღმართული გველის გამოსახულება მოიაზრებოდა, როგორც მაცდურისაგან ღვთაებრივი უფლებების ხელყოფის ცდის სიმბოლო. ცდუნების სცენაში გველის ამგვარი გამოსახულების მხოლოდ ერთი მაგალითია ჩემთვის ცნობილი

– ესპანეთში, ჟერონის საკათედრო ტაძრის რელიეფზე (VIII ს.).¹⁸

კომპოზიციის ცენტრში აღმართული „ხე ცნობადისა“ ქვასვეტის სხვა რელიეფთა მსგავსად, პირობითად არის გადმოცემული. მისი ტოტების ბოლოებში ნაყოფებია მინიშნებული. საინტერესოა დაკვირვება ხის ჯიშზე, რომელიც სხვადასხვა ხალხთან გამოისახებოდა ცდუნების სცენაში (ნარინჯი, ვაშლი, ლელვი, ვაზი). ჩვენ შემთხვევაში ძნელია მსჯელობა ხის ჯიშზე. ნაყოფის ფორმის მიხედვით, შესაძლოა, ეს ვაშლის ხე იყოს (თუმცა „დაბადების“ ქართულ ტექსტში ლელვის ხეა მოხსენებული: „და შეკერეს ფურცელი ლელვისა და ქმნეს თავთა თვისთა გარემოსარტყელნი“ 3,7).

ამ სცენაში უცნაურად გამოიყურება ადამისა და ევას თავს ზემოთ, ხის ორივე მხარეს ორი ცხოველის ვერტიკალურად მიმართული სიმეტრიული გამოსახულებები (ხარი, ძროხა). ცხოველთა გამოსახვას ედემში გარკვეული საფუძველი მოეძებნება. ეს უთუოდ დაკავშირებულია სამოთხეში მომხდარ შემდეგ ეპიზოდთან: „და და-ვე-ჰბადა უფალმან ღმერთმან ყოველი მხეცი ველისაი, ყოველი მფრინველი ცისაი და მოიყვანნა იგინი ადამისა ხილვად და ყოველთა მშვენიერთა ცხოველთა, რომელიცა ეწოდა ადამ. იგი არს სახელი მათი, რაიძი უწოდოს მათ“ (დაბად. II, 19-20). ეს მოვლენა უკავშირდება ადამიანთა უძველეს რწმენას, რომლის მიხედვითაც სახელდება ფლობას, პატრონობას ნიშნავდა და მიკუთვნების ეკვივალენტი იყო. ამგვარად, ცხოველთა ჩართვა ამ სცენაში, უთუოდ, ედემის ბიბლიურ მოვლენათა ანარეკლს წარმოადგენს.

ამ თვალსაზრისით, მამულას ქვასვეტზე ცდუნების სცენის ინტერპრეტაცია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, როგორც ბიბლიური სიუჟეტის ორიგინალური შემოქმედებითი გააზრების იშვიათი ნიმუში.

მამულას ქვასვეტზე „ცდუნების“ სცენის ზემოთ „აბრაამის მსხვერპლის შეწირვა“ გამოსახული. აბრაამისა და ისააკის ფიგურები ნიშისებურად ჩაკვეთილ ფონზე გამოიყოფა. უკიდურესად განზოგადებული, სქემატური ფიგურები ამ ბიბლიური მოვლენის იდეოგრამად აღიქმება. წინ წახრილ აბრაამს მარჯვენა ხელი ისააკისთვის თმაში ჩაუვლია, მარცხენაში კი „დანაკი“ უკავია. ზედა ნაწილში ფრაგმენტულად მოჩანს ტოტებში რქებით გახლართული ვერძის გამოსახულება („და აჰა, ვერძი ერთი გამოკიდებულ იყო რქათაგან ნერგსა საბეკსა, რქათა მიერ...“ – დაბად. 22,13).



10. ცდუნება. ქვასვეტის სვეტი. მამულა

მამულას ქვასვეტის იკონოგრაფიულ პროგრამაში, ისევე, როგორც სხვა შემთხვევებში, ოსტატი ბიბლიური სიუჟეტების განანილების ზუსტად გააზრებულ კომპოზიციურ პრინციპებს იყენებს, რომლებიც რელიეფური დეკორის მხატვრულ-იდუროს არსს მკაფიოს და ნათელს ხდის. ძველი ალთქმის თემები ამ შემთხვევაშიც აესებს და აღრმავებს მთავარი თემის – ღმრთისმშობლის განდიდების მნიშვნელობას. აქაც დიდი ყურადღება ექცევა სცენების ტოპოგრაფიას. სვეტის ნახნაზე ორ ბიბლიურ სცენას თანაბარი არე უკავია, მაგრამ მსხვერპლის შენირვის სცენის ზედა რეგისტრში გადატანა და მისი საგანგებო „ნიშით“ ხაზგასმა მას უპირატეს მნიშვნელობას ანიჭებს.

ბრდაძორის ქვაჯვარას სვეტის მრავალრიცხოვან რელიეფურ კომპოზიციათა შორის ძველი ალთქმის სიუჟეტიც არის გამოყენებული. ნათლისღების რელიეფური ხატის ზემოთ მოთავსებულია ძლიერ დაზიანებული კომპოზიცია, რომელიც თავისი სტრუქტურით ზუსტად იმეორებს ნათლისღების რელიეფის სქემას. კომპოზიციის სტრუქტურა, პერსონაჟთა ხასიათი, მათი ჩაცმულობა გვაფიქრებინებს, რომ აქ წინასწარმეტყველ ელიას მოწაფის წმ. ელისეს ერთ-ერთი სასწაულია გამოსახული – ასურისტანის მეფის ერისთავის ნემანის სასწაულე-ბრივი განკურნება კეთრისაგან. მსახურის რჩევით ურწმუნო გენერალი შეიდგზის შევიდა მდინარე იორდანეს წყალში და განიკურნა (...და იბანა იორდანესა შეიდგზის მსგავსად სიტყვისა მისებრ ელისასა ... და განმდიდა“ – IV მეფეთა, 5, 1-19). აღმოსავლური სამოსლით მოსილი პერსონაჟები, ალბათ, ნემანის ამალის წევრებია, რომლებიც იორდანეს წყალში მის სასწაულეებრივ განკურნებას ესწრებოდნენ. უნდა შეგახსენოთ, რომ ამ ეპიზოდში ნახსენებია „ორნი ყრმანი მითი“ და „ორნი მონანი“. სცენის მარჯვენა მხარეს ორანტის ფიგურის ზემოთ მტრედის გამოსახულებაა. ეს გაპირობებულია, ერთი მხრივ, იმ გარემოებით, რომ ეს სცენა ნათლისღების ანალოგიურად არის აგებული, მეორე მხრივ კი, გასათვალისწინებელია, რომ მტრედი ამ წმინდანის ერთ-ერთი სიმბოლოა.¹⁹

სახარების სიუჟეტებთან კავშირში ძველი ალთქმის მოვლენების გააზრების, მათი წინასწარმეტყველური სპეციფიკის გათვალისწინებით, ნემანის განკურნება იორდანეში ნათლისღების წინასწარგანჭვრეტად მოიაზრებოდა. ბრდაძორის ქვასვეტზე ამ ორი სცენის ერთად გამოსახვა და, იმავდროულად, ელისეს სასწაულის სცენის ზემოთ ქრისტეს ორი სასწაულის გამოსახვა („ბრმის თულათა აღზილვა“ და „განრღვეულის განკურნება“) მკაფიოდ წარმოაჩენს ქვასვეტის დეკორატიული კომპოზიციის იდეური მხარის გააზრების სიღრმეს. ქვასვეტის ოსტატი, იმეორებს რა ნათლისღების კომპოზიციის სქემას ნემანის განკურნების გამოსახვისათვის, თითქმის სიტყვა-სიტყვით გვიჩვენებს ძველი და ახალი ალთქმის მოვლენათა სიღრმე კავშირს და ამას იგი აკეთებს იშვიათი ტაქტიკით და მხატვრული ალლოთი. ამ სცენის ყველა დეტალი – ფიგურა მდინარეში ლოცვით ზეაპყრობილი ხელებით (სამკუთხა ფორმა იორდანეს ნაპირს ასახავს), აღმოსავლურ სამოსელში გამოწყობილი ამაღლა ნაპირზე, მტრედის – სული წმინდის გამოსახულება, კომპოზიციის სქემა, რომელიც ზუსტად იმეორებს ნათლისღების რელიეფის სტრუქტურას – ყველაფერი სცენის ამგვარი ინტერპრეტაციის სასარგებლოდ მუშაობს.

ჩემთვის უცნობია ამ სცენის ადრექრისტიანული ნიმუშები. მისი ყველაზე ადრეული გამოსახულებაა XII ს-ის მინანქარზე ბრიტანეთის მუზეუმიდან.²⁰ ეს ეპიზოდი ისე მჭევრმეტყველად და ხატოვნად არის მოთხრობილი ბიბლიაში, რომ უეჭველია მისი ვიზუალური ილუსტრაციების არსებობა ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, რის ერთ-ერთ იშვიათ ნიმუშს ვხედავთ ქართულ რელიეფზე.

ქართველ ოსტატთა მიერ უპირატესად გამოყენებული ბიბლიური თემები იმ სიუჟეტთა წრეში შედის, რომლებიც ფართოდ გამოიყენებოდა ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში. უფრო ნათლად რომ წარმოვიდგინოთ, თუ რა რიგის ხელოვნების ნაწარმოებთა წრეში შეიძლება შევიდეს ქართულ ქვაჯვართა რელიეფური პროგრამები, საკმარისია მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის დასახელება: პეტრესა და მარცელინის კატაკომბების მოხატულობა (სიუჟეტები: ღმრთისმშობელი ორანტა – შეცოდება – ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა),²¹ სპილოს ძეღის კოლოფი ბრეშიადან (ძველი და ახალი აღთქმის სცენები),²² ვერცხლის ჭურჭელი ედინბურგის სიძველეთა მუზეუმიდან (მოგვთა თაყვანისცემა – ადამი და ევა),²³ სპილოს ძეღის დიპტიქი მურანოდან (ქრისტეს დიდება – ქრისტეს სასწაულები – სამი ჭაბუკი ცეცხლის სახმილში)²⁴ და სხვა.

ზემომოყვანილი მაგალითები გვიჩვენებს, რომ ადრექრისტიანულ საქართველოში, ისევე, როგორც მთელ ქრისტიანულ სამყაროში, მხატვრები ბიბლიური ისტორიის ამბებით ამდიდრებდნენ და ავსებდნენ ქრისტიანულ სახვითობას, იყენებდნენ მათ მეტი დრამატულობისა და ემოციურობის მისაღწევად. ქართული რელიეფების ოსტატები ქრისტიანული ხელოვნების „იკონოგრაფიული ლექსიკონის“ გასამდიდრებლად ძველი აღთქმის სიუჟეტებს მიმართავდნენ. ქართული პლასტიკური მეტყველების ერთ-ერთი წყარო იყო ძველი და ახალი აღთქმის თემების კარგად მოფიქრებული და ღრმად გაცნობიერებული ურთიერთკავშირების სისტემა, რომელიც ავსებდა და აყალიბებდა ქრისტიანულ ხელოვნებას.

ძველი აღთქმის რელიეფური სცენები ქვაჯვართა სვეტებზე იმის დასტურია, რომ ქართველი ოსტატები ქრისტიანული აღმოსავლეთის კულტურული ცენტრების მხატვრების მხარდამხარ იღვწოდნენ საკუთარ ეროვნულ ნიადაგზე, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებზე დაყრდნობით კანონიკური თემებისა და სქემების შემოქმედებითად გადასამუშავებლად.

2. სახარების თემატიკა ქართულ ქვაჯვართა რელიეფებზე

ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ერთიანი სისტემის შექმნა ხანგრძლივი და არაერთმნიშვნელოვანი პროცესი იყო, რომელიც სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვაგვარად წარიმართა. VI-VII საუკუნეების საქართველო აქტიურად მონაწილეობდა ეპოქის მხატვრულ-კულტურულ ცხოვრებაში. ქვეყნისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის ურთიერთობას ერთი მხრივ ბიზანტიასთან, მეორე მხრივ კი ქრისტიანობის აღმოსავლურ ცენტრებთან.

საღვთო ისტორიის მოვლენები ხელოვნების ნაწარმოებებში აისახებოდა,

წმიდა წერილში მოთხრობილი ამბები ხილულ სახეებად იქცეოდა. ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა მცირე აზიის, სირიისა და პალესტინის ქრისტიანულმა ცენტრებმა, ეგვიპტის კოპტურმა ხელოვნებამ (იხ. ბაუიტისა და საქარას ფრესკები (V-VI სს.)), სპილოს ძვლისა და ქვის რელიეფები).²

ქრისტიანული იკონოგრაფიის პრობლემების განხილვისას მკვლევართათვის უცნობი რჩებოდა საკულტო ძეგლების მნიშვნელოვანი ჯგუფი – VI-VII სს. ქართული ქვაჯვარები, რომელთა ოთხნახნაგა სვეტების რელიეფური დეკორი ადრექრისტიანული იკონოგრაფიის უმდიდრეს მასალას შეიცავს. ქვაჯვარების სვეტების ნახნაგებზე მოთავსებულ ქვის ხატებზე წმინდა სახეთა, სახარების სიუჟეტების უძველესი ნიმუშებია შემონახული.

ადრეული ქართული რელიეფები ფორმის ისტორიის თვალსაზრისითაც არის მნიშვნელოვანი. რელიეფურ კომპოზიციებში ბატონობს ლაკონიურობა, ფრონტალურობა, სიმრტყობრიობა, მკაცრი რიტმი, ხაზის დეკორატიულობა. ქრისტიანული სპირიტუალური იდეალების გამოსახატავად ქართული რელიეფების ეს თავისებურებანი, გარკვეულწილად, ხალხური ხელოვნების ტრადიციებით უნდა ყოფილიყო განპირობებული. ამავე დროს, სტილის ეს ნიშნები ქრისტიანული ხელოვნების საერთო ევოლუციას უკავშირდება, რომლის სანყის ეტაპზე ფორმათა გეომეტრიზაცია და სტილიზაცია გამოსახულებათა სიმბოლურ მნიშვნელობას უსვამდე ხაზს. ეს იყო ე.წ. „ქრისტიანული არქაიკის“ პლასტიკური ენა, რომელიც შლიდა ზღვარს ფიგურულ გამოსახულებასა და ორნამენტს შორის, რაც სულიერი სანყისის გამოვლენას ემსახურებოდა. ამგვარი მხატვრული მეთყველება მხოლოდ მხატვრული სტილის ცვალებადობით როდი აიხსნება, მას ღრმა იდეოლოგიური პრინციპები ედო საფუძვლად.

ქვაჯვარათა რელიეფური დეკორის კვლევამ გამოავლინა ის ძირითადი თემები, რომლებსაც მიმართავდნენ შუა საუკუნეების სანყის ეტაპზე ქართველი მოქანდაკეები. უკვე ითქვა, რომ ქვის რელიეფების ოსტატები ქვაჯვარების სვეტების ნახნაგებს იყენებდნენ, როგორც ერთ საერთო სივრცეს იკონოგრაფიული პროგრამების განთავსებისათვის, მსგავსად ტრიპტიქების ოსტატებისა, რომლებისთვის კარედების ყველა ნაწილი ერთიან კომპოზიციურ არედ აღიქმებოდა და ყოველი გამოსახულება მთლიანი ანსამბლის კონტექსტში მხატვრულ და აზრობრივ მნიშვნელობას მაქსიმალურად ავლენდა. ქვასვეტების რელიეფურ დეკორში აქტიური დატვირთვა სახარების თემებს ჰქონდა. მასალის შედარებითი სიმცირე ამ შემთხვევაშიც ფართო განზოგადებების საშუალებას არ იძლევა, მაგრამ შეიძლება შემოიფარგლოს სახარების იმ თემების წრე, რომლებიც უპირატესად გვხვდება ქვაჯვარების რელიეფებზე.

ქვასვეტების რელიეფურ კომპოზიციებში უპირატესობა უფლის ათორმეტ დღესასწაულთა გამოსახულებებს ენიჭება, რომელთა შორის შემორჩენილია: ხარება, შობა, თაყვანისცემა, ნათლისღება, იერუსალიმში შესვლა, ჯვარცმა, ამაღლება. ამასთან ერთად, ქვასვეტებზე გამოსახულია მთავარანგელოზები, მოციქულები, წმინდანები. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში თემების შერჩევა ქვასვეტის რელიეფური პროგრამის თავისებურებებითაა განპირობებული.

სახარების თემებს მათი ისტორიული თანმიმდევრობით განვიხილავთ:

„ხარება“ მხოლოდ ერთხელ გვხვდება ქვაჯვარას სვეტზე (საცხენისის ქვასვეტი, VI ს.). რელიეფის ზედაპირის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, ხერხდება სცენის იდენტიფიცირება და მისი კომპოზიციური სტრუქტურის აღდგენა. ორფიგურიან კომპოზიციაში ყველაზე კარგად შემონახულია მარცხენა ზედა კუთხეში გამოსახული არქიტექტურული კონსტრუქცია, მარჯვენა ზედა კუთხისკენ დიაგონალურად მიმართული ნალისებრი თაღედით. ფრონტონისებურ არქიტექტურულ ფორმაში გამოსახულია დისკო ექვსფურცლიანი ვარდულით. არქიტექტურული კონსტრუქცია ზემოდან აჩარჩოებს სცენის მონაწილე ორ პერსონაჟს და მოქმედების ადგილზე მინიშნებს. არქიტექტურული მოტივი



11. ხარება. ქვაჯვარას სვეტი. საცხენისი

და გარკვეული ინტერვალით განლაგებული ორი ფიგურა ხარების სცენაზე მიგვანიშნებს (ლუკა, 1, 26-38). მარიამისა და ანგელოზის ფიგურებიდან მხოლოდ ფრაგმენტებია დარჩენილი. მარჯვენა ნაწილში გამოსახული მარიამის სხეულის მოხაზულობის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი მჯდომარე ხდება ანგელოზის ცნობას. რელიეფის მარცხენა ნაწილში ანგელოზის მხოლოდ თავის ნაწილია დარჩენილი და ფონზე ფრთის მოხაზულობა განირჩევა. ორივე ფიგურის თავებთან შარავენდების კვალია შემორჩენილი. მარიამისა და ანგელოზის თავები სხვადასხვა დონეზეა განლაგებული. მარიამი უფრო ამალღებული ჩანს ანგელოზთან შედარებით. მათი თავების პოზიცია თაღების აღმავალ რიტმს შეესატყვისება. რელიეფურ კომპოზიციაში თაღების მწკრივი მნიშვნელოვან სტრუქტურულ ფუნქციას ასრულებს.

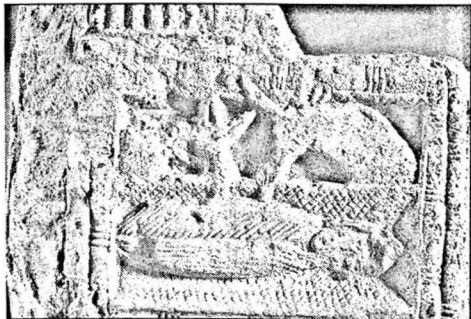
სცენაში ორი მჭევრმეტყველი დეტალია – მარიამის თავს ზემოთ მოჩანს მტრედის – სული წმინდის – გამოსახულება, მარცხენა ზედა კუთხეში – ექვსქიმიანი ვარსკვლავი. მტრედი, ხარების მესამე პერსონაჟი, ყოველთვის როდი მონაწილეობს ამ სცენაში. იგი ჩნდება მაშინ, როდესაც ხაზი ესმება ინკარნაციის მისტიკრიას.³ მეორე დეტალია ბეთლემის ექვსქიმიანი ვარსკვლავი სამმაგი კონცენტრული წრეხაზებით შექმნილ მედალიონში. ვარსკვლავი შობის სცენაში საკმაოდ იშვიათად გვხვდება. ადრექრისტიანულ ხანაში, მაგალითად, პალესტინურ ამპულაზე იგი ჩნდება უფლის ამალღების სცენაში, როგორც ღვთაების განსხეულების სასწაულის სიმბოლური განსახიერება, ხარების სცენაში (წრეში ჩაწერილი ვარსკვლავი) და სახარების სხვა სიუჟეტებში – როგორც სიმბოლუ-

რი ელემენტი.⁴ საცხენისის ფრაგმენტზე ხარების კომპოზიციაში ბეთლემის ვარსკვლავის გამოსახვა იმითაც არის განპირობებული, რომ იგი აზრობრივად დაკავშირებულია ხარების ზემოთ გამოსახულ შობის კომპოზიციასთან.

ხარების სცენაში ყურადღებას იპყრობს არქიტექტურული ნაწილი. ამ კომპოზიციისათვის იმთავითვე ტრადიციულად დამახასიათებელი იყო მარიამის სახლის პორტიკის ჩვენება „ქალაქად გალილეად, რომლისა სახელი ნაზარეთ“ (ლუკა, I, 26). არქიტექტურული კონსტრუქციების შეყვანა პირობით-სიბრტყობრივ გამოსახულებებში საკმაო სირთულეებთან იყო დაკავშირებული, რის გამოც რელიეფის ოსტატი არქიტექტურული მოტივის თავისებურ ვარიაციას ქმნის. ამგვარი კომპოზიციური სქემის უახლოეს ანალოგიად შეიძლება ჩავთვალოთ ხარების სცენა სპილოს ძვლის ფირფიტაზე ტრიეულციოს კოლექციიდან (მილანი, VI ს.), სადაც სილრმისკენ მკვეთრად შემცირებული არქიტექტურული ფონი ძლიერ რაკურსში არის მოცემული.⁵ იგივე ხერხია ნახმარი მაქსიმინეს ტახტის რელიეფზე (რავენა, VI ს.) გამოსახულ იერუსალიმში შესვლის სცენაში, სადაც ტაძრის ფრონტონი მკვეთრ პერსპექტივშია გამოსახული, რაც კომპოზიციურად ახლოა ჩვენი ქვასვეტის ხარების რელიეფთან.⁶

ბიზანტიური რელიეფების მოყვანილი ნიმუშები არქიტექტურული კონსტრუქციის არქიტრავული გადახურვის მაგალითებს გვთავაზობს, ქართულ რელიეფზე კი თაღედა გამოსახული. ანალოგიური თაღედის გამოსახვის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ უფრო მოგვიანო ხანის კაპადოკიური კედლის მხატვრობის ნიმუშები (X ს.), რომლებიც გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს ჩვენი რელიეფის არქიტექტურულ მოტივთან.⁷ ეს მსგავსება, შესაძლოა, ქართული და კაპადოკიური ხელოვნების საერთო აღმოსავლურქრისტიანული სანყისებით უნდა აიხსნას. ქართულ რელიეფზე თაღოვანი კონსტრუქციის არსებობა ოსტატისთვის კარგად ნაცნობი ადგილობრივი არქიტექტურის რეალური ფორმებით არის ნაკარნახევი.

„შობა“ ერთი ყველაზე გავრცელებული თემაა საუფლო დღესასწაულთა შორის. ადრექრისტიანული ეპოქიდან მოყოლებული, იგი ხშირად გამოსახებოდა ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებში. უფლის განკაცების უდიდესი დღესასწაული მოკრძალებულად არის აღწერილი ლუკას სახარებაში: „... და შობა ძე თვისი პირმო, ჩვრებში შეახვია და ბაგაში ჩაანვინა, ვინაიდან ფუნდუკში ადგილი არ იყო მათთვის“ (ლუკა, 2,7). ბეთლემში მისულმა მწყემსებმა „იხილეს მარიამი და იოსები და ბაგაში მწოლიარე ყრმა“ (ლუკა, 2, 16).



12. შობა. ქვაჯვარას სვეტი.
საცხენისი

შობის თემა ქართული ხელოვნების ნაწარმოებებში არაერთგზისაა გამო-
სახული. იგი განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება კედლის მხატვრობაში, სადაც
მაცხოვრის ცხოვრების ციკლია წარმოდგენილი (ატენი, ზემო-კრიხი, სვანეთის
ეკლესიები, ტიმოთესუბანი და სხვა). უმეტეს შემთხვევაში ეს მრავალფიგური-
ანი გაშლილი სცენებია, სადაც გულდასმითაა გადმოცემული ქრისტეს შობის
მოვლენასთან დაკავშირებული ბევრი დეტალი, რომელიც აპოკრიფულ სახარე-
ბებშია მოყვანილი. შობის ეს გამოსახულებები განვითარებულ შუა საუკუნეებს
განეკუთვნება, როდესაც ქრისტიანულ ხელოვნებას უკვე გავლილი ჰქონდა
განვითარების ხანგრძლივი გზა. ადრეულმა ქვასვეტების რელიეფებმა კი იმ
ეპოქის კომპოზიციები შემოგვინახა, როდესაც ჯერ კიდევ ყალიბდებოდა, ან
ახლად იყო შექმნილი საღვთო ისტორიის მოვლენათა იკონოგრაფია. სწორედ
ქრისტიანობის ამ ადრეულ ხანას მიეკუთვნება საცხენისის ქვასვეტის რელიეფი
შობის გამოსახულებით. შობის სცენა მხოლოდ ერთხელ გვხვდება ქვაჯვართა
რელიეფებზე.

საცხენისის ქვასვეტის ნახნაგზე შობის რელიეფური სცენა ცალკე ხატად
არის წარმოდგენილი ხარების კომპოზიციის ზემოთ, როგორც ამას მოვლენათა
ისტორიული თანმიმდევრობა კარნახობს. სვეტზე შობის უმოკლესი რედაქციაა
მოცემული: გამოსახულია მხოლოდ ჩვილი ბავაში და მის ზემოთ ხარისა და
სახედრის თავები. ფსევდომათეს სახარების თანახმად (ფსევდომათეს აპოკრი-
ფული სახარება, 14), ხარმა და სახედარმა მუხლი მოიყარეს ბავის წინ და
თავისი სუნთქვით გაათბეს ჩვილი. ამ ორ ცხოველს, რომლებიც ლიტერატურა-
სა და სახვით ხელოვნებაში რეალური ამბის, ჟანრული სცენის მონაწილეებად
არიან წარმოდგენილნი, სიმბოლური ეგზეგეზა რთულ აზრობრივ მნიშვნელო-
ბას მიაწერს, როგორც იმ ორი ავაზაკის წინასახეს, რომელთა შორის ჯვარს
აცევეს ქრისტე. მრავალრიცხოვანი დეტალებით დატივრთული შობის ნარატი-
ული სცენა საცხენისის რელიეფზე მაქსიმალურადაა შეკვეცილი, დაყვანილია
მარტივ სიმბოლოზე. ეს თითქოს შობის იდეის შეკუმშული ფორმულაა. ამგვარი
ლაკონიური მეტყველება საერთოდ დამახასიათებელია ქართული ქვასვეტების
რელიეფებისათვის, მაგრამ შობის ეს კომპოზიცია მაინც გამორჩეულია თავისი
განსაკუთრებულობით.

საცხენისის რელიეფის შობის სცენასთან დაკავშირებით უთუოდ გასათ-
ვალისწინებელია ამ თემის სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაცია ადრექრისტიან-
ული ხანის ნაწარმოებებში. პირველ რიგში უნდა მივმართოთ პალესტინურ
ამპულებს, რომელთა იკონოგრაფიულ პროგრამებში, როგორც ნესი, ჩართუ-
ლია შობის გამოსახულება. ზოგიერთ ამპულაზე შობა რელიეფურ დეკორში
ცენტრალურ ადგილს იკავებს.⁸ ჩვეულებრივ, ეს სცენა ორ ნაწილად იყოფა:
ქვემოთ, უფრო ფართო არეზე სარეცელზე წამოწოლილი მარიამი და ხელ-
ზე თავდაყრდნობილი, მჯდომარე იოსებია გამოსახული, ზემოთ – პირობითად
მინიშნებული გამოქვაბულის ფონზე, ერთგვარად იზოლირებულად, ამ სცენის
მეორე ნაწილია – ბაგა ჩვილი იესოთი და ორი ცხოველი.

საეკლესიო ნივთებზე (ლიტურგიკული ჭურჭელი, ბრინჯაოს საცეცხლურე-
ბი) შობის სცენა, როგორც ნესი, საუფლო დღესასწაულთა ციკლში ჩართუ-

ლია მაშინაც კი, როდესაც სცენების რიცხვი მინიმუმამდეა დაყვანილი (ხუთი, შეიძლება). იმ შემთხვევებში, როდესაც სახარების სცენები ნივთის სფერულ ან ცილინდრულ ზედაპირზე პორიზონტალურად არის გაშლილი, შობის სცენა, რომელშიც რამდენიმე პიროვნება იღებს მონაწილეობას, იმგვარადაა გამოსახული, რომ ხედვის გარკვეული კუთხიდან კომპოზიციის ნაწილი (მაგ. ჩვილიანი ბაგა) დამოუკიდებელ კომპოზიციად აღიქმება. ამგვარად იყო განაწილებული სახარების სცენები ბიზანტიური სპილოს ძვლის პიქსიდების ზედაპირზე. ამ მხრივ აღსანიშნავია სპილოს ძვლის პიქსიდა ბერლინის მუზეუმიდან (VI ს.).⁹ მომრგვალებულ ზედაპირზე ფრიზისებურად განლაგებული შობის სცენის ნაწილი ჩვილიანი ბაგითა და ორი ცხოველით დასრულებულ კომპოზიციად წარმოგვიდგება. სირიული საცეცხლურების სფერულ კედლებზე პორიზონტალურად გავრცობილი შობის რელიეფური კომპოზიცია ნაწილ-ნაწილ აღიქმება და მისი ბაგიაი ნაწილი ასევე დასრულებულ რელიეფად აღიქმება. იმის გავითვალისწინებთ, რომ საქართველოში დღემდეა შემონახული ბიზანტიური და სირია-პალესტინური წარმოშობის არაერთი საეკლესიო ნივთი (ბრინჯაოს საცეცხლურები საუფლო დღესასწაულთა რელიეფური გამოსახულებებით, VI-VII სს.¹⁰ ვერცხლის სირიული ბარძიმი სახარების სცენებით, VI ს.¹¹), რომლებიც ადრექრისტიანული საქართველოს საღვთისმსახურო პრაქტიკაში ფართოდ გამოყენებოდა, უნდა ვიფიქროთ, რომ ქვასვეტების ქართველი ოსტატები თავიანთი ქვის ხატების შექმნისას ამგვარ ნივთებს ნიმუშებად იყენებდნენ.

საცხენისის ქვასვეტის შობის კომპოზიციის ანალოგიურ, საკმაოდ იშვიათ ნიმუშს ვხვდებით სპილოს ძვლის რელიეფზე ქ. ნევერიდან (საფრანგეთი, V ს.), რომელზეც შობის სცენა ასევე ცალკე „ხატად“ არის წარმოდგენილი.¹²

როგორც აღვნიშნეთ, ქვაჯვარების რელიეფებზე სახარების სცენები, როგორც წესი, უმოკლესი, შეკუმშული რედაქციით გამოისახებოდა. ერთი მხრივ, სვეტების ნახნაგების ვიწრო ვერტიკალური ზედაპირები ხელს არ უწყობდა „მრავალსიტყვაობას“, მეორე მხრივ კი, ამგვარი ლაკონიური მეტყველება საერთოდ დამახასიათებელი იყო ქრისტიანული იკონოგრაფიის ადრეული პერიოდისათვის, როდესაც ჯერ კიდევ ცოცხალი იყო სიმბოლური სამეტყველო ენა. საცხენისის ქვასვეტის შობის სცენა ამის საუკეთესო მაგალითია.

ქვაჯვართა რელიეფების ოსტატთა მხატვრულ მიდგომას გარკვეული განზოგადება, სიმბოლური სახეებით აზროვნება ახასიათებს. მაგალითად, შობის სცენაში არ არის გამოსახული ამ მოვლენის აუცილებელი თანმხლები ბეთლემის ვარსკვლავი. სამაგიეროდ, ამ სცენის ქვემოთ გამოსახულ ხარების სცენაში ჩართულია ექვსქიმიანი ვარსკვლავი, რომელიც იმავდროულად შობის სცენასაც განეკუთვნება. სიმბოლური დეტალების ასეთი თავისუფალი გამოყენება იშვიათი როდია ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებში, რომლებიც იკონოგრაფიული ძიებების ამ ადრეულ პერიოდს მიეკუთვნება. ასე მაგალითად, ერთ-ერთ პალესტინურ ამპულაზე შობის სცენაში ბეთლემის ვარსკვლავი პირდაპირ ბაგაში, ჩვილის ფერხთით არის გამოსახული.¹³ ადრეული რელიეფების ოსტატები ასევე თავისუფლად ექცეოდნენ სხვა სიმბოლოებსაც (მაგ. ჯვარცმის სცენაში მზე და მთვარე ხანდახან ავაზაკების ქვემოთ გამოის-

ახეობდა).¹⁴ ქართული ქვაჯვარების რელიეფებზე, ისევე, როგორც საერთოდ ადრექრისტიანულ ნაწარმოებებში, ვხედავთ ქრისტიანული იკონოგრაფიის განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც საფუძველი ეყრებოდა და ყალიბდებოდა სახარების სიუჟეტების პლასტიკური სახეები.

„ნათლისღება“ სახარების იმ სიუჟეტებს მიეკუთვნება, რომლებიც შედარებით ხშირად გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე (ბრდაძორის, ბერიჯვრის, უსანეთის ქვასვეტები, ჟალეთის სანათლაგი, ნებელდის კანკელი). ქვაჯვარების სვეტების ნახნაგებზე ნათლისღება ჩართულია რთულ იკონოგრაფიულ პროგრამებში, რომლებიც კარგად გააზრებულ თეოლოგიურ იდეას ექვემდებარება.

ბრდაძორის ქვასვეტზე (VI ს.) ნათლისღების უმოკლესი რედაქციაა მოცემული. ორფიგურიანი კომპოზიცია ორ თანაბარ ნაწილადაა დაყოფილი: მარცხენა არეს ავსებს პროფილში გამოსახული იოანე ნათლისმცემლის მონუმენტური ფიგურა. სამოსი მთლიანად ფარავს მის სხეულს, მოჩანს მხოლოდ ტერფები, რომლებიც სხვადასხვა დონეზეა განლაგებული და თითქოს მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მარჯვნივ გაწვდილი ხელებით იოანე იორდანეში მკერდამდე მდგარ ქრისტეს თავს ეხება. მდინარე იორდანე პარალელური ტალღოვანი ხაზებითაა გადმოცემული. ქრისტესა და იოანეს შორის ჯვარია გამოსახული. ეს, უთუოდ, მდინარე იორდანეში ქრისტეს ნათლისღების ადგილას სამსაფეხურებიან პოსტამენტზე აღმართული იმ ქვის ჯვრის მოგონებაა, რომლის შესახებაც მოგვითხრობენ წმინდა მიწის მომლოცველები.¹⁵ ქრისტეს თავს ზემოთ მტრედია გამოსახული, რომელსაც ნისკარტში გვირგვინი უკავია. რელიეფის ზედაპირის დაზიანების მიუხედავად, შეიძლება გავარჩიოთ, რომ ქრისტე აქ ასაკოვანია გამოსახული, რაც სავსებით შეესაბამება სახარებისეულ თხრობას (ლუკა, 3, 21-22). ნათლისღების ეს კომპოზიცია ამ თემის ე. წ. სირიულ ვერსიას განეკუთვნება.

ბრდაძორის ნათლისღების რელიეფს ბევრი საერთო აქვს ჟალეთის სანათლავის ანალოგიურ კომპოზიციასთან.¹⁶ მსგავსებაა არა მარტო კომპოზიციის საერთო ხასიათში, არამედ დეტალების დამუშავებაშიც. ოღონდაც, ჟალეთის ნათლისღება უფრო გავრცობილია, მასში ორი ანგელოზის ფიგურაა დამატებული. ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნების ნაწარმოებებში ნათლისღების კომ-



13. ნათლისღება. ქვაჯვარას სვეტი. ბრდაძორი



14. ნათლისღება. სანათლავი. ჟალეთი

პოზიციიში ამ ზეციური არსებების გამოსახვა იშვიათი როდი იყო (ოქროს მედალიონი დამბარტონ ოუქსში, 584 წ., პალესტინური ამპულა ბონის უნივერსიტეტში, VI-VII სს., სირიულ-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლურები რიჩმონდისა და ბერლინის მუზეუმებში, დაახლ. 600 წ.).¹⁷

ბერიჯვრის ქვაჯვარაზე (VII სს.) ნათლისღება ორფიგურიანია, ოლო-

ნდაც ქრისტე იორდანეში კი არა, სანათლავში ინათლება. აქაც, ისევე, როგორც ბრდაძორის რელიეფზე, ქრისტეს თავს ზემოთ მტრედის დიდი ფიგურაა გამოსახული.

თუმცა ბრდაძორისა და ბერიჯვრის ნათლისღების კომპოზიციები ერთმანეთისაგან მხატვრული თავისებურებებით განსხვავდება, მათი შედარება უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ მათი ოსტატების მიერ გამოყენებული ნიმუშების სიახლოვე. ამ რელიეფებთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ V-VI საუკუნეთა სპილოს ძვლის რამდენიმე ნაწარმოები (რელიეფური ფირფიტა ბოდლიანის ბიბლიოთეკიდან, ოქსფორდში, ხუთნაწილადი დიპტიქი ბერლინის მუზეუმიდან, რელიეფური ფირფიტა ლიონის ხელოვნების მუზეუმიდან),¹⁸ რომელთა მსგავსნი, შესაძლოა, ხელთ ჰქონდათ ქართველ ოსტატებს რელიეფების შექმნისას. სპილოს ძვლის რელიეფები საეკლესიო ნივთების იმ წრეს განეკუთვნება, რომლებიც თავისი მობილურობის წყალობით ვრცელდებოდა სხვადასხვა ქვეყანაში და ქრისტიანული იკონოგრაფიის გავრცელებას ემსახურებოდა. სავარაუდოა, რომ სწორედ ადრექრისტიანული სპილოს ძვლის ნაკეთობანი – დიპტიქები, ტრიპტიქები, პიქსიდები – მათი პლასტიკური კომპოზიციების ლაკონიური და გამომსახველი მეტყველებით, ხელთ ჰქონდათ ქართველ მოქანდაკეებს, რომლებიც ქვასვეტების წახნაგებზე კვეთდნენ რელიეფურ „ხატებს“ სახარების სიუჟეტებით. ამის დასტურად ისიც გამოდგება, რომ ამ ჯგუფის რელიეფთა დეტალები, რელიეფების კვეთის მანერა, მათი დეკორატიული დამუშავება დიდ სიახლოვეს ავლენს სპილოს ძვლის ადრეულ რელიეფებთან.

ნათლისღების სცენა, ყველაზე მოკლე და ლაკონიური რედაქციით, დმანისის (განთიადის) ქვასვეტის იკონოგრაფიულ პროგრამაშია შესული (VI ს.). კომპოზიცია გლუვ, ნეიტრალურ ფონზე გამოსახული ორი პერსონაჟისაგან შედგება. მარჯვენა ფიგურა იკონოგრაფიული ნიშნებით, პოზითა და ჟესტით წმ. იოანე ნათლისმცემელია: გრძელთმიანი, წვერულვაშიანი მამაკაცი ორნამენტულად დამუშავებულ სამოსში, მხრებზე დაფენილი, პარალელური

ტალოვანი ხაზებით გადმოცემული თმით, მარჯვენა განვდილი ხელით ეხება მის გვერდით გამოსახულ შედარებით უფრო პატარა ფიგურის თავს, რაც ნათლისღების სიუჟეტზე მიგვანიშნებს. იოანეს ზეალმართულ ხელზე მოსასხამის მარაოსებრ გაშლილი ნაკეცებია გადმოფენილი, მოხრილ მარცხენა ხელზე მოსასხამის გრძელი კალთაა გადმოკიდებული.

წმ. იოანეს ფიგურა მთლიანად ავსებს კადრს, თავით იგი ზედა ჩარჩოს ებჯინება, რაც ვიზუალურად ზრდის მის რეალურ ზომას. ნათლისმცემელი ხედვის ორი წერტილიდან არის გამოსახული: თავი და ფეხები პროფილში, სხეული კი ფასში. ფასში გამოსახულ სახეზე უცნაურად ჩანს პროფილში ნაჩვენები დიდი თვალი (ამ ხერხს ქვასვეტის ოსტატი სხვა კომპოზიციებშიც იყენებს, რაც გამოსახულებებს თავისებურ იერს ანიჭებს). იოანე ნიადგს მხოლოდ ფეხის წვერებით ეხება, რაც დამახასიათებელია მისი პოზიციისათვის ქართული ქვასვეტების ანალოგიურ სცენებში (ბრდაძორი, ბერიჯვარი, უსანეთი).¹⁹

ქრისტეს ფრონტალური ფიგურა უფრო პატარაა წმ. იოანეს ფიგურასთან შედარებით. წელსზემოთ შიშველ ფიგურას მხოლოდ მოკლე კვარტი მოსავს. მარჯვენა ხელი ზეალმართულია, იდაყვი მოხრილი მარცხენა წელის დონეზე ჰორიზონტალურადაა მიმართული. ერთმანეთთან მიტყუებული, ჩარჩოზე მყარად მდგარი ფეხების ბლოკური ფორმა ამძაფრებს სტატიკურობის შეგრძნებას, რასაც ხელს უწყობს პროფილში გამოსახული ტერფების სიმეტრიული განლაგება.

კომპოზიციის მთავარი მხატვრული მახასიათებელია კონტრასტი ქრისტეს ფიგურის მკაცრ იერატიულობასა და იოანეს ხედვის ორი წერტილიდან ჩვენებას შორის. მნიშვნელოვანია აგრეთვე ქრისტეს ფიგურის გლუვი სიბრტყეებით გადმოცემისა და იოანეს ჭარბად დრაპირებული, მრავალშრიანი სამოსლის ზედაპირის დეკორატიულად დამუშავების დაპირისპირება.

ნათლისღების რელიეფი დამანურ ქვასვეტზე სხვა ქვასვეტებისაგან თავისი ტოპოგრაფიითაც გამოირჩევა – იგი სვეტის რელიეფურ პროგრამაში ერთადერთი სიუჟეტური კომპოზიციასა და ამასთანავე, მთავარი ნახნაგის ყველაზე მაღალ, ზეციურ რეგისტრში განთავსებული, რაც მის განსაკუთრებულობას უსვამს ხაზს.

ნათლისღება ჩართულია უსანეთის ქვასვეტის დეკორატიულ პროგრამაშიც



15. ნათლისღება. დმანისის ქვაჯვარა.



16. ნათლისღება. უსანეთის ქვაჯვარა.

(VIII-IX სს.). უმოკლესი, ლაკონიური სქემით გადმოცემულ სცენას განმარტებითი ასომთავრული წარწერა ახლავს – „ნათლისცემამი“. კომპოზიცია მთელი რიგი თავისებურებებით გამოირჩევა: ყრმა ქრისტე ინათლება არა მდინარე იორდანეში, არამედ სანათლავეში. ლუკას სახარებაში ნათქვამია, რომ ნათლისღების დროს „...თავადსა იესუს ეწყო ოდენ ყოფად მეოცდაათესა წელსა...“ (ლუკ. 3, 23), მაგრამ ადრექრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებში ნათლისღების სცენაში ქრისტე ხშირად ჩვილად გამოისახებოდა (სარკოფაგების რელიეფები, კატაკომბების მოხატულობები). ამგვარი მიდგომა ორი გარემოებით შეიძლება აიხსნას: ერთი მხრივ, კომპოზიციის „არაისტორიული“ ტიპი ნათლისღების აქტის სიმბოლური მნიშვნელობით არის განპირობებული (ნათლისღება – ახალი სიცოცხლის მინიჭება, ქრისტეს პირველი ღვთაებრივი გამოვლინება; გარდა ამისა, ქრისტიანულ სარწმუნოებასთან ზიარების მოსურნენი ლიტურგიაში იწოდებოდნენ *pueri, infantes* – ჩვილები, ყრმები). მეორე მხრივ, ვარაუდობენ, რომ ნათლისღების სცენაში ქრისტე-ყრმის გამოსახვა დაკავშირებულია ბავშვების ჩვილ ასაკში მონათვლის ქრისტიანულ ტრადიციასთან. სწორედ ლიტურგიის ზეგავლენით უნდა აიხსნას ნათლისღების გამოსახვა არა იორდანეში, არამედ სანათლავეში, რომელიც უსანეთის რელიეფზე დიდი ზომის ჯვრით არის აქცენტირებული.

უსანეთის ნათლისღების სცენა მკაცრ სიმეტრიაზეა აგებული. უძველესი ტრადიციის მიხედვით, მარცხნივ იოანე ნათლისმცემელია, მარჯვნივ – ანგელოზი. კომპოზიციის ცენტრია სანათლავეში წელზემოდ გამოსახული ქრისტეს პატარა ფიგურა. იგი უშარავანდოა, ოღონდ თავთან მკაფიოდ მოჩანს ჯვრის სამი მკლავი. ამგვარი მინიშნება ჯვრულ ნიშნზე ხშირად გვხვდება ლაკონიურ

და სიმბოლურ ადრექრისტიანულ რელიეფებზე. ყველა ფიგურა ხაზგასმულად ფრონტალურია. ამ სქემატურ კომპოზიციაში ფიგურებს შორის კავშირები და მათი ურთიერთმიმართებები უკიდურესად პირობითია. ქრისტეს ცენტრალურ ფიგურასთან იოანე ნათლისმცემლის კავშირზე მიუთითებს მხოლოდ მისი მარჯვენა ხელის ჟესტი, ექსპრესიულად გაზრდილი მტკვნით, რომლითაც იგი მსუბუქად ეხება ქრისტეს თავს და გრძელი სამოსიდან გამოჩენილი, ცენტრისკენ მიმართული ტერფების პროფილში გამოსახვა. უკიდურესი პირობითობის პირობებში უსანეთის ოსტატი ცდილობს გარკვეული მინიშნებების გაკეთებას. ასე მაგალითად, იოანეს გამოარჩევს მხრებამდე ჩამოშვებული თმის სქემატური აღნიშვნა, მისი მკერდთან მიტანილი მარცხენა ხელის მიმართულება იმეორებს ჟესტს, რომლითაც იგი იკავებს თავისი მოსასხამის კალთას ნათლისღების დროს. იოანეს ფიგურა მასშტაბითაც არის გამოყოფილი, იგი თითქოს წინა პლანზეა გამოწეული, მაშინ, როდესაც ანგელოზი ოდნავ ზემოთ არის აწეული, რაც მისი სიღრმეში განლაგების შთაბეჭდილებას ქმნის. მაგრამ ამ ხაზგასმულად სიბრტყობრივ კომპოზიციაში სრულიად გამორიცხულია რაიმე მითითებაც კი სივრცობრივ მიმართებებზე. ამ სქემას ალბათ სხვაგვარი ახსნა უნდა მოეძებნოს (მაგ. განსხვავებული სტილის ნიმუშის არსებობა, სადაც ფიგურების სივრცობრივი კავშირები მკაფიოდ იყო ნაჩვენები).

ნათლისღების სცენას ზემოდან მტრედის გამოსახულება აგვირგვინებს, რომელიც ზუსტად ქრისტეს თავს ზემოთ არის გამოსახული. ზომით იგი ქრისტეს ფიგურას უტოლდება. ამით სცენის ხაზგასმული ცენტრალური ღერძი იქმნება: ვერტიკალურად რიტმულად განმეორებული ორი ჯვარი (სანათლავისა და ჯვრული შარავანდის) და ვერტიკალურადვე მიმართული მტრედის სხეული, სიმეტრიულად გაშლილი ფრთებით. რელიეფური კომპოზიცია სახარებისეული თხრობის ზუსტი ილუსტრაციაა: „და გარდამოხდა სული წმიდაი ხორციელითა ხილვითა, ვითარცა ტრედი, მის ზედა“ (ლუკ. 3, 22).

ნათლისღების სქემატური, ფორმულისებრ შეკრული კომპოზიცია ოსტატის მთავარ მიზანდასახულებას ავლენს – შექმნას მაქსიმალურად გამარტივებული სიმბოლური გამოსახულება, რომლის არსი გასაგები იქნება მორწმუნეთათვის. ეს არის უსანეთის გრაფიკული კომპოზიციების ავტორის მთავარი მხატვრული პრინციპი. ნათლისღების სცენაში ამას ემსახურება ყველა მხატვრული ხერხი: ფრონტალურ ფიგურათა იერატული გაშვებულობა, კომპოზიციის შიდა აქცენტების რიტმულობა (გეომეტრიული აგების პრინციპით განაწილებული თავების წრიული მოხაზულობების რიტმი), ყრმა ქრისტე, რომელთან შედარებითაც ხაზგასმულად გაზრდილია სული წმინდის – მტრედის მასშტაბი. ძველი ქრისტიანული ტრადიციით (ეფრემ სირინი, IV ს.), ნათლისღების მომენტში ნათელმა განანათა მდ. იორდანე. შესაძლოა, ეს ვარსკვლავი ამ ღვთაებრივი ნათელის სიმბოლოა.

ნათლისღების ამ სცენაში კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი დეტალია – ჯვრით დაგვირგვინებული სვეტი სამსაფეხურიან პოსტამენტზე. ეს არის მდ. იორდანეში ნათლისღების ადგილას აღმართული ჯვარი, რომელიც ბრძაძორის ნათლისღების კომპოზიციაშიც იყო აღნიშნული. სავარაუდოა, რომ ადრეულ შუა

საუკუნეებში საქართველოში ესოდენ გავრცელებული ქვაჯვარები – ქვეყნის მოქცევის, ქრისტიანობის გამარჯვების სიმბოლოები, გენეტიკურად მდინარე იორდანეში აღმართულ მემორიალურ ჯვარს უკავშირდება.

ქვასვეტებზე გამოსახული ნათლისღების კომპოზიციები გვიჩვენებს, რომ მთელი რიგი საერთო ნიშნების მიუხედავად, მათ შორის არსებითი განსხვავებებიცაა. რელიეფებზე ამ მოვლენის სხვადასხვა იკონოგრაფიული ვერსიებია გადახლართული: ნათლისღება მდ. იორდანეში და ნათლისღება სანათლავეში, ორი მოქმედი პირი და ანგელოზის მონაწილეობა ნათლისღებაში. იმისათვის, რომ უფრო სრულად წარმოვიდგინოთ ამ სიუჟეტის გადანაცვლების თავისებურებანი ადრეულ ქართულ რელიეფებზე, აუცილებელია მოვიყვანოთ სხვა არსებული რელიეფური ვერსიები – ჟალეთის სანათლავეზე (VI-VII სს. მიჯნა) და ნაბელდის კანკელის ფილაზე (VIII-IX სს.). ორივე რელიეფზე გამოსახულია ასაკოვანი, წვეროსანი ქრისტეს ნათლისღება მდ. იორდანეში ორი ანგელოზის თანხლებით. მაგრამ ამ ორი სცენის მსგავსება ამაზე თავდება, რადგან სხვადასხვა ეპოქის ეს ორი რელიეფი არა მხოლოდ სრულიად განსხვავებულ სტილურ მიმართულებას მიეკუთვნება, არამედ სცენის გადანაცველისადმი განსხვავებულ მიდგომას ავლენს. ნებელდის კანკელის ნათლისღება ერთადერთია ქართულ ადრეულ რელიეფთა შორის, სადაც იოანე ნათლისმცემელი გამოსახულია ქრისტესგან მარცხნივ. განსხვავებულია ანგელოზთა განლაგებაც. ჟალეთის რელიეფზე წმ. იოანეს მოპირდაპირე მხარეს განლაგებული ანგელოზები ანონასწორებენ ნათლისმცემლის ფიგურას. მაშინ როდესაც ნებელდის რელიეფზე ორი ანგელოზი ზემოდან აჩარჩოებს სცენას.

შეიძლება ნათლისღების ქართული რელიეფური კომპოზიციების კიდევ მთელი რიგი თავისებურებების დასახელება, მაგრამ აღნიშნულიც საკმარისია იმის საჩვენებლად, რომ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ნათლისღების ნაირგვარი იკონოგრაფიული ვერსიები არსებობდა, რომელთაც ოსტატები რელიეფური პროგრამების შედგენისას შემოქმედებითად იყენებდნენ. ზემოთყვანილი მაგალითები ცხადყოფს, რომ სახარების სიუჟეტების გამოსახვისას ქართველი მოქანდაკეები ოსტატურად იყენებდნენ კანონიკურ ბიზანტიურ და/ან აღმოსავლურქრისტიანულ ნიმუშებს.

„ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა“ მამულას ქვაჯვარას სვეტის (VII-VIII სს.) რელიეფური პროგრამის მთავარი თემაა. ჩვილადი ღმრთისმშობლის გამოსახულება სვეტის საფასადო მხარის ზედა ნაწილში განსაკუთრებულადაა გამოყოფილი. იგი უხეშად გამოკვეთილ ნიშაში, თუ ჩარდახის ქვეშ არის წარმოდგენილი. ქვასვეტის ოსტატს თავისებური სიბრტყობრივ-პირობითი მეტყველება ახასიათებს, რაც გულისხმობს ადამიანის ფიგურის დაყვანას უკიდურესად სქემატურ პირობით ნიშანზე, რომლის საშუალებითაც ხდება კონკრეტული ცნებებისა და იდეების გამოხატვა. მამულას ქვასვეტის რელიეფურ კომპოზიციებში თეოლოგიური აზრი გადმოცემულია მაქსიმალური სპირიტუალიზაციის გზით, არქაულად მარტივი, ლაკონიური სახეებით, სტერეოტიპული ფორმებით. ამგვარი მიდგომა სავესბით შეესაბამება ადრექრისტიანული ხელოვნების პრინციპებს, რომლისთვისაც მთავარი იყო არა სამყაროს რეალური სურათის ასახვა

მთელი მისი მრავალფეროვნებით, არამედ მოვლენის სულიერი არსის ჩვენება.

ჩვილედი ღმრთისმშობლის გამოსახულება აგვირგვინებს სვეტის საფასადო მხარის მრავალფეროვრიან რელიეფურ კომპოზიციას. ამ თემის მხატვრულმა გადაწყვეტამ, ქრისტიანობის ადრეული ხანიდან მოყოლებული, რთული ევოლუცია განიცადა. ქართული რელიეფი ამ სცენის განვითარების საინტერესო ეტაპს აღნიშნავს. ღმრთისმშობლის თაყვანისცემის ტრადიციულად ჰორიზონტალურად გაშლილი სცენა იცვლის კონფიგურაციას სვეტის ფორმის შესაბამისად და ვერტიკალურ კომპოზიციად წარმოგვიდგება. სცენა სამ რეგისტრად და გადაწყვეტილი, ღმრთისმშობლის ფიგურა კომპოზიციის მწვერვალს წარმოადგენს. მისი ფიგურა დანარჩენებისაგან მკაფიოდ გამოიყოფა თავისი ზომითა და ზედა რეგისტრში განლაგებით.

მამულას ქვასვეტის რელიეფების უხეში, ერთგვარად ხელოსნური ხასიათი ხალხური ხელოვნების უშუალოებითა და პირობითობით არის ნაკარნახევი. ქვასვეტზე „ორმაგი თაყვანისცემის“ (მწყემსთა და მოგვთა) მრავალფეროვრიანი სცენის ორიგინალური რედაქცია წარმოდგენილი. თაყვანისცემის ნარატიული თემა მკაცრად ფრონტალურ, იერატიულ კომპოზიციად იქცა, რომელიც მოქმედებს ხაზგასმულად პირობითი გამომსახველობით. რელიეფური ფიგურები ფონიდან ოდნავ ამოზიდული ბრტყელი სილუეტებით არის შექმნილი.

რელიეფზე ტახტი მინიშნებული არ არის, მაგრამ ღმრთისმშობლის ფიგურის პროპორციები, მისი სილუეტი მჯდომარე პოზაზე მიუთითებს. ჩვილი მას მარჯვენა მუხლზე უზის, მარცხენა ხელი მკერდთან აქვს მიდებული თაყვანისცემის ნიშნად. ამგვარი სქემა დამახასიათებელია ადრეული კოპტური რელიეფებისთვის, რომლებთან ადრეულ ქართულ რელიეფებს არა მხოლოდ იკონოგრაფიული, არამედ სტილური ნიშნები აახლოვებს.

ღმრთისმშობელი სიმეტრიის ღერძიდან მარჯვნივ არის გაწეული. ამგვარი მდებარეობა, რელიეფის უკიდურესად პირობითი მეტყველების ფარგლებში, აკავშირებს მას მის ქვემოთ განლაგებულ სამფიგურიან ჯგუფთან, რომელიც მარჯვნივ არის მიმართული. ამ სამი ერთნაირი ფიგურის ფეხთა რიტმი, დახრილი კვერთხების მიმართულება რეგისტრების კავშირს განაპირობებს. ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებულ თაყვანისცემის თემას კანონ-



17. ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა.
მამულას ქვაჯვარა.

იკურ სახარებათა ძალზე ძუნწი ცნობები და აპოკრიფების თხრობა უდევს საფუძვლად. ამ წყაროებზე დაყრდნობით ორი სიუჟეტი გამოიკვეთა: მწყემსთა თაყვანისცემა და მოგვთა თაყვანისცემა. ზედა რეგისტრში კვერთხებიანი (თუ კომპლექსიანი?) ფიგურები მწყემსები უნდა იყვნენ, რომლებმაც „თქუეს ურთიერთას: განვიდეთ ჩუენ ვიდრე ბეთლემამდე და ვიხილოთ სიტყუაი ესე, რომელი იყო ჩუენდა მომართ... და მოვიდეს მსწრაფლ და იხილეს მარიამ და იოსებ და ყრმაი იგი“ (ლუკა 2,15-16). მწყემსების ქვემოთ სამი ერთნაირი ფიგურაა გამოსახული, რიტუალური ჟესტით გადაჯვარედინებული ხელებით. ეს ფიგურებიც სრულიად იდენტურნი არიან. ეს სამი პერსონაჟიც გასაგები ხდება, თუ მათ ზედა რელიეფებთან კავშირში გავიაზრებთ. ესენი, უთუოდ, მოგვები და მათი უცნაური ჟესტი გვხვდება თაყვანისცემის ტრადიციულ ადრექრისტიანულ კომპოზიციებში, სადაც ღმრთისმშობლისაკან მიემართებიან პროფილში გამოსახული მოგვები, რომელთაც წინ განვიდო ხელებში ძღვენი მოაქვთ ახლადშობილისათვის („თაყვანის-სცეს მას, და აღაღეს საუნჯეთა მათთა და შეწირეს მისა ძლეუნი, ოქროი, გუნდრუკი და მური (მათე 2, 11)).

მამულას ქვასვეტის ოსტატი, მისთვის დამახასიათებელი პირობითი ხერხებით, სვეტის ვიწრო ვერტიკალურ არესთან შეთანხმებით, თაყვანისცემის ტრადიციული გაშლილი კომპოზიციის ვერტიკალურ ვერსიას იძლევა და პორიზონტალურად განთავსებული ფიგურების ურთიერთმიმართებებს ვერტიკალური კავშირებით ანაცვლებს, რისთვისაც აუცილებელი იყო პროფილური პოზიციების შეცვლა ფრონტალურით. შეიცვალა სიუჟეტის არსის გადმოცემის პრინციპი. პერსონაჟები პირდაპირ მაყურებლისკენ არიან მომართულნი. ყველაფერი დაყვანილია პირობით მხატვრულ ენაზე, რომელიც კარგად იყო გასაგები პირველ ქრისტიანთათვის. რელიეფთა ამგვარი პირობით-სიმბოლური ხასითი გვაფიქრებინებს, რომ მუცელთან ჯვარედინად დაწყობილი ხელების ჟესტი, შესაძლოა, ძღვენით წინ განვიდო ხელების მოძრაობას გამოხატავს და ამ ბუნებრივი ჟესტის პროექციაა სიბრტყეზე.

პალეოქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე (კატაკომბების მხატვრობა, სარკოფაგების რელიეფები, პალესტინური ამპულები) თაყვანისცემის თემის იკონოგრაფიულმა ანალიზმა და თვალის გადევნებამ თხრობითი ხასიათის სიუჟეტის იერატიულ, სიმბოლურ გამოსახულებად გარდაქმნის პროცესზე საშუალება მოგვცა სწორად შეგვეფასებია ქართული რელიეფის ადგილი ამ პროცესში და დავრწმუნებულიყავით, რომ ღმრთისმშობლის თაყვანისცემის რელიეფი მამულას ქვასვეტზე წარმოადგენს მნიშვნელოვან რგოლს ქრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თემის ჩამოყალიბებაში. იგი მხატვრული და თეოლოგიური აზროვნების საინტერესო შედეგია, „ორმაგი თაყვანისცემის“ (მწყემსთა და მოგვთა) რთული მრავალპლანიანი თემის ორიგინალური დაგანყვეტა. შესაძლოა, ოსტატს სურდა თაყვანისცემელთა ამგვარი განლაგებით იმის ჩვენება, რომ მწყემსთა თაყვანისცემა წინ უსწრებდა მოგვებისას, როგორც აპოკრიფების ერთ-ერთ ვერსიაშია გადმოცემული.

მამულას ქვასვეტის ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპი ახლოა ადრეული შუა საუკუნეების კოპტურ რელიეფურ გამოსახულებებთან. ეს არის

ღმრთისმშობლის ის ტიპი, რომელიც V-VI საუკუნეებში გავრცელდა „ქრისტიანული ხელოვნების სირიულ-ეგვიპტურ განშტოებებში“ (ნ. კონდაკოვი).

„იერუსალიმში შესვლა“ მხოლოდ ერთხელ გვხვდება ქვაჯვარების რელიეფებზე – უსანეთის ქვაჯვარას სვეტზე (VIII-IX სს.), მას ახლავს ასომთავრული წარწერა – „ბზობაი“. ქრისტეს ცხოვრების ეს ეპოზოდი მოთხრობილია კანონიკურ სახარებებში (მათე 21,1-11), მარკოზი 11, 1-10, ლუკა 19, 29-40, იოანე 12, 12-19) და აპოკრიფებში.

რთული მრავალფიგურიანი კომპოზიცია ორ ჰორიზონტალურ ზოლად არის გაშლილი. მისი ცენტრია ქრისტეს ფიგურა. იგი აღმოსავლური წესისამებრ გვერდულად ზის სახედარზე, პირით მაყურებლისაკენ. მარცხენა ხელში მას გრაგნილი უპყრია, მარჯვენა ხელი მაკურთხებელი ჟესტით მკერდის წინ აქვს აღმართული. ქრისტე ჯვრული შარავანდითაა გამოსახული (ჩანს მხოლოდ ჯვარი, შარავანდი აღნიშნული არ არის). ქრისტე თითქოს ტახტზეა დაბრძანებული, როგორც გამარჯვებული, ტრიუმფატორი. ქრისტეს დიდების იდეა გაძლიერებულია მის ზემოთ ანგელოზთა სიმეტრიული ფიგურებით (ამ სცენაში ანგელოზები, როგორც წესი, არ მონაწილეობენ. ჩემთვის ცნობილია მხოლოდ VIII-IX საუკუნეთა ერთი კოპტური რელიეფი ანალოგიური სცენით, სადაც ანგელოზებია გამოსახული).²⁰ ამით ოსტატმა გააძლიერა ამ თემის სიმბოლური მნიშვნელობა, ხაზი გაუსვა ქრისტიანობის ტრიუმფს. ქვემოდან სცენას პალმის ტოტებიანი ხუთი ფიგურის რიტმული მწკრივი საზღვრავს.



18. იერუსალიმში შესვლა. უსანეთის ქვაჯვარი

სცენის იკონოგრაფია გენეტიკურად საიმპერატორო ტრიუმფებთანაა დაკავშირებული.²¹ მრავალფიგურიანი, დინამიკური, თავისი არსით ჟანრული სცენა ქართულ სვეტზე გადმოცემულია უკიდურესად პირობითი ხერხებით, ფრონტალური, სტატიკური, ორიარუსიანი კომპოზიციის სახით. ადრექრისტიანულ რელიეფებზე ეს სცენა, ჩვეულებრივ, შემცირებული რედაქციით გვხვდება: ქრისტე და მის წინ ორი ჭაბუკი, რომელთაგან ერთი ქრისტეს ფეხქვეშ სამოსელს უფენს, მეორე კი – ხეზე ასული პალმის რტოებს ამზადებს. ქართველმა ოსტატმა ამ თემის თავისებური ინტერპრეტაცია მოგვცა.

თვალში საცემია სახედრის საკმაოდ პრიმიტიული ნახატი, რაც გარკვეულ ასოციაციას იწვევს უძველეს ქართულ ძეგლებზე გამოსახულ ცხოველთა სახ-

ებთან, ხალხურ ხელოვნებაში გავრცელებულ სქემატურ, პირობით მხატვრულ ხერხებთან.²² ამავე დროს, იგივე გამოსახულება დიდ სიახლოვეს ავლენს კაპადოკიის არქაული მხატვრობის ზოგიერთ ნიმუშთან (მაგ. ელ-ნაზარის მხატვრობის ანალოგიური სცენა, სახედრის სილუეტის დამახასიათებელი მოხაზულობით).²³

უსანეთის ქვაჯვარას ოსტატისათვის დამახასიათებელია ქვის ზედაპირის მთლიანად შევსება ამოკანრული ხაზოვანი ნახატი, მისი „გრაფიკული“ მეტყველება გარკვეულად მონესრიგებული სისტემაა. შესაძლოა, ამიტომ ავსებს იგი კომპოზიციის ზედა კუთხეებს ანგელოზების სიმეტრიული ფიგურებით. არ არის გამორიცხული, რომ ავტორს ხელთ ჰქონდა ამ სცენის ზემომოყვანილი კოპტური რელიეფის მსგავსი ანგელოზებიანი ნიმუში, ან სავსებით გააზრებულად შეიყვანა „იერუსალიმში შესვლის“ სცენაში ქრისტეს ტრიუმფთან დაკავშირებული ანგელოზები („ამაღლების“ თემის ანალოგიით). აქ უთუოდ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ იერუსალიმში შესვლის კომპოზიციის ქვემოთ ნათლისღების სცენაა გამოსახული. ორი სცენის ამგვარი განთავსებით ხაზგასმულია თეოფანიისა და ქრისტეს ტრიუმფის იდეის ერთიანობა.

„**ჯვარცმა**“ ორჯერ გვხვდება ქართულ ქვასვეტებზე (საცხენისისა და ბერი-ჯვრის ქვაჯვარები)²⁴ და ორივეჯერ წმინდა ისტორიის ყველაზე დრამატული თემა გადმოცემულია არაისტორიული, უმოკლესი რედაქციით. საცხენისის ქვაჯვარას ფრაგმენტზე ჯვარცმის რელიეფური კომპოზიცია მთავარი ნახანაგის

ქვედა ნაწილშია გამოსახული. სცენა ვარდულების მწკრივით შექმნილ, საკმაოდ ფართო ორნამენტულ ჩარჩოშია ჩასმული (რელიეფური კომპოზიციებისათვის ნაირგვარი ორნამენტული ჩარჩოების გამოყენება ამ ქვასვეტის ოსტატისათვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხია).

საცხენისის ქვასვეტზე ჯვარცმის სცენა კარგად გააზრებულ მხატვრულ მთლიანობად წარმოგვიდგება. სიმეტრიულად აგებული, სტრუქტურული მკაფიოებით გამორჩეული რელიეფური კომპოზიცია უმარტივეს ფორმულაზეა დაყვანილი: ჯვრისებური მოხაზულობის ცენტრალური ფრონტალური ფიგურა, მის ქვემოთ – ექოსავით, ანალოგიური მოხაზულობის, ოღონდ შემცირებული მასშტაბის ორი ფიგურა, ზედა ნაწილში თითქმის ერთნაირი



19. ჯვარცმა. საცხენისის ქვასვეტი

მოცულობის სამი რიტმული აქცენტი – ცენტრში ქრისტეს თავი და მის გვერდებზე მზისა და მთვარის რელიეფური დისკოები.

ჯვარცმულის ფონტალური ფიგურით, რომლის უკან არ განირჩევა ჯვრის მოხაზულობა და მისი პორიზონტალურად გაშლილი მკლავებით, რომლებიც ზუსტად ემთხვევა ჯვრის მკლავთა ფორმას, კომპოზიცია ოთხ არედ არის დაყოფილი. ქრისტეს მკაფიოდ გამოკვეთილ ფიგურას აკომპანიმენტივით ეხმიანება მის „იმიერ და ამიერ“, ქვედა სიმეტრიულ სწორკუთხა არეებზე მოთავსებული „ძვირის მოქმედთა“, „ავაზაკთა“ ორი ფიგურა (რელიეფი ამოტეხილია, დარჩენილია მხოლოდ მარცხენა ავაზაკის გამოსახულება). ისინი ქრისტეს ფიგურასთან შედარებით ორჯერ უფრო მცირე ზომისაა. ზედა კვადრატულ არეებზე მზისა და მთვარის აღმნიშვნელი ორი რელიეფური დისკოა. რელიეფი, თანადროული ქვაჯვარების რელიეფების მსგავსად, ფიგურების გარშემო ფონის ჩაკვეთით არის შექმნილი. რელიეფის ზედაპირი ვარდულებიანი ჩარჩოს ზედაპირს უსწორდება. რელიეფური ფორმები ნათელ მოცულობებად იკითხება ჩაღრმავებულ, დაჩრდილულ ფონზე.

სასურათო არის ცენტრში, სიმეტრიის ღერძზე გამოსახული, ჯვარცმული იესოს ფიგურა მთლიანად ავსებს კადრს და დომინირებს კომპოზიციაში. მკაცრ ვერტიკალს დამორჩილებული ჯვარცმულის ფიგურა ებჯინება ჩარჩოს როგორც ზედა, ასევე ქვედა ნაწილს. ჯვრის ზედა ვერტიკალური მკლავის ბოლო ჩარჩოს გადაკვეთს და მას ორ თანაბარ ნაწილად ყოფს. ჯვარცმულის პორიზონტალურად გაშლილი მკლავებიც მჭიდროდ ებჯინება ვერტიკალურ ჩარჩოებს და თითქოს გადადის მოჩარჩოებაზე (ზედაპირის დაზიანება ზოგიერთი დეტალის დაზუსტების საშუალებას არ იძლევა). ამგვარი ხერხით მიღწეულია ქრისტეს ფიგურის აქცენტირება.

რელიეფის დაზიანების მიუხედავად, შეიძლება გავარჩიოთ ქრისტეს ნეეროსანი სახე, გრძელი თმა, ჯერული შარავანდის მოხაზულობა. ჯვარცმულს კოლობიუმი მოსავს, განირჩევა პარალელური ჩაჭრილი ხაზებით გადმოცემული ქსოვილის ნაკეცები, რომლებიც სხეულის ფორმებს არ ანაწევრებს.

ჯვარცმული ავაზაკის ფიგურა ძალზე სქემატურია. ჩაღრმავებულ ფონზე გამოიყოფა ფიგურის ბლოკური ბრტყელი ფორმა, საკმაოდ დეფორმირებული პროპორციებით. ავაზაკის ფიგურის უკანაც არ ჩანს ჯვარი, მასზე მხოლოდ ქვედა ვერტიკალური მკლავის ნაწილი მიაწინებს.

ჯვარცმის ორიგინალური რელიეფური ქვის ხატი შემოგვინახა ქვაჯვარას სვეტმა ბერიჯვრიდან (VII ს. დასაწყ. ახალგორის მუზეუმი). ეს ფრაგმენტი საცხენისის ქვაჯვარაზე ცოტათი უფრო მოგვიანო პერიოდს მიეკუთვნება, თუმცა კომპოზიციური პრინციპების თვალსაზრისით ბევრი რამ აქვთ საერთო. აქაც სცენის აგებაში იგივე სტრუქტურული მიდგომაა: ქრისტეს დიდი ზომის ცენტრალური ფიგურა პორიზონტალურად გაშლილი მკლავებით ავაზაკთა ორი სიმეტრიული გამოსახულებით არის ფლანკირებული (ერთი ავაზაკის ფიგურა ჩამოტეხილია). აქაც ჯვარცმულ ქრისტესა და ავაზაკთა უკან ჯვრები არ არის გამოსახული. ბერიჯვრის ჯვარცმაში ავაზაკებს ხელები ზურგს უკან აქვთ გაკრული.

სტილური ნიშნებით ბერიჯვრის რელიეფი VII საუკუნის დასაწყისის რელიეფებთან ამჟღავნებს სიახლოვეს. ეს ვლინდება ფიგურების გადმოცემის სტერეოტიპულობაში (თაგების ოვალური ფორმა, თმის გამოსახვის მანერა, დიდი, ფართოდ გახელილი თვალების ფორმა, დარღვეული პროპორციები), პლასტიკური ფორმის გადმოცემა მკაფიო სილუეტების მქონე აპლიკაციისებური ფორმებით.

იმისათვის, რათა უკეთ გავერკვეთ ჯვარცმის ქართული ვერსიის თავისებურებებში და დავადგინოთ მისი ადგილი ადრექრისტიანული ხელოვნების საერთო ევოლუციაში, აუცილებელია გადავხედოთ ჯვარცმის იკონოგრაფიის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას.

ჯვარცმის თემა, მისი ფიგურული სახით, მხოლოდ V საუკუნიდან გამოისახებოდა. ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში ჯვარცმის სიუჟეტი მხოლოდ სიმბოლური სახეებით გადმოიცემოდა (მისტიკური კრავი, ჯვარი, ქრისტეს ბიუსტი ჯვრის მკლავების გადაკვეთაზე).

ჯვარცმის გამოსახულებები გავრცელებული იყო V-VII საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში, თუმცა ჩვენამდე ისინი არც ისე მრავლად შემორჩა. ჯვარცმის ყველაზე ადრეული რელიეფური გამოსახულებებია ბრიტანეთის მუზეუმში დაცულ სპილოს ძვლის კოლოფზე (V ს.),²⁵ წმ. საბინას ეკლესიის ხის კარზე (რომი, VI ს.).²⁶ წმ. საბინას კარზე ქრისტე ორ ავაზაკს შორისაა გამოსახული. ვარაუდობენ, რომ ჯვარცმის ამ რელიეფურ სცენაში ავაზაკთა ფიგურების შეყვანა ლათინურ (დასავლურ) ხელოვნებაზე აღმოსავლური, სირიულ-პალესტინური გავლენის შედეგია.

ჯვარცმის ადრეული კომპოზიციების კლასიკურ ნიმუშადაა მიჩნეული ფლორენციაში, ლაურენციაანას ბიბლიოთეკაში დაცული სირიული ხელნაწერის (რაბულას სახარება, 586წ.) მინიატურა,²⁷ სადაც პირველად ჩნდება ისეთი სიმბოლური დეტალები, როგორიცაა მზე და მთვარე. ამიერიდან ამ სახელგანთქმულ მინიატურას უნდა დაემატოს მისი თანადროული ქართული ქვის ხატი ანალოგიური სიმბოლოებით. ბერიჯვრის ჯვარცმის რელიეფის ზედა ნაწილი ჩამოშვებულია, ამიტომ გაუგებარია, იყო თუ არა იქ გამოსახული მზისა და მთვარის სიმბოლოები. ამ სიმბოლოების გაჩენა სხვადასხვაგვარადაა ახსნილი. ერთნი მოიშველიებენ სახარებათა ცნობებს ჯვარცმის დღეს მზის დაბნელების შესახებ (მათე 27, 45; მარკოზი 15, 33; ლუკა 23, 44), ან იმომებენ ბიბლიის წინასწარმეტყველებას მზის დაბნელების შესახებ (იერემია, XV, 9). სხვანი თვლიან, რომ ზეციური სხეულების ჩართვა ამძაფრებს გოლგოთის დრამას და ხაზს უსვამს ამ მოვლენის კოსმიურ მნიშვნელობას.²⁸

ჯვარცმის სცენის ერთ-ერთი უძველესი მაგალითია პილიგრიმების კოლოფის ფორმის რელიკვარიუმის სახურავის ფერწერა (ვატიკანი, Museo Sacro, VI ს.).²⁹ მინიატურულ ხუთნაწილედ ხატზე შემდეგი კომპოზიციებია: ცენტრალური ადგილი უკავია პორიზონტალურად გაშლილ ჯვარცმის სცენას, მის ქვემოთაა – მობა და ნათლისღება, ზემოთ – წმინდა დედანი და ამაღლება. წმინდა მინიდან რომში VII საუკუნის დასაწყისში ჩამოტანილ ამ ფერწერულ სანაწილეზე, ისევე, როგორც მის მსგავს სამახსოვრო ნივთებზე სირია-პალეს-

ტინიდან, ქრისტიანულ სამყაროში სახელგანთქმულ ტაძართა მოხატულობების კომპოზიციებია ასახული. ამგვარი ნივთები იკონოგრაფიული პოგრამების გავრცელებაში შუამავლების როლს ასრულებდნენ

ქართულ ქვაჯვარებზე შემონახული ჯვარცმის რელიეფური კომპოზიციები თავისი მხატვრული მეტყველებით მკაფიოდ გამოირჩევა სხვა თანადროული ცნობილი ნაწარმოებებისაგან, თუმცა თემისადმი ზოგად მიდგომაში გარკვეული სიახლოვე შეინიშნება. ეს არის ფიგურათა ფორნტალურობა, იერატიულობა, გამოსახულებათა სიმბოლური მხარის წინ წამოწევა. შუა საუკუნეების ქართველი ოსტატი ქრისტიანული თემების ერთგვარ აბსტრაგირებას ახდენს. ამგვარი მხატვრული პოზიცია არ არის უცხო ზოგადად ადრექრისტიანული ხელოვნებისათვის. მხედველობაში მაქვს ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან მომდინარე ბრინჯაოს საცეცხლურები, პალესტინური ამპულები. მათზე მოთავსებული რელიეფური სცენები პრინციპულად ანალოგიურ მიდგომას ავლენს. ეს არის ლაკონიური პლასტიკური მატყველება, პერსონაჟთა რაოდენობის მაქსიმალურად შემცირება, სცენების სიმბოლური ჟღერადობის წინ წამოწევა. ქართული ქვაჯვარების ჯვარცმის რელიეფური სცენები ამ სიუჟეტის უძველეს ნიმუშებს მიეკუთვნება. მათთვის დამახასიათებელია კომპოზიციის აგების მარტივი, მკაფიო სქემა. ჯვარცმის ტრადიციული, მკაცრ სიმეტრიაზე დამყარებული კომპოზიცია მოქმედებს მინიმუმადე დაყვანილი ფიგურების სქემატური, იეროგლიფური გამომსახველობით. რელიეფების ოსტატები ჯვარცმის დრამატულ, ხალხმრავალ სცენაში უკუაგდებენ ყოველგვარ ყოფით და თხრობით დეტალებს და სცენა უმარტივეს ფორმულაზე დაჰყავთ. ჯვარცმა წარმოდგენილია არა როგორც ისტორიული სცენა, არამედ როგორც განზოგადებული, სიმბოლური გამოსახულება, რომელიც „ასახავს თეოლოგიურ ცნებებს, თაყვანისცემის, რწმენის სპეციფიკურ ფორმებს“.³⁰ არ არის არავითარი მინიშნება მოქმედების ადგილზე, ან ამ აბზის მომსწრე პერსონაჟებზე (შეად. ნმ. საბინას კარის ჯვარცმის რელიეფის ფონზე გულდასმით გადმოცემული აგურის გალავნის გრაფიკული ნახატი; პილიგრიმულ ფერწერულ რელიეფარ იუმზე ჯვარცმის სცენა გოლგოთის მთის სილუეტითა და სხვადასხვა პერონაჟებით; რაბულას სახარებაში ჯვარცმის მრავალფიგურიანი, ორიარუსიანი მინიატურა – სირიული წარატიული სტილის მკაფიო ნიმუში).

ქართველი მოქანდაკეები უპირატესობას ჯვარცმის სცენის უმარტივეს სქემას ანიჭებდნენ. მათ ზუსტად ჰქონდათ გააზრებული კომპოზიციის არქიტექტონიკა. ეს არის კონდენსირებული, ტევადი კომპოზიცია, რომელიც კანონიკური თემის ორიგინალურ პლასტიკურ გადანყევტას გეთავაზობს. რა თქმა უნდა, ისინი არ იყვნენ სავსებით თავისუფალნი თავის არჩევანში, რადგან ქმნიდნენ განსაკუთრებულ ესთეტიკურ კონცეპციაზე დაფუძნებულ ქვაჯვარების რელიეფურ ხატებს ეპოქის სულიერი იერარქიის პრინციპების შესაბამისად. ამ ქვის ხატების მკაცრი სიმეტრია და მკაფიო სტრუქტურა მორწმუნეთათვის სამყაროს წესრიგის ხილვად სახეს წარმოადგენდა.

მთავარი, რაც აკავშირებს ჯვარცმის ამ ორ რელიეფურ სცენას, ეს არის იკონოგრაფიული სქემის სრული თანხვედრა, რაც მდგრად ადგილობრივ

ტრადიციაზე უნდა მიუთითებდეს. ამას უნდა დაემატოს სახარების სიუჟეტის ინტერპრეტაციის იდენტურობა, რაც დოგმატური არსის გადმოცემას შეესაბამება. ჯვარცმის ქართული რელიეფური კომპოზიციების ხასიათში აირეკლა ის მხატვრულ გარემო, რომლის გავლენით იქმნებოდა ამ ეპოქის ხელოვნების იდეოლოგიური კონცეფცია.

ქართული რელიეფების ჯვარცმის შემოკლებული, სამფიგურიანი ვერსია განსხვავდება ამ თემის სხვა ლაკონიური სქემებისაგან, სადაც ჯვარცმის გვერდებზე ეხედავთ ღმრთისმშობელსა და წმ. იოანეს (სპილოს ძვლის კოლოფი ლონდონში, ფიესკი-მორგანის რელიეფარიუმი,³¹ სანტა მარია ანტიკვა). ქართული მოქანდაკეები ჯვარცმის სცენის პერსონაჟების შერჩევისას სიუჟეტის დოგმატური მნიშვნელობით ხელმძღვანელობდნენ. ქართულ რელიეფებზე ავაზაკების გამოსახვის ორი ტიპი გვხვდება: საცხენისის ვარიანტი – ჰორიზონტალურად გაშლილი მკლავებით და ბერიჯვრის, უფრო იშვიათი ვერსია – ზურგს უკან გაკრული ხელებით.

ჯვარცმული ქრისტეს გვერდებზე ორი ავაზაკის გამოსახვა უპირატესად პალესტინურ ხელოვნებაში გვხვდება (წმ. საბინას კარი, მოხატული კოლოფი, რაბულას სახარება, მონცას ამპულები,³² ჯვარცმის ენკაუსტიკური ხატი წმ. ეკატერინეს მონასტერში სინის მთაზე³³).

გრძელი, უსახელო ტუნიკით (კოლობიუმით) მოსილი ქრისტეს უძველესი ცნობილი გამოსახულებაა რაბულას სირიული ხელნაწერის მინიატურაზე. ამგვარადვეა მოსილი ქრისტე სირიულ-პალესტინური ხელოვნების ნაწარმოებებში. ეს პალესტინური ტრადიცია, საკმაოდ იშვიათი ჯვარცმის სცენებში, ჩვეულებრივია ქართულ ხელოვნებაში. საქართველოში ჯვარცმის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ გამოსახულებას ეხედავთ საბერეების კლდის ეკლესიის კედლის მხატვრობაში (დავით გარეჯა, X ს.),³⁴ სადაც ქრისტე კოლობიუმით არის მოსილი ძველი პალესტინური ტრადიციის მიხედვით. ამ კომპოზიციაში ავაზაკები გამოსახულნი არიან ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების უკან გაკრული ხელებით (მდრ. სინის მონასტრის ჯვარცმის ენკაუსტიკურ ხატზე ავაზაკების გამოსახულება).

როდესაც მოქანდაკე გამოსახავს ჯვარცმულ ქრისტეს ჯვრის გარეშე, ა. გრაბარის აზრით, იგი „მისდევს ფორმულას, რომელიც ახლოა სანტა-საბინას მოქანდაკის ფორმულასთან“.³⁵ თუმცა არის განსხვავება – ქართულ რელიეფზე ნეეროსანი ქრისტე კოლობიუმითაა მოსილი, რომელმაც მოქანდაკემ კი მიშველი ჭაბუკი გამოსახა (იხ. სპილოს ძვლის კოლოფი ბრიტანეთის მუზეუმში და მოხატული კოლოფი ვატიკანში).

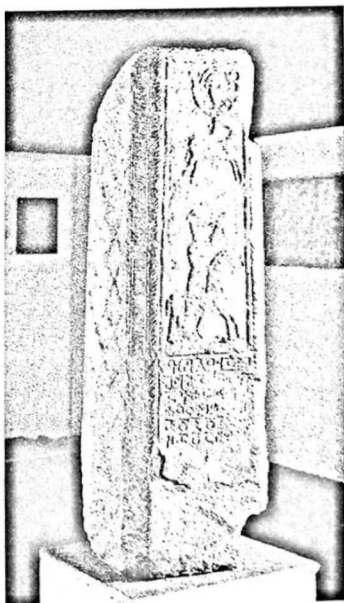
ქართულ რელიეფებზე ჯვარცმული ქრისტე მნიშვნელოვნად აღემატება ზომით ავაზაკთა ფიგურებს. ქართველმა მოქანდაკეებმა კარგად გამოიყენეს უძველესი აღმოსავლური ტრადიციიდან მომდინარე პერსონაჟთა ზომების გრადაციის იერარქიული ნესი. ამ ხერხით სცენაში განსაკუთრებული ეფექტია მიღწეული, რაც აძლიერებს ემოციური ზემოქმედების ძალას. ამავე მხატვრულ ხერხს გამოიყენებს ქართული და აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნება შექმდგომშიც (მაგ. ვერცხლის ჯვარი-რელიეფარიუმი მარტვილიდან სევადის

ჯვარცმის გამოსახულებით, IX ს.,³⁶ ჯვარცმის ფერწერული ხატი სინის მთაზე, VIII ს. და სხვ.).

ჯვარცმის რელიეფები VI-VII საუკუნეების ქართული პლასტიკური ხელოვნების დამახასიათებელ სტილურ ნიშნებს გვიჩვენებს, მათ შორისაა ადამიანის ფიგურის გადმოცემის დისპროპორციულობა, დამახასიათებელი თანადროული პალესტინური და სირიული ხელოვნებისათვის, რაც მკაფიოდ ჩანს ვერცხლის ამპულებისა და ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფებზე.³⁷

ქვაჯვარებზე ჯვარცმის რელიეფური სცენები ქართველ მოქანდაკეთა მიერ თემის ორიგინალურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. რელიეფების ერთგვარად აბსტრაქტული ხასიათი ჯვარცმის სიუჟეტს სიმბოლურ ჟღერადობას მატებს და ხაზს უსვამს გოლგოთის მსხვერპლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას. ჯვარცმის კომპოზიციების განხილვამ დაგვანახვა, რომ ქართველი მხატვრები უპირატესობას ამ თემის კონკრეტულ ვერსიას ანიჭებდნენ. ამასთანავე, გამოჩნდა, თუ რა რთული ურთიერთმიმართებები იყო ჯვარცმის სხვადასხვა ტიპებს შორის, რაც აძნელებს იმ არქეტიპების ზუსტ დადგენას, რომელნიც ხელთ ჰქონდათ ქართველ ოსტატებს. ერთი რამ კი ცხადია – ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში აისახა ქრისტიანული იკონოგრაფიის საერთო ევოლუცია და გამოჩნდა ქართული ხელოვნების მჭიდრო ურთიერთობანი მთელ ქრისტიანულ სამყაროსთან.

ქრისტეს სასწაულებიდან ქართული ქვაჯვარების სვეტებზე გამოსახულია „წმიდა ევსტათეს სასწაული“ (ნათლისმცემელი, VI ს.) და ქრისტეს ორი სასწაული (ბრდაძორი, VI ს.). წმ. ევსტათეს სცენა ნათლისმცემლის ქვასვეტის ერთადერთი ფიგურული გამოსახულებაა. მას სვეტის საფასადო ნახნაგის მთელი ზედაპირი უკავია. ეს სასწაული მოიაზრებოდა, როგორც ქრისტეს საზეიმო გამოცხადება, როგორც ღვთაებრივი ჩარევის ნიშანი. ევსტათეს ხილვა არ იყო უცხო ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისათვის (იხ. მარტვილის ტაძრის რელიეფური ფრიზი, ნებელდის კანკელის ფილა). ყოველი კომპოზიცია გვიჩვენებს სიუჟეტის მხატვრული გადანყევტისადმი შემოქმედებით მიდგომას, რაც ქრისტიანული ისტორიის მოვლენების გადმო-



20. ევსტათეს ნადირობა.
ნათლისმცემლის ქვასვეტი

ცემის კარგად შემუშავებულ ტრადიციაზე მეტყველებს. საინტერესოა, რომ ევსტათეს სასწაულის სცენა გვხვდება როგორც მონუმენტურ ხელოვნებაში (მარტივლის ტაძარი), ასევე კანკელის დეკორში (ნებელდა), და ქვაჯვარას სვეტის რელიეფურ დეკორში. ყველა შემთხვევაში სიუჟეტური კომპოზიცია გადანწყვტილია მისი განლაგებისა და ფუნქციის გათვალისწინებით. თუ მარტივლის ფრიზზე და ნებელდის ფილაზე კომპოზიცია ჰორიზონტალურად იშლება, ნათლისმცემლის სვეტზე, მისი ვერტიკალური ფორმის გამო, მოქმედება ორ რეგისტრად ვითარდება. ანალოგიური კომპოზიციური ხერხი გვხვდება სხვა ქვაჯვარებზე (იხ. დანიელის სცენა ზედა თმოგვის სვეტზე, ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა მამულას ქვაჯვარაზე, იერუსალიმში შესვლა უსანეთის ქვასვეტზე). ამკარაა, რომ ქართველ ოსტატებს კარგად ჰქონდათ შეგნებული მათ ნინაშე მდგარი მხატვრულ-კომპოზიციური ამოცანები და შემოქმედებითად უდგებოდნენ ყოველი კონკრეტული რელიეფის შესრულებას.

ნათლისმცემლის ქვასვეტი კანონიერი გამოსახულების ამგვარი გადაზარების და საკულტო ძეგლის ფორმასთან კომპოზიციის ჰარმონიული შერწყმის საუკეთესო მაგალითია.³⁹ წმ. ევსტათეს ნადირობის სცენის ორ იარუსად განთავსება და სიუჟეტის ლოგიკური განვითარების თითქოსდა შეუსაბამობა კომპოზიციის სტრუქტურასთან ამ რელიეფში განსაკუთრებულ ლოგიკურ ჟღერადობას იძენს. მოქმედება, რომელიც ვერტიკალურ არეზე იშლება, ვიზუალურად ორ ნაწილად იყოფა: ქვემოთ – მშვლდმომარჯვებული მხედარი, ზემოთ – ირემი ქრისტეს ხატი. წმინდანი, რომელიც ქვედა რეგისტრშია გამოსახული, მიწიერ სივრცეში მყოფად აღიქმება, ირემი კი, რომლის რქებს შორის მოჩანს ქრისტეს ხატი ჯერული შარავანდით, თითქოს ამალგებულ, ზეციურ სივრცეში არსებობს, რაც სიმბოლურად საესეებით შეესაბამება ამ სცენის სიღრმე არსს – ქრისტეს გამოცხადებას. ამგვარად, ქვასვეტის ფორმით გამონეული კომპოზიციური ხერხი უფრო ღრმა ჟღერადობს იძენს და ხაზს უსვამს ამ მოვლენის ზედადმიანურ, ლეთაებრივ მნიშვნელობას.

მოქანდაკემ მონახა ის ოდნავ შესამჩნევი ნიუანსები, რომლებითაც გააცოცხლა, შინაგანი დინამიკა შესძინა სცენას. გამოსახულების სტატიკურობა და იერატიულობა გაძლიერებულია მაყურებლისკენ მობრუნებული წმინდანის სახით და ქრისტეს ფრონტალური ხატი, რომლის ზომას ვიზუალურად ზრდის ჯერული შარავანდი და მისი მომჩარჩოებელი ირმის განტოტვილი რქები. ნიშანდობლივია ფიგურების მიმართება მოჩარჩოების ვერტიკალურ ნაწილებთან: ცხენი განუვლია მარცხნივ, ვერტიკალურ ჩარჩოსთან მიჯრით, მის წინ თავისუფალი ფონია დატოვებული. ირმის ფიგურა კი, პირიქით, მარჯვენა ჩარჩოსთანაა მისული, მკერდით თითქმის ეხება ორნამენტულ ჩარჩოს. მის უკან თავისუფალი ფონია. ამით ოსტატი ახერხებს რელიეფურ სცენაში გარკვეული მოძრაობის შეტანას, რომელიც ქვემოთა ზემოთ არის მიმართული. ამას ემატება ორიგინალური დეტალი – ირმისკენ დამიზნებული ევსტათეს ისარი გადატეხილია, რაც სიმბოლურად აღნიშნავს ქრისტეს ხატიან ირემზე ნადირობის შეუძლებლობას.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კულტურის შესახებ მნიშვნელო-

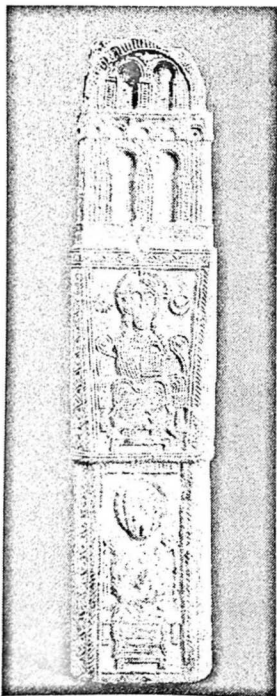
ვან ინფორმაცია გეანდის წმ. ევსტათეს კოსტიუმი, ცხენის აღკაზმულობა. დიდი სიზუსტით გადმოცემული სამოსელი იმის დასტურია, რომ ოსტატმა კარგად ნაცნობი კოსტიუმი გამოსახა. ეს არის ახლო აღმოსავლეთში ფართოდ გავრცელებული მეომრის სამოსი, რომელიც თავისი ხასიათით ახლოა მცხეთის ჯერის ტაძრის ფასადზე გამოსახულ ქობულ ერისმთავრის ჩაცმულობასთან. რელიეფის მთელი რიგი ნიშნები სასანურ სამყაროსთან სიახლოვეს ავლენს: ცხენისა და მხედრის მასშტაბური შეფარდება (ცხენის პატარა ზომა და არაპროპორციულად დიდი მხედრის ფიგურა), სასანიანთა დიდებულების კოსტიუმისათვის დამახასიათებელი სარტყელის ფორმა, ირანისა და კავკასიის პრაქტიკაში გავრცელებული კვანძად შეკრული ცხენის კუდი.

ირმის გამოსახულება განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. წმ. ევსტათეს ნადირობის პოპულარობა არაერთხელ აღნიშნულა კაპადოკიის, ახლო აღმოსავლეთისა და საქართველოს ხელოვნებაში. შესაძლოა, ამ პოპულარობას განაპირობებდა ირმის თაყვანისცემის უძველესი ტრადიცია. ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ირმის გამოსახულებების უშუალო წინაპრებად შეიძლება ჩაეთვალოთ ბრინჯაოს ჭვირული ბალთების რელიეფური კომპოზიციები (ძვ.წ. II-ახ.წ. III ს.), სადაც ცენტრალურ ადგილზე ირმის პლასტიკური ფიგურებია გამოსახული.⁴⁰ ირმის საკრალურ მნიშვნელობაზე მიუთითებს ასტრალური ნიშნები ცხოველის მკერდსა და გავაზე. ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მონაცემებით ირმის გამოსახულება შეიძლება უძველეს ხალხურ რწმენას და წარმოდგენებს დაუკავშიროთ. ირმის კულტის უძველესი ძირები ბრინჯაოს ეპოქის სკულპტურული და გრაფიკული გამოსახულებების სიმრავლეში იჩენს თავს, რაც ცხოველთა მფარველ და ნაყოფიერების ღვთაებას უკავშირდება. ძველ საქართველოში ირემი ღვთაების ზოომორფული სახე იყო. ამ გარემოებამ უთუოდ განაპირობა ადრეულ შუა საუკუნეებში ირმის გამოსახულების ჩართვა ქრისტიანული თემების რეპერტუარში, მათ შორის ქვაჯვარების რელიეფებში (იხ. ნალვარევის ქვასვეტზე ირმის რელიეფური გამოსახულება, რომელსაც მკერდსა და გავაზე ასტრალური ნიშნები აქვს).⁴¹ სიბრტყეზე სიმეტრიულად გაშლილი ირმის რქები (თავის პროფილური გამოსახვის დროს) გარეჯის სვეტის ირმის რელიეფს ნალვარევის ქვასვეტის ირმის სახესთან აკავშირებს. ორივე გამოსახულებისთვის სტილითა და ხასიათით უახლოეს პარალელს თრიალეთის თეთრი-წყაროს (აიაზმა) ადრეული ეკლესიის (VI-VII სს. მიჯნა) კამიტელის ჯიხვის რელიეფური გამოსახულება წარმოადგენს.⁴² საყურადღებოა, რომ ერთსა და იმავე რელიეფზე ადამიანის ფიგურის გამოსახვის პირობითობა ზოომორფულ გამოსახულებებში იცვლება ნატურაზე ცოცხალი დაკვირვებით, ცხოველთა ხასიათის იშვიათი გადმოცემით. ამასთანავე, რეალური ფორმები ოსტატურად არის ტრანსფორმირებული რელიეფური კომპოზიციის მხატვრული მთლიანობის შესანარჩუნებლად. ერთ ეპოქაში შექმნილი ეს რელიეფები გვიჩვენებს ქართულ ხელოვნებაში ზოომორფული გამოსახულებების უძველეს ტრადიციას, რომელიც ქრისტიანობის ხანაშიც აგრძელებს არსებობას.

უფლის სასწაულთა ჯგუფს მიეკუთვნება ორი ძალზე დაზიანებული რელიეფური სცენა ბრდაძორის ქვაჯვარას (VI ს.) სვეტის იმ წახნაგზე, სადაც

წმ. ელისეს სასწაულია გამოსახული.⁴³ რელიეფური ზედაპირის ძლიერი დაზიანების მიხედვად, მოხერხდა ორი მომიჯნავე რელიეფური კომპოზიციის იდენტიფიცირება (რელიეფების ოსტატი ზუსტად იცავს ქვასვეტის სცენების აგების ლოგიკურ და სტრუქტურულ პრინციპებს). ქვედა ორფიგურია სცენაში კარგად განირჩევა პროფილში გამოსახული მარცხენა ფიგურის ზურგს უკან სარეცელი, შესაბამისად, აქ სავარაუდოა „განრღვეულის განკურნების“ სიუჟეტი, რომელიც გავრცელებული ჩანს ადრეულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში (სპილოს ძვლის რელიეფებზე). მის ზემოთ სამფიგურიანი სცენის დეტალების ანალიზი (რელიეფი ბზარითაა დაზიანებული) გვაფიქრებინებს, რომ აქ „ბრმის თვალთა აღზელა“ უნდა იყოს გამოსახული.

„უფლის ამალება“, როგორც ქვაჯვარას სვეტის რელიეფური პროგრამის დაგვირგვინება, რამდენიმე ქვასვეტზე გვხვდება. ზოგიერთ შემთხვევაში იგი სრული სახითაა შემონახული (ხანდისი, ბრდაძორი, ნალვარევი), ზოგან – ფრაგმენტულად (დავათი, დიდი გომარეთი). ამალლების სიუჟეტი ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში მხატვრულად და იდეურად გააზრებულად არის ჩართუ-



ლი ქვასვეტების რელიეფურ დეკორში. მოქანდაკეები, რომლებიც სვეტების ნახნაგების ვერტიკალური არეების ვიწრო ჩარჩოებით იყვნენ შეზღუდულნი, რელიეფური პროგრამების შედგენისას კომპოზიციურ უნარსა და მხატვრულ ალღოს ავლენდნენ. მაგალითად, ხანდისის ქვასვეტზე ამალლების თემა ორ ნახნაგზეა განაწილებული, მის საფასადო მხარეს აღსაყდრებული მაცხოვარია გამოსახული, ამალლების ანგელოზი კი მის მომიჯნავე ნახნაგზეა.⁴⁴ ქვაჯვარების რელიეფების ოსტატები სვეტის ნახნაგებს დიპტიქებისა და ტრიპტიქების მსგავსად იაზრებდნენ და, შესაბამისად, ფიგურულ კომპოზიციებს მის ნახნაგებზე თავისუფლად განალაგებდნენ. სამ ნახნაგზეა განაწილებული ამალლების სიუჟეტი ნალვარევისა და დიდი გომარეთის ქვასვეტებზე (VI ს.):⁴⁵ აღსაყდრებული ქრისტე პირით მხარეზე, ანგელოზები – გვერდით ნახნაგებზე, რითაც თავისებური ქვის „ტრიპტიქი“ იქმნება.

ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი „ამალლების“ თემა ბრდაძორის ქვასვეტზე. სცენა მოთავსებულია სვეტის კაპიტელის საფასადო მხარეს. აღსაყდრებული ქრისტე გამოსახულია მანდორლაში, რომელიც ოთხ

21. უფლის ამალება. ხანდისის ქვაჯვარას სვეტი

ანგელოზს უკავია. რელიეფი დაზიანებულია, მაგრამ კარგად განირჩევა მანდორლის ჩაღრმავებულ ფონზე გამოკვეთილი ქრისტეს ფიგურა მხრებზე დაფენილი გრძელი ტალღოვანი თმით. ქრისტეს მკაცრი ტიპი თავისი ხასიათით ახლოა ხანდისის ქრისტეს რელიეფურ ხატთან.

ბრდაძორის ამალლების რელიეფი VI საუკუნის ქართული რელიეფების გარკვეული ჯგუფის დამახასიათებელი საზოგადოებრივი მანერით არის შესრულებული. კომპოზიცია

აგებულია პლასტიკური მიდგომისა და გრაფიკულ-ორნამენტული პრინციპის თავისებურ შერწყმავზე. სცენა მკაფიო და ზუსტი არქიტექტონიკით გამოირჩევა.

კომპოზიციაში ყველაფერი ხაზების დეკორატიულ დინებას, რელიეფური „ნახატის“ ექსპრესიულ გამომსახველობას ემორჩილება. ყურადღებას იპყრობს რელიეფის ცალკეული დეტალები: დამახასიათებელი ფორმის მაღალზურგის ტახტი, რომლის საზურგე ორმაგი ლილვითაა შემოწერილი, როგორც ეს VI საუკუნის ქვაჯვარათა რელიეფებზე გვხვდება. ნიშანდობლივია ქრისტეს შესამოსლის გადმოცემის ხერხი – თხელი ქსოვილის რომბული ნახატი, პარალელური ნაკეცებით გადმოცემული მოსასხამის დრაპირება. მკერდსა და მუხლებზე ნაკეცთა მიმართულება ქმნის ერთი ნერტილიდან მათი „გამოსხივების“ შთაბეჭდილებას. ამ ნაკეცთა რადიალური მიმართულებები გადადის ანგელოზთა ექსპრესიული ფიგურების დიაგონალებზე, რომელთა გადაკვეთის ნერტილშია ქრისტეს მაკურთხებელი მარჯვენა – კომპოზიციის მხატვრული და აზრობრივი ცენტრი. ექსპრესიულად გაზრდილი ხელის მტევანი ძლიერ მხატვრულ და იდეურ აქცენტს ქმნის კომპოზიციაში. კომპოზიციის კუთხეებში გამოსახული ანგელოზების ერთნაირი მოძრაობა ორნამენტულ-დეკორატიულ და კომპოზიციურ მიზანშეწონილობას ემორჩილება.

ბრდაძორისა და ხანდისის ქვასვეტების საერთო იკონოგრაფიული პროგრამების განსხვავების მიუხედავად, ორივე შემთხვევაში ამალლების სცენა საერთო რელიეფური კომპოზიციის განუყოფელი ნაწილია. ხანდისის ქვასვეტის იკონოგრაფიული პროგრამის ანალიზმა გამოავლინა მისი ადრექრისტიანული ძირები, მისი კავშირი ბაუტიკისა და საქარის მონუმენტურ მხატვრობასთან. აღსანიშნავია, რომ „ქრისტეს ამალების“ სცენაში ღმრთისმშობლის ქვედა



22. უფლის ამალება. ბრდაძორის ქვასვეტი

რეგისტრში გამოსახვა, როგორც ეს ხანდისისა და ბრდაძორის ქვასვეტებზეა, უთუოდ კოპტურ ხელოვნებიდან მომდინარე ტრადიციას უკავშირდება.⁴⁶

ადრეული შუა საუკუნეებიდან ამალლების სიუჟეტის არც ისე ბევრი მაგალითია დღემდე მოღწეული. მათგან ყველაზე მნიშვნელოვანია პალესტინის ამპულები, რომელთა იკონოგრაფიულ სქემებში „ამალლების“ თემა შედის, როგორც აუცილებელი ელემენტი.⁴⁷ ქრისტე ამპულებზე გამოსახულია ოვალურ მანდორლაში, რომელსაც ოთხი ანგელოზი აამალლებს. „ამალლების“ თემა გვხვდება ადრექრისტიანულ სპილოს ძვლის რელიეფებზეც.⁴⁸ გარკვეული განსხვავებების მიუხედავად, ყველა რელიეფური კომპოზიცია ერთ იკონოგრაფიულ სქემას ეფუძნება: ცენტრში ქრისტეს დიდი ფიგურა მანდორლაში, კუთხეებში – ოთხი ანგელოზი. ამგვარია რელიეფი ბალტიმორის მუზეუმიდან (ა. გოლდ-შმიდტი მას VI საუკუნით ათარილებს, ვ. ფოლბახი კი მიიჩნევს ადრექრისტიანული ნიმუშის მოგვიანო პროვინციულ ასლად), სპილოს ძვლის რელიეფი პირპონტ მორგანის კოლექციიდან მეტროპოლიტენ მუზეუმში (ნიუ იორკი), რომელსაც ვ. ფოლბახი „ადრექრისტიანულ, შასაძლოა, კოპტურ ნახელავად“ თვლის, რელიეფი კლუნის მუზეუმიდან (VIII ს.). ბრდაძორის „ამალლების“ რელიეფის იკონოგრაფიული სქემა ყველაზე ახლოა სპილოს ძვლის რელიეფთან მიუძღვნის.⁴⁹

ქრისტეს ამალება მიეკუთვნება იმ თემებს, რომლებიც პოპულარული იყვნენ წმინდა მინის პილიგრიმულ ხელოვნებაში. ვარაუდობენ, რომ ამალლების კომპოზიცია ამკობდა ელეონის ბაზილიკას ზეთისხილის მთაზე და რომ ეს მონუმენტური დეკორაცია არის ასახული ხელნაწერთა მინიატურებში (რაბულას სახარება, 586 წ.), პალესტინურ ამპულებში, სპილოს ძვლის რელიეფებში. აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნების ეს პოპულარული თემა თავისებურად განავითარეს ქართული რელიეფების ოსტატებმა.

ქართულ ქვასვეტების „ამალლების“ რელიეფურ კომპოზიციებში (ხანდისი, ბრდაძორი, დიდი გომარეთი) აქცენტი გაკეთებულია მკაცრ ფრონტალობასა და სიმეტრიაზე აგებულ „ხატის“ პრინციპზე. ოსტატი მიდის პლასტიკური სახის მონუმენტალიზაციის გზით. ქრისტეს დიდი თვალები გამოუცნობი ძალით იზიდავენ მზერას და, როგორც აკომპანიმენტი – ანგელოზთა ზუსტად ასეთივე დიდი, მომწუსხველი თვალების უცნაური გამომსახველობა. ასეთი ხერხით მიღწეულია წმინდა სახეთა კონცენტრაცია მაყურებელთან უშუალო კონტაქტზე. სულიერი სანყისის ხაზგასმა მიღწეულია ზედაპირის ორნამენტულ-დეკორატიული დამუშავებით და თავისებური სიბრტყითი მეტყველებით.

„ღმრთისმშობლის სულის ამალება“ ბრდაძორის ქვასვეტის კაპიტელზე. „ზეციურ ზონაში“, „ამალლების“ სცენის მომიჯნავე ნახნაგზე მოთავსებულია უნიკალური რელიეფური კომპოზიცია, რომლის იდენტიფიკაცია შესაძლებელი გახდა კომპოზიციის ყველა დეტალის გათვალისწინებით, მათი ერთმანეთთან შეჯერებით და მათი განხილვით ქვასვეტის საერთო თეოლოგიური პროგრამის კონტექსტში. კომპოზიციის ინტერპრეტაციას ართულებდა ქვაჯვარების რელიეფების ოსტატებისთვის დამახასიათებელი ლაკონიური, სიმბოლოებზე დაყ-

ვანილი მხატვრული მეტყველება.

კაპიტელის ცენტრში მოთავსებულია მანდორლის რელიეფური ოვალით შემოსაზღვრული, თავიდან ფეხებამდე თხელ ნაკეცებად დრპირებულ ქსოვილში გახვეული პატარა ფიგურა. მანდორლა ორი მხრიდან ხელთ უყრია ორ ანგელოზს. მათი ფრთები აჩარჩოებს სიმეტრიულ კომპოზიციას, რომლის ცენტრულობა ხაზგასმულია სცენის შუაში ჩამოკიდებული საცეცხლურით.

ქსოვილში გახვეული ფიგურა ღმრთისმშობლის სულის გამოსახულებას, როგორცაც ვხედავთ შუა საუკუნეების „ღმრთისმშობლის მიძინების“ სცენებში (Koinosis), სადაც იგი ხელთ უყრიათ ქრისტეს და ანგელოზებს. ამ თემის ადრექრისტიანული ვერსიები ცნობილი არ არის, თუმცა იგი ძალზე

პოპულარული იყო ბიზანტიაში.⁵⁰ საკმარისია, გავიხსენოთ „მიძინების“ ეკლესია ნიკეაში, მიძინებისადმი მიძღვნილი ორი მონასტერი ათონზე. ცნობილია X-XI საუკუნეთა სპილოს ძვლის რელიეფების დიდი რაოდენობა ღმრთისმშობლის მიძინების გაშლილი, მრავალფიგურიანი კომპოზიციით, სადაც დედალვთისას სულის პატარა, ქსოვილში გახვეული გამოსახულება ვერტიკალურად ხელთ უყრიათ ქრისტესა და ანგელოზს.⁵¹

ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების სცენა ბრდაძორის ქვასვეტზე ამ თემის იშვიათ, უაღრესად ორიგინალურ იკონოგრაფიულ რედაქციას გვთავაზობს.⁵² სამეცნიერო ლიტერატურაში გვხვდება მოსაზრება, რომ ეს სიუჟეტი შექმნილია IV საუკუნეში ელია წინასწარმეტყველის ისტორიისა და ქრისტეს ამაღლების ამბის ზეგავლენით.⁵²

თუ გავითვალისწინებთ ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების (Assumptio animae) კომპოზიციის თავისებურებას, ბრდაძორის რელიეფის ზოგიერთი დეტალი ამ სცენაში დამატებითი სიმბოლური აზრის მიმანიშნებლად უნდა მივიჩნიოთ. მოქანდაკემ დიდი მხატვრული და აზრობრივი ალლო გამოიჩინა, როდესაც ამ სცენის შექმნისას ითვალისწინებდა მომიჯნავე არეზე ქრისტეს ამაღლების სცენის არსებობას და ერთგვარად დააპირისპირა ეს ორი მოვლენა: ქრისტეს აქტიურ ძლევამოსილებას დაუპირისპირა ღმრთისმშობლის პასიურობა (მისი სული მაღლდება ანგელოზთა მეშვეობით). ბრდაძორის რელიეფზე ღმრთისმშობელს ხელები მკერდთან აქვს დანაყოფილი ლოცვის ჟესტით, რომელიც და-



23. ღმრთისმშობლის სულის ამაღლება.
ბრდაძორის ქვასვეტი

მახასიათებელია ქართულ ჭედურ ხატებზე გავრცელებული დედალეთისას „მცირე ორანტად“ წოდებული იკონოგრაფიული ტიპისათვის.⁵³

ამ კომპოზიციაში კიდევ რამდენიმე დეტალი საჭიროებს დამატებით გაშიფრვას: საყვირი მარცხენა ანგელოზის ხელში და ცენტრში მოთავსებული დიდი საცეცხლური. საყვირიანი ანგელოზი განკითხვის დღის ურთულესი თემის შემადგენელი ნაწილია. ეს არის ღრმა აზრის შემცველი სახე, რომელიც ცხოვლად არის წარმოდგენილი იოანე ღვთისმეტყველის გამოცხადებაში („... და ვიხილე შვიდი ანგელოზი, რომლებიც იდგნენ ღმერთის წინაშე და მიეცათ მათ შვიდი საყვირი... და შვიდი ანგელოზი, რომლებსაც ჰქონდათ შვიდი საყვირი, გაემზადა საყვირთა ჩასაბერად“, იოანე 8, 3-6) და მათეს სახარებაში („... და წარავლინეს ანგელოზნი თვისნი საყვირთა დიდითა და შეკრიბნეს რჩეულნი მისნი...“ მათე 24, 31), როგორც მეორედ მოსვლის ესქატოლოგიური თემის უცილობელი ნიშანი.

იოანეს გამოცხადებაში ყურადსაღებია კიდევ ერთი დეტალი: „...და მოვიდა სხვა ანგელოზი, და დადგა საკურთხეველის წინაშე, და ჰქონდა სასაქმეველ ოქროსი და მიეცა მას დიდძალი საქმეველი, რათა ყველა წმიდის ლოცვებთან ერთად დაედგა იგი ოქროს საკურთხეველზე...“ (8,3). შემდეგ ვკითხულობთ: „...და აიღო ანგელოზმა სასაქმეველ და აავსო იგი საკურთხეველის ცეცხლით, და გადმოათხია მიწას; და იქმნა გრგვინვა და გრიალი და ელვა და მიწისძვრა“ (8,5). აქ უთუოდ უნდა ვახსენოთ ღმრთისმშობლის სულის ამალღების კომპოზიციის სიმეტრიულ წყობაში კარგად ჩართული, ცენტრალური ფიგურის თავზე გამოსახული საცეცხლური. კომპოზიურად და მასშტაბურად გამოყოფილ საცეცხლურს ფორმულისმაგვარ, დახვეწილ კომპოზიციაში მნიშვნელოვანი იდეური დატვირთვა აქვს. იოანეს გამოცხადებაში მეორედ მოსვლის ჟამს ამ ლიტურგიკული ნივთისათვის მინიჭებული მნიშვნელობა გასაგებს ხდის კაპიტელის რელიეფურ კომპოზიციაში საცეცხლურის ჩართვას საყვირიან ანგელოზთან ერთად. საცეცხლურების გამოსახულებები ჩართულია სვეტის ამავე ნახნაგის სხვა კომპოზიციების ცენტრში (კომპოზიცია ორი წმინდა პერსონაჟით, „ოჯახური პირტრეტი“). ამგვარად, საცეცხლური, რომელიც აქტიურად მონაწილეობს განკითხვის დღისა და მეორედ მოსვლის მოვლენებში, ბრდაძორის სვეტის ამ ნახნაგის რამდენიმე სიუჟეტის არსებითი ელემენტია. მის გამოსახვაშიც ოსტატის მხატვრული ალლო მჟაღვნდება: საცეცხლური ერთნაირადაა ჩართული განსხვავებული ხასიათის კომპოზიციებში, ამასთანავე, ქვემოდან ზემოთ იზრდება მისი მასშტაბი, რაც მისი აზრობრივი მნიშვნელობის ზრდასთან უნდა იყოს დაკავშირებული.

გავიხსენოთ, რომ საცეცხლური მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ღმრთისმშობლის მიძინების სცენაში. სპილოს ძეგლის რელიეფებზე, როგორც წესი, საცეცხლური წმ. პეტრეს უკავია ხელში. დასავლური ხელოვნების ძეგლებში მიძინების სცენაში წმ. პეტრე გამოსახულია ლოცვანით ხელში, საცეცხლური კი წმ. ანდრიას უპყრია ხელთ. ბრდაძორის ორფიგურიანი კომპოზიციის ორი პერსონაჟის იდენტიფიკაცია შესაძლებელი ხდება ამ მომენტების გათვალისწინებით. ვვარაუდობ, რომ კაპიტელის ქვემოთ გამოსახული ორი პერ-

სონაჟიდან ერთია წმ. პეტრე მოციქული, მეორე კი წმ. ანდრია მოციქული. ეს არის ამ წმინდანთა ინენტიფიკაციის ერთი შესაძლებელ ვარიანტთაგანი.

იმისათვის, რათა თვალი გავადევნოთ ბრდაძორის ოსტატის თეოლოგიური აზრის მიმართულებას, როდესაც იგი ერთმანეთს უკავშირებს მეორედ მოსვლის იდეასა და ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების თემას, ყურადღება უნდა მივაქციოთ კაპიტელის მომიჯნავე ნახნაგზე გამოსახულ უფლის ამაღლების სცენას, ესქატოლოგიური მოვლენის შემადგენელ ნაწილს. გავიხსენოთ, რომ ქვასვეტების ნახნაგები ერთ მთლიან სასურათო არედ არის გააზრებული და მათზე გამოსახული წმინდა სახეები ერთ მთლიან აზრობრივ კვანძადაა შეკრული. შეიძლება დავასკვნათ, რომ ბრდაძორის კაპიტელის პლასტიკური სახეები ჩაფიქრებულია, როგორც განსახიერება ესქატოლოგიური მოვლენისა „ძისა კაცისა ცათა შინა... ღრუბელთა ზედა ცისათა ძალითა და დიდებითა მრავლითა“, ანგელოზთა „საყვირთა დიდთა“ მძლავრი ხმების თანხლებით (მათე 24, 30-31).

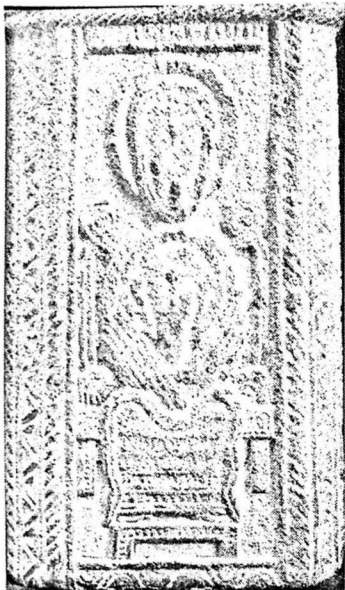
ბრდაძორის კაპიტელის „ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების“ რელიეფურ კომპოზიციას არა აქვს ანალოგიები ადრექრისტიანულ ხელოვნების ჩემთვის ცნობილ ძეგლებში. ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბება VI საუკუნის ბოლოსათვის ინტენსიურად მიმდინარეობდა მთელ საქრისტიანოში. სავსებით ბუნებრივია, რომ ბრდაძორის ქვასვეტზე, ამ ეპოქის ქმნილებაზე, ვხედავთ ძირითადი ქრისტიანული დოგმების ორიგინალურ შემოქმედებით გააზრებას და ორიგინალურ კომპოზიციურ თუ იკონოგრაფიულ მომენტებს, რომელთაც, შესაძლოა, ვერ პოოვებს შემდგომი განვითარება.

3. ღმრთისმშობლის სახე ქართულ ქვაჯვარებაზე

„.....და შემდგომად ამაღლებისა უფლისა, რაჟამს ნილთ იგდეს მოციქულთა, ყოელად წმიდისა ლუთისმშობელსა ნილი ხედა მოქცევად ქუეყანაი საქართველოისა და ნეტარ ვართ და სამგ ზის სანატრელ, რამეთუ სიქადულ ჭუენდა არს შენვენა ღვთისმშობლისა, რომლის ნილხდომილნი ვართ“

ღმრთისმშობლის თემა ადრექრისტიანულ ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ღმრთისმშობლის რელიეფური სახე გვხვდება უძველესი ტაძრების ფასადებზე (ეძანი, ქვემო ბოლნისი), კანკელებზე (წებელდა, გველდესი), და ქვაჯვარათა სვეტების რელიეფებზე. მისი ხატი განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს უძველეს ქვაჯვარათა იკონოგრაფიულ პროგრამებში.

ქვასვეტების რელიეფური კომპოზიციების შემქმნელი ოსტატები ქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემებს გამორჩეული ეროვნული ნიშნების მქონე ხატებად გარდაქმნიდნენ. ადრეული ქრისტიანობის წმინდა სახეები ქართულ ქვაჯვარებზე ორიგინალურ ელფერს იღებს. ეს მელანდრება ქართული რელიეფების თავისებურ სიბრტყობრიობაში, რელიეფურ-ხაზოვანი



24. ღმრთისმშობელი. ხანდისის ქვასვეტი

ნახატის რიტმულ წყობაში, დეკორატიულ გამომსახველობაში, წინაქრისტიანული ეპოქებიდან მომდინარე ზომორფულ და ორნამენტულ მოტივთა ტრანსფორმაციაში, მათ შერწყმაში ქრისტიანულ ხატოვანებასთან.

ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფურ პროგრამებში უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ღმრთისმშობლის თემას, რომელიც ორგანულად არის ჩართული პლასტიკური დეკორის საერთო სისტემაში. ქვასვეტების ნახანგებზე რელიეფების განაწილება ზუსტ კანონებს ემორჩილება. ამასთანავე, დაცულია მთავარი პრინციპი: ყოველი კომპოზიცია იზოლირებულად, საგანგებოდ შექმნილ ორნამენტულ ჩარჩოში ჩასმულ დამოუკიდებელ ხატებად წარმოგვიდგება. ზუსტად არის გააზრებული თითოეული მათგანის მიმართება სხვა რელიეფებთან. ყოველი გამოსახულების სიღრმივი არსი იხსნება რელიეფური დეკორის საერთო კონტექსტში.

ქვაჯვარათა რელიეფებზე ღმრთისმშობლის თემის პოპულარობა განპირობებულია ამ საკულტო ძეგლების სალოცავ-ვოტივური ხასიათით. ეს ნათელი გახდება, თუ მივმართავთ ზოგიერთ ქვაჯვარაზე შემონახულ წარწერებს, რომლებშიც მათი აღმმართველები თუ შემწირველები ვედრებით მიმართავენ ღმრთისმშობელს, მფარველსა და მეოხს: „შენწენითა ღმრთისმშობლისაითა, მე, ერემია და ფლვჭ(?)“, ესე ჯუარი აღმმართეთ სალოცავად სულთა ჩვენთა და ...“ (პანტიანი, ჯვრის კვარცხლებეი, VI ს. 2/2)²; „... აღმმართე პატიოსანი ჯუარი წმიდისა ღმრთისმშობლის სახელსა, სალოცავად ჩემდა და ძმათა ჩემთა, მეოხებისათვის ყოველსა ჭირსა ამას სანუთროსა და საუკუნეს (აბასთუმანი, ჯვრის კვარცხლებეის ფრაგმენტი, 685-711 წწ.)³; „წმიდაო ღმრთისმშობელო მარიამ, დედაო ღმრთისაო, მეოხ ეყავ სულსა... (უდე, ქვასვეტი, X ს.)⁴; მცხეთის ჯვრის სამხრეთის ფასადზე დარჩენილია წარწერის ფრაგმენტები: „წმიდაო ღმრთისმშობელო“ (VI-VII სს.)⁵

ადრეულ ქვასვეტებზე ღმრთისმშობლის რელიეფურ ხატებში ამ თემის სხვადასხვა მხატვრული და თეოლოგიური ნიუანსები შეიმჩნევა. ძირითადად აქ გამოსახულებების ორი ტიპი გვხვდება: აღსაყდრებული ჩვილედი ღმრთისმშობელი და მთელი ტანით გამოსახული ფეხზე მდგომი დედა ღვთისა, რომელსაც მკერდის წინ ქრისტეს ბოუსტი უკავია. პირველ ტიპს მიეკუთვნება რელიეფური

ხატები ხანდისის, ბოლნისის, ბრდაძორის, დმანისის ქვასვეტებზე, მეორე ტიპს – დავათში აღმოჩენილი ქვასვეტების ორ ფრაგმენტზე შემონახული ღმრთისმშობლის სახე.

აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის გამოსახულებათა საერთო ნიშნების მიუხედავად, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ღმრთისმშობლის სახე გადმოცემულია ქვასვეტის იკონოგრაფიული პროგრამის ხასიათისა და მისი თავისებურებების გათვალისწინებით.

ქვასვეტების ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატებიდან ზოგიერთი ერთმანეთთან დიდ კომპოზიციურ და სტილურ სიახლოვეს ავლენს. ასეთებია ღმრთისმშობლის ხატები ხანდისისა და ბოლნისის ქვასვეტებზე. ორივე ქვის ხატზე იდენტურია აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის ფრონტალური ფიგურა, სიბრტყეზე ფიგურის თავისებური განშლა. ორივე რელიეფზე ზუსტად ერთნაირია ხის მოჩუქურთმებული ტახტის ფორმა, დამახასიათებელი მოხაზულობის მაღალი საზურგით, ქრისტეს ბიუსტი ღმრთისმშობლის კალთაში, ჯვარი ქრისტეს თავს უკან (შარავანდის გარეშე). ერთნაირია სახეითი საშუალება – ფორმების შემოწერა ორმაგი ლილვით. მოქნილი რელიეფური ხაზი მიუყვება ღმრთისმშობლის სილუეტს, შემოხაზავს ზურგიან ტახტს, შემოწერს ქრისტეს თავის მოხაზულობას.

ღმრთისმშობელი შარავანდით არის გამოსახული. იგი მთლიანად გახვეულია მაფორიუმში, რომელიც ხაზგასმულად დეკორატიულად არის დამუშავებული: სხეულის ქვედა ნაწილს ორმაგი ლილვი შემოწერს, მაფორიუმის დრაპირება გადმოცემულია პარალელური რელიეფური ხაზებით და მათ შორის მძივისებური რელიეფური ზოლებით. ასევეა დამუშავებული ტახტი, რომლის შემკულობაში გამოყენებული „ლურსმნული“ ორნამენტი ძველი ქართული მოჩუქურთმებული ხის ავეჯის მოტივებთან იწვევს ასოციაციას.

ხანდისის კომპოზიციის ანალოგიური ბოლნისის ქვასვეტის ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი ძალზე დაზიანებულია, მაგრამ ფრაგმენტების მიხედვით შესაძლებელია მთლიანი კომპოზიციის აღდგენა. ამ რელიეფშიც იგივე ხაზოვან-დეკორატიული მიდგომა ჩანს, ოღონდაც იგი უფრო მდარე ხელობისაა, განსხვავებულია ფიგურის პროპორციები. დრაპირებიდან გამოთავისუფლებული ხელებით ღმრთისმშობელს მეერდის წინ ქრისტეს ბიუსტი უკავია. პარალელური ხაზებით გადმოცემული მაფორიუმის ნაკეცების წრიული მოხაზულობა ქრისტეს გარშემო ქმნის თავისებურ მრგვალ „მოჩარჩოებას“, რაც წინაქრისტიანულ ხანაში გავრცელებულ პორტრეტებთან მედალიონებთან (imago clipeata) იწვევს ასოციაციას. ხანდისისაგან ოდნავ განსხვავებულია ტახტის დამუშავება, რომელსაც აქ სამმაგი ლილვი შემოწერს. ტახტის ფეხები ტრადიციული ქართული ხის სავარძლების სკულპტურული ფეხების მსგავსად არის დამუშავებული.

ამ ორი იდენტური ქვის ხატის შედარება გვაფიქრებინებს, რომ მათ ოსტატებს ერთი იკონოგრაფიული ნიმუში ჰქონდათ ხელთ. ორივე ქვასვეტზე ღმრთისმშობელი გამოსახულია ფრონტალურად, მკაცრი დიდებულებით. ღმრთისმშობლის ამგვარ გამოსახულებას, რომლის სათავეები თავყანისციემის

ადრექრისტიანულ კომპოზიციებშია საძიებელი, ა. გრაბარი „იკონოგრაფიული კონტექსტიდან“ ამოღებულად მიიჩნევს. ორივე რელიეფური ხატი მჭიდროდ უკავშირდება პალესტინური ამპულების ანალოგიურ კომპოზიციებს.⁶ არაერთხელ იყო აღნიშნული, რომ ადრექრისტიანულ ამპულებზე (მაგ. მონცა N 1-4) ღმრთისმშობელს კალთაში ჩვილი იესო კი არ უკავია, არამედ მხოლოდ მისი თავი ჯვრული შარავანდით (იხ. ხანდისის ქვასეტი). ასეთ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ მას ხელთ უყვრია მედალიონი ან ფარი ევმანუელის გამოსახულებით. ამპულებზე გამოსახული აღსაყდრებული ჩვილადი ღმრთისმშობლის გამოსახულებები, რომლებიც ქართული ქვაჯვარების ქვის „ხატების“ ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ, VI საუკუნეს განეკუთვნება.⁷ ღმრთისმშობლის ხატთან ზოგიერთ ბიზანტიურ ოქროს მედალიონს, წარწერების მიხედვით, მემორიალურად მიიჩნევენ, ისინი მათ შემკვეთთა ნათლისღების აღსანიშნავად უნდა იყვნენ შექმნილი (მაგ. ოქროს მედალიონი დამბარტონ ოუქსის კოლექციიდან თეოდოსიუსის წარწერით, 584 წ.).⁸ ანალოგიურად შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ზოგიერთი ქვაჯვარა ჩვილადი ღმრთისმშობლის ხატით ქართველი დიდებულის მონათვლის აღსანიშნავად იყო აღმართული.

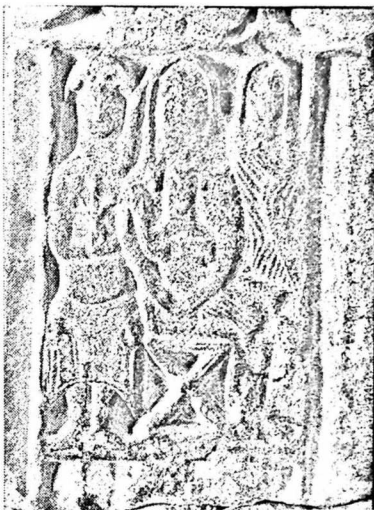
ღმრთისმშობლის „ხატები“ ქართულ ქვაჯვარებზე უთუოდ ქრისტიანულ სამყაროში კარგად ცნობილ ნიმუშებს იმეორებენ. ისინი ახლოს არიან დედა ღვთისას ხატებასთან ბიზანტიურ სპილოს ძვლის რელიეფებზე (დიპტიქები ბერლინის მუზეუმიდან, კროუფორდის კოლექციიდან და სხვ.).⁹

ქართველი ოსტატები პირდაპირ კი არ იმეორებდნენ წმინდა მინიდან მიღებული მზა ნიმუშებს, არამედ შემოქმედებითად უფარდებდნენ მათ ქვასეტის იკონოგრაფიულ პროგრამას. ეს კარგად ჩანს ზემომოყვანილ ქვასეტების მაგალითზე. ხანდისის სეეტზე ღმრთისმშობლის ხატი მოთავსებულია საფასადო მხარეს ქრისტეს ამალღების რელიეფის ქვემოთ და ამ თემის შემადგენელ ნაწილად მოიაზრება. ასეთი კომპოზიციური სქემა გასაგები ხდება, თუ გავიხსენებთ VI საუკუნის კოპტური ტაძრების საკურთხეველის აფსიდების იკონოგრაფიულ სქემებს და ადრეული კოპტური ხატების კომპოზიციებს.¹⁰ სრულიად სხვაგვარად არის გააზრებული ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი ბოლნისის ფრაგმენტზე. იგი მოთავსებულია ქვასეტის ყველაზე მაღალ ზონაში – სეეტისთავზე, რაც იმის დასტურია, რომ ბოლნისის ქვასეტის იკონოგრაფიული პროგრამა სხვა თეოლოგიური აზრის შემცველი უნდა ყოფილიყო და შესაბამისად, ეს წმინდა სახე სეეტზე თავისი მდებარეობით პასუხობდა იკონოგრაფიული პროგრამის არსს.

აღსაყდრებული ჩვილადი ღმრთისმშობელი ბრდაძორის ქვაჯვარაზე ორ პერსონაჟთან ერთად არის გამოსახული. სამფიგურიანი კომპოზიცია სეეტის ზედა ნაწილში, უშუალოდ ქრისტეს ამალღების სცენის ქვემოთ არის განლაგებული. სხვადასხვა მასშტაბის ფიგურები მჭიდროდ ავსებენ კადრს. ღმრთისმშობლის ორივე მხარეს, თითქოს მეორე პლანზე გადასული ორი ფიგურაა: მარჯვნივ – საერო ტანსაცმელში მოსილი მამაკაცი ყვავილით-ინიგინით მარჯვენა ხელში, მარცხნივ – თავიდან ფეხებამდე მოსასხამში გახვეული ქალი.¹¹

ღმრთისმშობლის პოზა საკმაოდ პირობითია: თავი და მხრები მკაცრად

ფრონტალურადაა გადმოცემული, ფეხები კი პროფილშია მიბრუნებული. ამგვარად, ფიგურა ხედვის ორი წერტილიდან არის ნაჩვენები. ანალოგიურია ყრმა ქრისტეს პოზა. მარცხენა ხელში მას კოდექსი უპყრია, მარჯვენა ხელით აკურთხებს. დასაკეცი სკამის ფორმის უზურგო ტახტი ძალიან პატარაა დედა ღვთისას მონუმენტური ფიგურისათვის. ღმრთისმშობლისა და ყრმის თავები ერთ სიმეტრიის ღერძზეა, რომელიც სკამის ფეხების გადაკვეთის წერტილში გადის. მათი დიდი, ფართოდ გახეილი თვალები პირდაპირ უმზერენ მაყურებელს და ეს იდეალური მზერა უცნაური ძალით გიზიდავთ და გიპყრობთ. ამგვარი ექსპრესიული ხერხები, პლასტიკის პირობით ხასიათთან ერთად, უშუალოდითა და გულწრფელობით ავსებს გამოსახულებას.



25. ღმრთისმშობელი. ბრდაძორის ქვასვეტი

ღმრთისმშობლის ფიგურის ამგვარი გადმოცემა, შესაძლოა, რომელიმე ნარატიული ნიმუშის გავლენით აიხსნება. ფიგურათა პროპორციები პირობითია, დარღვეულია სხეული ნაკვეთების სწორი მიმართებები, თუმცა ფიგურების შესრულებაში მოცულობითობის გარკვეული შეგრძნება შეიმჩნევა. ქრისტეს, სხვა თანადროულ რელიეფთა მსგავსად, არა აქვს შარავანდი, მის თავს უკან მხოლოდ ჯვარია გამოსახული (ჯვრულ შარავანდზე მითითება).

ქვასვეტის ვოტივური, სალოცავი ფუნქცია ხსნის ამ კომპოზიციის არსს – ეს არის ღმრთისმშობლის წინაშე შემწირველთა წინადგომის სცენა. საერო სამოსელში გამოწყობილი პერსონაჟი, უთუოდ, ქართლის ფეოდალია, რომლის მაღალ სოციალურ სტატუსზე მიუთითებს ყვავილი მის ხელში.¹²

ბრდაძორის ეს რელიეფური კომპოზიცია გასაგები ხდება ამ ეპოქის (VI ს.) მარიოლოგიურ გამოსახულებათა საერთო კონტექსტში. ბიზანტიაში ამ დროს ჩნდება დონატორთა გამოსახულებები თაყვანსაცემ წმინდა სახეებთან ერთად. ამგვარი მაგალითები ხელოვნების სხვადასხვა დარგში გვხვდება: კედლის მხატვრობაში, მოზაიკაში, ხატებზე, რელიეფებზე. ქართული ხელოვნების ძეგლთა შორის პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ ქტიტორთა რელიეფები მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, სადაც ქართლის ერისმთავართა ოჯახის წევრები წარდგებიან ქრისტესა და წმინდანის წინაშე.¹³ ზემომოყვანილი მაგალითებიდან ჩანს, რომ ბრდაძორის ოსტატის ნახელავი თავისი ეპოქის მონინავე მხატვრული აზროვნების თანაზიარია.

ბრდაძორის ქვასვეტის ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი ამჟღავნებს კავშირს ადგილობრივი ხალხური ხელოვნების ძირებთან და ამასთანავე, თანადროული რელიგიური ხელოვნების აღიარებულ ნიმუშებთან. ქართული ქვასვეტების რელიეფების კვლევისას არაერთხელ მიმოითივებია მათ კავშირზე VI-VII საუკუნეთა კოპტურ პლასტიკასთან. ეს ეხება როგორც რელიეფთა იკონოგრაფიას, ასევე მათ სტილს.¹⁴ ეს განსაკუთრებით თვალსაჩინოა სწორედ ბრდაძორის ამ კომპოზიციასთან მიმართებაში, რომელიც არა მხოლოდ საერთო სტილური ნიშნებით, არამედ ზოგიერთი დეტალითაც ახლოს დგას კაიროს მუზეუმის ერთ-ერთ კოპტურ რელიეფთან (N 8006). ქტიტორის ჟესტი ბრდაძორის რელიეფზე იდენტურია ანგელოზის ჟესტისა კოპტურ რელიეფზე – ორივეგან ხელი მსუბუქად ეხება ღმრთისმშობელს. კოპტური რელიეფი, სადაც ღმრთისმშობელი მთავარანგელოზებთან და წმინდა მოციქულებთან პეტრე და პავლესთან ერთად არის გამოსახული და რამდენიმე ანალოგიური რელიეფი ამავე მუზეუმიდან (NN 7814, 7815) მიჩნეულია სპილოს ძვლის ცნობილი ბერლინის დიპტიქის უხეშ რეპლიკებად, შორეულ „ექოდ“.¹⁵ სპილოს ძვლის რელიეფებში ვხედავთ ბრდაძორის კომპოზიციის ზოგიერთი დეტალის განმარტებას: სავარძელი იმეორებს VI-VII საუკუნეთა სპილოს ძვლის დიპტიქებზე გამოსახულ მსუბუქ, დახვენილი ფორმის სავარძლებს.¹⁶ ბრდაძორის რელიეფი თავისი ხასიათით ახლოა ქ. ტოლერტინოს ტაძრის სარკოფაგის რელიეფთან მოგვთა თაყვანისცემის სცენით.¹⁷ დონატორთა ფიგურების შემცველი ამგვარი კომპოზიციების პირველსახედ უნდა მივიჩნიოთ თაყვანისცემის სცენები, რადგან თავისი აზრობრივი მნიშვნელობით ისინი სავესებით შეესაბამება ამ თემას, რომელიც ნარატიული ხასიათის კომპოზიციიდან გარდაიქმნა სალოცავ, სახატე გამოსახულებად. ბრდაძორის ღმრთისმშობლის სახე უნიკალურია არა მხოლოდ ქართულ პლასტიკაში, არამედ საერთოდ რელიგიურ ხელოვნებაში, რადგან ეს არის ე.წ. „მოსახსენებელი ხატის“ (ნ. კონდაკოვი) იშვიათი ნიმუში, შექმნილი ძველი ქრისტიანული ხელოვნების ისეთი ნაწარმოებების რიგში, როგორებიცაა იმპერატორ იუსტინიანეს ეპოქის მოზაიკები, სადაც მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის წინაშე ვედრებით წარდგებიან სასულიერო და საერო პირები, ეკლესიათა მამულები. ხშირ შემთხვევაში „მოსახსენებელი“ ხატები მონუმენტურ ფერწერულ წმინდა სახეებს ასახავდნენ, რაც გავრცელებული იყო VI საუკუნეში იუსტინიანეს ეპოქის ბიზანტიური ხელოვნების გავლენით. ამგვარი „მოსახსენებელი“ ხატის ნიმუშად ნ. კონდაკოვი მიიჩნევს ფრესკას კომოდილას კატაკომბებში (რომი), რომელზეც გამოსახულია წმინდანის მიერ მანდილოსნის წარდგენა ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის წინაშე (VI ს. შუა წლები).¹⁸

ამიერიდან მცხეთის ჯვრის მონუმენტურ საეკლესიო პორტრეტებს უნდა მოკრძალებით გვერდით ამოვუყენოთ ბრდაძორის ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი დონატორის გამოსახულებით, რომელშიც მცხეთის ჯვრის შემოქმედის თანამედროვე მოქანდაკემ ორიგინალური მხატვრული ფორმით გამოხატა წინადაგომის იდეა, ხსნისა და მფარველობის ვედრება.

უჩვეულოდ ჩანს საერო პერსონაჟის გამოსახვა ქვასვეტის უმაღლეს ზო-

ნაში (შეგახსენებთ, რომ დონატორები, ჩვეულებრივ, სვეტის ქვედა ნაწილში გამოისახებოდნენ). ამის ახსნას ვპოულობთ კატაკომბების მოხატულობებში, სადაც საინტერესო კანონზომიერება შეინიშნება: ფრესკების ზედა რეგისტრში გამოსახებოდნენ ოჯახის გარდაცვლილი წევრები, ქვედა ზონაში კი ამ ოჯახის ცოცხალი წევრები. ანალოგიით, შეიძლება დავუშვათ, რომ ბრდაძორის რელიეფზე ღმრთისმშობლის წინაშე ფეოდალური ოჯახის გარდაცვლილი წევრია გამოსახული, ხოლო გვერდით ნახნაგზე მისი ოჯახის ცოცხალი წევრები. ასეთი ვარაუდის უფლებას ის გარემოებაც გვაძლევს, რომ ქვაჯვარების წარწერებში მოხსენებულნი არიან ფეოდალური საგვარეულოების როგორც ცოცხალი, ასევე გარდაცვლილი წევრები.

ქვასვეტების ღმრთისმშობლის ხატებს შორის განცალკევებით დგას რელიეფური ხატები სოფ. დავათში (დუშეთის რ-ნი) აღმოჩენილი ქვასვეტების ორ ფრაგმენტზე (VI ს.). რელიეფურ ხატზე ღმრთისმშობელი ფეხზე მდგომია გამოსახული, ქრისტეს ბიუსტით მკერდთან. მკაცრად ფრონტალური ფიგურა მთლიანად ავსებს კადრს. თავი (უშარავანდოდ) ზედა ჩარჩოზეა მიბჯენილი, მინიატურული ტერფები გაშლილად პროფილშია გამოსახული. თვალნათლივ ჩანს ფიგურის დამჯდარი პროპორციები, ექსპრესიულად გაზრდილი თავის მოცულობა (შეფარდება 1:5) და შეუფერებლად პატარა ტერფები. ეს ნიშნები დამახასიათებელია VI საუკუნით დათარიღებული ქართულ რელიეფთა ერთი ჯგუფისათვის ქვემო ქართლიდან (იხ. ხანდისის, ბოლნისის ქვასვეტების რელიეფები, ქვემო ბოლნისის, ეძანის, თეთრი წყაროს ეკლესიების რელიეფები).

ღმრთისმშობელი მთლიანად მაფორიუმშია გახვეული, სიმეტრიულად მომრგვალებული ხელებით მას მკერდის წინ ქრისტეს წელზევითი გამოსახულება უკავია. ქრისტეს ნახევარფიგურა შედარებით დიდი ზომისაა, თავი ჯვრული შარავანდით თითქმის ღმრთისმშობლის თავის ტოლია. თავები ერთ ცენტრალურ ღერძზეა განლაგებული, რაც ქმნის მრგვალი მოცულობების რიტმულ განმეორებას ვერტიკალზე, მარიამის მხრებისა და ხელების მომრგვალებული მოხაზულობით ხაზგასმულს. ქრისტეს ბიუსტი ზუსტად გომე-



26. ღმრთისმშობელი. დავათის ქვასვეტი

ტრიულ ცენტრშია მოთავსებული. კადრის დიაგონლების გადაკვეთის წერტილი მისი ნიკაპის ქვემოთ ხედება. ქრისტეს ორივე ხელით კოდექსი უკავია და მისი ხელების მოძრაობა დუბლირებულია ღმრთისმშობლის ხელების რკალური ნახატით. ამგვარი ნიუანსებით რელიეფის პარმონიული მთლიანობა არის მიღებული.

ამ კომპოზიციის აგებაშიც გარკვეული გეომეტრიული სქემაა გამოყენებული. ამგვარი ზუსტი გაანგარიშება, როგორც წესი, საფუძვლად უდევს მკაცრად რეგლამენტირებული ადრექრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებს. ქართული რელიეფები ამგვარი მიდგომის შესანიშნავი ნიმუშებია.

ღმრთისმშობლის მაფორიუმში გახვეული ფიგურის ზედაპირი დეკორატიულად არის დამუშავებული: გულზე, ქრისტეს თავს ზემოთ, წვრილი პარალელური ლილვებით გადმოცემული თხელი ქიტონის გოფრირებული ნაკეცები მოჩანს. ქრისტეს ქიტონის ნაკეცთა დამუშავება იმეორებს ღმრთისმშობლის ქიტონის ნახატს, ოღონდ შემცირებული მასშტაბით. ამ ხერხით გარინდულ, ფრონტალურ კომპოზიციაში შეტანილია შინაგანი დინამიკა, რიტმულობა. ღმრთისმშობლის ქიტონისა და მაფორიუმის ნაკეცთა დიფერენცირებით ოსტატი განსხვავებული ქსოვილების ფაქტურას გადმოსცემს.

დავათის ორივე რელიეფზე ღმრთისმშობლის ხატები საესებით იდენტურია, როგორც კომპოზიციური სქემით, ასევე რელიეფის მხატვრული ხასიათით. ორივე რელიეფი ერთი ხელწერით არის აღბეჭდილი, რაც უმცირეს დეტალებში ვლინდება. შეიძლება ლაპარაკი არა თუ ერთ სახელოსნოზე, არამედ შესაძლოა, ერთ ოსტატზეც. ამავე დროს, ეს რელიეფური ხატები დიდ მსგავსებას ავლენს ხანდისის ქვასვეტის რელიეფებთან. ფორმების პლასტიკური დამუშავების ზოგიერთი ხერხი ქართული ხეზე კვეთის ხელოვნების სპეციფიკურ ხერხებთან იჩენს სიახლოვეს. ხალხური ხელოვნების ამ დარგის გარკვეული ზეგავლენის კვალი ჩანს დავათის ქვასვეტის ჩარჩოს გრაფიკულ ორნამენტშიც. ამგვარი ასოციაციები არც თუ იშვიათია ადრეულ ქართულ რელიეფებში, რადგან მათი ოსტატების შემოქმედება ხალხური ტრადიციების ნიაღში ვითარდებოდა. ამაში რომ დაერწმუნდეთ, საკმარისია, გადავხედოთ ჩვენამდე მოღწეულ ხეზე კვეთის უძველეს ნიმუშებს: ხის სავარძლების, კიდობნების, მერხების, საკარცხულების, ძველი ქართული დარბაზების დედაბოძების ონამენტულ დამუშავებას.¹⁹ ეს კიდევ ერთხელ გვიჩვენებს, რომ ქვაჯვარების შექმნა, მათი აღმართვა, ხალხური ყოფის ნიაღში ხდებოდა და მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ხალხის ცხოვრებასთან.

დავათის ეკლესიის წყობაში და მის მიდამოებში ღმრთისმშობლის ორი ერთნაირი რელიეფური ხატის აღმოჩენა ამ რეგიონში ქვაჯვარების სახელოსნოს არსებობაზე მიუთითებს, რასაც ადასტურებს აქვე მიკვლეული დაუმთავრებული ქვასვეტების გარკვეული რაოდენობა. რომელთა მიხედვით შესაძლებელი ხდება მოქანდაკეთა სამუშაო პროცესში ჩახედვა.²⁰

ფეხზე მდგომი, მთელი ტანით გამოსახული ღმრთისმშობელი, რომელსაც მკერდის წინ ქრისტეს გამოსახულებიანი მედალიონი უკავია, „პანაგია“ იწოდება.²¹ ამ იკონოგრაფიული ტიპის სათავეები ღმრთისმშობელი-ორანტას ან

ქომადის საზეიმო გამოსახულებებში უნდა ვეძიოთ, რომლებიც კატაკომბების მხატვრობიდან ცნობილი ორანტიების (მლოცველების) უძველეს სახეებს უკავშირდება. ღმრთისმშობლის დავათის გამოსახულებაში შარავანდის არარსებობა ერთადერთი შემთხვევა არ არის ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში (იხ. ჩვილადი ღმრთისმშობელი ბრდაძორის ქვასვეტზე) და შესაძლოა, გამოწვეული იმ ნიმუშის სიძველით, რომლითაც ქართველი ოსტატი სარგებლობდა. ანალოგიური შემთხვევა გვაქვს რომში წმ. აგნას ტაძართან არსებული კატაკომბის მხატვრობაში, რომელსაც წ. კონდაკოვი „უძველესი აღმოსავლური ხატის უეჭველ ასლად“ მიიჩნევს.²² შარავანდის არარსებობა ამ ადრეული ხანის ხელოვნებაში ხშირად ადგილის სიმცირითაც იყო განპირობებული. ქვასვეტზე, სადაც რელიეფებისთვის განკუთვნილი არეები საკმაოდ შეზღუდულია, იშვიათი როდია კომპოზიციების შეკუმშული ვერსიების გამოყენება.

დავათის ქვასვეტზე ღმრთისმშობლის რელიეფს დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერა ახლავს – „წმიდაო მარიაჲ“. ქრისტეს თავთანაც ამოკვეთილია წარწერა „იესო ქრისტე“ (ქარაგმით). წმინდა პერსონაჟებთან განმარტებითი წარწერები არ არის იშვიათი ქვაჯვარების რელიეფებზე (იხ. პერსონაჟების სახელები და სცენების განმარტებითი წარწერები უსანეთის ქვასვეტზე, წარწერები დმანისის, კატაულას, ნალვარევის ქვაჯვართა რელიეფებზე, საერო პირთა სახელები ზოგიერთ ქვასვეტზე).

ქვაჯვარების სვეტების რელიეფებზე ფრაგმენტულად შემონახულ მასწირავ წარწერებში, როგორც წესი, დედა ღვთისა „ღმრთისმშობლად“ არის მოხსენებული. დავათის რელიეფის წარწერა გამონაკლისს წარმოადგენს. ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე – მოზაიკებზე, ფრესკებზე, რელიეფებზე, მედალიონებზე, სხვადასხვა საკულტო ნივთებზე ღმრთისმშობლის თანმხლები წარწერები განსხვავებულია, რაც საშუალებას იძლევა არა მარტო დავაჯგუფოთ ამ გამოსახულებათა სხვადასხვა ტიპები, არამედ თვალი გავადევნოთ ამ სახელწოდებებში ასახული ღვთაებრივი სიტყვის განსხეულების თავისებურებებს. ღმრთისმშობლის სხვადასხვა სახელწოდებაში განსხვავებული დოგმატური ელფერია ასახული. ტერმინი „აგია მარია“ („წმინდაი მარიაჲ“) კოპტური მონოფიზიტური სამყაროდან წარმოდგება, იგი ქრისტეს ადამიანურ არსს გამოირიცხავს. ხოლო სახელწოდება „თეოტოკოს“ („დედაი ღმრთისაი“) აღმოსავლურქრისტიანული ორთოდოქსების ეპითეტი იყო (იგი IV საუკუნის შუა წლებიდან გვხვდება ანტიოქიურ ტექსტებში).²³

ფორმულა „წმიდაი მარიაჲ“ გვხვდება ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლებში: ჩვილადი ღმრთისმშობელი ესწეს ფრესკაზე (ეგვიპტე, V-VI სს.),²⁴ ღმრთისმშობლის მოზაიკური გამოსახულება პანაგია ანგელოქიტისტას ეკლესიის აფსიდში (კვიპროსი, VII ს.1/2),²⁵ დედა ღვთისას ფრესკული სახე ქ. ანტინოეს ერთ-ერთ არკოსოლიუმში (ეგვიპტე, V ს.), ფრესკა ბაუტიშში (ეგვიპტე, VI ს.), სანტა მარია ანტიკვას ტაძრის შუა ნაწილს ფრესკულ მხატვრობაში (დაახლ. 700წ.). ამ უკანასკნელი მხატვრობის წარწერასთან დაკავშირებით წ. კონდაკოვი შენიშნავს, რომ იგი „VII-VIII საუკუნეებში იმეორებს წარწერას, რომელიც შეიქმნა მანამ, ვიდრე დამკვიდრდებოდა სახელი „ღმრთისმშობელი“.²⁶ მკვლე-

ვარი ამ გარემოებას ხსნის ტრადიციის ძალით, ძველი ნიმუშების ხანგრძლივი გამოყენებით. ცნობილია, რომ ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში ფრესკების შესრულებისას ნიმუშებად ადრეული ფერწერული ხატები გამოიყენებოდა. ასეთი პრაქტიკა უთუოდ არსებობდა საქართველოშიც ქვაჯვარების რელიეფების შესაქმნელად. ქართველი ოსტატებიც სარგებლობდნენ სხვადასხვა კანონიკური ნიმუშებით. წარწერების ჩართვა რელიეფურ კომპოზიციებში განპირობებული იყო წმინდა გამოსახულების განმარტების აუცილებლობით. არანაკლები მნიშვნელობის ფაქტორი იყო წარწერების შემცველი ნიმუშების არსებობა.

მნიშვნელოვანია დავათის ღმრთისმშობლის ტიპის კავშირი უძველეს სირიულ პროტოტიპებთან, მაგალითად, პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის სირიული სახარების ღმრთისმშობლის სახესთან, რომელსაც ნ. კონდაკოვი VI-VII საუკუნეების სირიული ხელოვნებისათვის დამახასიათებლად მიიჩნევს.²⁷

დავათის რელიეფური ხატი გარკვეულ სიახლოვეს იჩენს აგრეთვე ადრეული შუა საუკუნეების აღმოსავლურქრისტიანული ბრინჯაოს სანაწილე ჯვრების გამოსახულებებთან. ეს ჯვრები აღმოჩენილია სირიაში, საბერძნეთში, ეგვიპტეში, ყირიმში, კავკასიაში. ჯვრების ზურგის მხარეზე ფეხზე მდგომი ღმრთისმშობლის გრაფიკული ხატია, მკერდის წინ ქრისტეს ნახევარფიგურით. ამ სქემატურ გრაფიკულ გამოსახულებებს ბერძნული წარწერები ახლავს: „დედი ღვთისა“, „ზანაგია“, „თეოტოკოს“.²⁸

აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის განსხვავებული ტიპია გამოსახული სოფ. განთიადთან (დმანისის რ-ნი) აღმოჩენილი ქვასვეტის კაპიტელის საფასადო მხარეს. ღმრთისმშობლის ფიგურის გადმოცემაში თავს იჩენს VI საუკუნის დასასრულის ქვასვეტების რელიეფებისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხე-



27. ღმრთისმშობელი. დმანისის ქვაჯვარას სვეტისათვი

რხები: მკაცრ სიმეტრიაზე დამყარებული განონასწორებული ფრონტალური კომპოზიცია, ფიგურის აგების ზუსტად გათვლილი სქემა, რელიეფის სიბრტყობრივი ხასიათი. ღმრთისმშობლის ფიგურის აგების პროპორციული პრინციპი, კაბის კალთის შემოხაზვა პარალელური ლილვებით, რომლის შიგნით სქემატური ნახატი დრაპირებას გადმოსცემს, ხანდისისა და ბოლნისის ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატების შესრულების ხერხების იდენტურია. ღმრთისმშობლის ქვის ხატის მთავარი მხატვრული საშუალებაა რელიეფური ხაზი. გამოსახულების ზედაპირი პარალელურ ხაზთა კარგად გააზრებულ ორნამენტულ ნახატად არის ქცეული.

დმანურ რელიეფზე დედალეთისა უმარავანდოდ არის გამოსახული, რაც გვხვდება როგორც საქართველოში (იხ. დავათის ქვასვეტი), ასევე ადრეული შუა საუკუნეების ბიზანტიურ (კონსტანტინოპოლურ) და სირიულ-პალესტინურ სპილოს ძვლის რელიეფებზე (იხ. სპილოს ძვლის დიპტიქები ბერლინისა და ბრიტანეთის მუზეუმებში).²⁹ ამ რელიეფში უცნაურად გამოიყურება ყრმა იესოს პოზა, რომელიც გასაგები ხდება თანადროულ კოპტური რელიეფებისა და ფრესკების გათვალისწინებით, სადაც ღმრთისმშობლის განსაკუთრებული იკონოგრაფიული ტიპი – გალაქტოტროფუსაა გამოსახული (დედა ღვთისა, რომელიც ძუძუს აწოვებს მის მუხლებზე მოკალათებულ ჩვილს).³⁰ ბიზანტიისათვის უცხო ღმრთისმშობლის ეს ტიპი, რომელიც მხოლოდ ეგვიპტელ ქრისტიანებთან გვხვდება, ისიდას უძველეს ადგილობრივ კულტს უკავშირდება. გალაქტოტროფუსას იკონოგრაფიული ტიპი გავრცელებული იყო VI-VII საუკუნეთა კოპტური ხელოვნების ძეგლებში (კირქვის რელიეფი ფაიუმიდან, კაიროს მუზეუმი, საქარის წმინდა იერემიას მინასტრის კაპელის ფრესკა, VII ს.).³¹ ფიქრობენ, რომ ღმრთისმშობლის იკონოგრაფია კოპტებთან ეგვიპტური ძირებით იკვებებოდა და თეოტოკოსის კოპტურ აღქმას შეესაბამებოდა, რაც ქრისტეს ორმაგი ბუნების აღიარებას გულისხმობდა. ადრეულ კოპტურ კონტექსტში ღმრთისმშობელი-გალაქტოტროფუსა ევქარისტიის მეტაფორად აღიქმებოდა. თუ გავითვალისწინებთ V-VI საუკუნეების საქართველოს ინტენსიურ კულტურულ ურთიერთობებს მის გარემომცველ ქრისტიანულ სამყაროსთან, ქართული კულტურის ცენტრების არსებობას წმინდა მინაზე, ეგვიპტეში, კვიპროსზე, სინაზე და სხვ., არ შეიძლება გამოირიცხოს ქართველ საეკლესიო მოღვაწეთა კონტაქტები კოპტურ სამყაროსთან. ამგვარი კავშირები დასტურდება ლიტერატურული მონაცემებით, რასაც შეიძლება დავმატოს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების ის მხატვრული და იკონოგრაფიული ნიშნები, რომლებიც გასაგები ხდება სწორედ კოპტური პლასტიკის ძეგლებთან მიმართებაში.

დმანურ რელიეფზე ყურადღებას იქცევს ტახტის უჩვეულო ფორმა, რომლის ანალოგი ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებზე არ მოგვეპოვება. ტახტი თითქოს ქართულ ხალხურ ყოფაში გავრცელებული ხის დაბალი სკამის, ორნამენტული საკარცხულის ვარიაციაა – ოთხი პარალელური ლილვით გადმოცემული ჰორიზონტალური ნაწილით და შეწყვილებული წერილი სვეტებით შედგენილი ფეხებით. ღმრთისმშობელი, ჩვეულებისამებრ, მუთაქაზეა დაბრძანებული, ოღონდ პალმისებური ორნამენტით შემკული, ზედხედში ნაჩვენები

მუთაქა ასიმეტრიულად, მხოლოდ ღმრთისმშობლის მარჯვნივ ჩანს. პალმის რტოს მოტივით შემკული მუთაქის ანალოგიურ ჩვენებას (ზედხედში) ვხვდებით საქარის მონასტრის კოპტურ ფრესკაზე (VII საუკუნის I ნახ.).³² ორივე შემთხვევაში პალმის ორნამენტულ მოტივს კონკრეტული სიმბოლური დატვირთვა აქვს. მარადმწვანე პალმა მართალთა ემბლემად მოიაზრებოდა (ფსალმუნი 91, 12). იგი სიცოცხლის ხესთან, მარადიული სიცოცხლის წყაროსთან და სამოთხესთან ასოცირდებოდა.

ტახტის ორივე მხარეს ფრინველის ორი პროტომია სიმეტრიულად ამოზიდული. ამაყად მოღერებული კისრითა და ძლიერი ნისკარტით ეს უთუოდ არნივის ან ირანული ფასკუნჯის მოტივის ვარიაციაა. უზურგო ტახტის პოროზონტალურად გაშლილი მარტივი ფორმა, ორნამენტით შემკული მუთაქა და ზომორფული ნაწილების ხასიათი ირანულ სამყაროზე მიგვანიშნებს. დმანური რელიეფის ტახტის ფორმა ეხმიანება ირანული ხელოვნების ძეგლებზე (კლდის რელიეფები, ტორეტიკა, ქსოვილები) სასანიან მბრძანებელთა საზეიმო სცენებში გამოსახული სამეფო ტახტის ფორმებს.³³

ჩვენამდე ღმრთისმშობლის ქვის რელიეფური ხატების საკმაოდ მცირე რაოდენობამ მოაღწია, მაგრამ ამ ძეგლების მიხედვითაც შეიძლება მსჯელობა ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში არსებული იკონოგრაფიული ტიპების შესახებ. თუ ქვაჯვარების რელიეფურ ხატებს დაეუმატებთ ღმრთისმშობლის გამოსახულებებს ადრექრისტიანული ქართული ტაძრების ფასადებსა და კანკელების რელიეფებზე, დავრწმუნდებით, რომ ძველი ქართველი ოსტატები კარგად იცნობდნენ თავისი თანამედროვე ქრისტიანული ხელოვნების მთელ იკონოგრაფიულ რეპერტუარს, რომელსაც შემოქმედებითად იყენებდნენ ქვაჯვარების რელიეფური დეკორის შექმნისას.

4. უფლის საფლავის გამოსახულება ქართულ ქვაჯვარებზე

უფლის საფლავი – ქრისტიანული სამყაროს ერთ-ერთი უდიდეს სიმნიშვნელოვანი – ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებშია ასახული. ამ წმინდა ნაგებობის პირველსახის აღსადგენად დიდი მნიშვნელობა აქვს ერთი მხრივ, წერილობით წყაროებს, წმინდა მიწის პილიგრიმთა მონათხრობს, მეორე მხრივ – საღვთისმსახურო ნივთებზე შემონახულ გამოსახულებებს. ამ ნაგებობასთან დაკავშირებით ჩვენი ყურადღება მიიყრო ზოგიერთი ქართული ქვაჯვარას კონსტრუქციაში ჩართულმა სვეტის დამაგვირგვინებელმა ნაღისებური თაღედებით შედგენილმა არქიტექტურულ-პლასტიკურმა კომპოზიციამ, სკულპტურული ჯვრის თავისებურმა „კვარცხლბეკმა“. ეს არის ერთი მხატვრული პრინციპით, ერთი მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სქემით შექმნილი ორსართულიანი მინიატურული არქიტექტურული სტრუქტურა, რომელიც სხვადასხვა ვარიაციებით გვხვდება საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილ ქვაჯვარებზე: ხანდისიდან, ძველი მუსხიდან, ბოლნისიდან, დიდი გომარეთიდან, უკანგორიდან. ცხადია, საქმე ეხება არა რომელიმე კონკრეტული სახელოსნოს

თუ რეგიონისთვის დამახასიათებელ მხატვრულ-კონსტრუქციულ ხერხს, არამედ ქვაჯვარების ორნამენტულ-დეკორატიულ პროგრამაში განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვის მქონე მნიშვნელოვან სიმბოლურ თემას. ამას მოწმობს ამ დეკორატიული თემის გამოყენების საქართველოში გავრცელებული პრაქტიკა.

ქვაჯვართა უმეტესობაში ეს მინიატურული არქიტექტურული კომპოზიცია, ჩვეულებრივ, სვეტის სულ ზედა, სკუპტურული ჯვრის მომიჯნავე ნაწილშია განთავსებული. მხოლოდ ძველი მუსხის ნასახლარზე (ჯავახეთი) შემონახულ ქვაჯვარაზე ეს არქიტექტურულ-დეკორატიული მოტივი ნამყვანი კომპოზიციურ-აზრობრივი თემაა. მართალია, ქვასვეტი ფრაგმენტულად არის შემონახული, მაგრამ მისი ზომები და მასშტაბური შე-



28. უფლის საფლავის მოდელი.
ძველი მუსხის ქვაჯვარა

ფარდება ბაზის მოცულობასთან მიგვანიშნებს, რომ მისი პლასტიკური დეკორი უპირატესად ორნამენტულ-სიმბოლური უნდა ყოფილიყო. ძველი მუსხის ფრაგმენტის ამგვარი ხასიათიდან გამომდინარე და იმის გამო, რომ თაღოვანი არქიტექტურული კომპოზიცია ამ ძეგლში ყველაზე სრული და გავრცობილი სახით არის წარმოდგენილი, ამ პლასტიკურ-არქიტექტურული თემის განხილვას სწორედ მუსხის ქვაჯვარადან ვიწყებ. ამ საკულტო ძეგლის მნიშვნელობას ისიც ზრდის, რომ იგი თავის თავდაპირველ ადგილას არის შემონახული. მხედველობაში მაქვს ადრექრისტიანული ხანის ქართულ ქვაჯვართა პირვანდელი განთავსების ადგილთა დაზუსტების პრობლემა, რომელიც მნიშვნელოვანია მათი ფუნქციისა და გენეზისის გასარკვევად. ქვაჯვართა მეტი ნაწილი ამჟამად მოწყვტილია პირვანდელი აღმართვის ადგილებს და მხოლოდ რამდენიმე მათგანია დარჩენილი *in situ*.

ქვაჯვართა არეალზე დაკვირვება უფლებას გვაძლევს მათი შექმნისა და გავრცელების ერთ-ერთ ცენტრად მესხეთ-ჯავახეთი მივიჩნიოთ. საქართველოს მოქცევის ისტორია, წმინდა ნინოს საქართველოში შემოსვლის გზა ხომ საქართველოს ამ უძველეს მიწაზე გადიოდა. ამ ისტორიულ რეგიონში შემონახული ქვაჯვარანი ქვეყნის გაქრისტიანების ნიშანს ეტყობად არიან აღმართულნი. ამიტომაც ძველი მუსხის ქვასვეტი თავისი მხატვრულ-ისტორიული ღირსებებით საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ძველი მუსხის ნასახლარის განსაკუთრებული მდებარეობა. ურავლის ხეობით გზა თანდათან აღმა მიემართება, გარშემო უკიდევანო სივრცეა გაშლილი და მხოლოდ შორს, უსასრულო შორეთში კლდოვანი საღტე ხელთუქმნელი გალავნის მსგავსად გარს ეკერის ამ გასაოცარ სამყაროს. გარემო იდუმალებითაა აღსავსე. აბსოლუტურ სიჩუმი მხოლოდ ჭრიჭინების რიტმული მელოდია არღვევს. დროდადრო მზე მიეფარება ღრუბელს და მოულოდნელად უეცარი სხივი გამოანათებს რუხი კლდეების ნაოჭებში ჩალვენილ ფიჭუნისფერ და მენამულ ჩრდილებს, ააღვარებს თვალუწვდენელ ზეგანზე აქა-იქ მიმოზნულ პურის ყანების თვალისმომჭრელ ოქროს ლაქებს.

საოცრად ხელშესახები და ტევადი ჩანს აქ სიტყვა „ზეგანის“ სიღრმივი მნიშვნელობა. მართლაც რომ ზეასული, ზეცასთან დაახლოებული ეს მიწა უსასრულო „განია“, თვალმიუწვდენი, განსაკუთრებულად მასშტაბური. მირაჟის მსგავსად აღმართულ კლდეთა ბურჯებს დაყრდნობილი ცის გიგანტური გუმბათის ქვეშ მთელი ძალით იგრძნობა ქართული სიტყვის „ზეგანის“ არაჩვეულებრივად მკვრივი და ტევადი არსი.

განსაკუთრებული დიდებულებით აღსავსე გარემოში მოკრძალებულად გამოიყურება წმინდა გიორგის სახელზე აგებული პატარა დარბაზული ეკლესია, რომლის გვერდით, მისგან სამხრეთ-დასავლეთით ქვაჯვარას სვეტის ფრაგმენტია აღმართული, რომლის ფორმა ერთგვარად გამოირჩევა საქართველოში გავრცელებული ქვაჯვარებისაგან. განსხვავება ქვასვეტის ბაზის ფორმაშია: კვადრატული ბაზის მონოლითური ფილის (57x57 სმ.) ზედა ნაწილში გამოკვეთილია ბაზის მეორე ნაწილი – მრგვალი მოცულობა (სიმაღლე 20 სმ., დიამეტრი 57 სმ.), რომელშიც ოთხნახნაგა სვეტის ჩასადგმელად კვადრატული ბუდეა ამოკვეთილი (კვადრატის გვერდი 28 სმ.). ორნაწილელი ბაზის კუბური ნაწილი მინაშა ჩაფლული, რაც ართულებს მისი თავდაპირველი სიმაღლის გარკვევას. მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ, რომ ბაზის ერთ-ერთ გვერდზე გამოსახული ჯვრიანი მედალიონი მთლიანად ჩანს მინის ზემოთ, უნდა ვივარაუდოთ, რომ კვარცხლბეკის კვადრატული ნაწილი არც ისე ღრმად არის მინაში ჩაფლული.

ქვასვეტის დამაგვირგვინებელ თაღოვან კონსტრუქციაში ჩანს ოსტატის ცდა გადმოსცეს ორსართულიანი, თაღოვანი ფასადების მქონე ნაგებობის რეალური ფორმები, გამოსახოს არქიტექტურული ფორმები, რომლებიც მხატვრული ხერხების პირობითობის მიუხადავად, ადვილად საცნაური უნდა ყოფილიყო მორწმუნეთათვის. თუ თვალს გადავაყვებთ წმინდა ისტორიის მოვლენებისა და მათთან დაკავშირებული რეალების გამოსახვის პრინციპებს ქვაჯვართა სვეტებზე და მათი იდეური პროგრამების ხასიათს, სვეტების უმაღლეს, „ზეციურ“ ზონაში გამოსახული არქიტექტურული კომპოზიცია, რომელიც ხშირად გვხვდება ქართულ ქვაჯვარებზე, როგორც სკულპტურული ჯვრის უშუალო საყრდენი, უთუოდ, ქრისტიანთა უდიდეს სინამდის – უფლის საფლავს უნდა გამოსახავდეს.

კვარცხლბეკის მრგვალ ნაწილში ამოკვეთილ ბუდეში ოთხნახნაგა სვეტის ფრაგმენტია ჩადგმული (სიმაღლე 80 სმ.). სვეტის ფრაგმენტულობაზე ის გარე-

მოება მიგვანიშნებს, რომ მის ორ ნახნაგზე გამოსახული ტოლმელავე ჯვრის მდელიონები მხოლოდ ნახევრად მოჩანს ბუდიდან. ამჟამად შეუძლებელია ქვასვეტის თავდაპირველი სიმაღლის განსაზღვრა, მაგრამ ცხადია, რომ ეს ქვაჯვარას სვეტის დამაგვირგვინებელი ნაწილია, რადგან მის ზედა სიბრტყეში სკულპტურული ჯვრის ჩასამაგრებლად კვადრატული ბუდეა ამოკვეთილი (ბუდის სიღრმე 8 სმ. კვადრატის გვერდი 8 სმ.). ქვასვეტის ეს ნაწილი სხვა ანალოგიური არქიტექტურული კომპოზიციებისაგან განსხვავდება მოცულობითი მრგვალი საღმრთო, რომელსაც უშუალოდ ემყარებოდა სკულპტურული ჯვარი. ბაზის მრგვალ ფილას და სვეტის დამაგვირგვინებელ მრგვალ მოცულობას ქვაჯვარას მკაცრ კუთხოვანებაში თავისებური პლასტიკური მომენტი შეაქვს. ბაზის ორი განსხვავებული ფორმა ერთმანეთთან კუთხეების პროფილირებული გარდამავალი ნაწილებითაა დაკავშირებული. მრგვალ მოცულობაზე მძივისებური ორნამენტის ზოლი შეინიშნება. ბაზის დასავლეთის მხარეს წინისებური ორნამენტით შემკულ მდელიონში დახვეწილი ფორმის რელიეფური ტოლმელავე ჯვარია გამოსახული. სვეტის ფორმასთან ორგანულად დაკავშირებული ორნამენტი სკულპტურულ-დეკორატიული გადანყევების კარგ მაგალითს გვთავაზობს.

სამწუხაროდ, ქვაჯვარათა ბაზების ფორმების კლასიფიკაციისათვის არ შემოგვრჩა სრული სახით ძეგლების საკმარისი რაოდენობა. დღეისათვის შემონახული ნიმუშების მიხედვით რომ ვიმსჯელოთ, ქვაჯვარათა ბაზები, მცირედენი ვარიაციებით, ან სამსაფეხურიანი კვარცხლბეკებია, ან მასიური კუბური ბლოკები, რომლებშიც მონოლითური ოთხნახნაგა სვეტი იდგმებოდა. ძველი მუსხის ორიგინალური კონსტრუქციის ბაზა გამორჩეულია ჩვენთვის ცნობილ ნიმუშებს შორის და საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ ქვაჯვარათა ბაზების ნაირგვარობა, რასაც, შესაძლოა, სკულპტურულ სახელოსნოთა მხატვრული მიდგომები განაპირობებდა.

მუსხის ქვასვეტს არ გააჩნია ანალოგიური ძეგლებისათვის ჩვეული კუთხის ცრუსვეტები. იარუსები ერთმანეთისგან შვერილი კარნიზებით არის გამოყოფილი, რომელთა მეშვეობით მომიჯნავე ნახნაგებში პორიზონტალურ დონეთა ერთიანობაა დაცული.

ქვასვეტის ორი მომიჯნავე ნახნაგის (დას. და სამხრ.) ქვედა ნაწილი სამკუთხედების მწკრივით შექმნილ მდელიონებში ჩასმული ტოლმელავე ჯვრებითაა შემკული. სვეტის აღმ. და ჩრდ. ნახნაგების შესაბამისი არეები გლუვი, უორნამენტოა.

ძველი მუსხის ქვაჯვარას სვეტისადმი განსაკუთრებული ინტერესი მისი დამაგვირგვინებელი ნაწილის თავისებურმა ხასიათმა განაპირობა. ეს არქიტექტურული კომპოზიცია კონსტრუქციული წყობის მკაფიოებით, რთული რიტმული სისტემით, არქიტექტურული და პლასტიკური ნაწილების ჰარმონიული მთლიანობით გამოირჩევა. ეს არის ზუსტი სქემით აგებული, ორმაგი ნაწილებური თაღების ვარიაციებით შექმნილი ორსართულიანი კომპოზიცია. ერთნაირი ორივე რეგისტრის თაღების შესრულების პრინციპი: საკმაოდ რელიეფურად გადმოცემული შეწყვილებული პილასტრების (სვეტების) მოცულობები და მა-

თზე დაყრდნობილი თაღების მწყობრი რიტმი კონკრეტული არქიტექტურული ნაგებობის ფორმას ქმნის. სვეტებს შორის ნიშისებრი ჩაღრმავებები ქვის სისქის ღრმად ჩაქვეითთ არის შექმნილი, რაც სივრცითი კომპოზიციის აგების სურვილითაა ნაკარნახევი. ამას ხელს უწყობს ქვასვეტის ოთხივე ნახნაგის ჩართვა კომპოზიციაში, რაც ნაგებობის მოცულობითი ფორმის გადმოცემის შესაძლებლობას იძლევა.

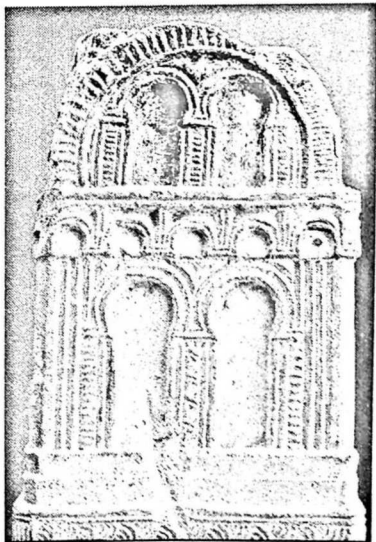
ქვედა სართული – ორთაღიანი კონსტრუქციაა, ზედა – ერთთაღიანი. გამონაკლისია მხოლოდ ჩრდ. მხარე, რომლის ორივე დონეზე ერთთაღიანი თაღებია გამოსახული. თაღების საყრდენი პილასტრები ორნამენტებითაა შემკული. მოჩვენებითი ერთგვაროვნების მიუხედავად, მხარეთა დამუშავებაში მხატვრული ტაქტით გარკვეული გრადაციებია შეტანილი. ჯვრიანი მედალიონებით ხაზგასმული დას. და სამხრ. მხარეები, რომლებიც უფრო კარგად იკვეთება ეკლესიის ფონზე, თაღებიანი კონსტრუქციის მსუბუქი დეკორატიული ელემენტებით არის აქცენტირებული. უფრო თავშეკავებულია უშუალოდ ეკლესიისკენ მიმართული ჩრდ. ნახნაგის დეკორი. პლასტიკურად კარგად გამოკვეთილ თაღებში ამ ორ ნახნაგზე დამატებითი დეკორატიული მოტივია გამოყენებული – თავშეკეული სამკუთხედების მწკრივი, ან უფრო ზუსტად, სამკუთხედებად დაკეცილი ტეხილი ხაზი ვერტიკალურად გასდევს შეწყვილებულ სვეტებს და ნალისებურ თაღებსა და მათ ქუსლებს შემოწერს. ეს მსუბუქი გრაფიკული ორნამენტი ხაზს უსვამს ამ მხარეთა უპირატესობას. ჩრდ. და აღმ. ნახნაგები ამ დამატებითი დეკორის გარეშეა დატოვებული. ოსტატმა ამგვარი ხერხით შეძლო გამოეყო დასავლეთისა და სამხრეთის ნახნაგები, რომლებიც ქვაჯვარებში საერთოდ უპირატესად არის მიჩნეული. იმის გამო, რომ მლოცველი პირით აღმოსავლეთისკენ იყო მიმართული. მთავარი იყო ქვაჯვარას დას. მხარე, რასაც ადასტურებს რთული რელიეფური კომპოზიციებით შემკული ქვაჯვარების იკონოგრაფიული პროგრამების ანალიზი. აზრობრივი დატვირთვა სწორედ სვეტის დას. ნახნაგის რელიეფურ კომპოზიციებზე მოდის. დეკორატულ პროგრამას სამხ. ნახნაგის გამოსახულებები ავსებს. მუსხის ქვაჯვარას სიმბოლურ დეკორში დიდი ტაქტით არის მიღწეული ნახნაგების დიფერენციაცია – ჯვრიანი მედალიონებით და სამკუთხედების ორნამენტით დას. და სამხრ. მხარეებია შემკული. ამ ორ ნახნაგშიც განსხვავებაა – მთავარ, დას. მხარეს მედალიონში მოთავსებული ჯვარი რელიეფურია, სამხრეთის ნახნაგის ჯვარი კი ქვის სისქეშია ამოკვეთილი. სვეტის მხარეთა ეს ნიუანსირება ეკლესიასთან მისი მიმართებით აიხსნება. ეკლესიასთან მიახლოებისას სწორედ ეს ორი ნახნაგია მკაფიოდ აღსაქმელი, რაც იმის დასტურია, რომ ქვაჯვარა თავის პირვანდელ ადგილას მდებარეობს.

ძველი მუსხის ქვაჯვარას არქიტექტურული ფორმების გადმოცემაში ოსტატის კარგი კონსტრუქციული აზროვნება ჩანს. ორსართულიანი თაღედის დახვეწილი მოხაზულობა, ნიშებისმაგვარი ჩალმავებები, რეალური სივრცითი კომპოზიცია – ყველაფერი ადასტურებს, რომ საქმე გვაქვს კონკრეტულ არქიტექტურულ თემასთან. უფლის საფლავის ფორმის ჩვენებისას, მისი მინიატურული მოდელის შექმნისას ოსტატი იყენებს თანადროული ქართული

ხუროთმოძღვრების დამახასიათებელ ტრადიციულ კონსტრუქციულ ელემენტებს (ნალისებური თალი, კარნიზების დეკორი), ხალხურ ხეზე კვეთაში და ქვის რელიეფებში გავრცელებულ დეკორატიულ მოტივებს (სამკუთხედების წყებით შექმნილი ორნამენტი). თაღოვანი იარუსები ერთმანეთისაგან რელიეფურად გამოკვეთილი პროფილირებული კარნიზითაა გამოყოფილი. კომპოზიციის ჩაღრმავებულ ადგილებში წითელი საღებავის კვალია შემორჩენილი. ეს კარგად ჩანს აღმ. ნახნაგის ნიშებში. ფერის ამგვარი გამოყენება გვხვდება შუა საუკუნეების ტაძრების ფასადების რელიეფებზე.

მუსხის ქვასვეტის შემდეგ ანალოგიური კომპოზიცია ყველაზე სრულად ხანდისის ქვაჯვარაზეა გამოსახული. ქვასვეტის საერთო დეკორატიულ პროგრამაში ეს ნაწილი უფრო მოკრძალებულად გამოიყურება, რაც ქვასვეტის დეკორში ფიგურული რელიეფების უპირატესი მნიშვნელობით აიხსნება. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც უფლის საფლავის თემა თავისებურად და საინტერესოდ არის ინტერპრეტირებული.

ხანდისის ქვასვეტის ზედა ნაწილში ქვის ბლოკში გამოკვეთილი მოცულობით-სივრცობრივი არქიტექტურული კომპოზიცია სამ ნახნაგზეა განთავსებული (დას. სამხ. და ჩრდ.). სამივე მხარეს პილასტრებზე (სვეტებზე) დაყრდნობილი, ნალისებური ფორმის წყვილ-წყვილი თალია გამოსახული. თაღნარის ქვეშ საფეხურებიანი კვარცხლბეკია, რომელიც რეალურ არქიტექტურულ ფორმას უნდა ასახავდეს. დამახასიათებელია პილასტრების (სვეტების) გადმოცემა შეწყვილებული რელიეფური ლილვებით და მათ შორის პარალელური ვერტიკალური ლარების წყებით. ამ თაღედის ზემოთ პატარა ნალისებური თაღებით შედგენილი კარნიზია. ერთი შეხედვით, სამივე ნახნაგის „თაღნარი“ ანალოგიურად არის დამუშავებული, მაგრამ ამ ერთგვაროვნებაში მთავარი ნახნაგის (დას.) შუა პილასტრი დამატებით სამკუთხედების მწკრივითაა აქცენტირებული (იხ. ძველი მუსხის ქვასვეტის ანალოგიური დეკორი). სამივე ნახნაგს ერთიანი კარნიზი აერთიანებს. კარნიზის თავისებური გავრცელებული ფორმა – ქვის სისქეში ღრმად ამოკვეთილი წვრილი თაღების სისტემა – გავრცელებულია შუა საუკუნეების ადრეული ხანის ქართულ ძეგლებში. ამგვარი ნალისებური თაღები გვხვდება



29. უფლის საფლავის მოდელი.
ხანდისის ქვასვეტი

პანტიანის ქვაჯვარას ბაზის კარნიზის დეკორში (VI ს.), ეძანის სიონის (VI ს.), ოლთისისა და თეთრი წყაროს ეკლესიების (VII ს. დასაწყ.) კარნიზებში. რაც შეეხება ზედა რეგისტრს, აქ საფასადო მხარე საგანგებოდაა გამოყოფილი: სულ ზედა რეგისტრის ნახევარწრიულ არეზე, რომელიც გუმბათზე მინიშნება უნდა იყოს, შეწყვილებული თალებია გამოსახული. ზუსტად არის გათვლილი თაღნარის მასშტაბები – პილასტრების სიმაღლე ქვედა იარუსის პილასტრების სიმაღლის ნახევარს უდრის, თვით თაღების ზომა კი ქვედა თაღების ორი მესამედია.

საფასადო მხარის საპირისპირო აღმოსავლეთის ნახნაგის ორიარუსიანი ზედა ნაწილი სრულიად განსხვავებულადაა დამუშავებული: ქვედა სწორკუთხა არე ორმაგი ლილვით ორ სამკუთხედად იყოფა, სწორკუთხედის ცენტრი ორმაგი კონცენტრული წრეხაზითაა აღნიშნული, ზედა ნაწილი კი, საფასადო მხარის შესაბამისად, სამმაგი ნახევარწრიული ლილვებით შემოსაზღვრული არეა. ქვასვეტის ამ ნახნაგის შემამკობელი გადაჯაჭვული წრეხაზების ორნამენტთან ერთად, ზედა ნაწილის გეომეტრიული ორნამენტული კომპოზიცია ერთ ორგანულ მთლიანობად აღიქმება, სადაც ყოველი ნაწილი მხატვრულად და აზრობრივად ურთიერთშეთანხმებულია.

ხანდისის ქვასვეტის სამ ნახნაგზე გაშლილი მოცულობით-სივრცით არქიტექტურულ კომპოზიციაში საფასადო (დას.) მხარეს უფლის საფლავის სრული მოდელი – ორსართულიანი თაღოვანი კონსტრუქციაა ნაჩვენები. ნახევარწრიული დაგვირგვინება გუმბათის ფორმას უნდა გადმოსცემდეს, რასაც მოპირდაპირე (აღმ.) მხარის ანალოგიური ფორმა შეესაბამება. ზუსტი პროპორციული სქემით აგებული ეს ორიარუსიანი კონსტრუქცია უფლის საფლავის უმთავრეს არქიტექტურულ ფორმებს ასახავს. ამ თაღოვანი კონსტრუქციის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ქართველი ოსტატი პირობითი მხატვრული ხერხებით რეალურ ნაგებობას ასახავს.

ხანდისის ქვასვეტის თაღოვანი კონსტრუქცია, საკუთრივ არქიტექტურული ფორმების პარმონიული და ოსტატური გადმოცემის გარდა, ფაქიზი დეკორატიული დამუშავებით გამოირჩევა. თხელი, ნატიფი შეწყვილებული ლილვებით შემოხაზული თაღები და პილასტრები, კარნიზის მინიატურული თაღების საიუველირო ნახატი, სხვადასხვა მასშტაბის თაღების თავისუფალი ვარიაციები, ორნამენტული კონსტრუქციების დამატებითი დეკორატიული სამკაული – ხანდისის ოსტატის დიდ დახელოვნებასა და არტისტიზმზე მეტყველებს.

ძველი მუსხისა და ხანდისის ქვაჯვართა არქიტექტურულ-პლასტიკურ კონსტრუქციებს უნდა დაემატოს დმანისის რაიონში შემონახული ქვაჯვართა ფრაგმენტები ანალოგიური კომპოზიციებით. ამათგან მნიშვნელოვანია სოფ. დიდ გომარეთში არსებულ ქვაჯვართა ჯგუფი. სოფლის ცენტრში ღია ცის ქვეშ აღმართულია სხვადასხვა ადგილებიდან მოტანილი და საგანგებოდ თავმოყრილი ქვაჯვარების საკმაოდ დიდი ნაწილები. შესაძლოა, მათ აქ თავი მოუყარეს ძნელბედობათა ეპოს დასაცავად. გომარეთის ქვაჯვართა შორის ორი დიდი ქვის ბლოკი გამოირჩევა – ქვასვეტების ზედა ნაწილები ძველი მუსხის არქიტექტურული კომპოზიციის ანალოგიური თაღოვანი ვარიაციებით,

რომლებიც კაპიტელის სამ ნახნაგზე გაშლილი ამალეების რელიეფური კომპოზიციის ზემოთ არის განთავსებული. სვეტის რელიეფური ზედაპირის დაზიანების მიუხედავად, შესაძლებელია პილასტრების შემამკობელი ორნამენტის გარჩევა. პილასტრების დეკორში გამოყენებულია სამკუთხედების ორნამენტი, რომელიც მთლიანად ფარავს პილასტრის ზედაპირს. გომარეთის ქვაჯვარები, მათი რელიეფური კომპოზიციების სტილური ნიშნების მიხედვით, VI-VII საუკუნეებს განეკუთვნება.

დმანისის რაიონშივეა აღმოჩენილი ქვასვეტების დამაგვირგვინებელი ნაწილები, რომელთა ზედა სიბრტყეში სკულპტურული ჯვრის ჩასადგმელად ბუდეა ამოკვეთილი. წითელი ტუფის ფრაგმენტზე ამ არქიტექტურულ თემაში ორიგინალური დეკორატიული ელემენტებია შეტანილი. კომპოზიციაში სვეტის ოთხივე ნახნაგია ჩართული. ორსართულიანი კონსტრუქციის ქვედა იარუსი თალებით არის შედგენილი, მეორე იარუსი კი ნახევარცილინდრული მოცულობაა, რომლის ორი ბრტყელი მხარე ქვაში ამოკვეთილი სამკუთხედებით შექმნილი ნახევარწრივით არის შემოწერილი და ამ არეზე მარაოსებურად გაშლილი შვიდფურცლა შროშანისებრი ყვავილია გამოსახული. შეწყვილებული თალების პილასტრებს ასევე სამკუთხედების მწკრივი ამკობს.

რუხი ტუფის მეორე ფრაგმენტის მხატვრული სახე განსხვავებულია, თუმცა საერთო არქიტექტურული ფორმა შენარჩუნებულია. ქვედა იარუსის თალები რამდენიმე პარალელური ლილვით არის შემოწერილი, სამმაგი ლილვითაა შემოხაზული კარნიზის ნაწილები მინიატურული თალები. მეორე იარუსის ნახევარწრიული არეზე ჯვრიანი მედალიონია გამოსახული.

ბოლნისის სიონის კედლის წყობაში და ტაძრის მახლობლად აღმოჩნდა ქვაჯვარას ფრაგმენტები თალებიანი არქიტექტურული კომპოზიციის ნაშთებით. ფრაგმენტების ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, მათზე კარგად განიჩევა ქვასვეტის დამაგვირგვინებელი კომპოზიციის ნაწილები. ერთ-ერთ მათგანზე, მომწვანო-ქვიშისფერი ტუფის ფრაგმენტზე დამახასიათებელი ფორმის დეკორატიულ კონსტრუქციას ვხედავთ: ორმაგი ნაწილებური თალი, რომლის ზემოთ წვრილ-წვრილი ნაწილებური თალებით შედგენილი კარნიზია. სამივე პილასტრს



30. უფლის საფლავის მოდელი.
ქვასვეტის ფრაგმენტი. დმანისი

განსხვავებული ორნამენტი ამკობს: ცენტრალურს – კონცენტრული რკალების მოტივი, გვერდით პილასტრებს – წიწვისებური და მარტივი ხაზოვანი ორნამენტი. პარალელური ლილვებით შედგენილი ნალისებური ფორმის თალები, სხვადასხვაგვარად შემკული პილასტრები (კონცენტრული რკალების მოტივი, წიწვისებური და მარტივი ხაზოვანი ორნამენტი), მინიატურული თალებით შედგენილი კარნიზი ამ არქიტექტურულ კომპოზიციას თავისებურ მხატვრულ იერს ანიჭებს. ასეთივე თაღოვანი დამაგვირგვინებელი ნაწილია აღმოჩენილი ბოლნისის სიონის მიდამოებში (ამჟამად დაცულია საკუთრივ სიონის ტაძარში). მის სამ ნახნაგზე ანალოგიური მინიატურული არქიტექტურული კომპოზიციაა, რომელშიც თალები, ჩვეულებისამებრ, რელიეფური ლილვებითაა შექმნილი. ბოლნისის ფრაგმენტების „არქიტექტურულ-დეკორატიული“ კომპოზიცია ორნამენტული სამკაულის მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. მისი ორნამენტები, რომლებიც გავრცელებული ჩანს არა მხოლოდ ქვაჯვარების რელიეფურ დეკორში, არამედ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების დეკორში, ხშირად დამატარილებელ ელემენტებად გვევლინება, რადგან მათ პარალელები ზუსტად განსაზღვრულ და დათარილებულ ძეგლებში მოეძებნებათ.

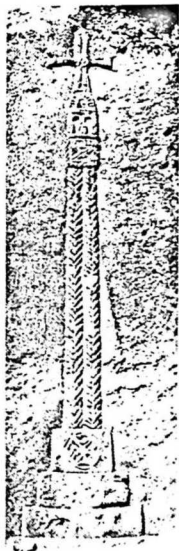
ქვასვეტების ფრაგმენტები სოფ. მუსხიდან, ხანდისიდან, დიდი გომარეთიდან, ბოლნისიდან და სხვადასხვა დაცულობისა და მხატვრული ხარისხის სხვა ფრაგმენტები საშუალებას გვაძლევს განვაზოგადოდ უფლის საფლავის თემის გადმოცემის თავისებურებანი ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე. როგორც აღინიშნა, ყველაზე მკაფიოდ და სრულად ეს არქიტექტურული კომპოზიცია ძველი მუსხისა და ხანდისის ქვასვეტებზეა შემონახული. დანარჩენი ფრაგმენტული რელიეფები ავსებს ამ თემის გადმოცემის სრულ სურათს. ქართულ რელიეფებზე მკაფიოდაა ნაჩვენები ტაძრის საფეხურებიანი პოდიუმი. ეს ნაწილი ხაზგასმულად ჩანს სპილოს ძვლის ზემოხსენებულ პიქსიდებზე. კიბორჩხის გრეხილი სვეტები, რომლებიც თითქმის ყველა პალესტინურ ამჟღაბზეა გამოსახული, ქართულ რელიეფებზე თალების პილასტრებზე (სვეტებზე) ირიბი პარალელური ჩანაჭდეებითაა გადმოცემული. ხანდისისა და მუსხის სვეტების რელიეფებზე გუმბათზე პირობითად ნახევარწრიული ფორმა მიაწინებს. ბრინჯაოს საცეცხლელებზე ტაძრის მხოლოდ შიდა ნაწილი – ედიკულაა გამოსახული. ქართულ რელიეფებზე კი ვხედავთ ანასტაზისის ტაძრის მთლიანი სახის, მისი ყველა დამახასიათებელი ნაწილის გადმოცემის ცდას. ქართული ქვასვეტების რელიეფებს, ყველა ზემოდასახელებულ ნაწარმოებთან შედარებით, ერთი დიდი უპიტარესობა აქვს, ისინი ტაძრის მოცულობით, სივრცობრივ სახეს ქმნიან. არქიტექტურული კომპოზიციის განთავსება ქვასვეტის ოთხ ნახნაგზე თავისთავად ქმნის მის მოცულობით, პლასტიკურ ხატს. ამგვარად იქმნება ამ დიდი ქრისტიანული სინამდის მინიატურული მოდელი, რომელიც თავისი უმაღლესი სულიერებით აგვირგვინებს ქვასვეტების არქიტექტურულ-პლასტიკურ კომპოზიციას.

ქვაჯვარათა ზემოგანხილულ ნაწილებს, თაღოვან კომპოზიციებს, მათი განსხვავებული ხასიათის მიუხედავად, საერთო ნიშნები აქვთ: შეწყვილებული თალები, ორიარუსიანობა, პილასტრების ორნამენტული დამუშავება, თალების

ნალისებური ფორმა, დეკორატიული კარნიზები. ამასთანავე, ყველა შემთხვევაში ამ არქიტექტურული თემის თავისუფალი ვარიაციებია გამოყენებული. ეს ვითარება ერთი მხრივ, წარმოდგენას გვიქმნის უფლის საფლავის თავდაპირველ ფორმაზე, მეორე მხრივ კი გვიჩვენებს ქართველ მოქანდაკეთა მხატვრულ-კომპოზიციურ ოსტატობას ერთი ტრადიციული თემის გადანეწყვისას.

უფლის საფლავის თემის გადმოცემის ქართული ვერსიების უფრო სრულად წარმოსადგენად დიდი მნიშვნელობა აქვს ეძანის სიონის (VI ს.) აღმოსავლეთის ფასადზე მიკვლეულ ქვაჯვარას რელიეფურ გამოსახულებას, რომელშიც ქვაჯვარას არქიტექტურულ-პლასტიკური კომპოზიციის ყველა ნაწილია ასახული. რელიეფური გამოსახულება საკმაოდ პირობითი და სქემატურია, მაგრამ ქვაჯვარებთან და მათ ფრაგმენტებთან ამ რელიეფის შეჯერებამ დაგვარწმუნა, რომ განზოგადების მიუხედავად, მასში ზუსტადაა ნაჩვენები ქვაჯვარების სტრუქტურა, მათი უმთავრესი დეტალები და სვეტის დამაგვირგვინებელი არქიტექტურული კომპოზიცია, რომელსაც უშუალოდ ეყრდნობოდა სკულპტურული ჯვარი. ეძანის რელიეფი გამოკრისტალებული სქემატური მოდელია, რომელშიც მხოლოდ მთავარი, უმნიშვნელოვანესი ნაწილებია ასახული, მათ შორის ზუსტად არის გადმოცემული თაღოვანი კომპოზიცია. რელიეფზე კარგად ჩანს პილასტრებზე (სვეტებზე) დაყრდნობილი ნალისებური შეწყვილებული თაღები, ნახევარწრიული ზედა ნაწილით, რომელიც ზუსტად ისეთი რადიალური ხაზების წყებით არის შემკული, როგორც ხანდისის სვეტის ანალოგიური ნაწილი. ეძანის რელიეფზე მკაფიოდ ჩანს პილასტრების (სვეტების) მოცულობა, პროფილირებული კარნიზის ფორმა. ეს რელიეფი იმის ნათელი დასტურია, რომ თაღოვანი კომპოზიცია თავისი დეკორატიულ-სიმბოლური არსით, ჩვეულებრივი და აუცილებელი იყო ისეთი საკულტო ძეგლებისათვის, როგორიცაა ქვაჯვარები.

ქართულ ქვაჯვარებზე უფლის საფლავის სიმბოლური გამოსახულების მოთავსება, რელიეფური დეკორის საერთო მხატვრულ-თეოლოგიურ პროგრამებში მისი ჩართვა სავსებით გასაგებია. ამ შემთხვევაში ჩვენ გვაინტერესებს, თუ რამდენად შეესაბამება ქვაჯვარების არქიტექტურულ-ორნამენტული კომპოზიცია რეალურად არსებულ წმინდა ნაგებობის პირვანდელ სახეს. ამის გასარკვევად აუცილებელია იერუსალიმის უფლის საფლავთან დაკავშირებულ მონაცემთა გათვალისწინება. ქრისტიანული სამყაროს ერთ-ერთი უდიდესი სიწმინდე – უფლის საფლავი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებშია ასახული. ამ წმინდა ნაგებობის პირველსახის აღდგენისთვის მრავალფეროვანი მასალის შეჯერებაა საჭირო.¹ დიდი მნიშვნელობა აქვს წერილობითი წყაროების მონაცემებს – ეკლესიის მეისტორიის ევსებოს კესარიელის ცნობებს,



31. ქვაჯვარა. რელიეფი ეძანის ეკლესიის აღმ. ფასადზე

რომელმაც იერუსალიმი 336 წელს მოინახულა,² იერუსალიმის პატრიარქის კირილეს „სიტყვებში“ შემონახულ ცნობებს (IV საუკუნის შუა წლები), პილიგრიმთა მონათხრობს (ესპანელი მომლოცავი ეგერია, 381-384 წწ.),³ ბოლო წლებში იერუსალიმში ჩატარებული რქეოლოგიური გათხრების მონაპოვრებს.⁴

უფლის საფლავი გამოსახვის ტრადიცია სათავეს IV საუკუნიდან იღებს. უკვე IV საუკუნის II ნახევარში ამ წმინდა ნაგებობის გამოსახულება ჩნდება მარმარილოს სარკოფაგებზე. კლდის სამარხის განსაკუთრებული ფორმაა ასახული არლის, სერვანის და ბრემის სარკოფაგებზე (IV ს.).⁵ მოგვიანებით პალესტინურ ამპულებზე (VI ს.) სამარხის სრულიად განსხვავებული ტიპი ჩნდება—კლდის სამარხის შემცველი მსუბუქი არქიტექტურული კონსტრუქცია. უფლის საფლავის გამოსახვაში ასეთი განსხვავება იმით აიხსნება, რომ მარმარილოს სარკოფაგებისა და ამპულების ოსტატები ანასტაზისის შენობის სხვადასხვა ნაწილებს გამოსახავდნენ.⁶

საცემებით ბუნებრივია, რომ საქართველო, უძველესი ქრისტიანული კულტურის ქვეყანა, ვერ დარჩებოდა ამ ტრადიციის მიღმა და ადრეული შუა საუკუნეების ქართველმა ოსტატებმა თავისი წვლილი შეიტანეს უფლის საფლავის თემის განვითარებაში.



იმპერატორ კონსტანტინესა და მისი ოჯახის მიერ მილანის ედიქტის შემდეგ (313) იერუსალიმში სხვადასხვა ბიბლიურ მოვლენათა აღსანიშნავად აგებულ ეკლესიათა შორის ყველაზე დიდ სინმინდედ ქრისტეს საფლავის ეკლესია — ანასტაზისი ითვლებოდა. პილიგრიმთა უმეტესობა სწორედ აქეთკენ მოისწრაფოდა. უფლის საფლავზე ეკლესია 325-326 წლებში კონსტანტინეს ბრძანებით აიგო. პროექტი სირიული თუ პალესტინური ნარმოშობის ხუროთმოძღვარ ზენობიუსს და კონსტანტინოპოლელ პრესბიტერს ევსტათეს ეკუთვნოდა. იერუსალიმის რომაულ ნაწილში განლაგებულ კომპლექსში ერთმანეთთან გარკვეული თანმიმდევრობით დაკავშირებული, არქიტექტურულად გაფორმებული დახურული და ღია სივრცეები არსებობდა: ატრიუმი, ბაზილიკა, პორტიკიანი ეზო, გოლგოთა, ბაპტისტერიუმი და უფლის საფლავი. ბაზილიკა საზეიმოდ აკურთხეს 336 წ., ქრისტეს საფლავის როტონდა 340-350 წლებში აიგო.

უფლის საფლავზე აღმართული ნაგებობის არქიტექტურულ ფორმებს აღადგენს ნ. კონდაკოვი მომლოცველი ქალის სილვიას მონათხრობის მიხედვით. მისი ვარაუდით, ეს იყო ორმაგი კოლონადით შემოსაზღვრული ნაგებობა (იმპერატორ კონსტანტინეს დროს აგებული იოანე ლათერანელის ბაპტისტერიუმის მსგავსი). გადმოცემით, სადღესასწაულო დღეებში ინტერკოლუმნიები და პორტიკები ოქროს კლავებიანი (ორნამენტული ზოლებით შემკული) აბრეშუმის კრეტსაბმელებით იმკობოდა.⁷

ქრისტეს საფლავის ეკლესია სპარსელებმა 614 წელს დაანგრეს. IX საუკუნის დასაწყისში ბიზანტიის იმპერატორმა კონსტანტინე IX მონომაქმა ანასტაზისის როტონდის აღდგენა დაიწყო. აღდგენითი სამუშაოები 1048 წლისათვის დასრულდა. 1099 წელს იერუსალიმში შესულმა ჯვაროსნებმა როტონდას XI

საუკუნის ფასადი მოანგრეეს მინაშენებისათვის ადგილის გამოსათავისუფლებლად. კონსტანტინესეული ანსამბლიდან როტონდის გარდა მხოლოდ უმნიშვნელო ნაშთებიღაა დარჩენილი.

XX საუკუნის 50-იანი წლების გათხრებმა დაადასტურა, რომ IV საუკუნის როტონდის დიდი ნაწილი შემორჩენილია. გაირკვა, რომ პირვანდელი ნაგებობა წარმოადგენდა მონუმენტურ როტონდას (ძ-33,5მ.), რომლის ცენტრალური სივრცე მოიცავდა ნაგებობის ცენტრში მდებარე ქრისტეს კლდის სამარხს და გარშემოსაველს (ამბულატორიუმს). კონსტანტინე დიდის დროს უფლის საფლავი – ტრადიციული იუდეური კლდის სამარხი – კლდის მასივიდან გამოათავისუფლეს, ედიკულაში ჩასვეს, სვეტებით შემოაკავეს, აუგეს პორტიკი და პირამიდული სახურავით გადახურეს. როტონდის მთავარი, აღმოსავლეთის ფასადი წარმოადგენდა სწორ კედელს, რამდენიმე ღია გასასვლელით ტაძარში შესვლის გასაადვილებლად. როტონდის მთავარ ღერძზე კვადრატული ბოძები ჯვრისებურად იყო განლაგებული. დიაგონალურად მიმართული საკმაოდ უხეში პროპორციების მრგვალი სვეტები ვარდისფერი ქვისა იყო. სავარაუდოა, რომ როტონდა გუმბათით იყო გადახურული. ცენტრალური ნაგებობის გუმბათოვანი გადახურვა ადგილობრივ ტრადიციებს ემყარებოდა. ამგვარი კონსტრუქციების ტრადიცია III-ის დასაწყისიდან დასტურდება და მას თვალი VII საუკუნის ბოლომდე გაედევნება.⁸ როტონდის ტიპი, როგორც ჩანს, წარმოდგება სპალატოში დიოკლეტიანეს მავზოლეუმის მსგავსი ტრადიციული რომაული საიმპერატორო მავზოლეუმიდან (mausoleum-heroon).⁹

როგორც აღინიშნა, უფლის საფლავის არქიტექტურულ ფორმებზე წარმოდგენას გვიქმნის ხელოვნების ძეგლებზე შემონახული გამოსახულებები. პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ პატარა მოხატული პილიგრიმული კოლოფი-რელიკვარიუმი ვატიკანიდან (VI-VII სს. Museo Sacro), რომელზეც ქრისტეს ცხოვრების სცენებია გამოსახული. „აღდგომის“ სცენაში კარგად ჩანს საკუთრივ როტონდის გუმბათის ქვეშ განლაგებული უფლის საფლავის შემცველი შიდა ედიკულა.¹⁰ მინიატურულ კომპოზიციაში შეიძლება გავარჩიოთ კონუსური სახურავით გადახურული ედიკულას თაღოვანი კონსტრუქცია, რომელიც ზუსტად ნახევარსფერული გუმბათის ქვეშ არის განთავსებული. სცენა საკმაოდ დეტალიზებულია. კიბორჩხის თავეზე აღმართული გუმბათის ყელში სარკმლების რიგიც კი არის გამოსახული. წმინდა მიწიდან წარმომავალი ამგვარი სამახსოვრო ნივთები ზუსტად ასახავდა ამ ადგილთა რეალიებს და ხელს უწყობდა წმინდა მიწაზე შექმნილი იკონოგრაფიული სქემების გავრცელებას სხვადასხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში.

კიბორჩხისა და ყელიანი გუმბათის ამგვარივე განლაგებაა გადმოცემული ორმხრივი ამპულის რელიეფზე დამბარტონ ოუქსის კოლექციიდან (ვაშინგტონი),¹¹ ბობიოს ამპულაზე (N 15).¹² ამ უკანასკნელზე გარკვევით ჩანს ცხაურებიანი სარკმლები გუმბათის ყელში და სარკმლებსმორისი სიბრტყეების ორნამენტული ნახატი. ამ მინიატურულ კომპოზიციებში საკმაოდ პირობითადაა გადმოცემული საკურთხეველის, წმიდათა-წმიდას, კიბორჩხისა და გუმბათის ურთიერთმიმართება, მათი რეალური მასშტაბური და სივრცობრივი კავშირე-

ბის გაუთვალისწინებლად. ლაკონიურ ფორმულაზე დაყვანილი ეს პირობითი არქიტექტურული ფორმები მკაფიოდ გადმოსცემს უფლის საფლავის მხატვრულ სახეს.

საყურადღებო მასალას გვთავაზობს აღმოსავლური წარმოშობის სპილოს ძვლის რელიეფები. კლიველენდის მუზეუმის პიქსიდაზე (VI ს.) გამოსახულია სცენა „მენელსაცხებლე დედები ქრისტეს საფლავთან“, სადაც უფლის საფლავი შემდეგნაირადაა გამოსახული: სამსაფეხურიან პოდიუმზე აღმართულია ჩარდახი, რომლის სვეტებს შორის მოჩანს ცენტრში, გუმბათის ქვეშ მოთავსებული საკურთხეველი ბიბლიით, გვერდით ინტერკოლუმნიებში კრეტსაბმელებია ჩამოკიდებული.¹³ ზუსტად ამგვარადაა გამოსახული ეს სინამდინდე სირიულ-პალესტინური წარმოშობის სპილოს ძვლის პიქსიდაზე მეტროპოლიტენ მუზეუმში (VI ს.), ოღონდ წინა რელიეფისაგან განსხვავებით აქ თითოეული თალი პატარა გუმბათით არის გადახურული.¹⁴ შუა თალში მოჩანს საკურთხეველი. ორივე შემთხვევაში საკურთხეველი ქრისტეს საფლავთან არის გაიგივებული. ამგვარი ასოციაცია დაკავშირებულია აღმოსავლურქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებულ საკურთხეველის სიმბოლურ იდენტიფიკაციასთან უფლის საფლავთან, რაც ეფუძნებოდა რწმენას, რომ ევქარისტიის დროს თვით ჯვარცმული ქრისტე ესწრება ლიტურგიკულ ქმედებას.

ყველაზე მრავალრიცხოვანია უფლის საფლავის გამოსახულებები პალესტინურ ამპულებზე (VI-VII სს.). ამ მინიატურულ რელიეფებზე „მენელსაცხებლე დედების“ კომპოზიციაში უფლის საფლავი წარმოდგენილია შემალბებულ პოდიუმზე მდგარი სვეტიბიანი ნაგებობის ფასადის სახით. ამპულებზე საფლავის გადახურვის ორია ვერსია ჩანს – გუმბათოვანი და კონუსური. ეს იმით აიხსნება, რომ ზოგიერთ მათგანზე მხოლოდ კლდოვან სამარხზე აღმართული ედიკულაა გამოსახული. უფრო ხშირად გამოსახულია დიდი კიბორჩხა – უფლის საფლავის როტონდა, რომელიც შეიცავს მცირე ზომის ედიკულას სვეტებს შორის ბადისებრი ცხაურებით.¹⁵

უფლის საფლავია გამოსახული სირიული ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფებზე, რომელთა დეკორატიულ პროგრამაში აუცილებლად ჩართულია „მენელსაცხებლე დედების“ თემა. საცეცხლურებზე უფლის საფლავი, როგორც წესი, ორმაგი სვეტებით შედგენილი კომპოზიციაა. ეს გამოსახულებები მნიშვნელოვანია ქართული ქვასვეტების არქიტექტურული კომპოზიციების განხილვისას, რადგან ჩვენ ხელთ არსებული მასალა გვიჩვენებს, რომ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ფართოდ იყო გავრცელებული ეს საღვთისმსახური ნივთები, რომელთა მნიშვნელოვანმა ნაწილმა დღემდე მოაღწია.¹⁶

ქრისტეს საფლავის საინტერესო ვერსია არის რაბულას სირიული სახარების მინიატურაზე (586 წ. ფლორენცია, Biblioteca Laurenziana), სადაც „მენელსაცხებლე დედების“ სცენაში ქრისტეს საფლავის დახვეწილ ხუროთმოძღვრულ ფორმას ვხედავთ. ეს ნაგებობა იმეორებს ბრინჯაოს საცეცხლურებზე გამო-სახულ კონსტრუქციას.¹⁷

უფლის საფლავის ხუროთმოძღვრული ფორმების წარმოსადგენად განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს სეფისკვერის ხის შტამპს იერუსალიმიდან

(VII-VIII სს. კელიენდის მუზეუმი).¹⁸ შტამპზე წმინდა ნაგებობათა მთელი ან-სამბლობა გამოსახული: ქუჩა კოლონადით, ბაზილიკა, მის უკან კონუსური სახუ-რავით გადახურული გოლგოთის კლდის ნაგებობა და მარჯვნივ – ანასტაზიის ეკლესია. ამ უკიდურესად პირობით მინიატურულ რელიეფზე (დიამეტრი 9 სმ.) ზუსტად არის გადმოცემული არქიტექტურული ანსამბლის რეალური გეგმა და უმთავრეს წმინდა ნაგებობათა ზუროთმოძღვრული ფორმები, მათი დამახა-სიათებელი სილუეტები. შტამპზე გამოსახულ წმინდა ნაგებობათა განლაგების პრინციპის შეჯერება არქეოლოგიური გათხრების შედეგად იერუსალიმის წმინ-და ცენტრის რეკონსტრუირებულ პირვანდელ გეგმასთან გვარწმუნებს იმაში, რომ სეფისკეერის შტამპის ოსტატი შესაშური სიზუსტით ასახავს კონკრეტულ ზუროთმოძღვრულ კომპლექსს.

ჩემი ყურადღება მიიპყრო ანასტაზიის ეკლესიის გამოსახულებამ. ამ პა-ტარა რელიეფზე იგი გამოსახულია, როგორც გუმბათით დაგვირგვინებული ორსართულიანი თაღოვანი კონსტრუქცია. მკაფიოდ არის ნაჩვენები პირველი იარუსის კოლონადა პატარა თაღებისაგან შედგენილი კარნიზით და მის ზე-მოთ – მეორე სართულის უფრო მომცრო კოლონადა. ქვედა სართულის თა-ღები ზედა სართულთან შედარებით უფრო მრავალმალისა და მაღალი ჩანს. ორსართულიანი კოლონადის ზემოთ მოხაზული ნახევარწრიული ფორმა – გუმბათის პირობითი სქემა, რომლის გადმოსაცემად ოსტატი კონცენტრული ნახევარწრიების დამატებით ნახატს იყენებს. ამგვარად ხდება გუმბათის ფორ-მის პროექტირება სიბრტყეზე. უფლის საფლავის ფორმის გადმოცემის ზუს-ტად ამგვარი სქემაა გამოყენებული ზოგიერთი ქართული ქვაჯვარას დეკორში ჩართული უფლის საფლავის მოდელის გადმოცემაში (იხ. ზანდისის ქვასვეტის ანალოგიური გამოსახულება), რაც უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ქართველ ოსტატებს ხელთ ჰქონდათ წმინდა მინიდან ჩამოტანილი მემორიული წმინდა ნივთები. ამით უნდა აიხსნას ქართულ რელიეფებზე უფლის საფლავის გამოსახვის ხერხების სიახლოვე ამ ნაგებობის გადმოცემასთან პალესტინიდან წარმომავალ ნივთებზე. ამას გარდა, ისტორიული ფაქტების გათვალისწინებით, არ არის გამორიცხული, რომ ქართველ ოსტატებს წმინდა მინის მომლოც-ველობის დროს თავად ჰქონდათ შესაძლებლობა გაცნობოდნენ იერუსალიმის სინმინდეებს.

ამგვარი ნივთების დანიშნულებაც ხომ იმაში მდგომარეობდა, რომ მთელ საქრისტიანოში გაეცემოდნენ ქრისტეს მინიერ ცხოვრებასთან დაკავში-რებული ადგილების მოგონება. საცეცხლურები, ამპულები, რელიკვიარიუმები, სპილოს ძვლის ნაკეთობები, რომლებზეც იერუსალიმის წმინდა ნაგებობები იყო გამოსახული, სხვა ქრისტიანული ქვეყნების მსგავსად, საქართველოშიც იქნებოდა გავრცელებული (გაეიხსენოთ საქართველოს მუზეუმებსა და სვანე-თის ეკლესიებში დაცული აღმოსავლურქრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლუ-რები და იმავე წარმოშობის ლიტურგიკული ნივთები). ამ ნივთებზე გამოსახუ-ლი ქრისტიანული სინმინდეები ქართველ ოსტატთა შემოქმედებაში ნიმუშების როლს ასრულებდა. ამიტომ შემთხვევითი არაა, რომ რელიეფურ კომპოზიციე-ბში ეხედებით არა მხოლოდ ცალკეული კომპოზიციური დეტალების, არამედ

სხვადასხვა მასალის დამუშავების ხერხების ზეგავლენის კვალს (მაგალითად, სპილოს ძვლის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-ტექნიკური ხერხები და ცალკეული დეტალები თავს იჩენს ხანდისის, დავათის, დმანისისა და სხვა ქვაჯვარების რელიეფებში).

იერუსალიმის წმინდა ნაგებობათა ანსამბლი უკვდავყოფილია ადრებიზანტიური ხანის წმ. გიორგის ეკლესიის იატაკის მოზაიკაზე მადებაში (VI ს. II ნახ. იორდანია. ზომები: 16 x 5 მ.).¹⁹ მოზაიკურ რუკაზე მოცემულია წმინდა მინის ზუსტი ტოპოგრაფია. ეს თითქოს მომლოცველთათვის თავისებური გაზამკვლევა, სადაც უდიდესი სიზუსტით არის ასახული ყველა პუნქტი, რომელიც ქრისტიანთათვის აგრერიგად მნიშვნელოვანი და სათაყვანო იყო. იერუსალიმის ცენტრი ზედხედშია გადმოცემული, შენობები თითქოს სიბრტყეზეა გაშლილი. ნაგებობათა უმეტესობა ადვილად საცნობია, რადგან მოზაიკის ოსტატმა ზედმინევნითი ზუსტად გამოსახა იერუსალიმის ყველა წმინდა ნაგებობა – ნეას ეკლესია, სიონი, დავითის კოშკი, უფლის საფლავის ტაძარი. უფლის საფლავის არქიტექტურული ფორმები მოზაიკურ რუკაზე სეფისკვერის რელიეფის ანალოგიურია: მაღალი საფეხურებიანი პოდიუმი, ვერტიკალურად დაგრძელებული სილუეტი, სვეტებიანი პორტიკი და ნახევარწრიული ფორმით გადმოცემული გუმბათოვანი გადახურვა. ორივე გამოსახულებაზე – რუკაზე და სეფისკვერის ფორმაზე – პილიგრიმთა აღწერებით კარგად ცნობილი ანასტაზიის გუმბათიანი ეკლესია მკაფიოდ გამოირჩევა იერუსალიმის ნაგებობათა შორის. ორივე გამოსახულება შენობის ერთსა და იმავე ტიპს გვთავაზობს. იდენტურად არის გადმოცემული არქიტექტურული ფორმები, ერთნაირია ნაგებობის ძირითადი კონსტრუქციული ნაწილების გამოსახვის პირობით-სქემატური ხერხები, რაც შენობას ადვილად საცნობად ხდის. ამგვარი მხატვრული მიდგომა ძალზე ახლოა ქართულ რელიეფებზე ამ წმინდა ნაგებობის სიმბოლურ-სქემატურ გადმოცემასთან. ზემოხსენებულ ორ ნაწარმოებში ასახული უფლის საფლავის ნაგებობის ყველა ნაწილი შეიძლება ამოვიცნოთ ხანდისის ქვასეცტის თაღოვან კომპოზიციაში. აქ ნაჩვენებია მაღალი პოდიუმი, პირველი იარუსის ღია კოლონადა, მინიატურული თაღებით შედგენილი კარნიზი, გუმბათის მოხაზულობა. ამგვარად, იქმნება ადრექრისტიანულ ეპოქაში წმინდა მიწაში შექმნილ ხელოვნების ნაწარმოებებთან ქართული რელიეფების მიმართების განსაკუთრებული სურათი. ის გარემოება, რომ სეფისკვერის შტამპის იერუსალიმელი ოსტატი, იორდანელი მოზაიჩისტი და მათი თანამედროვე ქართველი მოქანდაკე ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა კუთხეში და ხელოვნების სხვადასხვა დარგში ასე ერთგვაროვნად გამოსახადნენ ქრისტიანთა უდიდეს სიწმინდეს – უფლის საფლავს, ქრისტიანული სამყაროს ერთიანობაზე, წმინდა მიწასთან და მის სიწმინდეებთან საქართველოს მჭიდრო კავშირზე მეტყველებს.

ქართულ რელიეფებზე გამოსახულია ტაძრის საფეხურებიანი პოდიუმი, რომელიც მკაფიოდ ჩანს კლიველენდისა და მეტროპოლიტენის მუზეუმების ზემოხსენებულ სპილოს ძვლის პიქსიდებზე. კიბორჩხის გრეხილი სვეტები, რომლებიც თითქმის ყველა პალესტინურ ამპულაზეა გამოსახული (მონცა – №3,5,9,12,14,15; ბობიო – №3,15 და სხვ.), ქართულ რელიეფებზე პილასტრების

ირიბი პარალელური ჩანაჭდევებითაა გადმოცემული. აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებში შექმნილ ზოგიერთ ნაწარმოებზე (კოლოფი-რელიკვარიუმი, ბობიოს ამპულები №3,15) ერთდროულად ნაჩვენებია უფლის კლდოვანი სამარხი და როტონდა, ზოგიერთზე კი (ბრინჯაოს საცეცხლეებში) მხოლოდ ტაძრის შიგნით მდებარე კლდოვანი სამარხის ედიკულა. ქართულ ქვაჯვარათა გამოსახულებებს აღნიშნულ ნაწარმოებებთან შედარებით ერთი უპირატესობა აქვს. ისინი ტაძრის მოცულობით, სივრცობრივ ფორმას, მის მთლიან სახეს ქმნიან, რაც მიიღწევა გამოსახულებების განაწილებით ქვასვეტის ნახნაგებზე და რაც ქართულ ქვაჯვარათა კომპოზიციებში არქიტექტურული თემის პლასტიკურ-მოცულობითი ფორმას ქმნის. უფლის საფლავის ეს თავისებური მინიატურული მოდელები თავისი მაღალი სულიერებით აგვირგვინებს ქვაჯვარების კარგად გააზრებულ არქიტექტურულ-სკულპტურულ კომპოზიციას.

ქართულ ქვაჯვარათა საკულტო-მემორიალურმა ფუნქციამ განაპირობა უფლის საფლავის თემის ჩართვა მათი რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიულ პროგრამებში. ეს გამოსახულებები პარმონიულად ერწყმის არა მხოლოდ ქვაჯვარათა არქიტექტურულ-პლასტიკურ კომპოზიციას, არამედ ორგანულად უკავშირდება მათ იდეურ პროგრამებს. ქვაჯვარათა შესანიშნავ ნარწევებში ასახულია მათი შემკვეთებისა თუ აღმართველების ვედრება უფლის, ღმრთისმშობლის, წმინდა ჯვრისა და წმინდანებისადმი შეწყალებისა და სულის ხსნისათვის.

ქვასვეტების იკონოგრაფიული პროგრამების კვლევამ, სიუჟეტების შერჩევის პრინციპების შეჯერებამ გვიჩვენა მათი კავშირი ლიტურგიასთან.²⁰ სამწუხაროდ, ქართული წერილობითი წყაროების სიმწირე ამ საკითხის გაღრმავების საშუალებას არ გვაძლევს. მაგრამ არის ერთი ანგარიშგასანევი გარემოება, რომელსაც შეუძლია ნათელი მოჰფინოს ქვაჯვარების მეტად მნიშვნელოვან ასპექტს. საქმე ეხება მათ თავდაპირველ ადგილმდებარეობას. პირვანდელ ადგილას შემორჩენილი რამდენიმე ქვაჯვარასა და მათი ფრაგმენტების (მაგ. კუმურდო, მაშავერის ხეობის ზოგიერთი ფრაგმენტი, ძველი მუსხი და სხვა) მდებარეობის გათვალისწინება თითქოს გარკვეულ კანონზომიერებაზე მიანიშნებს. ეკლესიების მახლობლად მდებარე ქვაჯვარანი მათ სამხრ.-დას. ნაწილთანაა აღმართული. კატეგორიული დასკვნებისათვის კიდევ დამატებითი მასალაა საჭირო, მაგრამ ახლაც შეიძლება საკმაოდ ფრთხილი მოსაზრების გამოთქმა და ქართულ ქვაჯვარათა აღმართვის პრაქტიკის დაკავშირება იერუსალიმის წმინდა ადგილებში არსებულ ძველ ქრისტიანულ ტრადიციასთან.

IV საუკუნეში იერუსალიმის წმინდა ადგილების მომლოცველთა აღწერებში ნახსენებია, რომ ანასტაზიის უძველეს როტონდასთან, ღია ცის ქვეშ „წმიდა ჯვარი“ იყო აღმართული, რომელთანაც სრულდებოდა ღვთისმსახურება, იკითხებოდა ლოცვები, ითქმოდა საგალობლები, გაისმოდა საეკლესიო პიმნები. შემდეგ მოთხრობილია, როგორ სცემდნენ თაყვანს ძელს ცხოვრებისას გარკვეული საეკლესიო დღესასწაულების დროს, რა სახის რიტუალები სრულდებოდა ანასტაზიის ეკლესიასთან და გოლგოთის ჯვართან.²¹ ქართულ ქვაჯვარათა უმეტესობა ღია ცის ქვეშ აღმართული საკულტო-მემორიული ძეგლებია, მა-

გრამ საესებით დასაშვებია, რომ იმ შემთხვევებში, როდესაც მათ ეკლესიებთან აღმართავდნენ, ეკლესიის მიმართ მათი მდებარეობა ითვალისწინებდა წმინდა მიწაზე ადრე არსებულ, ლიტურგიით განპირობებულ უძველეს ქრისტიანულ ტრადიციას, რომელიც ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრების რელიგიურ პრაქტიკასთან იყო დაკავშირებული. ამ კავშირზე აუცილებელია დავფიქრდეთ ისეთ წერილობით ძეგლებზე დაყრდნობით, როგორიცაა, მაგალითად, VII საუკუნის „იერუსალიმის განჩინება“, რომელიც იერუსალიმისა და სინას ეკლესიების გარდა, ქართული ეკლესიის ლეთისმსახურებასაც არეგულირებდა.²²

პალესტინის სინამინდეებთან მჭიდრო კავშირზე მიუთითებს ჩვენ მიერ განხილული ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარების დამაგვირგვინებელი ნაწილი, უფლის საფლავის მოდელი, რომელშიც თავისებურად აისახა იერუსალიმის ამ მთავარი სინამინდის დამახასიათებელი არქიტექტურული ფორმები და კონსტრუქციული დეტალები. ეს არქიტექტურულ-დეკორატიული კომპოზიციები მნიშვნელოვან მასალას გვთავაზობს უფლის საფლავის პირვანდელი ფორმის აღსადგენად. ქართული ქვასვეტიების რელიეფები უთუოდ შეუწყობს ხელს ქრისტიანობის ამ დიდებული სინამინდის პირველსახის რეკონსტრუქციას.

თავი IV

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიგიური სიმბოლური სისტემა

„დედამინაზე ყოველი მოვლენა სიმბოლოა და ყოველი სიმბოლო ღია ბჭენია რომლითაც სულს, თუ კი იგი მზადაა ამისათვის, ძალუნს შელწევა სამყაროს წიაღში, სადაც მე და შენ, დღე და ღამე ერთიანდება...“

ყოველივე ხილული სიმბოლოა და სიმბოლოს მიღმა სული და მარადიული ცხოვრება მკვიდრობს. მაგრამ ცოტანი თუ შეაღწევენ ამ კარიბჭეში და უარყოფენ ხილულ მშვენიერებას წიაღთა განჭვრეტილი ჭეშმარიტების სანაცვლოდ.“

პერმან ჰესსე

ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების ადრეული ეტაპი აღსავსე იყო სირთულეებით, რადგან ქრისტიანული იდეების გამოსახვისათვის ვიზუალური ლექსიკონის შექმნა ახალი მხატვრული ფორმების ძიებებთან, ახალი პლასტიკური მეტყველების შექმნასთან იყო დაკავშირებული. ქრისტიანობის ძირითადი იდეის ხორცშესხმისათვის, მისთვის შესატყვისი ფორმის მოსაძიებლად დიდი და რთული გზა იყო გასავლელი.

პირველი ქრისტიანები, ახალი რელიგიის გაერცელებასთან დაკავშირებული სირთულეების გამო, ისტორიულად ჩამოყალიბებული ვითარების გათვალისწინებით, თავისი რწმენის საიდუმლოთა დასაფარავად ხშირად იგავური სახეებით მეტყველებას მიმართავდნენ, რელიგიური იდეებისა და განცენებული ცნებების გამოსახატავად სიმბოლურ, შეფარვით ხერხებს იყენებდნენ. ახალი რწმენის სახვითი ფორმა სანყის ეტაპზე მხატვრული ნიშნების მეშვეობით ცხადდებოდა. სახარებათა იგავები ამგვარი ალეგორიული ხერხების გამოსაყენებლად მჭევრმეტყველ ნიმუშებს იძლეოდა. ქრისტიანობის უძველეს ხანაშივე იწყება სიმბოლური ხატოვანი ფორმულების, პირობითი ნიშნების გამოყენება კონკრეტული ქრისტოლოგიური ცნებების გამოსახატავად. სიმბოლოებით მეტყველებას ადრეული ქრისტიანობის მდგომარეობა უწყობდა ხელს. ასეთი ვითარება საეკლესიო გასაგებია, თუ გავითვალისწინებთ ქრისტიანობის წარმოშობას აღმოსავლეთში, სადაც ნიშნები და სიმბოლოები განუყოფელი იყო აზროვნების პროცესისაგან. კონკრეტული ცნებების გადმოსაცემად სხვადასხვა გამოსახულებებს მიმართავდნენ, დაფარული აზრის გამოსათქმელად პირობით ნიშნებად სიმბოლოს იყენებდნენ.

ქრისტიანულ ეკლესიას უნდა შეექმნა ახალი ნიშნების სისტემა. საეკლესიო ბუნებრივია, რომ ქრისტიანებმა მიმართეს ძველი სამყაროს მიერ შემუშავებულ სიმბოლურ გამოსახულებებს, რომელთაც მრავალსაუკუნოვანი ისტორია

ჰქონდათ. ეს აუცილებელი გახდა იმის გამო, რომ მოკლე ვადაში შეუძლებელი იყო ახალი სიმბოლური ნიშნების შექმნა, ეკლესია კი სასწრაფოდ ითხოვდა რელიგიური დოგმების შესატყვის ხატოვან მეტყველებას, პირობით მხატვრულ ენას. ამიტომაც ქრისტიანულმა ეკლესიამ მიმართა წინარე ხანაში არსებულ სიმბოლურ გამოსახულებებს და მათში ახალი აზრი და მნიშვნელობა ჩადო, გამოიყენა ისინი საკუთარი მიზნებისათვის, მიუსადაგა რელიგიური დოგმების დამიფრვის აუცილებლობას.

არსებობს მოსაზრება, რომ უძველესი ქრისტიანული სიმბოლოები ხმელთაშუაზღვისპირეთში თავდაპირველად აღმოსავლეთიდან შემოვიდა. ყველაზე ადრეული ქრისტიანული სიმბოლოები უკვე II საუკუნიდან არის ცნობილი. ჩემი ამოცანა არ არის სიმბოლოების ისტორიის კვლევა, მთავარი მიზანია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებაში სიმბოლოების გამოყენების პრინციპების გამოვლენა და V-VII სს. ქართული რელიეფების სიმბოლურ-ორნამენტული მეტყველების თავისებურებების ჩვენება. ამ ამოცანის შესასრულებლად შეირჩა ქრისტიანობის ადრეული პერიოდის ქართული რელიეფური კომპოზიციები, სადაც სიმბოლურ გამოსახულებებს დიდი მხატვრული და აზრობრივი დატვირთვა აქვს.

ადრეულმა ქართულმა რელიეფებმა ფიგურულ გამოსახულებებთან ერთად უძველესი ორნამენტული მოტივების არაერთი მნიშვნელოვანი ნიმუში შემოგვინახა. ქრისტიანობის ადრეული ეპოქიდან მოყოლებული, ქართული ორნამენტული დეკორისათვის დამახასიათებელი იყო მხატვრული და თეოლოგიური აზროვნების მაღალი დონე. პლასტიკური სახეების მხატვრულ სრულყოფას მუდამ თან ახლდა მათი სიღრმე, სიმბოლური მნიშვნელობის შეგნება. ამიტომ არის, რომ ძველი ქართული რელიეფური დეკორის ნიმუშები გვიზიდავს არა მხოლოდ თავისი მხატვრული ღირსებებით, არამედ სიმბოლური აზროვნების სიღრმით. ამ მხრივ ქართული ქვაჯვარების რელიეფურ პროგრამებში გამოყენებულ ორნამენტულ მოტივებს, თანადროული ტაძრების რელიეფურ დეკორთან ერთად, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება.

ქვაჯვარათა დანიშნულებიდან გამომდინარე, აუცილებელი იყო მათი რელიეფური გამოსახულებების მისაწვდომობის მიღწევა. მათი ხატოვანი მეტყველება ადვილად გასაგები უნდა ყოფილიყო მორწმუნეთათვის. ამიტომ მათზე გამოსახებოდა უმარტივესი სიმბოლური სახეები, რომლებიც არ იყო უცხო შუა საუკუნეების ადამიანისათვის.

ქვაჯვარათა რელიეფური პროგრამები კარგად მოფიქრებულ თეოლოგიურ საფუძველზეა აგებული. მათი სვეტების ნახნაგებზე განთავსებული რელიეფები ადრექრისტიანული ხანის ხატოვან მეტყველებას გვაზიარებენ. როგორი მარტივებიც არ უნდა ყოფილიყო ეს რელიეფური პროგრამები, მათში დიდი შინაგანი სირთულე იყო ჩადებული, რადგან დეკორის ყოველი ელემენტი საკულტო ძეგლის იდეურ-ემოციური შინაარსის გახსნას ემსახურება. ორნამენტული მოტივების კვლევა არ უნდა დაიყვანებოდეს მათი მხოლოდ მხატვრული ან მხოლოდ აზრობრივი მხარის შესწავლაზე. მხედველობაში უნდა იყოს მიღებული მხატვრული ნაწარმოების ყველა ასპექტი. რელიეფური პროგრა-

მის დეტალები. ცალკეული ელემენტები უნდა განიხილებოდეს ნანარმოების საერთო კონცეფციასთან კავშირში. ამ თვალსაზრისით, ქართული ქვაჯვარები ადრეული შუა საუკუნეების სიმბოლურ-ორნამენტული რეპერტუარის მდიდარ სპექტრს გვთავაზობს.

ქრისტიანობის ადრეული პერიოდის ქართული პლასტიკის ნანარმოებები მნიშვნელოვან მასალას გვანდის იმ პრომლეგების გადასანყვეტად, რომლებიც დაკავშირებულია ადგილობრივ ქართულ ნიადაგზე სხვადასხვა წარმომავლობის ელემენტებისა და მოტივების, აღმოსავლური თემების, ძველი სიმბოლოების ათვისებასა და ასიმილაციასთან. ქართულ ქვაჯვართა რელიეფები სწორედ ის ნანარმოებებია, რომლებშიც წინაქრისტიანული, წარმართული, აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნების ელემენტები და სასაზღვრო პლასტიკიდან აღებული თემები ორგანულად არის შეთავსებული. შუა საუკუნეების ადრეულ ეტაპზე ხდებოდა ამ „უცხო“ მოტივთა შემოქმედებითი შეგუება ხალხურ წარმოდგენებთან, ძველ სიმბოლოთა შერწყმა ქრისტიანული იკონოგრაფიის ახალ ელემენტებთან.

ქრისტიანული სიმბოლურ-ალეგორიული ხელოვნების განვითარებას დიდად უწყობდა ხელს ადრეული შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ-რელიგიური სწავლებანი, რომელთა შორის უპირველესად უნდა ვახსენოთ აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სამყაროში ძალზე პოპულარული და საქართველოში უთუოდ კარგად ცნობილი მოაზროვნის ფსევდო-დიონისე არეოპაგელის თხზულებანი, რომლებიც შუა საუკუნეების ესთეტიკური აზროვნების განვითარებას დაედო საფუძვლად. ამ სწავლებამ საქართველოში ხელსაყრელი ნიადაგი უპოვა.

ფსევდო-დიონისეს სიმბოლოების თეორიას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ადრეული ქართული რელიეფების არსის გახსნაში, იკონოგრაფიული პროგრამების სისტემაში სიმბოლოს, ნიშნის როლის გარკვევაში. ამ თეორიის ავტორის თქმით, იგი შეძლებისდაგვარად ცდილობდა „...წმინდა სიმბოლურ სახეთა მთელი მრავალფეროვნების“ ახსნას. მისი სიმბოლოების თეორიის გავრცელებას ადრეული შუა საუკუნეების მხატვრულ პრაქტიკაში ხელი შეუწყო იმან, რომ მასზე დაყრდნობით, სიმბოლოებისა და ნიშნების გამოყენებით, მხატვრებსა და მოქანდაკეებს თავიანთი გამომსახველობითი საშუალებების გამდიდრების ფართო შესაძლებლობები ეძლეოდათ.

ქართული ქვასვეტების რელიეფური „ხატები“ მორწმუნეთათვის იმ სიმბოლოებს წარმოადგენდა, რომლებიც მთელ სამყაროს მოიცავდა. ეს იყო ის „გრძნობადი სახეები“, რომელთა მეშვეობით მორწმუნენი „მაღლდებოდნენ, როგორადაც შესწევდათ ძალი, ღვთიურ ჭეშმარიტებად“ (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი). ფსევდო-დიონისეს ეს აზრი განაგრძო და განავითარა იოანე დამასკელმა: „...გრძნობადი აღქმისათვის მისანდომ, გასაგებ სიმბოლოებს ამ სიმბოლოების მიღმა დაფარული ტრანსცენდენტურის შემეცნებასთან აყვავართ“. ცხადია, რომ ნიშნების ფართო გამოყენება საკულტო ნანარმოებებში სიმბოლოების ენის ცონდას გულისხმობდა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ფსევდო-დიონისეს მიერ სიმბოლოთა და ნი-

შანთა გამოყენების ორმაგი ბუნების განმარტება – სიმბოლო, ნიშანი, ხატი ერთსა და იმავე დროს ორი მიზნისთვის გამოიყენება: ერთი მხრივ, ისინი ემსახურებიან ჭეშმარიტების გაცხადებას, მეორე მხრივ კი, მათ შეიძლება სრულიად სხვა ამოცანა ჰქონდეთ – ჭეშმარიტებისა თუ რაიმე აზრის დაფარვა (ეპისტოლე IX,1).

ადრექრისტიანულ ქართულ ქვაჯვარათა სვეტების შემამკობელი რელიეფების იკონოგრაფიული რეპერტუარი მოიცავს არა მხოლოდ ბიბლიური ისტორიისა და წმინდა სახეების თემატურ მრავალფეროვნებას, არამედ ორნამენტული და სიმბოლური სახეების ფართო დიაპაზონს.

ქვაჯვარათა პლასტიკურ დეკორში ორნამენტულ-სიმბოლური სამკაულის ორი ნაირსახეობა განირჩევა: ორნამენტი, გამოყენებული როგორც თავისთავადი სახვით-აზრობრივი მოტივი და ორნამენტი, გამოყენებული ფიგურულ სცენებსა და სიუჟეტურ კომპოზიციებში, როგორც მნიშვნელოვანი აზრობრივი აქცენტი, ან ამ კომპოზიციების მოჩარჩოება. პირველი ჯგუფის ორნამენტებში შეიძლება ასევე განვასხვავოთ ცალკეულ მოტივებად გამოყენებული ორნამენტები და ქვასვეტების ნახნაგების შემამკობელი დამოუკიდებელი დეკორატიული ელემენტები.

სიმბოლური გამოსახულებების კვლევისას საჭირო გახდა მათი კლასიფიკაცია, სახვითი და ორნამენტული მოტივების გამოჩენა. წინასწარულად მოხდა სიმბოლოების გარკვეული დაჯგუფება სახეობების მიხედვით. თავდაპირველად შემდეგი ჯგუფები გამოიყვნა:

1. ჯვარი მედალიონში
2. მცენარეული ორნამენტი
3. ზოომორფული მოტივები
4. გეომეტრიული ორნამენტი

ამ ჯგუფებში ცალკეული თემები და მოტივები გამოიკვეთა:

ჯვარი მედალიონში – დამოუკიდებელ თემად გამოყენებული, განსაკუთრებული მხატვრული და იდეური მნიშვნელობის მქონე მოტივი.

მცენარეული ორნამენტი

- ა. ვაზის თემა (ხანდისის ქვასვეტი, პანტიანის ქვაჯვარას ბაზა, კიანეთის ქვასვეტები, აკვანება – ბალავრის ქვა, სარკმლის საპირე, შერგილის სვეტი, ბოლნისის ქვასვეტი, ზედა თმოგვის, კატაულას, ნათლისმცემლის და სხვა ქვაჯვარები).
- ბ. აკანთის ფოთლების ორნამენტი (ბრდაძორი, დავათი, საცხენისი)
- გ. პალმეტებიანი რკალების მწკრივი (ნალვარევი, დმანისის და ბოლნისის რაიონის ეკლესიებში ჩაშენებული ფრაგმენტები)
- დ. ყვავილის (შროშანის) თემა (დმანისი, ბოლნისი, ბრდაძორი)
- ე. პალმის მოტივი (ბრდაძორის დიდი ქვაჯვარა, ქვეშის ციხის რელიეფური ფრაგმენტები)

ზოომორფული მოტივები

- ა. ფარშევანგი (კზილ-კილისა, ბოლნისი, განთიადი, კიანეთი)
- ბ. ლომი (ბოლნისი, განთიადი)
- გ. ირემი (ნალვარევი, ნათლისმცემელი, წებელდა)
- დ. ხარი (ნალვარევი, ბოლნისის სანათლაეის კაპიტელი, სვეტიცხოველის კარიბჭე)

გეომეტრიული ორნამენტი

- 1. დამოუკიდებელი ორნამენტული მოტივები:
 - ა) გადამკვეთი წრეხაზების მოტივი (ხანდისი, სათხის ეკლესია)
 - ბ) რომბული ბადე (ნათლისმცემელი, კაპიტელი ბოლნისადან)
- 2. მოჩარჩოებათა ორნამენტები:
 - ა) წიწვისებური ორნამენტი
 - ბ) ფარფლისებრი მოტივი (კონცენტრირებული რკალების მოტივი).
 - გ) კოვზისებური ორნამენტი
 - დ) ვარდულების მოტივი

1. ჯვარი მედალიონში

„გიხაროდენ, ჯუარო შეუნიერო, რომელისა თავი ზეცად ამაღლებულ არს, რათა მოასწავო ყოველთა თავი იგი, სიტყუა ღეთისა და საშუალი შენი ვითარცა ხელნი განაყრობილ არიან მარჯულ და მარცხულ, რათა ყოველივე ძალი მტერისა შემუსრო და განბნეულნი ერთად შეჰკრიბნე.

„ხოლო იატაკი შენი დამკვიდრებულ არს სიღრმესა ქუეყანოსასა, რათა მინასა შინა მყოფნი და ქუესკელსა შინა შთასრულნი აღმოიყვანნე და შეგვაერთნე ზეცისათა..

„გიხაროდენ, ჯუარო საძლეველო მტკიცეო და მოატებელო მტერთა...

„გიხაროდენ, ჯუარო დიდებულო, ტკბილო სახელითაცა და საქმითაცა...“¹

– ძველი ქართული ტექსტის („მიმოსლვა და ქადაგება ყოვლად ქებულისა და დიდებულისა მოციქულისა ანდრეასი“) ამ პატარა ნაწევრებში საოცარი სიცხადით გამოვლინდა ქართველთა მიერ ჯვრის ჭეშმარიტი არსის ღრმა წოდება. ქრისტიანობის მიღების პირველივე დღეებიდანვე ქვეყნის განმანათლებლის წმინდა ნინოს ძალისხმევით საქართველოში აღიმართა ჯვრები, გამარჯვებული ქრისტიანობის სიმბოლოები. ჯვარი – ქრისტეს ენებათა იარაღი, კაცობრიობის უმნიშვნელოვანეს სიმბოლოდ ქცეული, საქართველოში იმთავითვე ყველაზე სათაყვანო სინამდვიდე იქცა.

ჯვარი რელიგიურ სისტემებში ყველაზე გავრცელებული სიმბოლოა. მისი

საკრალური მნიშვნელობა უშორეს წარსულში იღებს სათავეს. ჯვარი, როგორც კოსმიური ნიშანი, უკვე წინაისტორიულ ხანის ნახატებში ჩნდება. ეს იყო სამყაროს უძველესი, უმარტივესი მოდელი. ამასთანავე, ჯვარს ღრმა სულიერი საწყისიც უკავია. ჯვრის ფორმა ღმერთისკენ, ზეცისკენ, მარადიულობისკენ ადამიანის სულის სწრაფვას ასახავდა. ჯვრის ფორმა ჯერ კიდევ ეგვიპტელთა უძველეს ნიშნადა ნიშანში, უკვდავების სიმბოლოში – ანკრში იყო დამოყრდნობა.

რელიგიური სიმბოლოები მორწმუნეთათვის არის განუყოფელი და მათ ცოდნას გულისხმობს. წმინდა პავლე მოციქული თავის ეპისტოლეში კორინთელთა მიმართ ღვთაებრივი სიბრძნის ქადაგების განსაზღვრისას ამბობს: „ხოლო სიბრძნეს ჩვენ ვქადაგებთ სრულყოფილთა შორის, მაგრამ არა ამქვეყნიურსა თუ ამავე ქვეყნის წარმავალ მთავართა სიბრძნეს, არამედ სიბრძნეს ღმერთისას, საიდუმლოს და დაფარულს, რომელიც საუკუნეთ უწინარეს, იმთავითვე ჩვენდა სადიდებლად განანება ღმერთმა“ (I კორ. 6-7). რელიგიური სიმბოლოები, წმ. პავლეს თქმით, „სულისა და ძალის გამოვლინებაა“ (I კორ. 4).

ჯვრის სიმბოლური მნიშვნელობა, ადრექრისტიანული ეპოქიდან მოყოლებული, თეოლოგთა ყურადღების ცენტრში იყო. სულიერი მოღვაწეები ჯვრის საკრალურ ღირსებას, მის არსს საუკუნეთა განმავლობაში ხსნიდნენ და აღრმავებდნენ (იხ. იოანე ღვთისმეტყველისა და წმ. ავგუსტინეს თხზულებები).

ჯვრის ფორმამ ჩამოყალიბების გრძელი გზა განელო. მისი საწყისი ფორმა ქრისტეს მონოგრამასთან იყო დაკავშირებული, რასაც საფუძვლად დაედო ბერძნული ასო Χ (chi), რომელსაც შემდეგში დაემატა I (იოტა) – იესოს სახელის პირველი ასო. მონოგრამული ჯვრის ფორმა III საუკუნიდან ვრცელდება. ექვს-მკლავიანი ჯვარი სამყაროს პირველსახის ყველაზე სრულყოფილ სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. მონოგრამული ჯვარი საკუთრივ იესო ქრისტეს სიმბოლოდ აღიქმებოდა.

ადრექრისტიანულ ქართულ რელიეფებზე ესოდენ გავრცელებული ტომიკლავა ჯვრის ტიპის სიღრმიევი არსის უფრო სრული გაგებისათვის უთუოდ გასათვალისწინებელია ის მნიშვნელობა, რომელიც მას ბიზანტიაში ენიჭებოდა. კარგადაა ცნობილი, რომ ადრეხრისტიანულ ხანაში ჯვრის ამ ფორმაში ჯვრის დიდებას ქრისტიანული კომპოზიცია სიმბოლურად საიმპერატორო ტრიუმფის ოქროსთან იყო შედარებული, ქრისტეს ვნების იარაღი საიმპერატორო გამარჯვების იდეას უკავშირდებოდა. ამის შესანიშნავ მაგალითებს გვთავაზობს ადრეხრისტიანული სარკოფაგები, რომლებზეც გაერთიანებული იყო ჯვარი და დაფნის გვირგვინი, რომელიც ჯვარს გამარჯვების სიმბოლოს ღირსებას ანიჭებდა. ამ ადრექრისტიანულ ნაწარმოებებში წინ იყო წამოწეული ამ სიმბოლური თემის მთავარი არსი – ალღოების ტრიუმფი.

IV საუკუნის რომაელი ავტორის ევსები კესარიელის „საეკლესიო ისტორიაში“ მოთხრობილია ბიზანტიის იმპერატორის კონსტანტინეს რელიგიური პოლიტიკის შესახებ. მწერალი გადმოგვცემს კონსტანტინესა და მისი მეტოქის – რომის ტირანის, ქრისტიანობის უბოროტესი მტრის მავსაცენსოუსის ბრძოლის შედეგებს. გადაწყვეტი შეტაკების წინ კონსტანტინეს ცაზე გამოეცხადა ჯვარი წარწერით: „ამით გაიმარჯვებ“. იმპერატორმა ჯვრიანი დროშაჰი – ლაბარუ-

მი ბრძოლაში წინ წაიძღვარა და 312 წლის 28 ოქტომბერს მილვიუსის ხიდთან, მდინარე ტიბრის ნაპირას ბრწყინვალე გამარჯვება მოიპოვა. კონსტანტინე დიდის ამ სასწაულებრივი გამარჯვების ამბავი ბიზანტიელ მწერალთა არაერთ თხზულებაშია მოთხრობილი (რუფინუსი, ლაქტანოუსი და სხვ.). ამიერიდან წმინდა ჯვრის გამოსახულებიანი გამარჯვების დროშაკი წინ უძღოდა ბიზანტიის იმპერიას. მაქსცენციუსზე გამარჯვების შემდეგ ბიზანტიაში ჯვარი მმართველი იმპერატორის ტრიუმფის სიმბოლოდ იქცა, ცნობილია, რომ ჯვარი ამჟებდა იმპერატორის მუზარადს, ჯვარი გამოსახული იყო მის მეომართა იარაღზე, ფარებზე. ევსები კესარიელი ქრისტიანობის გავრცელებაში უდიდესი წვლილისათვის იმპერატორ კონსტანტინეს „ახალ მოსეს“ უწოდებს. მილვიუსის ხიდთან გამარჯვებას იგი წითელ ზღვაზე გადასვლას ადარებს და მათ ტოლფას მოვლენებად მიიჩნევს.²

ჯვარი, როგორც ბიზანტიის პირველი ქრისტიანი იმპერატორის მიერ ლეთაებრივი ჩარევის წყალობით მიღწეული დიდი გამარჯვების ნიშანი, ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში უკვე IV საუკუნიდან გავრცელდა. თავდაპირველად კონსტანტინეს ხილვის ნიშნის გამოსახატავად ქრისტეს მონოგრამის სხვადასხვა ფორმას მიმართავდნენ. 400 წლისათვის ოფიციალურ ბიზანტიურ ძეგლებზე იგი labarum-ის სახით გავრცელდა.

IV საუკუნის შუა ხანიდან საკუთრივ ჯვრის ფორმის დამკვიდრება იწყება. ჯვრის კულტმა ძლიერი იმპულსი ქრისტეს ენებათა იარაღის კონსტანტინე დიდის „ხილვასთან“ სიმბოლური იდენტიფიკაციით მიიღო. ჯვრის თავისებური ლეგალიზაცია სწორედ ამ მოვლენასთან არის დაკავშირებული.

IV-V საუკუნეთა მიჯნაზე ჯვარი გავრცელდა ბიზანტიური მონეტების რევერსზე, რაც საშუალებას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ კონსტანტინეს ძლევის დროშაკის სახე – გრძელ ტარზე აღმართული, მედალიონში ჩასმული ჯვარი, ურწმუნოებზე იმპერატორის გამარჯვების ნიშანი. სამონეტო წარწერები ხაზს უსვამს ჯვარს, როგორც ტრიუმფის სიმბოლოს („Victoria“, „Augustorum“, „Nika“).

ძლევის ჯვარი – „Σταυροσ Νικασιοσ“ – ბიზანტიის იმპერატორს თან ახლდა ომსა და მშვიდობიან ცხოვრებაში. იგი მუდამ წინ უძღოდა საიმპერატორო პროცესიებს. გრაფიკულად გამოსახული კონსტანტინე დიდის ძლევის ნიშანი – ჯვრიანი ლაბარუმი ფართოდ გავრცელდა მთელ საქრისტიანოში.

ქართულ რელიეფებზე გამოსახულ მედალიონში ჩასმულ ტოლმელავა ჯვრების გარკვეულ ნაწილს ქვემოთ პატარა ბუნი აქვს, რომელიც უშუალოდ მედალიონს ეხება. ამგვარი დეტალი მიუთითებს იმ ნიმუშზე, რომელიც ხელთ ჰქონდათ ქართველ ოსტატებს. ეს იყო კონსტანტინე იმპერატორის შტანდარტის განმეორება, რომელიც ქრისტიანული რწმენის ტრიუმფის ნიშნად იქცა.

ოფიციალური ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებებზე ჯვარი გვხვდება, როგორც საიმპერატორო გამარჯვების ნიშანი. ამის მჭევრმეტყველი მაგალითია კონსტანტინოპოლში იმპერატორ არკადიუსის სატრიუმფო სვეტის ბაზაზე ორგზის განმეორებული გირლანდებში ჩასმული ტოლმელავა ჯვარი, რომლის სასწაულომქმედ ძალას ხაზს უსვამს ფრთოსანი გენიების ფიგურები.³

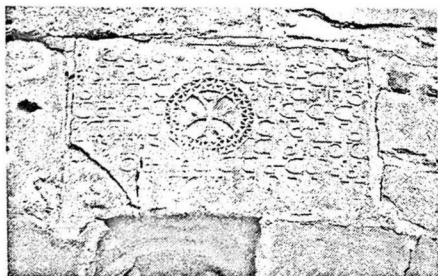
ჯვრის თაყვანისცემის საწყის პერიოდში თანდათან ჩამოყალიბდა იმპერა-

ტორ კონსტანტინეს ხილვის ჯვრის ფორმა, რომელმაც დასრულებული სახე VI საუკუნისათვის მიიღო და მტკიცედ დაიმკვიდრა ადგილი. იმპერატორ ტიბერიუს II-ის ხანიდან (578-582) ჯვარი, როგორც საიმპერატორო იკონოგრაფიის კონტექსტისაგან განმორებული სიმბოლო, პირველად ბიზანტიურ ნუმიზმატიკაში ჩნდება. სწორედ ამ ჯვრის გამოსახულებებს ვხვდებით VI-VIII საუკუნეების ბიზანტიური მონეტების რევერსებზე – საფეხურებიან კვარცხლბეკზე აღმართული ბოლოებგაფართოებული ტოლმკლავა ჯვარი, მრგვალი სამკაულებით მკლავების ბოლოებში.⁴ გადმოცემით, ასეთი ფორმის ძვირფასი ჯვარი ინახებოდა კონსტანტინოპოლის მთავარ სალოცავში და მას „კონსტანტინეს ჯვარი“, „გამარჯვების ჯვარი“ ეწოდებოდა. ვარაუდობენ, რომ იგი კონსტანტინე დიდის მიერ დედაქალაქის მთავარ ფორუმზე აღმართული მონუმენტური ჯვრით იყო შთაგონებული. ამავე ჯვრის ფორმით არის განპირობებული ადრექრისტიანული ხანის კაპადოკიის ერთ-ერთი ეკლესიის (სინასოს) მხატვრობაში გამოსახული ჯვარი წარწერით „წმ. კონსტანტინეს ნიშანი“.⁵

ქართული ხელოვნების ძეგლებზე ჯვრის თემის ევოლუცია შეესაბამება განვითარების იმ ხაზს, რომელიც ბიზანტიაში დაისახა. ამგვარად, V-VII საუკუნეთა ქართულ რელიეფებზე ჯვრის ამ ტიპის მხატვრულ-აზრობრივი ფუნქცია ბიზანტიური სამყაროს მაგისტრალური განვითარების კონტექსტში აღიქმება. ამავე დროს, ქართველი ოსტატები ტაძრების კედლებსა და ქვაჯვართა დეკორში მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვრის გამოსახულებას თავისებურ, ორიგინალურ ჟღერადობას ანიჭებენ.

ჯვრის კულტის განსაკუთრებული გავრცელება საქართველოში მის გამოსახულებათა სიმრავლეში აისახა. ადრექრისტიანულ ქართულ რელიეფებზე ჯვრის რამდენიმე ნაირსახეობა გვხვდება, რომელთაგან ტოლმკლავა ჯვარი მედალიონში ყველაზე გავრცელებული ჩანს. ჯვრის მრავალგვარ ფორმათაგან საგანგებოდ სწორედ მედალიონში ჩაწერილ ტოლმკლავა ჯვარს განვიხილავ, რომლის მრავალგვარი ვარიანტია გამოსახული ქართულ რელიეფებზე.

გ. ჩუბინაშვილმა ბოლნისის ტაძრისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში ჯვრის ამ ტიპზე შეაჩერა ყურადღება საქართველოში მისი განსაკუთრებული პოპულარობის გამო ქრისტიანობის საწყის ეტაპზე.⁶ ტაძრის დეკორში მან საგანგებოდ გამოჰყო „წრის სეგმენტებით გამოხაზული, მკაფიოდ გამოკვეთილი კონტურების“ მქონე ტოლმკლავა ჯვარი რომელსაც ტაძრის რელიეფურ სამკაულში განსაკუთრებული აზრობრივი და მხატვრული დატვირთვა აქვს. მედალიონში ჩასმული ამგვარი ჯვრები განლაგებული იყო როგორც ბოლნისის სიონის ფასადებზე (აღმ. ფა-



ბის“ მქონე ტოლმკლავა ჯვარი რომელსაც ტაძრის რელიეფურ სამკაულში განსაკუთრებული აზრობრივი და მხატვრული დატვირთვა აქვს. მედალიონში ჩასმული ამგვარი ჯვრები განლაგებული იყო როგორც ბოლნისის სიონის ფასადებზე (აღმ. ფა-

32. დავით ეპისკოპოსის წარწერა. ბოლნისის სიონი. აღმ. ფასადი

სადზე აფსიდის სარკმლის თავზე განთავსებული წარწერის ცენტრში, ჩრდ. შესასვლელის ზემოთ არსებული წარწერის თავზე, სამხრ. შესასვლელის ზემოთ), ასევე ტაძრის ინტერიერში (მედალიონში ჩანერილი ტოლმკლავა ჯვრის სხვადასხვა ვარიანტი). მკვლევრის აზრით, „ამ ჯვრების ძირითადი მასა, როგორც ჩანს, ექტივობით მიერ სიონისთვის საგანგებოდ შეკვეთილი, ხუროთმოძღვრის მითითებით იყო შესრულებული“.⁷ იდეურად გააზრებული, მხატვრულად გადამწყვეტილი ეს ჯვრები ნაგებობის ქვეშაირი სამკაულად იქცა.

ბოლნისის სიონში ჯვრიანი მედალიონების გამოყენების პრინციპი – შესასვლელების თავზე მათი განთავსება – აღმოსავლურქრისტიანული, უფრო ზუსტად, სირიული ტრადიციის თავისებური გამოძახილია. საკმარისია, გავისწავლოთ სირიული ტაძრებისა და სანათლავების რელიეფური დეკორი, რომ ცხადი გახდეს, რა მჭიდრო კავშირი არსებობდა ქართულ და სირიულ რელიგიურ ხელოვნებათა შორის. IV საუკუნიდან მოყოლებული, სირიაში არა მხოლოდ ტაძრები, არამედ საცხოვრებელი სახლები იმკობოდა წმინდა სიმბოლოებით, რომლებიც, ერთი მხრივ, სახლის პატრონთა ქრისტიანული რწმენისადმი ერთგულებას ადასტურებდა, მეორე მხრივ კი ამოტროპეთა ფუნქციას ასრულებდა. თავდაპირველად სიმბოლური ორნამენტი ნაგებობათა კარის ბალავრის ქვეშ ამკობდა, V-VI საუკუნეებში კი ორნამენტით იფარებოდა უკვე სარკმლის საპირეები და სვეტის თავები. სირიული რელიეფების უპირატესად გავრცელებული თემა ჯვრიანი მედალიონები იყო.⁸ უმეტეს შემთხვევაში კედლებზე ჯვრები რელიეფურად იყო გამოკვეთილი, უფრო იშვიათი იყო ქვის სისქეში ამოკვეთილი ჯვრები.

სირიაში შენობების შესასვლელების თავზე ჯვრის გამოსახვის სიმბოლიზმი საცხებით ნათელი იყო – ქრისტეს ძალით სახლის დაცვა ბოროტებისაგან. V საუკუნიდან სირიაში ჯვარი დამატებით დეკორატიულ მნიშვნელობასაც იძენს და სხვადასხვა ორნამენტულ მოტივთან ერთად გამოისახება. ყველაზე გავრცელებული იყო წრეში ჩახაზული ჯვარი, როგორც საყოველთაო ხსნის სიმბოლო (წრე – სამყაროს განსახიერება). საინტერესოა, რომ ტოლმკლავა ჯვრის ფორმა ნახსენები აქვს ხორიციუსს გაზიდან ამ ქალაქში არსებული წმ. სერგის ტაძრის აღწერაში.⁹ იგი საგანგებოდ აღნიშნავს ტაძრის ინტერიერში თალის ცენტრში გამოსახულ „წრეების კომბინაციით“ შექმნილ ქრისტეს ენების სიმბოლოს (ჯვარს). როგორც ჩანს, ხორიციუსს მხედველობაში ჰქონდა „წრის ოთხი სეგმენტით შედგენილი“, ბოლნისის სიონის რელიეფური ჯვრების ანალოგიური ფორმა.

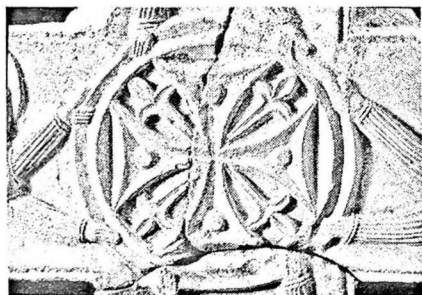
სირიაში, როგორც საერთოდ აღმოსავლურქრისტიანულ სამყაროში, სახვითი ხელოვნება ადრეულ ეტაპზე უპირატესობას სიმბოლურ მეტყველებას ანიჭებდა, რითაც უნდა აიხსნას ჯვრის, როგორც ქრისტეს ნიშნის, გამოსახულებათა სიმრავლე. V-VII საუკუნეთა საქართველოშიც, არქიტექტურულ დეკორსა და ქვაჯვართა რელიეფებზე ფიგურულ გამოსახულებებთან ერთად სიმბოლური ნიშნების, განსაკუთრებით კი ჯვრის მრავალი გამოსახულება გვხვდება.

ქრისტიანობის ადრეული ეპოქის ხელოვნების თემებისა და სიუჟეტების გასაცნობად დიდი მნიშვნელობა აქვს კაპადოკიის უძველეს ეკლესიათა მოხატულობებს (V-VIII სს.), რომელთა შემკულობაში მთავარი ადგილი ჯვრის თემას ეთმობოდა. ეს ეხება ხატმებრძოლეობის წინა ხანას, რელიგიური ხელოვნების

განვითარების იმ ეტაპს, როდესაც სახვითი ხელოვნება უპირატესობას სიმბოლურ მეტყველებას ანიჭებდა და მოქანდაკეები და ფერმწერები ეკლესიების თალებსა და კედლებზე ჯვრებს გამოსახავდნენ. ეს იყო კაპადოკიის „პრიმიტიული“ იკონოგრაფიისათვის დამახასიათებელი მთავარი აზრობრივი და მხატვრული აქცენტები (ჩაუშინის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ეკლესია, ზელვეს, ბალკან დერეზის ეკლესიები, წმ. დანიელისა და წმ. ბასილის ეკლესიები პერისტრემაში, გერემეს რამდენიმე კაპელა და სხვ.).¹⁰ ამ მღვიმურ ეკლესიათა კედლებმა ჯვრების მრავალი გამოსახულება შემოგვინახა. ჯვრების უმეტესობა მედალიონებშია მოთავსებული. ერთი ან ორი რელიეფური ლილვით შემოწერილი მედალიონები უმეტესწილად სამკუთხედების წყებითაა შემოვლებული. გვხვდება სადა მოჩარჩოებაც. ამ ადრეული ეკლესიების იკონოგრაფიული პროგრამები მხატვრულად ჯერ კიდევ ბოლომდე გააზრებული არ იყო და ისინი ვოტივური და სიმბოლური სახეების ერთგვარ ნაზავს წარმოადგენდნენ. ამის მიუხედავად, მათი დეკორი მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ მხატვრული ფორმის განვითარების ადრექრისტიანული ეტაპის, არამედ რელიგიური აზროვნების ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი პერიოდის გასაცნობად.

შემთხვევით როდი მივმართე კაპადოკიის პირველ მღვიმურ ეკლესიებს, რომლებშიც ქრისტიანობის ადრეული ეპოქის მკვიდრთა ნააზრევია განსახიერებული. იქ გამოყენებული სიმბოლიკა ხომ საერთო იყო მთელი საქრისტიანოსათვის. ჯვრის კულტი კი, რომელიც ასე სრულად აისახა კაპადოკიის ეკლესიების დეკორში, საქართველოშიც სრულიად განსაკუთრებულ ხასიათს იღებს. ამიტომ არის, რომ ადრექრისტიანული ქართული რელიეფების მთავარი თემაა ჯვარი, რომელიც სხვადასხვა სიმბოლურ გამოსახულებებთან ერთად მთავარ თემად შედის უძველესი ქართული ტაძრების რელიეფურ დეკორში.

ტოლმკლავა ჯვარი მედალიონში გამოყენებულია არა მხოლოდ ბოლნისის სიონის რელიეფურ დეკორში, არამედ იმ მრავალრიცხოვან ქვაჯვარებზე, რომელთა ფრაგმენტებიც ასე მრავლად გვხვდება როგორც ბოლნისის სიონის მიდამოებში (სულ თერამეტი ასეთი ფრაგმენტია აღმოჩენილი), ასევე ქვემო ქართლის მთელ ტერიტორიაზე. V საუკუნის გამორჩეული ხუროთმოძღვრის მიერ ბოლნისის დიდებულ სიონში ასე ოსტატურად გამოყენებული ჯვრის ეს



ფორმა ფართოდ გავრცელდა V-VII საუკუნეების ქვაჯვარებსა და სტელებზე. ბოლნისის სიონის ხუროთმოძღვარმა სტიმული მისცა ჯვრის ამ ფორმის გავრცელებას ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში.

ძეგლთა ამ ჯგუფის შექმნის ადრეულ ეტაპზე, როდესაც მათ რელიეფურ დეკორში ჯერ

33. ყაჩაღანის სკულპტურული ჯვარი. ფრაგმენტი

კიდე არ გამოიყენებოდა ფიგურული გამოსახულებები, ნაირგვარი ფორმის ჯვრები ქვასვეტების რელიეფური პროგრამების ერთადერთი თემა იყო. მოგვიანებით კი, როდესაც ქვასვეტების ნახნაგებზე ფიგურული კომპოზიციები ჩნდება, ისინი ადრეულ სიმბოლურ-ორნამენტულ სახეებთან ერთად ამ საკულტო ძეგლების „ხატოვან ლექსიკონს“ ქმნიან.

ჯვრის ამ ტიპის გავრცელების არეალი საკმაოდ ფართოა, მაგრამ ჯვრიანი მედალიონების განსაკუთრებული სიმრავლითა და მრავალფეროვნებით ქვაჯვარებით და მათი ფრაგმენტებით მდიდარი ქვემო ქართლის რეგიონი გამოირჩევა.¹¹ თავი რომ მოვუყაროთ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებზე ჯვრის ამ ტიპის ნაირსახეობებს, აღმოჩნდება, რომ ჯვრის ფორმის სრული იგივეობის პირობებში იცვლება მისი შემომფარგვლელი მედალიონის ჩარჩოს ორნამენტი, მედალიონის დეკორის ხასიათი. ჯვრიანი მედალიონების მოჩარჩოების რამდენიმე ვარიაცია გვხვდება: კონცენტრული რელიეფური წრეხაზებით შექმნილი სადა ჩარჩო, სამკუთხედების მწკრივით შედგენილი წრიული მოჩარჩოება (ზოგ შემთხვევაში გაორმაგებული), კონცენტრულ რელიეფურ წრეხაზებს შორის პარალელური ირიბი ჩანაჭდეებით შექმნილი „გრემილი“ ლილევი. ზოგ შემთხვევაში მედალიონი „წინვისებური“ გრაფიკული ორნამენტით არის შემოსაზღვრული, რაც დაფნის გვირგვინის სქემატური ვერსია უნდა იყოს. ზოგ შემთხვევაში ტოლმკლავა ჯვარს ფოთლოვანი მოტივი ახლავს, რასაც ამ ორნამენტულ კომპოზიციებში დამატებითი აზრობრივი და მხატვრული აქცენტი შეაქვს. სხვადასხვა ორნამენტულ დეტალებს, მხატვრულის გარდა, სიმბოლური დატვირთვაც აქვს და მათ რელიეფების საერთო იდეურ კონტექსტში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებათ.

იმ ეპოქაში, რომელსაც ჩვენ მიერ განსახილველი ძეგლები მიეკუთვნება (V-VII სს., ე.წ. „ადრებიზანტიური“ ხანა), ხელოვნების ნაწარმოებებში გამოსახულებათა სიმბოლურ ასპექტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. ეს იყო ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ის ეტაპი, რომელიც ყოველ კონკრეტულ კულტურაში სიმბოლოთა ენის გარკვეულ ცოდნას გულისხმობდა. სახეითი ხელოვნების ამგვარი სიმბოლურ-ალეგორიული დონე გამჟღავნებულია ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პირველი საუკუნეების ისეთ მეტყველ ძეგლებში, როგორიცაა კატაკომბების მოხატულობები, ქრისტიანული მარმარილოს სარკოფაგები და სპილოს ძვლის რელიეფები. ამ საყოველთაოდ ცნობილ ნაწარმოებებს უნდა დაემატოს ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფები, რომელთა თავისებურ პლასტიკურ სახეებში ეპოქის მდიდარი სიმბოლური მეტყველებაა გაცხადებული. მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვრის თემა ერთ-ერთი იმ საყოველთაო ქრისტიანულ სიმბოლოთაგანია, რომელიც ქართველ ოსტატთა მიერ თავისებურად არის მხატვრულად ინტერპრეტირებული.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში მედალიონი, რომელშიც ჯვარია მოთავსებული, უბრალო მოჩარჩოება როდია, ტოლმკლავა ჯვრის ეს მრგვალი „ბუდე“ დასაბამს წინაქრისტიანულ ეპოქაში იღებს. ამასთანავე, ამ მოჩარჩოების განსხვავებული ორნამენტული გაფორმება სხვადასხვა წყაროდან იღებს სათავეს.



34. წარწერიანი ფილა ბოლნისის სიონის ჩრდ. ბურჯზე

კავშირებული.¹² ადრექრისტიანულმა აზროვნებამ წრის უძველეს სიმბოლიკას დამატებითი აზრი შემატა და ამ ეპოქის ძეგლებში იგი უფრო რთული მნიშვნელობით გვევლინება.

ჯვართან მიმართებაში წრე სრულყოფის, ზეციურის, ხელთუქმნელის სიმბოლოა. იმავდროულად, წრე ჯვრის გარშემო იმავე მნიშვნელობით შეიძლება იყოს გაგებული, როგორც შარავანდი წმინდა სახეებთან, ანუ როგორც განსაკუთრებული, ზეციური ნათელის სიმბოლო.

ჯვრის გარშემო კონცენტრული წრეების ჩარჩო სოლარულ დისკოზე მინიშნებასაც წარმოადგენს. შესაძლოა, ჩვენთან, სირიული რელიეფების მსგავსად, სადაც ჯვარი სოლარულ წრეშია ჩასმული (რაც მას დამატებით საკრალურ მნიშვნელობას ანიჭებს), ამგვარი კომპოზიცია ანალოგიურად იყო ინტერპრეტირებული. ამ შემთხვევაშიც ცხადია გამოსახულების სიმბოლური მნიშვნელობა — ჯვარი, როგორც სამყაროს მანათობელი.¹³ ამგვარი სოლარული „წინაპრის“ არსებობის თავისებური დასტურია ჯვრის ამ ტიპის მედალიონებში არსებული კიდევ ერთი ორნამენტის ნაირსახეობა — ორი კონცენტრული წრეხაზით შექმნილ წრიულ არეზე ცენტრიდან „გამოსხივებული“ რადიალური ჩანაჭდეების ზოლი, როგორც ამას ვხედავთ კიანეთის ეკლესიის წყობაში ჩაშენებული ქვაჯვარას ბაზაზე და ბალიჭის ეკლესიაში შემონახულ ქვასვეტის ფრაგმენტზე. ამავე სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელია ტრადიციული ქართული ბორჯღალას ელემენტის გამოყენება ჯვრის შემცველი მედალიონის ფართო სალტეზე (იხ. ქვემის ციხის ეკლესიის კარის ლიობში ჩაშენებული ქვაჯვარას

ტოლმკლავა ჯვრის შემცველი მედალიონის უმარტივესი ფორმაა გლუვი სალტე ან კონცენტრული წრეხაზებით შექმნილი ჩარჩო. წრის სიმბოლური არსი, რომელიც ადამიანის უძველეს კოსმოგონიურ წარმოდგენებთანაა დაკავშირებული, გარკვეული ტრანსფორმაციით სხვადასხვა ეპოქაში განაგრძობდა არსებობას. დროთა განმავლობაში წრის სიმბოლური მნიშვნელობა ახალი შინაარსით ივსებოდა. საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც წრის პითაგორისეული განმარტება, რომლის თანახმადაც იგი აბსოლუტურ სრულყოფილებას განასახიერებს და ამასთანავე, მისი ფორმა უკვედავებასა და უსასრულობასთან არის და-

სვეტის რელიეფი, სათხის ეკლესიის კედლის წყობაში ჩაშენებული ქვაჯვარას ორი ბაზა, ბოლნისის მუზეუმში დაცული ქვაჯვარას ბაზა). ამ შემთხვევაში ჯვარს გარს ერტყმის ფართო წრიული სალტე, რომელსაც ცალმხრივ მიმართული, ბორჯღალას პრინციპზე დაფუძნებული პარალელური რკალების „მბრუნავი“ ნახატი ავსებს. ასეთ კომპოზიციაში, ცხადია, ჯვარი ისევ უძველეს სოლარულ სიმბოლოსთან არის დაკავშირებული, რაც მას დამატებით აზრობრივ მნიშვნელობას ანიჭებს.

ჯვრიანი მედალიონის ყველაზე გავრცელებული დეკორია ქვის სისქეში ამოკვეთილი სამკუთხედების მწკრივი, რაც გავრცელებული ჩანს V-VII საუკუნეთა ქვემო ქართლის რელიეფებზე. ამ რეგიონში მედალიონების ამგვარი ორნამენტული სამკაულის პოპულარობა ადგილობრივ სახელოსნოთა დამახასიათებელ ნიშნად უნდა ჩაითვალოს. ამგვარია ჯვრიანი მედალიონები ბოლნისის სიონის რელიეფებზე,¹⁴ სამწევრისის ალმ. ფასადზე ჩაშენებულ წარწერიან მემორიულ სტელაზე, ქვეშის ციხის ეკლესიის კარში ჩაშენებული ქვაჯვარას ფრაგმენტზე, ქვეშის წმ. ნინოს ეკლესიის პილასტრად გამოყენებული მონუმენტური ქვასვეტის წახნაგზე, სათხის ეკლესიის ეკვტერის საკურთხეველთან კედლის წყობაში ჩაშენებულ ქვაჯვარას ბაზაზე, ბოლნისის მუზეუმში დაცული ქვაჯვარას კაპიტელის რელიეფზე, ამავე მუზეუმის ქვაჯვარას ბაზაზე, ბაზის ფრაგმენტზე ბალიჭის ეკლესიაში, ორსაყდრების მცირე ეკლესიაში ჩაშენებული ქვაჯვარას ბაზაზე, აბულ-ბუგის ეკლესიის დას. კედლის წყობაში ჩართულ ბაზაზე, დმანისის სკულპტურული ჯვრის მკლავის დეკორში, სვეტის დამაგვირგვინებელ არქიტექტურული კომპოზიციაში დმანისიდან და სხვ.).¹⁵

ჯვრიანი მედალიონის მომჩარჩოებელი ორნამენტის ეს მოტივი მხოლოდ საქართველოსთვის როდია დამახასიათებელი. საკმარისია გავიხსენოთ ადრეული სირიული ნაგებობები, კაპადოკიის უძველეს ეკლესიათა ფერწერული და სკულპტურული სიმბოლური დეკორი, რომ გასაგები გახდეს, რომ საქმე გვაქვს ანალოგიურ მოვლენასთან. კაპადოკიაში ტოლმელავა ჯვარი სამკუთხედების მწკრივით შედგენილ მედალიონში გვხვდება ბალკან დერეზის ეკლესიის (N3) რელიეფურ დეკორში, თეთრი და წითელი სამკუთხედების მონაცვლეობით შექმნილია ტოლმელავა ჯვრების მოჩარჩოება გერემეს XVIII ეკლესიის ნიში



35. ჯვრიანი ფილა წარწერით. სამწევრისის ეკლესია. ალმ. ფასადი

თაღში, გერემეს XXI კაპელის შესასვლელის ლუნეტში, კარანლიკ-კილისეს შესასვლელის კამარაში, წმ. ბასილის ეკლესიის აბსიდში და სხვ.¹⁶ თავშეშენებული სამკუთხედების მწკრივი თავისი სემანტიკით უთუოდ უძველეს სიმბოლურ სახეებთანაა დაკავშირებული, რომელთა მეოხებით ადამიანი გამოხატავდა თავის წარმოდგენებს სამყაროზე, მის სტრუქტურაზე. ანალოგიური სამკუთხედების ორნამენტი აჩარჩოებს V-VI საუკუნეების სირიულ არქიტექტურულ დეკორში გავრცელებულ ჯვრიან მედალიონებს.¹⁷

სამკუთხედების მწკრივით, ანუ უწყვეტი ტეხილი ხაზით ჯვრისათვის შექმნილი წრიული მოჩარჩება, თავისი თანაბარზომიერი, რიტმული ნახატით მარადიულობისა და უსასრულობის აზრსაც შეიცავს.

სამკუთხედის სიმბოლური არსი ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში წმინდა სამებასთან არის დაკავშირებული. ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში ტოლფერდა სამკუთხედები ღმერთის სამბუნებოვანებას ასახავდა. მე შორს ვარ იმის მტკიცებისაგან, რომ სამკუთხედების მწკრივი ჯვრის შემცველი მედალიონების დეკორში სწორედ ამ აზრობრივ დატვირთვას შეიცავს, რადგან წინაქრისტიანულ ხანაში სამკუთხედი სამყაროს მოდელის ერთ-ერთ ნიშნად ითვლებოდა. ამგვარი კომპოზიცია – სამკუთხედების ორნამენტიან მედალიონში ჩასმული ჯვარი – ადრეულ შუა საუკუნეებში ხელოვნების სხვადასხვა დარგში იყო გავრცელებული. მონუმენტური ხელოვნების გარდა, ჯვრის ამგვარი თემა მცირე ხელოვნებათა სხვადასხვა ნაწარმოებშიც გვხვდება.¹⁸

სამკუთხედების მწკრივით შექმნილ მედალიონებთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა ვახსენოთ საქართველოში არსებული მასალები, რომელთა შორის პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ჩვ. წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეთა ადგილობრივი ოქრომჭედლობის საუცხოო ნიმუში სოფ. არაგვისპირიდან – იბერიის დიდებულთა სამარხში (III-IV სს.) აღმოჩენილი ძონითა და მინანქრით შემკული ოქროს მედალიონი, რომლის ორნამენტული კომპოზიცია უაღესად მნიშვნელოვანია ქრისტიანული ეპოქის ჯვრიანი მედალიონების გენეზისის დადგენისათვის.¹⁹ ორნამენტული კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებულია ოთხფურცლა ვარდული, რომლის გარშემო კონცენტრულად განლაგებულია დეკორაციული წრეები, რომელთაგან ერთ-ერთი სწორედ თავშეშენებით „აკინძულ“ სამკუთხედთა ფერადოვანი მწკრივია. ამგვარად, წინაქრისტიანული ხანის აღმოსავლურ-ქართულ საოქრომჭედლო ნაწარმოებში ვხედავთ ორნამენტული მედალიონის მხატვრული გადანწყვტის პრინციპს, რომელიც მომდევნო ხანაში, უკვე ქრისტიანულ ეპოქაში, ყველაზე პოპულარული სიმბოლურ-საკრალური თემის გადანწყვტაში დაიმკვიდრებს ადგილს. წინაქრისტიანული მხატვრული ნაწარმოების სიახლოვე ქრისტიანული ხელოვნების ნიმუშებთან მით უფრო ნიშანდობლივია, რომ ადრექრისტიანული ხანის ხატოვან ლექსიკონში ჯვარი და ვარდული გაიგივებულია ერთმანეთთან და ერთსა და იმავე კონტექსტში, ან ერთმანეთის შემცვლელებადაც კი გამოიყენება. ამასთან დაკავშირებით საკმარისია მივმართოთ ადრეული შუა საუკუნეების ერთ-ერთ საყურადღებო ნაწარმოებს – ქვასვეტის კაპიტელს დმანისიდან, რომლის ნახნაგებზე ტოლმელავა ჯვრები და ვარდული სრულიად ტოლფას ელემენტებად არის გამოყენებული.²⁰

ვარდულიც, ჯვრის ანალოგიურად, ორნამენტულ ბაზაზე ბუნზე აღმართულ მედალიონშია ჩასმული. ცნობილია, რომ ადრეულ შუა საუკუნეებში ვარდული, მისი მცენარეული სანყისიდან გამომდინარე, სიცოცხლის ხის თავისებურ მიწმუნებადაც მოიაზრებოდა. რიგ შემთხვევებში კი ვარდული, განსაკუთრებით კი ოთხფურცლა ან რვაფურცლა, სემანტიკურად ჯვრის გამოსახულებასთან იყო მჭიდროდ დაკავშირებული და მის ანალოგიურად გამოიყენებოდა. ამგვარად, არაგვისპირის ოქროს ვარდულიანი მედალიონი, რომელიც სამკუთხედების მწკრივით არის მოჩარჩოებული, ბოლნისის სიონის რელიეფებსა და ქვაჯვარების ნახნაგებზე გამოსახული ჯვრიანი მედალიონების უშუალო წინაპრად შეიძლება მივიჩნიოთ, რაც ქრისტიანულ ხელოვნებაში წინარე ეპოქების მოტივებისა და თემების ათვისებისა და გადამუშავების ადგილობრივ ფესვებზე უნდა მიუთითებდეს. წინაქრისტიანული ეპოქის მოტივთა ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებში გამოყენების არაერთი მაგალითი გვაქვს შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში (იხ. გვიანანტიკური ტორევეტიკის ორნამენტული მოტივების კვალი ქართულ რელიეფურ კომპოზიციებში).²¹

ქართულ რელიეფებზე ესოდენ გავრცელებული სამკუთხედებიანი მედალიონების კვეთის თავისებურებაც გარკვეულ საფუძველს იძლევა ამ ორნამენტული მოტივის ძირების მოძიებისათვის. ბოლნისის სიონის ფასადებისა და ინტერიერის დეკორში გამოყენებული ჯვრიანი მედალიონების სამკუთხედებით შედგენილი ორნამენტი ქვის ჭრის ერთ ტექნიკურ ხერხს ემყარება. ეს სამკუთხა ელემენტები შექმნილია პატარ-პატარა სამკუთხა სიბრტყეების ირიბად ამოკვეთით, რის შედეგადაც მიიღება მინიატურული სამკუთხედების მწკრივი, რომელსაც განსაკუთრებული ცხოველხატულობა შეაქვს ამ ორნამენტულ თემაში. რელიეფური სამკუთხედების მწკრივში შუქ-ჩრდილის ციმციმი თავისი არსით ეხმიანება კაპადოკიურ მხატვრობაში ჯერული მედალიონების მოჩარჩოებაში გამოყენებული თეთრი და წითელი სამკუთხედების ფერადოვნებას, არაგვისპირის მედალიონის ფერადოვან ეფექტებს.

ქვაჯვარების სხვადასხვა ნაწილებზე (ბაზა, სვეტი, კაპიტელი) გამოსახული ჯვრიანი მედალიონების სამკუთხედების ორნამენტის კვეთის მხატვრულ-ტექნიკური მხარე ქვის დამუშავების მდგრად ადგილობრივ ტრადიციაზე მიანიშნებს. ამასთანავე, ცხადი ხდება ქვის პლასტიკის ხელობის უშუალო კავშირი ქართული ხეზე კვეთის უძველეს ხალხურ ხელოვნებასთან. ხის სისქეში ამოკვეთილი სამკუთხედების მწკრივების ნაირგვარი ვარიაციები ამკობს ქართული ხეზე კვეთის უძველეს ნუმუშებს (მაგ. ტრადიციული ქართული დედაბოძის შემეულობაში გამოყენებული სამკუთხედების ორნამენტი, სამკუთხედების მწკრივით შედგენილი მედალიონების ორნამენტი ხის ავეჯის დეკორში).²² ეს ვითარება სავსებით ბუნებრივია, რადგან ქვაჯვარები იქმნებოდა ხალხური ცხოვრების წიაღში და ქვის რელიეფების მხატვრულ და ტექნიკურ მხარეზე ადგილობრივი ხალხური ხელოვნების სხვადასხვა დარგი ახდენდა გავლენას. ამიტომაც, რომ ქვაჯვარების რელიეფებზე ვხედავთ არა მხოლოდ ხალხური ხეზე კვეთის, არამედ ჭედური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ მხატვრულ-სა თუ ტექნიკურ ხერხებს.

ჯერიანი მედალიონის ამგვარი ვარიანტი ბუნებრივ ასოციაციებს იწვევს ტრადიციული ქართული დედაბოძის უძველეს სიმბოლურ კომპოზიციებთან, რომელთა ელემენტების თავისებურ ანარეკლს ვხედავთ ჯერიანი მედალიონების ნაირგვარ ორნამენტულ ვარიაციებში. სამკუთხედების წრეში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვარი შესაძლოა კვლავ ზემოხსენებულ სოლარულ სიმბოლიკასთან იყოს დაკავშირებული, რადგან ქართულ ხეზე კვეთის ორნამენტულ კომპოზიციებში, სადაც ვარსკვლავისებური ან ვარდულის ტიპის ცენტრალური მოტივი სამკუთხედების წყებით არის შემოსაზღვრული, სამკუთხედები სხივებს განასახიერებს. ამგვარად, ჯვრის შემცველი მედალიონის ორნამენტული დამუშავების თავისებურებები ამ მოტივების სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციის საშუალებას იძლევა. აქვე საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი გეომეტრიული სიმბოლოების სემანტიკა გასაგები ხდება სხვადასხვა რელიგიურ სისტემებში მათი გამოყენების მიხედვით. ქართველი ოსტატები ჯერიანი მედალიონის თემის მხატვრული ფორმის ჩამოყალიბების პროცესში ქმნიდნენ ახალ, ორიგინალურ კონსტრუქციებს, რომელთა მეშვეობით ახალი აზრობრივი მიმართებები იქმნებოდა.

ჯერიანი მედალიონების ორნამენტებს შორის თავისი სიხშირით, სამკუთხედების შემდეგ, გრეხილი ლილევი გამოირჩევა. ეს მოტივი, თავისი მხატვრული ხასიათით ქართულ ჭედურობაში გავრცელებული გრეხილის გამოყენებას მოგვაცოცხლებს (იგულისხმება უფრო მოგვიანო ეპოქების ჭედური ნაწარმოებები, რადგან ქვაჯვარების თანადროული ჭედურობის ნუმუშები არ გაგვანია). ამგვარი გრეხილი ლილევი აქვს შემოვლებული ქვემო ქართლის ეკლესიების კედლების წყობაში ჩაშენებულ ქვაჯვართა სვეტებზე გამოსახულ ტოლმკლავა ჯვრებს (მაგ. სამწევრისის ეკლესიის აღმ. ფასადზე ჩადგმული ქვაჯვარას ბაზა, სათხის ეკლესიის ეკვტერში ჩაშენებული ქვასვეტის მედალიონების მწკრივი სხვადასხვა მოჩარჩოებით, აკვანების ეკლესიის კარის ბალავრის ქვის რელიეფური კომპოზიცია, კიანეთის ერთ-ერთი ეკლესიის კარის ბალავრის ქვის მედალიონი, ქვაჯვარას ბაზა ბოლნისის მუზეუმში, კზილ-კილისას აღმ. ფასადზე კედლის წყობაში ჩადგმული ფარშევანგებიანი ბაზა ჯერიანი მედალიონით და სხვა).²³

მედარებით იშვიათია მედალიონის შემკობა რელიეფური მძივისებური ბურცობებით (იხ. სათხის ქვასვეტის ჯერიანი მედალიონების მწკრივი, რომელთა მოჩარჩოებაში გამოყენებულია ყველა ზემოჩამოთვლილი დეკორატიული ელემენტი – სამკუთხედების მწკრივი, გრეხილი, მძივისებური ორნამენტი, სადა ჩარჩო). ეს ორნამენტული მოტივიც ქართული ჭედური ხელოვნების ნაწარმოებებთან მიმართებაში შეიძლება განვიხილოთ. მხედველობაში მაქვს უძველეს ქართულ ოქრომჭედლობაში ფართოდ გავრცელებული ე.წ. ცვარას ტექნიკა, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში ქართული ოქრომჭედლობის ერთ-ერთ ყველაზე დამახასიათებელ მხატვრულ-ტექნიკურ ხერხად რჩებოდა.²⁴ მძივისებური ორნამენტი გავრცელებული ჩანს VI-VII საუკუნეთა კოპტურ რელიეფებზეც, რომელთა შემკობის პრინციპები ერთგვარად ეხმიანება ქართულ ქვაჯვართა რელიეფური დეკორის ხასიათს. მნიშვნელოვან სტილურ მსგავსებასთან

ერთად, კოპტური ქვის რელიეფები საინტერესო კომპოზიციურ სიახლოვესაც ამჟღავნებს ქართულ ადრექრისტიანულ რელიეფებთან. დახვეწილი მოხაზულობის ტოლმკლავა ჯვარი ორნამენტულ წრიულ ჩარჩოში არც თუ იშვიათია ადრეული შუა საუკუნეების კოპტურ რელიეფებზე.²⁵

ზოგიერთ შემთხვევაში მედალიონის გლუვ ჩარჩოზე ან კონცენტრული წრესაზებით შექმნილ მედალიონზე რიტმული ინტერვალებით პატარა ჩანაჭდევებით შესრულებული „სამაჯურებია“ განლაგებული, რაც გვიანანტიკურ ხანაში გაერცელებული იმ სატრიუმფო გირლანდების სქემატურ იმიტაციას უნდა წარმოადგენდეს, რომლებიც რომში საიმპერატორო დიდებასთან დაკავშირებულ კომპოზიციებს ახლდა (მაგ. ქვაჯვარას ბაზის ფრაგმენტის რელიეფი აკაურთას ეკლესიაში, სათხის ეკლესიის კედლის წყობაში ჩაშენებული ქვასვეტის ფრაგმენტის რელიეფური კომპოზიცია). ამგვარად, რომის იმპერატორთა ტრიუმფისა და დიდების თანმხლები ელემენტი – გირლანდები თუ დაფნის გვირგვინები – პირდაპირ იქნა გადმოტანილი ქრისტიანობის გამარჯვების სიმბოლოზე – ჯვარზე, რითაც ხაზი ესმებოდა ჯვრის, სიკდილზე გამარჯვების ნიშნის, ძლევამოსილებასა და დიდებულებას. მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვრის ამგვარი მნიშვნელობა ქართულ რელიეფებში იმგვარადევა გამოვლენილი, როგორც მათი თანადროული სირიული, ბიზანტიური თუ კოპტური ხელოვნების ძეგლებში, ქვის რელიეფებსა და სპილოს ძვლის ნაკეთობებში (იხ. ჩრდ. სირიის V–VI სს. ეკლესიების კაპიტელების სკულპტურულ დეკორში გამოყენებული ჯვრიანი მედალიონები;²⁶ ხერსონესის ადრექრისტიანული ბაზილიკის ჯვარი, IV–V სს.; დაფნის გვირგვინში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვარი ფაიუმთან კაიროს მუზეუმში, დაახლ. 400 წ., სკულპტურული დეკორის ფრაგმენტები ქრისტიანული ეგვიპტის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებზე, V–VI სს.; ჯვარი გირლანდაში ჯვრის ამალღების რელიეფზე ფაიუმთან, დაახლ. 500 წ.; კაპიტელის დეკორში ჩართული ჯვარი გირლანდის მედალიონში ბაუტიდან, VII ს.; გირლანდაში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვრები კაიროს კოპტურ მუზეუმში, VI ს.; დაფნის გვირგვინში ჩასმული ქრისტეს მონოგრამა კალიქსტის კატაკომბებში და სხვ.).²⁷

V–VII საუკუნეები ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების ეპოქაა. ამ დროს ქრისტიანული ხელოვნება თეოლოგიური ცნებებისა და დოგმების ახალ, უჩვეულო ვიზუალურ სახეებს ქმნიდა. ამ ურთულეს შემოქმედებით პროცესში ჩართული იყო როგორც მთელი წინამორბედი მხატვრული ტრადიციები, ასევე დასავლეთისა და აღმოსავლეთის ხალხთა მრავალფეროვანი „ხატოვანი ლექსიკონები“. ხშირად ერთი და იმავე ცნების გადმოსაცემად განსხვავებული ნიშნები და სიმბოლოები გამოიყენებოდა. ამიტომ არის, რომ ამ ადრეული ხანის ქრისტიანულ სიმბოლოთა განხილვის დროს ხშირად საკმაოდ პირობით ჩარჩოებში ვართ მოქცეულნი. ამის საილუსტრაციოდ საკმარისია ერთი მაგალითის მოყვანა ჩვენთვის საინტერესო პერიოდის ხელოვნებიდან: კაპადოკიის ერთ-ერთი მღვიმური ეკლესიის აფსიდში (წმ. ბასილის ეკლესია სინასოსში, VII ს.) გამოსახულია მედალიონებში ჩასმული სამი ტოლმკლავა ჯვარი, რომელთა სიმბოლური არსის გახსნაში გვეხმარება თითოეულ მედალიონში, ჯვრის მკლავ-

ვებს შორის მოთავსებული წარწერები. მათი მეშვეობით ირკვევა, რომ ეს სამი ჯვარი სამ წინასწარმეტყველს – ისააკს, აბრაამსა და იაკობს განასახიერებს.²⁸ ეს ვითარება ცხადყოფს, რომ ადრექრისტიანული სიმბოლიკის არსის წვდომა, მისი ორნამენტულ-სახოვანი რეპერტუარის გაცნობა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გარკვეული ვარაუდებისა და დაშვების შესაძლებლობებს გვიტოვებს მაშინ, როდესაც არ გვაქვს ზუსტი მითითება ან კონკრეტული წერილობითი საბუთი.

დავუბრუნდეთ ზემომოყვანილ სათხის ეკლესიაში დაცულ ქვასვეტს, რომლის ნახნაგზე მიჯრით ჯვრიანი მედალიონების სხვადასხვა ნაირსახეობაა წარმოდგენილი, ორნამენტული მოჩარჩოების ყველა ხერხის გამოყენებით (კონცენტრული წრეები, „მივიისებური“ ორნამენტი, გრეხილი ჩარჩო და სამკუთხედების მწკრივი). ჯვრის ამ ტიპის გადმოცემისადმი ასეთი მიდგომა უთუოდ იმის დასტურია, რომ ორნამენტული ნაირგვარობის მიუხედავად, მედალიონში ჩასმული ჯვრის თემა ოსტატისათვის საკვებით კონკრეტული აზრის შემცველი იყო და მედალიონის განსხვავებულ ორნამენტულ სამკაულს ჯვრის დიდების გლობალური თემის გადმოცემაში მხოლოდ დამატებითი ნიუანსი შეჰქონდა, ავსებდა და ამდიდრებდა მის აზრობრივ და ხატოვან არსს.

ზოგჯერ ჯვრიანი მედალიონების დეკორში სხვადასხვა მცენარეული მოტივია გამოყენებული – ეს ხან ფოთლისებური ორნამენტია (როგორც დამბლუტისწყლის ხეობის მცირე ეკლესიაში აღმოჩენილი ქვაჯვარას ბაზაზე)²⁹,



ხან შროშანისებრი სამფურცლა ყვავილის მოტივი (იხ. ორსაყდრებისა და სათხის ეკლესიებში ჩაშენებული ქვაჯვარების ბაზები).³⁰ ყველა შემთხვევაში რიტმულად განმეორებული მცენარეული მოტივი ორ კონცენტრულ რელიეფურ წრესაზს შორის არის მოქცეული, რაც ჯვრის ამ სიმბოლურ-ორნამენტულ მოტივს სპეციფიკურ დეკორაციულ იერს ანიჭებს.

ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი სათხის ეკლესიის ქვაჯვარას ბაზის რთული რელიეფური კომპოზიცია, რომლის მხატვრული და აზრობრივი ცენტრია დახვეწილი ფორმის ტოლმკლავა ჯვარი (VI ს.).³¹ ჯვარს გარს უვლის ორ კონცენტრულ წრიულ ლილვს შორის მოხდენილი ფორმის შროშანისებრი ყვავილების რადიალურად განლაგებული წყება.

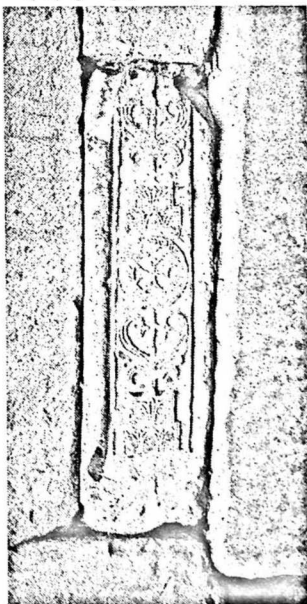
36. სათხის ეკლესიის კედელში ჩაშენებული ქვასვეტი რელიეფური ჯვრებით

მედალიონის ზედა ნაწილს დამატებით რადიალურადვე მიმართული სტილიზებული ხეების გამოსახულებები ამკობს (რელიეფის ზედა ნაწილის დაზიანების გამო ვერ ხერხდება კომპოზიციის სრული აღდგენა). მედალიონის ქვემოდან სიმეტრიულად იშლება და წრის მოხაზულობას მიუყვება ორი სტილიზებული ფრთა (თუ აკანთის ფოთოლი), დასრულებული ფარშევანგის თავებით, რომლებიც ყურძნის მტევნებს კენკავენ. რელიგიური სიმბოლოების რთული ენის ღრმა ცოდნით შედგენილი მრავალმნიშვნელოვანი აზრის მქონე რელიეფური კომპოზიციის შესრულების მხატვრული მხარე განსწავლული ოსტატის ხელს ავლენს.

შროშანის ყვავილი ქრისტიანულ ცნობიერებაში სინმინდესთან, სისპეტაკესთანაა გაიგივებული. ამდენად, ადრეულ ქართულ რელიეფებში ჯვრიანი მედალიონის დეკორში შროშანის მოტივის ჩართვა მხოლოდ რელიეფური კომპოზიციის მხატვრული სრულყოფის სურვილით როდი იყო გამოწვეული, შროშანის ყვავილის დამატება კომპოზიციაში ჯვრის არსის გაღრმავებასა და მისი მნიშვნელობის გაფართოებას ემსახურებოდა.

სათხის რელიეფში ჯვრის წამყვან თემასთან გამოყენებული სიმბოლური სახეები – შროშანის ყვავილები, სტილიზებული ხეები (სიცოცხლის ხის უძველესი მოტივი), ფარშევანგები (მარადიულობისა და უკვდავების სიმბოლოები), ვაზი – დამატებითი აზრით ავსებს და ამდიდრებს ჯვრის თემას.

ჯვრის თემასთან დაკავშირებულ კომპოზიციურ ძიებათა საინტერესო სურათს გვიჩვენებს აკვანების ეკლესიის ბალავრის ქვის რელიეფის რთული მხატვრული და იდეური გადანწყვეტა (V-VI სს. მიჯნა).³² ქვის დიდ ფილაზე სიმბოლურ სახეთა ორიგინალური ერთიანობაა წარმოდგენილი. რელიეფური კომპოზიციის ცენტრია გრეხილით შემოსაზღვრულ მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვარი პატარა ბუნზე. მედალიონი დამატებით შემკულია ზედა ნაწილში რადიალურად განლაგებული ხეების სტილიზებული გამოსახულებებით, რომელთა ფორმა ბოლნისის სიონის რელიეფურ დეკორში გამოსახული ხეების ანალოგიურია. ქვემოდან კი მედალიონს მიუყვება სიმეტრიულად გაშლილი ორორი სასანური სამეფო ბაფთა. რელიეფის კიდეებზე ვაზის სამ-სამი მტევანია, რომლებსაც ცენტრისკენ, ჯვრისკენ მობრუნებული ფრინველები კენკავენ. სათხისა და



37. ქვასვეტი ქვაჯვარების გამოსახულებებით.
სათხის ეკლესია

აკვნების რელიეფები გვიჩვენებს, რომ ქართველი ოსტატები ჯვრიანი მედალიონის ტრადიციული თემის ფარგლებში ახერხებდნენ ორიგინალური ორნამენტული კომპოზიციების შექმნას, რომელთა სიმბოლურ მოტივთა ერთობლიობა (სასანური სამეფო ბაფთები, ყვავილები, სტილიზებული ხეები, ყურძნის მკენაკვი ფრინველები) განსაკუთრებულ სიღრმეზე არსს იძენდა.

ზემოხსენებულ რელიეფებზე მცენარეული ორნამენტების (ყვავილი, ხე) მხატვრული ფორმა, მათი გადმოცემის ხასიათი პარალელებს სასანური პლასტიკის ნაწარმოებებში პოვნებს (იხ. სასანური კლდის რელიეფები და ტორეტიკის ნაწარმოებები).³³ შრომანისებრი ყვავილი სასანური ხელოვნების ნაწარმოებებში ხშირად გვხვდება სამეფო ტრიუმფის სცენებში. ყვავილი, როგორც ინსიგნია, როგორც მაღალი სოციალური რანგის აღმნიშვნელი სიმბოლო, ფართოდ იყო გავრცელებული სასანურ სამყაროში. ამ მოტივის გამოყენება საქართველოში დასტურდება ქვაჯვართა რელიეფურ პროგრამებში ჩართულ საერო პირთა პორტრეტების მთელი რიგით, სადაც ქართველი ფეოდალები ყვავილით ხელში არიან გამოსახულნი (დმანისის, ბოლნისის, ბრდამორის და სხვა ქვაჯვართა საერო პირთა გამოსახულებები).³⁴ მედალიონის მოჩარჩოებაში ყვავილის მოტივის გამოყენება უთუოდ ითვალისწინებს თანადროული სასანური ხელოვნების რეპერტუარიდან შემოსული ამ მცენარეული ორნამენტის სიმბოლურ არსს და უნდა გაიგებოდეს, როგორც ჯვრის გამოსახულებისათვის დამატებითი ღირსების მინიჭება, მისი მაღალი სულიერი რანგის ხაზგასმამ. ანალოგიური მნიშვნელობითაა გამოყენებული ჯვრიან მედალიონებთან ირანული წმინდა ბაფთების მოტივი (იხ სათხის ეკლესიის ეკეტერის კედელში ჩაშენებული ქვაჯვარას ბაზის ორნამენტი).³⁵

მედალიონში ჩანერილი ტოლმკლავა ჯვარი, ხსნისა და ტრიუმფის საყოველთაო მნიშვნელობის გარდა, კიდევ უამრავ ნიუანსს მოიცავს, რაც უმცირესი ორნამენტულ-სიმბოლური მოტივების მონაცვლეობით ცხადდება. ჯვრის ამ ნაირსახეობაში ეპოქის სიმბოლურ-ხატოვანი მეტყველების თავისებურებები გამოვლენილი, რაც მორწმუნეთათვის ყოველი რელიეფური სახის გასაგებ სიღრმეზე მნიშვნელობას გულისხმობს. რელიგიური ხელოვნების ყველა სფეროში მოქმედებდა სპეციფიკური თეოლოგიურ-ესთეტიკური კანონები, რომლებიც ფერწერული თუ სკულპტურული ნაწარმოებების დანიშნულებას ითვალისწინებდა.

პირველ ქრისტიანთა დამოკიდებულება ნიშნისადმი, როგორც ზებუნებრივი ენერგიით გამსჭვალული სინმინდისადმი, რომელზეც უშუალოდ არის გადმოსული არქეტიპის ძალა, განაპირობებდა მათ მიდრეკილებას სიმბოლური მეტყველებისადმი. ქრისტიანობის ამ ადრეული ეპოქის მკვიდრთათვის გამოსახულებასა და პროტოტიპს შორის საზღვარი სრულიად პირობითი იყო. განსაკუთრებული ღვთაებრივი ძალით აღვსილ სინმინდედ ითვლებოდა არა მხოლოდ საკუთრივ გამოსახულება, არამედ თვით მასალა, რომლიდანაც ეს სახე იყო შექმნილი. ნიშანი, სიმბოლო, ხატი გაიგივებული იყო მის პროტოტიპთან. წმინდა გამოსახულებისადმი ასეთი დამოკიდებულება მისი ალქმის საკრალურ ასპექტს განსაზღვრავდა.³⁶

ზემოთ უკვე აღინიშნა ჯვრიანი მედალიონების გამოყენების სფეროები: ეკლესიების ფასადები და ინტერიერი, ქვაჯვართა სვეტები და ბაზები. ქვაჯვარების ნახნაგებზე გვხვდება ჯვრიანი მედალიონების კიდევ ერთი ნაირსახეობა – საფეხურებიან ბაზაზე მაღალ ბუნზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონები, რომლებიც



38. რელიეფური კომპოზიცია „ბოლნური“ ჯვრით. აკანება

კარგად მისადაგება ქვასვეტების ვერტიკალურ სტრუქტურას. ამ ტიპის ჯვრიანი მედალიონის გამოსახულებათა სიმრავლე საქართველოში ჯვრის ამ ნაირსახეობის განსაკუთრებულ პოპულარობაზე მიუთითებს.

საფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ეს ჯვრიანი მედალიონები, ხშირად დამატებითი მცენარეული მოტივით იმკობა – მათ ფუძესთან სიმეტრიულად აკანთის ფოთლებია გაშლილი. ასეთ შემთხვევაში ადგილი აქვს ჯვრის კომპოზიციასთან სიცოცხლის ხის მოტივის შერწყმას. საფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ამგვარი ჯვრიანი მედალიონები თავისი სტრუქტურით საქართველოში რეალურად არსებული ქვაჯვარების თავისებურ იმიტაციასაც წარმოადგენს და, იმავდროულად, კონსტანტინე დიდის ძლევის ჯვრის შორეული გამოძახილიცაა, რომელიც მთელი ქრისტიანული სამყაროსათვის გამარჯვების სიმბოლოდ იქცა. ქვაჯვართა ერთ ჯგუფზე ამგვარი ჯვრების გამოსახვის თავისებური ხასიათი (მაგ. კზილ-კილისეს, სათხის, ქვეშის წმ. ნინოს, ბალიჭის და სხვა ეკლესიებში შემონახული ქვასვეტები) ოსტატის ორიგინალური მხატვრული და თეოლოგიური აზროვნების გარკვეულ დონესა და მხატვრული ამოცანებისადმი თავისუფალ შემოქმედებით მიდგომას გულისხმობს. ამგვარი ჯვრების ბაზების საფეხურები ხშირად შროშანის ყვავილის მოტივითაა შემკული, რაც ამ ტიპური აღმოსავლური ორნამენტული მოტივის ქრისტიანული ხელოვნების კონტექსტში ორიგინალურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს.

ქვაჯვართა შესრულების მხატვრული ხარისხის განსხვავების მიუხედავად, საფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონის თემა უკლებლივ ყველა შემთხვევაში კარგი კომპოზიციური ოსტატობითაა გადანეწყვტილი. ამ გამოსახულების განლაგება სვეტის ნახნაგებზე (ეს თემა სვეტზე, ჩვეულებრივ, რამდენჯერმე მეორდება) კარგად არის შეფარდებული სვეტის ფორმასთან. ყველა შემთხვევაში ზუსტად არის მოქმენილი კომპოზიციის ელემენტების მასშტაბური შეფარდება ერთმანეთთან და მთლიანად სვეტის პროპორციებთან და მის სტრუქტურასთან. ამ რელიეფებზე რთულ სიმბოლურ სინთეზში შერწყმულია ეპოქის დამახასიათებელი სიმბოლური მეტყველების ელემენტები, ქვეყნის სუ-

ლიერი ცხოვრების რეალური ატრიბუტები (სამსაფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ქვაჯვარები), რომაულ-ბიზანტიური სამყაროდან მომდინარე საიმპერატორო დიდების ატრიბუტები (გვირგვინი, შტანდარტი) და ირანული ხელოვნებიდან წარმომავალი დიდების, სინმინდისა და ძლევამოსილების სიმბოლოები (სამეფო წმინდა ბაფთები, პალმეტები, ფრთები).

ქვაჯვარებზე გამოსახულ ჯვრიან მედალიონებთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია ამ საკულტო ძეგლების ეოტიკური დანიშნულება. მათზე შემონახული შესანიშნავი წარწერებისა და რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამების ანალიზი ადასტურებს, რომ ისინი აღიმართებოდნენ ქრისტეს, ღმრთისმშობლის, წმინდა ჯვრისა და წმინდანების განსაზღვრულად და მათგან ხსინისა და სასოების მისაღებად. ქვაჯვარათა შემქმნელ ოსტატთა შემოქმედებას საფუძვლად ედო დოგმატური, სიმბოლური და ეოტიკური აზრი, რომელიც იკონოგრაფიული პროგრამის ყოველ გამოსახულებას, ყოველ დეტალს განსაზღვრავდა. ამგვარ კონტექსტში მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვარი, მთელი თავისი ნაირსახეობებით, ლოგიკურად და ორგანულად იყო გამოყენებული.

ამგვარად, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებში გამოყენებული ჯვრის მხოლოდ ერთი ფორმის განხილვამ გვიჩვენა, თუ რაოდენ მაღალ დონეზე იდგა ამ ეპოქის საქართველოში მხატვრულ-თეოლოგიური აზროვნება, რა ღრმად იყო გააზრებული ქრისტიანობის მთავარი სიმბოლოს გადმოცემის უმცირესი ელფერი.

V-VII საუკუნეების ქართული ტაძრებისა და ქვაჯვარების რელიეფურ პროგრამებში ჯვრიანი მედალიონების ჩართვის განსხვავებული მეთოდები იჩენს თავს. მემორიულ, შესანიშნავ და სალოცავ ძეგლებზე – ქვაჯვარებზე ჯვრიანი მედალიონის თემის ნაირგვარობა ამტკიცებს, რომ ამ ეპოქის საქართველოს მხატვრული და შემოქმედებითი პოტენციალი მაღალგანვითარებული ქრისტიანული ქვეყნების დონეს უახლოვდებოდა. ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებები საქვეყნოდ აღიარებულ ადრეობიზანტიურ, კოპტურ, სირიულ და კაპადოკიურ ქრისტიანულ ძეგლებს შორის იკავებს ადგილს.

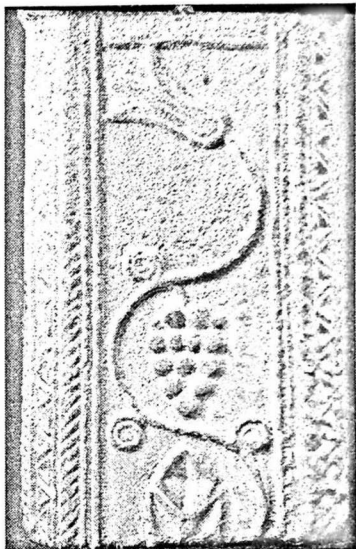
2. მცენარეული ორნამენტი

ვაზის თემა

ქვაჯვარათა რელიეფურ სამკაულში ორნამენტის სამი სახეობა განირჩევა: ქვაჯვარას სვეტის ნახნაგზე თავისთავად სახვით-აზრობრივ მოტივად გამოყენებული ორნამენტი, სიმბოლურ კომპოზიციაში დამატებით მხატვრულ-იდუერ ელემენტად ჩართული ორნამენტული მოტივი და ფიგურული კომპოზიციების მოჩარჩოებად გამოყენებული ორნამენტი, რომელსაც მხატვრულ-კომპოზიციურთან ერთად, სიმბოლური დატვირთვაც აქვს. პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება მცენარეული მოტივები, რომლებიც მთლიანად ფარავს ქვაჯვარას ნახნაგებს. ყველაზე ხშირად ამგვარად ვაზის ორნამენტია გამოყენებულია, რომელიც და-

მოუკიდებელ კომპოზიციად გვხვდება ქართულ ქვასვეტების ნახნაგებზე (იხ. ზედა თმოგვის, ხანდისის, ნათლისმცემლის, ბოლნისის, კატაულას, მამულას, აკაურთას, აკვანებას, კიანეთის, სათხის, ბოლნისის და სხვ. ქვასვეტები). ვაზის ორნამენტი ქვასვეტის რელიეფურ კომპოზიციაში ჩართულია არა მხოლოდ როგორც მხტვრული ელემენტი, არამედ ვაზის თემის სიღრმივი სიმბოლური მნიშვნელობის სრული გათვალისწინებით.

სიცოცხლის ხის უძველეს სიმბოლურ გამოსახულებებთან სემანტიკურად დაკავშირებული ვაზის მოტივი ფართოდ გავრცელდა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. ქვაჯვარებზე შემონახული ვაზის ორნამენტი შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში ამ თემის განვითარების საწყის ეტაპს მიეკუთვნება (V-VIII სს.).



39. ვაზის ორნამენტი. ხანდისის ქვასვეტი

ვაზის ორნამენტის სიმბოლიზმის სათავე თავად მაცხოვრის სიტყვებში დევს (იოანე, XV, 1-5). მაცხოვარი საკუთარ თავს ადარებს ვაზს, თავის მოწაფეებს კი რტოებს: „მე ვარ ვენახი ჭებმარიტი, და მამაი ჩემი მოქმედი არს... (1)“. „მე ვარ ვენახი, და თქვენ რტონი. რომელი დაადგრეს ჩემ თანა, და მე მის თანა, ამან ამოიღოს ნაყოფი მრავალი და კეთილი, რამეთუ თვინიერ ჩემსა არარაი ძალ-გიც ყოფად არცა ერთი (5)“. ამიტომ, რომ ვაზის გამოსახულება მორწმუნეთათვის თავად ქრისტეზე პირდაპირი მინიშნება იყო. არა მხოლოდ ვაზის, არამედ მასზე მსხდომი და მტევნების მკენაკვი ფრინველების გამოსახულებები ღვთაებრივი სწავლების ნაყოფთა იდეას განასახიერებს (იხ. აკვანებას ეკლესიის კარის ბალაგრის ქვაზე გამოსახული კომპოზიცია). ამასვე ადასტურებს კლიმენტ ალექსანდრიელის (182-217 წწ.) სიტყვები: „ვაზი იძლევა ღვინოს, ვითარცა სიტყვამ მოგვცა თავისი სისხლი“.³⁷ აქედან ცხადდება ქრისტიანთათვის ვაზის გამოსახულების მთავარი სიმბოლური მნიშვნელობა – ზიარების საიდუმლოებასთან მისტიკური კავშირი.

ამგვარად, ვაზის მოტივის პირველი და უმთავრესი მნიშვნელობა თავად ქრისტეს სიმბოლურ სახესთან კავშირი და იმავდროულად ქრისტიანულ ეკლესიასთან მიმართება. ამ მეორე მნიშვნელობის კვალი უკვე ძველ აღთქმაში ჩანს.

ფსალმუნი LXXIX: „ვენახი ეგვიპტით სცვალე, განასხენ წარმართნი და დაასხი იგი (8). „და დაჰნერგენ ძირნი მისნი და აღსავსო ქუეყანი“ (9). „მისწუნდა რქა-

ნი მისნი ზღუამდე და მდინარედმდე მწვერვალნი მისნი". „ღმერთო ძალთაო, მომაქციენ ჩუენ, გარდამოიხილე ზეცით და იხილე და მოხედე ვენახსა ამას" (14).

სახარების ტექსტიდან გამომდინარე, ვაზი და მისგან დაწურული ღვინო იმავდროულად ზიარების სიმბოლოც იყო. გავიხსენოთ მათეს სახარების ტექსტი: „და მიიღო სასუმელი და პმადლობდა, მისცა მათ და თქუა: სუთ ამისგანი ყოველთა: ესე არს სისხლი ჩემი ახლისა აღთქმისათა, მრავალთათვის დათხეული მისატოვებლად ცოდვთა". მათე XXVI, 27-28).

ვაზის სიმბოლური თემა ჩანს უკვე IV საუკუნეში სანტა კონსტანცას მავზოლეუმის მოზაიკებში.³⁸ ვაზის რტოების ხალიჩისებურად გაშლილ ხლართებშია ჩართული ქრიზმიანი მედალიონი ეპისკოპოს დროზენის მარმარილოს სარკოფაგის სახურავზე სუასონიდან (VI ს., ლუერი).³⁹ ვაზის ყლორტების წნულშია ჩასმული მაღალ ბუნზე აღმართული ჯვარი სპილოს ძვლის ჭურჭელზე ეგვიპტიდან (VII-VIII სს. ბარლინის მუზეუმი).⁴⁰ ვაზის დახვეწილი ორნამენტი გაშლასახული მაქსიმიანეს სპილოს ძვლის კათედრის (550 წ.) რელიეფურ დეკორში, სადაც ვაზის ყლორტები კათედრის ვერტიკალურ მოჩარჩოებას ქმნის.⁴¹ ვაზის დახვეწილი ორნამენტი აჩარჩოებს VI საუკუნის სირიული წარმომავლობის სახარების ვერცხლის ჭედური ყდის ფირფიტებს წმ. პეტრესა და პავლეს გამოსახულებებით მეტროპოლიტენ მუზეუმიდან. ორივე ფორფიტის ქვედა ჩარჩოზე გამოსახული ლარნაკიდან ამოზრდილი ვაზის ყლორტი აჩარჩოებს კომპოზიციას და ზედა ჩარჩოს ცენტრში ჯვრის გამოსახულებით იკვრება.⁴² ანალოგიურადაა გამოყენებული ვაზის მოტივი სახარების ყდის მოჭედილობის ვერცხლის ფირფიტაზე ჯვრის გვერდებზე გამოსახული წმინდანებით მეტროპოლიტენ მუზეუმში.⁴³ ვაზის თემა წამყვანია სირიული ვერცხლის კათხის ორნამენტულ დეკორში (ანტიოქია. VI ს. 1/2, მეტროპოლიტენ მუზეუმი).⁴⁴ ჭურჭლის მთელი ზედაპირი ვაზის ორნამენტით მთლიანადაა დაფარული. ამ ორნამენტულ ფონზე ქრისტეს სახე ორჯერ არის განმეორებული. ჭურჭლის ორნამენტში ჩართულია აგრეთვე ყურძნით სავსე კალათა, რომლიდანაც ჩიტები ყურძენს კენკავენ. ამგვარად, ანტიოქიის ვერცხლის ლარნაკის მთელი რელიეფური დეკორი ექვარსტიის სიმბოლურ განსახიერებას წარმოადგენს. ვაზის მოტივი ამკობს აგრეთვე კონსტანტინოპოლური წარმომავლობის ოქროს სამაჯურების წყვილებს მეტროპოლიტენ მუზეუმსა და ვარნის სახალხო მუზეუმში (VI ს. ბოლო – VII ს. I ნახ.).⁴⁵ ყველა შემთხვევაში ვაზი სიცოცხლის ხის ანალოგად, სამოთხის სიმბოლოდ მოიაზრება.

ვაზის სიმბოლურ თემასთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა გავიხსენოთ კაპადოკიის ადრეული ეკლესიების მოხატულობები, რომლებშიც ვაზის მოტივი, ჯვრის თემასთან ერთად, ხშირად არის ჩართული მოხატულობათა პროგრამებში, როგორც სამოთხის სიმბოლო. (ზელვე, ბალკან დერეზი და სხვ.).⁴⁶ ეს თემა ასევე პოპულარული იყო ადრექრისტიანული ეპოქის ევროპულ ხელოვნებაში (სარკოფაგები სუასონსა და პავიაში, VI-VIII ს. ვენის წმ. პეტრეს სარგოფაგი, VI-VII სს., სანტა მარია ინ ვალეს ეკლესიის კაპელის რელიეფები ჩივიდალემი, VII ს.).

ადრექრისტიანული ქართული ხელოვნების ძეგლებში ვაზის ტრადიციული სიმბოლური მოტივი, საგანგებო სტრუქტურულობითა და მონუმენტურობით გამოირჩევა. ვიდრე ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ვაზის ორნამენტს განვიხილავდეთ, უნდა მივმართო მცხეთის ჯვრის ტაძრისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში გ. ჩუბინაშვილის მიერ ქრისტიანობის ადრეულ ხანის ძეგლებში ამ ორნამენტული მოტივის მხატვრულ-სტილურ ანალიზს. მკვლევარი სრულიად სამართლიანად მიიჩნევს, რომ ვაზის ორნამენტულმა მოტივმა, რომელიც „სხვადასხვა საუკუნეში განსხვავებული მხატვრულ-სტილური ინტერპრეტაციით არის მოცემული, მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა“.⁴⁷ გ. ჩუბინაშვილი კრიტიკულად განიხილავს ხელოვნების ცნობილ მკვლევართა (O. M. Dalton, Al. Riegl, L. Courajod, J. Strzygovski, E. Herzfeld) მოსაზრებებს ვაზის მოტივის საწყისებისა და მისი გავრცელების გზების შესახებ და მიიჩნევს, რომ „მხატვრულ მასალაში გასარკვევად ერთგვარად ის გამოკვლევები გვუხმარება, რომლებშიც სტილის ანალიზის ცდა არის მოცემული“.⁴⁸ ამ ნაშრომში ორნამენტული მოტივის კვლევის კლასიკური მეთოდოლოგიაა გამოყენებული. მცხეთის ჯვრის აღმოსავლეთის ფასადზე სარკმლების გამაერთიანებელ საპირეებზე მოთავსებული ვაზის მოტივის მხატვრული თავისებურების გასარკვევად მკვლევარი მიმართავს ამავე ეპოქის შემდეგი ძეგლების ანალოგიურ ორნამენტს: მაქსიმიანეს კათედრა რავენაში, სვეტები აკრადან ვენეციის წმ. მარკოზის ტაძარში (VI ს.), VI საუკუნის სირიული რელიეფები, ზვარტნოცი (641-661 წწ.). ერთი ეპოქის, მაგრამ სხვადასხვა მხატვრული წრის ეს ნაწარმოებები ნათლად წარმოაჩენს მხატვრულ მიდგომათა განსხვავებულობას. ჯვრის ტაძარში გამოყენებული ვაზის მოტივს სხვა თანადროული ორნამენტებისაგან გამოარჩევს ვაზის რტოს მოხაზულობის მწყობრი სტრუქტურა, მკაფიო კომპოზიციური წყობა, ერთგვარი ხაზობრიობა, რომელიც არ გამოირიცხავს ყოველი დეტალის პლასტიკურ დამუშავებას.

ამავე ხასიათისაა ვენეციის სან მარკოს ტაძარში აკრადან წარმომავალი სვეტების ორნამენტი, სადაც საერთო დეკორატიული მიდგომა ბუნებრივი ფორმების გარკვეულ სტილიზაციას ეფუძნება. „ორნამენტის ფორმების მკაფიოება, პლასტიკური გამომსახველობა, ზუსტი კონტურები, აგების მკაცრი კანონზომიერება“ – ასე ახასიათებს გ. ჩუბინაშვილი მცხეთის ჯვარში გამოყენებული ვაზის ორნამენტის მხატვრულ ხასიათს და დასძენს, რომ „გამოსახვის ხერხი შეიძლება დავახასიათოთ, როგორც ჩამოყალიბებული კლასიკურ-ხაზოვანი სტილის სრული გამოვლინება“. მოქანდაკემ ზუსტად გაითვალისწინა ორნამენტის შორიდან აღქმის წერტილი, რამაც პლასტიკურობის შესუსტება და მისი შედარებით სიბრტყობრივი გადაწყვეტა განპირობა, რაც მკაფიო სტრუქტურასთან ერთად ორნამენტს თავისებურ გამომსახველობას ანიჭებს.

მცხეთის ჯვრის ვაზის ორნამენტის შედარება სირიულ და სომხურ ნიმუშებთან, ამ ორნამენტებისათვის დამახასიათებელი საერთო პლასტიკურ-ხაზობრივი სტილის მიუხედავად, ამ უკანასკნელთა გარკვეულ განსხვავებასაც გვიჩვენებს, რაც სირიული რელიეფების „უსიცოცხლო“ და „გაყინულ“ ხასიათში ვლინდება.

ამ ეპოქის ვაზის მოტივისათვის საერთო მახასიათებლად გ. ჩუბინაშვილი ვაზის ყლორტის ტალღოვანი ხაზის ხაზგასმულ სიმრუდეს მიიჩნევს, რომელიც ტალღოვანი მონაკვეთების ფოთლით ან ყურძნის მტევნით შევსებისას ამ ელემენტს წრეს უახლოვებს, რაც ორნამენტის საერთო რიტმულ და ორგანიზებულ ნახატს ქმნის. ამ ტრადიციული მცენარეული მოტივის შექმნის პროცესში მკვლევარი ხედავს მოქანდაკის მიერ ჩაქსოვილ გრძნობას. იგი საგანგებოდ აღნიშნავს, რომ ოსტატი ამ ორნამენტზე მუშაობისას უთუოდ ვაზის ცოცხალი ყლორტებისა და ცხოველხატული ბუნებრივი ფორმების უშუალო შთაბეჭდილების ქვეშ იმყოფებოდა. ამაზე მიუთითებს მხატვრული ენის პირობითობის ფარგლებში ორნამენტის ქარგაში ვაზისთვის დამახასიათებელი ლერწებისა და ცოცხალი დეტალების ჩართვა. ნიშანდობლივია, რომ მკვლევარი უშუალო პარალელს ავლებს მცხეთის ჯვრის ტაძრის ხუროთმოძღვრების სრულყოფილ „კლასიკურ-ხაზობრივ“ სტილსა და ვაზის რელიეფის ანალოგიურ ხასიათს შორის. ამ შენიშვნით უნდა ვიხელმძღვანელოთ ქვაჯვარების სვეტებზე ვაზის ორნამენტის განხილვისას, რადგან ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ამ ორნამენტის ხასიათი უკავშირდება როგორც თვით ქვასვეტის ფორმასა და ხასიათს, ასევე მის მთლიან რელიეფურ პროგრამასაც.

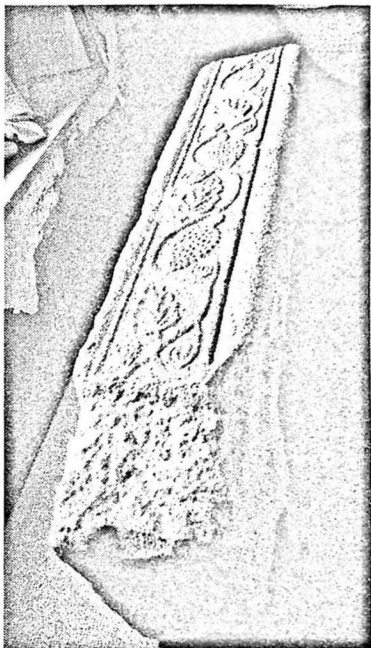
ვაზის ორნამენტი ჯვრის ტაძრის ანალოგიით განმეორებულია ატენის სიონის (VII ს. დასაწ.) აღმოსავლეთის ფასადის სარკმლების თავსართებში.⁴⁹ ვაზის ყლორტის ხეულებში მონაცვლეობით ჩართულია ვაზის ფოთოლი და მტევანი. ატენის სიონის რელიეფური ორნამენტი მცხეთის ჯვრის ორნამენტთან შედარებით ოდნავ უფრო ბრტყელი და სქემატურია.

ვაზის მოტივი ჭარბად არის გამოყენებული მარტივლის ტაძრის რელიეფურ ფრიზში. იგი ფიგურულ გამოსახულებებს შორის ფონს ეფინება („ხარება“, „დანიელი ლომების ხაროში“).⁵⁰ დანიელის სცენაში ვაზის მოტივს ყურძნის მკენაკავი ფრინველების გამოსახულებები ემატება.

ადრეული შუა საუკუნეების მონუმენტური ხუროთმოძღვრული ფორმების შემდეგ მივმართავ ვაზის სიმბოლური თემის გამოყენებას მცირე არქიტექტურული ფორმების – ქვაჯვარების – რელიეფურ პროგრამებში. როგორც აღინიშნა, ქვაჯვარების სვეტების დეკორში ვაზის თემა ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებულთაგანია. უმეტეს შემთხვევაში იგი დამოუკიდებელ სიმბოლურ-დეკორატიულ მოტივადაა გამოყენებული. უფრო იშვიათია მისი გამოყენება ქვაჯვარათა ბაზებისა და კაპიტელების დეკორში.

ქვასვეტების ვიწრო ვერტიკალურ სიბრტყეზე ვაზის ორნამენტი წარმოგიდგება დამოუკიდებელ თემად, რომელსაც ქვაჯვარას სვეტის საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამაში მნიშვნელოვანი მხატვრული და სიმბოლური დატირთვა აქვს. ვაზის მოტივი ქვასვეტის სხვა ნახანაგების ფიგურულ და სიმბოლურ გამოსახულებათა ტოლფასია და მათსავით ლილვების ჩარჩოთია შემოსაზღვრული. ვაზის მოტივი ქვასვეტების ზედაპირზე სხვადასხვაგვარადაა წარმოდგენილი, განსხვავებულია მისი შესრულების მხატვრული და ტექნიკური ოსტატობა, მაგრამ ყველა შემთხვევაში საერთო რელიეფურ კომპოზიციაში მას საგანგებოდ შერჩეული ადგილი აქვს მიჩენილი. ყველა შემთხვევაში,

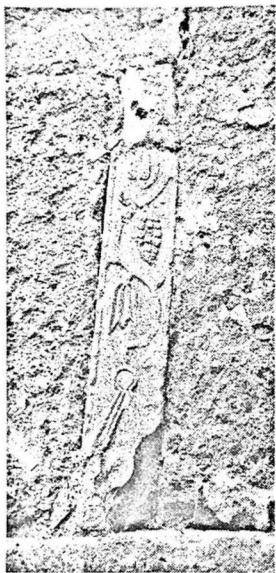
სტილურ თუ მხატვრულ განსხვავებათა მიუხედავად, ვაზის ორნამენტი გულმოდგინედ არის შესრულებული. მკაფიოდაა აგებული ვაზის ღეროს, ყლორტების, ფოთლის ყუნწების, რქების გრაფიკული სქემა, ნათლად იკითხება მცენარის სტრუქტურა. განსხვავებულია ვაზის ფოთლის ფორმები (მომრგვალებული, ოვალური, გულის ფორმის, კვერცხისებური), მისი ნაკვთები. განსხვავებულია ყურძნის მტევნის ფორმებიც. მაგრამ ამ განსხვავებათა ოსტატი მკაფიოდ და ნათლად წარმოაჩენს ვაზის ფორმას, კარგად უთავსებს მის კომპოზიციურ სქემას ქვასვეტის ნახნაგის კონფიგურაციას, ვინაობა ვერტიკალურ სიბრტყეს. ყველაზე უფრო პირობით და სქემატურ გამოსახულებებშიც კი ჩანს მხატვრული ალლო, რომლითაც ოსტატი აგებს ვაზის გამოსახულებას განონასწორებული, ლოგიკური სქემით, რომელშიც ვაზის ბუნებრივ პლასტიკურ ფორმაზე ზუსტი დაკვირვება იგრძნობა. ქვასვეტის



40. ვაზის ორნამენტი. ქვაჯვარას სვეტი. ბოლნისი

ნახნაგის სიბრტყეზე თავისუფლად გაშლილი, ყურძნის მტევნებით დატვირთული ვაზის ყლორტი განსაკუთრებული მნიშვნელობის პლასტიკური თემაა, რომელიც ქვასვეტის რელიეფთა სახვით ქარგაში ჰარმონიულად არის ჩართული.

ქვაჯვარების სიმბოლურ მოტივთა შორის პოპულარობით ვერცერთი ვერ შეედრება ვაზის ორნამენტს. ძნელია ყველა იმ ქვაჯვარას ჩამოთვლა, რომელთა სვეტების ნახნაგების მთავარ სამკაულად ვაზის მოტივია გამოყენებული. მათ შორისაა: ხანდისის, ნათლისმცემლის, შერგილის, ზედა თმოგვის, კატაულას, ბოლნისის და სხვა ქვასვეტები. ვაზის ორნამენტი ამკობს ქვაჯვარების ფრაგმენტებს, რომლებიც ჩაშენებულია ქვემო ქართლის ეკლესიების კედლებში და გამოყენებულია ტაძრების კონსტრუქციულ ელემენტებად. ასეთებია ბოლნისის სიონის დას. ფასადზე ჩადგმული სვეტის ფრაგმენტი, აკაურთას, ქვეშის ციხის, აკვანების ეკლესიების კარის კონსტრუქციებში ჩაშენებული მონუმენტური ქვასვეტების ნაწილები, პილასტრებად გამოყენებული ქვაჯვარების სვეტები ქვეშის წმ. ნინოს, სათხის, კზილ-კილისას ეკლესიებში, ეკლესიების ცოკოლის საფეხურებად ჩადგმული ქვასვეტების ფრაგმენტები კიანეთის ეკლესიაში, კარის ბალავრის



41. ვაზის ორნამენტი.
ქვაჯვარას სვეტი. სათხე

ქვად გამოყენებული ფრაგმენტი აკვანების ეკლესიაში, სვეტის ნაწილი ბოლნისის მუზეუმში და სხვ. ვაზის ორნამენტით შემკული, ზოგადად V-VII საუკუნეებით განსაზღვრული, განსახვავებული მხატვრული და ტექნიკური ხარისხის ეს მრავალფეროვანი რელიეფები დამატებით კვლევას მოითხოვს, რათა საბოლოოდ მოხდეს მათი კლასიფიკაცია, ქრონოლოგიური დაჯგუფება, კონკრეტული სახელოსნოებისთვის მათი მიკუთვნება. მაგრამ ახლაც უკვე შესაძლებელია ზემოხსენებულ ქვასვეტთა რელიეფურ პროგრამებში ვაზის სიმბოლური თემის მნიშვნელობის ხაზგასმა და მისი მხატვრული გადანაცვების მრავალფეროვნების აღნიშვნა.

ადრეული შუა საუკუნეების რელიეფებზე ეხვდებით ვაზის მოტივის გამოყენებას ერთიან რელიეფურ-ორნამენტულ მთლიანობად სხვა ორნამენტულ თუ ფიგურულ რელიეფებთან ერთად. ამის არაერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლება ქვემო ქართლის რელიეფური კომპოზიციებიდან, სადაც მხატვრულად და აზრობრივად გაერთიანებული ყველა ელემენტი ერთ ჰარმონიულ ერთიანობადაა შეკრული. ასეთ შემთხვევებში სიმბოლური მოტივები ერთმანეთთან კომპოზიციურად და იდეურადაა დაკავ-

შირებული. ასე მაგალითად, აკვანებას ეკლესიის კარის ბალავრის ქვაზე გამოსახულ რელიეფურ კომპოზიციაში, რომლის ცენტრია შრომანისებრი ყვავილების რიგითა და სასანური წმინდა ბაფთებით შემკული ჯვრიანი მედალიონი, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ყურძნის მტევნებს, რომლებსაც ფრინველები კენკავენ.

ყურძნის მტევანია შესული ქვეშის ციხის კარის ბალავრად გამოყენებული ქვაჯვარას სვეტის რელიეფურ კომპოზიციაში, რომლის მთავარი თემაა საფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონი. მსუყედ გამოკვეთილი ყურძნის მტევანი გამოსახულია ჯვრიანი მედალიონის ქვემოთ დარჩენილ არეზე ჯვრის ბუნიის საპირისპირო მხარეს გამოსახული კვიპაროსის ხის (თუ პალმის ტოტის) სიმეტრიულად. ამ შემთხვევაშიც ყურძნის მტევანი დამატებითი მნიშვნელობით ავსებს რელიეფური კომპოზიციის სიმბოლურ ლექსიკონს (ჯვარი მედალიონში-კვიპაროსი-ყურძნის მტევანი).

აკანთის ფოთლების ორნამენტი

ქვასვეტებზე დამოუკიდებელ მოტივად გამოყენებულ ორნამენტებს შორის უნდა დავასახელოთ აკანთის ფოთლების (ნახევარფოთლების) ზოლი, რომელიც თავისუფლად იშლება ქვასვეტების ნახნაგებზე და თავისი მძლავრად მოდ-

ელირებული პლასტიკური ფორმებით ზედაპირზე ცხოველხატულ შუქ-ჩრდილოვან მოდულაციებს ქმნის. ერთმანეთის საპირისპიროდ მიმართული ნახევარფოთლები მჭიდროდ, ფონის გარეშე ავსებს სვეტების ნახნაგების ვიწრო ვერტიკალურ სიბრტყეებს. ეს პლასტიკური ორნამენტი გამოყენებულია VI-VII საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარათა ჯგუფში (ბრდაძორის ორი სვეტი, საცხენისი, წერო დაბალი, დავათი, ბოლნისის რამდენიმე ქვასვეტი, დმანისი). ზუსტად ასეთივე ორნამენტული მოტივია გამოყენებული ჟალეთის სანათლავის „ნათლისღების“ რელიეფური კომპოზიციის მორჩაჩოებაში.

ამ მცენარეული მოტივის შესანიშნავი პლასტიკური ძერწვა, მისი მოქნილი, ნატიფად შემოხაზული ფორმა განსაკუთრებული სკულპტურული შეგრძნებით არის აღბეჭდილი. ღრმა „კოვზისებური“ ღარებით დამუშავებული სტილიზებული ფოთლები მონუმენტურ პლასტიკურ ფორმებად ეფინება სვეტების ნახნაგებს. ამ მოტივის მკვეთრად ჩაჩრდილული, სკულპტურული ძალით გამოკვეთილი ფორმები კონტრასტულად უპირისპირდება ქვასვეტების სხვა ნახნაგებზე განლაგებული ფიგურული კომპოზიციების სიბრტყობრივ-დეკორატიულ მეტყველებას. ამგვარი შეპირისპირება მკაფიოდ იჩენს თავს დმანისის, საცხენისის, ბრდაძორის, დავათის ქვასვეტებზე. VI საუკუნის ქართული ქვაჯვარების სვეტების ჯგუფზე გამოყენებული ეს სიმბოლური მცენარეული მოტივი თავისი პლასტიკური ხასიათით მჭიდროდ არის დაკავშირებული ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ტაძრების ანალოგიურ ორნამენტთან, რაც ამ ძეგლების უფრო ზუსტი განსაზღვრის საშუალებას იძლევა. აკანთის ფოთლის ეს ორნამენტი შესრულების მანერით, პლასტიკური ფორმებით, ოსტატური ძერწვით მცხეთის ჯვრის ტაძრის სამხრეთის შესასვლელის ლუნეტში მოთავსებულ ჯვრის ამალღების კომპოზიციაში ჯვრის ქვემოთ სიმეტრიულად გაშლილ ფოთლებთან მჭიდროდ სიახლოვეს ავლენს. ეს და კიდევ სხვა მასალა საშუალებას გვაძლევს უფრო ზუსტად განვსაზღვროთ და დავათარილოთ ქართულ ქვაჯვარათა ნიმუშები, მოვახდინოთ მათი ლოკალიზაცია.

ორივე ზემოგანხილული მცენარეული მოტივი – ვაზის ორნამენტი და ნახევარფოთლების (აკანთის ფოთლების) მოტივი – თავისი სიღრმეი არსით სიცოცხლის ხის უძველეს სიმბოლიკას უკავშირდება და ქვაჯვარათა რელიეფურ პროგრამაში ერთნაირი აზრობრივი დატვირთვა აქვს. სიცოცხლის ხის სიმბოლური არსი ზუსტად შეესაბამება ქვაჯვარათა დანიშნულებას, მათ ვოტივურ და სალოცავ ფუნქციას. როგორც ქვაჯვარათა წარწერებისა და მათი რელიეფური პროგრამების ანალიზიდან ირკვევა, ეს საკულტო ძეგლები თავისი დანიშნულებით ხსნის იდეის მატარებლებია. ამიტომ არის, რომ ქრისტიანული კულტის მსახურებისათვის ორიგინალურად ტრანსფორმირებული სიცოცხლის ხის მოტივი, ორგანულად შევიდა ამ საკულტო ძეგლთა რელიეფურ დეკორში.

პალმეტებიანი რკალების მოტივი

ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარათა მცენარეულ ორნამენტებს შორის ფართოდ არის გავრცელებული ორიგინალური ორნამენტული მოტივი, შედგენილი ერთმანეთზე გადაბმული ნახევარწრიული რკალების მწკრივ-



42. პალმეტებიანი რკალეების ორნამენტი. ქვასვეტი.
ოსსაყდრების ქვემო ეკლესია. ჩრდ. ფასადი

ით. რკალეების შეერთების ადგილები დახვეწილი ფორმის პალმეტებით არის დასრულებული.

ამგვარი ორნამენტისათვის ლ. მუსხელიშვილი იყენებს ტერმინებს „მორკალული მშვილდა“, ან „პალმეტიანი ორმაგი მშვილდა“.⁵¹ ეს ორნამენტული მოტივი მცხეთის ჯვრის ტაძრის ხუროთმოძღვარმა სამხრეთის

თის პორტიკის პირითი თაღის შემკულობაში გამოიყენა.⁵² იგივე ორნამენტული მოტივი ამკობს აკვანების ეკლესიის (VI ს.) აღმოსავლეთის ფსადაზე საკურთხევის სარკმლის სათაურს.⁵³ ორივე შემთხვევაში ორნამენტის ზოლი საგანგებო ლილვით არის შემოსაზღვრული.

ორნამენტის ეს ტიპი გავრცელებულია უპირატესად ქვემო ქართლის ქვაჯვართა სვეტებზე. როგორც წესი, ეს ორნამენტული მოტივი ქვასვეტების წახნაგებზე დამოუკიდებელ დეკორად არის გამოყენებული. ამგვარი ორნამენტი ამკობს ოსაყდრების ქვემო ეკლესიის ჩრდ. კედლის წყობაში ჰორიზონტალურად ჩასმულ ქვაჯვარას სვეტს,⁵⁴ დამბლუტისწყლის მცირე ეკლესიაში ჩადგმულ ქვასვეტების წახნაგებს,⁵⁵ ქვასვეტის ფრაგმენტს ბოლნისიდან,⁵⁶ დმანისის ქვასვეტს⁵⁷ (ყველა აღნიშნული რელიეფი VI საუკუნეს მიეკუთვნება). ეს ორნამენტი გამოყენებულია ნაღვარევის ქვასვეტის წახნაგის რელიეფურ დეკორშიც, როგორც წახნაგის დამოუკიდებელი ორნამენტული მოტივი.⁵⁸

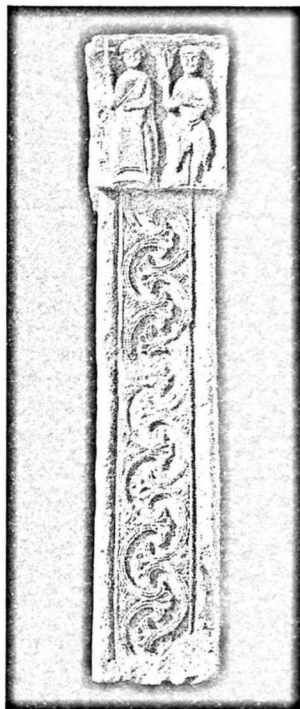
ამგვარი პალმეტებიანი ორნამენტი თავისი ხასიათით – ერთ მხარეს მიმართული პალმეტების მწკრივი – ჰორიზონტალური განთავსებისათვის იყო განკუთვნილი. შესაძლოა, თავდაპირველად იგი კარნიზის ან თაღის საპირის შესამკობად გამოიყენებოდა (იხ. მცხეთის ჯვრისა და აკვანების ტაძრების ზემოხსენებული არქიტექტურული დეტალები). ქვაჯვართა აღმართვის ტრადიციების დამკვიდრებამ და ამ საკულტო ძეგლების გავრცელებამ მათ დეკორში არქიტექტურული რელიეფების მოტივების გამოყენებას შეუწყო ხელი. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ქვაჯვართა რელიეფების ოსტატები უმეტეს შემთხვევაში ეკლესიების სკულპტურული დეკორის შემსრულებელი მოქანდაკეები იყვნენ. ამიტომაც ქვასვეტების რელიეფებში ასე ხშირია ტაძრების რელიეფური დეკორის ორნამენტული მოტივები.

მიუხედავად იმისა, რომ პალმეტებიანი რკალეების ეს მოტივი ზუსტად აგებულ სქემას ექვემდებარება, ოსტატები მაინც ახერხებენ ტრადიციულ ფორმებში გარკვეული ვარიაციების შეტანას. ამგვარი „მოდულიზაცია“ არაერთი მაგალითია ბოლნისის რაიონის ტერიტორიაზე არსებული ეკლესიების კედელთა წყობაში ჩაშენებული ქვაჯვარების სვეტების წახნაგებზე: კიანეთის

ეკლესიის ცოკოლის საფეხურად გამოყენებული ქვასვეტის რკალების მწკრივი გირჩისებური პალმეტების მოტივით არის შემკული; ბოლნისის მუზეუმში დაცულია წითელი ტუფის ქვასვეტის ფრაგმენტი, რომელზეც გადამხული რკალების მოტივი გაორმაგებულია და მათი ურთიერთდაპირისპირებით ორნამენტის ნახატი მეტდეკორატიულობას იძენს; ამავე მუზეუმშია დაცული ასეთივე გადამკვეთი რკალების ორნამენტი პალმეტების განსხვავებული ნახატით; ბოლნისის მუზეუმშივეა გამოფენილი სარკმლის სათაურად მორგებული ქვაჯვარას სვეტის ფრაგმენტი, რომლის ორ მოპირისპირე ნახნაგზე პალმეტებიანი რკალების ორნამენტის ორი განსხვავებული ვარიანტია გამოყენებული – ერთზე ერთ მხარეს მიმართული ურთიერთგადამკვეთი რკალებია გამოკვეთილი, მეორეზე კი თავშექცეული რკალების სქემა არის გამოყენებული. რკალები ორმაგი ლილვებითაა შექმნილი და მათ შორის ზოლი გრეხილით არის შევსებული. ამასთანავე, რკალებსა და ჩარჩოს შორის დატოვებული სამკუთხა არეები დახვეწილი ფორმის შროშანისებრი ყვავილის მოტივითაა შემკული.⁵⁹

ქვაჯვარების ჩამონათვალი, რომელთა რელიეფურ დეკორში ამ ორნამენტული მოტივის ვარიაციებია გამოყენებული:

1. ნალვარევის ქვასვეტი (ახალციხის მუზეუმი)
2. ბალიჭის ქვასვეტი (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
3. უკანგორი. მცირე ეკლესია. ორი ფრაგმენტი (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
4. დმანისი ორნამენტებიანი ქვასვეტი (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
5. დმანისის ფრაგმენტი („ორმაგი მშვილდა“) (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
6. ბოლნისის რაიონის სამი ფრაგმენტი (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
7. ბოლნისის რ-ნი („ორმაგი მშვილდა“) (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
8. ბოლნისის რ-ნი („ორმაგი მშვილდა“) (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
9. ბოლნისის რ-ნი („ორმაგი მშვილდა“) (საქ. ეროვნული მუზეუმი)
10. კიანეთის ეკლესიის ცოკოლში ჩადგმული სვეტი
11. წითელი ქვასვეტის ფრაგმენტი (ბოლნისის მუზეუმი)



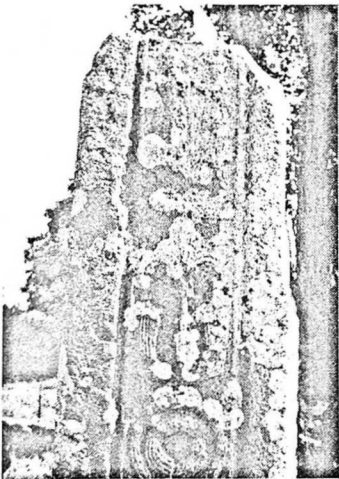
43. პალმეტებიანი რკალების ორნამენტი. დმანისის ქვასვეტი

12. რუხი ქვაქვიშის სვეტი, უხეშად შესრულებული პალმეტებით (ბოლნისის მუზ.).
13. კარის სათაურად ამოჭრილი ქვასვეტი. ორ წახნაგზე პალმეტებიანი რკალების მოტივი, მათ შორის ერთზე – „ორმაგი მშვილდა“ (ბოლნისის მუზ.).

ყვავილის თემა

ქვაჯვარათა რელიეფებზე შემონახულ სიმბოლურ მოტივთა შორის გვხვდება ყვავილის თემა. შროშანისებრი ყვავილი უპირატესად საერო „პორტრეტებში“ გვხვდება. ზეალმართულ მარჯვენა ხელში ყვავილით გამოსახულნი არიან საერო პერსონაჟები სამწევრისის, დმანისის, ბრდაძორის, ბოლნისის, დიდი გომარეთის ქვაჯვარათა სვეტებზე, სათხის ეკლესიის აღმ. ფასადზე ჩაშენებულ ფრაგმენტებზე. მკაცრად რეგლამენტირებულ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში არცერთი დეტალი არ არის შემთხვევითი ან გაუაზრებელი, არცერთი ნიუანსი არ არის მხოლოდ მხატვრული ან დეკორატიული აუცილებლობით ნაკარნახევი. ეს მით უმეტეს ეხება ისეთ მნიშვნელოვან დეტალს, როგორიცაა ყვავილი ქართველ დიდებულთა ხელში. ეს დეტალი გასაგები გახდება, თუ მივმართავთ სასანურ სამყაროს, რომელიც მნიშვნელოვან ზემოქმედებას ახდენდა ქართულ ხელოვნებაზე. ქართველი ოსტატები შემოქმედებითად იყენებდნენ ირანული ხელოვნების ელემენტებს, რომლებიც ფართოდ გავრცელდა შუა საუკუნეების ხალხთა ხელოვნებაში (იხ. ზემოთ თავი I, 3 „საქართველო და სასანური ირანი“).

ძვირფასი ლითონების სასანური ჭურჭლის რელიეფებზე ირანის შაჰინ-შაჰთა და დიდებულთა გამოსახულებებში ყვავილი მნიშვნელოვან როლს თა-



მაშობს. ამის შესანიშნავი მაგალითია არამზისხევის პიტიახშთა ნეკროპოლში აღმოჩენილი სასანური ვერცხლის ლანგრის ცენტრში გამოსახული დიდებული ყვავილით ხელში (III ს.2/2).⁵⁹ ასეთი სიუჟეტი არაერთ ირანულ ლანგარზეა გამოსახული (ვერცხლის ლანგრები პერმიდან, ინდოეთიდან და სხვ.)⁶⁰ და ჭრილა ქვებზე. ამ ლანგართა დანიშნულება, ირანის მმართველთა უმაღლეს ნრეებთან მათი კავშირი, მეტყველებს ყვავილის, როგორც სამეფო კარის გარკვეული რიტუალების შემადგენელი ელემენტის მნიშვნელობაზე. ყვავილი განასახიერებდა ძალაუფლებას, ხაზს უსვამდა ამა თუ იმ პიროვნების მაღალ სოციალურ მდგომარეობას. შესაძლოა,

44. შროშანის ორნამენტი. ქვასვეტი. დიდი გომარეთი

ყვავილი გარკვეული სამოხელეო თანამდებობის ნიშანიც იყო. სასანური ტორევიკის მკვლევარმა კ. ტრევერმა საგანგებოდ გამოიკვლია ყვავილის თემა სასანურ ტორევიკაში. ხელოვნების ნაწარმოებთა ანალიზისა და წერილობითი წყაროების მონაცემების შეჯერების საფუძველზე (ელიშეს, მოსე კალანკატოელის ნაშრომები, „შაჰ ნამე“) იგი ასკვნის, რომ ყვავილი „სასახლის კარის ყოფისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი საცერემონიო ატრიბუტი იყო“.⁶¹ ირანულ თხზულებებში მოთხრობილია, რომ სამეფო კარის წვეულებების დროს ირანის შაჰები ყვავილით აჯილდოებდნენ დიდებულებს და თანამდებობის პირებს მათი მაღალი სოციალური რანგის აღსანიშნავად. ეს შემთხვევითი როდია – ყვავილი ირანში იმ სიმბოლოთა რიცხვში შედის, რომლებიც განსაკუთრებით თაყვანსაცემ ღვთაებებთან იყო დაკავშირებული. ასე მაგალითად, ლოტოსი ქალღმერთ ანაჰიტას სიმბოლო იყო. ლოტოსის დიდ ყვავილზე დგას ღვთაება ანაჰიტა რელიეფზე ტაკ-ი ბოსტანში შაჰინშაჰ არდამირ II-ის საინვესტიტურო სცენით (IV ს.).⁶²

ყვავილი გვხვდება სასანური ირანის მონუმენტური ხელოვნების ძეგლებში. შაჰინშაჰ ვარაჰრან II-ის ერთ-ერთ კლდის რელიეფზე ქურუმი კარტერი ბრონეულის ყვავილს აწვდის დედოფალს. ამ შემთხვევაშიც ყვავილი ძალაუფლების სიმბოლოდ წარმოგვიდგება. ამას ისიც ადასტურებს, რომ ყვავილი – ლოტოსი ან შროშანი ხშირად ამკობს სასანიან მბრძანებელთა გვირგვინებს.

ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში კარგად იყო ცნობილი სასანური ირანის სიმბოლური სახეები. ამის ილუსტრაციაა ბოლნისის სიონის პლასტიკური დეკორი, რომელშიც ორგანულადაა ჩართული სასანური სიმბოლოები და მოტივები. ძველი ქართული ქვაჯვარების სვეტებზე გამოსახული ზოგიერთი საერო პერსონაჟის ატრიბუტი – ყვავილი ზეანულ მარჯვენა ხელში – სწორედ ირანული სამყაროდან წარმომავალი ძალაუფლების სიმბოლოა. ამ მოტივის გაჩენა V-VI საუკუნეთა ქართულ რელიეფებზე უთუოდ ამ ეპოქის პოლიტიკური სიტუაციის ანარეკლია (გავიხსენოთ თუნდაც იაკობ ხუცესის თხზულებაში ასახული ირანთან ურთიერთობის არსებული ვითარება).

ამგვარად, ადორაციის შესტით აღმართულ მარჯვენაში ყვავილი უნდა განიხილებოდეს, როგორც პიროვნების გამორჩეულობის ნიშანი, მისი სოციალური სტატუტის სიმბოლო. ეს სავსებით ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ ქვაჯვარათა აღმართვის არა მხოლოდ რელიგიურ, არამედ სოციალურ ასპექტსაც. ქვაჯვარა არა მხოლოდ მისი აღმმართველის ქრისტიანობისადმი ერთგულების დემონსტრაცია იყო,

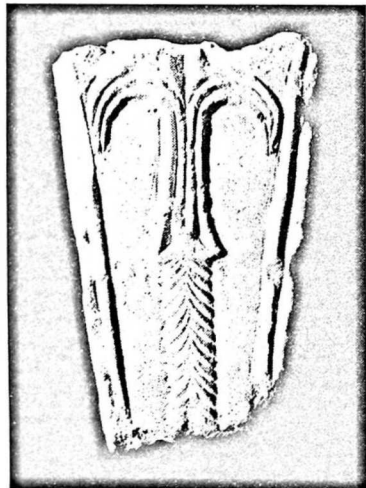


45. სკულპტურული ჯვარი შროშანის მოტივით. დმანისი

არამედ ფეოდალურ საზოგადოებაში მისი უფლებრივი სტატუსის დამადასტურებელი ნივთიერი ძეგლი.

ნ. ჩუბინაშვილი თავის გამოკვლევაში ხანდისის ქვასვეტის შესახებ განიხილავს ყვავილის თემის მნიშვნელობას ქართულ რელიეფებზე და ხაზს უსვამს მის კიდევ ერთ ასპექტს. იგი შესაძლებლად თვლის, ძეგლის ხასიათიდან გამომდინარე, ყვავილის ქრისტეს სიმბოლოდ გააზრებას და შესაბამისად, ქვასვეტზე გამოსახული პიროვნების მიერ ქრისტიანობის საჯაროდ აღიარების ნიშნად.⁶³ ქრისტიანობის იმ ადრეული ეპოქისათვის ამგვარი ვარაუდი საესეებით კანონზომიერია.

საეკლესიო თხზულებებში ქრისტეს მრავალრიცხოვან ეპითეტებს შორის „ყვავილიც“ არის მოხსენიებული. ეს მოტივი ადრექრისტიანული ეპოქის ხატოვანებისათვის ღმერთის მეტყველი განსახიერება იყო. „ვერ შემძლებელ ვართ ჩვენ მიწოდმად სიმდიდრესა მას სახელისა მისისასა, არამედ უძლურებისაებრ ჩემისა და გულსმოდგინებისა თქვენისა ვინყო თხრობად თქვენდა, საყვარელნო“ – იწყებს VIII საუკუნის ქართველი ავტორი იოანე საბანისძე და ჩამოთვლის ღმერთის სახელთა სიმრავლეს: „კარ, გზა, ტარიგ, მწყემს, ლოდ, მარგალიტ, მარილ, ყვავილ, ანგელოზ, კაც, ღმერთ, ნათელ, ქვეყანა, მარცვალ, მზე სიმართლის“. ამის შემდეგ იგი განმარტავს თითოეული სახელის არსს. ყვავილის შესახებ იგი წერს: „ყვავილ ეწოდა, რამეთუ ძირისაგან იესეისისა ყვავილად აღმოსცენდა ეკლესიასა წმიდისა ქალწულისა მარიამისაგან ხორციელად, ხოლო სულნელებითა მით ღმრთეებისაითა სული იგი მაღლისაი მოჰფინა ჩვენ ზედა“.⁶⁴ იოანე აღნიშნავს, რომ ეს „სახელები“ ქრისტესი მან თავისი თხზულების მკითხველთ „თავით თვისით“ კი არ განუმარტა, არამედ „წიგნთაგან



საწიწიწისწარმეტყველოთა და მოციქულთა ქადაგებისაებრ“. ქართველი ავტორის შენიშვნა, რომ ქრისტეს სიმბოლური სახელები მან აიღო „წმინდა სახარებათა წერილთაგან და ნეტარ მამათა მოძღვართა მიერ განსაზღვრებული სარწმუნოებიდან“ იმის მანიშნებელია, რომ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში მტკიცე თეოლოგიურ ბაზაზე დამყარებული სიმბოლური აზროვნება არსებობდა, რომლის თავისებური ანარეკლია ქვაჯვართა სვეტების იკონოგრაფიული პროგრამები.

ყვავილის თემის შემცველი ქართული ქრისტიანული რელიეფების განხილვას დავიწყებ სამწევრისის რელიეფური ფილიდან (V-VI სს-თა

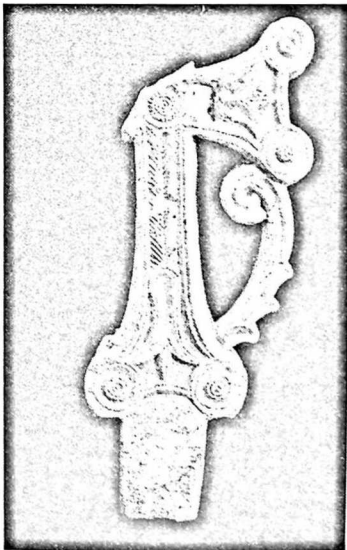
46. სკულპტურული ჯვრის მკლავი. დმანისი

მიჯნა, ქვემო ქართლი) ჯვრის თაყვანისცემის ორიგინალური სცენით.⁶⁵ მაღალ ბუნზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონის გვერდზე გამოსახულია მამაკაცი, რომელსაც ზეაღმართულ მარჯვენა ხელში სტილიზებული ყვავილი უკავია. ჯვრისა და მამაკაცის მასშტაბური შეფარდება აშკარად მიუთითებს, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მონუმენტურ ქვაჯვარასთან, როგორებიც ადრექრისტიანულ ხანაში მრავლად იყო აღმართული ქვემო ქართლში.⁶⁶

ქვაჯვარას ერთ-ერთ სვეტზე დმანისიდან (VI ს.) ფრონტალურად წარმოდგენილია „კავკასიური“ კოსტიუმით მოსილი მამაკაცი, რომელსაც მარჯვენა ზეაღმართულ ხელში სამფურცლა შროშანისებრი ყვავილი უკავია. მისი იდაყვის ქვეშ დაქარაგმებული წარწერაა ამოკვეთილი: „ქ ე“. მამაკაცის ქვემოთ მარაოსებრ გაშლილი ყვავილის გამოსახულებაა, რომელიც აგვირგვინებს სვეტის წახნაგზე გაშლილ მცენარეულ ორნამენტულ კომპოზიციას (სვეტის ქვედა ნაწილი მოტეხილია).⁶⁷ ეს რელიეფური კომპოზიცია ერთგვარად ეხმიანება ტაქ-ი ბოსტანის კლდის რელიეფს არდაშირ II-ის საინვესტიტურო სცენით (IV ს. ბოლო), რომელშიც ღვთაება ანაპიტა ასევე მარაოსებრ გაშლილ ლოტოსის ყვავილზე დგას. ანალოგიური გამოსახულებაა ე. წ. „ათანასეს ქვასვეტზე“ (VI ს.).⁶⁸

ყვავილი უკავია მეკრდის წინ იდაყვში მოხრილ ხელში მამაკაცს, რომელიც ბრდაძორის ქვასვეტზე ღმრთისმშობლის გვერდით არის გამოსახული.⁶⁹ ამ შემთხვევაშიც ყვავილი ქართველი ფეოდალის სოციალურ სტატუსზე და ქრისტიანობისადმი მის ერთგულებაზე უნდა მიუთითებდეს.

სამწევრისის ეკლესიის აღმ. ფასადზე, ადრეული ხანის მრავალრიცხოვან რელიეფურ ჩანართებს შორის, ყურადღებას იპყრობს კედლის წყობაში ჩაშენებული სწორკუთხა ფილა (შესაძლოა, ქვასვეტის ფრაგმენტი), რომელზეც გრძელტარიანი ჯვრიანი კვერთხისა თუ ჯვაჯვარას გვერდებზე ორი მამაკაცის რელიეფური ფიგურაა გამოსახული.⁷⁰ ისინი ერთმანეთისგან მასშტაბითა და ჩაცმულობით განირჩევიან. ჯვრის მარჯვნივ მდგომი მამაკაცი უფრო მაღალია და ზეაღმართულ ხელში მას შროშანის ყვავილი უპყრია. ყველა ეს გარემოება – ჯვრისგან მარჯვნივ დგომა, სიმაღლეში უპირატესობა, ხელში ყვავილი ამ პიროვნების გამორჩეულ სოციალურ მდგომარეობაზე უნდა მიუთითებდეს.



47. სკულპტურული ჯვარი.
ფრაგმენტი. დმანისი

პალმა

პალმის ხის, პალმის რტოს მოტივი ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ანტიკური სამყაროდან შემოვიდა. ბერძნებთან და რომაელებთან იგი გამარჯვების სიმბოლო იყო. ქრისტიანობამ ეს მოტივი იმავე მნიშვნელობით გადმოიღო, ოღონდაც არა მინიერი, არამედ სულიერი მნიშვნელობით, სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლოდ. ადრეული ქრისტიანობის ძეგლებზე პალმის მოტივი „მარადიულობის“ (aeternus) ხატოვან განსახიერებად, ამ სიტყვის სინონიმად გამოიყენებოდა. ამის დადასტურებაა უძველეს რომაულ ქრისტიანულ წარწერათა და გრაფიკულ სახეთა არაერთი მაგალითი. პალმის გამოსახულება გამოხატავდა ფორმულას „in pace aeterna“. იგი მარადიული მშვიდობის, სამოთხის, მარადიული ნეტარების ადგილის სიმბოლო იყო.⁷¹

პალმის ხე ხშირად გვხვდება ბიბლიურ თხრობაშიც. „მართალი ვითარცა ფინიკი აღყუანეს და ვითარცა ნაძვი ლიბანისაი განმრავლდეს“ – ვკითხულობთ ფსალმუნში (ფს. XCI, 12), სადაც ცად აზიდული მარადმწვანე პალმა მართალთა სიმბოლოდ გამოიყენება. გადმოცემით, საუკეთესო პალმის ხეები წმინდა მინაზე ხარობდა და პილიგრიმებს იქიდან პალმის რტოები თავიანთ ქვეყნებში მიჰქონდათ. საზეიმო პროცესიების დროს ებრაელებს წესად ჰქონდათ პალმის რტოების დაფენა გზაზე, როგორც ეს იერუსალიმში ქრისტე საზეიმო შესვლის დროს მოხდა (მათე, XXI, 8; იოანე, X). ქრისტეს ცხოვრების ეს ეპიზოდი გამოსახულია უსანეთის ქვასვეტზე, სადაც იერუსალიმში ტრიუმფით შესულ ქრისტეს ქალაქის მცხოვრებნი პალმის რტოებით ხელში ეგებებიან.⁷² პალმის რტოებით მიუძღვებოდნენ გამარჯვებათა აღსანიშნავ სატრიუმფო მსვლელობებს. იოანე ღმრთისმეტყველის გამოცხადებაში ნათქვამია, რომ „ურიცხვი სიმრავლე ხალხისა, რომლის აღრიცხვასაც ვერ შესძლებდა ვერვინ, ყოველი ხალხისა და ტომისაგან, და ერისა და ენისაგან იდგა ტახტის წინაშე და კრავის წინაშე სპეტაკი სამოსით მოსილი და ხელთ ეყრა პალმის რტონი“ (გამოცხ. VII, 9).

ამ სიმბოლურ მოტივს უძველესი ახლოაღმოსავლური ძირები აქვს. შუამდინარეთში, ფინიკიაში პალმა სიცოცხლის ხის კონტექსტში გამოიყენებოდა. ქრისტიანულ ხელოვნებაში პალმის ხე მონამებრივობისა და სინამდის სიმბოლოდ მოიაზრებოდა. პალმის ხის მოტივი გვხვდება კაპადოკიის ადრეულ ეკლესიათა რელიეფურ პროგრამებში (ბალკან-დერეზი, გუილუ დურუ და სხვ.), სადაც იგი, როგორც წესი, ტოლმკლავა ჯვართან ერთად არის გამოსახული და სამოთხის სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. პალმის რელიეფური გამოსახულება ამკობს სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ფერისცვალების ეკლესიის (VI ს.) დასავლეთ ფასადს. ჯერული ფორმის სარკმლის რელიეფური საპირე ორივე მხრიდან ნაყოფით დამძიმებული, სიმეტრიულად განლაგებული პალმის ხეებით არის ფლანკირებული. აქაც ამ ორნამენტს ანალოგიური მნიშვნელობა ენიჭება.⁷³

პალმის მოტივი ხშირად გამოიყენებოდა ადრეიზანტიური ხანის მონაქანებში. გავიხსენოთ თუნდაც რავენის S. Apollinario Nuovo-ს ტაძრის (VI ს. შუა ხანები) სამხრ. კედელზე გამოსახული მონაქანური ფრიზი – მონამეთა მწკრივი პალმებს შორის, სადაც პალმებისა და მონამეთა მონაცვლეობა რიტმულ კომპოზიციას ქმნის.⁷⁴

სამოთხესთან, ხსნასთან დაკავშირებული პალმის ხის სიმბოლური მოტივი ორნამენტულ-სიმბოლურ თემად გამოიყენება VI საუკუნის ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებზე. თუ კი პალმის ხის მოტივს განვიხილავთ ქვასვეტების რელიეფური დეკორის საერთო კონტექსტში, ცხადი გახდება, რომ ქართული ხელოვნება ამ ეპოქაში აქტიურად იყო ჩართული აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნების საერთო განვითარებაში და საქართველოში, სხვა ქრისტიანული ცენტრების მსგავსად, წარმოებდა ინტენსიური მუშაობა ქრისტიანული იკონოგრაფიის შემოქმედებითი ათვისებისა და განვითარებისათვის.

ქვაჯვარებზე შემონახული წარწერების მიხედვით, რომლებშიც მეოხებისა და სულის ხსნის ვედრება აღეგლინება წმინდა ჯვრის, მაცხოვრის, ღმრთისმშობლისა თუ წმინდანებისადმი, სავსებით გასაგები ხდება სვეტების ნახნაგებზე პალმის ხის – სამოთხის სიმბოლოს გამოსახვა.

ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში აუცილებელია პალმის ხის მოტივის განხილვა სვეტის საერთო დეკორატიული პროგრამის კონტექსტში. პალმის მოტივი აგამოსახული ბრდაძორის დიდი ქვასვეტის ნახნაგზე.⁷⁵ ექვსმეტრიანი მონოლითური ქვასვეტის ორი ნახნაგი კვადრატულ ჩარჩოებში ჩასმული ფიგურული რელიეფური კომპოზიციებითაა დაფარული, ორი ნახნაგი კი დათმობილი აქვს მცენარეულ ორნამენტს: ერთზე მთლიანად ვაზის ორნამენტი გაშლილი, მის საპირისპირო მხარეს კი, ნახნაგის მთელ სიმაღლეზე პალმის რტოს მოტივი გამოკვეთილი. სვეტის ნახნაგებს კუთხის სვეტები და დამატებითი გლუვი მოჩარჩოება საზღვრავს, რაც ამ ორნამენტული მოტივების მნიშვნელობის ხაზგასმას ემსაურება. არ შევუდგები ბრდაძორის ქვასვეტის საერთო რელიეფური პროგრამის დახასიათებას, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ორი სიმბოლური თემის – პალმისა და ვაზის წარმოდგენა დამოუკიდებელ დეკორატიულ მოტივებად ღრმა იდეურ საფუძველს ემყარება. მხატვრულად და ტექნიკურად შესანიშნავად შესრულებული ამ ორი მოტივის კვეთის სუფთა, დახვეწილი ხასიათი, მცენარეების ფორმის და ბუნების იშვიათი გამომსახველობით გადმოცემა იმაზე მიუთითებს, რომ ქვაჯვარა თავისი დროის დანინაურებული სკულპტურული სახელოსნოს ქმნილება უნდა იყოს. მრავალმეტრიანი სვეტის მთელ სიმაღლეზე ორნამენტი ერთნაირი ძალით, თითქმის საოქრომჭედლო სიზუსტითა და მკაფიოებით არის გამოკვეთილი. რელიეფის შესრულების მანერა ბიზანტიური სპილოს ძვლის ანალოგიურ ორნამენტულ მოტივებთან ინვესს ასოციაციას. ამ შთაბეჭდილებას ქვის ფერადოვანი მხარეც აძლიერებს.

პალმის რტოს მოტივი ფარავს ბრდაძორის მეორე ქვაჯვარას სვეტის ერთ-ერთ გვერდს.⁷⁶ ამ შემთხვევაში



48. ორნამენტული სვეტისთავი.
ბოლნისი

პალმიანი წახნაგის მოპირდაპირე მხარე ნახევარფოთლების ორნამენტითაა შემკული. ეს ორი ქვასვეტი უთუოდ ერთი სახელოსნოს ნახელავი უნდა იყოს, იმდენად ემსგავსება მათი მხატვრული და ტექნიკური მახასიათებლები. ამ ფრაგმენტის დაზიანების მიუხედავად, ცხადია, რომ საქმე გვაქვს თავისი დროის გამორჩეული ოსტატის ნახელავთან. ამ შემთხვევაშიც აშკარაა რელიეფური პროგრამის შექმნის კარგად შემუშავებული პრინციპები. სამოთხესთან და მარადიულ ნეტარებასთან გაიგივებული პალმის სიმბოლური სახე გაერთიანებულია სიცოცხლის ხის სახედ მიჩნეულ აკანთის ფოთლების მოტივთან. ამ ორივე სიმბოლურ თემას სვეტის დანარჩენი წახნაგების რელიეფური გამოსახულებები ავსებს.

ორიგინალურად არის გადანყვეტილი ბოლნისში აღმოჩენილი ქვასვეტის ფრაგმენტის ორნამენტული კომპოზიცია.⁷⁷ მისი წახნაგების დეკორი უპირატესად მცენარეული მოტივებისაგან შედგება, ერთადერთი ფიგურული გამოსახულებაა ფარშევანგის რელიეფური სახე. სვეტის პირით მხარეზე ორნამენტულ მოტივებს შორის ფარშევანგის გამოსახულებაა, ერთმანეთის მოპირდაპირე ორ წახნაგზე აკანთის ფოთლების ორნამენტია გაშლილი, ზურგის მხარე პალმის ორნამენტითაა შემკული. პალმის რტოს დამახასიათებელი მოტივი თავისუფლად და პლასტიკურად კარგად არის გამოკვეთილი. ფოთოლთა მსუბუქი ასიმეტრია აცოცხლებს ამ მკაცრად ჩამოყალიბებული ორნამენტის საერთო შთაბეჭდილებას.

ასეთივე რელიეფური კომპოზიციაა ქვაჯვარას ერთ-ერთ სვეტზე ბოლნისიდან.⁷⁸ მის ორ მოპირდაპირე მხარეზე აკანთის ფოთლების ორნამენტია, წინა პირზე – გეომეტრიული ორნამენტი, ზურგის მხარეს კი პალმის მოტივი ეფინება. ამ სვეტზეც მცენარეული და გეომეტრიული მოტივების საინტერესო ნაზავია შერჩეული, რომელიც კომპლექსში მორწმუნეთათვის გასაგებ და ნაცნობ სიმბოლურ მნიშვნელობას შეიცავს.

ბოლნისთანაა დაკავშირებული კიდევ ერთი ქვასვეტის ფრაგმენტი, რომლის ერთ წახნაგზე საფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონების წყებაა, მეორეზე – ორნამენტული მედალიონებით შედგენილი კომპოზიცია, მესამეზე კი ბოლნისის ქვასვეტებისათვის დამახასიათებელი პალმის მოტივის თავისებური ვარიაცია.⁷⁹ მეოთხე წახნაგი გლუვია, უორნამენტო. ამ სვეტზე პალმის რტოს გაორმაგებული სახეა გამოსახული, ერთმანეთისაგან გლუვი ლილვით გამოყოფილი პალმის ორი პარალელური მოტივი. იმისათვის, რომ გავარკვიოთ ამ მოტივის ასეთი ხაზგასმული დეკორატიულობა, საკმარისია სვეტის დანარჩენი წახნაგების რელიეფების ხასიათის გათვალისწინება. როგორც ჩანს, ამ ქვაჯვარას ოსტატის გამორჩეული თვისებაა რელიეფური ზედაპირის ხაზგასმული ორნამენტული დამუშავება, რაც ვლინდება როგორც ჯვრიანი მედალიონებისა და მათი საფეხურებიანი ბაზების მოჭარბებულ ორნამენტაციაში (ბაზების საფეხურების დეკორში გამოყენებულია სამკუთხედების წყების ძალზე პოპულარული მოტივი, კონცენტრირებული რკალების ორნამენტი, შრომანის ყვავილის თემა, პარალელური ირიბი ხაზებით დამტრიახვა), ასევე მედალიონების ნაირგვარ მოწარჩობაში (სამკუთხედები, გრეხილი). აქვეა ალყ-

ვაგებული ჯვრის სტილიზებული, სქემატური მოტივი (ქვედა მედალიონის ბუნ-თან). რაც შეეხება მესამე დეკორირებულ ნახნაგს, თუმცა მისი ორნამენტული კომპოზიცია ერთი შეხედვით ერთგვარად დაუხვეწავი და ქაოსური ჩანს, იგი კარგად გააზრებულ მხატვრულ პრინციპზეა დაფუძნებული. მედალიონების წყებით შედგენილი კომპოზიციური სქემა რელიეფური ხაზების ერთიან დეკორატიულ დინებაშია ჩართული. თავისი არსით სტატიკური და განონასწორებული კომპოზიცია რელიეფურ ხაზთა ცოცხალ, დინამიკურ ნახატადაა ქცეული. სხვადასხვაგვარად მიმართული რელიეფური კონცენტრული და პარალელური ხაზების განსხვავებული რიტმით სვეტის ზედაპირის შუქ-ჩრდილის ციმცი-მის ეფექტია მიღწეული. პალმან ნახნაგზე ამ მოტივის გაორმაგება, ნახატის დაქუცმაცება და ამის შედეგად სვეტის ზედაპირზე დამატებითი შუქ-ჩრდი-ლოვანი ეფექტის მიღება სავსებით შეესაბამება ორნამენტული მედალიონებით შემკული მოპირდაპირე ნახნაგის დეკორატიულ პრინციპს.

პალმის ხის მოტივია გამოყენებული ქვეშის ციხის ეკლესიის კარის ბალა-ვრის ქვად გამოყენებული ქვაჯვარას სვეტის დეკორში, სადაც პალმის (თუ კვიპაროსის) ორი სტილიზებული ხე საფეხურიან კვარცხლბეკზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონის გვერდებზეა გამოსახული.

პალმის ხის მოტივი ამკობს ქვის სანათლავის გვერდს (VI-VII სს., ბოლნისის მუზეუმი). პალმის ორნამენტის დახვეწილი ფორმა, სანათლავის სტრუქტურაზე მორგებული რელიეფური კომპოზიცია კარგად დახელოვნებული ოსტა-ტის ხელს ავლენს და მის შემოქმედებით მიდგომას გვიჩვენებს.

3. ზოომორფული თემატიკა

ფარშევანგი

ფარშევანგის თემა გავრცელებული ჩანს ადრექრისტიანულ ქართულ ხე-ლოვნებაში. იგი გვხვდება როგორც ადრეული ტაძრების რელიეფურ დეკორში (ბოლნისის სიონი, კზილ-კილისა), ასევე ქვაჯვარათა რელიეფურ პროგრამებში (განთიადის, კიანეთის, დმანისის ქვაჯვარები).

ამ ფრინველის ფერადოვნებამ და უჩვეულო გარეგნობამ ადრევე მიიპყ-რო ყურადღება. წარმართული ეპოქიდან მოყოლებული, იგი უკუდავების სიმ-ბოლოდ მოიაზრებოდა. ანტიკურ სამყაროში ფარშევანგის კუდის თავისებურ ნახატს ვარსკვლავთა ნათებას ადარებდნენ და ამის გამო იგი იუნონას – ცისა და ვარსკვლავების ქალღმერთის – ფრინველად იყო აღიარებული. ფარშევან-გი თან ახლდა რომის იმპერატორების მეუღლეებს გარდაცვალების შემდეგ იუნონას სამეფოში მათი სულების ასამაღლებლად. გაშლილი კუდის მრგვა-ლი ფორმა კი უკუდავებასა და მარადიულობას უკავშირდებოდა.⁸⁰ ამასთანავე, ძველ სამყაროში არსებობდა ფარშევანგის სხეულის უხრწნადობის რწმენა, რის გამოც ეს ფრინველი იმთავითვე უკუდავების სიმბოლოდ იყო აღიარებული. ამიტომ იყო ფარშევანგი ასე ხშირად წარმოდგენილი სარკოფაგებზე, რიტ-უალურ ჭურჭელზე. ფარშევანგი დანვრილებით არის აღწერილი პლინიუსის

„ბუნების ისტორიაში“, სადაც ავტორი საგანგებოდ ჩერდება ფრინველის ესთეტიკურ ღირსებებზე და მის თვალისმომჭრელად მოელვარე გაშლილ კუდს მზის ნათელს ადარებს.⁸¹ წინაქრისტიანულ საქართველოში ფარშევანგის გამოსახულება გვხვდება სარიტუალო ჭურჭელზე (ვერცხლის პატერა არმაზისხევიდან, სამარხი VI, II ს.).⁸²

ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფარშევანგი აღდგომის სიმბოლოდ იყო მიჩნეული. იგი ხშირად გამოსახებოდა იმ სიმბოლოებთან ერთად, რომლებიც სამოთხეს უკავშირებოდა. ფარშევანგი გვხვდება სამარხეულ ძეგლებზე და ამ შემთხვევაში მისი სიმბოლური მნიშვნელობა სავსებით შეესატყვისება აღდგომის ფორმულას.

სამთავროში 1938 წელს გახსნილ სამარხში აღმოჩნდა მინის ფიალა, რომლის ფსკერს ფარშევანგის ამოკანრული გამოსახულება ამკობს (ახ.წ. IV ს.). ფარშევანგია გამოსახული აგრეთვე სამთავროს ერთ-ერთ ქვაყუთში (ი.273) აღმოჩენილ ქვაზე, რომელიც ახ. წ. IV-VI საუკუნეებს მიაკუთვნეს.⁸³

საქართველოს ქრისტიანულ რელიეფებზე ფარშევანგის ყველაზე ადრეული გამოსახულება ბოლნისის სიონის სანათლავეში სამხრეთის პილასტრის კაპიტელზე გვხვდება. მის პირით მხარეზე გამოსახული ფარშევანგებიანი რელიეფური კომპოზიცია ფრონტონისმაგვარი კონსტრუქციის ქვეშ არის მოთავსებული. ფრონტონის „კარნიზი“ ფონიდან საკმაოდ ძლიერად არის ამოწეული და რელიეფური კომპოზიციისათვის თითქოს საგანგებო „სივრცეს“ ქმნის. ფრონტონის სამკუთხა არეზე სიმეტრიულად ფარშევანგების წყვილია გამოსახული. კომპოზიციის ცენტრში ფრონტონის წვერიდან ტოლმკლავა ჯვარი ეშვება. საგულისხმოა ჯვრისა და ფარშევანგების მასშტაბური შეფარდება. ცენტრისკენ მიმართული ფარშევანგების პროფილური გამოსახულებები ჯვართან შედარებით მცირე ზომისაა. ჯვრის მნიშვნელობა ხაზგასმულია პლასტიკური ხერხებითაც. ჯვრის პორელიეფური ფორმა მისი აბრისის შემომწერი ჩაკეტილი ხაზით არის ხაზგასმული. ჯვრის ამგვარი მოცულობითი გადმოცემა უპირისპირდება ფარშევანგების ბრტყელ სილუეტებს, რომლებიც ფონზე აპლიკაციისავით არის დადებული. ამგვარი ხერხით ხაზი ესმება კომპოზიციაში ჯვრის უპირატეს მნიშვნელობას, ხდება მისი „წინა პლანზე“ წამოწევა. კომპოზიციის სიმეტრიული, პერალდიკური ხასიათი ზუსტ სარკისებურ ასახვას გამოიწვევს, ფარშევანგების ფიგურები განსხვავებულადაა დამუშავებული (შეად. მათი სილუეტები, ფეხების ფორმები და მათი განლაგება). ფარშევანგების ძალზე პირობით, განზოგადებულ გამოსახულებებში მაინც მინიშნებულია ამ ფრინველის დამახასიათებელი თავისებურებანი – თავზე „სამსხივიანი“ ქოჩორი, დაკეცილ გრძელ კუდზე გამოსახული დამახასიათებელი „თვალები“. ფარშევანგების თვალები ჩაჩხვლეტილი წერტილითა და ორმაგი ხაზით არის აღნიშნული. ბოლნისის სიონისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში გ. ჩუბინაშვილი ყურადღებას უთმობს ამ რელიეფურ კომპოზიციას და აღნიშნავს, რომ იგი, უთუოდ, ალებულია რაღაც მზა ნიმუშიდან და გამოყენებულია კაპიტელის შემკულობაში მისი სტრუქტურული პრინციპისა და კაპიტელის ფორმის გაუთვალისწინებლად. ამავე დროს, მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ფარშევანგის, როგორც აღდგომისა და

მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოს მნიშვნელობა, რაც ჯერ კიდევ წინაქრისტიანულ ეპოქაში იყო გავრცელებული, სავსებით შეესაბამება მის გამოყენებას სანათლავის შესამკობად.⁸⁴



49. ფარშევანგები ჯვრიანი მედალიონით.
კზილ კილისას ეკლესია. აღმ. ფასადი

ფარშევანგების რელიეფური გამოსახულებები გვხვდება ქვემო ქართლის ეკლესიების კედლებში ჩატანებული ძველი ქვაჯვარების ფრაგმენტებზე. ბოლნური კაპიტელის ანალოგიური ფარშევანგების წყვილადი გამოსახულება საფეხურიან ბაზაზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონის გვერდებზე შემონახულია დმანისის რაიონში ე. წ. „წითელი საყდრის“ (კზილ-კილისა) აღმ. ფასადზე, სარკმლის თავზე ჩაშენებულ წითელი ტუფის ქვაზე, რომელიც, შესაძლოა, ქვაჯვარას ბაზას წარმოადგენს.⁸⁵ რელიეფური ზედაპირი უწყალოდაა დაზიანებული, თუმცა ამის მიუხედავად, მაინც ხერხდება რელიეფური კომპოზიციის საერთო სახის დადგენა. პერალდიკური კომპოზიციის ცენტრია ორ ლილვს შორის მოქცეული გრებილი სალტით შემოწერილი მედალიონი ტოლმკლავა ჯვრით. მის მკლავებს შორის არეებს პალმისებური (თუ ფოთლოვანი) მოტივი ამკობს. ცენტრისკენ მობრუნებული ფარშევანგები ერთმანეთის პირისპირ დგანან და ნისკარტებით უკავიათ კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებული პატარა ტოლმკლავა ჯვარი, რომელიც მოკლე ბუნით მედალიონს უკავშირდება. ჯვრიანი მედალიონი ორსაფეხურიან კვარცხლბეკზეა აღმართული, რომლის ჰორიზონტალურად გაშლილი დაბალი ქვედა საფეხური სამკუთხედებიანი ორნამენტით არის შემკული.

ქვის ბლოკი ისეა დაზიანებული (რელიეფური კომპოზიცია თითქმის შუაზეა გაპოხილი დიდი ბზარით), რომ ძნელდება მისი თავდაპირველი ფორმის გარკვევა. ქვა უსწორმასწოროდაა ჩამომტვრეული, რის გამოც შეუძლებელია კომპოზიციის ფორმის რეკონსტრუქცია. რელიეფების დარჩენილი ნაწილების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ იგი გამოცდილი ოსტატის მიერ არის შესრულებული. ფრინველების პროპორციული, კარგად აგებული ფიგურები განსწავლული მოქანდაკის ხელს ავლენს, რომელიც თავისუფლად და შემოქმედებითად გამოკვეთს ამ ეგზოტიკურ არსებებს. პროფილში გამოსახული ფარშევანგების დამახასიათებელი ფორმები, დაკეცილი კუდი, რომელზეც თავისებურადაა დატანილი კუდის შემამკობელი „თვალები“, წინ განვდილი კისრების მოხაზულობა, ნისკარტებით ბუნებრივად დაჭერილი ჯვარი – ყველაფერი დიდი ოსტატობითაა გადმოცემული. რელიეფის ნაწილები არათანაბრადაა და-

ზიანებული და ვინაიდან საქმე გვაქვს სიმეტრიულ კომპოზიციასთან, ხერხდება ცალკეული გადარჩენილი ნაწილების მიხედვით საერთო შთაბეჭდილების შექმნა. კომპოზიციაში ერთი საყურადღებო დეტალია – მარცხენა ფარშევანგს კისერზე რკალისებურად გაფრიალებული სასანური წმინდა ბაფთა აქვს შემოხვეული (ამგვარი დეტალი შემდეგ შეგვხვდება დმანისის რაიონის კიდევე ერთ ანალოგიურ ადრეულ რელიეფზე).

დამახასიათებელია რელიეფის შესრულების მხატვრულ-ტექნიკური ხერხები. ჯერიანი მედალიონისა და ფარშევანგების გადმოცემაში ერთნაირი ხერხია გამოყენებული. ეს არის უპირველესად რელიეფის სიბრტყობრივი ხასიათი, ფორმების გადმოცემა რელიეფური „ნახატით“. რელიეფური გამოსახულების შექმნის ამგვარი დეკორატიული ხერხი, ე.წ. „რელიეფური გრაფიკა“, როდესაც გამოსახულება წერილი ლილვების მეტყველი პლასტიკური ნახატით იქმნება, დამახასიათებელია ქვემო ქართლის ადრეული (V-VII სს.) რელიეფებისათვის.

საინტერესოა კომპოზიციურად და აზრობრივად ახლო მდგომი ორი ანალოგიური კომპოზიციის – ბოლნისის სანათლაგის კაპიტელისა და „წითელი ეკლესიის“ ფასადზე შემონახული რელიეფების შეჯერება. ბოლნისის სიონის კაპიტელის რელიეფთან შედარებით „წითელი ეკლესიის“ ფარშევანგის სახე გაცილებით უფრო დახვეწილ ოსტატობას ავლენს. ეს შვიძლება იმდენად საკუთრივ მხატვრულ დონეს კი არ გულისხმობდეს, არამედ თვისობრივად ახალ მიდგომას.

ჯერიანი მედალიონის გვერდებზე ფარშევანგების გამოსახულებიანი ორიგინალური კომპოზიცია (სავარაუდოდ, ქვაჯვარას კვარცხლბეკის ფრაგმენტი) ჩაშენებული აღმოჩნდა დმანისის რ.-ის სოფ. სათხის ეკლესიის ჩრდ. ეკვტერი-ის აღმოსავლეთის ფასადის სარკმლის ჭრილში.⁸⁶ ორნამენტული კომპოზიცია მთლიანად სიმბოლური გამოსახულებებით არის შექმნილი. კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს ჯერიანი მედალიონი, რომელსაც შროშანისებრი ყვავილებისგან შექმნილი ფართო მოჩარჩოება შემოწერს. ტოლმკლავა ჯვარი კომპოზიციის აზრობრივ და მხატვრულ ცენტრს წარმოადგენს. მედალიონის ქვედა ჩარჩოს ცენტრიდან სიმეტრიულად იშლება ორი პალმეტი, რომლებიც ფარშევანგის თავებით ბოლოვდება. გასაოცარი ისტატობითაა შექმნილი ტრადიციული მცენარეული მოტივისა და ფარშევანგების სტილიზებული გამოსახულების სიმბიოზი. უფრო მეტიც, ქართველმა მოქანდაკემ იშვიათი გამოგონებლობითა და მხატვრული ალლოთი გამოიყენა მეტამორფოზის იშვიათი უნარი და მცენარეულ მოტივთან შერწყმული ფარშევანგების სიმეტრიული დეკორატიული გამოსახულება ორგანულად დაუკავშირა სასანური სამყაროდან მომდინარე ფრთების, როგორც ციურ ძალთა განსახიერების მოტივს. ოსტატმა ამ რელიეფში სიმბოლურ-ორნამენტული მეტყველების იშვიათი უნარი გამოამჟღავნა და სრულიად ორიგინალური რელიეფური კომპოზიტიური სახე შექმნა.

სიმბოლური მნიშვნელობით დატვირთულ ამ ორნამენტულ კომპოზიციას ავსებს დამატებითი დეტალები – ყურძნის მტევანი ფარშევანგების ნისკარტში და სიცოცხლის ხის მოტივის თავისებური მინიშნება მედალიონის ზედა ნახევარწრეზე განლაგებული სტილიზებული მცენარეული მოტივის სახით (იხ.

ბოლნისის სიონის აბსიდის მიმდებარე სამხრ. კაპიტელის ორნამენტი).⁸⁷

წყვილადი ფარშევანგების კომპოზიციების განხილული ნიმუშები თავისი სიმბოლური ჟღერადობის თავისთავადობით, მხატვრული მეტყველების გამორჩეულობით, მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი ქვის ჭრის სპეციფიკური ხერხებით, ქვის მასალის ერთგვაროვნებით უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ საქმე გვაქვს დანიანურებულ სკულპტურულ სკოლასთან, რომელსაც V-VII საუკუნეებში საქართველოს ამ რეგიონში დიდი შემოქმედებითი ასპარეზი უკონდა.

იმისათვის, რომ უფრო ნათელი გახდეს ფარშევანგებიანი ზამთომოყვანილი კომპოზიციების ნამდვილი არსი, აუცილებელია ამ სიმბოლური თემის სათავეების გათვალისწინება.

ფარშევანგების ხსენება უკვე ძველი აღთქმის ნიგნებში გვხვდება. ისინი მოიხსენიება მეფე სოლომონისათვის ინდოეთიდან მორთმეულ უძვირფასეს განძთა შორის, პატიოსან თვალთა, ოქრო-ვერცხლსა და სპილოს ძვალთან ერთად ("... და მოართვეს ოქრო და ვერცხლი, ანთრაკი წახნაგებული და უთლელი და შუა პილოთა და ქია და ფარშამანგები" - III მფ. X, 22; "მოვიდოდა ნავი თარშად მეფისა სოლომონისი საესე ოქროთა, და ვერცხლითა, და შუათა პილოსათა, ყაპუზუნათა და ფარშამანგებითა" - II მშტ. IX, 21). ფარშევანგი მოხსენიებულია ბასილი კესარიელთან: "ფარშამანგი (არს) შუენიერებისმოყვარე". (ბ. კეს. ექუს. დღ. 112, 19. ი. აბულაძის "ძველი ქართული ენის ლექსიკონის" მიხედვით - თბილისი, 1978, გვ. 443).

ქრისტიანულ სამყაროში ფარშევანგი, როგორც მარადიული სიცოცხლის სიმბოლო, ადრექრისტიანული ეპოქიდან მოყოლებული, ჯვართან - სიკვდილზე გამარჯვების ნიშანთან ერთად გამოსახებოდა. ადრებიზანტიურ ხანაში ჩამოყალიბდა სიმბოლური კომპოზიცია ცენტრში აღმართული ჯვრის გვერდებზე ფარშევანგების გამოსახულებით. ამის არაერთი მაგალითია შემონახული ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებზე (იხ. სამარხის კედლის მოხატულობა სილისტრადან, ბულგარეთში, სადაც ლუნეტში ერთმანეთის პირისპირ ფარშევანგების წყვილია გამოსახული, IV ს. ბოლო; საფლავის სტელა ბერლინის სახ. მუზეუმში, რომლის ფრონტონზე ცენტრში აღმართული ჯვრის გვერდებზე პროფილში გამოსახული ფარშევანგებია, კონსტანტინოპოლი, V ს.);⁸⁸ მაქსიმიანეს სპილოს ძვლის კათედრა რავენაში (550 წ.), რომლის წინა პირზე ქრისტეს მონოგრამის გვერდებზე ფარშევანგებია;⁸⁹ ოქროს ჭვირული წყვილი საყურე ქ. მერსინიდან, კილიკიაში, რომლის წრიულ არეზე ოსტატურად არის ჩასმული კომპოზიცია ჯვრიანი მედალიონით და მის გვერდებზე ბოლოებგამოღილი ფარშევანგებით, სანკტ პეტერბურგი, ერმიტაჟი, VI ს. ბოლო;⁹⁰ კონსტანტინოპოლური წარმოშობის ანალოგიური ფორმის საყურე, მედალიონში ჩასმული ტოლმელაჟა ჯვრის გვერდებზე ბოლოებგამოღილი ფარშევანგებით, რომლებიც ნისკარტებით ჯვრიან მედალიონს ეხებიან, რიჩმონდი, ვირჯინიის ხელოვნების მუზეუმში, VII ს. დასაწყისი;⁹¹ სიცოცხლის ხის გვერდებზე ფარშევანგების გრავერებული გამოსახულებებია მოთავსებული ეგვიპტიდან წარმოშობილი ორი რკინის სარკის ზურგზე (ბერლინის სახ. მუზეუმები, VI-VII სს.).⁹²

რელიეფური კომპოზიციებიდან აღსანიშნავია აგრეთვე რავენის არქიებისკო-პოსის თეოდორეს სარკოფაგი, რომელზეც მედალიონში ჩასმული ქრისტეს მონოგრამა ორი ფარშევანგითაა ფლანკირებული (დაკეცილი კუდებით). კომპოზიციის ფონზე სიმეტრიულად გაშლილია ვაზის რელიეფური ორნამენტი. მასში ჩართულ ყურძნის მტევნებს ორი ჩიტი კენკავს.⁹² ამ ორნამენტულ კომპოზიციაშიც რთული იდეური შინაარსია ჩადებული. სიმბოლურ მოტივთა ნაკრები – მედალიონში ჩასმული ქრისტეს მონოგრამა, ფონად გამოყენებული ვაზის ორნამენტი და ყურძნის მკენკავი ჩიტები – ყველა დეტალი ერთ ტევად, სიმბოლურ ტექსტად იკითხება, რომელშიც ქრისტიანული რწმენის ძირითადი არსია ჩადებული.

მნიშვნელოვნად მიმაჩნია ის გარემოება, რომ V-VI საუკუნეებში ეს პოპულარული სიმბოლური თემა – ფარშევანგებით ფლანკირებული ჯვრიანი მედალიონი – მთელ ქრისტიანულ სამყაროსთან ერთად ქართულ პლასტიკაშიც იჩენს თავს, რაც ადასტურებს საქართველოს აქტიურ ჩართვას ქრისტიანული კულტურის საერთო განვითარებაში და საკუთარი შემოქმედებითი წვლილის შეტანას საყოველთაოდ მიღებული კანონიკური იკონოგრაფიული თემების ინტერპრეტაციაში.

„წითელი ეკლესიის“ ფარშევანგებიანი რელიეფისა და სათხის ეკლესიაში ჩაშენებული რელიეფური კომპოზიციის მხატვრული ხასიათი, რელიეფური ფორმების გადმოცემის თავისებურებები – სიბრტყობრივი მიდგომა, მოცულობითი ფორმების განშლა სიბრტყეზე, ფარშევანგების გამოსახვის მხატვრულ-ტექნიკური ხერხები, უპირატესობის მინიჭება რელიეფურ ხაზთა დეკორატიული ნახატისათვის, ფრინველის დამახასიათებელი ფორმების გადმოცემისადმი რეალისტური მიდგომისა და დეკორატიული ინტერპრეტაციის ორიგინალური შეთავსება, ჯვრიანი მედალიონის ორნამენტული ნახატის თავისებურება, პირობითობისა და სქემატიზაციის მაღალი მხატვრული დონე, სპეციფიკური

დეკორატიული აქცენტები – ქვემო ქართლის VI საუკუნის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებია, ანუ იმ ეპოქისას, როდესაც ქართულ და ზოგადად ქრისტიანულ ხელოვნებაში სრულად არის ჩამოყალიბებული ქრისტიანული რწმენის ნებისმიერი ნიუანსის გადმოსაცემად აუცილებელი კომპოზიციური სქემები.

ფარშევანგის გამოსახულება ქვემო ქართლის



50. ფარშევანგი. დმანისის ქვაჯვარას სვეტისთავი

კიდევ რამდენიმე ქვაჯვარაზეა შემონახული. მათ შორის ყველაზე კარგად შემონახული და მხატვრულად მაღალ დონეზე შესრულებულია დმანისის რაიონის სოფ. განთიადთან აღმოჩენილი ქვაჯვარას სვეტის კაპიტელის ნახნაგზე განთავსებული ფარშევანგის რელიეფური სახე.⁹³ მისი მოთავსება ქვასვეტის კაპიტელზე ღმრთისმშობლის ხატის მომიჯნავე ნახნაგზე ამ გამოსახულების განსაკუთრებულ მნიშვნელოვანებაზე მიუთითებს. ფარშევანგის რელიეფური გამოსახულება მთლიანად ავსებს კაპიტელის ნახნაგის კვადრატთან მიახლოვებულ არეს. რელიეფი ორგანულად და თავისუფლადაა ჩანერილი კაპიტელის ნახნაგის არეში. ფარშევანგის დიაგონალურად მიმართული გამოსახულება პროფილშია წარმოდგენილი – თავი მარცხენა ზედა კუთხესთანაა მისული, ღამაზად დაკეცილი კუდი კი ქვედა მარჯვენა კუთხეს ებჯინება. ფარშევანგის გამოსახულება ბუნებრივი ფორმების ზუსტი და მეტყველი გადმოცემით, რელიეფის ზედაპირის განსაკუთრებული დეკორატიულ-ორნამენტული დამუშავებით გამოირჩევა. ფრინველის სილუეტი მეტყველი და პლასტიკურია, მოძრაობა თავისუფალი, ფეხების განლაგება – სიერცობრივი. რელიეფური ზედაპირი კაპიტელის სიბრტყის დონეზეა, რელიეფური გამოსახულება შექმნილია ფონის დადაბლებით ფრინველის სილუეტის გარშემო. სრულ სიბრტყობობასთან ერთად, სილუეტის სიზუსტე და გამომსახველობა, ფორმების ორნამენტული დამუშავება ფარშევანგის ამ სახეს ქვასვეტის სხვა ძალზე პირობითი და ხაზგასმულად სტილიზებული ფიგურული გამოსახულებებისაგან გამოარჩევს. პარალელურ ნატიფ ხაზთა სისტემით ფრინველის მკერდის დამახასიათებელი ფორმაა შექმნილი, ლილვითაა შემონერილი ორი ნაწილისაგან შედგენილი ფრთის სტილიზებული ნუშისებრი მოხაზულობა. ფრთის ორი ნაწილი განსხვავებული ორნამენტული ნახატითაა შევსებული: ზედა ნაწილი – კოვზისებური ელემენტების სამი მწკრივით, ბუმბული კი წვრილი ლილვების ნახატი. კუდის მძიმე, ფართო მასაც ასეთივე ნატიფი რელიეფური ხაზების თავისებური რიტმითაა გაცოცხლებული, რომელშიც ფარშევანგის კუდის დამახასიათებელი „თვალეზია“ ჩართული. მკაფიოდ არის ნაჩვენები ფარშევანგის სამსხივიანი ქოჩორი. ფარშევანგის გამოსახულებაში ერთი მეტად მნიშვნელოვანი დეტალია – კისერთან გამოსახული ბაფთა, ანალოგიური „წითელი ეკლესიის“ ფარშევანგის კუსერთან გამოსახული ბაფთისა, რომელიც სასანურ ხელოვნებაში გავრცელებული „სამეფო ბაფთების“ ანალოგიურ სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს. ქართულ რელიეფზე ეს დეტალი მისი რეალური ფორმის გაუთვალისწინებლად გამოსახული (ბაფთა ფრინველს კისერზე უნდა აქონდეს შემოხვეული, როგორც ეს სასანურ გამოსახულებებზეა).

სწორი არ იქნება ფარშევანგის ამ გამოსახულების განხილვა ქვასვეტის საერთო რელიეფური პროგრამისაგან გამოცალკევებულად, მაგრამ ამჯერად ყურადღება სწორედ ფარშევანგის თემის ზოგად სიმბოლურ არსზე შევაჩერეთ. შეიძლება ითქვას, რომ დმანური ქვასვეტის რელიეფურ გამოსახულებათა შორის ფარშევანგის რელიეფური სახე ყველაზე ოსტატურად და მხატვრულად გააზრებულად არის გამოსახული. იქნება შთაბეჭდილება, რომ ოსტატი მორჩილად კი არ იმეორებდა მის ხელთ არსებულ რაღაც ნიმუშს, არამედ თავი-

სუფლად ქმნიდა მისთვის კარგად ცნობილი ფრინველის რელიეფურ გამოსახულებას. იგი თითქოს ერთმანეთს უთავსებს ქვასვეტის რელიეფების საერთო პირობით-სიბრტყობრივ მიდგომასა და ამ საოცარი ფრინველის მომხიბლავი გარეგნობის გადმოცემის სურვილს. სვეტის რელიეფთა საერთო პირობით-სიბრტყობრივ ხასიათთან ერთად, მოქანდაკე რელიეფთა გარკვეულ ნაწილში (ამ შემთხვევაში ფარშევანგის გამოსახულებაში) ცდილობს შეიტანოს პლასტიკური მეტყველების უფრო დანიშნულებული ხერხები. თუ ბოლნისის ფარშევანგები, რომელიც პლასტიკური ნიმუშის სრულიად პირობით, სქემატურ ტრანსკრიფციას გვთავაზობს (ეს ფრინველები მხოლოდ კონკრეტული ატრიბუტებით – დამახასიათებელი ქოჩორი, „თვალეებიანი“ კუდი – შეიძლება მივიჩნიოთ ფარშევანგებად), დმანისის ოსტატი, „წითელი ეკლესიისა“ და სათხის რელიეფების მოქანდაკეების მსგავსად, ამ ეგზოტიკური ფრინველის პლასტიკურად მეტად გამომსახველ სახეს ქმნის. ასეთი განსხვავება, მოქანდაკის მაღალ ოსტატობასთან ერთად, უთუოდ, ამ რელიეფების შესრულების შედარებით მოგვიანო ხანაზე მიგვითითებს.

განთიადის ქვასვეტის ფარშევანგის რელიეფური სახე დიდ სიახლოვეს იჩენს „წითელი ეკლესიის“ ფარშევანგებიან რელიეფთან და სათხის რელიეფურ კომპოზიციასთან. საერთოა რელიეფების სტილური ნიშნები, ფრინველის ხასიათის გადმოცემის ოსტატობა, ფრინველის სხეულის ფორმების გადმოცემის თავისებურებანი, რელიეფური ხაზით გამოსახულების თავისუფალი „ხატვა“, რელიეფური ზედაპირის დეკორატიული გადანყვეტის ხერხები. ამას ემატება ქვის მასალის ერთგვაროვნებაც.



ყველა ეს რელიეფი წითელი ტუფის ბლოკშია გამოკვეთილი, რაც მხატვრული ხერხების ერთგვაროვნებასთან ერთად, მათ განსაკუთრებულად აახლოვებს. აქ არა მხოლოდ დროისმიერი ერთიანობაა, არამედ მხატვრულ-ტექნიკური ხერხების ისეთი სიახლოვეა, რომელიც უთუოდ ერთ სახელოსნოზე უნდა მიუთითებდეს. შემდეგი კვლევა, დარწმუნებული ვარ, ამგვარი დასკვნებისათვის მეტ საფუძველს მოგვცემს.

დმანური ქვასვეტის გარდა ანალოგიურ საკულტო ძეგლზე ფარშევანგის გამოსახვის კიდევ ერთი მაგალითია ცნობილი. ეს არის ზემოხსენებული ქვაჯვარას სვეტი ბოლნისის რაიონიდან, რომლის საფასადო მხარეზე ორნამენტულ კომ-

51. ფარშევანგი. ბოლნისის ქვაჯვარას სვეტი

პოზიციაში ჩართული ფარშევანგის რელიეფური სახეა წარმოდგენილი, დანარჩენი სამი მხარე კი მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული (აღმ. მხარეს პალმის რტოს ვერტიკალური მოტივია განლაგებული, სამხ. და ჩრდ. ნახნაგებს კი ტრადიციული აკანთის ფოთლის პლასტიკური ორნამენტი ფარავს).³⁵ ქვასვეტი საგანგებოდ შესწავლილი არ არის, ორნამენტული მოტივების რეპერტუარისა და პლასტიკური დამუშავების თავისებურებების გათვალისწინებით, იგი VI-VII საუკუნეებით უნდა განისაზღვროს. ბოლნურ ქვასვეტზე ფარშევანგი ერთადერთი ფიგურული გამოსახულებაა, სვეტის ნახნაგზე მას სიბრტყის მეტი ნაწილი უკავია, რაც ქვასვეტის სიმბოლურ-ორნამენტულ პროგრამაში მის განსაკუთრებულობაზე მიანიშნებს. რელიეფის ზედაპირი საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ ფარშევანგის გამოსახულების დარჩენილი ნაწილები მოქანდაკის განაწილებლობაზე მიგვანიშნებს. ფრინველი ოსტატურადაა ჩანერილი ვერტიკალურ სწორკუთხა არეში. მისი სხეული დიაგონალურადაა მიმართული – ფრინველი დგას კომპოზიციის მარჯვენა ქვედა კუთხეში გამოსახულ საკმაოდ დიდ ვარდულზე. მისი მოცულობითი სხეული ცენტრშია განთავსებული, დაკეცილი მძიმე კუდი ქვედა ჩარჩომდე ეშვება და მისი „თვალეზიანი“ ზედაპირი კარგად შეესატყვისება ვარდულის ორნამენტულ დამუშავებას. სამსხივიანი ქოჩრით დამშვენებული ფარშევანგის თავი ზედა მარჯვენა კუთხეში თითქმის ჩარჩოზეა მიბჯენილი, მისი ნისკარტი ვერტიკალურ ჩარჩოს ეხება. ყელზე შებმული „სამეფო“ ბაფთა ჰორიზონტალურად იშლება და სამფურცლა ყვავილის ფორმას იღებს. ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს გავრცელებული ირანული ატრიბუტის განმეორებასთან, როდესაც მხატვრისთვის ნაცნობია ამ დეტალის სიმბოლური მნიშვნელობა, როგორც ლეთაებრივი უფლებისა და ღირსების ნიშნისა, მაგრამ მას სურს ამ მოტივის მეტამორფოზით მას დამატებითი აზრობრივი და მხატვრული მნიშვნელობა შესძინოს. ქართველი ოსტატისათვის ამ შემთხვევაში ერთმანეთს შეერწყა სასანურ სამყაროში გავრცელებული ძალაუფლების აღმნიშვნელი ორი სიმბოლო – ნმინდა ბაფთა და ფეოდალური პატივის აღმნიშვნელი, აღმოსავლური წარსულიდან მომდინარე ყვავილის მოტივი. ფარშევანგის გამოსახულება ბოლნურ ქვასვეტზე უნდა მოიაზრებოდეს სვეტის საერთო დეკორატიული პროგრამის კონტექსტში (პალმის თემა – სამოთხისა და სინმინდის ნიშანი და პლასტიკურად შესანიშნავად გამოძერწილი ფოთლოვანი ორნამენტი – სიცოცხლის ხის განსახიერება). ბოლნისის, დმანისის, „ნითელი ეკლესიისა“ და სათხის ქვასვეტების ფარშევანგების გამოსახულებები, სხვა სიმბოლურ მოტივებთან ერთად, ნათელი ილუსტრაციაა იმისა, თუ როგორ ითვისებდა ქართული ქრისტიანული ხელოვნება თემებსა და სახეებს გარემომცველი სამყაროდან, როგორ „ირგებდა“ შორეული წარსულიდან მომდინარე სიმბოლურ მოტივებს, როგორ იყენებდა ხალხის ცნობიერებაში შემორჩენილ ხატოვან მეტყველებას.

ფარშევანგის დმანურ და ბოლნურ რელიეფებთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია სასანურ ძეგლებზე შემონახული რელიეფური სახეები, რომლებიც საინტერესო ინფორმაციას გვანდის არა მარტო ამ რელიეფური თემის მხატვრული გადანაცვების, არამედ მისი სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებაც.

უნდა ითქვას, რომ ირანული მასალა გარკვეულ გასაღებს გვაძლევს ადრეული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის უკეთ გასაგებად, იმ მხატვრული წრის მოსანიშნად, რომელშიც ვითარდებოდა ქართული რელიეფის ხელოვნება.

ფარშევანგის თემა ხშირია სხვადასხვა ქვეყნის ადრეულ ქრისტიანულ ნაწარმოებებში, მას ეხვდებით ეგვიპტის ქრისტიანულ ძეგლებზე (მაგ. ეგვიპტური ხელნაწერი Acts of the Apostles, ნიუ იორკი, Pierpont Morgan-ის კოლექცია, V ს. დასაწყისი),⁹⁶ ფარასის ბაზილიკის აფსიდის ფრიზის რელიეფი, VII ს.⁹⁷ და სხვ.) და ახლო აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ძეგლებზე (მაგ. რელიეფი მარმარილოს კაპიტელზე ლივიის ქალაქ ელ-მერჯის ლაპიდარიუმში, V-VI სს.⁹⁸).

სასანურ ირანში მრავლად არის შემონახული შტუკის რელიეფური ფილები ცხოველთა და ფრინველთა სახეებით. მათ შორის ფარშევანგის რელიეფური გამოსახულებებიცაა (რელიეფური ფილა ქტეზიფონიდან, რომელზეც პროფილში წარმოდგენილი ფარშევანგი ორნამენტულ მედალიონშია მოთავსებული, VI ს. ბერლინის მუზეუმი)⁹⁹. თუმცა მხატვრული სტილით სასანური რელიეფები განსხვავდება ქართულისაგან (მათზე ფრინველი პლასტიკურად დამუშავებული მოცულობითი ფორმებითაა გამოსახული), სხვადასხვა მხატვრული მიდგომის პირობებში მათ ახასიათებთ ფრინველის ხასიათის გადმოცემის თავისუფლება, მისი რეალური ფორმების ჩვენების უნარი. ფარშევანგი, სხვა ზოომორფულ სახეებთან ერთად, სასანური ქსოვილების დეკორის ერთ-ერთი გავრცელებული მოტივია. იგი ამკობს არა მხოლოდ საკუთრივ ქსოვილებს, არამედ აღბეჭდილია მრავალრიცხოვან სასანურ რელიეფებზე. მათ შორის აღსანიშნავია ტაკი-ი ბოსტანის კლდის რელიეფები სამეფო ნადირობის სცენით (V-VI სს.), სადაც მეფის სამოსელზე კარგად ჩანს სახიანი ქსოვილის ნახატში ჩართული ფარშევანგის გამოსახულებები.¹⁰⁰ უთუოდ ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ დმანური რელიეფის ზედაპირის დამუშავება ახლოა სასანურ რელიეფებსა და ქსოვილებზე ფრინველთა ან ფანტასტიკურ არსებათა (ფრთოსანი ლომი – სენმურგი ან სიმურგი) ფრთების დამუშავების კონკრეტულ მხატვრულ ხერხებთან.¹⁰¹ ფარშევანგის გამოსახულება გვხვდება აგრეთვე სასანური ტორეტიკის ნიმუშებზე. ერთ-ერთი მათგანია ვერცხლის ლანგარი მაზენდარანიდან ოთხი მუსიკოსის გამოსახულებით (VI ს.), რომლის ფსკერს ფარშევანგის გამოსახულება ამკობს.¹⁰² ნახევარმთვარის ფორმის ქოჩორი და ყელზე შებმული წმინდა ბაფთა გაფრიალებული ბოლოებით ფრინველის სიმბოლურ გააზრებაზე მოგვანიშნებს.

სასანურ ზოომორფულ სიმბოლოთა შორის ფრინველების (ფარშევანგი, ხოხობი, ფანტასტიკური ფრთოსანი არსება – გრიფონი) გამოსახვის ტრადიცია თავისი ძირებით ირანის უძველეს ეპიკურ ლეგენდებთანაა დაკავშირებული, რომელთა მიხედვით ეს ფრთოსანი არსებები კეთილისმყოფელ ღვთაებებს განასახიერებენ. ითვლება, რომ ფანტასტიკური არსება სიმურგი დრაკონისა და ფარშევანგის თავისებური სიმბიოზია.¹⁰³ ფარშევანგის თემასთან დაკავშირებით ერთი საინტერესო გარემოებაა გასათვალისწინებელი: არსებობს ცნობა, რომ ირანის შაჰმა ხოსრო I-მა (531-578 წწ.) ანტიოქიის ალების შემდეგ ქტეზიფონის მახლობლად ააგო ქალაქი – „ხოსროს ახალი ანტიოქია“, სირიული ანტიოქიის

ფუსტი ასლი. ამასთან დაკავშირებით ირანში ჩამოიყვანეს სირიელი ოსტატები, რისი წყალობითაც კიდევ ერთხელ მოხდა ამ ქვეყნის ხელოვნებაში სხვა ქვეყნის ხელოვნების ელემენტების შემოჭრა.¹⁰⁴

უძველესი ძირების მქონე ფარშევანგის სიმბოლური სახე იმდენი მნიშვნელობის შემცველია, რომ ხანდახან რთულდება იმის გარკვევა, თუ რა აზრობრივი დატივრთვა აქვს ამ თემას – არის იგი რომელიმე კეთილი ღვთაების განსახიერება, თუ სასანური ირანის საზოგადოების პერალდიკურ სიმბოლიკასთან არის დაკავშირებული? ფარშევანგის თემის მრავალმხრივ სიმბოლურ დატივრთვაზე მეტყველებს მისი გამოსახულების ჩართვა ქრისტიანული ხელოვნების სახვადასხვა დარგის ნაირგვარ კომპოზიციებში. ერთ-ერთ ასეთ მაგალითს გვთავაზობს ანტიოქიური წარმომადელობის ნიგნის ვერცხლის ჭედური ყდა წმინდა მოციქულების პეტრე და პავლეს სახეებით, რომლის კომპოზიციაში თალის თავზე წყვილადი ფარშევანგებია გამოსახული.¹⁰⁵

ფარშევანგის გამოსახულების მოთავსება დმანისის ქვასვეტის კაპიტელზე, ანუ იერარქიულად ყველაზე მნიშვნელოვად ზონაში, სადაც ღმრთისმშობლის ხატია განთავსებული, უთუოდ ამ სიმბოლური თემის მნიშვნელოვანებით უნდა აიხსნას. ადრექრისტიანულ სიმბოლიკაში ამ თემის ზემოაღნიშნული დატივრთვის გათვალისწინებით, მისი საპატიო ადგილი ქვასვეტის იკონოგრაფიულ პროგრამაში სრულიად ლოგიკურია. ამასთან დაკავშირებით კვლავ უნდა მოვიყვანოთ ზემოხსენებული ბოლნური ქვასვეტი, სადაც ფარშევანგი იკონოგრაფიული პროგრამის ერთადერთი და მთავარი სახვითი ელემენტია და ამდენად, მას დიდი აზრობრივი დატივრთვა აქვს. უნდა დაეუმატოთ აგრეთვე, რომ ფრინველს ისეთი მნიშვნელოვანი ატრიბუტი ახლავს, როგორიცაა სასანურ სამყაროში გავრცელებული უხენაესობის აღმნიშვნელი ატრიბუტი – სამეფო ბაფთა, რაც ფარშევანგის სიმბოლურ მნიშვნელობას დამატებით ღირსებას სძენს. კაპიტელის საერთო რელიეფური პროგრამის ორგანულ ნაწილად ფარშევანგის გამოსახულების აღქმისათვის აუცილებელია იმის გათვალისწინებაც, რომ იგი მიმართულია მის მომიჯნავე ნახნაგზე გამოსახულ საერო პირთა წყვილისაკენ და ამით ამ გამოსახულებასთან გარკვეულ მიმართებაში მოიაზრება. ფარშევანგის ამ რელიეფის ჭეშმარიტი არსი უფრო გასაგები იქნება კაპიტელის ყველა ნახნაგის რელიეფური სახეების ერთობლივად გააზრების შედეგად, რისთვისაც აუცილებელია მისი მეოთხე ნახნაგის რელიეფის – ლომის აზრობრივი მნიშვნელობის გათვალისწინება. რაც შეეხება ბოლნურ ქვასვეტს, სადაც ფარშევანგი რელიეფური პროგრამის ერთადერთი ფიგურული გამოსახულებაა, მარადიული ცხოვრების ამ ნიშნის გამოსახვა ქვაჯვარას სვეტზე რომელიც აღიმართებოდა, როგორც ვოტივური და სალოცავი ძეგლი, ზუსტად მიესადაგება ქვაჯვარას ფუნქციას.

ფარშევანგის გამოსახულება აღმოჩნდა ბოლნისის რ-ნის სოფ. კიანეთის ერთ-ერთი ეკლესიის სამხრ. კედელში ჩატანებულ ქვაჯვარას სვეტზე. სამწუხაროდ, ქვასვეტი დამტვრეულია და ისე ჩატანებული კედლის წყობაში.¹⁰⁶ ფასადზე გამოჩენილი ქვასვეტის ნახნაგი ორიგინალური მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული. რელიეფური დეკორი საგანგებოდ შექმნილ ჩარჩოებ-

ში განთავსებული. სვეტი ჰორიზონტალურადაა ჩადგმული კედლის წყობაში. შემორჩენილი ფრაგმენტის მიხედვით (რელიეფი შელესილობითაა დაფარული, რაც ართულებს ორნამენტული კომპოზიციის რეკონსტრუქციას) ჩანს, რომ სვეტის ზედა ნაწილში ფარშევანგის რელიეფური გამოსახულება იყო მოთავსებული (დარჩენილია ფრინველის დაკეცილი კუდი და ორნამენტით დაფარული სხეულის ნაწილი). სამწუხაროდ, გაუგებარია არის თუ არა რაიმე რელიეფური დეკორი კედელში ჩატანებულ სამ ნახნაგზე. გაუგებარია აგრეთვე, როგორ იყო მორგებული ფარშევანგის რელიეფი სვეტის ვერტიკალურ სტრუქტურას, რადგან სვეტის ვერტიკალური მდგომარეობის დროს ფარშევანგის გამოსახულებაც ვერტიკალურად უნდა ყოფილიყო მიმართული. მაგრამ ამ შემთხვევაში უთუოდ გამოგვადგება ანალოგიად ბოლნისის სვეტი ფარშევანგის რელიეფური სახით, სადაც ფრინველის დიაგონალური განთავსება კარგად მიესადაგა სვეტის ვერტიკალურ ფორმას. ყოველ შემთხვევაში, კიანეთის ქვასვეტის ფარშევანგის ადგილის გარკვევა საერთო რელიეფურ პროგრამაში ამ ეტაპზე ვერ ხერხდება. ეს რელიეფი მნიშვნელოვანია, როგორც კიდევ ერთი, დამატებითი საბუთი ქვაჯვართა დეკორში ფარშევანგის სიმბოლური თემის გავრცელებისა ადრეულ შუა საუკუნეებში.

ფარშევანგის კიდევ ერთი რელიეფური გამოსახულებაა შემონახული ამავე ბოლნისის რაიონში აკაურთას ეკლესიის კედლის წყობაში.¹⁰⁷ სამხრეთის ფასადზე, აღმ. სარკმლის მარჯვნივ სარკმლის სათაურის დონეზე კედელში ჩაშენებულია ქვა, რომელზეც დაბალი რელიეფით წრიულად ამოკვეთილ ზედაპირზე ფარშევანგის ფრონტალური გამოსახულებაა. ფარშევანგის გაშლილი კუდი, დამახასიათებელი „თვლების“ აღნიშვნით, ქმნის ფონს, რომელზეც ფრინველის ფიგურაა განთავსებული. რელიეფი იმდენად დაზიანებულია, რომ შეუძლებელია რელიეფის მხატვრული ღირსებების შეფასება. აღსანიშნავია მხოლოდ ოსტატის კარგი კომპოზიციური ალლო და ზედაპირის დამუშავების ორნამენტული პრინციპი. ფარშევანგის ამგვარი ფრონტალური გამოსახულებები, რომლებშიც მარაოსებრ გაშლილი კუდი კომპოზიციის წრიულ ფორმას ქმნის, გავრცელებული ჩანს სასანურ რელიეფებზე და ქსოვილების დეკორში. ფარშევანგის ანალოგიური გამოსახულებები, სადაც ფასში გამოსახული ფრინველი თავისი გაშლილი კუდით ქმნის წრეს, რომელშიც ჩანერილია კომპოზიცია, გავრცელდა რომანულ ხელოვნებაშიც (იხ. მარმარილოს რელიეფური ფილა სან მარკოს ტაძარში ვენეციაში, 976 წ.; მოჭიქული კერამიკული ფილა კონსტანტინოპოლიდან X-XI სს. ლუვრი; XI საუკუნის ესპანურ-მავრიტანული ქსოვილი ბრიტანეთის მუზეუმში).¹⁰⁸ მკვლევართა აზრით, მედალიონში ჩანერილი ფარშევანგის ამგვარი გამოსახულებები სათავეს სასანური ორიგინალებიდან იღებს. ფარშევანგი, ზეციურ უკვდავებასთან ასიმილირებული სპარსული სამოთხის „ნიში“ ქრისტიანებმა უფლის ამაღლების სიმბოლოდ გამოიყენეს. ამიტომაც, რომ ფარშევანგის თემა ასე ფართოდ გავრცელდა ბიზანტიურ სკულპტურასა და მხატვრობაში.

ფარშევანგის თემის კიდევ ერთი მეტად საინტერესო გამოყენება დასტურდება ადრექრისტიანულ ეპოქაში, რაც დაკავშირებულია ადრეულ ეკლესიებ-

ში ლეთისმსახურების დროს გამოყენებულ ლიტურგიკულ მარაოებთან, სამწეროებებთან (σινδριον, flabellum), რომლებიც ადრეულ ხანაში ფარშევანგის ბუმბულისაგან მზადდებოდა.¹⁰⁹ თანდათან ბუმბულის სამწეროებები ვერცხლის სამწეროებებმა შეცვალა, მაგრამ მათ დეკორში პირვანდელი მასალის მოგონებად ფარშევანგის ბუმბულის ორნამენტი დარჩა. ამგვარია სირიაში ანტიოქიის მახლობლად (რიჰასა და სტუმში) აღმოჩენილი უძველესი რიპიდების დეკორი. სამწეროებებში მოხდა ამ თემის ახლებური გადააზრება. რიპიდების დეკორის მთავარი თემაა სერაფიმები და ქერობინები, ფრთოსანი ზეციური არსებები, რომლებიც საკურთხეველის სინმინდის მცველებად მოიაზრებიან. ამ თემის არჩევის ერთ-ერთი პირობა იყო კავშირი რიპიდების პირვანდელ მასალასთან – ფარშევანგის ბუმბულთან, რაც ანგელოზთა ფრთებს განასახიერებდა და ლეთისმსახურების დროს საკურთხეველში ანგელოზთა ყოფნას გულისხმობდა.¹¹⁰

ლომი

ქვაჯვარებზე – რელიგიური და სოციალური დატვირთვის მქონე საკულტო ძეგლებზე, არა მხოლოდ ბიბლიური ისტორიის თემებსა და წმინდა პერსონაჟებს, არამედ ზოომორფულ სახეებსა და თვით ორნამენტულ მოტივებსაც, იკონოგრაფიული პროგრამიდან გამომდინარე, გარკვეული სემანტიკური ქვეტექსტი ახლავს.

ძველალმოსავლურ ძირებიდან მომდინარე ლომის სიმბოლური თემა შუა საუკუნეების ხელოვნებამ იუდეველთა სამყაროდან მიიღო. უკვე ბიბლიაში ეხვდებით ცნობებს ლომების გამოსახვის შესახებ: „ხორშთა მათ წარსავალთასა ლომისსახენი და კურონი და ქერობინნი და ზედა მათ გარემოსავალთა მათ აგრეთვე სახედ და ზედ ლომთა მათ და კუროთა“ (III მფეთა, 7,29), „... და ხორშთა მისთა ქერობინნი და ლომნი..“ (III მფეთა, 7,36). იუდეველები, ისევე, როგორც ძველი აღმოსავლეთის ხალხები, ლომებს ძლიერ და მტკიცე დარაჯებად და მცველებად მიიჩნევდნენ.

ლომი ძველი აღმოსავლეთისა და ეგეოსის კულტურათა რელიგიურ წარმოდგენებში და მითოლოგიაში მზეს უკავშირდებოდა (ხვადი ლომის ოქროსფერი ფაფარი მზის სხივებთან იყო გაიგივებული). წინა აზიის ღვთაება იშტარი მზესთან იყო დაკავშირებული და ლომი მის ცხოველად მოიაზრებოდა. წინააზიური ღვთაებები კავკასიაში ადგილობრივი წარმოდგენებისა და რწმენის შესაბამისად გარდაიქმნებოდა. წინა აზიის სამინათმოქმედო კულტურებში „მზის ცხოველი“ – ლომი თან ახლდა მთავარი ღვთაების, „დიდი დედის“ გამოსახულებებს, რაც მზისა და „დიდი დედის“ კულტების შერწყმაზე მიგვანიშნებს.¹¹¹ უძველესი კულტები უკვალოდ არ ქრებოდა. დროთა განმავლობაში ხდებოდა მათი ტრანსფორმაცია, ახალ რელიგიასთან შეგუება. ახალი კულტი ძველის ელემენტებს ითვისებდა და ამით საკუთარ პოზიციებს განამტკიცებდა, ხდებოდა ტრადიციულისა და ახლის ერთ სისტემაში გადაყვანა. ამ გზით მოხდა ქრისტიანობის მიერ უძველეს სიმბოლოთა ახლებური გააზრება და ახალი მიზნებისათვის, ახალი შინაარსით მათი გამოყენება.

სწორედ ამგვარი გზებით მოხდა ლომის თემა ქრისტიანულ ხელოვნებაში, რომლის ნაწარმოებებში იგი მისი რთული სემანტიკური მნიშვნელობის გათვალისწინებით გამოიყენეს. ლომების გამოსახულებიანი ერთ-ერთი უძველესი ქრისტიანული ნაწარმოებია IV საუკუნის მინის ჭურჭელი ოქროთი შექმნილი ფსკერით (იერუსალიმი. ისრაელის მუზეუმი).¹¹² ამგვარი ნივთები რომის კატაკომბებშია აღმოჩენილი. ძველი აღმოსავლეთის ხელოვნებიდან მომდინარე ლომის დაცვითი ფუნქცია ქრისტიანულ ხანაში გადმოდის და თავისებურად განაგრძობს არსებობას. ლომის გამოსახულებებს ეხედებით ძველ ქრისტიანულ სამარხებზე, სარკოფაგებზე, სადაც მათ მცველთა ფუნქცია ენიჭებოდათ. პირველი ქრისტიანებიც ლომებს ძლიერ და უშიშარ დარაჯებად მიიჩნევდნენ. არსებობს მოსაზრება, რომ ქრისტიანობამ თითქმის მიივიწყა ლომის უძველესი სიმბოლური მნიშვნელობები და მხოლოდ იუდეაში გავრცელებული მათი დაცვითი ფუნქცია მიიღო.¹¹³ შევეცდები დმანისის ქვასვეტის რელიეფური პროგრამის საერთო ანალიზის საფუძველზე აეხსნა, რომ ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ქვაჯვარას რელიეფურ პროგრამაში ლომის გამოსახულების ჩართვა ამ უძველესი სიმბოლური თემის უფრო სიღრმევი პლასტიკის მოშველიებით მოხდა.

ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე ლომების ყველაზე ადრეული გამოსახულებები ბოლნისის სიონშია შემონახული (საკურთხევის აბსიდის პილასტრის კაპიტელი).¹¹⁴ ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს საინტერესო მოვლენასთან – ქრისტიანული ტაძრის ყველაზე მნიშვნელოვან და გამოსაჩენ ადგილას წინაქრისტიანული ხანის ხალხური რწმენის განსახიერებათა განთავსებასთან. ცხადია, რომ ეს არ იყო ახლო აღმოსავლეთის ხალხებში, კონკრეტულად, ირანულ სამყაროში ესოდენ პოპულარული ზოომორფული თემის მხოლოდ გარეგნული, ზედაპირული განმეორება. ლომის გამოსახულება ზოგ შემთხვევაში ღვთაება მითრას ინკარნაციად იყო მიჩნეული.¹¹⁵ ბოლნისის სიონის სკულპტურულ დეკორში ამ უძველესი წინაქრისტიანული მხატვრულ-სიმბოლური თემის ჩართვა მისი ღრმა არსის ცოდნითაა გამოყენებული. ამ შემთხვევაში ერთმანეთს შეერწყა იუდეურ და მაზდეანურ სამყაროში გავრცელებული ლომის, როგორც მცველისა და ძლიერი ქომაგის, სახის ერთნაირი ინტერპრეტაცია. ქართველი ოსტატისათვის კარგად უნდა ყოფილიყო ცნობილი ლომის, როგორც ძალისა და ძლევამოსილების განსახიერების სიმბოლური არსი და მან ეს თემა სავსებით შეგნებულად და გააზრებულად ჩართო ქრისტიანული ტაძრის დეკორში.

ბოლნისის სიონის შექმნი ეპოქა (V საუკუნის ბოლო) პლასტიკურ ხელოვნებაში ძიებათა და მიგნებათა პერიოდი იყო. სიონის რელიეფები სწორედ ამ შემოქმედებითი ძიებების გარკვეულ სტადიას გვიჩვენებს, რაც კარგად ჩანს ლომების რელიეფურ სახეებშიც. აღსანიშნავია ცხოველის ფორმების უკიდურესი გამარტივება. ფიგურის გადმოცემისადმი სიბრტყობრივი მიდგომა დარღვეულია ცხოველის სხეულის რამდენიმე ადგილას რელიეფის მსუბუქი ჩვენებით. მხატვრული გამოსახვის მთავარი ხერხია სილუეტი, რომლითაც ოსტატი ლომის დამახასიათებელ გამოსახულებას ქმნის, გამოჰყოფს რა საგანგებოდ მის თავსა და ფეხებს.

ლომის გამოსახულებაში ყურადღებას იპყრობს ზედაპირის ორნამენტული დამუშავება, რაც ლომის ფაფრისა და ფრთების გადმოცემაში იჩენს თავს. სამკუთხედების მწკრივებით შექმნილი ფრთების ფორმა სრულიად პირობით-ადაა გადმოცემული. როგორც ჩანს, ოსტატი ამ ეპოქის ირანულ სამყაროში ძალზე გავრცელებული ფრთოსანი ლომების თემის საკუთარ ინტერპრეტაციას იძლევა.¹¹⁶ იგი ზუსტად კი არ იმეორებს ირანულ ხელოვნებაში გავრცელებულ ფრთოსანი ლომების გამოსახულებას, არამედ მასში ორიგინალური ინტონაცია შეაქვს. ფრთები, რომელთა ვერტიკალური მიმართულება შენარჩუნებულია კაპიტელის რელიეფში, ოსტატისთვის თითქოს დამატებითი ორნამენტული ელემენტის შეტანის საბაზია. ასევე ორნამენტულად არის გადმოცემული ლომის ფაფარი, რომელიც დეკორატიული პექტორალივით ეფინება ლომის კისერსა და მკერდს. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ერთი მხრივ, წინა აზიის კულტურებში პოპულარული ფრთოსანი ლომების და საერთოდ, ფრთოსანი ცხოველების თემის საყოველთაოობასთან, მეორე მხრივ კი იმ ფაქტთან, რომ საკუთრივ ფრთები ღვთაებრივ, ზეციურ მადლს განასახიერებდა და ამდენად, ფრთოსანი არსების ყოფნა საკურთხეველთან სავსებით ბუნებრივი უნდა ყოფილიყო. გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს „საინტერესო მოვლენასთან, ქრისტიანულ ტაძარში, მის ყველაზე გამოსაჩენ ადგილას – საკურთხეველთან – წინაქრისტიანული ხალხური რწმენისა და მისი მიზანდასახულობის განსახიერებასთან“.¹¹⁷ ფრთოსანი ცხოველების სახეები ხომ უცხო არ იყო ქართული ხალხური ზღაპრებისა და თქმულებებისათვისაც.

ქრისტიანული გამოსახულებებისა და უძველესი წარმართული სიმბოლოების თავისებური თანაარსებობისა და შეთანხმებულობის თვალსაზრისით საინტერესო მასალას გვანდის დმანისის ქვასვეტი, რომლის კაპიტელზე, ღმრთისმშობლის ხატის მომიჯნავე ნახნაგზე (ჩრდ.), ლომის გამოსახულება მოთავსებული. ლომის რელიეფური სახის განთავსება ქვასვეტის კაპიტელზე, იერარქიულად ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწილში, უთუოდ, ამ თემის განსაკუთრებულობით არის განპირობებული.

ადრეულ შუა საუკუნეებში, ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების საწყის ეტაპზე ქართულ ქრისტიანულ ძეგლებზე ცხოველთა გამოსახულებების გაჩენის პროცესი, გარდა ადგილობრივი ტრადიციული თემების გამოყენებისა, თავისი უახლოესი მეზობლის, სასანური ირანის ძლიერ ზეგავლენას განიცდიდა. ცხოველები სასანურ ირანში ზოროასტრული ღვთაებების განსახ-



52. ლომი. დმანისის ქვაჯვარას სვეტისათვი

იერებებად მოიაზრებოდა (მითრა-ლომი, ტიშტია-ცხენი, ვრეტრაგანა-ტახი, და სხვ.).¹¹⁸ ცხოველთა სახეები ჩნდება სასანური გლიპტიკის ძეგლებზე, ტორე-ტიკაში, ნუმიზმატიკაში; ცხოველთა პროტომები ამშვენებდა სასანიან მბრძანებელთა გვირგვინებს.¹¹⁹

დმანისის ქვასვეტის იკონოგრაფიულ სქემაში ლომის რელიეფური სახე, ისევე, როგორც ბოლნისის სიონში, ამ თემის არსის სრული ცოდნით არის გამოყენებული. კარგად არის გააზრებული მისი განთავსებისათვის შერჩეული ადგილი სვეტის კაპიტელზე. ლომის ფიგურა მთლიანად ავსებს კაპიტელის ნახნაგის ზედაპირს. ლომი გამოსახულია პროფილში, დინამიკურ მოძრაობაში. ლომს თავი მოძრაობის სანინალმდეგო მიმართულებით მკვეთრად აქვს მობრუნებული, თავდაცვისათვის მზადყოფნა, მბრძლელნავე ცხოველს, ხახა აქვს დაღებული (ასეა გამოსახული ანტიოქე I კომაგენეს სამარხის მცველი ლომი ნიმრუდ დაღში, ძვ.წ. I ს.).¹²⁰ ღვთაება მოთრას ინკარნაციად არის მოაზრებული ლომი, რომლის პროტომია გამოსახული სასანურ ვერცხლის ლანგარზე ნიჟნე-შახაროვკიდან (III ს. 80-იანი წლები). მის ცენტრალურ მედალიონში ლომზე ამხედრებული ქალღმერთი კიბელა, შესაძლოა, ღვთაება ანაჰიტასთან არის გაიგივებული.¹²¹

ქართველი ოსტატი თავისებურად გამოსახავს ლომის დამახასიათებელ ფორმებს. სხეული ბრტყელი აპლიკაციის მსგავსად არის გადმოცემული. ლომის ფაფარი თავისა და კისრის გამყოფ ხაზზე „საყელოს“ მსგავსად შემოვლებული პარალელური რკალების ზოლით არის დეკორატიულად გადმოცემული. ამგვარი ორნამენტული „საყელოს“ (პექტორალის) შორეულ წინაპრად შეიძლება მივიჩნიოთ ირანული სამყაროდან მომდინარე ერთ-ერთ ოქროს პექტორალზე (ზივიე, ძვ.წ. VII ს.) გამოსახული ლომებისა და ე. წ. „სკვითური ავაზას“ რელიეფის დეკორატიული ელემენტი, რომელიც ცხოველის ყელს შემოხაზავს.¹²² ამ პექტორალის რელიეფურ დეკორში იმდენი ხალხის შემოქმედების ნაზავი იყრის თავს (ასურეთი, ურარტუ, სირია, ფინიკია), რომ უნებურად ისმის კითხვა ძველი სამყაროს ამ რთულსა და უმდიდრეს კულტურაში ქართველთა წინაპრების ადგილის შესახებ. საკმარისია გადავხედოთ ამ პექტორალზე გამოსახულ ფანტასტიკურ არსებათა გადმოცემის თავისებურებებს, რომ გასაგები გახდეს ქართული ხელოვნების ძეგლებზე არაერთი ორნამენტული მოტივის წარმოშობის სათავეები. ავიღოთ თუნდაც ერთი დეტალი – ლომების გავაზე მოთავსებული გრაფიკული „ბორჯღალა“, რომლის საწყისები ასურულ სიძველეებში მოიძიება. რომ არაფერი ვთქვათ ქართულ ბრინჯაოს ბალთებზე ასე ხშირად გამოსახულ ამ ორნამენტზე. „მბრუნავი ვარდულის“ ეს მოტივი გვხვდება ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარების ზოომორფულ სახეებზეც (მაგ. ჯიხვის რელიეფური სახე ნალვარევის ქვასვეტზე და სხვ.).¹²³ ეს არის ხალხის ისტორიულ მეხსიერებაში შემონახული უძველესი სიმბოლოების სიცოცხლისუნარიანობისა და ახალ კონტექსტში მათი გააზრების შესანიშნავი მაგალითი. ამ თვალსაზრისით ადრეული ქართული ქვასვეტების რელიეფები მდიდარ ინფორმაციას შეიცავს.

ლომის კუდი გავის მოხაზულობას შემოწერს და მისი პალმეტისმაგვარი ბოლო უკანა თათებს შორის, სხეულზე მოჩანს, რაც ამ სრულიად სიბრტყობრივ

გამოსახულებაში თითქოს პლანების არსებობაზე მიანიშნებს. უკანა თათები მოძრაობაშია გადმოცემული. კაპიტელის მომიჯნავე ნახნაგებზე ფარშევანგისა და ლომის გამოსახულებები პრინციპულად ერთნაირ კომპოზიციურ მიდგომას ავლენს; ორივე სხეული დიაგონალურად ავსებს რელიეფის არეს. პლასტიკური ხერხების გამოყენებაშიც გარკვეული კანონზომიერება შეინიშნება: თუ ფარშევანგის გამოსახულებიანი ნახნაგის მთავარი მხატვრული ხერხი ზედაპირის ფაქიზი ხაზობრივ-დეკორატიული დამუშავებაა, ლომის რელიეფი მოქმედებს გლუვი ზედაპირების სიბრტყობრივი გამომსახველობით. ორივე შემთხვევაში შესანიშნავადაა გამოყენებული თემის თავისებურება და ამ მომიჯნავე ნახნაგების განსხვავებული პლასტიკური მეტყველება ოსტატის დახვეწილ გამოვლენასა და მხატვრული ხერხების მრავალფეროვნებაზე მეტყველებს.

ლომის გამოსახულებასთან დაკავშირებით გარკვეული კითხვები ჩნდება. ამ ნახნაგის რელიეფის კომპოზიცია, ცხოველის დიაგონალურად მიმართული სხეულით, მკვეთრად უკან მიბრუნებული თავით, დაღებული ხახით, მძაფრი, დინამიკური მოძრაობით, თითქოს წინააღმდეგობაშია კაპიტელის დანარჩენ სტატიკურ, რეპრეზენტატიულ გამოსახულებებთან. ამის ახსნა უნდა ვეძიოთ იმ ნიმუშებში, რომლებითაც ქართველი ოსტატები სარგებლობდნენ. ქვასვეტის შექმნის ეპოქა (VI ს. ბოლო) ორი დიდი იმპერიის – ბიზანტიისა და სასანური ირანის მძლავრი კულტურული და მხატვრული იმპულსებით აღინიშნება. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ირანულ სამყაროს უნდა მივმართოთ, რადგან ცხოველთა ანალოგიური, თავმობრუნებული, მკვეთრ დინამიკურ მოძრაობაში გადმოცემული გამოსახულებები სწორედ ირანული სამეფო კარის ხელოვნებაში გავრცელებული ნადირობის სცენებით არის შთაგონებული. ამგვარად არის გამოსახული გარეული ცხოველები, მათ შორის ლომები, სასანურ ვერცხლის ჭურჭელზე და ქსოვილებზე. ამგვარი მაგალითების დასახელება მრავლად შეიძლება (იხ. ლომებზე ნადირობის სცენა სასანურ წინამულფონიან ქსოვილზე ვატიკანის მუზეუმში, VII ს.; თავმიბრუნებული ლომები ვერცხლის სურაზე პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში, VI-VII სს.).¹²⁴

უკან თავმიბრუნებული ცხოველის მოტივი თავისი ძირებით დასავლეთ ირანის უძველეს ხელოვნებას უკავშირდება, საიდანაც იგი სკვითურ ხელოვნებაში გავრცელდა.¹²⁵ პირობითი ფორმების მემკვიდრეობით ცხოველების დამახასიათებელი ნიშნების ზუსტი გადმოცემა, ცხოველის ბუნებრივი ნაკეთების გამოსახვა დეკორატიული ხერხებით, ფორმების გამარტივებითა და დეფორმაციით – სკვითური სტილის გამორჩეული ნიშნებია. ახლო აღმოსავლეთის უძველესი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი თავისებური სტილიზაცია თავს იჩენს ძველ ქართულ ხელოვნებაშიც, სადაც ამგვარი მიდგომა თავისებურად ვლინდება. ერთ-ერთ ასეთ დამახასიათებელ მოტივს – უკან თავმიბრუნებულ ცხოველთა გამოსახულებებს ვხვდებით გვიანანტიკური ქართული ხელოვნების ისეთ ორიგინალურ ძეგლებზე, როგორიცაა ბრინჯაოს ჭვირული ბალთები, რომლებზეც ზემოხსენებული მოტივი მხატვრული სრულყოფის დონეს აღწევს.

ამგვარად, განთიადის ქვაჯვარას სვეტზე გამოსახული ლომის რელიეფური სახე ნარმოგვიდგება უძველესი სიმბოლური მოტივის შორეულ მემკვიდრედ,

მოტივისა, რომელმაც საუკუნეებს გაუძლო და ახალ ვითარებაში ქრისტიანული რწმენის საჭიროებისათვის იქნა გამოყენებული. ეს ერთადერთი მოტივი როდია, რომელიც ქრისტიანულმა ხელოვნებამ წინარე ეპოქების რეპერტუარიდან აითვისა და ახალი მნიშვნელობა შესძინა. ამგვარი „ათვისების“ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ VI-VII საუკუნეთა გვიანსასანურ ოქროს საბეჭდავში ჩასმული ლომის სახიანი ლაზურიტის გემა, რომელზეც ლომის ზემოთ ჯვარია გამოსახული. ვარაუდობენ, რომ ძველ ირანულ სიმბოლურ სახეს ჯვარი შემკეთმა-ქრისტიანმა ამოაკეთებინა.¹²⁶

ირემი

ქვაჯვარათა სიმბოლურ ზოომორფულ სახეთა შორის იშვიათად ვხვდებით საქართველოს ისტორიულ წარსულში ესოდენ პოპულარულ ირმის თემას. ბრინჯაოს ეპოქიდან მოყოლებული, ირმის კულტის არსებობა საქართველოში მრავალრიცხოვანი ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული და არქეოლოგიური მასალით დასტურდება, რაც ცხოველთა მფარველ ღვთაებას და ნადირობას უნდა უკავშირდებოდეს. მკვლევართა აზრით, ირემი საქართველოში ბუნების დიდი დედის ერთ-ერთი უძველესი ზოომორფული სახეა.¹²⁷ საქართველოში ირემის გამოსახულებები უძველეს ლითონის მხატვრულ ნაკეთობებზე გვხვდება (კოლხური ბრინჯაოს ცულები, სარტყლების გრაფიკული სახეები, ბრინჯაოს ბალთების პლასტიკური კომპოზიციები). ამ ცხოველის კულტის მდგრადობასა და სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს ის გარემოება, რომ ამ უძველესმა კულტმა ქრისტიანობამდე მოაღწია და ქრისტიანულ ეკლესიებში შემორჩენილი ირმისა და ჯიხვის რქების შეწირვის ტრადიციაში იჩინა თავი.

პირველ ქრისტიანთათვის ირმის სახე იყო ერთი იმ სიმბოლოთაგან, რომლებითაც ისინი შეფარვით გამოხატავდნენ თავის რწმენას. ვარაუდობენ, რომ ირემი ქრისტიანულ სახვითობაში შევიდა იმ სიმბოლურ მნიშვნელობასთან დაკავშირებით, რომელიც მან ფსალმუნიდან მიიღო წყალთან ან ნათლისღების საიდუმლოებასთან მიმართებით. მეფე დავითი თავის დაუოკებელ სწრაფვას ღრმთისადმი ადარებს სიცხისგან დათანგული ირმის ლტოლვას წყაროსკენ: „ვითარცა სახედ სურინ ირემსა წყაროთა მიმართ წყალთასა, ეგრე სურის სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო!“ (ფს. XL,1). ადრექრისტიანული ხელოვნების პოპულარული სიუჟეტი – მდინარესთან ან წყაროსთან მისული ირემი – შეიძლება გავიხილოთ, როგორც ხსენებული ფსალმუნის თავისებური ხატოვანი განსახიერება, როგორც მისი ზუსტი ილუსტრაცია. უფრო ზოგადად, წყაროსთან გამოსახული ირემი ნათლისღების საიდუმლოებასთან მიახლოებული მორწმუნის სიმბოლოდ აღიქმება.

მოსეს ხუთნიგნეულში ირემი ღმერთისადმი მირთმევის ღირს წმინდა შესაწირავთა შორისაა ნახსენები: „და ყოვლითა გულისთქუმითა შენითა შესწირო მსხვერპლი იგი შენი და შჭამო ხორცი იგი მისი კურთხევითა მით უფლისა ღმერთისა შენისათა, რომელ-იგი მიგცა შენ ყოველთა მათ ქალაქთან შენთა ბოლნი იგი და წმიდაი, ერთბამად შჭამდეთ, ვითარცა ქურციკსა და ირემსა“ (II სჯული, XII,15). მოსე ირემს იმ წმინდა არსებათა შორის ასახელებს, რომელნიც შეიძლება შესწირო ღმერთს („ირემი, ქურციკი, გამეში, ხარაბუზი, ნიაპორი“ –

II სჯული, XIV, 5). ირემი განასახიერებდა უცოდველ მორწმუნე სულს, რომელიც რწმენის წმინდა წყაროს ენაფება.

უძველესი რომაული კატაკომბების მხატვრობაში ირმის გამოსახულება ზიარების საიდუმლოებაზე მინიშნება იყო. ადრეულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ირმის სახე გვხვდება რავენის ერთ-ერთ სარკოფაგზე (მაღალი ჭურჭლის გვერდებზე ორი ირემი); რომში, პეტრესა და მარცელინის კატაკომბებში კამარის კუთხეებში მწოლიარე ირმებია გამოსახული. ა. უვაროვის აზრით, ირმის გამოსახულებები უფრო პოპულარული ხდება და ვრცელდება IV საუკუნიდან, მას შემდეგ, რაც ეკლესიის მამებმა ჩამოაყალიბეს და განავითარეს ირმის სიმბოლიზმი.¹²⁸

ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ირმების ყველაზე ადრეული გამოსახულებები ბოლნისის სიონის რელიეფურ დეკორში გვხვდება. ორი მათგანი განლაგებულია სანათლავის ერთმანეთის მოპირდაპირე ორი პილასტრის კაპიტელზე. დასავლეთის კაპიტელზე მცენარესთან ორი ირემია (ურქო) გამოსახული (დიდი და პატარა), მეორე კაპიტელზე – ხეებით ფლანკირებული ირემი, რომელიც ხის ფოთლებს ძოვს.¹²⁹ მხატვრული ხერხების პირობითობისა და სქემატურობის მიუხედავად, ცხოველთა გამოსახულებებში ბუნებრივი ფორმები ზუსტად არის გადმოცემული. ამ შემთხვევაში ირმის გამოსახულება მორწმუნე სულის სიმბოლოდ იგულისხმება.

ქართულ ქვაჯვარათაგან ირემი ნალვარევის სვეტის (VI ს.) რელიეფებში გვხვდება.¹³⁰ ქვასვეტი ჩვენამდე ძალზე ფრაგმენტულად მოაღწია, დაზიანებულია მისი რელიეფური ზედაპირი, მაგრამ დარჩენილი ნაწილების მიხედვით შესაძლებელია ხდება რელიეფური პროგრამის ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია, რომელშიც გარკვეული ადგილი ირმის გამოსახულებას უკავია. სვეტის პირით (დას.) მხარეზე, კაპიტელის ქვემოთ მთავარანგელოზ მიქაელის რელიეფური სახეა (დაქარაგმებული ასომთავრული წარწერით), მის მომიჯნავე სამხრეთის წახნაგზე სწორკუთხა ჩარჩოში ოსტატურად ჩანერილი ირმის გამოსახულებაა. ცხოველის ზუსტად დაჭერილი პოზა, მოქნილი, ელასტიური ხაზით შემოწერილი სილუეტი, კისრისა და თავის დახვეწილი ფორმა ოსტატის გამოცდილ ხელსა და კარგ მხატვრულ ალღოს ავლენს. კვადრატთან მიახლოებული კომპოზიციის ჩარჩო სრულიად სადაა. ცხოველის ბრტყელი სილუეტი მკაფიოდ იკითხება გლუვ ფონზე. პროფილში გამოსახ-



53. ირემი. „ევსტათეს ნადირობა“. ნათლისმცემლის ქვაჯვარა. ფრაგმენტი

ული უკან თავმობრუნებული ირმის ფიგურა იმგვარადაა განლაგებული სწორკუთხა არეზე, რომ მისი პატარა, მოხდენილი თავი კომპოზიციის სიმეტრიის ღერძზეა მოხვედრილი და ფასში გამოსახული მისი ლამაზი ფორმის განტოტვილი რქები სიმეტრიულადაა გაშლილი ცენტრალური ღერძიდან ვერტიკალურ ჩარჩოებამდე. ირმის გავაზე დიდი ვარდულიანი მედალიონია ამოკვეთილი. ირმის სხეულის წინა ნაწილი დაზიანებულია, მაგრამ საფიქრებელია, რომ ამგვარი ვარდული მის მკერდსაც ამკობდა.

ირმის რელიეფი, ისევე, როგორც კაპიტელზე გამოსახული ხარის ფიგურა, სვეტის წინა პირზე გამოსახული პირობითი და სქემატური სიუჟეტური რელიეფებისაგან ფორმის ზუსტი გრძნობით, კომპოზიციური წყობის დასრულებულობით, განსაკუთრებული სიცოცხლით გამოირჩევა. კომპოზიციური ალლო, განსაკუთრებული პლასტიკური მიდგომა, ცხოველის ნაკეთების ორიგინალური ტრანსფორმაცია, მის სხეულზე უძველეს ასტრალურ კულტებთან დაკავშირებული სიმბოლური აქცენტების დასმა – ყველაფერი ეს ირმის გამოსახვის უძველეს ადგილობრივ ტრადიციას უნდა უკავშირდებოდეს.

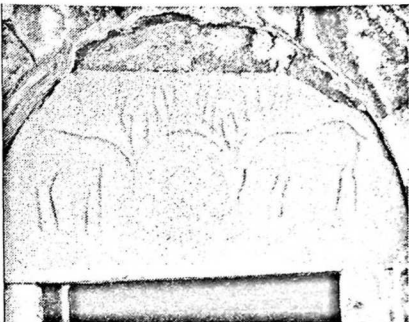
ნაღვარევის ირმის რელიეფთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ მისი თანადროული, იშვიათი ოსტატობით შესრულებული ჯიხვის რელიეფი თეთრი წყაროს ეკლესიის სვეტის კაპიტელზე (VI ს.).¹³¹ მსგავსება ამ ორ რელიეფს შორის იმდენად დიდია, რომ მათთვის უნდა ვივარაუდოთ სიმბოლური მნიშვნელობის მქონე კეთილშობილ რქოსანთა გამოსახვის რაღაც საერთო ნიშუმი, ან უძველეს ეროვნულ ტრადიციაზე დაფუძნებული საერთო კომპოზიციური სქემა. ამ ტრადიციის ქვეშ, რა თქმა უნდა, იგულისხმება წინაქრისტიანული ქართული ხელოვნების ისეთი ორიგინალური მხატვრული ქმნილებები, როგორიც ბრინჯაოს ბალთების პლასტიკური კომპოზიციებია.

რენე შმერლინგი თეთრი წყაროს კაპიტელის ჯიხვის რელიეფის თავისებურებას, მის კომპოზიციურ და პლასტიკურ გააზრებას ხსნის ადრექრისტიანულ ხანაში საქართველოში მაღალმხატვრული სასაზღვრო ძვირფასი ჭურჭლის გავრცელებით, რომელთა დეკორში ცხოველთა გამოსახულებები მთავარ ადგილს იკავებდა. ეს გარემოება ქართველ ოსტატებს ღირსეულ მისაბამ ნიშუშებს სთავაზობდა. ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე ზომორფული სახეების ძირების ძიებისას, რა თქმა უნდა, ამ მომენტის უგულვებელყოფა არ შეიძლება. მაგრამ ირანული ელემენტების შემოღწევა ძველ ქართულ სახეით ხელოვნებაში უკვე წინაქრისტიანულ ხანაში იღებს სათავეს და ცხოველთა გამოსახვის ეროვნული ტრადიცია ადგილობრივ ნიადაგზე სწორედ ახლოაღმოსავლური გავლენების ზემოქმედებით ყალიბდებოდა, რაც სრულყოფილი და ორიგინალური სახით სწორედ ბრინჯაოს ბალთებში წარმოგვიდგება.

ირემი, როგორც მორწმუნე სულის სიმბოლო, არაერთგზის გვხვდება ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში. ამ სიმბოლურ თემას ქართულ ხელოვნებაში გარკვეული ტრადიცია აქვს. ამის საილუსტრაციოდ მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს ქვემო ქართლიდან: კაპიტელი დამბლუტისწყლის ხეობის მცირე ეკლესიაში ირმისა თუ ჯიხვის რელიეფით, კზილ-კილისას ინტერიერში, საკურთხეველთან პილასტრად ჩაშენებულ ქვასვეტის ფრაგმენტზე მედალიონებში ჩან-

ერილი ცხოველთა რელიეფური სახეები.¹³² ამათგან პირველზე, ნაღვარევისა და თეთრი წყაროს რელიეფების მსგავსად, ირმის სხეულზე – გავასა და მკერდზე ორნამენტული ვარდულებია მოთავსებული. ამ დეტალშიც ჩანს მდგრადი ადგილობრივი ტრადიცია.

ნაღვარევის სვეტის პლასტიკურ დეკორში ქრისტოლოგიურ, სიუჟეტურ კომპოზიციებისა და ცხოველთა გამოსახულებების გადმოცემის ხასიათს შორის მკვეთრი განსხ-



54. ტიმპანის რელიეფი. ატენის სიონი

ვავება შეინიშნება. ერთი შეხედვით, სვეტის რელიეფების შესრულებაში საერთო მიდგომა იჩენს თავს – ერთგვარი პრიმიტიულობა, ფორმის გამარტივება, სქემატიზმი. მაგრამ დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ ამ საერთო პოზიციის ფარგლებში ოსტატი გაცილებით უფრო თავისუფალია ცხოველთა გადმოცემის დროს. ეს შემთხვევითი როდია, რადგან ქრისტოლოგიური სიუჟეტების შექმნის ადრეულ ეტაპზე ხდებოდა წმინდა ისტორიის მოვლენებისა და პერსონაჟების გამოსახვის ახალი, უჩვეულო ხერხების ათვისება საკუთარი მხატვრული გამოცდილების გამოყენებით. ცხოველთა გამოსახვისას კი საქართველოში მრავალსაუკუნოვანი ადგილობრივი ტრადიციები, ზოომორფული სახეების შექმნის კარგად დამუშავებული სისტემა არსებობდა. ამას უნდა დაემატოს ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში სასანური ირანის ზოომორფულ სახეთა პოპულარობა, ცხოველთა სახეებით შემკული სასანური ძვირფასი ნივთების დიდი რაოდენობა, რაც თავის კვალს ტოვებდა ქართული ხელოვნების ნაწარმოებთა თემატიკასა და მათ ხასიათზე.¹³³

ირმების რელიეფური გამოსახულება მოთავსებულია ატენის სიონის (VII ს.) ჩრდ. კარის ტიმპანზე – სხვადასხვა ზომის რელიეფული წრეებით დეკორატიულად გადმოცემულ მრგვალ წყლის აუზთან (მადრევანი? წყარო?) ორი თავდახრილი ირემია გამოსახული, რომლებიც წყალს დანაფებიათ. ამ შემთხვევაშიც, ისევე, როგორც ქვასვეტების რელიეფებზე, ხედვის ორი წერტილია გამოყენებული (ირმის სხეული პროფილშია გამოსახული, სიბრტყეზე სიმეტრიულად გაშლილი განტოტვილი რქები – ფასში). ბრინჯაოს ბალთების კომპოზიციებში გამოყენებული ეს ხერხი ძველი აღმოსავლეთის სამყაროდან მომდინარეობს. ამგვარად, შუა საუკუნეების ადრეულ ქართულ რელიეფებში თავს იჩენს შორეული წარსულიდან წარმომავალი მხატვრული ხერხი (ცხოველისა თუ ადამიანის ხედვის ორი წერტილიდან ჩვენება), რომელიც ქრისტიანულმა ხელოვნებამ წინაპართა მხატვრული მემკვიდრეობიდან აითვისა (მდრ. ხატწერაში გამოყენებული „შებრუნებული პერსპექტივის“ ხერხი).

გ. ჩუბინაშვილს თავის ნაშრომში მცხეთის ჯვრისა და მისი ტიპის ძეგლების შესახებ ატენის სიონის ირმებიან რელიეფთან დაკავშირებით მოჰყავს ნ. კონდაკოვის მოსაზრება („ორი ირემი – მორწმუნეთა უძველესი სიმბოლო“) და იძლევა ამ პლასტიკური სიმბოლური კომპოზიციის ამომწურავ მხატვრულ-სტილურ ანალიზს, მიიჩნევს რა მას ატენის სიონის რელიეფთან საუკეთესოდ. აქვეა მოცემული ამ სიმბოლური თემის ამომწურავი ბიბლიოგრაფია.¹³⁴

ირმის კულტის უძველესი მხატვრული ტრადიციის მდგრადობის ნათელი ილუსტრაციაა ნათლისმცემლის ქვასვეტზე „ევსტათეს ნადირობის“ სცენაში იშვიათი ოსტატობით შესრულებული ირმის ნატიფი გამოსახულება.

ხარი

ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში გავრცელებულ ზოომორფულ სახეთა შორის ხარის გამოსახულებებიც გვხვდება. ყველაზე ადრეულია ბოლნისის სიონის სანათლავის სამხრეთის პილასტრის კაპიტელის ერთ-ერთ ნახნაგზე მოთავსებული ხარის თავი.¹³⁵ ეს გამოსახულებაც, ლომის თემის ანალოგიურად, ქრისტიანულ ხელოვნებაში შორეული წინაქრისტიანული ეპოქიდანაა შემონახული და გამოყენებული. ხარის თავის ფრონტალური გამოსახულება, რქებს შორის ტოლმკლავა ჯვრით, საგრძნობი მოცულობითაა ამოწეული ფონიდან. ხარის ნახევარმთვარის მსგავსი რქები და საკმაოდ დიდი ყურები სიბრტყეზე სიმეტრიულადაა გაშლილი. ჩაკვეთილი ხაზებით შექმნილი ორნამენტული „ქოჩორი“ მარაოსებრად ეფინება შუბლზე. ღრმა ნახვრეტებით აღნიშნული თვალები სამმაგი ლილვითაა შემოვლებული, ნესტოები მრგვალი ჩაღრმავებებითაა შექმნილი, პირი ჰორიზონტალური ხაზითაა მონიშნული. ხარის თავის პლასტიკური ნაკვეთების აღნიშვნა ფორმების გამყოფი ხაზების მეშვეობით – ძველი აღმოსავლეთის მხატვრული ტრადიციების გარკვეულ „გახსენებად“ შეიძლება მოვიაზროთ. ფორმებს დიდი გლუვი სიბრტყეები ქმნის.

თითქმის ანალოგიური ხარის თავები ამკობდა XI საუკუნეში კათალიკოს მელქისედეკის მიერ აგებულ სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის გალავნის



შესასვლელს. კარიბჭის შემამკობელი წყვილი ხარის თავიდან დღეისათვის მხოლოდ ერთია დარჩენილი. ეს სკულპტურული თავები ვახტანგ გორგასლის ეპოქაში არსებული სვატიცხოვლის ტაძრის დეკორს წარმოადგენდა. ე.ი. არსებითად ისინი ბოლნისის სანათლავის პილასტრის კაპიტელის რელიეფის თანადროული უნდა იყოს.¹³⁶

ხარის გამოსახულება შედის

55. ხარი. სანათლავის სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი

ნაღვარევის ქვაჯვარას სვეტის რელიეფურ პროგრამაში.¹³⁷ კაპიტელის ზურგის მხარეს პროფილში გამოსახული ხარის მძლავრი ფიგურა აპოლიკაციისებრ, ბრტყელ ფორმადაა გაშლილი კაპიტელის ნახნაგზე. ნინა პირის ფიგურულ გამოსახულებათა მსგავსად, ხარის ფიგურა უჩარჩოოდ, სიბრტყეზე თავისუფლად მოთავსებული. ხარის სხეული დიდი გლუვი ზედაპირით, ყოველგვარი დამუშავების გარეშეა მოცემული. ამ გამოსახულებაში შეინიშნება კონტრასტი ცხოველის ფორმების რეალისტურ აღქმასა და გამოსახვის პირობით მანერას შორის. კარგად არის დაჭერილი ძლიერი ცხოველის დამახასიათებელი მოძრაობა, გამოცდილი ოსტატის ხელითაა გადმოცემული ხარის მძლავრი ქედის მოხაზულობა, მისი კუნთოვანი სხეულის დამახასიათებელი სილუეტი. ხარის თავი დაზიანებულია, განირჩევა მხოლოდ მისი ნაწილი, რქის მოხაზულობა და ღრმა ნახვრეტი და გრაფიკული წრეხაზით გადმოცემული თვალი.

ქვასვეტისა და კაპიტელის წმინდა გამოსახულებების უკიდურესად პირობითი და სქემატური გამოსახულებებისაგან განსხვავებით, ცხოველთა გამოსახულებები აღქმის უშუალოდ, ფორმათა ზუსტი შეგრძნებით, კომპოზიციური სქემის მკაფიოებითა და მხატვრული დასრულებულობით გამოირჩევა.

თუმცა ნაღვარევის ქვასვეტის ხარის რელიეფური სახისათვის ზუსტი პარალელების მოძიება ვერ ხერხდება, ამ ცხოველის თავყანისცემისა და გამოსახვის უძველესი წარმართული ძირები და მისი „ქრისტიანიზებული“ სახის ჩართვა ადრეული შუა საუკუნეების ქართული არქიტექტურის პლასტიკური დეკორის სისტემაში (ბოლნისის სიონი, სვეტიცხოვლის კარიბჭე) გასაგებს ხდის ნაღვარევის ქვასვეტის რელიეფური პროგრამის შექმნაში ოსტატის კარგად გააზრებულ პოზიციას. ამ შემთხვევაშიც ხალხურ მესხიერებაში შემონახული ზოომორფული სახე – ხარი ქრისტიანული კულტის საჭიროებისათვის ახალი სიმბოლური დატვირთვით, ახალი იდეურ-მხატვრული ფუნქციით არის გამოყენებული. უძველეს ზოომორფულ სახეთა ჩართვის პრაქტიკა ადრეული შუა საუკუნეების ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებში გავრცელებული იყო არა მხოლოდ ხუროთმოძღვრულ დეკორში, არამედ მცირე არქიტექტურული ფორმების რელიეფურ კომპოზიციებშიც, რისი კიდევ ერთი დასტურია ნაღვარევის ქვაჯვარას რელიეფები.

ქრისტიანულ საკულტო ძეგლების რელიეფურ დეკორში უძველეს ზოომორფულ სახეთა ჩართვის მიზეზების გარკვევისას უთუოდ გასათვალისწინებელია გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრება, გამოთქმული მცხეთის ჯვრის რელიეფურ დეკორში ცხოველთა გამოსახულებების ჩართვასთან დაკავშირებით. მკვლევარი ამ რელიეფებში ხედავს „მაგიური ზემოქმედების რწმენას“.¹³⁸ ამასთანავე, ეს დაკავშირებული უნდა იყოს საეკლესიო დღესასწაულების დროს ხარებისა და სხვადასხვა წერილფეხა რქოსანი საქონლის მსხვერპლად შეწირვის უძველეს ჩვეულებასთან. ქრისტიანულ ძეგლებზე ცხოველთა გამოსახვა ამ ტრადიციის თავისებური ანარეკლი უნდა იყოს. ხარისა და მოზეერის სამსხვერპლო დანიშნულება უკვე ძველ აღთქმაში ჩანს. ხარის რქაში ინახავდნენ ებრაელები წმინდა ზეთს.¹³⁹ ცხოველთა გამოსახულებები ქვაჯვარებზე უნდა განიხილებოდეს, როგორც „მხატვრულ სახეებში ხალხის იმ რელიგიურ წარმოდგენათა ასახვა,

რომლებიც ქრისტიანობასთან არ არის დაკავშირებული".¹⁴⁰ ქვაჯვართა - ღვთაებრივი მეოხებისა და მფარველობისათვის ღმართული საკულტო ძეგლების - ფუნქცია მკაფიოდ მიანიშნებს მათ რელიეფურ პროგრამებში ზოომორფული თემების გამოყენების ლოგიკაზე. ცხოველების სახეთა ჩართვა ქვაჯვარების იდეურ-მხატვრულ ქარგაში ერთი მხრივ, წარმოადგენს ზოომორფულ ღვთაებათა უძველესი ტრადიციის გადმონათეს, მეორე მხრივ კი ეს პრაქტიკა მათ სამსხვერპლო მნიშვნელობასთანაა დაკავშირებული.

4. გეომეტრიული ორნამენტი

ქვაჯვარებზე გამოყენებული გეომეტრიული ორნამენტები იშვიათად წარმოადგენს დამოუკიდებელ დეკორატიულ თემას, მათ უპირატესად დამხმარე ფუნქცია ეკისრებათ. მაგრამ რელიეფების ოსტატები საერთო დეკორატიული პროგრამის შედგენის დროს უმეტეს შემთხვევაში ორნამენტების სიმბოლურ დატვირთვისაც ითვალისწინებენ. ამის მაგალითად შეგვიძლია დავასახელოთ ხანდისის ქვასვეტის რელიეფური დეკორის ერთი ნაწილი - სვეტის ზურგის მხარე, რომელზეც თავისებური ორნამენტული კომპოზიციაა გაშლილი. ქვასვეტის ზედა ნაწილი წარმოადგენს გლუვ კვადრატულ არეს, რომლის ცენტრი რელიეფური წრით არის აღნიშნული და რომელიც ორმაგი დიაგონალური რელიეფური ხაზით ორ ტოლ სამკუთხედად იყოფა. ეს გეომეტრიული ფიგურები - კვადრატი, ხაზგასმული ცენტრითა და ორი ტოლფერდა სამკუთხედი - უთუოდ, უძველეს კოსმოგონიურ წარმოდგენებთან არის დაკავშირებული, რომლებმაც ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფართო გამოყენება პოვნა (კვადრატი - დადამინის, სივრცის უნივერსალური სიმბოლო, რომელიც წრესთან, ზეცის სიმბოლოსთან ერთად, სამყაროს, კოსმოსს განასახიერებს; ამასთანავე, კვადრატი სრულყოფილებაში განმტკიცების, ღვთაებრივი იერუსალიმის, სამყაროს სტაბილურობის სიმბოლოს წარმოადგენს).¹⁴¹ ადრექრისტიანულ ძეგლებში ხშირად იყენებდნენ ციფრების მაგიურ მნიშვნელობას. ხანდისის სვეტზე კვადრატი ორ სამკუთხედად არის დაყოფილი (სამკუთხედი - სამების უძველესი სიმბოლო). ორი მაგიური რიცხვის - კოსმოსური „ოთხიანისა“ და წმინდა რიცხვის „სამის“ - კომბინაცია იძლევა სასრულ რიცხვს „თორმეტი“ (წმიდა იერუსალიმის თორმეტი ბჭე, თორმეტი ანგელოზი, ქალაქის ზღუდის თორმეტი საფუძველი, თორმეტი მოციქული...), რომელიც წლის ლიტურგიკულ ციკლთან არის დაკავშირებული.

ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში სამებას ურთიერთგადაჯაჭვული სამი რგოლიც განასახიერებდა.¹⁴² ამ სიმბოლოს მოგვაგონებს კაპიტელის ზურგის მხარეზე თავისუფლად გაშლილი მსხვილი, ურთიერთგადაშლადი რელიეფური წრეები, რომლებიც ზემოთ სამკუთხედების ვიწრო ზოლითაა შემოსაზღვრული. შედარებით უფრო მცირე დიამეტრის რელიეფური წრეების „ჯაჭვი“ გრძელდება სვეტის მთელ ნახნაგზე. ოსტატი დიდი ტაქტით ახდენს რელიეფური წრეების ზომების ვარიირებას, გამოჰყოფს მათ ზომით კაპიტელის ნახნაგზე,

რომლის საპირისპირო საფასადო მხარეს აღსაყდრებული ქრისტეს რელიეფური ხატია მოთავსებული. ამით ხაზი გაესვა მთავარი კომპოზიციის სიღრმე მნიშვნელობას.

ურთიერთგადადაჯაჭვული წრეების ანალოგიური ორნამენტი ფარავს სათხის ეკლესიის ეკეტერის აბსიდის კედლის ნიშობაში ჩამოყალიბებული ქვასვეტის ერთ-ერთ ნახნაგს (VI ს.). რელიეფის ხედაპირი დაზიანებულია, მაგრამ მაინც შეიძლება წარმოვიდგინოთ, რა დეკორატიულ ეფექტს ქმნიდა ქვაჯვარას სვეტის საერთო დეკორში ოთხმაგი რელიეფური ლილვებით შედგენილი წრეების დახვენილი ორნამენტი.

რამდენიმე ქვაჯვარას სვეტს წვრილი ლილვებით შექმნილი რომბული ბადე ამკობს (ქვაჯვარას ფრაგმენტი ნათლისმცემლის ეკლესიიდან, ფირუზისფერი ქვაჯვარას ფრაგმენტი სათხის ეკლესიიდან, VI-VII სს.). რომბული ბადე – სასანურ ირანში ფართოდ გავრცელებული ორნამენტული მოტივია, რომელიც სასანური ირანის ხელოვნების თითქმის ყველა დარგში გვხვდება. იგი განსაკუთრებით პოპულარული იყო არქიტექტურულ დეკორში, ჭედურ ნაწარმოებებში, ქსოვილებში. ამგვარი ორნამენტის ბრწყინვალე მაგალითებია კალაი-კუპნას, ტაკი-ბუსტანის, ისპაჰანისა და სხვა ნაგებობების კაპიტელებში (VI ს.).¹⁴³ რომბული ორნამენტითაა შემკული მცხეთის ჯვრის საქტიტორო რელიეფზე დემეტრეს მოსასხამის საპირე.

ამ ტიპის დეკორი, ე.წ. „კალათისებრი ნიშული“ გვხვდება ქართულ არქიტექტურულ დეკორში (იხ. ატენის სიონის ჩრდ. შესასვლელის კაპიტელის ფრაგმენტი რომბული ორნამენტით).¹⁴⁴ ატენის კაპიტელის რომბული ორნამენტი შესრულების ტექნიკით ახლოა ნათლისმცემლის ანალოგიურ ორნამენტთან. განსხვავებაა მხოლოდ ბადის შემქმნელი ლილვების რიცხვში – ქვაჯვარას რომბები ორმაგი ლილვებითაა შექმნილი, ატენის სიონის კაპიტელისა – სამმაგი ლილვებით. აღსანიშნავია, რომ ქვაჯვარას დეკორში გამოყენებული მეორე მოტივი – კონცენტრული რკალების რიტმით ორიგინალურად შედგენილი „ფარფლისებრი“ ორნამენტიც გვხვდება ატენის სიონის დეკორში (იხ. სამხრ. შესასვლელის კაპიტელის ფრაგმენტი).

ქვაჯვარების ორნამენტულ დეკორში დიდი მნიშვნელობა აქვს სვეტების ნიშობების გადანაწევტას. ზოგიერთ შემთხვევაში ქვასვეტების კუთხეებში ჩაკეთილი ღრმა ღარებით შექმნილია კუთხის სვეტები, რომლებიც იმედროულად ნახნაგების რელიეფური კომპოზიციების ვერტიკალურ ზღვარს ქმნის (იხ. ნალვარევის, ბრდამორის, დავათის, საცხენისის, დიდი გომარეთის, განთიადის, ბერიჯვარის, უსანეთის, მამულას ქვაჯვარათა სვეტები). ზოგიერთ ქვაჯვარაზე ოთხნახნაგა სვეტების ნიშობები „ფარფლისებრი“ გრაფიკული ორნამენტით (ნათლისმცემლის, კატაულას ქვასვეტები, დმანისისა და ბოლნისის კაპიტელები) ან სამკუთხედების მწკრივით (ხანდისი) შემკული ვიწრო ვერტიკალური სიბრტყეებითაა ჩამოკვეთილი. კუთხის ეს ორნამენტული ზოლი დამატებით ნატიფი გრეხილი ლილვებითაა შემოსაზღვრული. ქვასვეტის ამგვარი სტრუქტურა მას განსაკუთრებულ დეკორატიულობასა და დახვენილობას ანიჭებს. ვფიქრობ, სვეტების ხაზგასმული ორნამენტული დამუშავება გარკვეული

სკულპტურული სახელოსნოების (ან ოსტატების) დამახასიათებელი მხატვრული ხერხი უნდა იყოს.

ქვასვეტების კუთხეების ჩამომკვეთი სიბრტყეების დეკორში გამოყენებული ორნამენტული მოტივები – კონცენტრული სეგმენტები და სამკუთრედების წყება – ტრადიციული ადგილობრივი რელიეფური სამკაულია, რომელიც ხშირად გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ დეკორში. კონცენტრული სეგმენტების მოტივი გამოყენებულია ატენის სიონის, ოლთისისა და თეთრი წყაროს ეკლესიების კაპიტელებზე (VI ს. ბოლო-VIII დასაწყ.)¹⁴⁵, ბოლნისის მიდამოებში აღმოჩენილი ქვაჯვარების ფრაგმენტებზე. ეს თავისებური გრაფიკული ორნამენტი გამოყენებულია არა მხოლოდ ქვაჯვართა კონსტრუქციულ ნაწილებში (სვეტის კუთხეების სტრუქტურაში), არამედ ფიგურული რელიეფების დეკორატიულ დამუშავებაში (ქვაჯვართა ბაზებზე, დმანისისა და ბოლნისის კაპიტელებზე, ქვაჯვარას ბაზაზე პანტიანიდან ანგელოზთა ფიგურების ზედაპირის დამუშავებაში და სხვ.). ამ ორნამენტის ადგილობრივ ძირებს ადასტურებს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აღმოჩენილი შუა ბრინჯაოს ხანის კერამიკული ჭურჭლის ორნამენტიკა. საინტერესოა, რომ ამ ტიპის ორნამენტი აღწერა ნ. კონდაკოვმა ელ-კაზრის ციტადელში (VI-VIII სს.). მკვლევრის აზრით, ორნამენტი, რომელსაც მან „კონცენტრული ნახევარწრეები“ უწოდა, თავისი ძირებით ხალხური ხეზე კვეთის ოსტატობიდანაა ათვისებული.¹⁴⁶

სამეციფიკური კვეთით შესრულებული რელიეფური სამკუთხედების მოტივი ყველაზე გავრცელებულია ადრეული შუა საუკუნეების ქვაჯვართა დეკორში. საკმარისია გავიხსენოთ ამ ორნამენტის დიდი პოპულარობა ე. წ. "ბოლნური ჯვრების" მედალიონების დეკორში. ქვემო ქართლის რელიეფებზე ამ დეკორატიული მოტივის პოპულარობას ბოლნისის სიონში მისმა გამოყენებამ დაუდო სათავე. აღსანიშნავია, რომ ანალოგიური ორნამენტი გავრცელებული ჩანს კაპადოკიის ადრეულ რელიეფებზე ვოტივური ჯვრების მოჩარჩოებებში და უძველეს კოპტურ რელიეფებზე.

ორნამენტების განსაკუთრებული ჯგუფია ფიგურული კომპოზიციების დეკორატიული ჩარჩოები. ქვაჯვარების სვეტებზე ფიგურული რელიეფების განლაგებაში ოსტატები სხვადასხვაგვარ ხერხს მიმართავენ: ზოგიერთ ქვაჯვარაზე ოსტატი გლუვი ჩარჩოთი კმაყოფილდება (ბრდაძორი, ნალვარევი); ხანდახან რელიეფური კომპოზიციები უჩარჩოოდაა დატოვებული (მამულას, უსანეთის ქვასვეტები), ხან კი სხვადასხვა ორნამენტული მოტივების გამოყენებით სვეტის ზედაპირზე შექმნილია დეკორატიული რელიეფური მოჩარჩოებების თავისებური ბადე, რომელშიც ფიგურული კომპოზიციებია განთავსებული (ხანდისის, საცხენისის, განთიადის, დავათის, კატაულას ქვაჯვარები).

ქვასვეტების ერთ ნაწილზე მოჩარჩოებებში ერთგვაროვანი ორნამენტია გამოყენებული. ასეთ შემთხვევებში ხშირია წინვისებური გრაფიკული მოტივი, რომელიც წინაქრისტიანულ ხანაში გავრცელებული დაფნის რტოების თავისებური სქემატური ვერსია უნდა იყოს. ამგვარი ჩარჩოებია გამოყენებული დმა-

ნისის, დავათის, ბერიჯერის, კატაულას ქვაჯვარებზე. ეს მარტივი, მოკრძალებული გრაფიკული ორნამენტი ხელს უწყობს რელიეფურ კომპოზიციებზე ყურადღების კონცენტრაციას.

ჩარჩოებისთვის გამოყენებული ერთ-ერთი გავრცელებული ორნამენტი რელიეფური ლილვი, რომელიც თავისებური „სამაჯურებითა“ გადაჭერილი. პოპულარული არქიტექტურული ორნამენტის „ასტრაგალის“ ამგვარი ნაირსახეობაა გამოყენებული განთიადის, ნათლისმცემლისა და საცხენისის სვეტებზე რელიეფური კომპოზიციების ჩარჩოებად. საცხენისის ქვასვეტზე „ასტრაგალის“ ეს ორნამენტი გართულებულია. ოსტატმა გამოიყენა ორმაგი რელიეფური ლილვების „სამაჯურების“ ჭადრაკული განაწილება, რაც ჩარჩოების დეკორატიულ ეფექტს ზრდის. ამავე საცხენისის სვეტზე ჩარჩოებისთვის დამატებით რელიეფური ვარდულების მოტივია გამოყენებული. ზოგიერთ შემთხვევაში ოსტატები, დეკორატიულობის გასაძლიერებლად იყენებენ ორნამენტული მოტივების ნაირგვარობას. ასე მაგალითად, საცხენისის ქვაჯვარას ფრაგმენტზე ვხედავთ რელიეფური კომპოზიციების ჩარჩოებად გამოყენებულ ვარდულების მოტივს, სამაჯურებიან ორმაგ ლილვებს და წინვისებურ გრაფიკულ ზოლებს. ასევე ხანდისის ქვაჯვარას ფრაგმენტზეც, სადაც ჩარჩოებში ვხედავთ კონცენტრული სეგმენტების ორნამენტს, ასტრაგალის თავისებურ ვარიაციას და კოვზისებურ ორნამენტს. სავარაუდოა, რომ რელიეფების ჩარჩოების განსხვავებულ გადანყვებაში კონკრეტული სახელოსნოების ან მხატვრული სკოლების თავისებურება ვლინდება.

ორნამენტული მოტივების მრავალფეროვნების შესანიშნავი ნიმუშია ბოლნისის მუზეუმში დაცული მონუმენტური ქვაჯვარას კაპიტელი, რომელიც ქვაჯვარათა ორნამენტული მოტივების ორიგინალურ ნაერებს წარმოგვიდგენს. გეომეტრიული ორნამენტებიდან აქ გამოყენებულია ურთიერთგადამკვეთი წრეხაზების ხალიჩისებრი ორნამენტი, თავშექცეული რკალების მოტივი, სამკუთხედების მწკრივი.

ქვაჯვარათა ჩარჩოების ორნამენტული მოტივები, ისევე, როგორც ზემო-განხილული სხვა ორნამენტები, მხოლოდ სვეტების დეკორისთვის არ არის დამახასიათებელი, ისინი ფართოდ იყო გავრცელებული ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიების რელიეფურ დეკორში. ეს ეხება რელიეფური სცენების მოჩარჩოების ყველა ორნამენტულ მოტივს. მაგალითად, რელიეფური ვარდულების მწკრივი ამკობს მცხეთის ჯვრის ქტიტორთა სამოსლის ქობას (სტეფანოზი, დემეტრე); ანალოგიური ვარდულები ჩართულია ჟალეთის სანათლავის ნათლისლების კომპოზიციებში; როზეტების ზოლი ამკობს ოლთისის ძველი ეკლესიის კაპიტელს. ადრეული ეკლესიების ორნამენტულ რეპერტუარში შედის წინვისებური გრაფიკული ორნამენტი და თავშექცეული სამკუთხედების მწკრივები, დაკავშირებული ხეზე კვეთის ხალხურ ხელობასთან. ტრადიციული ქართული დედაბოძისა და სხვადასხვა სახის ხის ნაკეთობების დამახასიათებელი ორნამენტული მოტივების გამოყენება ქვაჯვარების რელიეფურ დეკორში მონაწილეობს ამ საკულტო ძეგლების შემქმნელთა მჭიდრო კავშირს ხალხურ ტრადიციულ შემოქმედებასთან,

სიმბოლურ, მეტაფორულ სახვითობას ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ორიგინალური ხასიათი ჰქონდა. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული რელიგიური ხელოვნების ნაწარმოებებში ზოგადი ქრისტიანული სიმბოლოები გამოიყენებოდა, ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ისინი, თეოლოგთა და მხატვართა ერთობლივი ღვაწლის წყალობით, თავისებური, ეროვნული იერის მქონე მხატვრულ სახეებად გარდაიქმნებოდნენ. ეს სიმბოლოები და ნიშნები ნათელი და გასაგები ხდება ადრეული შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ-რელიგიურ მოძღვრებათა გათვალისწინებით.

V თავი ქვაჯვარების რელიეფების ისტორიული და მხატვრული ასპექტები

1. საერო პორტრეტი ადრეული შუა საუკუნეების ქვაჯვარებზე

V-VII საუკუნეების ქართული ტაძრების ფასადების, კანკელებისა და ქვაჯვარების რელიეფებზე წმინდა სახეებთან და რელიგიურ სიუჟეტებთან ერთად საერო პირთა გამოსახულებებიც გვხვდება. ქართულ ხელოვნებაში, ფეოდალური საზოგადოების მომძლავრების პროცესთან დაკავშირებით, საერო პორტრეტის გაჩენა ერთგვარად ეხმიანება ანალოგიურ მოვლენას ადრეობრივ ბიზანტიურ ხელოვნებაში. ამ დროისათვის იმპერატორის უზენაესობა ბიზანტიაში „ლეთაებრივ“ ხასიათს იღებს, რაც თავისებურად აისახა ხელოვნების ნაწარმოებებში. ტაძრების კედლებზე მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, წმინდანთა წინაშე იმპერატორთა და დიდ ფეოდალთა გამოსახულებები ჩნდება. ამით ფეოდალური ხელისუფლება თავის „ლეთით რჩეულობას“ ადასტურებდა. ეს მოვლენა ლეთაებრივი მფარველობის იდეის გაძლიერებასთან იყო დაკავშირებული, რაც განსაკუთრებული მკაფიოებით იმპერატორ იუსტინიანეს ეპოქაში გაცხადდა (527-565). განუზომლად გაიზარდა ბიზანტიის იმპერატორის, როგორც „ღვთის განგების“ აღმსრულებლის, როლი ქვეყანაში. გაძლიერდა ციური მფარველების – ღმრთისმშობლისა და წმინდანების კულტი. ეს იყო ნიშნები, რომლებიც ბიზანტიაში პოლიტიკურ ურთიერთობათა ახალი სისტემის შექმნას მოასწავებდა, რაც სახვით ხელოვნებაში თავისებურად აისახა.

ბიზანტიური ძეგლებიდან პირველ რიგში უნდა ვახსენო პორეჩის ბაზილიკის ცენტრალური აფსიდის მოზაიკური კომპოზიცია (VI ს.), სადაც ღმრთისმშობლის გვერდით ქტიტორებია გამოსახული.¹ ასევეა დიმიტრი სოლუნელის ეკლესიის მოზაიკაზე თესალონიკში, სადაც ჩვილედ ღმრთისმშობელთან ერთად შემკვეთის ოჯახია წარმოდგენილი.² ადრეული შუა საუკუნეების ქართლში, სადაც ბიზანტიის იმპერიასთან თანხმიანი სოციალური პროცესები მიმდინარეობდა, ხელოვნებაშიც ანალოგიური მოვლენები აღინიშნება.

შუა საუკუნეების ქართული საერო პორტრეტი შეიქმნა და განვითარდა რელიგიური ხელოვნების წიაღში. ამ მოვლენას ხელი შეუწყო ფეოდალური საზოგადოების მომძლავრებამ. ქართლის საკულტო ძეგლებზე სწორედ VI საუკუნის დასასრულსა და VII საუკუნეში, ე. ი. ბიზანტიასთან ერთდროულად, წმინდა სახეებთან ერთად ქართველ ფეოდალთა პორტრეტები ჩნდება. ადრეულ ხანაში საერო პორტრეტის შექმნის მთავარი ასპარეზი რელიეფი იყო. ქართული ხელოვნების ძეგლებიდან უპირველესად მცხეთის ჯვრის ტაძარი უნდა ვახსენოთ, რომლის აღმოსავლეთ ფასადზე ქართლის ერისმთავართა და მათი საგვარეუ-

ლოს წევრთა რელიეფური პორტრეტები წმინდა სახეებთან ერთადაა წარმოდგენილი.³ ამავე რიგის მოვლენაა ბრდაძორის ქვაჯვარას სვეტზე ღმრთისმშობლისა და დონატორის ერთ კომპოზიციაში მოთავსება,⁴ რაც თავისი არსით ამ ეპოქის ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელებულ სქემას იმეორებს.

ქვასვეტების რელიეფებში ჩართულია ქართველ დიდებულთა „პორტრეტები“, განზოგადებული სახეები იმ „ქართლისა აზნაურთა“, რომელთა შესახებაც მოგვითხრობს ძველი ქართული მატიაწე. უძველესი ქვაჯვარები საქართველოს ფეოდალური წრეების სოციალური, რელიგიური და კულტურული აქტივობის იშვიათი ნიმუშებია. წარჩინებული ქართველნი რელიეფურ ქვაჯვარებს აღმართავდნენ არა მხოლოდ როგორც ვოტივურ-სალოცავ ძეგლებს, არამედ როგორც თავისი სოციალური პრესტიჟის, ფეოდალურ იერარქიაში მათი ადგილის დამკვიდრების ნიშნებს. ამ თვალსაზრისით ქვაჯვარათა მნიშვნელობა სცილდება მხოლოდ რელიგიურ სფეროს და ფართო სოციალურ ჟღერადობას იძენს

რელიეფური „პორტრეტები“ სხვადასხვაგვარადაა ჩართული ქვასვეტთა რელიეფურ პროგრამებში. განსხვავებულია მათი ადგილი ქვასვეტთა წახანგებზე და მათი მიმართება წმინდა გამოსახულებებთან.

ქვასვეტების საერო პორტრეტები საქართველოს ისტორიის აქამდე უცნობ პიროვნებებს გვაცნობს. საერო პირთა ვინაობის გასარკვევად დიდი მნიშვნელობა აქვს ქვაჯვარებზე მოთავსებულ შესანიშნავ წარწერებს. ქტიტორის სახელის შემცველი წარწერები უპირატესად ქვაჯვარას კვარცხლბეკზე ან სვეტის ქვედა ნაწილშია მოთავსებული. წარწერები ზოგჯერ თან ახლავს პორტრეტს და მასთან ერთად ერთ კომპოზიციას ქმნის. საქტიტორო წარწერებში შემწირველთა სახელებთან ერთად ხანდახან მათი ტიტულებიცაა მოხსენებული: „...მამფალი არშუშა პატრიკიოსი“ (ჯერის კვარცხლბეკი აბასთუმნიდან, VII-VIII სს. მიჯნა), „მამასახლისი გრიგოლ“ (წრომის სტელა, VI-VII სს.), „გრიგოლ ვიპატოსი“ (კატაულას ქვაჯვარა, VII ს.).⁵ ეს წარწერები ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს მნიშვნელოვანი საისტორიო საბუთებია, რომლებშიც VI-VII საუკუნეთა საქართველოს ფეოდალური ტიტულებია მოხსენებული, როგორც ადგილობრივი (მამასახლისი), ასევე ბიზანტიური (ვიპატოსი, პატრიკიოსი). თუ გავიხსენებთ მცხეთის წმ. ჯერის ტაძრის მაშენებელ ერისმთავართა ტიტულებს (სტეფანოზ პატრიკიოსი, დემეტრე და ადრნერსე ვიპატოსები), ცხადი გახდება, რომ ქვაჯვარათა აღმართვა ფეოდალური იერარქიის მაღალ ფენებს ხელენიფებოდა.

მცხეთის ჯერის ტაძრის აღმაშენებელ ერისმთავართა ბიზანტიურ ტიტულებში – პატრიკიოსი, ვიპატოსი – გარკვეული ფეოდალური იერარქია იჩენს თავს: პატრიკიოსის ნოდება ერთი საფეხურით მაღალი იყო ვიპატოსზე. მცხეთის ჯერის წარწერებში აისახა ერისმთავართა საგვარეულოში არსებული ვითარება, „ბიზანტიის სამეფო კარის მიერ ხაზგასმული პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ტრადიცია, რომელმაც სტეფანოზ I-ს მიანიჭა პატრიკიოსის ტიტული, დემეტრესა და ადრნერსეს კი ერთი საფეხურით უფრო დაბალი (ვიპატოსის) ტიტული“.⁶ ქვაჯვარათა წარწერები გვიჩვენებს, რომ მათი აღმართვა მაღალი ფეოდალური წრეების პრივილეგია იყო, რომლითაც ისინი საზოგადოებაში თავის უპირატესობას განამტკიცებდნენ.

ზოგიერთი ქვაჯვარას წარწერაში მხოლოდ დონატორთა სახელებია მოხსენებული, ტიტულების გარეშე. უმეტეს შემთხვევაში ამის მიზეზი რელიეფების დაზიანება და წარწერების ფრაგმენტულობაა. ხშირად საკუთარი სახელებიც სავარაუდოდ იკითხება: მარეუო (ნათლისმცემლის ქვასვეტი), კონსტანტი, ძე სტეფანესი (წყისეს სტელა), თათვარაზ (უკანგორის ქვაჯვარას კვარცხლბეკი), აბაზა (დმანისის ქვასვეტი), ათანასე, შერგილ (ბოლნისი), ერემია (პანტიანის ქვაჯვარას ბაზა).

ადრეული ქრისტიანობის პლასტიკურ ხელოვნებათა ხასიათი მკაფიოდ ჩამოყალიბებულ კონცეფციას ემყარებოდა – მინიერის, ხორციელის, ხილულის გადალახვა და იდეასთან, სიღრმისეულთან მიახლოება, რაც მხატვრული შემოქმედების გარკვეულ ტიპიზაციას განაპირობებდა. აქეთკენ იყო მიმართული ფიგურული გამოსახულებების მაქსიმალური განზოგადება, ყოველივე შემთხვევითისა და არაარსებითის უკუგდება და დეკონკრეტიზაციისკენ მიდრეკილება, დროისა და ადგილის ნიშნებისაგან გათავისუფლება. ადრექრისტიანული ესთეტიკის თანახმად, მოვლენისა და სახის კონკრეტულობის უარყოფა მას „მარადიულობას“ ანიჭებდა. ამ ეპოქის ქართული ხელოვნების (ისევე, როგორც ადრეპიზანტიურისა, ფართო გაგებით) ხატოვანი სისტემის სტანდარტიზაცია მხატვრულ-იდეური ფორმულების ტრადიციულობას გულისხმობდა.

ადრექრისტიანული ფიგურული კომპოზიციების ფრონტალურობა, პირობითობა, სიბრტყობრივობა მხოლოდ სტილის ცვალებადობის შედეგი როდი იყო. ეს იყო ქრისტიანული მსოფლმხედველობით განპირობებული ახალი ესთეტიკური პრინციპების ხორცშესხმა, სამყაროსა და ადამიანისადმი ახლებური დამოკიდებულების გამოვლინება. გამოსახულებათა იერატიულობისა და გაშეშებულობის ასახსნელად ანდრე გრაბარი მოიშველიებს IV საუკუნის დიდი მოაზროვნეების ამიანე მარცელინისა და გრიგოლ ნაზიანზელის მოსაზრებებს, რომელთა თანახმად, ხელოვნება თაყვანისცემისა და პატივისცემის სრულყოფილი გამოხატვისათვის გაშეშებულობასა და გარინდულობას უნდა ეძიებდეს. მას მოჰყავს გროგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვები ნმ. ბასილის შესახებ, რომელიც „იმყოფებოდა, ვითარცა სტელა, ღვთის სადიდებლად აღმართული“.⁷ ადრექრისტიანული ხელოვნების პირობითობა და გაშეშებულობა არა მხოლოდ მხატვრულ-ესთეტიკური მოთხოვნებით, არამედ იდეური ფაქტორებითაც იყო განპირობებული.

ადრექრისტიანული ქართული რელიეფური პორტრეტების უმთავრესი ნიშანია მკაცრი ფრონტალურობა, რაც ამ სახეებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. ფრონტალურობის ფენომენი განსხვავებულად აიხსნება, როდესაც საქმე გვაქვს ძველი ხელოვნების პირობითობასთან. უნდა გვახსოვდეს, რომ ეს პირობითი მეტყველება ჩვეულებრივი და გასაგები იყო იმ ეპოქის ადამიანისათვის. ამგვარი პირობითობა „ზრდიდა გამოსახულებაში კონცენტრირებულ საციცოცხლო ძალას... ფიგურათა დამაბული გაშეშებულობა სრულებითაც არ ნიშნავდა უსიცოცხლობას.“⁸ ძველი ქართული რელიეფების ეს უმთავრესი სტილური ნიშანი ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების მთავარი მახასიათებელი იყო.

ამ დებულების ილუსტრაციაა ქართული ქვაჯვარების რელიეფები, რომლებშიც სტილის ის ნიშნები გამოვლინდა, რომლის სანყისებს დღეს მკვლევარნი პართულ ხელოვნებაში ხედავენ. ამ აზრს იზიარებდა ა. გრაბარი, რომელიც სირიულ და სომხურ მინიატურებში, VI საუკუნიდან მოყოლებული, ანალოგიური სტილის ნიშნების არსებობას პართული ხელოვნების გარკვეული ზემოქმედებით ხსნიდა.⁹ პართულმა აღმოსავლეთმა შემოგვინახა ფრონტალურად გამოსახულ ფიგურათა არქაული იერატულობა, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა აღმოსავლეთის ქრისტიანული ხელოვნების სპირიტუალისტურ ძიებებში.

ადრექრისტიანულ ქართული რელიეფებში თავისებურად აირეკლა თანადროულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები. ადრებიზანტიური ხატოვანი სისტემის სტანდარტიზაციამ, რომელიც ეპოქის ესთეტიკის პრინციპული ამოცანებიდან მომდინარეობდა, ამ ეპოქის ქართულ სახეით ხელოვნებაშიც იჩინა თავი. ეს პრინციპები თანმიმდევრულად არის გატარებული ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებში, განსაკუთრებით პორტრეტულ გამოსახულებებში, რომლებშიც მთავარია არა კონკრეტული ადამიანი კონკრეტულ სიტუაციაში, არამედ ტიპი, არა ინდივიდუალური ნიშნების ჩვენება, არამედ ადამიანის სოციალური სტატუსის გათვალისწინება.

დონატორთა გამოსახულებების ჩართვა ქვასვეტების რელიეფურ პროგრამებში მთელ რიგ ფაქტორებზე იყო დამოკიდებული. უპირველესად გასათვალისწინებელია შემკვეთის სოციალური მდგომარეობა. პორტრეტული გამოსახულებების შესწავლისათვის მნიშვნელოვანია ის სოციალურ-პოლიტიკური ვითარება, რომელმაც წიადაგი მოუშადა ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში საერო პორტრეტის შექმნას. VI საუკუნის მეორე ნახევარი – VII საუკუნის დასაწყისი საქართველოში ქვაჯვარათა მასობრივად აღმართვის პერიოდი. მათი გავრცელების პიკი VI საუკუნის ბოლოს ემთხვევა, ეპოქას, რომელიც საქართველოში ფეოდალურ ურთიერთობათა განვითარების უმნიშვნელოვანესი მოვლენებით არის აღბეჭდილი. არსებითად, ქვაჯვარები პორტრეტული გამოსახულებებით სწორედ ე.წ. „ერისმთავრობის“ ხანას განეკუთვნება, როდესაც აღმოსავლეთ საქართველოში მეფის ხელისუფლების გაუქმების შემდეგ ფეოდალთა ფენა ძლიერდება, როდესაც ახალი სოციალური ურთიერთობანი ყალიბდება. ეს იყო სპარსეთის ბატონობისაგან გათავისუფლების, ფეოდალური სახელმწიფოებრიობის განმტკიცების ხანა. ყველა ნიშნის მიხედვით ეს იყო ქრისტიანული კულტურის, ქრისტიანული ხელოვნების აღმავლობის ხანა. ამის ყველაზე მჭევრმეტყველი ილუსტრაციაა ქართლის ერისთავების სტეფანოზ I-სა და სტეფანოზ II-ის მონეტების რევერსზე მაზდეანური ათაშდანის გამარჯვებული ქრისტიანობის სიმბოლოთი – ჯვრით შეცვლა.

ამ ეპოქის ნუმიზმატიკაში თავისებურად აისახა როგორც ქვეყნის შიდა სოციალური ვითარება, ასევე საგარეო პოლიტიკის მიმართულებაც. ჯვარმა არა მარტო საზეიმოდ დაიმკვიდრა ადგილი ქართულ მონეტებზე, არამედ მას დამატა ეროვნული თვითშეგნების კიდევ ერთი ნიშანი – სამონეტო გამოსახულებებში ამიერიდან ჩართულია ასომთავრულით შესრულებული ქართლის

ერისთავის სახელი. სტეფანოზ I-ის მონეტებზე იგი მონეტის კიდებუა განთავსებული, სტეფანოზ II-ის მონეტებზე კი – ცენტრში, ერისთავის გამოსახულებასთან.¹⁰

ქართულ საისტორიო წყაროებში ამ ეპოქის შესახებ არაერთი ცნობა მოგვეპოვება. „მოქცევაი ქართლისაი“ მოგვითხრობს, რომ პირველ ეკლესიებს ქართლში აზნაურები აგებდნენ. ამ პირველ ეკლესიათა შორის დასახელებულია გიორგიწმიდისა და სტეფანწმიდის ეკლესიები მცხეთაში, მარიამწმიდის ეკლესია თბილისში. ამასთანავე ირქევა, რომ დიდი ეკლესიების მშენებლობის დროს ნახევარს ერისთავები აგებდნენ, ნახევარს კი „ყოველი ერი“.¹¹ საეკლესიო მშენებლობაში ქართლის სოციალური ყოფის სურათი აირეკლებოდა. ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარანი საქართველოს ფეოდალური ფენის – აზნაურთა სოციალური და კულტურული აქტივობის შესანიშნავი ილუსტრაციაა.

საერო პირთა პორტრეტები ქართულ ქვაჯვარებზე, მათი გარკვეული განსხვავებების მიუხედავად, ერთ მხატვრულ პრინციპს ექვემდებარება. ყველა პორტრეტი ფრონტალურადაა წარმოდგენილი. გამონაკლისს წარმოადგენს ის რელიეფები, რომლებზეც დონატორები მუხლს იყრიან მათ მფარველ წმინდანთა, პატრონთა წინაშე (ამგვარადაა გამოსახული საერო პირები წრომის სტელაზე, უსანეთის ქვასვეტზე). სტატიკური, გაშეშებული ფიგურები ორანტის პოზაში, ან თაყვანისცემის ჟესტით მთელი ტანითაა გამოსახული. პირობითად გადმოცემული ფიგურების დისპროპორციულობა, მაყურებლისკენ მიმართული დიდი თვალების უცნაური დაჟინებული მზერა ამ რელიეფურ პორტრეტებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს.

ქვასვეტების რთულ თეოლოგიურ პროგრამებში ჩართული პორტრეტები სტილის საერთო ტენდენციას ექვემდებარება. ფორმის პლასტიკურობისა და ტექტონიკურობის უარყოფა, სახვითი მეტყველების გამარტივება ხელოვნების დეკადანსს როდი მოასწავებდა. ეს იყო ხარისხობრივად ახალი ტიპის ხელოვნება, რომელსაც საკუთარი კანონზომიერებანი ჰქონდა. შუა საუკუნეების ქანდაკების ცნობილი ფრანგი მკვლევარი ანრი ფოსიონი შუა საუკუნეების სანყისი ეტაპის ხელოვნებას „კაცობრიობის გონების ახალ ფორმას“ უწოდებდა. იგი თვლიდა, რომ „ქანდაკება ენაა“ და რომ ამ „იეროგლიფების“ ამოსახსნელად შესაფერისი გასაღების მონახვაა საჭირო.¹²

„ქრისტიანულ არქაიკად“ წოდებული ეპოქის ქართულ ქვაჯვარებზე ადამიანთა გამოსახულებები ძალზე ექსპრესიულია: პირობითობა და გეომეტრიზმი, ზღვარის წაშლა ფიგურულ გამოსახულებასა და ორნამენტს შორის ამ ფიგურებს უცნაურ იერს სძენს. სიბრტყეს დამორჩილებული ფიგურების გაშეშებულობა და უსხეულობა ხაზს უსვამს სულიერ სანყისს. ამ უძრაობაში განსაკუთრებული სიღრმივი არსი იყო ჩადებული, რომელსაც იდეოლოგიური საფუძველი ჰქონდა. ამ მკაცრ ფრონტალობას, უძრაობას საგანგებო მხატვრული და აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა. ქართულ რელიეფთა ოსტატები, ეპოქის ქრისტიან მოქანდაკეთა მხარდამხარ ქმნიდნენ ადამიანის გამოსახულებებს „გამოუთქმელი ღვთაებრივი ექსპრესიით აღსავსეს, ბრტყელს, უძრავსა და შემადრწუნებელს“ (ა. ფოსიონი).

ქართულ რელიეფებზე შემონახულ საერო პორტრეტთა შორის განსაკუთრებული ყურადღებას იმსახურებს სამწევრისის რელიეფური ფილის ორიგინალური კომპოზიცია ჯვრის თაყვანისცემის უნიკალური სცენით. ქვემო ქართლიდან წარმომავალი ეს რელიეფური ნაწარმოები V-VI საუკუნეთა ზღვარზეა შექმნილი.¹³ რელიეფური სცენა ქვის სისქეში ჩაკეტილ თაღისებრი მოხაზულობის ჩარმავებულ არეზეა წარმოდგენილი. თუმცა ამ მოწარჩოების ფორმა საკმაოდ უხეშადაა ამოკვეთილი, იგი მაინც ასრულებს კომპოზიციის მაორგანიზებელი ელემენტის ფუნქციას. რეპრეზენტატიული კომპოზიციის მთავარი მხატვრული და აზრობრივი აქცენტია მედალიონში ჩასმული ტოლმკლავა, ბოლოებგაფართოებული ჯვარი, სამმაგი ლილვით შექმნილ მაღალ ბუნზე. ასეთივე კონცენტრული ლილვებითაა შექმნილი მედალიონი. ჯვრის გვერდზე ფრონტალურად მდგარი ფიგურაა გამოსახული, რომელსაც იდაყვში მოხრილ, ზეაღმართულ ხელში ოთხფურცლა ყვავილი უკავია. ფიგურის მასშტაბები მნიშვნელოვნად ჩამოუვარდება ჯვრისას. იქნება შთაბეჭდილება, თითქოს იგი მეორე პლანზეა გადასული, რაც ხაზს უსვამს სადგამზე აღმართული ჯვრის უპირატეს მნიშვნელობას კომპოზიციაში. სავარაუდოა, რომ ფილის ქვედა, ჩამოტეხილ ნაწილზე ჯვრის საფეხურებიანი ბაზა იქნებოდა გამოსახული. ეს რელიეფი თავისი არსით ჯვრის თაყვანისცემის უძველესი თემის ორიგინალური რედაქციაა, რომელშიც ქვეყანაში არსებული რელიგიური პრაქტიკა აისახა.

ფიგურის გადმოცემის ხასიათი, რელიეფური გამოსახულების სტილი შუა საუკუნეების ადრეული პერიოდის ქართული რელიეფების საერთო ნიშნებით ხასიათდება. მამაკაცის ფიგურა საკმაოდ არაპროპორციულია, დიდი, დაგრძელებული ფორმის თავი პირდაპირ მხრებზეა დადგმული. მძიმე ნიკაპი, ფართო ყვრიმალბები, პატარა მოკუმული ბაგეები ჩამოშვებული კუთხეებით სახეს უცნაურ გამომეტყველებას ანიჭებს. თითქოს ფარგლით შემოხაზული დიდი თვალები, ლილვით შემონერილი ქვედა ქუთუთოთი, წარბების სწორი პორიზონტალური ხაზი გარკვეულად ინდივიდუალურ იერს ანიჭებს პირობითად გადმოცემულ სახეს. შუბლზე ჩამოშვებული თმა დიადემითაა შეკრული.

სხეულის დამუშავება პირობითი და სქემატურია. ულაზათოდ არის გადმოცემული მარცხენა მკლავის ფორმა. ხელის მტევანი სამოსლის ნაკეცებში იკარგება. მაგრამ ხაზგასმული პირობითობის მიუხედავად, გულმოდგინედ არის გადმოცემული მამაკაცის ჩაცმულობა, რომელიც პიროვნების სოციალური მდგომარეობის მიმანიშნებელი უნდა იყოს. საერო პერსონაჟების სამოსელი ფეოდალურ საზოგადოებაში მათი სტატუსის ზუსტი ანარეკლია და ამიტომაცაა, რომ ადრეული შუა საუკუნეების უკიდურესად სქემატურ და განზოგადებულ რელიეფებში ოსტატები გულმოდგინედ გადმოსცემენ საერო პერსონაჟთა ჩაცმულობას.

მამაკაცს აცვია სადა გრძელსახელოებიანი ქვეითი გრძელი სამოსელი, რომლის თარგი ბოლომდე გაუგებარია რელიეფის ზედაპირის დაზიანების გამო. მხოლოდ მარცხენა გვერდზე განირჩევა სილუეტის ხაზი, ნაჩვენებია ნაკეცების აღმნიშვნელი ქსოვილის შრეები.

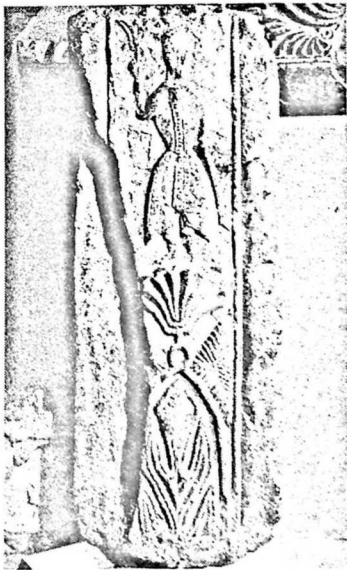
ყვავილი მამაკაცის მარჯვენა ზეაღმართულ ხელში – სასანური სამყაროდან

მომდინარე სიმბოლური ნიშანი – ფართოდ გავრცელდა ადრექრისტიანულ საქართველოში. ამ სიმბოლურ მოტივს კარგად იცნობდნენ წინაქრისტიანულ საქართველოშიც, რასაც ადასტურებს არმაზისხევის პიტიასხთა ერთ-ერთ სამარხში აღმოჩენილი ვერცხლის ლანგარი სასანიანი დიდებულის პორტრეტით, რომელსაც ხელთ უკერია მისი სოციალური ღირსების აღმნიშვნელი ინსიგნია – სტილიზებული შროშანის ყვავილი.¹⁴

სამწევრისის რელიეფურ პორტრეტში, მის ჩაცმულობასა და ატრიბუტებში ჩანს როგორც ბიზანტიური სამეფო კარის მოდის გამოძახილი, ასევე სასანური ირანისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური დეტალი – ყვავილი. მამაკაცის სამოსელი ბიზანტიური საიმპერატორო და სამოხელეო კოსტიუმის – ტავლიონიანი მოსასხამის (ქლამიდის) სქემატური ასახვაა. შესაძლოა, ბიზანტიური სამეფო კარის მსგავსად, ადრეული შუა საუკუნეების ქართლის სამეფოშიც ამგვარი ტანსაცმელი მაღალი რანგის სამოხელეო შესამოსლად გამოიყენებოდა. შეიძლება დავასკვნათ, რომ სამწევრისის რელიეფზე გამოსახული ქართველი დიდებული კოსტიუმის ხასიათით, თავსამკაულთა და ატრიბუტებით ქართლის სამეფოს მაღალი რანგის მოხელე უნდა იყოს. ქართლის დიდებულის ამ რელიეფურ გამოსახულებაში თავისებურად აისახა ქვეყნის საგარეო პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი, ქართლის პოზიცია ორ ძლიერ მეზობელს – ბიზანტიასა და ირანს – შორის.

ქვაჯვარებზე ქართლის ფეოდალთა „პორტრეტები“ განსხვავებულადაა წარმოდგენილი. რელიეფურ პროგრამებში პორტრეტების ჩართვის ერთ-ერთი პრინციპია – დამოუკიდებელ მხატვრულ სახედ საგანგებო ჩარჩოში ჩასმული ფრონტალური გამოსახულება. ამგვარი რელიეფური პორტრეტები ამკობს ქვასვეტების გარკვეულ ნაწილს (დმანისის, სამწევრისის, ბოლნისის, უკანგორის, ბალიჭის, დავათის და სხვ.).

ერთად უნდა განვიხილოთ ორი ქვასვეტის – დმანისისა და ბოლნისის საერო პორტრეტები. მათ ერთი საერთო კომპოზიციური პრინციპი და საერთო სტილური ნიშნები უდევს საფუძვლად. ფიგურები მოთავსებულია სტილიზებულ პალმეტისებურ ორნამენტზე, რომელიც სასანურ სამყაროში გავრცელებულ ტრადიციას უკავშირდება. ამგვარ მცენარეს ღრმა სიმბოლური დატვირთვა ჰქონ-



56. მამაკაცის პორტრეტი. დმანისის ქვაჯვარა

და. ყვავილი (ლოტოსი, შროშანი) პართულ და სასანურ ირანში სინმინდესა და სოციალურ ღირსებას აღნიშნავდა და მას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ფიგურულ კომპოზიციებში. ქართული ქვასვეტების პერსონაჟებთან ამ მცენარეული მოტივის გამოსახვა მათი სოციალური სტატუსის აღნიშვნას ემსახურებოდა. ფიგურის მოთავსება დიდი ზომის პალმეტზე უშუალო კავშირშია სასანური ირანის კლდის მონუმენტურ რელიეფებთან.¹⁵ ამას ემატება შროშანისებრი ყვავილი დმანისისა და სამწვერისის საერო პირთა ხელში. ქვაჯვარების რელიეფურ კომპოზიციებს საერო პირთა გამოსახულებებით ყვავილებით ხელში, შესაძლოა, საინვესტიტურო მნიშვნელობაც ჰქონდა. ხელოვნების ნაწარმოებებისა და წერილობითი წყაროების მონაცემთა შეჯერებით ირკვევა, რომ ირანის სამეფო კარზე ყვავილი ერთ-ერთი უმთავრესი საცერემონიო ატრიბუტი იყო.¹⁶ ყვავილის, როგორც ინსიგნიის მნიშვნელობაზე ისიც მიუთითებს, რომ სასანური საბეჭდადების დიდ ნაწილს სტილიზებული ყვავილის გამოსახულება ამკობს. ეს არ იყო უბრალო სამკაული, არამედ სიმბოლო, რომელსაც საბეჭდადების პატრონისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, როგორც მათი სოციალური ღირსების ნიშანს. აღმოსავლურ, ირანულ ტრადიციაზე მიუთითებს ქართულ რელიეფებზე გამოსახულ საერო პირთა ჩაცმულობაც, რომელიც დიდ სიახლოვეს ავლენს პართულ და სასანურ კოსტიუმთან.

აქ მოყვანილი მასალა საკმარისი უნდა იყოს იმის საილუსტრაციოდ, რომ ქართული ქვასვეტების რელიეფებზე ყვავილით ხელში გამოსახული მამაკაცები ქართლის სამეფოს დიდი მოხელეები ან თანამდებობის პირებია, რომელთა გამორჩეულ მდგომარეობაზე სამეფოში მიუთითებს მათი ატრიბუტი – ყვავილი. დღეისათვის ჩვენ ხელთ არსებული მასალა არ გვაძლევს უფრო ზუსტი ატრიბუტიკის საშუალებას. შესაძლოა, ქართული და სასანური პლასტიკის ძეგლთა შემდგომი კვლევა და ახალი მასალების გამოვლენა საშუალებას მოგვცემს უფრო ღრმად ჩაეხედოდთ სიმბოლოებისა და ნიშნების იმ სამყაროში, რომელსაც ადრექრისტიანული ქართული რელიეფები გვთავაზობს.

ყურადღებას იპყრობს დმანისისა და ბოლნისის ქვასვეტების მამაკაცთა პორტრეტების ერთნაირი პოზიცია სვეტის რელიეფურ კომპოზიციაში: ფიგურის ქვემოთ – ყვავილის მოტივი, ზემოთ კი საფეხურებიან ბაზაზე აღმართული ქვაჯვარა. ანალოგიურია მათი ატრიბუტი – ყვავილი, მსგავსია მათი კოსტიუმები. სავარაუდოა, რომ დმანურ და ბოლნურ ქვასვეტებზე გამოსახული მამაკაცები ერთი საზოგადოებრივი ფენის წარმომადგენლებია, რომელთა ოფიციალური სტატუსის დაზუსტება ჯერ-ჯერობით ვერ ხერხდება.

ამავე რიგის „პორტრეტებს“ მიეკუთვნება ბოლნისის სიონის მიდამოებში აღმოჩენილი ქვასვეტის ფრაგმენტზე მამაკაცის გამოსახულება, რომლის თავთან ამიკვეთილია დაქარაგმებული სახელი „შ-გ“. ნ. ჩუბინაშვილმა გახსნა ქარაგმა, როგორც საკუთარი სახელი „შერგილ“.¹⁸ შერგილი შემოსილია ქვაჯვარების რელიეფური პორტრეტებიდან ცნობილი ჩვეულებრივი მხედრული კოსტიუმით. მას აცვია მორკალულკალითანი „ზეითი“ კაბა, რომლის ქვემოთ მოჩანს კისერთან მრგვლად ამოჭრილი პერანგი. „ჩოხის“ ქამარზე სატევარია ჩამოკიდებული. კვერთხი მამაკაცის მარჯვენა ხელში და სატევარი, უთუოდ,

ინსიგნიებია, რომლებიც შერგილის სოციალურ სტატუსზე მიანიშნებს.

გამორჩეული ადგილი უკავია კატაულას უნიკალურ ქვასვეტს (VII ს.), რომლის ნახნაგებს რელიეფები ხალიჩისებურად ფარავს. ფიგურული გამოსახულებები წიწვისებური გრაფიკული ორნამენტის ზოლებით მოჩარჩოებულ არეებზეა მოთავსებული. სვეტის ზედაპირზე შექმნილია თავისებური ორნამენტული ბადე, რომელშიც ფიგურები, თუ ფიგურათა წყვილები თავისუფალი რიტმული სისტემით ნაწილდება. ეს გრაფიკული ორნამენტი, დაფნის რტოების გირლანდების სქემატური ნაირსახეობა, ხშირად გვხვდება ადრეული ქვასვეტების რელიეფთა მოჩარჩოებაში (იხ. საცხენისის, ბერიჯვარის, დმანისის ქვასვეტები).

ქვასვეტის ფიგურული დეკორი შემდგენიერად არის გააზრებული: საფასადო (დას.) ნახნაგზე რელიგიური გამოსახულებებია, მის საპირისპირო (აღმ.) ნახნაგზე ვაზის ორნემენტია გაშლილი, გვერდით ნახნაგებზე (სამხრ. და ჩრდ.) პორტრეტული გამოსახულებების ვერტიკალური მწკრივებია. მათ ახლავს წარწერები, რომლებშიც არა მხოლოდ საერო პირთა სახელები, არამედ მათი ტიტულებიცაა მოხსენებული. სვეტის ერთი ნახნაგზე მამაკაცთა პორტრეტებია, მეორეზე – მანდილოსანთა გამოსახულებები. ეს ადრეული შუა საუკუნეების ქართლის ერთ-ერთი ფეოდალური საგვარეულოს თავისებური კოლექტიური პორტრეტია, რომლის მსგავსი არ მეგულება ამ ეპოქის მსოფლიო ხელოვნებაში. რელიეფის დაზიანების გამო პორტრეტების ნაწილი განადგურებულია. მეტ-ნაკლები სისრულით ხუთი მამაკაცისა და ხუთი მანდილოსნის გამოსახულებებია შემონახული. სვეტის ფრაგმენტულობა საშუალებას არ გვაძლევს წარმოვიდგინოთ ფეოდალური ოჯახისა თუ საგვარეულოს სრული შემადგენლობა.

ფიგურების თანმხლები წარწერები ზედაპირის დაზიანების გამო სავარუდოდ იკითხება, მაგრამ ზოგიერთის წაკითხვა ეჭვს არ იწვევს.¹⁹ ერთ-ერთ პორტრეტთან წარწერაა: „წმიდაო თევდორე და ილარიონ, შეიწყალე გრიგოლ ვიპატოსი“. ქართველი დიდებულის ბიზანტიური ტიტული „ვიპატოსი“ საქართველოს ისტორიის კონკრეტულ ეპოქაზე მიგვანიშნებს. ეს იყო საქართველოში ფეოდალური ურთიერთობების ჩამოყალიბების ხანა, როდესაც ბიზანტიის კეისარი საქართველოში გარკვეულ პოლიტიკას ატარებდა. ამ დროს „მეტად დამახასიათებელია ბიზანტიის კეისარსა და ახალგაზრდა ადგილობრივ მფლობელებს შორის დამყარებული ურთიერთობებისათვის, რომ ეს უკანასკნელნი



57. გრიგოლ ვიპატოსის პორტრეტი.
უსანეთის ქვაჯვარა

ატარებენ კეისრისაგან ბოძებულ ტიტულებსა და წოდებებს. ეს გარემოება, ერთი მხრით, მიუთითებს არსებულს (ზოგჯერ, სრულიად გარეგნულ) დამოკიდებულებაზე, მეორე მხრით, ხელს უწყობს ამ წვრილი მფლობელების პოლიტიკურ უფლებათა გაფორმებას და მათი ადგილობრივი ავტორიტეტის ზრდას.²⁰ საქართველოში ამგვარი ბიზანტიური ტიტულები VI საუკუნის დამლევ-იდან ჩნდება. საკმარისია, გავიხსენოთ მცხეთის ჯვრის ტაძრის საქტიტორო პორტრეტების წარწერები („სტეფანოზ ქართლისა პატრიკიოსი“, „დემეტრე ვიპატოსი“, „ადრნერსე ვიპატოსი“).²¹

ვიპატოსის ტიტულთან დაკავშირებით საინტერესო ცნობა აქვს მოსე კალანკატოელს: „როდესაც ალვანელი მთავარი ჯუანშერი ნებით ეყმო კეისარს, კეისარმა კონსტანტინემ (VII ს.) დაუნერა ფიცი, გაუგზავნა ძვირფასი საჩუქრები... უბოძა პროტო-პატრიკოზა და მიანიჭა უფლება მიეცა თავის მხრით 1200 კაცისათვის (!) ტიტულები პატრიკისა, ვიპატოსისა, აპა-პიპარქისა და სტრატი-ლატის“.²²

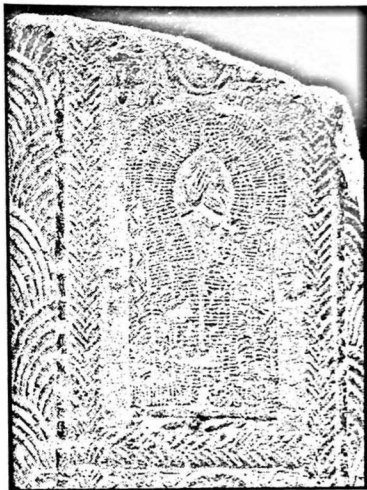
ვიპატოსის ტიტული მოხსენებულია აგრეთვე ქართული ხუროთმოძღვრების ბრწყინვალე ქმნილებაზე, წრომის ტაძარზე (VII ს.). ტაძრის სამხრეთის ფსადის წარწერა თ. ჟორდანიამ წაიკითხა: „წმინდაო ეკლესიაო, სტეფანოზ ვიპატოსი შეიწყალე“.²³ მკვლევარმა ჩათვალა, რომ ეს სტეფანოზი არის სტეფანოზ II (629-663 წწ.), რომელიც „ქართლის ცხოვრებაში“ მოხსენებულია, როგორც „მაშენებელი ეკლესიათა“. ამგვარად, ერთ ეპოქაში მოღვაწე ორ ქართველ დიდებულს – წრომის ტაძრის მაშენებელ სტეფანოზსა და კატაულას ქვაჯვარას აღმმართველ გრიგოლს ერთნაირი ბიზანტიური ტიტული – ვიპატოსი – მქონდა ბოძებული. ასეთ ვითარებაში კატაულას ქვასვეტის პორტრეტის წარწერა „გრიგოლ ვიპატოსი“ ადრეული შუა საუკუნეების ქართლის სოციალური და პოლიტიკური ისტორიის მნიშვნელოვან საბუთად წარმოგვიდგება

თუ თვალს გადავაყვებთ კატაულას ქვასვეტის ფიგურათა განაწილებას, შევნიშნავთ, რომ ისინი ერთმანეთისაგან მოჩარჩოების პორიზონტალური ზოლებით არიან გამოყოფილნი. გრიგოლ ვიპატოსი კი მის ქვემოთ მდებარე ფიგურისაგან დამატებითი დეკორატიული მოტივითაა გამოყოფილი – ორ გრაფიკულ ზოლს შორის მოთავსებული წყვილი მედალიონი რვაფურცლა ვარდულით. მოქანდაკემ ამგვარად გამოჰყო გრიგოლის პორტრეტი ქვასვეტის სხვა გამოსახულებებისაგან.

გრიგოლის ქვემოთ ზუსტად ანალოგიური ფიგურაა გამოსახული, ოღონდ გრიგოლისაგან განსხვავებით, რომელსაც ორივე ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი ლოცვის ჟესტით, მას ხელში კვერთხი უჭირია (შერგილის მსგავსად). ფიგურის თავთან წარწერის ნაშთები დღეს ვეღარ იკითხება. დარჩენილი ასოების მიხედვით მკვლევრები მას სხვადასხვაგვარად ალადაგენენ.²⁴ მამაკაცის ატრიბუტი – კვერთხი გვაფიქრებინებს, რომ ერისმთავართა საგვარეულოს ეს წევრიც გარკვეული სოციალური სტატუსის მქონე პიროვნებაა. სხვა ფიგურების წარწერების გარჩევა შეუძლებელია.

სვეტის მოპირდაპირე ნახნაზე ფეოდალური საგვარეულოს მანდილოსანთა „პორტრეტებს“ აქვთ დათმობილი. დარჩენილი ოთხი ფიგურიდან წარწერები

ზედა სამ ფიგურასთან არის შემონახული. უკეთ იკითხება ზემოდან მეორე ფიგურის წარწერა, რომელსაც ყველა მკვლევარი ერთნაირად კითხულობს: „ჯუარო პატიოსანო, მარიამ მხევალი შენი შეინყალე“. ზედა ფიგურის წარწერაში სახელის დასაწყისი დაზიანებულია, დარჩენილია მხოლოდ სახელის დაბოლოება „რი“, რის მიხედვითაც მკვლევარნი ამ სახელს სხვადასხვაგვარად აღადგენენ („დინარი“ – ნ. ჩუბინაშვილი, „ლატავრი“ – ნ. შოშიტაშვილი). მარიამის ქვემოთ გამოსახულ ფიგურის წარწერაში იკითხება „ესაკ“. როგორც ჩანს, ყოველ წარწერაში ვედრების ერთ-ნაირი ფორმულა იყო გამოყენებული – მიმართვა წმინდა ჯვრისადმი შეწყალების თხოვნით. კატაულას ქვასვეტის უდიდესი მნიშვნელობა იმაშიც მდგომარეობს, რომ მან ადრეული შუა საუკუნეების ქართველ ქალთა უძველესი გამოსახულებები შემოგვინახა. პორტრეტების ეს წყება მნიშვნელოვანია ძველი ქართული კოსტიუმის ისტორიისათვის.



58. მანდილოსნის პორტრეტი. უსანეთის ქაჯვარა

კატაულას ქვასვეტის საერო პირთა პორტრეტების განაწილებას, უთუოდ, მკაცრად შემუშავებული იერარქიული სისტემა უდევს საფუძვლად და ადრეული შუა საუკუნეების ქართლის ერთ-ერთი ფეოდალური საგვარეულოს ამ „კონლექტიურ პორტრეტში“ დამიფრულია ქვეყნის ფეოდალური საზოგადოების იერარქიული ურთიერთობანი, გარკვეული სოციალური ურთიერთკავშირები, რომელთა დაზუსტება დამატებითი მასალის უქონლობის გამო ვერ ხერხდება. ერთი რამ კი ცხადია, კატაულას ქვასვეტზე ასახულია VII საუკუნის ქართლის ფეოდალური საზოგადოების ერთი პატარა უჯრედი, ერთ-ერთი ფეოდალური საგვარეულოს თავისებური „გენეალოგიური ხე“, რომელზეც ყოველ წევრს მისი მდგომარეობის ზუსტად შესატყვისი ადგილი აქვს მიჩენილი. ქვასვეტს ჩვენამდე სრული სახით რომ მოედნია, ჩვენ ხელთ გვექნებოდა მხატვრული სახეებით ილუსტრირებული ქართლის ფეოდალური ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დოკუმენტი.

კატაულას ქვასვეტი იმ ეპოქის ღვიძლი შვილია, რომლის შესახებ მოკლედ და ლაკონურად არის ნათქვამი სუმბატ დავითის-ძის თხზულებაში: „ვინათგან მოაკლდა მეფობა შვილთა გორგასლისათა, მით ჟამთაგან ეპყრა უფლება ქართლისა აზნაურთა“.²⁵ ეს იყო ეპოქა, როდესაც „მთელ საქართველოს მი-

ნა-წყალზე შეუზღუდველად მკვიდრდება ფეოდალური საწარმოო წესი, ფეოდალური საკუთრება და სახელმწიფოებრიობა, ფეოდალური იდეოლოგია“.²⁶ ქართველი ფეოდალის გრიგოლ ვიპატოსის საგვარეულოს მიერ აღმართული ქვაჯვარა, მთელი თავისი რთული პოგრამით, რელიგიურ და საერო ნაწილთა ღრმად გააზრებული ერთიანობით, ზუსტად ასახავს ეპოქას, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს, როგორც მცხეთის ჯვრისა და ატენის სიონის შექმნის თანადროული უახლოესი პერიოდი.

კატაულას ქვასვეტი მრავალფეროვანი ინფორმაციის წყაროა: საგარეო ურთიერთობათა საკითხი (ბიზანტიასთან მიმართება, ვიპატოსის ტიტულის არსებობა ქართლში), ქართული კოსტიუმის ისტორიის მასალები, ხელოვანის როლი საზოგადოებაში (ვახის ორნამენტში ჩართული ოსტატის ფიგურა მოქანდაკის ხელსაწყოთი ხელში – ქართველი მოქანდაკის უძველესი გამოსახულება).

საერო პორტრეტების განაწილება ქვასვეტზე უშუალოდ დაკავშირებულია მთავარ ნახნაგზე გამოსახულ კომპოზიციასთან, რომელიც მოიცავს ჯვრის თავყვანისცემის ორიგინალურად გადაწყვეტილ თემას და წმინდა პერსონაჟთა წყვილად გამოსახულებებს. თავად ქვასვეტი წარმოადგენს სკულპტურული ჯვრის კვარცხლბეკს. საფასადო მხარეზე გამოსახული ჯვრის თავყვანისცემის სცენა ხაზს უსვამს ამ წმინდა რელიკვიის განდიდების იდეას, რაც დასტურდება დარჩენილი შესანიშნავი წარწერების შინაარსით. მანდილოსანთა თავყვანისცემის ქესტები, მათი გარინდული პოზები (პატარა დეტალი – ფრონტალური ფიგურების პროფილში გამოსახული ტერფები ცენტრისკენ, მთავარი ნახნაგისკენ არის მიმართული) ვედრების ფორმულას გამოსახავს, რაც სავსებით შეესაბამება ადრეული ქრისტიანობის პირობით-სიმბოლურ მეტყველებას.

ასეთივე ვედრების ფორმულად უნდა აღვიქვათ მარცხენა ნახნაგზე გამოსახული ფრონტალური ფიგურები. დამაფიქრებელია გრიგოლ ვიპატოსის წარწერაში მიმართვა წმინდანების თევდორესა და ილარიონისადმი. როგორც ჩანს, ქვასვეტის წმინდა სახეებს შორის ამ ორი წმინდანის გამოსახულებებიც უნდა ყოფილიყო, მაგრამ მათი იდენტიფიკაცია დღეისათვის ვერ ხერხდება.

როგორი განსხვავებულიც არ უნდა იყოს საერო პირთა გამოსახულებების განლაგების პრინციპი ქვასვეტების ნახნაგებზე, ისინი ყოველთვის ორგანულად არიან ჩართულნი ქვაჯვარას რელიეფურ პროგრამაში და კომპოზიციურად და აზრობრივად დაკავშირებული ქვასვეტის ფიგურულ თუ სიმბოლურ გამოსახულებებთან. ასე მაგალითად, ზემოხსენებულ დმანისისა და ბოლნისის ქვასვეტებზე საერო პორტრეტები სვეტის ნახნაგის ზედა ნაწილშია მოთავსებული, მათ ზემოთ კი მოჩანს პოსტამენტზე მდგარი ქვაჯვარას გამოსახულება (თუმცა ქვასვეტები დაზიანებულია, მათი რელიეფური გამოსახულებების რეკონსტრუქცია შესაძლებელია). ყველა აღნიშნული რელიეფური კომპოზიცია საქართველოში ქვაჯვარათა აღმართვის პრაქტიკის ილუსტრაციაა. პორტრეტებიანი ქვასვეტების რელიეფებში და მათ წარწერებში ქვაჯვარათა გავრცელებისა და მათი თავყვანისცემის ტრადიციაა აღბეჭდილი.

ამ ქვაჯვარებს უნდა დაეუმატოთ დმანისის ქვაჯვარას სვეტის კაპიტელზე გამოსახული რელიეფური კომპოზიცია ჯვრის თავყვანისცემის სიმბოლური

თემით. რელიეფზე ზუსტაქედ არის გადმოცემული ქვაჯვარას საერთო სახე და მის წინ დონატორის სქემატური ფიგურა (VI ს. ბოლო).²⁷ ეს სცენა ჯვრის თავ-ვანისცემის თემის განვითარებაა, რომლის ადრეული მაგალითი სამწევრისის სტელაზეა შემონახული. დმანისის კაპიტელზე ეს თემა მხატვრულად უფრო გააზრებულად, უფრო მაღალ მხატვრულ დონეზეა გადმოცემული.

ამ კომპოზიციის სახით ჩვენ გვაქვს ჯვრის თავვანისცემის უნიკალური კომპოზიცია – ქვაჯვარას წინაშე გამოსახული დონატორი, რომლის თავს ზემოთ მოთავსებულია ასომთავრული დაქარაგმებული წარწერა: ქე შე („ქრისტე შემინყალე“). ამ რელიეფურ კომპოზიციას დიდი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა აქვს, როგორც ჯვრის თავვანისცემის უძველესი ტრადიციის დადასტურებას, ქვეყანაში ქვაჯვარას ფუნქციის ზუსტ ილუსტრაციას.

რელიეფის დაზიანების მიუხედავად მკაფიოდ განირჩევა დონატორის ფეხმორთხმული ფიგურის სქემატური სილუეტი. ამგვარი პოზა სრულიად უცხოა ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების საერო პერსონაჟებისათვის. ანალოგიურ პოზას მივაკვლიეთ მხოლოდ VII საუკუნის კოპტურ სპილოს ძელის რელიეფზე (ბალტიმორის მუზეუმი), სადაც ტახტზე დაბრძანებული მეფეა გამოსახული.²⁸ ფიგურის სილუეტი, მისი აგების პრინციპი ემთხვევა კაპიტელზე გამოსახულ ფიგურას. მკვლევართა ზრით, ეს კოპტური რელიეფი წარმოადგენს ადრეულ შუა საუკუნეებში ძალზე პოპულარული სასანიანთა კარის ხელოვნების ბრწყინვალე ნიმუშის – ხოსრო I-ის (VI ს.) ძვირფასი ოქროს თასის მთის ბროლის კამეოს რელიეფური კომპოზიციის ასლს. კამეოზე შაჰინშაჰი წარმოდგენილია ტახტზე მჯდომარე სრულიად პირობითი კოზაში, ფრონტალურად, ხმაზე დაყრდნობილი იდაყვებში მოხრილი ხელებით, გადაჯვარედინებული ფეხებით.²⁹ სამეფო ტრიუმფის ამგვარი სქემა ფართოდ გავრცელდა შუა საუკუნეებში. კოპტები, შემდეგ კი რომანული ხელოვნების ოსტატები ხშირად მიმართავდნენ გამოსახულების ამ ტიპს, რომელმაც დროთა განმავლობაში ტრანსფორმაცია განიცადა და მხოლოდ შორეულადლა მოგვაგონებდა ორიგინალს.

შეიძლება დავასკვნათ, რომ ქვაჯვარას აღმმართველი ქართული დიდებულის გამოსახვისათვის ოსტატმა თავისი დროის გავრცელებული პრესტიჟული იკონოგრაფიული სქემა გამოიყენა. ნიმუშის არსებობაზე ფიგურის თავს ზემოთ თალისებური ფორმა მიგვანიშნებს. აქ კვლავ სასანურ ნიმუშებს უნდა მივმართოთ, რადგან უმეტეს შემთხვევაში სასანიანთა სამეფო პორტრეტები ნიშაში ან თალის ქვეშ გამოსახებოდა.³⁰ ეს სცენა ჯვრის თავვანისცემის თემის განვითარებაა, რომლის ადრეული მაგალითი სამწევრისის სტელაზეა შემონახული.

დმანური ქვასვეტის კაპიტელზე ქვაჯვარას წინ გამოსახული ქართლის დიდებულის, დონატორის ფიგურა ამ შორეული ეპოქის უნიკალური ქმნილებაა, რომელშიც თავისებურად აისახა ადრექრისტიანული ეპოქის ქართლის სულიერი ცხოვრების გარკვეული მხარე. ამიერიდან სამწევრისის რელიეფურ სტელას და სამწევრისის ეკლესიის ფსაღზე ჩადგმულ რელიეფურ ფრაგმენტს ქვაჯვარას წინ გამოსახული შემწირველებით დაემატება დმანური ქვასვეტის კაპიტელის რელიეფური კომპოზიცია ქვაჯვარას თავვანისცემის სცენით, რომელიც

თავისი ლაკონიური მხატვრული გამომსახველობით ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ჯერის კულტის გაერცელების კიდევ ერთი ხატოვანი ილუსტრაციაა.

ქართულ ქვაჯვარათა მეორე ჯგუფში საერო პორტრეტები წმინდა გამოსახულებებთან ერთად ერთ კომპოზიციაში არიან ჩართულნი. ამგვარად არიან გამოსახულნი ქართველი დიდებულები ბრდაძორისა და უსანეთის ქვასვეტებსა და წრომის სტელაზე. ბრდაძორის ქვასვეტზე საერო პირები სამგზის არიან გამოსახულნი. ერთ-ერთი ნახნაგის ზედა ნაწილში საგანგებოდ გამოყოფილია სცენა, რომელშიც ღმრთისმშობლის გვერდით საერო კოსტიუმში გამოწყობილი მამაკაცია გამოსახული. მარჯვენა ზეალმართულ ხელში მას ყვავილი უკავია, რითაც ხაზგასმულია მისი მაღალი სოციალური სტატუსი (იხ. ზემოთ), მარცხენა ხელით კი იგი ღმრთისმშობლის თავს ეხება. ბრდაძორის რელიეფების პირობითობა და სქემატურობა ფეოდალის პორტრეტსაც თავისებურ ელფერს ანიჭებს: დაგრძელებული ტორსი, მოკლე ფეხები, დეფორმირებული ხელები, პროფილში ნაჩვენები გამლილი ტერფები. მაგრამ ამგვარი პირობითობა არ გამორიცხავს დეტალების გულდასმითა და სიზუსტით გადმოცემას. ნელზე ქაშრით გადაჭერილი ჩოხის მსგავსი სამოსელი ჩვენთვის უკვე ცნობილია სხვა ქვასვეტების რელიეფებიდან (იხ. დმანისის ქვასვეტის მამაკაცის კოსტიუმი).

ქართველი დიდბულის გამოსახვა ბრდაძორის ქვასვეტზე ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებთანაა დაკავშირებული. იმავდროულად, იგი წამყვან ქრისტიანულ ქვეყნებში მიმდინარე მოვლენების თანხმინიცაა. ეს სცენა იმ იკონოგრაფიულ სქემათა ორიგინალური გადამუშავებაა, რომლებიც თავყენასაცემ წმინდა ხატებთან დონატორების გამოსახვას გულისხმობდა. ბრდაძორის რელიეფური კომპოზიცია ღმრთისმშობლისა და დონატორის გამოსახულებებით ადრექრისტიანული ეპოქის მოწინავე ხელოვნების ფარგლებში განვითარებული შემოქმედების ნაყოფია. ამ რელიეფური კომპოზიციის მხატვრული გადანაცვება გარკვეულ სიახლოვეს იჩენს კოპტურ პლასტიკასთან, რაც ვლინდება კომპოზიციური სქემის ხასიათში, ფიგურათა სქემატიზაციის ხარისხში, პლასტიკური ფორმის თავისებურებაში. ამავე დროს, ეს რელიეფური კომპოზიცია ერთგვარად ეხმიანება ადრეულ ბიზანტიურ სპილოს ძეღის რელიეფებსაც.

ბრდაძორის ქვაჯვარას რელიეფური სცენა ღმრთისმშობლის გვერდზე გამოსახული ქართველი დიდბულის პორტრეტით უნიკალურია არა მხოლოდ ქართულ, არამედ მსოფლიო პლასტიკაში. იგი უნდა განიხილებოდეს ხელოვნების ისეთ ძეგლთა შორის, როგორიცაა იუსტინიანეს ეპოქის მოზაიკები, რომლებშიც ასახულია „წმინდა პატრონთა ან ადგილობრივ წმინდანთა მიერ მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლისადმი ეპისკოპოსთა, მშენებელთა და სხვათა წარდგენა“ (ნ. კონდაკოვი). ასეთი „მოსახსენიებელი“ ხატის ნიმუშად მკვლევართ მიაჩნიათ კომოდილას კატაკომბების ფრესკა (რომი, VI ს. შუა წლები), რომელზეც გამოსახულია ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობელი, რომელსაც წმინდანი მანდილოსანს წარუდგენს.³¹ ბრდაძორის რელიეფზე სწორედ ამგვარი სცენაა გამოსახული. თავისი აზრობრივი მნიშვნელობით ეს კომპოზიცია მოკრძალებით დგას მცხეთის ჯერის წმინდა ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადის

მონუმენტური რელიეფური კომპოზიციების გვერდით, რომლებზეც ტაძრის მაშენებლები მაცხოვრისა და წმინდა პერსონაჟების წინაშე არიან გამოსახულნი.

საერო პირის გამოსახვა ქვაჯვარას სვეტის სულ ზედა რეგისტრში ერთი შეხედვით თითქოს უჩვეულოდ გამოიყურება, თუ მხედველობაში მივიღებთ ქვასვეტების რელიეფურ პროგრამებში მოქმედ „სულიერი იერარქიის“ კანონს, რომლის მიხედვით ზედა – ზეციურ ზონაში ყველაზე მნიშვნელოვანი წმინდა სახეები და მოვლენები გამოსახებოდა. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ იმავე ბრდაძორის სვეტის გვერდით წახნაგზე ორჯერ მეორდება სამფიგურიანი სცენა, ქართველი დიდებულის თავისებური „ოჯახური პორტრეტი“ – მამაკაცი, ქალი და ბავშვი. რითი უნდა აიხსნას პორტრეტების ამგვარი განსხვავებული ტოპოგრაფია? ამის ასახსნელად კვლავ ადრექრისტიანულ ხელოვნებას უნდა მივმართოთ: კატაკომბების კედლებზე, ზედა რეგისტრში, ჩვეულებრივ, საგვარეულოს გარდაცვლილი წევრები გამოსახებოდნენ, ქვედა ნაწილში კი ოჯახის ცოცხალი წევრები. შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ბრდაძორის ქვასვეტზე ღმრთისმშობლის წინაშე გარდაცვლილი ფეოდალია გამოსახული, გვერდით წახნაგზე კი მისი ოჯახის ცოცხალი წევრები. აქვე უნდა გავიხსენოთ ქვაჯვარებზე შემონახული შესანიშნავი წარწერები, რომლებშიც ქვაჯვარათა აღმართველები ქრისტეს, ღმრთისმშობელსა და წმინდანებს ოჯახის ცოცხალი წევრების სიკეთესა და ჯანმრთელობას, ხოლო გარდაცვლილთა სულის ხსნას შესთხოვენ.

ბრდაძორის გვერდითი წახნაგის ორი ჯგუფური პორტრეტი ანალოგიურადაა გადანწყვეტილი: მარცხნივ დგას მამაკაცი, რომელსაც მკერდთან მიტანილ მარჯვენა ხელში ყვავილი აქვს, მარცხენათი კი ბავშვის ხელი უკავია. მარჯვნივ მთლიანად მოსასხამში გახვეული ქალია გამოსახული. მამაკაცები ერთნაირი კოსტიუმებით არიან შემოსილნი. ამასთანავე, მათი ჩაცმულობა ზუსტად იმეორებს ღმრთისმშობლის წინ გამოსახული დიდებულის ჩაცმულობას – სპეციფიკური თარგის გვერდებზე ჩაჭრილი, ორნამენტულქობიანი, მუხლს ქვემოთ ჩამოსული „კაბა“, რომელიც ბავშვის პორტრეტშიც მეორდება. როგორც ჩანს, ოსტატი გადმოსცემდა ფეოდალურ საქართველოში გავრცელებულ, მისთვის კარგად ნაცნობ ჩაცმულობას.

ერთნაირია მამაკაცთა პორტრეტების იკონოგრაფია, ერთნაირია მათი პლასტიკური გადანწყვეტა. სტერეოტიპულია სახის ნაკეთების გადმოცემა: ერთნაირია ცილინდრული ფორმის თავი, მუხლზე დაბლა ჩამოსული, სქემატურად დამუშავებული კულულების „ქუდისებრი“ მოცულობა, უცნაურად მომზირალი დიდი მრგვალი თვალები, სწორი ცხვირი და გრაფიკულად აღნიშნული პირი. ეს არ არის კონკრეტული ადამიანის „პორტრეტი“, არამედ ზოგადი ფორმულა, მინიშნება გარკვეული სოციალური სტატუსის მქონე ადამიანზე.

საინტერესოა მანდილოსნის ჩაცმულობაც. ქალის ეს რელიეფური სახე ერთი საუკუნით უსწრებს კატაულას ქვასვეტის მანდილოსანთა „პორტრეტებს“. მსუბუქი ქსოვილის მოსახსამის დრაპირება რბილ ნაკეცებად ეხვევა ქალის სხეულს. მოსახსამის ქვეშ მოჩანს გრძელი კაბის ბოლო, რომლიდანაც მხოლოდ ტერფები მოჩანს. კაბის თხელი ქსოვილი ხშირ ვერტიკალურ ნაკეცე-



59. წყვილადი პორტრეტი. დავათის ქვაჯვარი

ზად ეშვება და სადა ქობითაა დასრულებული. კისერთან კაბის მრგვალი ჭრილი ნაქარგობითაა შემკული.

ქვაჯვართა რელიეფებზე გამოსახულ პორტრეტთაგან ერთგვარად განცალკევებულად დგას დავათის ქვასვეტის (VI ს.) საერო პირთა პორტრეტები. ქვასვეტი ფრაგმენტულად არის შემონახული, გადარჩენილ რელიეფთა შორისაა სიმეტრიული კომპოზიცია მამაკაცთა ორი ფრონტალური ფიგურით, რომელიც რიტმულად იმეორებს მათ ზემოთ მდებარე ანგელოზებიანი კომპოზიციის სქემას. ამ ხერხით მოქანდაკემ მტკიცედ დააკავშირა ქვასვეტის რელიეფური პროგრამის საერო, „მინიერი“ ნაწილი ზედა – „ზეციურთან“. ეს ურთიერთკავშირი ხაზგასმულია სარკისებურად განმეორებული ზეალმართული ხელების შესტით, რომლითაც

საერო პირები მიმართავენ ზედა რეგისტრში გამოსახულ წმინდა პერსონაჟებს.

განსაკუთრებულია დავათის საერო „პორტრეტების“ ჩაცმულობა: ყელთან მრგვლად ამოჭრილი, თავისუფალი, ქვემოთკენ ოდნავ გაფართოებული, სახელოებიანი, ორნამენტული ქობით დასრულებული მძიმე ქსოვილის პარადული სამოსელი. ორნამენტის რომბული რაპორტი აღმოსავლურ-ირანულ სამყაროში გავრცელებულ ორნამენტთა ტიპს განეკუთვნება. სწორედ ირანიდან გავრცელდა ბიზანტიის სამეფო კარზე პარადული კოსტიუმისა და მისი სამკაულის გარკვეული ტიპები, რაც კარგად აისახა VI-VII საუკუნეთა სპილოს ძვლის საკონსულო დიპტიქების პერსონაჟთა ჩაცმულობაში.³²

ორი საერო პირია გამოსახული დმანისთან, სოფ. განთიადთან აღმოჩენილ ქვაჯვარას სვეტზე (VI ს. ბოლო).³³ ორი მამაკაცი გამოსახულია სვეტის კაპიტელის გვერდით ნახნაზე, რომელიც საფასადო მხარეს გამოსახულ ღმრთისმშობელი ხატს ემიჯნება. ერთნაირია მამაკაცთა ფიგურების გამოსახვის სქემა: ისინი დგანან ფრონტალურად, ორივეს იდაყვში მოხრილი მარცხენა ხელი მეკრდთან აქვს მიტანილი, ზეალმართულ მარჯვენაში ერთს ჯვარი უკავია, მეორეს – იმავე შესტით შროშანისებრი ყვავილი. ორივე ფიგურა დაახლოვებით ერთი სიმაღლისაა, მაგრამ ოსტატურადაა შექმნილი მარჯვენა ფიგურის მასშტაბის უპირატესობის შთაბეჭდილება: მისი თავი ზედა ჩარჩოს ებჯინება და კიდევ კვეთს მას, მეორის თავი კი ვერ აღწევს ჩარჩომდე. მარჯვენა ფიგურის განზე გადგმული ფეხების წვერები ქვედა ჩარჩოზეა განთავსებული, მეორე ფიგურის ერთმანეთთან მჭიდროდ მიჯრილი ფეხები ვერ აღწევს ქვე-

და ჩარჩოს. ორივე ფიგურა დაბალი რელიეფითაა შესრულებული, ფორმები დიდი გლუვი სიბრტყეებითაა გადმოცემული.

ერთნაირია სახეთა ტიპი: მრგვალი, ფართო სახე, დიდი, ფართოდ გახელილი თვალები, რელიეფურად აღნიშნული წარბის მოხაზულობა, შუბლზე ჩამოსული თმის მასა: მარჯვენა მამაკაცთან სრულიად გლუვი, შესაძლოა, რალაც თავსაბურავის ჩვენებით, მარცხენასთან – ჩაკვეთილი ხაზებით დამუშავებული. პლასტიკურად მსუბუქად მოდელირებული ლოყები და პატარა ბაგეები ჩამოშვებული კითხვებით ამ ქვასვეტის სახეთა დამუშავების ტიპური ნიმუშია.



60. წყვილადი პორტრეტი.
დმანისის ქვაჯვარას სვეტისათვის

ორივე პერსონაჟს განსხვავებული სახის საერო კოსტიუმი მოსავს, რაც მათ სხვადასხვა სოციალურ სტატუსზე უნდა მიანიშნებდეს. ეს განსხვავება კოსტიუმთა ხასიათში ძალზე მკაფიოა: მარჯვენა მამაკაცის ჩაცმულობა ახლოა სამწევრის ფილაზე ჯვრის თავყვანისციემის სცენაში გამოსახული საერო პირის ჩაცმულობასთან, რომელიც გარკვეულ კავშირს ავლენს ბიზანტიურ პარადულ კოსტიუმთან. მეორე მამაკაცის ჩაცმულობა ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში გავრცელებული მხედრის ჩვეულებრივი სამოსელია – მუხლს ქვემოთ ჩამოსული, მორკალული ქობით, გვერდებზე ჩაჭრილი, ქამრით გადაჭერილი. ზუსტად ამგვარია საერო პირთა კოსტიუმები ადრეული ქვაჯვარების რელიეფებზე (სამწევრის, დმანისის, ბრდაძორის, ბოლნისის, ბალიჭის ქვასვეტებზე).

დმანისის ქვასვეტის კაპიტელზე გამოსახული საერო პირები უთუოდ ერთი ფეოდალური საგვარეულოს წარმომადგენლებია, რისი მაგალითიც გვაქვს კატაულას ქვასვეტის „ჯგუფურ პორტრეტში“. ისინი დიფერენცირებულნი არიან როგორც ზომით, ასევე ჩაცმულობითა და ატრიბუტებით. ღმრთისმშობლის ხატის მიმდებარე ნახნაგზე მათ განთავსებაშიც გარკვეული გრადაცია შეინიშნება. საფასადო მხარეს უშუალოდ ემიჯნება ზომით გამორჩეული ჯვრიანი მამაკაცი, ბიზანტიურ ოფიციალურ კოსტიუმთან მიახლოებულ სამოსში. იგი უთუოდ სოციალურად უფრო დანიშნულებული პიროვნებაა. ჯვარი მის ხელში შეიძლება სხვადასხვაგვარად იყოს ინტერპრეტირებული: ერთი მხრივ, თუ გავითვალისწინებთ VI-VII საუკუნეების კოპტური სამარხი სტელების რელიეფებს, სადაც გარდაცვლილი ადამიანები ჯვრით ხელში გამოისახებოდნენ,³⁴ შესაძლოა, ჯვარი მამაკაცის ხელში მის გარდაცვალებაზე მიუთითებს. შეიძლება

აგრეთვე დავუშვათ, რომ ჯვრით ხელში გამოსახვა საგვარეულოში უფროსის ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი ერთგულებას აღნიშნავს. ყვავილი-ინსიგნია მეორე მამაკაცის ხელში მის გარკვეულ სამოხელეო ღირსებას უნდა აღნიშნავდეს. ამგვარად, შეიძლება დავასკვნათ, რომ დმანისის ქვასვეტზე გამოსახული ორი მამაკაცი ერთი ფეოდალური საგვარეულოს ორი თაობის წარმომადგენელია და ოსტატმა ამ სახით გამოხატა მათი ადგილი სოციალურ იერარქიაში ან ოჯახში.

ამ წყვილად პორტრეტთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ ბრდაძორის ქვასვეტი, რომლის ზედა რეგისტრში დონატორი ღმრთისმშობელთან ერთად ერთ კომპოზიციაშია ჩართული. ეს პრაქტიკა, როგორც ზემოთ აღინიშნა, უშუალოდ დაკავშირებულია თანადროული ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებთან, სადაც დონატორები თავყვანსაცემ წმინდა სახეებთან ერთად არიან გამოსახულნი.

ქვაჯვარებზე გამოსახული ქართლის დიდებულთა სოციალური მდგომარეობის გარკვევაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სხვადასხვა ატრიბუტებსა და დეტალებს, რომელთა შორისაა ზემოთ ნახსენები სიმბოლური ყვავილი. ამავე რიგის ინსიგნიებს მიეკუთვნება კვერთხი და სატევარი შერგილთან, კვერთხი კატაულას ქვასვეტის ერთ-ერთი მამაკაცის ხელში, რაც მათი მაღალი სოციალური ღირსების ნიშანია.

ქართულ ქვაჯვარებზე პორტრეტული გამოსახულებები თავისებური ექსპრესიით გამოირჩევა. პირობითობა და გეომეტრიზმი, ზღვარის წაშლა ფი-



გურულ გამოსახულებასა და ორნამენტს შორის ამ ფიგურებს უცნაურ გამომსახველობას ანიჭებს. სიბრტყეს დამორჩილებული ფიგურების იერატიულობა სულიერ სანყისს უსვამს ხაზს. ფართოდ გახეილ თვალებში შინაგანი დაძაბულობაა კონცენტრირებული. პორტრეტების ხაზგასმული ფრონტალობა ღრმა იდეოლოგიური მომენტივით იყო განპირობებული. ეს მკაცრი ფრონტალობა, გამოსახულებების უშუალო კონტაქტი მაყურებელთან განსაკუთრებულ მხატვრულ და აზრობრივ დატვირთვას ატარებს.

ქართული ქვასვეტების რელიეფების დამახასიათებელი სქემატიზაცია და გეომეტრიზაცია, უძრაობა, პოზებისა და ჟესტების პირობითობა,

61. ჯვრის თავყვანისცემის სცენა. სამწევრისის ეკლესია. აღმ. ფასადი.

პლასტიკურობის შეცვლა ხაზოვანი გამომსახველობით, თავისებური კუთხოვანი ნახატი – აღმოსავლური სამყაროდან მომდინარეობს, საიდანაც ქრისტიანი ოსტატები მხატვრულ შთაგონებასა და ტექნიკურ ხერხებს იღებდნენ.

ფეოდალიზაციის პროცესის განვითარებამ საქართველოში VI-VII საუკუნეებში საერო პორტრეტის არსებობას სოციალური საფუძველი შეუქმნა. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მდგომარეობის გათვალისწინება ცხადყოფს, რომ ერთადერთი სფერო, სადაც შეიძლებოდა პორტრეტის განვითარება, რელიეფი იყო. ამიტომაცაა, რომ უძველესი ქართული მონუმენტური პორტრეტის კლასიკური ნიმუშები ქართლის უდიდესი სინმინდის, მცხეთის ჯვრის ფასადებზე შეიქმნა. ქვაჯვარების რელიეფები იმ პლასტიკურ სამყაროს წარმოადგენს, რომელშიც პორტრეტის განვითარებისათვის ხელსაყრელი პირობები შეიქმნა.

ქართული ქვაჯვარების რელიეფურ კომპოზიციებში ჩართულ საერო პორტრეტებში თავისებურად არის დამიჯრული მდიდარი ინფორმაცია ქვეყნის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროზე – სულიერ, მხატვრულ, რელიგიურ, სოციალურზე. რელიეფური პორტრეტები, რომლებიც ორიგინალურად წარმოგვიდგენს ძველ ქართველ მოქანდაკეთა შემოქმედების ერთ მხარეს, მნიშვნელოვანია ადრეული შუა საუკუნეების პორტრეტის საერთო კონცეფციის გასაგებად.

ქართულ ქვაჯვარებზე არსებული რელიეფური პორტრეტების განხილვამ გვიჩვენა, რომ V-VII საუკუნეთა საერო გამოსახულებები წარმოდგენას გვიქმნის ეპოქის მხატვრულ-ესთეტიკურ ნორმებზე, პორტრეტისადმი მიდგომის ძირითად პრინციპებზე. სტერეოტიპული, ინდივიდუალობას მოკლებული ფიგურები მხოლოდ წარწერების მეშვეობით იძენენ პიროვნულ ღირსებას. მკაცრი ფრონტალობა, პოზებისა და ფესტების ტიპიზაცია, კანონიკურობა – მარადისობასთან ზიარების აუცილებელი პირობა – კონკრეტული ადამიანისადმი დამოკიდებულების ეპოქისმიერი მიდგომაა. პირობითი და სქემატური ფიგურები რელიეფურ კომპოზიციებში ორნამენტის მსგავსად არის ჩართული.

ადრეული რელიეფური პორტრეტების ფრონტალობა, სტატიკურობა, პირობითობა მხოლოდ მხატვრული სტილის თავისებურებით როდი იყო განპირობებული. ადამიანის ფიგურის გადმოცემის თავისებურებას ძირითადად ეპოქის მსოფლმხედველობა, წარმავალისადმი მიდგომა განსაზღვრავდა. ადამიანი განიხილებოდა, როგორც „ხატი“, „სქემა“, „ფიგურა“, მოკლებული ყოველივე შემთხვევითს, დროისმიერს, ცვალებადს. ქვაჯვარების რელიეფური პორტრეტების თავისებურებათა გასაგებად მნიშვნელოვანია ბიბლიის ტექსტები.ვინაიდან წარმავალია ამ ქვეყნის ხატი“ – ნათქვამია პაველ მოციქულის პირველ ეპისტოლეში კორინთელთა მიმართ (I კორინთ. VII,31). წმინდა მოციქულის ეს სიტყვები ქართული „ხატის“ შესატყვისად ბერძნულ ტექსტში ნახმარია „σχημα“, ლათინურში – „figura“, რუსულში – „образ“. ამ ხალხთა ხელოვნებაში დამოკიდებულება „ხატისადმი“, „სახისადმი“, „სქემისადმი“, „ფიგურისადმი“, „ობრაზისადმი“ ზუსტად შეესაბამება ამ ეპოქის ქართულ ხელოვნებაში არსებულ ვითარებას. ტიპიზაციის, დეკორატიზაციის ის პრინციპები, რომლებიც რელიგიურ ხე-

ლოვნებაში იჩენს თავს, საერო გამოსახულებებზეც ვრცელდება. ქვაჯვარათა საერო პორტრეტებში ეს ტენდენცია სრულად გამოვლინდა. ადრექრისტიანული ხანის ქართლის ფეოდალური საზოგადოების წევრთა პორტრეტები მმართველთა რეპრეზენტატიულ-სიმბოლური სახეებია, რომლებიც მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ ქართული, არამედ ზოგადად პორტრეტული ხელოვნების ისტორიისათვის.

2. ახალი მასალები ადრექრისტიანული

ქართული პლასტიკური ხელოვნების ისტორიისათვის

საქართველოში ქრისტიანული რელიგიის დამკვიდრების ეპოქა ეროვნული ხელოვნების ჩამოყალიბების მნიშვნელოვანი ეტაპი იყო. ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების სწორად გაგებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ამ ეპოქიდან შემორჩენილ პლასტიკური ხელოვნების ნიმუშებს. ქვემო ქართლში, დმანისისა და ბოლნისის რაიონებში, დღემდე ქრისტიანობის ადრეული ხანის რელიეფების მრავალი ნიმუშია შემონახული. ადრეული ტაძრების რელიეფურ სამკაულთან ერთად, ამ რეგიონში დაცული ქვის პლასტიკის ძეგლები (რელიეფებით შემკული ქვაჯვარები, სტელეები) ქრისტიანობის ამ უძველეს კერაში V-VII საუკუნეებში მნიშვნელოვანი სკულპტურული სახელოსნოების არსებობის დასტურია.

2007-2008 წლებში სნაქართველოს კულტურისა და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის სახელმწიფო პროგრამის ფარგლებში გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრმა ქვემო ქართლის ამ ორ რაიონში მოაწყო ორი სამეცნიერო ექსპედიცია (ხელმძღვანელი კ. მაჩაბელი), რომელთა მიზანი იყო ქვემო ქართლის ისტორიულ მხარეში, კერძოდ, დმანისისა და ბოლნისის რაიონებში, ქვაჯვარების დღემდე შემონახული ნიმუშების მიკვლევა, მათი ზუსტი აღნუსხვა, ფოტოფიქსაცია, სამეცნიერო განსაზღვრა, მათი დაცულობის მდგომარეობის დადგენა და ამ ძეგლთა გადასარჩენად და დასაცავად საჭირო ღონისძიებების შემუშავება.

რეგიონის არჩევა იმ გარემოებამ განაპირობა, რომ ამ ტერიტორიაზეა ადრეული შუა საუკუნეების ქრისტიანული ტაძრები, მათ შორის ბოლნისის დიდებული სიონი, რომელთა ფასადებსა და ინტერიერებს მდიდარი პლასტიკური დეკორი ამშვენებს. ამას გარდა, ამ ტერიტორიაზე წლების განმავლობაში არაერთხელ იყო აღმოჩენილი ადრეული შუა საუკუნეების პლასტიკის ღირსშესანიშნავი ქმნილებები. აქ გამოვლინდა ქრისტიანული საკულტო ძეგლების უნიკალური ჯგუფის – ქვაჯვარების მრავალრიცხოვანი ნაშთი. ცალკეული ქვაჯვარები და მათი ფრაგმენტები მკვლევართა ყურადღების ობიექტებად იქცა, მაგრამ რეგიონში შემონახული ამ რიგის ძეგლების ზუსტი ნუსხა დღემდე არ არსებობს. თუმცა სრული სახით არცერთი ქვაჯვარა არ არის შემონახული, მაგრამ დღემდე მოღწეული მათი ფრაგმენტები ამ იშვიათი ნაწარმო-

ებების რეკონსტრუქციის საშუალებას იძლევა. რელიეფურ ნაწარმოებთა ეს ჯგუფი მნიშვნელოვან მასალას გვანდის ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ადრეული ეტაპის შესახებ. სავარაუდოა, რომ V-VII საუკუნეებში დმანისისა და ბოლნისის მიდამოებში არსებული ქანდაკების სახელოსნოები ამ საკულტო ძეგლებით ამარაგებდა არა მარტო ქვემო ქართლის რეგიონს, არამედ მის ფარგლებს გარეთ არსებულ ფეოდალურ ერთეულებსაც.

რელიეფებით შემკული ქვასვეტების ფრაგმენტები და ქვაჯვარების ბაზები დმანისისა და ბოლნისის რაიონების სხვადასხვა კუთხეშია მიმოფანტული, უმეტეს შემთხვევაში ისინი ჩაშენებულია მოგვიანო ხანის ეკლესიების კედლის წყობაში, რამაც ხელი შეუწყო მათ გადარჩენას.

საჭიროდ ჩავთვალო სამეცნიერო საზოგადოებისათვის გამეცნო ქვემო ქართლის აღნიშნულ რაიონებში ჩატარებული ექსპედიციების შედეგები, წარმომედგინა მოპოვებული მასალა, რომლის უმეტესი ნაწილი პირველად გახდა საგანგებო სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის საგანი. ექსპედიციის მიერ მიკვლეული ქვაჯვარათა მრავალრიცხოვანი ფრაგმენტი, რელიეფებით შემკული ქვასვეტების ნაწილები და ბაზები ჩაღრმავებულ კვლევას მოითხოვს. მაგრამ მათი წინასწარული შესწავლის საფუძველზე უკვე შესაძლებელია გარკვეული დასკვნების გაკეთება ქრისტიანული ხელოვნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი დარგის – ქვის პლასტიკის განვითარების შესახებ ადრექრისტიანული ეპოქის საქართველოში, უფრო ზუსტად, ქართული ქრისტიანული კულტურის ისეთ მნიშვნელოვან კერაში, როგორიც ქვემო ქართლი იყო.

ქვაჯვარანი, რომელნიც თავის დროზე აღიმართებოდნენ, როგორც შესანიშნავი და სალოცავი ძეგლები, დროთა განმავლობაში კარგავდნენ თავის საკულტო მნიშვნელობას და მომდევნო თაობები მათ ხელყოფას ბედავდნენ. ქვეყნის ძნელბედობათა ჟამს ქვაჯვარანი ინგრეოდნენ და ნადგურდებოდნენ. მათი ნაწილი ჟამთა სიავეს იმის წყალობით გადაურჩა, რომ მათი აღმართვიდან გარკვეული დროის შემდეგ, როდესაც მათ უკვე დაკარგული ჰქონდათ თავისი პირვანდელი ფუნქცია, ისინი ხელმეორედ გამოიყენეს მოგვიანო ეკლესიათა მშენებლობაში. ამგვარ გამოყენებაში – მოგვიანო ეკლესიების სტრუქტურაში მათ ინტეგრირებაში ქვაჯვარების თავდაპირველი თაყვანისცემის კვალი აღინიშნება.

ხშირად მშენებლები ქვასვეტების რელიეფებს ეკლესიების არქიტექტურულ აქცენტებად იყენებდნენ (იხ. მაშავერის ხეობის ეკლესიების ფასადებსა და ინტერიერში ჩატანებული ქვაჯვარების ფრაგმენტები – უკანგორის, აბულ-ბუგის, „ორსაყდრების“ ეკლესიები, კზილ-კილისა და სხვ.; ბოლნისის რ-ნის ეკლესიები – სამწევრისი, სათხე, აკაურთა, აკვანება, კიანეთი, ბალიჭი, ქვეშის ციხის ეკლესია და სხვ.). უმეტეს შემთხვევაში მშენებლებს კარგად ესმოდათ ამ საკულტო ძეგლების მნიშვნელობა, მათი მხატვრულ-რელიგიური ღირსებები და წმინდა გამოსახულებებისადმი სათანადო მოკრძალებას იჩენდნენ. ამის მაგალითია დავით გარეჯის ნათლისმცემლის ეკლესიის კარის მოჩარჩოებაში ჩადგმული ქვასვეტის ფრაგმენტი წმ. ევსტათეს ნადირობის სცენით. ქრისტეს სასწაულებრივი გამოცხადების ეს რელიეფური ხატი ეკლესიის ზღურბლთან

ეგებებოდა მლოცველთ. ასევე გააზრებულად იყო გამოყენებული ქვასვეტის ფრაგმენტი დავათის ეკლესიაში. ხუროთმოძღვარმა გარედან დატოვა რელიეფებით ოთხმხრივ შემკული სვეტის ის მხარე, რომელზეც ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი იყო მოთავსებული. ამგვარადვე გამოყენებული „წითელი ეკლესიის“ აღმ. ფასადზე ქვაჯვარას კვარცხლბეკი ფარშევანგების გამოსახულებით. მსგავსი მაგალითების მოყვანა მრავლად შეიძლება და მე შევეცდები ქვემოთ ვაჩვენო ადრეული რელიეფების მეორად გამოყენებასთან დაკავშირებული მხატვრულ-იდუური პრინციპები და კანონზომიერებები.

ქვაჯვარათა ჩართვა მოგვიანო ეკლესიების წყობაში მათი მასობრივად აღმართვის ზედა ზღვარის მონიშვნის საშუალებას იძლევა. მათი ინტენსიური გავრცელების ხანა VI-VII საუკუნეებია. ამ საკულტო ძეგლებმა, რომლებშიც თეოლოგიური აზროვნების საინტერესო ევოლუცია აისახა, საუკუნეთა განმავლობაში გარკვეული სახეცვლილება განიცადა, ადრეული ხანის წმინდა ორნამენტული, სიმბოლური სახეებიდან მოყოლებული, ვიდრე VI ს. II ნახევრისა და VII საუკუნის ქვასვეტების რთულ რელიეფურ პროგრამებამდე. ქვასვეტების დიდი ნაწილი ფრაგმენტების სახით „გარდამავალი ხანისა“ (VIII-IX სს.) და უფრო მოგვიანო ეპოქის ეკლესიათა წყობაშია შემონახული.

ეკლესიების კედლის წყობაში რელიეფებიანი ფრაგმენტების გამოყენებასთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა გავიხსენოთ სირიისა და კაპადოკიის ადრე-ქრისტიანული ეკლესიების ინტერიერებში კედლების წყობაში დატანებული ღმრთისმშობლისა და ჯვრის გამოსახულებიანი ქვის რელიეფური ფილები, რომლებიც სალოცავ ხატებად მოიაზრებოდა. ქართველ ხუროთმოძღვართათვის ამგვარი პრაქტიკა უცხო არ უნდა ყოფილიყო.

რელიეფებით დაფარული ქვაჯვარების სვეტები საკუთრივ მხატვრული ღირებულების გარდა, მნიშვნელოვანი საისტორიო საბუთებია, რომლებიც ავსებს ჩვენს ცოდნას ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების შესახებ და იმავდროულად, ამ ისტორიულ ეტაპზე ქართველი ხალხის სულიერი, რელიგიური და სოციალური ცხოვრების შესახებ გვანვდის ინფორმაციას.

* * *

დმანისის რაიონში ქვაჯვარების ნაშთების აღმოჩენის მიზნით ექსპედიციამ თორმეტი ეკლესია შეისწავლა. დაზვერვითი გასვლები მოეწყო შემდეგ პუნქტებში: სოფლებში – დიდი გომარეთი, საკირე (ეკლესია „კზილ კილისა“), აბულბუგი, ზემო ოროზმანი, ჰამამლუ, სარკინეთი, უკანგორი („ორკარიანი ეკლესია“), შინდლარი, ტნუსი, პატარა დმანისი (ნაქალაქარი). სამწუხაროდ, ღია ცის ქვეშ თავის დროზე არსებული ბევრი ფრაგმენტის მიკვლევა ვეღარ მოხერხდა. გამონაკლისს წარმოადგენს სოფ. დიდ გომარეთში არსებულ ქვაჯვარათა ჯგუფი, რომელიც საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს, რადგან რამდენიმე ნლის წინათ ნანახი რელიეფური ძეგლები ახლა უკვე კატასტროფულად არის დაზიანებული და მათ სასწრაფო გადარჩენა სჭირდებათ. ჩვენ მიერ მონახულებული ეკლესიებიდან ქვაჯვარათა ფრაგმენტები შვიდ ეკლესიაში აღმოჩნდა: დმანისის სიონი, სოფ. უკანგორის ე.წ. „ორკარიანი ეკლესია“, „ორსაყდრების“

ქვემო ეკლესია, სოფ. საკირეს ეკლესია „კზილ კილისა“, აბულბუგის, შინდლარის ეკლესიები.

ეკლესიებში ჩაშენებულ ფრაგმენტებს შორისაა ქვაჯვარების თითქმის ყველა ნაწილი – ორნამენტებით შემკული ბაზები და საკუთრივ ქვასვეტების ნაწილები, მინიატურული არქიტექტურული კომპოზიციებით დაგვირგვინებული კაპიტელები. როგორც წესი, კედლის წყობაში ჩაშენებული ფრაგმენტების მხოლოდ ერთი მხარე მოჩანს (კუთხის ქებად გამოყენების შემთხვევაში – ორი), მაგრამ ბევრ შემთხვევაში ეჭვს გარეშეა, რომ კედლის წყობიდან ფრაგმენტების ამოღების შედეგად მათ დანარჩენ ნახნაგებზეც რელიეფური კომპოზიციები გამოვლინდება.

მნიშვნელოვანი იყო მუშაობა დმანისის შემოგარენში აღმოჩენილ ქვაჯვარების ფრაგმენტებზე, რომლებიც ბოლო წლებში არქეოლოგიური გათხრების შედეგად არის მოპოვებული (უპირატესად, სოფ. განთიადში). აღნიშნული მასალა ამჟამად დმანისის კულტურის სახლის ექსპოზიციშია წარმოდგენილი, ნაწილი საცავში ინახება. ექსპედიციის დროს ჩვენ ამ რელიეფურ ნაწარმოებებზე მუშაობის საშუალებაც მოგვეცა. ბოლო წლების განმავლობაში დმანისის არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ ქვაჯვარათა მრავალრიცხოვანი რელიეფური ფრაგმენტი აღმოაჩინა, რომელთა მხატვრული ხასიათი, შესრულების ტექნიკური ხერხების ერთგვაროვნება ამ ტერიტორიაზე ქანდაკების სახელოსნოს არსებობის დადასტურება უნდა იყოს. ამ მასალის შესწავლის დროს არ მტოვებდა იმედი, რომ ამ ფრაგმენტებს მნიშვნელოვანი აღმოჩენაც უნდა მოჰყოლოდა. წინათგაძნობა გამართლდა და 2002 წლის ზაფხულში ადრექრისტიანული ტაძრების კომპლექსის გათხრისას არქეოლოგებმა აღმოაჩინეს ქვაჯვარას სვეტის საკმაოდ დიდი ფრაგმენტი, რომლის ნახნაგებზე კარგად იყო შემონახული რელიეფური დეკორი ფიგურული გამოსახულებებით. ეს ადრეული ქრისტიანობის ქართული ქრისტიანული ხელოვნებისთვის უდავოდ ძალზე მნიშვნელოვანი შენაძენია.

გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის დმანისის ექსპედიციის მიერ მოპოვებული მასალა წარმოდგენას გვიქმნის ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის ხელოვნებაზე, ქრისტიანული იკონოგრაფიის განვითარების ადრეულ ეტაპზე, პლასტიკის მხატვრულ დონესა და ტექნიკურ ოსტატობაზე.

ექსპედიციის მიერ ჩატარებული მუშაობის შედეგად მოხდა რელიეფური ძეგლების არა მხოლოდ აღნუსხვა, არამედ მოპოვებული მასალის წინასწარული სამეცნიერო შესწავლა, მოხერხდა გარკვეული დასკვნების გაკეთება ამ რეგიონის ქართული პლასტიკის განვითარების ზოგიერთი ასპექტის შესახებ ადრეულ შუა საუკუნეებში.

ქვემო ქართლში მოპოვებული მასალა, მისი ფრაგმენტულობისა და შემთხვევითობის მიუხედავად, საშუალებას გვაძლევს მნიშვნელოვნად შევაჯსოთ ჩვენი ცოდნა ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის ხელოვნების შესახებ, რომელსაც ვიცნობთ ძირითადად ამ ეპოქის ღრმად შესწავლილი და ზუსტად განსაზღვრული ხუროთმოძღვრული ძეგლების – ბოლნისის სიონის,

ქვემო ბოლნისის, მცხეთის ჯვრისა და სხვათა რელიეფური დეკორის მიხედვით. ამიერიდან აპას დაემატება ქვემო ქართლში გამოღენილი მასალა, რომელიც ქრისტიანობის ადრეული ეპოქის რელიგიური ხელოვნების შესახებ ბევრ საინტერესო კითხვაზე იძლევა პასუხს.

ეკლესიების კედლის წყობაში ჩართული ქვაჯვარების ფრაგმენტების ამოღება მათი კონსერვაციისა და შემდგომი სათანადო დაცვის მიზნით გარკვეულ სირთულეებთანაა დაკავშირებული. ამიტომ მე დავინყებ იმ ძეგლებიდან, რომელთა გადარჩენა შედარებით უფრო მარტივია. საქმე ეხება სოფ. დიდ გომარეთში ღია ცის ქვეშ არსებული ხუთი ქვაჯვარას საკმაოდ მონუმენტურ ნაწილებს, რომლებიც, როგორც გაირკვა, სხვადასხვა ადგილიდან მოიტანეს და ერთად მოუყარეს თავი სოფლის ცენტრში. რელიეფური დეკორით შემკულმა ქვასვეტებმა (სკულპტურული ჯვრების კვარცხლბეკებმა) რელიეფური პროგრამების უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაწილები შემოგვინახა („ამალლების“ კომპოზიციების ანგელოზების გამოსახულებები ქვასვეტების კაპიტელებზე, სვეტის დამაგვირგვინებელი არქიტექტურული კომპოზიცია „უფლის საფლავის“ მოდელით, საერო პორტრეტის ნიმუშები, სიმბოლური ორნამენტული მოტივები). VI საუკუნის ეს რელიეფები განსაკუთრებით ღირებულია ამ ეპოქის სახვითი ხელოვნების ისტორიისათვის, ამიტომაც მათი გადარჩენა გადაუდებელ ამოცანას წარმოადგენს. რელიეფური ზედაპირი დღითი-დღე ზიანდება, ლიქანი ანადგურებს რელიეფებს. ეს რელიეფები პირველად ორი ათეული წლის წინათ ვნახე და მას მერე მათი ზედაპირი კატასტროფულად დაზიანდა და ეს პროცესი გარდუვალად გაგრძელდება, თუ არ გატარდა აუცილებელი ღონისძიებები მათ გადასარჩენად. ჩვენ არ ვართ ისე მდიდარი ადრეული ქრისტიანული ძეგლებით, რომ არ ვიზრუნოთ VI საუკუნის რელიეფური ნაწარმოებების სათანადო დაცვაზე. აუცილებელია მათი გაწმენდა, კონსერვაცია და ადგილზევე, დმანისში სათანადო დაცვა, როგორც ჩვენი კულტურული მემკვიდრეობის მნიშვნელოვანი ნიმუშებისა.

დიდ გომარეთში დაცული ქვასვეტების ზომებისა და მათი ორნამენტული სამკაულის მიხედვით ძნელდება მათი ერთმანათთან დაკავშირება და ერთი რომელიმე ქვასვეტის მთლიანად აღდგენა, მაგრამ ამ ფრაგმენტებისა და მათი რელიეფური კომპოზიციების მიხედვით მაინც შესაძლებელია იმ ეპოქის ქვაჯვარას ვირტუალური რეკონსტრუქცია. ქვასვეტების მასალა, რელიეფების მხატვრულ-ტექნიკური თავისებურებები ერთი სახელოსნოდან მათ წარმომავლობას ცხადყოფს. აქ დაცული ხუთი ფრაგმენტიდან სამი – ქვასვეტის კაპიტელი და დამაგვირგვინებელი ნაწილია. ორი კაპიტელის გვერდით ნახნაგებზე (ერთი კაპიტელი თავდაყირაა დადგმული) პორიზონტალურად გაშლილი ანგელოზების ფიგურებია, რაც კაპიტელის წინა პირზე მაცხოვრისა ან ღმრთისმშობლის რელიეფურ სახეს გულისხმობს. ამგვარად, ორ კაპიტელზე „ამალლების“ კომპოზიციასა საყარაუდო. ორ კაპიტელზე თაღების სისტემით შექმნილი „უფლის საფლავის“ არქიტექტურული კომპოზიციის ფრაგმენტებია.

ორი მონოლითური სვეტი, რომელთა ნახნაგებს მხსვილი კუთხის სვეტები აჩარჩოებს, განსხვავებული ორნამენტებით არის დაფარული. ერთი მათგანის

ნახნაგი კარგად გამოძერწილი შრომანის ყვაილები მწკრივითაა შემკული, რომელსაც ორივე მხრიდან დამატებით წერილი ლილეი საზღვრავს. მეორე ნახნაგის დეკორია ურთიერთზე გადაბმული დეკორატიული ნრეზაზების მწკრივი, რომელსაც დახვენილი მოზაზულობის შრომანის ყვაილი აგვირგვინებს. მისი ძირიდან სასანური წმინდა ბაფთებია სიმეტრიულად ამოზრდილი. ამ დეკორატიული ორნამენტული კომპოზიციის თავზე სადა სწორკუთხა ჩარჩოში საერო ტანსაცმლით მოსილი ორი ფიგურაა გამოსახული. რელიეფის დაზიანება დეტალების გარჩევას აძნელებს, განირჩევა მხოლოდ წელში გამოყვანილი კოსტიუმის თარგი და ჯვარი მამაკაცის ზეალმართულ ხელში.

მეორე სვეტის ერთ ნახნაგზე დამახასიათებელი ფორმის ვაზის ორნამენტია გაშლილი, სხვადასხვა ფორმის მტევენებითა და სპირალურად ჩახვეული ლერწებით. მეორე, უკიდურესად დაზიანებულ ნახნაგზე შეიძლება მხოლოდ სადა ჩარჩოებში ჩასმული სრულიად განადგურებული რელიეფური ფიგურული კომპოზიციების არსებობის დადასტურება. დარწმუნებული ვარ, რომ სათანადო განმედიისა და მავნე ზემოქმედებისაგან დაცვის შემთხვევაში, ჩვენ ხელთ გვექნება ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფის ღირსშესანიშნავი ნიმუშები.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს პატარა დარბაზული ეკლესია კზილ კილისა („წითელი ეკლესია“) სოფ. საკირეში, რომლის გამაგრება სასწრაფო ღონისძიებებს საჭიროებს. ადგილობრივი წითელი ტუფისაგან აგებული ეკლესია, თავისთავად, შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების ღირსშესანიშნავი ძეგლია. კლდეზე მიდგმული პატარა ეკლესია დანგრევის პირამდეა მისული. მის მნიშვნელობას ზრდის კედლებში ჩატანებული V-VI საუკუნეების ქვაჯვარების რელიეფებიანი ფრაგმენტები, რომლებიც კედლის წყობიდან სასწრაფოდ ამოღებასა და საგანგებო დაცვას საჭიროებს.

ქვაჯვარების ერთ-ერთ ფრაგმენტზე, რომელიც აღმ. ფასადზე სარკმლის თავზეა ჩაშენებული (ქვაჯვარას ბაზის ნაწილი), ადრეული ქრისტიანული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი სიმბოლური რელიეფური სცენაა გამოსახული – ფარშევანგების წყვილი ჯვრიანი მედალიონის გვერდებზე. პერალდიკური კომპოზიციის ცენტრია ორ ლილვს შორის მოქცეული გრეხილი სალტით შემოწერილი მედალიონი ტოლმკლავა ჯვრით, რომლის მკლავებს შორის არსებული არეები პალმისებური (თუ ფოთლოვანი) მოტივითაა შევსებული. ცენტრისკენ მობრუნებული ფარშევანგები ერთმანეთის პირისპირ დგანან და ნისკარტებით უკავიათ კომპოზიციის ცენტრში მოთავსებული პატარა ტოლმკლავა ჯვარი. კარგად განირჩევა ჯვრის კვარცხლბეკის პორიზონტალურად გაშლილი დაბალი ქვედა საფეხურის სამკუთხედებიანი ორნამენტი. ცერადკვეთილი სიბრტყეებით ჯვრის მკლავების გამოყვანის მანერა ქვემო ქართლის რელიეფების დამახასიათებელი მხატვრულ-ტექნიკური ხერხია.

ქვის ბლოკი დაზიანებულია (რელიეფური კომპოზიცია დიდი ბზარით თითქმის შუაზეა გაპოხილი), ქვა უსწორმასწოროდაა ჩამოტყრეული, რის გამოც შეუძლებელია კომპოზიციის ფორმის რეკონსტრუქცია. ჯვრიდან მოყოლებული, ქვის მოზაზულობა ცენტრიდან თითქოს დამრეცად მიემართება, რაც ქვის

დაზიანებით არის გამოწვეული. რელიეფების დარჩენილი ნაწილების მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ იგი გამოცდილი ოსტატის მიერ არის შესრულებული. ფრინველების პროპორციული, სწორად აგებული ფიგურები კარგად განსწავლული მოქანდაკის ხელს ავლენს, რომელიც თავისუფლად და შემოქმედებითად გადმოგვცემს ამ ეგზოტიკურ ფრინველებს. კომპოზიციაში ერთი საყურადღებო დეტალია – მარცხენა ფარშევანგს კისერზე რკალისებურად გაფრიალებული სასანური წმინდა ბაფთა აქვს შემოხვეული (ამგვარი დეტალი გვხვდება დმანისის რაიონში აღმოჩენილ ამ ეპოქის კიდევ ორ ფარშევანგთან რელიეფზე – განთავსებულია და უკანაგორიდან).

დამახასიათებელია რელიეფის მხატვრული სტილი: სიბრტყობრიობა, ფორმების გადმოცემა ლილეების რელიეფური „ნახატით“. რელიეფური გამოსახულების შექმნის ამგვარი დეკორატიული ხერხი („რელიეფური გრაფიკა“), წერილი ლილეების პლასტიკური, მეტყველი ნახატის გამოყენება ქვემო ქართლის ადრეულ (V-VI სს.) რელიეფებს გამოარჩევს.

ამავე ეკლესიის ინტერიერში, საკურთხეველის ორსავე მხარეს ქვასვეტების ნაწილებია ჩაშენებული. მათზე VI-VII საუკუნეების ქვასვეტებისათვის დამახასიათებელი სწორკუთხა ჩარჩოებში ჩასმული ფიგურული რელიეფური კომპოზიციებია შემონახული. რელიეფების ზედაპირის ძლიერი დაზიანებისა და რელიეფებიანი სვეტების უწყალოდ შეთეთრების გამო რელიეფური კომპოზიციების გარჩევა თითქმის შეუძლებელია. გარდა ამისა, ქვასვეტებთან მიჯრით უხეშად ჩადგმული ხის კანკელის ჩარჩომ ისე დაფარა ადრექრისტიანული ხანის უნიკალური რელიეფები, რომ მათი გადაღებაც ვერ ხერხდება. კზილ კილისას ეკლესია საგანგებო ყურადღებას საჭიროებს.

დმანისის რაიონის ეკლესიების კედლებში ჩაშენებული ქვაჯვარების ნაწილების გამოყენებაზე დაკვირვებამ გარკვეული დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა. არსებობს ქვაჯვარათა ფრაგმენტების მეორადი გამოყენების რამდენიმე პრინციპი, რომელიც ამ ნაწილთა ხასიათიდან გამომდინარეობს. ასე მაგალითად, ქვაჯვარების მონოლითური ბაზები უპირატესად ეკლესიების კუთხეების წყობაშია გამოყენებული (იხ. უკანაგორის დას. ფასადის ზედა ჩრდ.-დას. კუთხეში ჩასმული ურთიერთგადამკვეთი წრეების ორნამენტით შემკული ბაზის ნაწილი; „ორსაყდრების“ ქვემო ეკლესიის ჩრდ.-აღმ., სამხრ.-დას. და ჩრდ.-დას. კუთხეებში სხვადასხვა დონეზე ჩადგმული ქვაჯვარათა ორნამენტებიანი ბაზები; დმანისის სიონის დას. ფასადის ზედა კუთხეში ჩასმული ჯვრიანი მედალიონით შემკული ნითელი ტუფის ქვაჯვარას ბაზა). ზოგიერთ შემთხვევაში ქვაჯვარას ბაზა პირდაპირ კედლის წყობაშია ჩადგმული დეკორატიულ და აზრობრივ აქცენტად, ისე, როგორც ეს აბულ-ბუგის ეკლესიის დას. ფასადზეა, სადაც ულამაზესი ფირუზისფერი ქვის ბაზა, სამკუთხედების ორნამენტით შექმნილი მედალიონით, რომელშიც დახვეწილი ფორმის ტოლმკლავა ჯვარია ჩასმული, საკმაოდ უხეში შერეული წყობის კედლის ერთადერთი პლასტიკური და ფერადოვანი აქცენტია. ამასთანავე, არ არის დაცული ამ რელიეფის განთავსების რაიმე მხატვრული ან აზრობრივი პრინციპი. რაც მთავარია, ქვის ბლოკი, რომლის რელიეფურ კომპოზიციაში არსებითი ადგილი უკავია ჯვრიანი მედალიონ-

ნის ქვემოთ მოთავსებულ რელიეფურ ბერძნულ ასოებს „აღფასა“ და „ომეგას“, გაუაზრებლად, გვერდულად არის ჩადგმული კედლის წყობაში.

ჯვრიანი მედალიონით შემკული ნითელი ტუფის ქვაჯვარას ბაზის ნაწილი, სხვა ფრაგმენტებთან ერთად, ზემოხსენებული კზილ-კილისას ეკლესიის აღმოსავლეთის ფასადზეც არის ჩადგმული.

ქვაჯვარათა ბაზების ფრაგმენტებია დაცული დმანისის კულტურის სახლის ექსპოზიციასა და საცაემი: ბაზის ფრაგმენტი, რომლის ერთ ნახნაგზე შროშანებიანი დეკორით შემკული ჯვრიანი მედალიონი და მასთან ფრინველია გამოსახული, მეორეზე კი – ორნამენტულად დამუშავებული ცხოველის გამოსახულების ნაწილია დარჩენილი; ნითელი ტუფის ძალზე დაზიანებული ბაზის ნაწილი სოფ. ტნუსიდან, რომლის ერთ მხარეს ჩაკეტილ სწორკუთხა არეზე საერო ტანსაცმელში გამოწყობილი მამაკაცის რელიეფური გამოსახულებაა ზეაღმართულ ხელში ჯვრით. მის გვერდით დაზიანებული ასომთავრული წარწერაა „კ ე“ (კვირიკე ?). მეორე ნახნაგზე ასევე ძალიან დაზიანებული რელიეფური კომპოზიციია – ფართო გრეხილი ჩარჩოთი შემოვლებულ მედალიონში ჩასმული, ფოთლოვანი მოტივით შემკული. ტოლმკლავა ჯვარი.

ქვაჯვარათა სვეტების ორი ფრაგმენტია ჩამენებული ორსაყდრების ქვემო ეკლესიის სამხრეთის კედლის წყობაში. პორიზონტალურად ჩადგმული დაახლოვებით ერთი ზომის სვეტებიდან ერთის ნახნაგი დაფარულია ვაზის დამახასიათებელი ფორმის ორნამენტით, მეორე კი პალმეტებით დაბოლოებული რკალეების ორმაგი „ჯაჭვით“, ორნამენტით, რომელიც ხშირია VI-VII საუკუნეების ქვასვეტებსა და არქიტექტურულ ძეგლებზე. ერთნაირია სვეტების ორივე ფრაგმენტის კომპოზიციური პრინციპი – სვეტის ვიწრო ზედაპირზე გამდიდრებული ორნამენტი წვრილი ლილვით არის შემოსაზღვრული, ნახნაგის კუთხეებს კი ამ ეპოქის ქვაჯვარებისთვის დამახასიათებელი კუთხის სვეტები ამკობს.

დმანისის კულტურის სახლის ადრექრისტიანული რელიეფების კოლექციაში დაცულია ქვაჯვარათა სვეტების დამაგვირგვინებელი ნაწილები – „უფლის საფლავის“ ორიგინალური არქიტექტურულ-ორნამენტული კომპოზიციები, რომლებიც ამ წმინდა ნაგებობის ნაირგვარ, შემოქმედებითად გადამუშავებულ ვარიანტებს გვთავაზობს. ამათგან ყურადღებას ორ ნიმუშზე შევაჩერებ. ორივე ძალიან დაზიანებულია, მაგრამ ფრაგმენტების მიხედვით ქვასვეტის დამაგვირგვინებელი ნაწილის რეკონსტრუქცია მაინც შესაძლებელია. დეტალუბის ორნამენტული დამუშავების განსხვავებულობის მიუხედავად, ისინი ერთ სტრუქტურულ პრინციპზეა აგებული. ეს არის ორიარუსიანი არქიტექტურული კომპოზიცია, რომლის ქვედა ნაწილი ორნამენტულ პილასტრებზე დაყრდნობილი თაღებისაგან შედგება, მათ ზემოთ კარნიზისმაგვარი შვერილი ნაწილია. კონსტრუქციის მეორე იარუსზე, რომლის ზედა სიბრტყეში სკულპტურული ჯვრის ჩასადგმელად ბუდეა ამოკვეთილი, ნახევარწრიული არეა ხაზგასმული (ერთ შემთხვევაში ნალისებურ ფორმასთან დაახლოვებული), რომელიც უფლის საფლავის ეკლესიის გუმბათის თავისებურ პროექციას წარმოადგენს. ერთ შემთხვევაში ამ ნახევარწრიულ არეს ჯვრიანი მედალიონი ამკობს (ჯვარი ბუნზეა აღმართული), მეორე შემთხვევაში – წრესთან მიახლოებული ნალისებური

ფორმის სიბრტყე შროშანისებრი სტილიზებული ყვავილის მარაოსავით გაშლილი მოტივითაა შევსებული. ამ მოტივის მომჩარჩოებელი ზოლი ტრადიციული სამკუთხედების მწკრივითაა შექმნილი. საქართველოს ამ რეგიონისათვის ასევე ტრადიციულია პილასტრების შემკობა სამკუთხედების მწკრივით, კონცენტრული რკალების მოტივითა და პარალელური ჩანაჭდელების ორნამენტით, რომელიც გრეხილ სვეტებზე სქემატურ მინიშნებას იძლევა.

V-VII საუკუნეების რელიეფებიანი ფრაგმენტებიდან საგანგებოდ უნდა გამოიყოს სკულპტურული ჯვრების მრავალრიცხოვანი ნაწილები, რომლებიც ფორმებისა და ორნამენტების დიდი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ამ ფრაგმენტებიდან რამდენიმე ჯვრის ნაწილობრივად აღდგენა მოხერხდა. სკულპტურული ჯვრები ორნამენტული სამკაულის ნაირგვარობით გამოირჩევა. ჯვრების მკლავებს ხან შროშანის ყვავილის ვარიაციები ამკობს, ხან ცერადკვეთილი სიბრტყეებით მათ დახეენილი ფორმა აქვთ მიცემული. ყვავილით შემკული ჯვრის მკლავები განსხვავდება ერთმანეთისაგან ყვავილის ფორმით, ღეროს ზომითა და ორნამენტით, ჯვრის მკლავების გადაკვეთის ადგილის დეკორით (ჯვრის ცენტრს ხან ვარდული ამკობს, ხან ურთიერთგადამკვეთი დიაგონელების მოტივი, ხან კი მინიატურულ ორნამენტულ მედალიონში ჩასმული პატარა ჯვარი). სკულპტურული ჯვრების მკლავებს ზოგჯერ პალმისებური ორნამენტი ფარავს, ხან მათი ზედაპირი ორნამენტულ ან გლუვ ღეროზე დამაგრებული ვარდულის მოტივი ავსებს. სკულპტურულ ჯვრებს ხანდახან ძირიდან ამოსული მცენარეული მოტივი ახლავს (აღყვავებული ჯვარი). ზოგიერთ სკულპტურულ ჯვარს შემორჩენილი აქვს ქვედა მკლავის ბოლოში ქვასვეტში ჩასამაგრებული შეერილი ნაწილი. ჯვრის მკლავის ერთ-ერთ ფრაგმენტზე პორიზონტალურად გაშლილი ანგელოზის ფიგურის ნაწილია შემონახული (შეად. ყაჩაღანის ჯვარი „ჯვრის ამაღლების“ კომპოზიციით), ჯვრის მკლავის ფორმას კი გრეხილი ორნამენტის ზოლი შემოწერს.

დმანისის კოლექციაში ინახება ერთი მეტად საინტერესო ნივთი, რომლის დანიშნულება ბოლომდე გარკვეული არ არის. ეს არის წითელი ტუფისაგან შექმნილი შედარებით პატარა ზომის არქიტექტურულ-სკულპტურული კომპოზიცია, შედგენილი ბაზისაგან (ზომა 23X24 სმ.), რომელზეც ოთხი ოთხნახანაგა სვეტი იყო აღმართული (ამჟამად სამია მხოლოდ დარჩენილი, ისიც დაზიანებული). დარჩენილი სვეტების საფასადო მხარეს მამაკაცთა მუხლზემოთა ფიგურების ნაშთებია დარჩენილი. სამოსლის ფრაგმენტების მიხედვით ეს უთუოდ წმინდა პერსონაჟებია(?). სვეტების გვერდით წახანაგებს გეომეტრიული ორნამენტი ამკობს – კვადრატულ არეებს ურთიერთგადამკვეთი დიაგონელები სამკუთხა არეებად ყოფს, რომელთა ცერად ჩაკვეთილი სიბრტყეებით შექმნილი სიღრმეში რელიეფური ბურთულებია ჩასმული. თავისებური ფორმის ნივთი საგანგებო შესწავლას საჭიროებს. წინასწარულად შემიძლია გამოითქვას ვარაუდი, რომ შესაძლებელია, ეს ყოფილიყო ეკლესიაში სახარების სადგამი, ხოლო ოთხ სვეტზე გამოსახული რელიეფური ფიგურები მახარებლები უნდა იყვნენ. საგნის ფორმა, გარკვეული სტრუქტურული ნიშნები და წმინდა გამოსახულებები ასეთი ვარაუდის უფლებას იძლევა. ანალოგიური ფორმის, ოღონდ სხვა

მასალისაგან დამზადებული სახარების სადგამები ადრეიზანტიური ეპოქის მასალებში მოიძიება.

დმანისის ექსპედიციის მიერ მოპოვებული ფრაგმენტული მასალის ბოლოს არ შეიძლება არ დავუბრუნდე დასაწყისში ნახსენებ სოფ. განთიადთან არქეოლოგების მიერ აღმოჩენილ ქვაჯვარას სვეტს, რომელიც დმანისის სკულპტურული სახელოსნოს ერთ-ერთ თვალსაჩინო ქმნილებაა. ადრეული შუა საუკუნეების საკულტო ხელოვნების ეს ძეგლი საგანგებოდ არის შესწავლილი და კვლევის შედეგები გამოქვეყნებულია. ამიტომ მხოლოდ ძალზე მოკლედ მოგახსენებთ მის მხტვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის შესახებ ადრეული ქრისტიანობის ქართული სახეითი ხელოვნების ისტორიისათვის.

დმანისის ახლადაღმოჩენილი ქვასვეტის ნახნაგები დაფარულია ფიგურული რელიეფებით, რომლებსაც კარგად გააზრებული იკონოგრაფიულ პროგრამა უდევს საფუძვლად. ქვასვეტის რელიეფურ კომპოზიციაში ორგანულადაა ჩართული ფიგურული და ორნამენტული მოტივები. დაბალ რელიეფში შესრულებული გამოსახულებები ხალიჩისებურად ფარავს სვეტისა და კაპიტელის ზედაპირებს. ქვასვეტის ოთხი ნახნაგიდან ერთი (მთავარი) დაფარულია ფიგურული კომპოზიციებით, მის მომიჯნავე ნახნაგებს მცენარეული ორნამენტი ამკობს, უორნამენტოდაა დატოვებული მეოთხე ნახნაგი (ზურგის მხარე). დმანისის ქვასვეტის ფიგურული რელიეფებისა და ორნამენტების მხატვრულმა ანალიზმა უფლება მომცა ეს საკულტო ძეგლი VI-VII სს. მიჯნით განმესაზღვრა.



ბოლნისის ექსპედიცია დმანისის ექსპედიციის ანალოგურ მიზნებს ისახავდა – დღეისათვის შემონახული ქვაჯვარებისა და მათი ფრაგმენტების აღმოჩენას, აღნუსხვას, რეკომენდაციების შემუშავებას მათი გადარჩენისა და დაცვისათვის.

ბოლნისის რაიონში ექსპედიციამ ქვაჯვარათა ფრაგმენტების აღმოჩენის მიზნით ოცდაექვსი ეკლესია გამოიკვლია (ბოლნისის სიონი, ქვემო ბოლნისის, სამწევრისის, სათხის, აკაურთას, აკვანებას, ნახიდურის, ბალიჭის, კაზრეთის, კიანეთის ეკლესიები (3), სოფ. დარბაზის ეკლესიების ნანგრევები, რატევიანის, მამზუტის, ქვეშის ციხის, ქვეშის წმ. ნინოს, ფოლადაურის, თევდორე წმინდას, დავით გარეჯის ეკლესიები, ლამაზი გორის არქეოლოგიური გათხრების ტერიტორია, საერო კომპლექსის ნაშთები სამტრედში (კაზრეთთან). ამათგან ქვაჯვარათა ნაწილები თექვსმეტ ეკლესიაში დადასტურდა.

დმანისის მსგავსად, ბოლნისის რაიონის ეკლესიებშიც ქვაჯვარათა თითქმის ყველა ნაწილია შემონახული: ქვასვეტების კაპიტულების ნაწილები, ბაზები, რომელთა მონოლითური ქვები, როგორც წესი, ეკლესიების კუთხის წყობაშია გამოყენებული, კედელში ჩაშენებული ქვაჯვარათა ორნამენტებით შემკული სვეტები. გვხვდება ქვასვეტების კონსტრუქციულ ელემენტებად, პილასტრებად გამოყენების შემთხვევები. ექსპედიციის მსვლელობაში გადავიღეთ ეკლესიები, რომელთა კედლების წყობაში გამოყენებულია ქვაჯვარების რელიეფებით შემ-

კული ფრაგმენტები, საკუთრივ რელიეფური ნანარმოებები და მათი დეტალე-
ბი. სულ გამოვლენილია ქვაჯვარათა რამდენიმე ათეული ფრაგმენტი.

ბოლნისის რაიონის ეკლესიებში ძველ ქვაჯვარათა გამოყენების უფრო
მრავალფეროვანი სურათი დაგვხვდა, ვიდრე მეზობელ დმანისის რაიონ-
ში. შეიქმნა შთაბეჭდილება, რომ აქაურ ეკლესიებში ქვაჯვარათა ნაწილები
უფრო მეტად იყო გამოყენებული და ამასთანავე, მათი ჩართვა ეკლესიათა
სტრუქტურაში კარგად გააზრებულ სისტემას ეფუძნებოდა. უმეტეს შემთხ-
ვევაში ქვაჯვარათა ნაწილები, განსაკუთრებით რელიეფებით შემკული მათი
მონოლითური სვეტები, მნიშვნელოვან კონსტრუქციულ დატვირთვას ატარებს.
ასე მაგალითად, სვეტების ერთ-ერთი სერიოზული ფუნქციაა ეკლესიების ინ-
ტერიერში მათი გამოყენება პილასტრებად. ფიგურული რელიეფებით შემკული
ქვასვეტების ამგვარი გამოყენება ზემოთ უკვე აღინიშნა დმანისის რაიონში
„კზილ კილისას“ ეკლესიაში. პილასტრებადაა გამოყენებული ქვაჯვარას სვეტ-
ები ბოლნისის რაიონის ქვეშის წმ. ნინოს ეკლესიაში. ეკლესიის ინტერიერში
ჩრდ. კედლის ორი პილასტრის ქვედა ნაწილში ჩაშენებულია დიდი ზომის მონ-
ოლითური ქვასვეტები, რომელთა ნახნაგები რელიეფებითაა დაფარული. აღმ.
პილასტრად გამოყენებული ქვასვეტი კედელში იმგვარადაა ჩადგმული, რომ
გარედან დატოვებულია ვაზის ორნამენტის მხარე (სვეტის სიმაღლე 230 სმ.,
ნახნაგის სიგანე 40 სმ.). ოთხნახნაგა სვეტი კედლის წყობაში ღრმად არის ჩას-
მული (გარეთ დარჩენილი ნახნაგის სიგანე 25 სმ.). გვერდით ნახნაგზე კარგად
ჩანს სამსაფეხურებიან ბაზაზე აღმართული სამი ჯვრიანი მედალიონი (მეოთხე
მედალიონის მხოლოდ ბაზაა დარჩენილი). მედალიონების დიამეტრები განსხ-
ვავებულია (30 სმ., 28 სმ., 27 სმ.). ჯვრის მკლავებს შორის არეები ექვსფურ-
ცლა ვარდულებითაა შევსებული. იმავე კედლის დას. პილასტრში ჩაშენებული
ქვასვეტის წინა პირს ქვის სისქეში ამოკვეთილი დიდი ჯვარი ამკობს (სვეტის
სიმაღლე 152 სმ., მთლიანი ნახნაგის სიგანე 40 სმ., გვერდითი გამოჩენილი ნახ-
ნაგის სიგანე 35 სმ.). სვეტის გვერდითი ნახნაგები ვაზის ორნამენტითაა შემკუ-
ლი. ორივე პილასტრის სვეტების ქვის მასალა, მათი ზომები, ვაზის ორნამენ-
ტის მხატვრული ხასიათი და შესრულების მანერა აბსოლუტურად იდენტურია,
რაც გვაფიქრებინებს, რომ ეკლესიის მშენებელმა გამოიყენა ერთი ქვაჯვარას
მონუმენტური სვეტი (მისი საერთო სიმაღლე დაახლოებით ოთხ მეტრამდე
უნდა ყოფილიყო), გაყოფილი ორ ნაწილად და პილასტრების წყობაში გამოიყენა.

ანალოგიური შემთხვევა გვაქვს სათხის ეკლესიაში, რომლის ჩრდ. ეკსტ-
ერის აბსიდის კუთხეებში ქვაჯვარას სვეტების ნაწილებია ჩასმული. მონო-
ლითური სვეტების კუთხეებს ორნამენტის სიბრტყეები ჩამოკვეთს, რითაც
რევანხანაგა სვეტების ფორმა იქმნება (სვეტების ნაწილების სიმაღლეა 138 სმ.
და 150 სმ., ორივე სვეტის ნახნაგის სიგანე 40 სმ.). ეკლესიის ინტერიერისკენ
მიქცეული სამხრეთის სვეტის რელიეფური ზედაპირი თითქმის მთლიანად
ჩამომტკვრულია, ოღონდაც დას. მხარეს კედლის წყობიდან მოჩანს ნახნაგი
ჯვრიანი მედალიონების მწკრივით (სულ 6 მედალიონია). ყოველ მედალიონს
განსხვავებული ორნამენტი აჩარჩოებს. კუთხის ნახნაგებზე გრეზილ ლილ-
ვებს შორის მოქცეული სამკუთხედების ზოლია. ანალოგიური ფორმისაა ჩრდ.

ქვასეტი. მისი რელიეფური სამკაულიც კატასტროფულადაა დაზიანებული (ეკლესიის გადახურვა ჩაქცეულია, სულ ცოტა ხანში სათხის ეკლესიისაგან მხოლოდ ქვების გროვა დარჩება). ეკლესიის ინტერიერი ჩამონგრეული ქვებით არის ამოვსებული და იატაკის დონე იმდენადაა ამალღებული, რომ მთავარი ნავიდან ჩრდ. ეკეტერში შესვლა მხოლოდ ხოხით შეიძლება. 70-იან წლებში არქეოლოგიურმა ექსპედიციამ სცადა ჩრდ. ეკედერში საკონტროლო გათხრების ჩატარება და აღმოჩნდა, რომ აბსიდის მიმდებარე ჩრდ. სვეტი თავდაყირაა ჩადგმული კედლის წყობაში, მისი კაპიტელი ამჟამად მინაშია ჩაფლული. მასზე, როგორც გაირკვა, ჯვრიანი მედალიონია გამოსახული, რომელიც დამატებით მცენარეული მოტივითაა შემკული. აქაც, ისევე, როგორც ქვეშის ეკლესიაში, ორივე ფრაგმენტი ერთი მონოლითური სვეტის ნაწილები უნდა იყოს, რომლის საერთო სიმაღლე თავდაპირველად ოთხ მეტრს აღწევდა.

აქვე უნდა ვახსენოთ აბსიდის სამხრ. პილასტრის თავზე კედელში გვერდულად ჩადგმული ქვაჯვარას ნითელი ტუფის კუბური ფორმის ბაზა, რომლის ზედა ნაწილი კედლის წყობაშია მოყოლილი. კედლების წყობა ჩამოშლილია და მოჩანს ბაზის ნახნაგზე გამოსახული სამკუთხედების წყებით შემოსაზღვრული ჯვრიანი მედალიონი, რომლის ქვემოდან სიმეტრიულად სასანური სამეფო წმინდა ბაფთებია ამოზრდილი.

მნიშვნელოვნად მიმაჩნია სოფ. რატივანის ეკლესიასთან ქვაჯვარას ბაზის მიკვლევა მის თავდაპირველ ადგილას (in situ). ეკლესიიდან დაახლოებით ათიოდე მეტრის დაშორებით, მისგან სამხრ.-აღმ.-ით. მაღალი მთის კიდეზე, საიდანაც იშლება გასაოცარი სილამაზის ვრცელი პანორამა, დგას დიდი ზომის კუბის ფორმის ნითელი ტუფის ქვაჯვარას ბაზა (მისი სიმაღლე 70 სმ. გვერდების სიგანე 81X90 სმ., სვეტის ჩასადგმელი ბუდის ზომაა 43X50 სმ., სიღრმე 31 სმ.). თუ გავითვალისწინებთ აღნიშნული კვეთის მონოლითური სვეტის მასშტაბებს (იხ. ზემომოყვანილი ქვეშისა და სათხის ქვასეტების ზომები) და დამატებით მასზე აღმართულ სკულპტურულ ჯვარს, რომლის სიმაღლე დაახლოებით 50-100 სმ. უნდა ყოფილიყო, ადვილი წარმოსადგენია, რა მძლავრ მხატვრულ და იდეურ აქცენტს ქმნიდა მთის წვერზე ასეთ გაშლილ ადგილას აღმართული ქვაჯვარა, რომელიც ცისა და ეკლესიის ფონზე შორიდანვე იპყრობდა მორწმუნეთა ყურადღებას. ამ ქვაჯვარას მიმართება ეკლესიასთან (სამხრ.-დას.) ქართული ქვაჯვარების აღმართვაში იერუსალიმური ლიტურგიის თავისებური გამოძახილის არსებობის კიდევ ერთი დასტურია.

ქვაჯვარას ბაზის ეკლესიის კუთხის წყობაში გამოყენების (დმანისის ეკლესიების ანალოგიურად) მაგალითი გვაქვს კიანეთის ეკლესიაში, სადაც აღმ. ფასადის ჩრდ. კუთხეში ნითელი ქვის ბლოკია ჩადგმული (სიმაღლე 73 სმ. სიგანე აღმ. ფასადზე 49 სმ., ჩრდ. ფასადზე - 75 სმ.). ბაზის ცალ მხარეს გამოსახულია ტოლმკლავა ჯვარი მედალიონში, რომელიც პარალელური დანაჭდეებით შექმნილი ჩარჩოთია შემოსაზღვრული.

ქვაჯვარათა სვეტების მეორადი გამოყენების კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი პრაქტიკა ეხება მათ ჩართვას ეკლესიათა კარების ბალაერის ქვებად და მათ ჩამენებას კარების კონსტრუქციულ ელემენტებად, რისი არ-

აერთი მაგალითი აღმოჩნდა ბოლნისის რაიონის ეკლესიებში. პირველ რიგში უნდა ვახსენოთ აკაურთას ეკლესიის სამხრეთის შესასვლელის ორივე მხარეს ჩამენებული ქვაჯვარას სვეტის ორი ფრაგმენტი (მათი სიმაღლეა 87 სმ. და 119 სმ.). სვეტების ნახნაგების სიგანეა 30 სმ. და 24 სმ. (ჩამოტეხილი სვეტის). სვეტების რელიეფური ზედაპირი დაზიანებულია, მაგრამ მაინც შესაძლებელია მათზე ვაზის ორნამენტის გარჩევა.

ქვაჯვარას ორნამენტული სვეტების ნაწილებია გამოყენებული ქვეშის ციხის ეკლესიის კარის კონსტრუქციაში. ეკლესიის ინტერიერში კარის თავზე ბალაერის ქვად გამოყენებულია ჰორიზონტალურად ჩადგმული ორნამენტული ოთხნახნაგა სვეტი. ორნამენტი შედგება სამკუთხედების ორნამენტით შემკულ სამსაფეხურიან ბაზაზე დამყარებულ მაღალ ბუნზე აღმართული ჯვრიანი მედალიონებისაგან. რელიეფური ზედაპირი დაზიანებულია და შელესილობით დაფარული, რაც აძნელებს რელიეფური კომპოზიციის ნაკითხვას. განირჩევა ფონზე სიმეტრიულად გამოსახული კვიპაროსისა თუ პალმის ხეები და ვაზის მოტივი. კარის ლიობში ზემოთ მოჩანს ამ სვეტის მეორე ნახნაგი ვაზის ორნამენტით.

ამ ქვასვეტის პარალელურად კარის ლიობის გადახურვაში ჩასმულია ზუსტად ასეთივე ზომისა და პროპორციების სვეტის ორი ფრაგმენტი, რომელთა რელიეფები შელესილია, ღიად დატოვებულია მედალიონიანი ჯვრის ნაწილი. ქვასვეტის მცირე ფრაგმენტი ანალოგიური ჯვრიანი მედალიონის მოტივით ჩადგმულია ამავე ეკლესიის ინტერიერში სამხრ. კედელზე სარკმლის ქვემოთ, მის აღმ. ნაწილში.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ეკლესიების მშენებლობისას და დაზარეული ეკლესიების აღდგენის დროს ზურთომოძღვრები იყენებდნენ იმ დროისათვის ნაწილობრივად დაზიანებული, ან ფუნქციონირებადი ქვაჯვარების ნაწილებს – ორნამენტებით შემკულ სვეტებს, ბაზებს, რაც კეთდებოდა ამ საკულტო ძეგლების რელიეფურ დეკორში არსებული წმინდა სახეებისა და სიმბოლოების მნიშვნელობის გათვალისწინებით.

ეკლესიის კარის ლიობში ქვასვეტი გამოყენებულია კიანეთის მეორე ეკლესიის (სასაფლაოზე) სამხრეთის შესასვლელში. კარის ლიობის მარცხენა ნაწილში ქვაჯვარას ორნამენტიანი სვეტი ჰორიზონტალურად იმგვარად არის ჩადგმული, რომ მისი ჩამოტეხილი კვადრატული სიბრტყეებიდან ერთი გამოდის ფასადზე, მეორე კი ეკლესიის ინტერიერში. რელიეფური ნახნაგი კი კარის ლიობში მოჩანს.

ბოლნისის რაიონის მთელ რიგ ეკლესიებში ქვაჯვარათა რელიეფებით დაფარული სვეტები ფასადების წყობაშია ჩართული. ქვასვეტის ფრაგმენტი ჩადგმული ბოლნისის სიონის დასავლეთის კედლის წყობაში (მოგვიანო შეკეთების დროს). კლასიკური დახვეწილობით შექმნილი ვაზის ორნამენტი აქტიურ მხატვრულ აქცენტად ჟღერს სიონის ოქროს თბილი ტონის ბოლნური ქვების ცხოველხატულ წყობაში.

ორი ორნამენტული სვეტია ჰორიზონტალურად ჩადგმული კიანეთის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის კედლის წყობაში. ერთი მათგანი (აღმ.) ორიგინ-

ნალური რელიეფური კომპოზიციითაა შემკული (სამწუხაროდ, სვეტი ჩამომტვრეულია, დაზიანებულია მისი რელიეფური ზედაპირი). დეკორი შედგება ბაზაზე აღმართული ვარდულიანი მედალიონისაგან (ჯვრის ანალოგიურად), შემდეგ მცენარეული მოტივისაგან და ბოლოს ფარშევანგის გამოსახულები-საგან, რომლისგან მხოლოდ ნაწილია დარჩენილი. მეორე ფრაგმენტი კართან მიჯრითაა ჩადგმული კედლის წყობაში. ეს არის ქვასვეტი, რომელიც VI-VII საუკუნეების სვეტებისათვის დამახასიათებელი ცალკეულ ჩარჩოებში მოთავსებული ფიგურული გამოსახულებებისაგან შედგება (იხ. ბრდაძორის, საცხენისის, კატაულას და სხვა ქვასვეტები). წინვსებური ორნამენტის ჩარჩოები დიდ სიახლოვეს ავლენს კატაულას ქვასვეტის რელიეფურ კომპოზიციებთან. თუმცა ამ რელიეფების ზედაპირი ძალიან დაზიანებულია, შესაძლებელია გავარჩიოთ, რომ ცალკეულ ჩარჩოებში ორფიგურიანი კომპოზიციებია მოთავსებული. სულ ზემოთა (ანუ მარჯვენა ჩარჩოში) ერთი ფიგურა განირჩევა). ქვასვეტის რელიეფური კომპოზიციები დამატებით კვლევას საჭიროებს.

ქვაჯვარათა სვეტების ორიგინალურ გამოყენებასთან გვაქვს საქმე კიანეთის ეკლესიაში, სადაც ორნამენტიანი ქვასვეტები ეკლესიის ცოკოლის საფეხურებადაა მორგებული. სამხრ. ფასადის საფეხურებიანი ცოკოლის ერთ საფეხურში ქვასვეტის ნაწილია ჩადგმული (სიგრძე 82 სმ., ნახნავის სიგანე 28 სმ). ზედაპირის დაზიანების მიუხედავად განირჩევა სვეტის ნახნავების კუთხის გრებილი „სვეტი“ და პალმეტებიანი რკალების ორნამენტის კვალი. ამავე ეკლესიის დასავლეთის ფასადის საფეხურებიან ცოკოლშიც ჩადგმულია სვეტის ნაწილი ვაზის ორნამენტით (სიგრძე 92 სმ. ნახნავის სიგანე 28 სმ.).

ქვაჯვარათა რელიეფური ფრაგმენტების სიმრავლით გამოირჩევა სამწვერისის ეკლესია. მის აღმოსავლეთ ფასადზე ხუთი სხვადასხვაგვარი ორნამენტული ქვაა ჩადგმული. რელიეფური ქვების განაწილებაში საფასადო სიბრტყეზე რაიმე კონკრეტული სისტემა არ შეინიშნება, ისინი თავისუფლად არიან განთავსებულნი ფასადის ცხოველხატულ ფერადოვან ზედაპირზე. ამათგან აღსანიშნავია აბსიდის სარკმლის ზემოთ, ცენტრალური ღერძიდან სამხრეთით ჩადგმული ფილა ორფიგურიანი კომპოზიციით. რელიეფის ცენტრში პორიზონტალურად გაშლილ დაბალ კვარცხლბეკზე გრძელტარიანი ჯვარია აღმართული. ჯვრის გვერდებზე გამოსახული მამაკაცები განსხვავდებიან სიმაღლით (მარცხენა ფიგურა უფრო მაღალია), ჩაცმულობის ხასიათით. ეს ადრეული შუა საუკუნეების საერო პირთა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გამოსახულებაა. ამ რელიეფის ზემოთ ჩადგმულია ფილა გრებილი ლილვით შექმნილ მადალიონში მოთავსებული ტოლმკლავა ჯვრის რელიეფით.

სამწვერისის ეკლესიის ამავე ფასადზე სხვადასხვა სიმაღლეზე კედლის წყობაში ვერტიკალურად ორი სწორკუთხა ფილაა ჩადგმული. ორივე მათგანზე სამკუთხედების წყებით შექმნილ მედალიონში ტოლმკლავა ჯვარია მოთავსებული. ორივე ფილაზე მედალიონის ქვემოთ ამოკვეთილ პორიზონტალურ არეზე ასომთავრული რელიეფური წარწერაა მოთავსებული (წარწერები დაზიანებულია, განირჩევა მხოლოდ რამდენიმე ასო). მედალიონებიანი ფილები ბოლნისის სიონის ჩრდ. ბურჯის ვოტივეური ფილის ზუსტი ანალოგიაა (სიონის

ფილა ტაძრის მშენებლობის დასრულების თანადროულია, Vს-ის ბოლო). სამწევრისის რელიეფური ფილები საგანგებო გამოკვლევას იმსახურებს.

სამწევრისის ეკლესიის ინტერიერში ჩრდ. კედლის წყობაში აბსიდის გვერდით დიდ სიმაღლეზე ჩადგმულია ქვის დიდი ფირუზისფერი ბლოკი (თუ ფილა?), მისი ზომებია 50X70 სმ. ფილა ჩამოტეხილია, დაზიანებულია რელიეფური ზედაპირი, განირჩევა რელიეფური კომპოზიცია – ფართო ორნამენტული ჩარჩოთი შექმნილ არეზე ბოლოებგაფართოებული ჯვრის რელიეფური სახეა გამოსახული. დამახასიათებელია ჩარჩოს ორნამენტი: კვადრატებად დაყოფილი არეები, რომელთა ურთიერთგადამკვეთი დიაგონელებით შექმნილ სამკუთხა არეები რელიეფური ბურცობებით. ამ არც თუ ისე გავრცელებული ორნამენტის უახლოეს პარალელს დმანისის წითელი ტუფის „სადგამის“ სვეტებზე გამოყენებული რელიეფური სამკაული წარმოადგენს.

ქვაჯვართა რელიეფური ფრაგმენტების სიმრავლით სათხის ეკლესიაც გამოირჩევა. რთული მრავალმრიანი კომპლექსის უძველესი ნაწილია ჩრდ. ეკვტერი (VIII-IX სს). სწორედ აქ არის თავმოყრილი ფრაგმენტების მეტი ნაწილი. აბსიდის გვერდებზე ჩაშენებული ქვასვეტები უკვე ვახსენე. მათ გარდა ეკვტერის კედლის წყობაში ქვაჯვართა სვეტების ნაწილებია ჩაშენებული. აქვე, სამხრეთის კედელში კარის ღიობის თავზე პორიზონტალურად სვეტების ორი ფრაგმენტია ჩატანებული (სიგრძე 74 სმ. და 102 სმ.). თუმცა ერთნაირია სვეტების ქვის მასალა, ნახნაგების სიგანე და ორივეზე ვაზის ორნამენტია გამოსახული, ისინი მაინც სხვადასხვა სვეტების ნაწილები უნდა იყოს, რადგან განსხვავებულია ორნამენტის მხატვრული ხასიათი, რელიეფის დამუშავების მანერა. ვაზის ორნამენტია ქვასვეტის მესამე ფრაგმენტი ასევე პორიზონტალურადაა ჩაშენებული ამავე კედელში, ოღონდ ცენტრალური ნავის მხრიდან. ამ ფრაგმენტის ორნამენტი სრულიად განსხვავებული ხასიათისაა, უფრო სქემატური და კუთხოვანი. აქვეა კედელში დატანებული წითელი ტუფის ქვასვეტის ნაწილი, რომლის ნახნაგზე ერთმანეთის თავზე მოთავსებულია ბაზაზე მაღალ ბუნზე აღმართული ჯვრის ორი გამოსახულება. ორნამენტის შესრულებაში ჩანს ოსტატის თავისუფალი მიდგომა რელიეფური კომპოზიციის აგებისადმი. ყოველი გამოსახულება რალაც მცირედი ნიუანსით განსხვავებულია და შესრულებული. ამავე ეკლესიაში სხვადასხვა ადგილას კედლის წყობაში ქვაჯვართა ბაზების ცალკეული ფრაგმენტებია გამოყენებული.

ექსპედიციის მოპოვებული მასალები მნიშვნელოვნად შეავსო ბოლნისის მუზეუმის ადრექრისტიანული რელიეფების კოლექციამ, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იქ თავმოყრილი ქვაჯვარების ფრაგმენტების რაოდენობითა და მათი ხარისხით. პლასტიკის ეს ძეგლები არ არის შესწავლილი და მათი სათანადო სამეცნიერო კვლევა დამატებითი ფაქტებით შეავსებს ადრეული ქრისტიანობის ხანის ქართული რელიეფის განვითარების სურათს.

მუზეუმშიც, ისევე, როგორც ეკლესიებში, ქვაჯვართა ყველა ნაწილი ინახება. აღსანიშნავია, რომ ერთი ქვაჯვარა თითქმის მთლიანად არის შემონახული (კვარცხლბეკი და სვეტი), აკლია მხოლოდ კონსტრუქციის დამაგვირგვინებელი

სკულპტურული ჯვარი. ორნამენტიანი ბაზა ორიგინალური ფორმისაა - ქვე- და ნაწილი კეადრატულია, ზედა კი მრგვალი მოხაზულობისა. სვეტი ჯვარიანი მედალიონებით არის შემკული, ბაზის ორ ნახნაგზე ასევე ჯვარიანი მედალიონე- ბია გამოსახული.

მუზეუმში დაცულია ქვაჯვარათა ბაზები, რელიეფებიანი სვეტები და რაც ძალიან საინტერესოა, სკულპტურული ჯვრების უშუალოდ მომჩვენებელი ქვასვე- ტის დამაგვირგვინებელი არქიტექტურული კომპოზიციის რამდენიმე ნიმუში, რომლებიც სტრუქტურული სქემის კანონიურობის ფარგლებში გარკვეულ ვარიაციებს გვთავაზობს.

ბოლნისის მუზეუმში დაცულია ქვაჯვარას სვეტების რამდენიმე ნიმუში, რომლებზეც მათი მოგვიანო მეორადი გამოყენების კვალი შეინიშნება. ასეთია საკმაოდ დიდი ზომის ქვასვეტი ვაზის ორნამენტით (სიგრძე 133 სმ. ნახნაგის სიგანე 28 სმ.), რომლის მონოლითურ ბლოკში ამოკვეთილია სწორკუთხა ბუდე კარის თავზე მის გამოსაყენებლად. აღსანიშნავია, რომ სვეტის ერთ ბოლოში სწორკუთხა სიბრტყეში ამოკვეთილია ღრმული სკულპტურული ჯვრის ჩასა- მაგრებლად.

აქვეა საკმლის სათაურად გამოყენებული ქვასვეტი, რომლის სამი მხარე ქვემო ქართლის ქვაჯვარების ტრადიციული ორნამენტების ორიგინალურ ვარ- იაციებს გვთავაზობს.

მუზეუმის კოლექციამია ქვაჯვარას ორნამენტული სვეტების ფრაგმენტები ერთ მონოლითში გამოკვეთილი კაპიტელით. ყურადღებას იმსახურებს სკულპ- ტურული ჯვრის მკლავი, რომლის ყველა მხარე, ყოველი სიბრტყე განსხვავებუ- ლი ორნამენტებითაა დაფარული.

და ბოლოს - ქვაჯვარას სვეტის კარგად გამოყვანილი, დახვეწილი ფორმის მონუმენტური კაპიტელი, რომლის ოთხივე მხარეს რელიეფური კომპოზიციები ამკობს. კაპიტელის რელიეფური დეკორში შედის ჯვარიანი და ვარდულიანი მედალიონები, ვაზის მოტივი, ბოლნისის სიონის ორნამენტული რეპერტუ- არიდან აღებული ურთიერთგადამკვეთი წრეების მოტივი, სასანური წმინდა ბაფთები. ეს მრავალფეროვანი სიმბოლური ორნამენტები ნიჭიერი ოსტა- ტის მიერ ერთ მთლიან, მხატვრულად და იდეურად მონესრიგებულ, აზრით აღსავსე ჰარმონიულ მთლიანობად არის შეკრული (კაპიტელის სიმაღლე 28 სმ. პერიმეტრი ქვემოთ 30,5X30,5 სმ., ზემოთ - 35X35 სმ.). თუ გავითვალ- ისწინებთ რატევიანის ეკლესიასთან შემორჩენილ მონუმენტურ ბაზას, სათხის, ქვეშის წმ. ნინოს და აკაურთას ეკლესიებში ჩაშენებული სვეტების საგარაუდო მასშტაბებს, დიდ გომარეთში შემონახული ქვაჯვარების სვეტების მონუმენ- ტურ ხასიათს, და ამას დავუმატებთ ბოლნისის მუზეუმში დაცულ ქვასვეტს, დმანისში აღმოჩენილი სკულპტურული ჯვრების დახვეწილ, მაღალმხატვრულ ფორმებს, ადვილი წარმოსადგენია, ქრისტიანული ხელოვნების რა შთამბეჭ- დავი ძეგლები იყო აღმართული ქვემო ქართლის მიწაზე V-VII საუკუნეებში, როგორც გამარჯვებული ქრისტიანობის ნიშნები, რომელნიც დღესაც ასეთ ფრაგმენტულ და დაზიანებულ მდგომარეობაშიც ასე ბევრს გვუბნებიან იმ შორეული ეპოქის ქართველთა სულიერების შესახებ. ბოლნისის რაიონში მიკე-

ლეული ქვაჯვარების რელიეფური დეკორის წინასწარული მიმოხილვიდან უკვე იკვეთება ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება – V-VII სს. ქვაჯვარების ორნამენტულ დეკორში ბოლნისის სიონის რელიეფური დეკორის მოტივების ძლიერი გავლენა იგრძნობა. რაც მომდევნო ხანაშიც ამ დიდებული ტაძრის უდიდეს ძალასა და მნიშვნელობაზე მიანიშნებს.



დმანისისა და ბოლნისის რაიონებში შემონახული ქვაჯვარების ფრაგმენტებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ მათ შესაქმნელად ოსტატები ადგილობრივი ქვების ფართო სპექტრს იყენებდნენ – რუხი და ოქროსფერი ქვიშაქვა, ადგილობრივი ტუფი მოვარდისფროდან მუქ წითელ ფერამდე, ფირუზისფერი ტუფი, რუხი კირქვა. ცხადია, რომ ამ რეგიონის სკულპტურულ სახელოსნოებში ფართოდ და შემოქმედებითად იყენებდნენ აქ არსებული ქვების მთელ დიპაზონს. ამის საფუძველს გვაძლევს სხვადასხვა ფერის ქვებისაგან შესრულებული რელიეფების უამრავი ფრაგმენტის არსებობა.

ქვემო ქართლის აღნიშნულ რაიონებში არსებული ქვაჯვარების ნაშთებზე დაკვირვებამ ბევრი მნიშვნელოვანი დასკვნის გაკეთების საშუალება მოგვცა. დღეს უკვე შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ქვემო ქართლის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე ადრეულ შუა საუკუნეების ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში, მხატვრული შემოქმედების ადგილობრივ თავისებურებებზე. შეიძლება გამოვყოთ მხატვრული და ტექნიკური ხერხების გარკვეული რეპერტუარი, რომელიც ამ რეგიონის პლასტიკურ ხელოვნებას ახასიათებს. ჩვენ ხელთ არსებული მასალა გვიჩვენებს სკულპტურული ფორმისადმი ორიგინალურ მიდგომას, ორნამენტული მოტივების შერჩევის თავისებურებებს, რელიეფების კვეთის ხერხებს, ყველაფერს იმას, რაც ადგილობრივ მხატვრული სკოლის არსებობაზე მიანიშნებს.

ექსპედიციების დროს მოპოვებული და შესწავლილი მასალა თანაბარი მხატვრული ღირებულების როდია, რელიეფებისადმი მიდგომაც დიფერენცირებული უნდა იყოს. შეუძლებელია საერთო რეცეპტების გამოწერა ყველა ფრაგმენტისა თუ ნაწილის მომავალი ბედის გადასაწყვეტად. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში საკითხი ინდივიდუალურად უნდა გადაწყდეს ძეგლის მნიშვნელობიდან და არსებული რეალური შესაძლებლობიდან გამომდინარე. ზემოთ ადრეული შუასაუკუნეების პირველხარისხოვანი ძეგლების მხოლოდ სამი მაგალითი დავასახელებ (დიდი გომარეთი, კზილ კილისა და სამწევრისი), რომელთა გადარჩენა აუცილებელი და გადაუდებელია. დანარჩენი ძეგლების შემდგომი ბედი თანდათან, რაციონალურად და გააზრებულად უნდა გადაწყდეს.

ექსპედიციის მასალების შემდგომი სამეცნიერო კვლევა და მათი გააზრება ქვემო ქართლისა და საქართველოს სხვა რეგიონების ქვაჯვარათა საერთო კონტექსტში ჩაღრმავებულ მუშაობას საჭიროებს. მაგრამ უკვე ნათლად გამოიკვეთა ამ რეგიონის როლი და ადგილი ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში. მინდა კვლავ გავიმეორო ადრე არაერთგზის გამოთქმული მოსაზრება, რომელიც განამტკიცა აღნიშნული ექსპედიციების შედეგებმა.

პირველ რიგში აღვნიშნავ დმანისის რაიონის მნიშვნელობას ადრეული ქრისტიანობის კულტურის ისტორიაში, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის კოლექციებში ამ რეგიონში მოპოვებული რელიეფური ძეგლების რაოდენობასა და მხატვრულ-ისტორიულ ღირსებებს. დადგა დრო უფრო ფართოდ გავიაზროთ ადრეული შუა საუკუნეების ჩვენ ხელთ არსებული მასალა ქვემო ქართლიდან (კონკრეტულად, დმანისიდან) და იქ მოპოვებულ ქრისტიანულ ძეგლებს თავი მოვუყაროთ საკურივ დმანისში. დმანისის რეგიონის მომავალი განვითარების კონცეფციიდან გამომდინარე, სავსებით შესაძლებელია, ადგილზევე შეიქმნას მუზეუმი, სადაც თავს მოიყრის ადრექრისტიანული ეპოქის ადგილობრივი მასალა სხვადასხვა მუზეუმებიდან (თუ ამასთანავე, გავითვალისწინებთ, რომ ამჟამად დედაქალაქის მუზეუმებს ამ რელიეფების სათანადოდ გამოსაფენად საჭირო პირობები არა გააჩნიათ).

დმანისის მუზეუმში ერთად თავმოყრილი ქრისტიანობის ადრეული ხანის რელიეფები ამ ეპოქის საქართველოს ქრისტიანული კულტურის ნათელ სურათს შექმნის. ეს მით უფრო საშურია, რომ V-VII საუკუნეების ქართულმა რელიეფებმა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ადრეული ხანის ქვეშარიტად ღირებული ნიმუშები შემოგვინახა.

რაც შეეხება ბოლნისის ადრექრისტიანულ ძეგლებს, აუცილებელია რაციონალურად გამოვიყენოთ ბოლნისის მუზეუმის შესაძლებლობები. უნდა მოხდეს რაიონში ჯერ კიდევ არსებული VI-VII სს. რელიეფური ნაწარმოებების შეძლებისდაგვარად თავმოყრა და მათი ბოლნისის მუზეუმში მოთავსება. ქრისტიანული ხელოვნების კარგად შესწავლილი და განსაზღვრული ეს ნაწარმოებები უნდა სათანადოდ გამოვიყენოთ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიგიური ხელოვნების ისტორიის სრული სურათის აღსადგენად.

ოზიეპტური კვლევისათვის

(ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ქანდაკების
სახელოსნოს განსაზღვრის ერთი ცდის შესახებ)

ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლთა დიდი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობა, ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებთა მაღალი ლირსებები ხელს უწყობს ინტერესის გაძლიერებას საქართველოსადმი, მისი კულტურისადმი. ეს ყურადღება განსაკუთრებით გამძაფრდა ბოლო ათეული წლების განმავლობაში, რასაც ხელი შეუწყო აგრეთვე ქართული სახელოვნებათმცოდნეო სკოლის წარმატებებმა, სამეცნიერო მიღწევების სათანადო პოპულარიზაციამ, საერთაშორისო კონტაქტების გაფართოებამ. ამ მოვლენებს, რაღა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული ხელოვნების ძეგლთა განხილვისათვის მსოფლიო ხელოვნების საერთო განვითარების კონტექსტში. უცხოელ მკვლევართა ნაშრომები ქართული ხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე ყურადღებას იმსახურებს ახლებური მიდგომით ჩვენთვის კარგად ნაცნობი მხატვრული მოვლენებისადმი, თავისებური პოზიციით ქართული ხელოვნების ძეგლთა მიმართ. უცხოელ მკვლევართათვის ქართული ხელოვნება აღიქმება, როგორც მსოფლიო ხელოვნების ორგანული, განუყოფელი ნაწილი. მაგრამ ხელოვნების ისტორიის ფაქტებისა და მოვლენების შეფასებისას ყოველთვის როდია დაცული ოზიეპტური თვალსაზრისი, რაც გარკვეულწილად გამოწვეულია ინფორმაციის სიმწირით, ქართულენოვანი ლიტერატურით სარგებლობასთან დაკავშირებული სირთულეებით, რაც უცხოელებს არ აძლევს საშუალებას მიიღონ ზუსტი და სრული ინფორმაცია ქართული ხელოვნების ძეგლებისა და საქართველოში მიმდინარე მხატვრულ პროცესების შესახებ. სწორედ ამ ვითარებით გამოწვეულმა სავალალო შედეგების ერთმა მაგალითმა მიიპყრო ჩემი ყურადღება. საქმე ეხება ფრანგი მკვლევრის ნიკოლ ტიერის ნაშრომს „Essai de définition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen-Age en Gogarene“ (ადრეული შუა საუკუნეების ქანდაკების სახელოსნოს განსაზღვრის ცდა გოგარენში), რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალში „Revue des études géorgiennes et caucasiennes“ (N 1, Paris, 1985, გვ. 169-223).

ქართველი მკითხველისთვის საინტერესო იქნება ზოგიერთი ცნობა ნ. ტიერის სამეცნიერო მოღვაწეობის შესახებ. ქ-ნი ნიკოლ ტიერი და მისი მეუღლე ბ-ნი მიშელ ტიერი წლების განმავლობაში ნაყოფიერად მუშაობენ ქართული ხელოვნების ძეგლთა შესწავლაზე. მათი კვლევის სფეროში შედის ტაო-კლარჯეთის ქართული არქიტექტურისა და მონუმენტური მხატვრობის ძეგლები. საქართველოს ამ ისტორიულ პროვინციებში მათი ექსპედიციების შედეგები სისტემატურად ქვეყნდება სხვადასხვა გამოცემებში. მათი დამსახურებაა საქართველოს მკვლევართათვის აქამდე მიუწვდომელი ქართული ძეგლების გაცნობა მსოფლიო სამეცნიერო წრეებისთვის. აღნიშვნის ღირსია ფრანგი მეცნიერების

მუშაობა კაპადოკიის ქრისტიანულ ძეგლებზე, რომელთაც დიდი მნიშვნელობა აქვთ შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის კვლევისათვის. ნიკოლ და მიშელ ტიერები არაერთხელ ყოფილან საქართველოში, კარგად იცნობენ შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებს. მათ ბევრი იმოგზაურეს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, შეისწავლეს ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრობის არა ერთი ძეგლი. ნ. ტიერი აქტიურად მოღვაწეობს საქართველოსა და კავკასიისადმი მიძღვნილ პარიზში გამოშვებულ ჟურნალში "Revue des études géorgiennes et caucasiennes", სადაც სისტემატურად იბეჭდებოდა ქართველ მეცლევართა ნაშრომები, რასაც დიდი მნიშვნელობა პქონდა ქართული ხელოვნების პოპულარიზაციისთვის. ნ. და მ. ტიერები მონაწილეობდნენ ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ სართაშორისო სიმპოზიუმებში. მათი მოხსენებები, როგორც წესი, დიდ ინტერესს იწვევს, რადგან შეიცავს მნიშვნელოვან ინფორმაციას საქართველოს გარეთ არსებულ ქართულ ძეგლთა შესახებ.

საქართველოსა და ქართული ხელოვნებისადმი ამ მეცლევართა დამოკიდებულების გათვალისწინებით, უცნაურად გამოიყურება ნ. ტიერის ზემოხსენებული სტატია ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების შესახებ, რომელშიც ძალზე ბევრი უზუსტობა და გარკვეული ტენდენციურობა იჩენს თავს. ქართული ხელოვნებისადმი არაობიექტური და მცდარი დამოკიდებულების არა ერთი შემთხვევის გამო საჭიროდ ჩავთვაღე ყურადღების შექერება ამ ნაშრომზე, რადგან იგი საშუალებას გვაძლევს გავიაზროთ ის გზები და საშუალებები, რომლებიც აუცილებელია იმისათვის, რათა ჩვენი ისტორიისა და ხელოვნების შესახებ უტყუარი და ობიექტური ინფორმაცია მივიდეს ყველა სპეციალისტამდე, რათა თავიდან ავიცილოთ მათ მიერ ჩვენი ხელოვნების მოვლენების, ნებით თუ უნებლიეთ, არასწორი შეფასება. პირველ რიგში საჭიროა ქართული ხელოვნების საკითხთა კვლევის შედეგები ქვეყნდებოდეს არა მხოლოდ ქართულ ენაზე, რათა ნებისმიერი ქვეყნის დაინტერესებულ მეცლევართა განკარგულებაში აღმოჩნდეს ქართველ ისტორიკოსთა და ხელოვნებათმცოდნეთა ობიექტური დასკვნები, რომელთა საფუძველზე ისინი სწორად შეაფასებენ საქართველოს წვლილს ძველი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის განვითარებაში.

ნიკოლ ტიერის წერილი, პირველ ყოვლისა, იმსახურებს ყურადღებას იმის გამო, რომ მასში განხილულია ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების უაღრესად მნიშვნელოვან ძეგლთა ჯგუფი - ქვაჯვარები და სტილები, რომელთა რელიეფური დეკორი უმდიდრეს მასალას გვანდის ადრექრისტიანული ქართული სახვითი ხელოვნების შესახებ. ეს რელიეფური ნაწარმოებები ღირებულია არა მხოლოდ ქართული, არამედ მსოფლიო ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ადრეული ეტაპის შესწავლისათვის.

ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარები ბოლო წლების განმავლობაში საკმაოდ კარგადაა შესწავლილი ქართველ მეცლევართა მიერ. პუბლიკაციების ნაწილი მისაწვდომია უცხოელი სპეციალისტებისთვისაც. ალბათ სწორედ ამის გამო მათი ყურადღება მიიპყრო ქართულ წიადაგზე შექმნილმა, მხატვრულ-ისტორიული თვალსაზრისით გამორჩეულმა ორიგინალურმა საკულტო ძეგლებმა.

ნ. ტიერის დასკვნების სწორად გააზრებისათვის და მათი განსჯისათვის

ორი ასპექტია გასათვალისწინებელი – ისტორიულ-გეოგრაფიული და მხატვრული. ამის საფუძველს გვაძლევს ის გარემოება, რომ ამ ნაშრომში ხელოვნების ისტორიის მოვლენების კვლევა მნიშვნელოვნად არის დამოკიდებული ისტორიულ საკითხთა განხილვაზე და ისტორიული გეოგრაფიის მონაცემები განაპირობებენ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევის მიმართულებას. ამის გამო აუცილებლად ჩათვალე შევჩერდე ნაშრომის იმ ნაწილზე, სადაც ავტორი ძალზე ზედაპირულად და ტენდენციურად წყვეტს საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის უაღრესად რთულ საკითხებს. საქმე ეხება სტრაბონისეული „გოგარენეს“ ლოკალიზაციას და ამ ისტორიული რეგიონის ეთნიკური არსის გარკვევას.

ავტორის აზრით (იგი ძირითადად ემყარება ნიკო ჩუბინაშვილის მონოგრაფიული გამოკვლევის მასალებსა და დასკვნებს – Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972), ორიგინალური ხაზოვანი სტილიზაციით აღბეჭდილი ბარელიეფებით შემკული ქართული ქვაჯვარების მეტი ნაწილი „ძველი გოგარენეს ტერიტორიაზე მდებარეობს“,¹ რის გამოც იგი პირველ რიგში ყურადღებას ამახვილებს ძველი ბერძნული ტერმინოლოგიით „გოგარენედ“ წოდებული ტერიტორიის ლოკალიზაციაზე. ვიდრე საკუთრივ ძველი ქართული საკულტო ძეგლების ამ ჯგუფს შევხებოდე, განვიხილოთ, თუ როგორ წყვეტს ამ რთულ ისტორიულ-გეოგრაფიულ პრობლემას ფრანგი ხელოვნებათმცოდნე.

უნდა ვაღიაროთ, რომ ავტორი შესანიშნავად გრძნობს მის წინაშე დასმული ამოცანის სირთულეს და წერილის დასაწყისშივე მას მოჰყავს ერთ-ერთი მკვლევრის სიტყვები იმის თაობაზე, რომ „საქართველოსა და სომხეთს შორის მდებარე ეს პროვინცია (გოგარენე) ... ორი მეზობელი ქვეყნისათვის განხეთქილების ვაშლს წარმოადგენდა“.² ამგვარ შემთხვევებში აუცილებელია მკვლევრის მიუკერძოებელი, ობიექტური პოზიცია და ორივე მხარის ისტორიული წყაროების გულდასმითი კვლევა და მათი შეჯერება. როგორია ქ-ნ ტიერის პოზიცია? ერთი შეხედვითაც ცხადია ხდება, რომ ავტორის მიერ დამონმებული ლიტერატურა გარკვეული ცალმხრივობით გამოირჩევა. ამაში დასარწმუნებლად საკმარისია გადავხედოთ იმ ავტორთა სიას, რომელთა ნაშრომებზე დაყრდნობით ხდება ისტორიულ-გეოგრაფიული დასკვნების გაკეთება (ე. ლალიანი, ს. ერემიანი, მ. ჰოვანესიანი, ლ. მოვსესიანი, ს. თუმანოვი).

ამგვარად, სტრაბონისეული გოგარენეს ლოკალიზაციისა და მისი იდენტიფიკაციისათვის ავტორი აშკარად უპირატესობას სომეხ ავტორებს ანიჭებს. სტატიაში არ არის ნახსენები ქართველ მეცნიერთა არც ერთი გამოკვლევა ამ საკითხის შესახებ. სახელოვნებათმცოდნეო ნაშრომში ამისთვის შესაძლოა არ მიგვექცია ყურადღება, რომ არა ნ. ტიერის მცდარი დასკვნები უძველესი ტერიტორიის – გოგარენე-გუგარქის შესახებ, რასაც შედეგად მოჰყვება ასევე არასწორი დასკვნები ქართული ხელოვნების ძეგლთა მთელი ჯგუფის შესახებ.

ობიექტური და სწორი დასკვნების მისაღებად ნ. ტიერის აუცილებლად უნდა მიემართა ქართველ ისტორიკოსთა ნაშრომებისათვის. თუმცა ქართულ ენაზე არსებული სპეციალური ლიტერატურის გაცნობა საკმაო სირთულეებთანაა დაკავშირებული, ქართველი კოლეგები უთუოდ დაეხმარებოდნენ ქ-ნ ტიერის ამ პრობლემის გადაწყვეტაში (მან ხომ შეიძლო სომხურენოვანი ლიტე-

რატურის მონაცემების გამოყენება) და მისი ყურადღების მიღმა არ დარჩებოდა ის ისტორიული საბუთიანობა, რომელიც მოცემულია ამ საკითხთან დაკავშირებით ივ. ჯავახიშვილის, სიმონ და ნიკოლოზ ჯანაშიების, ნ. ბერძენიშვილის, დ. მუსხელიშვილისა და დ. ბერძენიშვილის ნაშრომებში. ასეთ შემთხვევაში მას საშუალება ექნებოდა ობიექტურად განეხილა ეს საკითხი და მის დასკვნებასაც მეტი სამეცნიერო ღირებულება ექნებოდა. ამიტომაც, რომ იგი თავად იზრუნავს ისტორიულ-გეოგრაფიული პრობლემის განხილვისას, სამეცნიერო კეთილსინდისიერება არ აძლევს მას უფლებას თვალი დახუჭოს ზოგიერთ, მისთვის „გაუგებარ“ ცნობაზე, რომელიც მოცემულია ძველ მწერლებთან. ამასთან დაკავშირებით მოვიყვან ზოგიერთ დამახასიათებელ დეტალს. ერთგან იგი ამბობს: „გოგარენე გახდა გუგარქი სომხებისათვის და მას ძველი ქრონიკები ხშირად იბერიამი ურევნენ“. ავტორს რომ ქართველ ისტორიკოსთა ნაშრომებისათვის მიემართა, დარწმუნდებოდა, რომ აქ არავითარი გაუგებრობა და შეუსაბამობა არ არის და ეს ცნობა სწორედ იმას ადასტურებს, რომ საისტორიო წყაროების თანახმად, გოგარენე იყო ძვ. წ. II საუკუნეში სომხების მიერ იბერიისგან (ქართლისგან) მიტაცებული ტერიტორია, ქართლის ყველაზე სამხრეთი თემი.³

ვიდრე გუგარქის საკითხს შევხებოდეთ, უნდა აღვნიშნო რამდენიმე შეუსაბამობა ტიერის მსჯელობაში ამ რეგიონის მოსახლეობის შესახებ. იოანე კათალიკოსის ცნობაზე დაყრდნობით იგი შენიშნავს, რომ გუგარქის მცხოვრებნი „ქართულ ლინგვისტურ შტოს მიეკუთვნებიან“.⁴ ამის შემდეგ ავტორს მოჰყავს ცნობები ამ პროვინციის ისტორიული ბედ-იღბლის შესახებ: 387 წელს გუგარქი ქართველებთან გადადის, „შემდეგ იგი (გუგარქი) იზარებს საქართველოს ბედს: 591 წლამდე სპარსეთის ბატონობას განიცდის, შემდეგ კი ბიზანტიელთა და არაბთა მძლავრობას“.⁵ საყურადღებოა, რომ ის ძეგლები, რომლებიც ავტორს აინტერესებს, სწორედ VI საუკუნეს მიეკუთვნება, ე.ი. იმ ეპოქას, როდესაც მისივე მსჯელობით, გუგარქი ქართლის შემადგენლობაში შედიოდა. აქვე ნ. ტიერი შენიშნავს: „პროვინცია (გუგარქი) გაქრა პოლიტიკური რუკიდან IX საუკუნის დასაწყისში, როდესაც მთლიანად მოხვდა იბერიის პირველ ბაგრატიონთა მემკვიდრეობაში“. ამგვარად, გუგარქი კვლავ საქართველოს ნაწილია და ამის აღიარება მაინც არ უშლის ხელს მკვლევარს საბოლოო დასკვნების ასეთი ფორმით ჩამოყალიბებაში: „ჩვენ გაუმართლებლად მიგვაჩნია VII და VIII საუკუნეების გოგარენეს სკულპტურული პროდუქციის გაიგივება ქართულ ეროვნულ ხელოვნებასთან, როგორც ეს შეიძლება გაგებული იყოს უფრო გვიან, უკვე XI საუკუნეში“ (?).⁶

ცოტათი ზემოთ კი ნათქვამია: „ამ სახელოსნოში, შესაძლოა სხვადასხვა წარმომშობისა და სხვადასხვა ენების წარმომადგენლები მუშაობდნენ, თუმცა ქართველები სჭარბობდნენ, თუ ვიმსჯელებთ ძეგლთა გეოგრაფიული მდებარეობით და მხოლოდ ორი შესანიშნავი წარწერით – პანტიანისა და დავით გარეჯის“.

ამ წინადადებაში ორი უზუსტობაა: ჯერ ერთი, არ არის ნათქვამი, რომ წარწერები ქართულ ენაზეა შესრულებული და მეორე – ქვაჯვარებზე ორი წარწერა კი არა, რამდენიმე ათეული წარწერაა შემონახული. ეს ასომთავრული

ნარწერები არაერთგზის არის გამოქვეყნებული და ამგვარ ნაშრომში ისინი აუცილებლად უნდა ყოფილიყვნენ გათვალისწინებულნი. ეს რომ მომხდარიყო, მკვლევარი მათ არ ჩათვლიდა „განსხვავებული წარმომავლობისა და ენების“ ოსტატთა ქმნილებებად. ეს მით უფრო უცნაურად გამოიყურება, რომ აქვე ავტორი თავად აღნიშნავს, რომ ქართული ქვასვეტიების გეოგრაფია გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე გუგარქის ტერიტორია. სასურველი იქნებოდა, რომ ავტორი დაინტერესებულიყო იმით, რომ ქვაჯვარების ცენტრები დადასტურებულია ქვემო და შიდა ქართლში, მესხეთსა და ჯავახეთში, რაც მათი ქართული წარმოშობის უდავო დასტურია.

ვიდრე ნ. ტიერის მიერ ქართული ქვაჯვარების რელიეფების მხატვრულ-ისტორიული ანალიზის სხვადასხვა მხარეს შევხებოდეთ, ძალზე მოკლედ – იმის შესახებ, თუ როგორ დგას გუგარქის საკითხი ქართულ ისტორიოგრაფიაში, რომლის მონაცემები ავტორისთვის, როგორც ჩანს, არ იყო საინტერესო. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ისტორიული რეგიონის პრობლემების გადაჭრა ქართულ საისტორიო მეცნიერებაში ქართული, სომხური და სხვა ისტორიული საბუთების ობიექტურ ანალიზს ეფუძნება. ნ. ბერძენიშვილი, ბრინჯაოს ეპოქაში „ქართული ტომების სამკვიდროდ“ მიიჩნევს „ანიდელ ქვემო ქართლის (გარდაბანი, გუგარეთი, თრიალეთი, ტაშირი, აბოცი) და მის მიმდგომ მხარეებს ლენინაკანამდე“.⁷ უაღესად მნიშვნელოვანია მეცნიერის დასკვნა იმის შესახებ, რომ ამ ტომთა გაერთიანება, როგორც ჩანს, მხოლოდ რკინის ხანაში დასრულდა ქართის ტომების გამარჯვებით და მთელი ეს სადავო ქვეყნები იბერიაში (ქართლში) შევიდა.⁸ საისტორიო საბუთებზე დამყარებული გოგარენის საკითხი მოკლედ შემდეგნაირად წარმოგვიდგება:

ძვ.წ. II ს. – სტრაბონის ცნობის თანახმად, იბერიის პროვინცია გოგარენე სომხეთმა მიიერთა

I-II სს. – გოგარენე ქართლის შემადგენლობაშია.

II-III სს. სომხეთი ახერხებს ჩრდილოეთისკენ ნაწევას. ახლად მიერთებული მიწები გუგარქის საპიტიახშოში შევიდა.

IV საუკუნის პირველ ნახევარში გუგარქი ქართლის საპიტიახშოში შედის („საკმაოდ ძლიერმა...იბერიამ საბოლოოდ შემოიერთა ეთნოგრაფიული ქართლი ან გოგარენი-გუგარქი“.⁹ „ისპობა გუგარქის საპიტიახშო... მისი ჩრდილო ნაწილი ქვემო ქართლის ზოგიერთ თემთან ერთად ქმნის ახალ პოლიტიკურ ერთეულს – ქვემო ქართლის საპიტიახშოს... ამ მოვლენასთან არის დაკავშირებული სახელწოდება გუგარქის გაქრობა, როგორც ცოცხალი პოლიტიკურ-ადმინისტრაციული, თუ გეოგრაფიული ტერმინისა“. სომეხთა წარმოდგენაში გუგარქი თანდათან მკვიდრდება, როგორც ქვემო ქართლის ზოგადი სახელი.¹⁰

VI საუკუნეში „გუგარქი იზიარებს საქართველოს ბედს: ჯერ სპარსთა ბატონობის ქვეშ 591 წლამდე, შემდეგ იგი განიცდის ბიზანტიელებისა და არაბთა ბატონობას“.¹¹

VII საუკუნის სომეხი ისტორიკოსის იოანე კათალიკოსის ცნობით, კვირიონ ქართლის კათალიკოსი ქართველთა, გუგარელთა და მეგრელთა არქიეპისკოპოსად იქნა ხელდასმული. „გუგარელთა შესახებ ცნობა არ არის გასაკვირი, რად-

გან დიდი ხანია, რაც გუგარეთი საქართველოს დაუბრუნდა და ქართლის კათალიკოსის სამწყსოს ეკუთვნოდა".¹² ცურტავის ეპისკოპოსის მოყვასის ცნობით, მის სამწყსოში სომხურენოვანი თემი არსებობდა და ლიტურგია ორ ენაზე (ქართულ და სომხურ) სწარმოებდა.

VII საუკუნის სომეხი გეოგრაფოსი აღნიშნავს, რომ „გუგარქი... ცხრა ხეობას შეიცავს, რომელნიც ქართველებს უჭირავთ.“¹³

თუ არსებულ საისტორიო საბუთებს ობიექტურად და მიუკერძოებლად გავანახლებით, ცხადი გახდება, რომ გოგარენეს (გუგარქის, გუგარეთის) სახელით ცნობილი ტერიტორია საუკუნეთა განმავლობაში წარმოადგენდა ქვემო ქართლის ორგანულ ნაწილს, რომელიც პოლიტიკური სიტუაციის ცვალებადობის მიხედვით დრო და დრო სომხეთის საზღვრებში ექცეოდა ხოლმე.¹⁴ სომხეთის საზღვარზე მყოფი საქართველოს ეს უძველესი მხარე ორენოვანი მოსახლეობით იყო დასახლებული, რაც სრულიად არ გამორიცხავს ამ მიწაზე ქართული ეროვნული ხელოვნების ორგანული განვითარების უწყვეტ პროცესს.

ზემომოყვანილი ისტორიული ვითარების გათვალისწინებით, ცხადი ხდება, რომ ნ. ტიერის მიერ შემოთავაზებული ტერმინი „გოგარენეს სკულპტურული სახელოსნო“ სრულიად შეუფერებელია ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების განსაზღვრისთვის. ქართულ ქვაჯვარათა გეოგრაფია გაცილებით უფრო ფართოა, ვიდრე გოგარენედ ნოდებული ტერიტორია. ამ შემთხვევაში ტერმინი „გოგარენე“ არ შეიცავს არავითარ მინიშნებას რეალურ ვითარებაზე. ეს მით უფრო მიუღებელია, რომ ამ გეოგრაფიულ გარემოში ავტორს შეჰყავს ქართული არქიტექტურის ძეგლთა ჯგუფი – ქვემო ბოლნისის, ეძანის, თეთრი წყაროს ეკლესიები, რომლებიც ქართული ეროვნული ხუროთმოძღვრების განვითარების ორგანული ნაწილია. ძალზე ხელოვნურად გამოიყურება ნ. ტიერის ცდა – ქართლის ტერიტორია უძველესი ქართული ტაძრებით, რომელთა რელიეფურ დეკორთან, თავად ავტორის აზრით, მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქვაჯვარათა რელიეფები, განიხილოს, როგორც „გოგარენეს სკულპტურული სახელოსნოს“ მოღვაწეობის ასპარეზი და არა როგორც ქართული ხელოვნების ძეგლთა შექმნის უძველესი კერა (ისტორიული ქვემო ქართლი).

დავუბრუნდეთ საკუთრივ ხელოვნების ნაწარმოებებს, რომელთა განხილვის შედეგად ავტორი ცდილობს მონეციტოს საქართველოს და მის მიერ „შეთხზულ“ გაურკვეველი ეთნიკური კულტურის ამსახველი ცნების ფარგლებში („გოგარენეს სკულპტურული სახელოსნო“) მოაქციოს ადრექრისტიანული ქართული ხელოვნების უნიკალური ძეგლები, რომელთა რელიეფური დეკორის მთელი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება ვლინდება სწორედ ქართული პლასტიკის ნაწარმოებებთან მიმართებაში და იმავდროულად, აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნებასთან მჭიდრო კავშირში.

ნ. ტიერის სამეცნიერო ალღოს უნდა მივანეროთ მისი დაინტერესება აღმოსავლეთ საქართველოს რეგიონებში ფართოდ გავრცელებული ადრექრისტიანული ხელოვნების ისეთი ძეგლებით, როგორებიცაა რელიეფებით შემკული ქვაჯვარები. ავტორი კარგად გადმოსცემს რელიეფების მხატვრულ არსს, მას ბევრი ზუსტი მოსაზრება აქვს გამოთქმული რელიეფური კომპოზიციების თა-

ვისებურებების, პლასტიკურ სახეთა შექმნის მხატვრული ხერხების, იკონოგრაფიული დეტალების შესახებ. სწორია მისი დაკვირვებები თანადროული ეპოქის ქართულ არქიტექტურულ დეკორთან ქვაჯვარათა რელიეფების მიმართებაზე. ამ საკითხებში იგი იზიარებს ნ. ჩუბინაშვილის მიერ პირველად გამოთქმულ მოსაზრებას ქართული ტაძრების რელიეფურ სამაუღლთან ქვაჯვარების რელიეფების მჭიდრო კავშირის შესახებ.¹⁵ მაგრამ ნაშრომის ამ ნაწილშიც გვხვდება ზოგი რამ, რის გამოც საჭიროდ მივიჩნიე მათზე ყურადღების შეჩერება. საგულისხმოა, რომ ყველა შენიშვნას ერთი საერთო მიზეზი განაპირობებს. მკვლევარი თითქოს წინასწარ აცალკევებს ამ ძეგლებს ქართული გარემოდან და მათთვის ანალოგიებს, შთაგონების წყაროებს ეძებს სხვადასხვა ხალხთან, სხვადასხვა ხელოვნების ძეგლებში და მხოლოდ ამის შემდეგ მიმართავს საკუთრივ ქართულ ხელოვნებას, მის ძირებს, ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ ნაშრომის ის ნაწილი, რომელშიც ნ. ტიერი იკვლევს რელიეფების ორნამენტულ მოტივებს და მათ პარალელებს ეძებს საქართველოს გარეთ. ასე მაგალითად, ქვაჯვარათა რელიეფებში ასე გავრცელებული ვაზის მოტივის „შესატყვისებს“ იგი პოულობს გვიანსასანურ და ომეიადების ჭედურ ხელოვნებაში, მაშინ როდესაც ქართულ ქვის რელიეფებსა და ჭედურ ხელოვნებაში ეს მოტივი მთელი მისი მრავალფეროვნებით არის წარმოდგენილი. პარალელური რკალებით შექმნილი დამახასიათებელი ნახატი ორნამენტს ავტორი საერთო-კავკასიურად თვლის და მას ქურთისტანის, მაზენდარანის, ლურისტანისა და სხვა რეგიონებს უკავშირებს. ალბათ უფრო გამართლებული იქნებოდა უპირველესად ქართულ ნიადაგზე შექმნილი ხელოვნების ძეგლების გათვალისწინება, სადაც ამგვარი ორნამენტული მოტივები გამოყენებული და მხოლოდ ამის შემდეგ ანალოგიური ორნამენტული რეპერტუარის მოძიება საქართველოს საზღვრებს გარეთ.

ამ ორნამენტული მოტივებიდან შევჩერდები მხოლოდ ერთზე – ვაზის გამოსახულებაზე, რომელსაც საკუთრივ დეკორატიული მნიშვნელობის გარდა, სილმივი იდეური დატვირთვა აქონდა. უნდა შევნიშნო, რომ ქვაჯვარათა სვეტების ნახნაგებზე ვაზის ორნამენტი იკონოგრაფიული პროგრამის დამოუკიდებელ შემადგენელ ნაწილად გვევლინება. სიცოცხლის ხის უძველესი თემიდან მომდინარე ეს მცენარეული ორნამენტი ქრისტიანულ საკულტო ძეგლებზე საგანგებოდ არის გამოყოფილი, როგორც თავისი პლასტიკური გამომსახველობით, ასევე ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში მიღებული მისი სიმბოლური მნიშვნელობის გამო. ქართულ რელიეფებზე ვაზის მოტივის გამოყენებასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ კაპადოკიის ადრეულ ეკლესიების მოხატულობათა იკონოგრაფიულ პროგრამებში ამ მოტივის ჩართვა (ჯვართან ერთად) სამოთხის აღმნიშვნელ სიმბოლოდ.

ქართულ ქვაჯვარათა ჯგუფში გამოყენებული კონცენტრული სეგმენტების ორნამენტი ტრადიციული ადგილობრივი დეკორატიული მოტივია, რომელიც ფართოდ არის გავრცელებული ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ტაძართა რელიეფურ დეკორში. იგი გვხვდება ბოლნისის სიონში აღმოჩენილ ფრაგმენტებზე, ატენის სიონის სამხრეთის შესასვლელის კაპიტელზე, ოლთისისა და თე-

რინყაროს ეკლესიების (VI-VII სს. მიჯნა) კაპიტულების დეკორში. ეს ორნამენტი განსაკუთრებულად პოპულარული იყო VI-VII საუკუნეთა ქართული ქვაჯვარების რელიეფურ სამკაულში, სადაც იგი გამოყენებულია არა მხოლოდ ქვასვეტების კონსტრუქციული ნაწილების შესამკობად, არამედ საკუთრივ ფიგურულ გამოსახულებათა დეკორატიულ დამუშავებაში (დმანისის ქვასვეტის კაპიტულის ჯვრების ბაზები, პანტიანის ბაზაზე ანგელოზების ფიგურების ზედაპირის დამუშავება და სხვ.). ამ ორნამენტის უძველესი ადგილობრივი ფესვების შესახებ მეტყველებს შუა ბრინჯაოს ეპოქის კერამიკული ჭურჭლის დეკორში ამ ტიპის ორნამენტული სამკაულის არა ერთი მაგალითი. საინტერესოა, რომ ამგვარი ორნამენტი აღენრა ნ. კონდაკოვმა ელ-კაზრის (VI-VII სს. მიჯნა) არქიტექტურულ დეკორში. მკვლევარი ამ ორნამენტულ მოტივს „კონცენტრულ ნახევარწრეებს“ უწოდებს და სავსებით სამართლიანად მას ხის დამუშავების ხალხური ხელობიდან აღებული მხატვრული ხერხის თავისებურ ტრანსფორმაციად მიიჩნევს.¹⁶

ამასთან დაკავშირებით მინდა ხაზი გავესვა მეთოდოლოგიურ შეცდომას, რომელსაც ხშირად ვხვდებით ორნამენტული სისტემების კვლევისას: ორნამენტის ცალკეული შემადგენელი ელემენტების უცხოური ძირების მოძიების დროს ყურადღების მიღმა რჩება ამა თუ იმ დეკორატიული მოტივის მხატვრულ-ისტორიული განვითარების ორგანული პროცესი, ნაწარმოების საერთო დეკორატიული კომპოზიციის ერთიანობა. სწორედ ამგვარია ნ. ტიერის მიდგომა ქვაჯვარათა რელიეფების ორნამენტული ელემენტების კვლევის მიმართ. იგი ამ ორნამენტების ცალკეული ელემენტების ძირებს ეძიებს არა ქართული ტრადიციული ხელოვნების ნაწარმოებებში (კერამიკა, ხეზე კვეთა), არამედ ყურადღება ძირითადად გადააქვს საქართველოს მეზობელი ქვეყნების ხელოვნებაზე. საკმარისი იყო მკვლევარს ქვასვეტების რელიეფებში გამოყენებული ორნამენტული მოტივები განეხილა ქართული ხელოვნების კონტექსტში, რომ ცხადი გამხდარიყო ხელოვნების ამ ძეგლთა არა „გოგარენული“, არამედ ქართული ხასიათი.

ზომოზომოვანი გამოსახულებების განხილვისას ნ. ტიერი სავსებით მართებულად მიმართავს ქართულ მასალას, აღნიშნავს საქართველოში ცხოველური თემატიკის პოპულარობას და ცხოველთა გამოსახულებების უძველესი ტრადიციის არსებობას. ამასთან დაკავშირებით მას მოჰყავს მდიდარი არქეოლოგიური მასალა, აღნიშნავს, რომ წინაქრისტიანული ძეგლებიდან განსაკუთრებით ღირებულია ბრინჯაოს ბალთების უმდიდრესი კოლექცია. იმის ნაცვლად, რომ აღნიშნულიყო ბრინჯაოს ბალთების უნიკალურობა თანადროული მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში და ორიგინალური ქართული პლასტიკის ძეგლების თავისთავადობა, ავტორი აცხადებს, რომ „ბალთების საუკეთესო ნიმუში წარმოდგება ზუსტად მანლისიდან გოგარენში“.¹⁷

აქაც შეგნებული თუ უნებლიე ტენდენციურობაა. საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების ერთ-ერთ უძველესი ცენტრის, მანგლისის ადგილმდებარეობის განსაზღვრისას კვლავ ამოტივტივდება ტერმინი „გოგარენი“ და არა „საქართველო“, ან „ქართლი“ – სიზუსტისათვის. შევახსენებ პატივცემულ

ავტორს, რომ მანგლისში პირველი ეკლესია უკვე IV საუკუნეში აიგო და V საუკუნეში მანგლისი უკვე საეპისკოპოსო ცენტრია. ასეც რომ არ იყოს, მკვლევარს, რომელსაც ასეთი ისტორიულ-გეოგრაფიული პრობლემების გადაჭრის პრეტენზია აქვს, უნდა სცოდნოდა, რომ ბრინჯაოს ბალთების მაღალმხატვრული ნიმუშები საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში მრავლადაა აღმოჩენილი (რაჭა, ზემო იმერეთი, შიდა ქართლი, თრიალეთი)¹⁸ და რომ მათი გავრცელების რეალური არეალი შორს სცილდება „გოგარენეს“ საზღვრებს.

გამოდის, რომ „გოგარენეს“ მხატვრულ ნაწარმად წარმოდგენილი ბრინჯაოს ბალთები საქართველოს მთელ ტერიტორიას მოიცავს და არა მხოლოდ ქვემო ქართლის მიწას. ძალზე მნიშვნელოვანი მხატვრულ-ისტორიული საკითხების დამაჯერებელი და ობიექტური გადანყევტისათვის, ეს რაღა თქმა უნდა, მიუღებელი დამოკიდებულებაა, ისტორიული ფაქტების სრული იგნორირება.

ყურადღებას იპყრობს ნ. ტიერის ნახსენები „მხოლოდ ორი შესანიშნავი წარწერა პანტიანისა და ნათლისმცემლის ძეგლებზე“.¹⁹ ავტორის საყურადღებოდ უნდა ითქვას, რომ ქვაჯვარებზე და მათ ფრაგმენტებზე არა „მხოლოდ ორი“, არამედ რამდენიმე ათეული წარწერაა. მე მხედველობაში მაქვს არა მხოლოდ ვოტივური, არამედ საერთოდ ასომთავრული წარწერები ძეგლების მნიშვნელოვან ნაწილზე. პანტიანისა და გარეჯის გარდა წარწერებია ქვაჯვარას კვარცხლბეკზე აბასთუმნიდან, სამწევრისისა და წრომის სტელებზე, კატაულას ქვასეტზე, უკანგორის, დავათის, ნალვარევის და სხვა ქვასეტებზე. წარწერები შეიცავს ქართულ დიდებულთა სახელებსა და ზოგ შემთხვევაში ტიტულებსაც („მამასახლისი“, „ეპიტაქსი“). ქვაჯვარების შესანიშნავ წარწერებში არა ერთი ისტორიული პირის სახელია შემონახული. ბევრ ქვასეტზე ასომთავრული წარწერები ჩართულია რელიეფური სცენების კომპოზიციებში და მათი სიუჟეტების განმარტებასა და წმინდა პერსონაჟთა სახელებს შეიცავს (იხ. უსანეთის ქვასეტი). თავისი ისტორიული მნიშვნელობით დიდი ღირებულების მქონე მრავალფეროვანი წარწერები ცხადყოფენ ხელოვნების ნაწარმოებთა ამ ჯგუფის ორგანულ კავშირს თანადროულ საქართველოს კულტურასთან, მის სოციალურ და პოლიტიკურ ცხოვრებასთან. უცნაურად გამოიყურება ბრდაძორის ქვაჯვარაზე სრულიად ალოგიკურ ადგილას მოთავსებული გვიანდელი სომხური წარწერის საფუძველზე ქართული საკულტო ძეგლის ავტორისეული განსაზღვრა ისე, რომ მისი ყურადღების მიღმა რჩება ზემოხსენებული ქართული ქვაჯვარების ასომთავრული წარწერები. მისი დასკვნით, ქვაჯვარათა ოსტატები ორი სხვადასხვა ენის წარმომადგენლები არიან. აქაც ავტორს ლალატობს ლოგიკა და იგი შენიშნავს, რომ ქართული ქვაჯვარების გეოგრაფია სცილდება გუგარქის საზღვრებს. მაგრამ ამ შენიშვნის მიუხედავად იგი მტკიცედ დგას წინასწარ შემუშავებულ თავის პოზიციაზე – არ მიიჩნის ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარანი ქართული კულტურის მოვლენად და მიაკუთვნოს ისინი ე.წ. „გოგარენეს მხატვრულ სკოლას“, რაც ძალიან გამჭვირვალედ მიაჩნებებს იმ მხატვრულ წრეზე, რომელსაც იგი აშკარად არ ასახელებს, მაგრამ რაც ისედაც გასაგებია მკითხველისათვის.

კვლავ მივმართავ ისტორიას და პატივცემულ მკვლევარს დავუსვამ კითხ-

ვას, რომელიც ნ. ბერძენიშვილმა დაუსვა სომეხ ისტორიკოსებს და რომელზეც პასუხი დღემდე არ არის გაცემული: „რა ნიშნით ხასიათდება ეს გუგარქის ქვეყანა? როგორი საპიტიახშო იყო ასეთი უცნაური ქვეყანა? როგორი ერთობა იყო ის, ეთნიკური, გეოგრაფიული, ადმინისტრაციული?“. ²⁰ დღეისათვის არსებულ მასალათა კვლევამ საშუალება მოგვცა გაგვეჩვენა, რომ ადრეულ შუა საუკუნეებში საქართველოში არსებობდა რელიგიური სახეებით შემკულ ქვაჯვარათა დამზადების კარგად ორგანიზებული სისტემა, ხერხდება ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში არსებულ სახელოსნოთა დამახასიათებელი მხატვრული თავისებურებების გამოვლენა. ასეთ ვითარებაში საკვებით ბუნებრივია სომხეთთან მომიჯნავე საქართველოს სამხრეთის რეგიონში ამგვარ სკულპტურულ სახელოსნოთა არსებობა და ეს სახელოსნოები ქართულია და არა სხვა, რომელიმე არაქართულ კულტურულ სამყაროსთან დაკავშირებული.

ახლა ჩვენ მივადექით იმ მეტად მნიშვნელოვან გარემოებას, რომელმაც, ალბათ, სტიმული მისცა ნ. ტიერის ასეთ გამახვილებელ ინტერესს ქართული ქვაჯვარების რელიეფებისადმი. გამოცდილმა მკვლევარმა, რომელიც კარგად იცნობს სომხური ხელოვნების ძეგლებს, გვერდი ვერ აუარა იმას, რომ ანალოგიური სომხური ძეგლების ჯგუფი (ოძუნი, კოხბი, არდვი, ძეხი), რომლებიც სწორედ VI-VII საუკუნეებს განეკუთვნება, წარმოდგება ჩრდ. სომხეთის ერთი ზუსტად ლოკალიზებული რეგიონიდან, რომელიც უშუალოდ ემოჯნება დევანდელი საქართველოს სამხრეთ საზღვარს, ე.ი. განლაგებულია იმ ტერიტორიაზე, რომელსაც ავტორი განსაზღვრავს, როგორც ისტორიულ „გუგარქს“. აი, სწორედ აქ ჩნდება ძალზე მნიშვნელოვანი საკითხების მთელი რიგი, რომელთა შორის ერთი უმთავრესთაგანია შემდეგი: რამ განაპირობა, რომ ავტორი, რომელიც თავად აღნიშნავს „გოგარენეს“ ორენოვნებას, მის ორეროვნულობას და ასე ფართოდ განიხილავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან წარმომავალ ქვაჯვარათა რელიეფებს, ერთი სიტყვითაც კი არ ახსენებს, რომ იმავე ეპოქაში (V-VII სს.) სომხეთში ასევე ფართოდ იყო გავრცელებული რელიეფებით შემკული ქვაჯვარები, რომლებიც სომხეთის ცენტრალური რაიონებიდან წარმოდგება. დავასახელებ ზოგიერთ მათგანს: ძეგლები არიჭიდან, ელვარდიდან, ავანიდან და სხვები. ნახსენებიც კი არ არის მკაფიო ეროვნული ხასიათით და ამკარა თავისთავადობით აღბეჭდილი ნიმუშები თალინიდან, რომლებიც მასალითა და მხატვრული ნიშნებით სრულიად განსხვავებული მხატვრული სამყაროს პროდუქტს წარმოადგენს. მკვლევარს რომ ქართული ძეგლების გვერდით ანალოგიური სომხური ნაწარმოებები მოეყვანა, მაშინ სრულიად ცხადი იქნებოდა, რომ ავტორის მიერ რაღაც გაურკვეველ „გოგარენეს“ მხატვრულ სკოლას მიკუთვნებული რელიეფები იმ მხატვრული-სტილურ ნიშნებს ავლენს, რომელნიც მხოლოდ და მხოლოდ ქართული ხელოვნების კონტექსტშია გასაგები და ორგანული. სომხური და ქართული რელიეფების შედარებითი მხატვრული ანალიზით პასუხი გაცემოდა ავტორის მტკიცებულებებს და გამოვლინდებოდა „გოგარენეს სკულპტურული სახელოსნოსთვის“ მიკუთვნებული ძეგლების ჭეშმარიტად ქართული ხასიათი.

რაც შეეხება ოძუნის ქვასვეტიების ამკარა განსხვავებას ცენტრალური

სომხეთის ტერიტორიაზე გავრცელებული ანალოგიური ძეგლებისაგან (მასალა, სტილი) და მათ აშკარა კავშირს ხანდისის ქვასვეტთან, ე.ი. ადრექრისტიანული ქართული ხელოვნების მაღალმხატვრულ, კლასიკურ ნიმუშთან, ეს სწორედ საქართველოს მოსაზღვრე ჩრდ. სომხეთის ისტორიული ბედიტ უნდა აიხსნას. თუ მხადველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ VI-VII საუკუნეებში, როდესაც იქმნებოდა ქვაჯვარათა უმეტესობა, გოგარენეს ტერიტორია საქართველოს საზღვრებში შედიოდა, დასკვნა ამ ძეგლთა მხატვრული ხასიათის შესახებ საკვებით ნათელი უნდა იყოს. ამას უნდა დავმატოვო ზემომოყვანილი ცნობები იმის შესახებ, რომ ამ ორენოვან რეგიონში ძლიერი იყო ქართული ელემენტი (გაიხსენოთ მოსე კალანკატოელის ცნობა იმის შესახებ, რომ გუგარქის მოსახლეობა ძირითადად ქართული იყო). ეს მდგომარეობა განაპირობებს სომხეთის ამ უკიდურესად ჩრდილოეთ ნაწილში დანარჩენი სომხური ძეგლებისაგან განსხვავებული პლასტიკური ძეგლების არსებობას. ამ სასაზღვრო რეგიონში ხელოვნების ნაწარმოებთა მხატვრული ხასიათზე მსჯელობისას უთუოდ მხედველობაში უნდა იყოს მიღებული ზუსტი ქრონოლოგიური ჩარჩოები. ქართულ ქვაჯვარათა უმეტესობა VI-VII საუკუნეებს განეკუთვნება და მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ VIII ს. დასაწყისიდან (607-608 წწ.) ქართულ-სომხური ეკლესიების გათიშვის შემდეგ, ძირეულად შეიცვალა ამ ორი ქვეყნის ურთიერთობები რელიგიურ სფეროში (სომხეთის კათალიკოსმა აბრაამმა აუკრძალა სომხებს ყოველგვარი ურთიერთობა ქართველებთან – ვაჭრობის გარდა).²¹

სტატიის ავტორი გვერდს ვერ აუვლიდა განსახილველი რელიეფების ქვის მასალის თავისებურებას და ოქუნის ქვასვეტების დახასიათებისას სრულიად სამართლიანად შენიშნავს, რომ მასალა თაღნარისა, რომელშიც სვეტებია მოთავსებული, სრულიად განსხვავდება საკუთრივ რელიეფებიანი ქვასვეტების მასალისაგან: თაღნარის ქვა ადგილობრივი ჯიშისაა, ხოლო სვეტებისა – ხანდისისა და ნათლისმცემლის ქვასვეტების ანალოგიური კირქვისა. მკვლევარი საკვებით მართებულად სვამს საკითხს რელიეფების შემქმნელი სახელოსნოების მუშაობის მეთოდების, მათ შემკვეთთა ეროვნული არაერთგვაროვნების, ხელოსანთა გარკვეულ ტერიტორიებზე გადანაცვლების, მათი მიგრაციის შესახებ, თავად ქვასვეტთა ან მათი მასალების – ქვის ბლოკების ტრანსპორტირების შესახებ. ყველა ამ საკითხზე პასუხების ნებისმიერი ვარიანტი ჯერჯერობით მხოლოდ ვარაუდის ფარგლებში შეიძლება დარჩეს, რადგან კატაგორიული დასკვნებისთვის კიდევ დამატებითი მონაცემებია საჭირო. აუცილებელია თითოეული ქვასვეტის ქვის მასალის მოპოვების ადგილების ზუსტი ლოკალიზაცია, რაც ცალკეულ სახელოსნოთა ადგილმდებარეობის დაზუსტების აუცილებელ საბუთებს მოგვცემს.

ნ. ტიერის ნაშრომის ღირსებად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ საკმაოდ ტენდენციური და წინასწარ მიზანდასახული მსჯელობის მიუხედავად, მას სამეცნიერო ლიტერატურაში შემოაქვს ტერმინი „ხანდისის სტილის სახელოსნო“. მართალია, იგი ამ ტერმინს „გოგარენეს სახელოსნოსთან“ აიგივებს, მაგრამ თავისდა უნებურად ამით ასუსტებს თავის პოზიციას, რადგან იძულებულია პლასტიკის ძეგლთა ამ ჯგუფის ზოგად სახელად ქართული ძეგლის სახელი

გამოიყენოს. იგი აქვე აზუსტებს ამ სახელოსნოს აქტიური მოღვაწეობის არეალის ცენტრს და ასეთად მიიჩნევს ბოლნისისა და თრიალეთის ადრეული შუა საუკუნეების ეკლესიათა ტერიტორიას, ე.ი. ისევე ქართლის უძველეს მინას, სადაც ოდითგანვე ქართული ხელოვნების ძირძველი ტრადიციები არსებობდა.

მოვესმინოთ ნ. ტიერის: „ძეგლები, რომლებიც ჩვენ გვაინტერესებს, არ შეიძლება გავაიგიოთ იმათთან, რომლებიც უკვე იდენტიფიცირებულია საქართველოს ისტორიასთან ჯვრის ტაძარივით, ან სომხეთის ისტორიასთან რიფსიმეს ტაძრის მსგავსად“. იგი ამავე აზრს ანვითარებს წერილის ბოლო ნაწილში: „ნაციონალიზმის გამწვავების თანამედროვე კონცეფციები არ გამოვადგება იმ ძეგლების განხილვის დროს, რომლებიც მეტყველებს ეპოქაზე, როდესაც ეთნიკური თანაარსებობა საგრძნობლად ექცევა დეცენტრალიზებული ფეოდალიზმის დამოკიდებულებაში. ამგვარად, VII-VIII საუკუნეთა გოგარენეს სკულპტურული პროდუქციის გაიგივება ქართულ ეროვნულ ხელოვნებასთან ისე, როგორც ეს გაგებული იქნება უფრო გვიან, უკვე XI საუკუნეში, მიუღებლად მიგვაჩნია. ქართული ერთიანობა შეიქმნა მოგვიანებით. იგი გავრცელდა მკაფიოდ განსხვავებულ პროვინციებში, რომელთა ისტორიული და არქეოლოგიური შესწავლა უფლებას მოგვცემს თანდათან უკეთ განვსაზღვროთ მათი ხასიათი და მათი მონაწილეობა ეროვნული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში“. ²² აქ, როგორც იტყვიან, კომენტარები ზედმეტია. ავტორი, როგორც ჩანს, აპირებს არა მხოლოდ ქართული ხელოვნების ისტორიაში, არამედ საკუთრივ ქართულ საისტორიო მეცნიერებასა და ქართულ არქეოლოგიაში შეიტანოს თავისი „წვლილი“.

ერთი შეხედვით თითქოს სრულიად უწყინარ ამ მჭევრმეტყველ პასაჟში ერთი მეორეზე უფრო მნიშვნელოვანი და ძალზე სიმპტომური ტენდენციები ვლინდება: ამ თავისებური რეზიუმეს პირველი ნაწილი ნათელყოფს ავტორისეულ პოზიციას ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების შეფასების საკითხში. თუ კი ავტორის დასკვნების ეს ნაწილი გაკვირვებას იწვევს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ისტორიის ფაქტებისა და მოვლენების სრული იგნორირებით, ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში უკვე კარგა ხანია ღრმად შესწავლილ პრობლემათა მიმართ ნიჰილისტური დამოკიდებულებით, მეორე ნაწილში თავს იჩენს ავტორის დამოკიდებულება დღეისათვის არსებულ უმდიდრესი ლიტერატურის მიმართ, სადაც დამუშავებულია ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგისა და მისი ისტორიის სხვადასხვა ეტაპების უმნიშვნელოვანესი საკითხები. ამ ნაშრომთა ჩამოთვლა აქ შეუძლებელია და ეს უხერხულადაც მიმარჩნია. დაინტერესებულ მკითხველს კი ვურჩევ გაეცნონ გ. ჩუბინაშვილისა და მისი სამეცნიერო სკოლის მკვლევართა მრავალრიცხოვან ნაშრომებს, სადაც ქართული ხელოვნების ისტორიის საკვანძო პრობლემებია დამუშავებული.

ნ. ტიერის წერილში რამდენჯერმე გვხვდება ტერმინი „ამიერ-კავკასიური“ ან „ტრანსკავკასიური“. ევროპელი მეცნიერებისთვის ეს შეიძლება მისაღები ტერმინები იყოს, მაგრამ ჩემი აზრით, იგი სრულიად არ გამოდგება იმ შემთხვევებში, როდესაც საქმე ეხება კონკრეტული ხალხის ეროვნულ ხელოვნებას,

ეროვნულ კულტურას. ბოლო დროს განსაზღვრება „ამიერკავკასიური“ ხშირად გვხვდება იმ ავტორთა ნაშრომებში, რომელთაც სურთ საქართველოს მიწაზე შექმნილ ძეგლებთან დაკავშირებით თავი აარიდონ საქართველოს ხსენებას. არაქართველი მკითხველისათვის ხშირად გაუგებარია ისტორიულად ჩამოყალიბებული გეოგრაფიული სახელების ნაცვლად კონკრეტულ ნიადაგს მოწყვეტილი, შეთხზული ტერმინების დაკავშირება კონკრეტულ ხალხთან, ან კონკრეტულ ქვეყანასთან. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანო ბოლო წლებში აფხაზეთის აღსანიშნავად ტერმინის – „ჩრდ.-დას. ამიერ-კავკასიის“ გამოყენება. ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ამგვარი განზოგადებული ტერმინების გამოყენება აშკარად ტენდენციურ ხასიათს ატარებს და მიზნად ისახავს ქართული ელემენტის ნეიტრალიზაციას, საქართველოს ხსენებისაგან თავის არიდებას.

ნ. ტიერის ამ ნერილის მიხედვით ევროპელ მკითხველს უთუოდ მცდარი წარმოდგენა შეექმნება არა მხოლოდ ადრექრისტიანული ხანის ქართული ხელოვნების ძეგლთა ერთი ჯგუფის შესახებ (ქვაჯვარები), არამედ საერთოდ, V-VIII საუკუნეების ქართული ხელოვნების არსის შესახებ, და რაც მთავარია, ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლის მდგომარეობის შესახებ. სამწუხაროდ, ჩვენ პირველად როდი გვიხდება შესწორებების შეტანა ჩვენ საზღვრებს გარეთ ჩვენი ხელოვნების შესახებ გამოქვეყნებულ პუბლიკაციებში. არ შეეუდგები ამ მოვლენის მიზეზების ჩამოთვლას, აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ არსებობს ამგვარი ტენდენციური მიდგომებისგან დაცვის მხოლოდ ერთი გზა – ქართული ხელოვნების შესახებ გამოკვლევების ევროპულ ენებზე გამოქვეყნება, რათა მსოფლიო საზოგადოებამ ობიექტური ცოდნა ქართული ხელოვნების შესახებ მიიღოს ქართველი სპეციალისტებისაგან. მხოლოდ ამგვარად შეიძლება დავძლიოთ ის ტენდენციური და გამიზნულად არასწორი პუბლიკაციები, რომლებიც მოწყვეტილია რეალურ ვითარებას. მხოლოდ მაშინ, როდესაც უცხოელ სპეციალისტებს ექნებათ სრული და სწორი ინფორმაცია ქართული ხელოვნების ძეგლების შესახებ, ისინი შესძლებენ თავისი ღირებული წვლილის შეტანას ქართული ხელოვნების შემდგომ კვლევებში.

შენიშვნები

შესავალი

1. Б. А. Куфтин, Археологические раскопки в Триалети, I, Тбилиси, 1941, стр. 2;
2. O. M. Dalton, East Christian Art, Oxford, 1925, pp. 35-36;
3. Strabo, Geogr. libr. X, 4, 5-6;
4. ს. ყაუხჩიშვილი, მცხეთა-სამთავროს ახლად აღმოჩენილი ბერძნული წარწერა: საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. 1, 1943, გვ. 577-583;
5. M. Mizandari, Les mosaïques antiques de Zalisi (Kartli): Revue des Etudes Géorgiennes et Caucasiennes, N 8-9, Paris, 1992-93, pp. 175-192;
6. Я. И. Смирнов, Ахалгорийский клад, Тбилиси, 1934; გ. ჩუბინაშვილი, არმაზის საგანძური, თბილისი, 2007; ა. აფაქიძე, ა. კალანდაძე, გ. გობეჯიშვილი, გ. ლომთათიძე, მცხეთა I, თბილისი, 1955; მ. ლორთქიფანიძე, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის გემები, 1-4, თბილისი, 1954-1967; კ. მაჩაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბილისი, 1983; К. Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии, Тбилиси, 1976;
7. ს. ჯანაშია, ფეოდალური რევოლუცია საქართველოში: შრომები, I, თბილისი, 1949, გვ. 125;
8. С. С. Аверинцев, Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью: Из истории культуры Средних веков и Возрождения, Москва, 1976, стр. 23;
9. ამ საკითხზე არაერთხელ გამიმახვილებია ყურადღება გვიანანტიკური ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში (К. Мачабели, დასახ. ნაშრ. გვ. 141);
10. კ. ქეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბილისი, 1980, გვ. 39;
11. G. Tschubinaschwili, Jacov Smirnov (1869-1918): Bulletin de l'Université de Tiflis, v. 2, 1922, pp. 176-196;
12. გ. ჩუბინაშვილი, ნიკოდიმე კონდაკოვი (1844-1925): ტფილისის უნ-ტის მოამბე, ტ. 6, 1926, გვ. 136-152;
13. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ.1, ტფილისი, 1936;
14. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион. Исследование по истории грузинской архитектуры: Известия Ин-та языка, истории и материальной культуры им. акад. Н.Я. Марра, 1940, т. 9; его же, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948; его же, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948;

15. გ. ნ. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгуле: Вестник Гос. музея Грузии, 1941, т. XI-8, стр. 1-19;
16. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, გვ. 10;
17. იქვე, გვ. 11-12;
18. იქვე, გვ. 12;
19. კ. მაჩაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, ტაბ. 18, 35, 53;
20. იქვე, ტაბ. 46;
21. იქვე, ტაბ. 36-37, 40-41, 49, 51, 52, 65-66;
22. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბილისი, 1972;
23. Р.Фрай, Наследие Ирана, Москва, 1972, стр. 200;
24. А. М. Апакидзе, Города древней Грузии, Тбилиси, 1986, стр. 278;
25. J. Wilpert, Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg-im-Breisgau, 1903;
26. D. Schlumberger, L'Orient Hellénisé, Paris, 1970, ill. 92-93;
27. J. Wilpert, I sarcophagi christiani antichi, I-II, 1929-1932, Roma;
28. ს. ჯანაშია, საქართველო ადრეული ფეოდალიზაციის გზაზე. შრომები, ტ. 1, თბილისი, 1949, გვ. 212; ნ. ლომოური, ნარკვევები ქართლის(იბერიის) სამეფოს ისტორიიდან, თბილისი, 1975, გვ. 45 შემდ.
29. გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 11;
30. Ш. Нуцубидзе, Тайна Псевдо-Дионисия Ареопагита, Тбилиси, 1942; შ. ნუცუბიძე, პეტრე იბერი და ანტიკური ფილოსოფიური მემკვიდრეობა: შრომები, ტ. 5, თბილისი, 1975;
31. С. С. Аверинцев, დასახ. ნაშრ. გვ. 53-55;
32. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი), შრომები. თარგმანი ეფრემ მცირისა, ს. ენუქაშვილის გამოც. თბილისი, 1968;
33. ეპისტოლე IX, 1 (ტიტეს მიმართ მღდელთ-მთავრისა): პეტრე იბერიელი, შრომები, გვ. 251-252;
34. იქვე, 9, 13; 9, 16; 17, 25; 16, 36; 37, 28; 81, 29 და სხვ.
35. ამის შესახებ იხ. Г. Вельфлин, Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса и Германское чувство формы, Москва, 1934, гв. 358, 361. 379, 187;
36. D. Schlumberger, L'Orient Hellénisé, Paris, 1970, ill. 92-93;
37. A. Grabar, Le premier art Chrétien, Paris, 1968, p. 2;
38. იქვე, გვ. 280;
39. კ. მაჩაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბილისი, 1983.

1. საქართველო და ბიზანტია

1. F. Dubois de Monpéroux, Voyage autour du Caucase, v. 1-6, Paris, 1834-45;
2. დიუბუა დე მონპერეს თეორიის შესახებ: გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, ტფილისი, 1936, გვ. 8; В. В. Беридзе, Против искажения истории грузинского искусства, Тбилиси, 1949, стр. 8-12;
3. В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, Москва, 1986, стр. 7;
4. Н. В. Покровский, Очерки памятников православной иконографии и искусства, СПб, 1894, стр. 23, 113;
5. З. В. Удальцова, Особенности экономического, социального и политического развития Византии (IV-1/2 VII вв.): Византийская Культура, т. I, Москва, 1984, стр. 17;
6. O. M. Dalton, East Christian Art, London, 1925, p. 47;
7. M. Dvoržak, Kunstgeschichte als Geistgeschichte, München, 1924, S. 3-40;
8. В. Н. Лазарев, დასახ. ნაშრ. გვ. 23;
9. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის გამოც. I, თბილისი, 1955, გვ. 17;
10. იქვე, გვ. 117;
11. იქვე, გვ. 118;
12. თ. გამსახურდია, ქალაქები და საქალაქო ცხოვრება: საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II, თბილისი, 1973, გვ. 123-124;
13. ბიზანტიური მოდელების გავრცელებასთან დაკავშირებით უნდა მოვიყვანო ერთი მაგალითი – X საუკუნის სპილოს ძეღის ტრიპტიქის აღმოჩენა 1931 წელს სვანეთში ერთ-ერთი საცხოვრებელი სახლის მშენებლობის დროს (ამჟამად ინახება მოსკოვში, პუშკინის სახ. სახეითი ხელოვნების მუზეუმში, იხ. A. Goldschmidt, K. Weitzmann, Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, II, Berlin, 1979, nn. 73 (Taf. XXIX, a, b); "იმპერატორ რომანოზის ჯგუფის" ბიზანტიური სპილოს ძეღის ტრიპტიქის აღმოჩენა სვანეთში იმის ნათელი დასტურია, რომ შუა საუკუნეების საქართველოში არსებობდა ბიზანტიური საეკლესიო ხელოვნების გამორჩეული ხარისხის ნაწარმოებები, რომლებიც ქართველი ოსტატებისათვის ნიმუშების როლს ასრულებდა. ამას უნდა დაემატოს სვანეთის მთავარ სალოცავში, წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესიაში (ლაგურკაში) დღემდე დაცული მინანქრებითა და ჭედურობით შემკული ბიზანტიური სტავეროთეკა, ე.წ. „შალიანის“ ხატი (XII- XIII სს. იხ. ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, პარიზი, 1937, გვ. 185-187).

2. საქართველო და აღმოსავლურქრისტიანული სამყარო

1. H. Focillion, L'art des sculptures romans, Paris, MCMXXXI, p. 14;
2. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბილისი, 1980, გვ. 15;

3. M. Sartre, *La Syrie antique*, Paris, 2002, p. 116-118;
4. *Age of Spirituality*, New York, 1979, pp. 661-662;
5. M. Sartre, დასახ. ნაშრ. გვ. 121;
6. C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabbula Gospels*, Olten-Losanne, 1959;
7. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958;
8. *Age of Spirituality*, დასახ. ნაშრ. გვ. 611-612;
9. იქვე, გვ. 589-590;
10. იქვე, გვ. 606-608;
11. К. Кекелидзе, К вопросу об иерусалимском происхождении грузинской церкви: *ეტიუდები*, ტ. IV, თბილისი, 1957;
12. ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედაქციით, ტ. 1, თბილისი, 1955, გვ. 198;
13. J. Beckwith, *Coptic Sculpture: 300-1300*, London, 1963;
14. Я. Мандр, Житие Петра Ивера, царевича подвижника и епископа Маяумского V века: *Православный Палестинский сборник*, 1896, т. 16, вып. 2, стр. 14-15;
15. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, თბილისი, 1980, გვ. 88-89;
16. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თხზულებანი, ტ. 1, თბილისი, 1979, გვ. 338;
17. ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 389;
18. პროკოფი კესარიელი, Περι κτισματος, V, 9;
19. მ. თარხნიშვილი, ახლად აღმოჩენილი ქართველთა მონასტერი ბეთლემში: *ნერილები*, I, თბილისი, 1994, გვ. 336-344; კ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 89;
20. ტიმოთე გაბაშვილი, მიმოსლვა, გამომც. ელ. მეტრეველი, თბილისი, 1956, გვ. 77;
21. იქვე, გვ. 164-165;
22. იქვე, გვ. 161;
23. ჯუანშერი, ცხოვრება ვახტანგ გორგასლისა: ქართლის ცხოვრება, I, თბილისი, 1955, გვ. 186;
24. ტიმოთე გაბაშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 168. წარწერა მოცემულია გრ. ფერადის ნაშრომის მიხედვით „An account of the Georgian monks and monasteries in Palestine”: *Georgia, a journal of georgian and caucasian Studies*, 1937, N 4-5, pp. 183-184;
25. კ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 125-127; მისივე, მარტვირი ქართველი (VI-VII სს.) და მისი შრომა „სინანულისა და სიმდაბლისათვის”: *ლიტერატურული ძიებანი*, III, თბილისი, 1947, გვ. 261-313;
26. იქვე, 339;
27. ჯუანშერი, დასახ. ნაშრ. გვ. 207;
28. „ასირიელ მამათა“ ეინაობისა და მათი საქართველოში მოსვლის დროისა

- და მოსვლის მიზნების შესახებ იხ.: კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, I, ტფილისი, 1926, გვ. 82-107; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თბილისი, 1979, გვ. 389-415;
29. H. Я. Мapp, დასახ. ნაშრ. გვ. 51-52;
 30. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, I, გვ. 544; მ. თარხნიშვილი, ქართული ხელოვნების ნემტი ეგვიპტეში: Bedi Kartlisa, II, Paris, 1952, გვ. 25-27;
 31. მ. თარხნიშვილი, წერილები: ქართული ეკლესიის ისტორია, მასალები და გამოკვლევები ტ. I, თბილისი, 1994, გვ. 273-276 (მითითება „ცხოვრება პეტრე ქართველისა“, თავი 27, გვ. 20. ნ. მარის გამოც.);
 32. ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, II, თბილისი, 1980, გვ. 150;
 33. იქვე, გვ. 46 (დამონშებულია პ. უსპენსკის ცნობა სინის მთაზე მისი პირველი მოგზაურობიდან 1895 წელს);
 34. К. С. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия), Тифлис, 1912, стр. 34.
 35. К источнику воды живой. Письма паломницы IV века. Подвижники благочестия, Санкт-Петербург, 1860 (Москва, 1994), стр. 195-199;
 36. D. Schlumberger, Orient Hellenisé, Paris, 1970, p. 180;
 37. A. Grabar, Cahiers Archéologiques, XII, 1962, p. 383.
 38. Г. Н. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгүле. საქართველოს სახ. მუზეუმის მოამბე, XI, V, 1941, стр. 16-17;
 39. კ. მაჩაბელი, უძველესი ლიტურგიკული ნივთები საქართველოში. ბრინჯაოს საცეცხლურები: ლოგოს, III, თბილისი, 2004, გვ. 28-31.
 40. К. Г. Мачабели, Серебряные фиалы из Армазисхеви, Тбилиси, 1970, табл. XI-XIII;
3. საქართველო და სასანური ირანი
1. М. Ростовцев Античная декоративная живопись на юге России, I, С. Пб., 1914. с. 321;
 2. B. Svoboda, Neue Denkmaler antiken Toreutik, Praha, 1956, S. 107;
 3. Les Arts de l'Iran. L'Ancienne Perse et Bagdad, Paris, 1930. p. 30-31;
 4. К. Мачабели, Позднеантичная тореутика Грузии, Тбилиси, 1976;
 5. გ. ჩუბინაშვილი, არმაზის საგანძური, თბილისი, 2007, გვ. 63-64; ტაბ. 33;
 6. К. Мачабели, დასახ. ნაშრ. გვ. 106-130;
 7. კ. მაჩაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბილისი, 1983, ტაბ. 72, 73;
 8. საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II, თბილისი, 1973, გვ. 87;
 9. R. Ghirshman, Iran, Parthes et Sassanides, Paris, 1962. p. 283 ;
 10. М. Римшнейдер, От Олимпии до Ниневии во времена Гомера, Москва, 1977, стр. 8;

11. R. Ghirshman, დასახ. ნაშრ. გვ. 287;
12. Д. Шлюмберже, Эллинизированный Восток, Москва, 1985, стр. 185;
13. M.Y. Rostovtzeff. The Near East in the Hellenistic and Roman Times: DOP, I, Cambridge, 1941, pg 29;
14. Д. Шлюмберже, დასახ. ნაშრ. გვ. 171
15. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 22-23;
16. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 2008, ტაბ. 62-64;
17. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, таб. 36,
18. იქვე, ტაბ. 40, 42;
19. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Вестник ИЯИМК АН ГССР, 1940, т.9, рис.81, табл, V;
20. იქვე, გვ. 158;
21. იქვე, გვ. 174-176;
22. R. Ghirshman, დასახ. ნაშრ. გვ. 304, ილ. 401-402;
23. კ. მაჩაბელი, ქართული ისტორიული კოსტიუმები, თბილისი, 2013;
24. N. Thierry, Essai de difinition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen Age en Georgie: Revue des études géorg. et caucas. N1, Paris, 1985, p. 169-223. ამ ნაშრომის კრიტიკული განხილვა იხ. კ. მაჩაბელი, ობიექტური კვლევისათვის: „ხელოვნება“, №9-10, თბილისი, 1992, გვ. 50-62;
25. R. Ghirshman, დასახ. ნაშრ. გვ. 303-304;
26. იქვე, ილ. 200, 201, 211,
27. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977, табл. 156;
28. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Живописная школа Сванети, Тбилиси, 1983, табл. 24, 27, 60, 61;
29. R. Ghirshman, დასახ. ნაშრ. გვ. 304;
30. იქვე, გვ. 305;
31. A. Grabar, L'empreur dans l'art Byzantin, Paris-London, 1971. p. 198;
32. G.de Francovich, Persia, Siria e il medioevo artistico europeo, Napoli, 1984. p. 14;

თავი II ქრისტიანული პლასტიკის ადრეული ქმნილებები საქართველოში

1. ბოლნისის სიონის რელიეფური დეკორი
1. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион: Известия ИЯИМК, Тбилиси, 1940; его же, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948; его же, Цроми, Москва, 1969;

2. Н.А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V-XI веков, Москва, 1977;
3. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион;
4. იქვე, გვ. 175;
5. К. Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии, ტაბ. 3-1, 11, 16, 21;
6. M. Gawlikovski, Sztuka Syrii, Warszawa, 1976, Pl. VIII; C. Jolivet-Lévy, La Cappadoce, Paris, 1997, p. 40; R. Girshmann, დასახ. ნაშრ. ილ.105;
7. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, გვ. 106, ნახ. 96-101;
8. იქვე, გვ. 157.

2. მცხეთის ჯვრის რელიეფები

1. მცხეთის ჯვრის ტაძრის შესახებ იხ. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948; გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, ტფილისი, 1936;
 2. A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantine, London, 1971;
 3. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 142 შემდ.
 4. იქვე, ტაბ. 19, 25;
 5. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 2009, ილ. 8, 19, 27;
 6. ამ ორნამენტების შესახებ დანვრილებით იხ. ქვემოთ თავი რელიეფური დეკორის შესახებ;
 7. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ. ილ. 6, 67, 72;
 8. იქვე, ილ. 5, 6, 7;
 9. იქვე, ილ. 10, 19, 27, 55, 70;
 10. Г. Л. Курбатов Политическая теория в ранней Византии. Идеология императорской власти и аристократическая оппозиция. Культура Византии (IV- первая половина VII в.), Москва, 1984, стр. 112 сл.
 11. ჩატარდა მცხეთის ჯვრის ამალღების რელიეფით შთაგონებული, საფარის მონასტრის კედლის ნეოზამი ჩართული „ჯვრის ამალღების“ რელიეფური კომპოზიციის ზუსტი სტრუქტურული ანალიზი, რომელმაც საშუალება მოგვცა დაგვედგინა კომპოზიციის შინაგანი „გეომეტრიული“ სტრუქტურა, რომელიც მცხეთის ჯვრის ტაძრის მონუმენტურ რელიეფში გამოყენებულ სქემას იმეორებს (იხ. შემდეგი ქვეთავი).
3. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების ზოგიერთი სტრუქტურული თავისებურება (საფარის ჯვრის ამალღების რელიეფი)
1. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 153; Н. Г. Чубинашвили, Хандиси. Тбилиси, 1972, стр. 17-20.

2. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб, 1914-15, стр. 216-218, рис. 139: O. Wulff, Altchristliche und Byzantinische Kunst, Bd. 1, Berlin, ill. 185;
 3. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, ill.125;
 4. J. Beckwith, Coptic Sculpture, London, 1963, ill. 98;
 5. Витрувий, Десять книг об архитектуре, Москва, 1936, Книга Третья, гл. I, стр. 61 сл.
-
4. ქვაჯვარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე
 1. კაპიტელის ზომებია: სიმაღლე 25სმ. ქვედა სწორკუთხედი 18x16სმ. ზედა სწორკუთხედი 19x17სმ.
 2. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, табл. 33,2;
 3. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, New York, 1901, p. 548, fig. 336- 337;
 4. Age of Spirituality, New York, 1978, P. 605, № 540;
 5. Н.П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, С.-Петербург, 1904, стр. 157, 287-288
 6. A. Grabar, les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, Pl. X, XXIII, XXV; W. F. Volbach, Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo, Ravenna, 1977, tav. 7a; Lexikon der christliche Ikonographie, Vienne, 1970, B. 2, Abb. 102, 392;
 7. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Тбилиси, 1940, рис. 71-73, стр. 101
 8. ვ. ჯაფარიძე, ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან, თბილისი, 1982, ტაბ. LIX;
 9. ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავერის ხეობაში, თბილისი, 1941, გვ. 14, №2;
 10. Г. Н. Чубинашвили, Цроми, Москва, 1969, стр. 58, табл. 69-70 («Излюбленная в VI веке форма креста»);
 11. Б. ჩუბინაშვილი, ქვემო ქართლის სტელა-ჯვრები: ძეგლის მეგობარი, 30, თბილისი, 1972, სურ. 3-6, გვ. 41, 43, 45, 47;
 12. А. В. Банк, Прикладное искусство Византии IX-XII вв., Москва, 1978, рис. 19, 20, 101;
 13. Age of Spirituality, N. 545;
 14. J. Hubert, J. Rocher, W.F. Volbach, Fruhzzeit des Mittelalters, Munchen, 1968, Abb. 48, 278, 311;
 15. R. Girshmann, Iran. Parthe. Sassanide, Paris, 1962, fig. 402;
 16. იქვე, სურ. 244, 404;
 17. იქვე, სურ. 226, 242, 245-247;
 18. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, рис. 70; . Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 3, 45, 67;

19. Н. Г. Чубинашвили, Р. О. Шмерлинг, Храмы в древних селениях Триалети-Олтиси и Тетри Цкаро: *Ars Georgica*, 2, Тбилиси, 1948, рис.28, табл.34, стр. 63;
20. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972. таб. 33.

თავი III ქვაჯვარების რელიეფების იკონოგრაფია

1. ძველი აღთქმის თემები ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარებზე
1. A. Grabar, Les sujets bibliques au service de l'iconographie chrétienne: L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age, vol. I, Paris, 1968, pp. 305-317;
2. იქვე, გვ. 509-510;
3. R. Delbrueck, Notes of the Wooden Doors of St. Sabina: *Art Bulletin*, 34, 1952, pp.139-145;
4. C. Cechelli, La cattedra di Massimiano, Roma, 1936-1944;
5. A. Grabar, დასახ. ნაშრ. გვ. 514;
6. Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 70, გვ. 108-110;
7. კ. მაჩაბელი, ძველი ქართული პლასტიკის სანყისებთან (უსანეთის სტელა): საბჭოთა ხელოვნება, №10, 1984, გვ. 65-75;
8. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977, стр. 57, илл. 58;
9. ვ. ცინცაძე, „ჯვარპატიოსანი“ სოფ. თელოვანში: *Ars Georgica*, 5, თბილისი. 1959, გვ. 73-90, ტაბ. 61, ნახ. 9;
10. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, ტფილისი, 1936, გვ. 208, სურ. 162;
11. С. Мнацаканян, мемориальные памятники раннесредневековой Армении, Ереван, 1982, табл. 23. 41
12. L. Réau, L'iconographie de l'art Chrétien, t. II, Paris, 1956, pp.404-405; W. F. Volbach, Frühzeit des Mittelalters, München, 1968, fig. 21, 24, 100, 305; Fr. Henry, Irish Art, London, 1967, p. 177, fig. 26;
13. A. Javakhishvili, G. Abramishvili, Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia, Leningrad, 1986, Pl. 1, 4, 32;
14. L. Réau, დასახ. ნაშრ. გვ. 403;
15. იქვე, გვ. 402;
16. H. M. Roe, The High Crosses of Kells, Dublin, 1988, p. 30-31, Pl. VII;
17. კ. მაჩაბელი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული პლასტიკის ძეგლი: საბჭოთა ხელოვნება, N10, 1986, გვ. 46-61;
18. G. de Shampeaux, Le monde de Symboles, Paris, MCMLXXV, Pl. 108;

19. L. Réau, დასახ. ნაშრ. გვ. 359-363;
 20. იქვე, გვ. 363;
 18. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. 1, С.-Петербург, 1914, стр. 306, рис.9;
 19. L. Réau, დასახ. ნაშრ. გვ. 404-405;
 20. K. Weitzmann, *Age of Spirituality*, New York, 1979, pp. 431-433, n. 389;
 21. K. Weitzmann, დასახ. ნაშრ. გვ. 402-403, fig. 59.
-
2. სახარების თემები ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებზე
 1. C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zu Mitte des achten Jahrhunderts*, *Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie*, 4. Wiesbaden, 1960;
 2. A. Effenberg, *Koptische Kunst*, Leipzig, 1975;
 3. L. Réau, *Iconographie de l'art Chrétien*, t. II, Paris, 1956, p. 185;
 4. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte*, Paris, 1958, p. 60-61, pl. LIII; p. 43, pl. LI;
 5. C. R. Morey, *Early Christian Art*, Princeton-London, 1942, fig. 82, p. 261;
 6. იქვე, ილ. 80;
 7. G. Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, I, Paris, 1925, pl.100;
 8. A. Grabar, *ibid.* Pl. V, VII, Monza n. 2;
 9. *Age of Spirituality*, ed. K. Weitzmann, New York, 1979, p. 497;
 10. კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში, ხელოვნება, 6, თბილისი, 1991, გვ. 43-58;
 11. Г.Н. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгули. Вестник Музея Грузии, XI -В, Тбилиси, 1941, табл. 2-4;
 12. V. F. Volbach, *Avori di scuola ravennate nel V e VI secolo*, Ravenna, 1977, tav. 16;
 13. *Age of Spirituality*, *ibid.* n.447;
 14. მონცას ამბულეტი 14,15 (A. Grabar, *ibid.* Pl. XXVI, XXVII);
 15. L. Réau, *ibid.*, pp.18-20; G. Millet, *Iconographie de l'Evangile*, Paris, 1960, p. 206;
 16. ნ. ქადეიშვილი, ჟალეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბილისი, 1964, ტაბ. 11-12;
 17. *Age of Spirituality*, *ibid.* n. 287, 526-527, 563-564;
 18. W. F. Volbach, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*, B. III, 1, 15a, 31;
 19. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუასაუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 2009, ილ. 23, 4, 2009, ილ. 23, 49; კ. მაჩაბელი, ძველი ქართული პლასტიკის სათავეებთან: საბჭოთა ხელოვნება, 11, 1984, გვ. 65-75;
 20. J. Beckwith, *Coptic Sculpture (300-1300)*, London, 1963, pp. 29, 55, 126;
 21. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1971, p. 235-236;

22. ალ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 131-132;
23. G. Millet, დასახ. ნაშრ. ნახ. 238;
24. კ. მაჩაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ საცხენისიდან: *Ars Georgica*, 10, 1992, გვ. 451-68;
25. W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und das frühen Mittelalter*, Mainz, 1976, no. 116;
26. R. Delbrueck, Notes on the Wooden Doors of S. Sabina: *Art Bulletin* 34 (1952), p. 139-145;
27. K. Weitzmann, *Loca sancta and representational arts of Palestina*, DOP, 28 (1974), fig. 21;
28. L. Réau, *Iconographie*, II, p. 485;
29. K. Weitzmann, *Age of Spirituality*, New York, 1979, p. 264-265, fig. 76; Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. გვ. 208-210;
30. A. Grabar, *Les ampoules*, დასახ. ნაშრ. გვ. 55;
31. K. Wessel, *Byzantine Enamels*, Greenwich, Conn. 1967, no. 5;
32. A. Grabar, დასახ. ნაშრ. nn. 5,6,8,9,10,11;
33. К. Вейцман, М. Хадзидакис, К. Миятев, С. Радойчич, *София и Белград*, 1967, табл.6;
34. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего среднековья Грузии*, Тбилиси, 1983. табл. 35;
35. A. Grabar, დასახ. ნაშრ. გვ.56;
36. Г. Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тбилиси, 1959, таб. 49-51;
37. O. M. Dalton, *Catalogue of Early Christian Antiquities*, London, 1901, p.107, n. 540; კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში: ხელოვნება, 6, 1991, სურ. გვ. 51, 53, 57;
38. Г. Н. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид Гареджи*, Тбилиси, 1948, стр. 31-35, табл. 76 37;
40. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიიდან ანტიკურ საქართველოში, თბილისი, 1972; მისივე, ცენტრალური კავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრერკინის ხანაში, თბილისი, 1982;
41. კ. მაჩაბელი, სტელის გრაგმენტი სოფელ ნაღვარევიდან: საქ. მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, №2, 1988, გვ. 117-134;
42. Н. Г. Чубинашвили, Р. О. Шмерлинг, *Храмы в древних селениях Триалети-Олтиси и Тетри-Цкаро*, *Ars Georgica*, 2, 1948, стр. 62-64, рис. 31;
43. კ. მაჩაბელი, ქრისტიანული თემები ძველ ქართულ პლასტიკაში (ბრდაძორის ქვასვეტი): ხელოვნება, N2, 1993, გვ. 43-60;
44. კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 1998, ილ. 2,
45. კ. მაჩაბელი, დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა: საქართველოს სიძველენი, 10, თბილისი, 2007, გვ. 7-46;

46. Г. Мачабели, Некоторые иконографические схемы раннехристианской пластики Грузии, IV, Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983;
 47. A. Grabar, დასახ. ნაშრ. ტაბ. III, V, XVII, XIX, XXVII;
 48. W. F. Volbach, დასახ. ნაშრ. n. 158, 235, 255;
 49. იქვე, n. 160, ტაბ. 52;
 50. L. Réau, დასახ. ნაშრ. II, ნან. I, გვ. 604;
 51. W. F. Volbach, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII. Jahrh. B. II, Reliefs, Berlin, 1979, n. 109-112, 116, 175-181, 226;
 52. სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებობს ამ სცენის განსხვავებული ინტერპრეტაცია. ნ. ალადაშვილმა ნაშრომში ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების შესახებ გამოთქვა მოსაზრება, რომ „ეს არის ღმრთისმშობლის განდიდების რაღაც იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქცია, რომლის ანალოგიის მითითება არ შეგვიძლია“ (Ars Georgica, 8, თბილისი, 1979, გვ. 67). ბოლო დროს, დავათის ქვასვეტთან დაკავშირებით შემოთავაზებული იყო ბრდაძორის აღნიშნული სცენის ახალი ინტერპრეტაცია, მასში სურთ დაინახონ ლაზარეს აღდგინების (?) სიუჟეტი. ეს არის სრულ გაუგებრობაზე დაფუძნებული ვარაუდი, რომელიც მოკლებულია რაიმე სამეცნიერო ღირებულებას. ქრისტეს ერთ-ერთ სასწაულად ამ რელიეფის მიჩნევა სრულიად შეუძლებელია იმ უბრალო გარემოების გამო, რომ სასწაულების სცენებში აუცილებლად მთავარ პერსონაჟად ქრისტე უნდა მონაწილეობდეს. ამაში დასარწმუნებლად, საკმარისია, მივმართოთ შუა საუკუნეების ხელოვნების ნებისმიერ დარგში ქრისტეს სასწაულების გამოსახულებებს. უკლებლივ ყველა შემთხვევაში კომპოზიციის მხატვრულ და აზრობრივ ცენტრია ქრისტე ფიგურა. (იხ. ეს სცენა სპილოს ძელის რელიეფებზე: W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters, n. 37, 39, 58, 64, 67, 119, 125, 197, 233, 234, 246). ამას გარდა, მუმიასავით არტახებში გახეული ლაზარეს ფიგურა სრულიად განსხვავდება ბრდაძორის რელიეფზე ქსოვილში ერთიანად გახეული ღმრთისმშობლის სულის ხატისაგან.
 53. L. Réau, დასახ. ნაშრ. II, ნან. I, გვ. 616;
 54. კ. მაჩაბელი, ღმრთისმშობელი-მცირე ორანტა ქართული ჭედურობაში: საქართველოს სიძველენი, №№ 4-5, თბილისი 2003, გვ. 115-130;
-
3. ღმრთისმშობლის სახე ქართულ ქვაჯვარებზე
 1. სინოდის კანტ. გუჯარი N 286: თ. ჟორდანია ქრონიკები, I, ტფილისი, 1892, გვ. 16;
 2. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, стр. 54;
 3. ნ. შოშიაშვილი, ქართული წარწერების კორპუსი, I, ლაპიდარული წარწერები, თბილისი, 1980, გვ. 102-103;
 4. იქვე, გვ. 138-139;

5. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 148, 167;
6. A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958;
7. Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, Washington, 1962, pp. 70-71, N 86; M. C. Ross, A Byzantine Gold Medallion at Dumbarton Oaks: DOP, 11, 1957, pp. 247-261;
8. P. Grierson, The Date of the Dumbarton Oaks Epiphani Medallion: DOP, 15, 1961, pp. 221-224;
9. W. F. Volbach, Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des Frühen Mittelalters, Mainz, 1976, n. 127, 129, 131; ყველა რელიეფი VI საუკუნეს მიეკუთვნება, შექმნის ადგილად აღმ. ხმელთაშუაზღვისპირეთი არის მიჩნეული;
10. K. Machabeli, Quelques schéma iconographiques de la sculpture paléochrétienne de la Géorgie, IV symposium internationale d'art géorgien, Tbilisi, 1983;
11. ამ ფიგურების შესახებ იხ. Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 71-73;
12. იხ. ყვავილის, როგორც ინსიგნიის, სიმბოლური მნიშვნელობა სასანურ საინვესტიტური რელიეფებზე, ვერცხლის ლანგრებზე (К. Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии, Тбилиси, 1976, стр. 112-115). ზუსტად ამგვარი შრომანისებრი ყვავილი უკაია ხელში ამგვარივე კოსტიუმით შემოსილ მამაკაცს დმანისის ერთ-ერთი ქვაჯვარას ფრაგმენტზე (იხ. Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 70);
13. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 18-22;
14. J. Beckwith, Coptic Sculpture, London, 1963;
15. იქვე, ტაბ. 111, 112; W. F. Volbach, დასახ. ნაშრ. N 137;
16. W. F. Volbach, დასახ. ნაშრ. №174, 184, 243;
17. Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. გვ. 42, ნახ. 21;
18. იქვე, ნახ. 101;
19. Н. Г. Чубинашвили, Грузинская средневековая резьба по дереву, Тбилиси, 1958, таб. 1-10;
20. რ. რამიშვილი, არქეოლოგიური კვლევა-ძიება არაგვის ხეობაში, „მნათობი“, თბილისი, 1986, №8, გვ. 129-150;
21. Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. გვ. 167, 251;
22. იქვე, გვ. 318;
23. Ch. R. Morey, Early Christian Art, London, MCMXXVII, ch. 5; M. Tatić-Djurić, L'icon de Kyriotissa, Actes du XV Congrès international d'études Byzantines, Athènes. 1976, Athènes, 1981, p. 768, n. 51;
24. J. Strzygowski, Eine Alexandrinische Weltchronik, Wien, 1905, S. 161, Taf. 10; M. Tatić-Djurić, დასახ. ნაშრ, გვ. 766, n. 40;
25. В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, стр. 41, таб. 45;
26. Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. გვ. 317-318, ნახ. 214;

27. იქვე, გვ. 30, ნახ. 204;
 28. იქვე, გვ. 261-263, ნახ. 164, 165, 167, 168, 170, 711;
 29. Age of Spirituality, n. 474, p. 529; n. 476, p. 532;
 30. E. S. Bolman, The enigmatic Coptic Galaktotrofos and the culte of the Virgin Mary in Egypt. Images of the Mother of God: Perception of the Theotokos in Byzance, ed. M. V. Athens, 2005, pp. 13-23;
 31. A. Effenberger, Koptische Kunst, Leipzig, 1974, Taf. 44, 45
 32. Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. ნახ. 159, გვ. 156;
 33. R. Ghirshmann, Iran. Parthes, Sassanides, Paris, 1962, pp. 54, 203, 304; ill. 67, 242, 401;
-
4. უფლის საფლავის გამოსახულება ქართულ ქვაჯვარებზე
 1. იერუსალიმის უფლის საფლავის არქიტექტურული ფორმების კვლევას მრავალრიცხოვანი გამოკვლევა მიეძღვნა, მოვიყვან მხოლოდ რამდენიმე ფუნდამენტურ ნაშრომს: R. Krautheimer, Studies in Early Christian, Medieval and Renaissance Art, New York, 1969, P.115-150; V. Corbo, Il Santo Sepolcro di Gerusalemme, Jerusalem, 1981; J Wilkinson, Egeria's Travel to the Holy Land, Warminster, 1981, P. 164-171; R. Ousterhout, The Temple, the Sepulchre and the Martyrion on the Savior: Grsta, 1990, XXIX, I, The International Center of Medieval Art, P. 44-53;
 2. Eusebius, Vita Constantina, 3, 26 ff.;
 3. J. Wilkinson, Egeria's Travels to the Holy Land, Warminster, 1981; R. Ousterhout, Pilgrimage Architecture: Egeria, Monuments of Faith in the Medieval Mediterranean, 2007, pp. 47-57;
 4. V. Corbo, Il Santo Sepolcro di Gerusalemme, Jerusalem, 1981; საინტერესოდ აღადგენს ქრისტეს საფლავზე აგებული ნაგებობის ფორმას ნ. კონდაკოვი. პილიგრიმი ქალის მონათხრობის მიხედვით იგი ასკენის, რომ ეს იყო ორმაგი კოლონადით შემოსაზღვრული ნაგებობა, მსგავსი იმპერატორ კონსტანტინეს დროს აგებული იოანე ლატერანელის ბაპტიკურიუმისა. გადმოცემით, სადღესასწაული დღეებში სვეტებს შორის სივრცე და პორტიკები ოქროს კლავებიანი აბრეშუმის ფარდებით იმკობოდა. Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, С. Петербург, 1904, стр. 154 сл.
 5. A. Recio Vaganzones, La representation architectonique de la rotonda del Santo Sepolcro en la escultura paleocristiana de Occidente: Christian Archaeology in the Holy Land// New Discoveries, Jerusalem, 1990, P. 570-589, fig. 1, 7, 11, 12, 13, 16 (ნაშრომში IV-VI სს. იტალიისა და საფრანგეთის სარკოფაგებია განხილული, რომელთა რელიეფებზე უფლის საფლავის როტონდის იკონოგრაფიული, სტრუქტურული და სიმბოლური ასპექტებია გამოვლენილი. ავტორმა თავალი გაადევნა ამ არქიტექტურული თემის ევოლუციას.
 6. A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958; idem. Martyrium. Recherches sur la culte des reliques et l'art chrétien antique, II, London, 1972, p. 155-156;

7. Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, СПб, 1904, стр. 154 сл.;
8. M. E. Kleinbauer, Church of the Holy Sepulcher: Age of Spyrituality, P. 650-651;
9. A. Grabar, Martyrium, I, P. 147, 219, 229;
10. Age of Spyrituality, fig. 76, P. 564;
11. K. Weitzmann, Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine: DOP, Washington, 1974, fig.24;
12. A. Grabar, Les ampoules, Pl. XLV;
13. Age of Spyrituality, №519, გვ. 580,;
14. იქვე, №520, გვ. 581;
15. A. Grabar, დასახ. ნაშრ., ტაბ. IX, XI, XIV, XVI;
16. V. Elbern, Zur Morphologie der Bronzenen Weichrauchgefäße aus Palästina: Archiv Español de Arqueologia, vol. 45-47, 1972-74, Madrid, Abb. 2; კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში: ხელოვნება, №6, 1991, თბილისი, გვ. 43-58;
17. C. Cecheli, G. Furnali, M. Salmi, The Rabula Gospels, Olten-Losanne, 1950, Pl. 13 a;
18. Age of Spyrituality, №528, გვ. 588-589,;
19. იქვე, №523, გვ.584;
20. კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 1998;
21. К источнику живой воды. Письма паломницы IV века, СПб-Б, 1860 (Москва, 1994);
22. К. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия), Тифлис, 1912, стр. 13, 33;

თავი IV ადრეული შუა საუკუნეების ქართული რელიეფების სიმბოლური მეტყველება

1. საქართველოს სამოთხე. სრული აღწერაი ლუანთა და ვნებათა საქართველოს წმიდათა, გამოც. გ. საბინინის მიერ, პეტერბურლი, 1882, გვ. 43-44;
2. ევსები კესარიელი, საეკლესიო ისტორია: გეორგიკა. ბიზანტიელი მწერლების ცნობები საქართველოს შესახებ, აღ. გამყრელიძისა და ს. ყაუხჩიშვილის გამოც. ტ.1, თბილისი, 1961, IX, 9;
3. A. Grabar, L'empereure dans l'art byzantin, London, 1971, pl. XIII-XV;
4. A. Grabar, დასახ. ნაშრ. გვ. 34-39 (ა. გრაბარი ჯერის ფორმებსა და მის სიმბოლიკას განიხილავს კონსტანტინე დიდის სასწაულებრივი ხილვის „წიშნიდან“ მოყოლებული);
5. G. Millet, Les Iconoclastes et la Croix, à propos d'une inscription de Cappadoce, B. C. H., XXXIV, Paris, 1910, p. 96 et suiv.

6. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, Известия ИЯИМК, IX, Тбилиси, 1940, ст. 38-4;
7. იქვე, გვ. 182 შემდ.
8. იხ. ბაქირბას აღმოსავლეთ ეკლესიის კარის ბალაერის ქვა, აღ-ბარას და ბაფეტიანის ეკლესიების სვეტისთაფების ორნემენტები, კაუკასიას კლდის სახლის კარის რელიეფური სამკაული, ბაშაკუხის კარის ბალავარი და სხვ.: Ignacio Peña, The Christian Art of Byzantine Syria, Garnet Publishing, pp. 89, 168, 172, 174;
9. გაზის წმ. სერგის ტაძარი აგებულია 536 წლამდე პალესტინის მმართველის სტეფანეს და გაზის ეპისკოპოსის მარციანის მიერ: Cyril Mango, The Art of the Byzantine Empire, 312-1453: Sources and Documents, Toronto, 1986, p. 60;
10. G. de Jerphanion, Les églises ruppestres de Cappadoce, Paris, 1925, t. I;
11. მრავალფეროვანი მასალა აღმოჩენილი არქეოლოგიური კვლევის შედეგად დმანისის რაიონში (ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები, თბილისი, 1941; მისივე, უკანგორის ისტორიული ნაშთები: ენიშკის მოამბე, X, თბილისი, 1941; ვ. ჯაფარიძე, ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან, თბილისი, 1982;
12. А. С. Уваров, Христианская символика. ч. I, Символика древне- христианского периода, Москва, 1908, стр. 41;
13. Ignacio Peña, The Christian Art of Byzantine Syria, 1997, Garnet Publishing, გვ. 173-174;
14. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ნახ. 49, 75, 76, 111;
15. იხ. დმანისის (2007 წ.) და ბოლნისის (2008 წ.) ექსპედიციების მასალები (ხელმძღვანელი კ. მაჩაბელი);
16. Arts de Cappadoce, Genève, 1971, fig. 72, 42, 50, 74; C. Jolivet-Lévy, La Cappadoce. Mémoire de Byzance, Paris, 1997, p. 41;
17. Ignacio Peña, დასახ. ნაშრ. გვ. 80; 97, 100;
18. Age of Spirituality, New York, 1978, n. 290;
19. რ. რამიშვილი, ბ. ჯორბენაძე და სხვანი, არქეოლოგიური კვლევანი არაგვის ხეობაში, თბილისი, 1976, ტაბ. III; A. Javakhishvili, G. Abramishvili, Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia, Leningrad, 1986, Pl. 76;
20. კ. მაჩაბელი, ქვაჯვარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე: ხელოვნება, 7, თბილისი, 1988, გვ. 68;
21. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკის ზოგიერთი თავისებურება: ძიებანი სახვით ხელოვნებაში. თსსა სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 1980;
22. Н. Г. Чубинашвили, Грузинская художественная резьба по дереву, Тбилиси, 1958, таб. 15, 166 сл.;
23. ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XXXI, 1, 2; XLVI, 2; LVIII, 2; XLIV, 2 და სხვ.; ასევე – 2007 წლის დმანისისა და 2008 წლის ბოლნისის ექსპედიციების მასალები (ხელმძღვანელი კ. მაჩაბელი);

24. გ.ჩუბინაშვილი, არმაზის საგანძური, თბილისი, 2007, ტაბ.3,4,6,8,18,21;
25. E. Kitzinger, *Early Christian Art*, London, 1955, Tab. 15, p. 32;
26. Ignacio Peña, დასახ. ნაშრ. გვ. 98, 99;
27. A. Effenberger, *Koptische Kunst*, Leipzig, 1974, Taf. 25, 71; И. К. Языкова, *Богословие иконы*, Москва, 1995, таб. 1;
28. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრ. ტ. I;
29. ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XI;
30. იქვე, ტაბ. XLI, LVIII;
31. ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. LVIII, 1;
32. ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრების სამი უცნობი ძეგლი: *Ars Deorgica*, 2, თბილისი, 1948, ტაბ. 24;
33. R. Ghirshmann, *Iran. Parthes et Sassanides. L'univers des formes*, Paris, 1962, ill. 137, 164, 165, 168, 196, 214, 233, 244; В. Г. Луконин, *Искусство древнего Ирана*, Москва, 1977, илл. стр. 169; კ. მაჩაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბილისი, 1983, ტაბ. 22-23, გვ. 99;
34. კ. მაჩაბელი, პორტრეტი ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში (V-VII სს.): ლიტერატურა და ხელოვნება, 4, თბილისი, 1998, გვ. 131-161;
35. 2008 წ. ბოლნისის ექსპედიციების მასალები (ხელმძღ. კ.მაჩაბელი);
36. E. Kitzinger, *The Cult of Images before Iconoclasm: Dumbarton Oaks Papers*, VIII, Washington, 1954, pp. 83-150.
37. А.С. Уваров, *Христианская символика*, I, Москва, 1908, стр. 173;
38. J. Lassus, *Ranokrestanske a byzantinske umenie*, Bratislava, 1971, ill. 27-28;
39. Musée du Louvre. *Antiquité tardive et paleochrétienne. Album*. Paris, 2007, Ma 2955;
40. Fr. Winkelmann, G. Gomolka-Fuchs, *Frübyzantinische Kunst*, Leipzig, 1987, Taf. 56, S. 94;
41. J. Lassus, *ibid.* ill.185;
42. *Age of Spirituality*, New York, 1978, n. 554, pp. 618-619;
43. *Ibid.* n. 555, pp. 619-620;
44. *Ibid.* n. 542, p. 606-608, color. Plate XV;
45. *Ibid.* n. 292, n. 299, pp. 316-317, 322-323;
46. *Arts de Cappadoce*, Genève, 1971, p. 147 etc.
47. Г. Н. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, Тбилиси, 1948, стр. 136;
48. *Ibid.* стр. 136-137, n.4;
49. *Ibid.* стр. 157, таб. 64;
50. *Ibid.* стр. 186-187, таб. 77, 79
51. ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მაშავერის ხეობაში, თბილისი, 1941, გვ. 28;

52. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, таб. 28, стр. 139-140 («пальметка по основному мотиву» – ასე უნოდებს მეცნიერი ამ ორნამენტულ მოტივს). გ. ჩუბინაშვილი მიიჩნევს ამ ორნამენტში ნატურალისტური ნიმუშის მნიშვნელოვან სტილიზაციას, რის უახლოეს პარალელად თელის ტაკი-ბოსტანის კედლის ფრიზის ორნამენტს (E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, Taf. XLII-XLIII, LVI). „ორნამენტის შესრულების თავისუფლება და სიმსუბუქე, მხატვრულ დასრულებულებასთან ერთად“, მეცნიერის აზრით დიდი და გამოცდილი მხატვრის ხელს ავლენს;
53. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, таб. 43;
54. ლ. მუსხელიშვილი, დასახ. ნაშრ. ტაბ. VI, 10;
55. ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XXIV, 2; XXV, 4;
56. Г. Н. Чубинашвили, Болниси, Тбилиси, 1940, стр. 90, рис. 56;
57. გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბილისი, 1998, ტაბ. LXIII, გვ. 31-32;
58. კ. მაჩაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ ნალვარევიდან: საქ. მეცნ. აკად. მაცნე, №2, თბილისი, 1988, გვ. 117-134;
59. კ. მაჩაბელი, ძველი საქართველოს ვერცხლი, თბილისი, 1983, ტაბ. 22-23, გვ. 99;
60. В. Г. Луконин, Искусство древнего Ирана, Москва, 1977, илл. стр. 169;
61. К. В. Тревер, Новое сасанидское блюдо Эрмитажа (Из истории культуры народов Средней Азии): Сборник в честь акад. И. А. Орбели. М.-Л. 1950, стр. 256-270;
62. R. Ghirshman, Iran. Partes et Sassanides, Paris, 1962, ill. 233, p. 190; არდაშირ II-ის დროიდან (379-383) ირანის შაჰინშაჰებმა საკუთარი მეფობის მოელენების უკედავსაყოფად ტაკი-ბოსტანის კლდე შეარჩიეს (ქალაქ ქერმანშახთან, ძველ აბრეშუმის გზაზე), რომელსაც ე. პერცფელდმა „აზიის კარიბჭე“ უწოდა. არდაშირ II-ის საინვესტიტურო რელიეფზე გამოსახულია არდაშირი აპურამაზდასა და ანაჰიტას შორის. E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, Taf. XI, LV, LVI; E. Porada, Ancien Iran. The Art of Pre-islamic Times, London, 1965;
63. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, стр. 72;
64. იოანე საბანისძე, ჰაბოს წამება: ქართული მწერლობა, I, თბილისი, 1987, გვ. 447-450;
65. კ. მაჩაბელი, ბიზანტიურ-ქართულ კულტურულ ურთიერთობათა ვიზუალური მონუმენტები ადრეული შუა შაუკუნეების ქართულ რელიეფებზე: ბიზანტინოლოგია საქართველოში, თბილისი, 2007, გვ. 362-372, ილ. გვ 371;
66. იხ. დმანისისა და ბოლნისის ექსპედიციების მასალები (2007-2008 წწ., ხელმძღვანელი კ. მაჩაბელი);
67. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972, таб. 70, стр. 94-96; მკვლევარი გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მამაკაცთა გამოსახვა ყვავილით მარჯვენა ზეღმართულ ხელში ნიშნავდა „ძალაუფლებისა და უფლებათა გარკვეული

- მოცულობის მიღების დადასტურებასა და დამტკიცებას, ანუ წარმოადგენდა უფლებრივ საბუთს“, რომლითაც ირანის მმართველები ცდილობდნენ გადმოეხიზნათ თავის მხარეზე ქართველი დიდებულები.
68. H. Г. Чубинашвили, *ibid.* таб. 69, стр. 94;
 69. კ. მაჩაბელი, ქრისტიანული თემები ძველ ქართულ პლასტიკაში (ბრდაძორის ქვასვეტი): ხელოვნება, №2, თბილისი, გვ. 43-60, ილ. გვ.55;
 70. 2008 წლის ბოლნისის ექსპედიციების მასალები (ხელმ. კ. მაჩაბელი);
 71. А. С. Уваров, *Христианская символика*, Москва, 1908, стр. 107, 113-114, 193
 72. კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 1998, გვ. 214-215, ილ. 10;
 73. Synai, *Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, ed. by Konstantinos A. Manafis, Athens, 1990, ill. 10; ფერისცვალების ტაძარი იუსტინიანეს ეპოქას განეკუთვნება.
 74. H. L. Nikel, *Byzantinische Kunst*, Leipzig, 1964, Taf. 33, S. 82
 75. გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბილისი, 1998, ტაბ. LXXII, 1-4;
 76. იქვე, ტაბ. LXXIV;
 77. იქვე, ტაბ. I;
 78. იქვე, ტაბ. II;
 79. იქვე, ტაბ. XXIX;
 80. А.С. Уваров, *Христианская символика*, I, *Символика древнехристианского периода*, Москва, 1908, стр.. 199-202;
 81. *Nat. Hist.*, X, 22.
 82. А. М. Апакидзе, Г. Ф. Гобеджишвили, А. Н. Каландадзе, Г. А. Ломтатидзе, Мцхета, I, *Археологические памятники Армазисхеви, по раскопкам 1937-1946 гг.* Тбилиси, 1958, стр. 75-77; К. Г. Мачабели, *Позднеантичная торевтика*, Тбилиси, 1976, стр. 33-37.
 83. ნ. უგრელიძე, ფარშევანგის გამოსახულებით შემკული მინის ჭურჭელი სამთავროდან. მიმოხილველი, II, თბ., 1951, გვ. 301-314, სურ. 1.
 84. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, *Известия ИЯИМК*, IX, Тб., 1940, стр. 160. „ფარშევანგები – ეს საყოველთაო გასაგები უკვადვებისა და აღდგომის სიმბოლოა პირვანდელ ქრისტიანობაში“ (გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, ტფილისი, 1936, გვ. 42).
 85. ვ. ჯაფარიძე, ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან, თბილისი, 1982, გვ. 32, 40-41, 51-52, ტაბ. XXXI, ტ. VIII, 1.
 86. იქვე, გვ. 85-86, ტაბ. LVIII, 1; LXXVIII, 1;
 87. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, таб. I;
 88. F. Winkelmann, G. Gomolka-Fuchs, *Frübyzantinische Kunst*, Leipzig, 1087, Taf. 82, Taf. 44;
 89. J. Lassus, *Ranokrestanske a byzantinske umenie*, Bratislava, 1971, ill. 27, 28;

90. F. Winkelmann, *ibid.* Taf. 105;
91. *Age of Spirituality*, New York, 1978, n. 290, p. 315-316;
92. F. Winkelmann, *ibid.* Taf. 164;
93. კ. მაჩაბელი, დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა: საქართველოს სიძველენი, 10, თბილისი, 2007, სურ. 2,5;
94. Н. В. Покровский, *Очерки памятников христианского искусства, Санкт-Петербург*, 2000, стр. 92, рис. 82;
95. გ. ჯავახიშვილი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები, თბილისი, 1998, გვ. 8, ტაბ. I, 1-4;
96. K. Weitzmann, *Age of Spirituality*, n 444 a, p. 494;
97. Bozena Mierzejewska, *Faras Gallery, Warsaw*, 2005, ill. 12, p.18;
98. J. B.Ward-Perkins and R. G. Goodchild, *Christian Monuments of Cyrenaica*, ed. by Joyce Reynolds, Hertford, 2003, ill. 210, p. 263;
99. R. Ghirshmann, *ibid.* p.201, fig. 240;
100. იქვე, გვ. 227, ნახ. 270;
101. იქვე, ნახ. 271-276. განსაკუთრებით თვალსაჩინოა სიახლოვე ფრთოსანი სიმურგის რელიეფებთან, სადაც ფრთა გადმოცემულია ზუსტად იმგვარად, როგორც ჩვენს რელიეფზე: ორნამენტული ლილვით შემოხაზული ფრთის ზედა ნაწილი შეესებულია მარტივი გეომეტრიული ნახტით – ტეხილი ხაზების წყება, რომები დასხვ. ბუმბული კი გადმოცემულია ფრთის მოხაზულობის შესატყვისი პარალელური ხაზების მწკრივით
102. იქვე, გვ. 216, ნახ. 257. ერთ-ერთ სასანურ ვერცხლის ჭურჭელზე ფრინველის ანალოგიურ გამოსახულებასთან დაკავშირებით ვ. ლუკონინი გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ ეს არის ხოხობი (ასეთივე „სამეფო“ ბაფთითა და ნისკარტში ყელსაბამით), რომელიც კეთილისმყოფელ ღვთაებას განასახიერებდა: В. Г. Луконин, *искусство древнего Ирана, Москва*, 1977, стр.197;
103. R. Ghirshmann, *ibid.*, p.219;
104. იქვე, გვ. 200;
105. *Age of Spirituality*, New York, 1978, n. 554, pp. 618-619;
106. ქვასვეტი აღმოაჩინა 2008 წლის აგვისტოში გ. ჩუბინაშვილის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის სამეცნიერო ექსპედიციამ, რომლის ამოცანას შეადგენდა ამ რეგიონში შემორჩენილი ქვაჯვარების აღნუსხვა. იხ. ბოლნისის ექსპედიციის მასალები, ფოტო n. 1162, 1163, 1164, 1165;
107. ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრების სამი უცნობი ძეგლი: ქართული ხელოვნება, 2, თბილისი, 1948, გვ. 33, ტაბ. 19, 2; ბოლნისის ექსპედიციის მასალები (2008), ფოტო n. 260;
108. R. Ghirshmann, *ibid.*, ill. 409, 410, 411;

109. F. Cabrol, H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, vol. 2, Paris, 1907, Col. 1610-1625, sv. Flabellum;
110. M. Mango, Silver from Early Byzantium, Baltimore, 1986; H. Richardson, Remarks on the Liturgical Fan, Flabellum or Ripidion, Edinburgh, 1993.
111. ი. კიკვიძე, მინათმოქმედება და სამინათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში, თბილისი, 1988, გვ. 173.
112. D. Barag, Glass: Encyclopaedia Judaica, Jerusalem, 1972, vol. VII, cols. 604-614; Age of Spirituality, n. 347, pp. 380-381.
113. А. С. Уваров, Христианская символика, I, Символика древне-христианского периода, Москва, 1908, стр. 204-20.
114. Г. Н. Чубинашвили, укр. соч. стр. 155-158, таб. I.
115. В. Г. Луконин, укр. соч. стр. 175
116. И. А. Орбели-К. В. Тревер, Сасанидское металл, Москва, 1935, табл. 22, 23, 35, 40, 48, 49;
117. Г. Н. Чубинашвили, укр. соч. стр. 158;
118. В. Г. Луконин, укр. соч. стр. 159-160;
119. ვერცხლის ლანგარზე სამეფო წყვილის გამოსახულებით ბალტიმორის მუზეუმიდან (VI-VII სს.) დედოფლის გვირგვინის ვერძის რქები და ბროწეულის ნაყოფი ამშვენებს; ჰორმიზდ II-ის (303-309) მონეტაზე პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკაში შაჰინშაჰის გვირგვინში ფრინველის გამოსახულებაა ჩართული (R. Ghirshmann, Iran. Parthes et Sassanides, Paris, 1962, ill. 259 311); ვერცხლის ლანგარზე ერმიტაჟიდან ნადირობის სცენაში შაჰურ II-ის ვაჟის, კუშანთა მეფის ვარახრანის გვირგვინს ჯიხვის რქები ამშვენებს. ასეთივეა ამ მეფის გვირგვინი მის ოქროს მონეტაზე ერმიტაჟიდან (В. Г. Луконин, укр. соч. илл. стр. 176-177); სასანიანთა სამეფო ტახტის მემკვიდრეთა კულახს ხშირად ცხოველების თავები ამშვენებს. საინტერესოა, რომ სარგვეშში აღმოჩენილ სასანურ ვერცხლის კილიკზე მეფისნულის კულახს ცხენის თავის გამოსახულება ამკობს. ასეთივე თავსამკაული აქვს ვარახრანის ვაჟს სამონეტო გამოსახულებებზე (В. Г. Луконин, Иран в эпоху первых сасанидов, Ленинград, 1961, стр. 58-59);
120. R. Ghirshmann, ibid. fig. 18;
121. В. Г. Луконин, укр. соч. илл. стр. 176-177;
122. იქვე, ილ. გვ. 48;
123. კ. მაჩაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ ნალვარევიდან: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 2, 1988, გვ. 117-134;
124. R. Ghirshmann, ibid., ill. 287, 404, p. 235, 306;
125. P. Amandry, Un motif „scythe“ en Iran et en Grèce: JNES, vol. XXIV, N3, Paris, 1965;
126. В. Г. Луконин, укр. соч. илл. стр. 158;
127. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბილისი, 1972, გვ. 63, 72 და სხვ.;

128. А. С. Уваров, Христианская символика, I, стр. 206;
129. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, стр. 160-164, таб. III;
130. კ. მაჩაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ ნალვარევიდან: სურ.3; კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 1998, გვ. 72-77;
131. Н. Г. Чубинашвили, Р. О. Шмерлинг, Храмы в древних селениях Триалети-Олтиси и Тетри Цкаро: Ars Georgica, 2, თბილისი, 1948, გვ. 61-64, ტაბ. 34;
132. ვ. ჯაფარიძე, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XIX, 2; XXXIII, 2;
133. ქართულ ქრისტიანულ ძეგლებში ცხოველთა გამოსახულებების გამოყენებას შეეხო გ. ჩუბინაშვილი ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ თავის ადრეულ ნაშრომში („ქართული ხელოვნების ისტორია“, ტომი I, ტფილისი, 1936). მან ხაზი გაუსვა ამ თემატიკის უძველეს სანაწიებს და სასაანური ხელოვნების მნიშვნელობას მის გავრცელებაში VI-VII საუკუნეთა ქართულ ხელოვნებაში (გვ. 44-45);
134. Г.Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 174-176, сноска 2 на стр. 175;
135. Г. Н. Чубинашвили, Болнисский Сион, таб. IV;
136. გ. ჩუბინაშვილი, სვეტიცხოვლის გალავანში XI საუკუნის კარიბჭის გახსნა: ძეგლის მეგობარი, თბილისი, 1964, N 1, გვ. 6-10;
137. კ. მაჩაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ ნალვარევიდან: გვ. 117-134; მისივე, ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 1998, გვ. 60-77, ილ. 14;
138. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1976, стр.158;
139. „და პრეტა უფალმან სამოველს... აღაცხა რქა ეგე შენი ზეთითა...“ (I მეფეთა, 16, 1-13); რქა მონაწილეობს შოლომონ მეფის კურთხევაში: „... და მიიღო სადღუ ამპოლი ზეთისა კარვითდა სცხო სოლომონს და დაბერეს ნესტუსა რქისასა...“ (III მეფეთა 1, 39);
140. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 142.
141. G. de Champeaux, Dom S. Sterkx, Monde de symbols, Zodiac, MCMLXXX, Milano, pp. 28-30, 101-102, fig. 54;
142. ibid. p. 243;
143. E. Herzfeld, Am Tor von Asien, Berlin, 1920, Taf. LX, IX;
144. Г.Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, таб. 63;
145. Н. Г. Чубинашвили, Р. О. Шмерлинг, დასახ. ნაშრ. ნახ. 28;
146. Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие по Сирии и Палестине, С-Пб, 1904, стр. 126-127, рис. 24;

თავი V ქვაჯვარების რელიეფების ისტორიული და მხატვრული სპექტები

1. საერო პორტრეტი ადრეული შუა საუკუნეების ქვაჯვარებზე
1. М. Прелог, Мозаика Пореча, Белград, 1959;
2. Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, СПб, 1914, стр. 359 сл.;
3. Г.Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, табл. 18-22;
4. კ. მაჩაბელი, საერო პორტრეტი ადრეფეოდალურ საქართველოში: ხელოვნება, №2, 1991, სურ. გვ.105;
5. ნ. შოშიაშვილი, ქართული წარწერების კორპუსი, თბილისი, 1980, გვ. 101-102, 131-132, 119-120;
6. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 155;
7. A. Grabar, Martyrium, II, Paris, 1946, p. 60;
8. D. Schlumberger, L'Orient hellénisé, Paris, 1970, p.173;
9. Cahier Archéologique, XII, 1952, 1952, p. 835;
10. დ. კაპანაძე, ქართული ნუმიზმატიკა, თბილისი, 1950, გვ. 38, ტაბ. III, იი. 35-38;
11. ს. ჯანაშია, საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე; შრომები, I, თბილისი, 1949, გვ. 223-224;
12. H. Focillon, L'art des sculpteurs romans. Recherches sur l'histoire des formes, Paris, MCMXXXI;
13. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси. Тбилиси, 1958, таб. 26, стр. 59-62;
14. ყვავილის მოტივის სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ იხ. К. Г. Мачабели, Позднеантичная торевтика Грузии, Тбилиси, 1977, стр. 112-113. იქვეა მოყვანილი ლიტერატურა ამ საკითხთან დაკავშირებით. სამწევრის რელიეფზე ამ დეტალის შესახებ იხ. ნ. ჩუბინაშვილის დასახ. ნაშრ. გვ. 60;
15. R. Ghirshman, Iran. Parthes et Sassanides, Paris, 1962, fig. 233; არდაშირ II-ის საინვესტიტურო რელიეფზე ტაკ-ი ბოსტანში შაჰინშაჰის გვერდზე ღვთაება მითრა ლოტოსის დიდ ყვავილზე მდგომი არის გამოსახული;
16. К. В. Тревер, Новое «сасанидское» блюдо Эрмитажа, М.-Л. 1960, стр. 256-270;
17. А. Я. Борисов-В. Г. Луконин, Сасанидские геммы, Ленинград, 1963, стр. 167-168;
18. Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 98-99, ტაბ. 72;
19. ნ. შოშიაშვილი, ქართული წარწერების კორპუსი, I, თბილისი, 1980, გვ. 118-123;
20. ს. ჯანაშია, ფეოდალური რევოლუცია საქართველოში, შრომები, I, თბილისი, 1949, გვ.
21. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. გვ. 155;
22. ს. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ. გვ. 87;

23. თ. ჟორდანია, ქრონიკები, ტფილისი, 1895, გვ. 69-70; Г. Н. Чубинашвили, Цроми, Тбилиси, 1969, стр. 9-10;
24. გ.ჩაჩანიძე კითხულობს „მონ//ილ“, (გ. ჩაჩანიძე, გრიგოლ იპატოსის ძეგლი: საისტორიო მოამბე, I, თბილისი, 1925, გვ. 261-263); ნ. შოშიაშვილი – „მუ(ჭელი)კ...“ (ნ. შოშიაშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 119-120));
25. სუმბატ დავითის-ძე, ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონიანთა: ქართლის ცხოვრება, I, თბილისი, 1955, ს. ყაუხჩიშვილის გამოც. გვ. 373;
26. ს. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ. გვ. 127;
27. კ.მაჩაბელი, ქვაჯვარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე: საბჭოთა ხელოვნება, №7, 1988, გვ. 63-70;
28. R. Ghirshman, დასახ. ნაშრ. სურ. 402;
29. იქვე, სურ. 244, 404;
30. იქვე, სურ. 226, 242, 245, 246, 247.
31. Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ. გვ.
32. K. Weitzmann, Age of Spirituality, New York, 1979, nn.45, 47, 49.
33. კ. მაჩაბელი, დმანისის ახლად აღმოჩენილი ქვაჯვარა: საქართველოს სიძველენი, 10, თბილისი, 2007, გვ. 7-46;
34. A. Effenberger, Koptische Kunst, Leipzig, 1974, Taf. 36.

დამატება:

ობიექტური კვლევისათვის (ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ქანდაკების სახელოსნოს განსაზღვრის ერთი ცდის შესახებ)

1. N. Thierry, Essai de définition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen-Age en Gorgarene: „Revue des études géorgiennes et caucasiennes“, №1, Paris, 1985, p.169;
2. იქვე, გვ. 170, n.5;
3. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, I, თბილისი, 1951, გვ. 243 შემდ.; ს. ჯანაშია, შრომები, II, თბილისი, 1952, გვ. 90; ნ. ჯანაშია, ქვემო ქართლის ისტორიული გეოგრაფიიდან (გოგარენე-გუგარქი): ისტორიულ-წყაროთმცოდნეობითი ნარკვევები, თბილისი, 1986, გვ.55-91;
4. Jean Catholicos, Histoire de l'Arménie, trad. Sain-Martin, Paris, 1941, pp.. 38, 78, 110, 163;
5. N. Thierry, დასახ. ნაშრ. გვ. 171;
6. იქვე, გვ. 193;
7. ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, თბილისი, 1990, გვ. 366;
8. იქვე, გვ. 367;
9. ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 197;

10. ნ. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ. გვ. 90-91;
11. N. Thierry, დასახ. ნაშრ. გვ. 171;
12. ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 303;
13. იქვე, გვ. 423;
14. ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ.; ს. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ.; ნ. ჯანაშია, დასახ. ნაშრ.; დ. მუსხელიშვილი, ფეოდალიზმის ხანის საქართველოს ისტორიის პერიოდიზაციისათვის: საქ. მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების ისტორიის სერია, თბილისი, 1980, №2, გვ. 144-163; დ. ბერძენიშვილი, ნარკვევები საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიიდან, თბილისი, 1979, გვ. 21-23; საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II, თბილისი, 1973, გვ. 82; მოვსეს ხორენაცი, სომხეთის ისტორია, თბილისი, 1984, გვ. 106, 264, ი9; Иованнес Драсханакертци, История Армении, Ереван, 1986, стр. 186, 202, 244,
15. Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тбилиси, 1972;
16. Н. П. Кондаков, Археологическое путешествие в Сирии и Палестине, С.- Пб. 1904, стр. 130; 132, рис. 22; стр. 135. рис. 24;
17. N. Thierry, დასახ. ნაშრ. გვ. 188;
18. მ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბილისი, 1972;
19. N. Thierry, დასახ. ნაშრ. გვ. 191;
20. ნ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 301;
21. ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 391;
22. N. Thierry, დასახ. ნაშრ. გვ. 193-194.

ილუსტრაციების სია

1. სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი
2. სანათლავის სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი
3. ქტიტორთა პორტრეტები. მცხეთის ჯვარი. აღმ. ფასადი
4. ჯვრის ამალღება. მცხეთის ჯვარი. სამხრ. კარის ტიმპანი
5. ჯვრის ამალღება. საფარა. ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია
6. ჯვრის ამალღება. საფარა. კომპოზიციის სქემა
7. ჯვრის თაყვანისცემა. ქვაჯვარას სვეტისთავი. დმანისი
8. ქვაჯვარას სვეტისთავი. დმანისი. გვერდითი ნახნაგი
9. დანიელი ლომების ხაროში. უსანეთის ქვაჯვარა
10. ცდუნება. ქვაჯვარას სვეტი. მამულა
11. ხარება. ქვაჯვარას სვეტი. საცხენისი
12. შობა. ქვაჯვარას სვეტი. საცხენისი
13. ნათლისღება. ქვაჯვარას სვეტი. ბრდაძორი
14. ნათლისღება. სანათლავი. ჟალეთი
15. ნათლისღება. დმანისის ქვაჯვარა.
16. ნათლისღება. უსანეთის ქვაჯვარა.
17. ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა. მამულას ქვაჯვარა.
18. იერუსალიმში შესვლა. უსანეთის ქვაჯვარა
19. ჯვარცმა. საცხენისის ქვასვეტი
20. ეესტათეს ნადირობა. ნათლისმცემლის ქვასვეტი
21. უფლის ამალღება. ხანდისის ქვაჯვარას სვეტი
22. უფლის ამალღება. ბრდაძორის ქვასვეტი
23. ღმრთისმშობლის სულის ამალღება. ბრდაძორის ქვასვეტი
24. ღმრთისმშობელი. ხანდისის ქვასვეტი
25. ღმრთისმშობელი. ბრდაძორის ქვასვეტი
26. ღმრთისმშობელი. დავათის ქვასვეტი
27. ღმრთისმშობელი. დმანისის ქვაჯვარას სვეტისთავი
28. უფლის საფლავის მოდელი. ძველი მუსხის ქვაჯვარა
29. უფლის საფლავის მოდელი. ხანდისის ქვასვეტი
30. უფლის საფლავის მოდელი. ქვასვეტის ფრაგმენტი. დმანისი
31. ქვაჯვარა. რელიეფი ეძანის ეკლესიის აღმ. ფასადზე.
32. დავით ეპისკოპოსის წარწერა. ბოლნისის სიონი. აღმ. ფასადი

33. ყაჩაღანის სკულპტურული ჯვარი. ფრაგმენტი
34. წარწერიანი ფილა ბოლნისის სიონის ჩრდ. ბურჯზე
35. ჯვრიანი ფილა წარწერით. სამწევრისის ეკლესია. აღმ. ფასადი
36. სათხის ეკლესიის კედელში ჩაშენებული ქვასვეტი რელიეფური ჯვრებით
37. ქვასვეტი ქვაჯვარების გამოსახულებებით. სათხის ეკლესია
38. რელიეფური კომპოზიცია „ბოლნური“ ჯვრით. აკვანება
39. ვაზის ორნამენტი. ხანდისის ქვასვეტი
40. ვაზის ორნამენტი. ქვაჯვარას სვეტი. ბოლნისი
41. ვაზის ორნამენტი. ქვაჯვარას სვეტი. სათხე
42. პალმეტებიანი რკალების ორნამენტი. ქვასვეტი.
ორსაყდრების ქვემო ეკლესია. ჩრდ. ფასადი
43. პალმეტებიანი რკალების ორნამენტი. დმანისის ქვასვეტი
44. შროშანის ორნამენტი. ქვასვეტი. დიდი გომარეთი
45. სკულპტურული ჯვარი შროშანის მოტივით. დმანისი
46. სკულპტურული ჯვრის მკლავი. დმანისი
47. სკულპტურული ჯვარი. ფრაგმენტი. დმანისი
48. ორნამენტული სვეტისთავი. ბოლნისი
49. ფარშევანგები ჯვრიანი მედალიონით. კზილ კილისას ეკლესია. აღმ. ფასადი
50. ფარშევანგი. დმანისის ქვაჯვარას სვეტისთავი
51. ფარშევანგი. ბოლნისის ქვაჯვარას სვეტი
52. ლომი. დმანისის ქვაჯვარას სვეტისთავი
53. ირემი. „ეესტათეს ნადირობა“. ნათლისმცემლის ქვაჯვარა. ფრაგმენტი.
54. ტიმპანის რელიეფი. ატენის სიონი
55. ხარი. სანათლავის სვეტისთავი. ბოლნისის სიონი
56. მამაკაცის პორტრეტი. დმანისის ქვაჯვარა
57. გრიგოლ ვიპატოსის პორტრეტი. უსანეთის ქვაჯვარა
58. მანდილოსნის პორტრეტი. უსანეთის ქვაჯვარა
59. წყვილადი პორტრეტი. დავათის ქვაჯვარა
60. წყვილადი პორტრეტი. დმანისის ქვაჯვარას სვეტისთავი
61. ჯვრის თაყვანისცემის სცენა. სამწევრისის ეკლესია. აღმ. ფასადი.