

## ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი და მისი მიმართება ბიზანტიურ სკულპტურასთან<sup>1</sup>

გ. ჩუბინაშვილმა ჯერ კიდევ 1946 წელს, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XXII სამეცნიერო სესიაზე წაკითხულ მოხსენებაში დასახა ის ძირითადი პრობლემები, რომლებსაც მეკლევართა წინაშე ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის შესწავლა აყენებს. მან საგანგებოდ გაუსვა ხაზი ამ რეგიონის პროგრესულ როლს შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ევოლუციის პროცესში<sup>2</sup>. ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურის სპეციალურმა კვლევამ და ეკლესიების ადგილზე შესწავლამ, რაც ბოლო ათეულ წლებში სისტემატურად მიმდინარეობს, საესვებით დაადასტურა ეს მოსაზრება; მკაფიოდ გამოიკვეთა სამხრეთ საქართველოს მოწინავე როლი X-XI სს-ის ქართული არქიტექტურის განვითარებაში, რასაც ოშკის, ხახულის, იშხნის გრანდიოზული ტაძრები მოწმობს<sup>3</sup>.

განვითარების მოწინავე ტენდენციები ტაოს არქიტექტურულ სკულპტურაშიც აისახა. ამის მკაფიო მაგალითია ოშკის ტაძრის რელიეფური დეკორი, კერძოდ კი სამხრეთ ფასადის ქტიტორთა ფიგურებიანი ვედრების კომპოზიცია. ეკლესიის აღმშენებლები – დავით მაგისტროსი (შემდგომში კურაპალატი) და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი – გამოსახული არიან სიცოცხლეში, რაზედაც მიუთითებს რელიეფების თანმხლები ასომთავრული წარწერების ტექსტი<sup>4</sup> და, აგრეთვე, მათი გამოსახვა სწორკუთხა შარაქანდებით<sup>5</sup>. დავით კურაპალატი გარდაიცვალა 1001 წელს, ხოლო ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი უფრო ადრე, 966 წელს. ამრიგად, ვედრების რელიეფი X ს-ის 60-იან წლებში უნდა იყოს შესრულებული (სურ. 1).

ცალკე ფილებზე გამოკვეთილი დიდი ზომის, მონუმენტური ფიგურები, რომელთა სიმაღლე (1 მ 46 სმ) ნატურალურს უახლოვდება, რაც იშვიათია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, მხატვრულად დასრულებულ კომპოზიციას ქმნის. გვერდითი ფიგურების მიბრუნება ცენტრისკენ და მათი წინ გაწედილი ხელების ვესტიკულაცია ქრისტეს ფრონტალური გამოსახულები-

<sup>1</sup> მოხსენება წაკითხულია 2001 წელს, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო სესიაზე.

<sup>2</sup> გ. ჩუბინაშვილი, ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურა და მის მიერ წამოჭრილი პრობლემები. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XXII სამეცნიერო სესია, თბილისი, 1946. მოხსენებათა თეზისები.

<sup>3</sup> В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981; П. Закарая, Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1990. 1990. W.Djobadze, Early Medieval georgian Monasteries in historic Tao, Klarjeti and Avseti, Stuttgart, 1992.

<sup>4</sup> Е. Такашвили, Археологическая экспедиция, 1917 года в южные провинции Грузии, Тб., 1952, стр. 45-67; ეთაყიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 32-58. ვ.ჯობაძე, დასახ. დაშრ., გვ.92-141. ვ.ჯობაძე, ოშკის ტაძარი (ორი წერილი ოშკის ტაძარზე), თბ., 1991.

<sup>5</sup> В. Ф. Гринейзен, Египто-эллинистический портрет и средненевоковые портреты Рима с tabula cirta virticem. Христианский Восток, т. I, вып., II, СПб, 1912, стр. 220-236.

სკენ მიმართავს ყურადღებას<sup>6</sup>. მთლიანად კი, თავისუფალ, მაგრამ მშვიდ პოზებში წარმოდგენილ ფიგურათა ერთიანი რიგი აღსაყვება სადღესასწაულო განწყობით.

თავისებურად არის გადაწყვეტილი რელიეფის დაკავშირება არქიტექტურასთან. კომპოზიცია მოთავსებულია ნაგებობის ძირითად, სამხრეთ ფასადზე, საიდანაც ეკლესიასთან მისასვლელია. მას უჭირავს გამოსაჩენი ადგილი, ფასადის აღმოსავლეთ ნაწილში, პასტოფორიუმის კედელზე, განაპირა დეკორატიული თაღით შემოსაზღვრულ არეზე. მაგრამ მოქანდაკემ რელიეფი შემოდან დამატებით შემოფარგლა პორიზონტალური ლავგარდანიტით, რომელიც თაღის შიგნითა პილასტრებთან ერთად კომპოზიციას ერთიან სწორკუთხოვან მოჩარხობას უქმნის. ამით განსაკუთრებით გამოყოფს მას ფასადის სიბრტყეზე. ამასთანავე, ლავგარდანი აქცენტირებულია მასზე ამოკვეთილი ჩუქურთმის საშუალებით, რითიც ხაზი ესმება კომპოზიციის შესატყვის პორიზონტალურ მიმართულებას. მოჩარხობის ამგვარი გადაწყვეტა, რომელიც ორგანულად აკავშირებს რელიეფს ეკლესიის ფასადთან, უნიკალურია და განსხვავდება მცირე პლასტიკაში გაერცვლებული სწორკუთხოვანი ჩარჩოსაგან.

შედარებით დაბლა, მაყურებელთან ახლოს განლაგებული ვედრების რელიეფი, საფიქრებელია, ტაძრის სალოცავ ხატს წარმოადგენდა.

რელიეფის დაზიანების გამო მისი შესრულების ხასიათის და ქვის ჭრის მანერის შესახებ მსჯელობა მხოლოდ უკეთ შემორჩენილ დმრთისმშობლისა და ქტიტორების მიხედვით არის შესაძლებელი<sup>7</sup> (სურ. 2, 3, 4). გამოსახულებანი მოცემულია მაღალი რელიეფით, მათი გარეთა კონტური იმდენად ძლიერად არის მომრგვალებული, რომ ზოგიერთ ადგილებში თითქმის სცილდება ფონს. ოშკის რელიეფში დაძლეულია არქაული სკულპტურულობის საფეხურისათვის დამახასიათებელი ფიგურათა მასიურობა, დაუნაწევრებულობა და სტატიკურობა, რაც მკაფიოდ ჩანს მათი შედარებისასა X ს-ის არქიტექტურული სკულპტურის აღნიშნული ეტაპის ტიპიურ მაგალითებთან, როგორცაა ტბეთის, ვალეს, ფეტობანის ეკლესიების რელიეფები<sup>8</sup>.

მათგან განსხვავებით ოშკის მოქანდაკე თავისუფლად ფლობს ფიგურების სამემოთხედ პოზიციაში გამოსახვის ხელოვნებას. ფიგურების ამგვარი დაყენებისას ოსტატი სწორად გადმოსცემს სხეულის ნაწილების ურთიერთშეფარდებას, რომელთაც სხვადასხვა პლანებად განაღებებს. პლანების საფეხურებრივი გრადაცია სამოსის ნაკეცების გადმოცემაშიაც ჩანს. სიმალის ამგვარი მონაცვლეობა რელიეფის სიღრმეში განვითარებას იძლევა, რაც მნიშვნელოვანი მონაპოვარია გამოსახულების პლასტიკურობის ძიების თვალსაზრისით. ამასვე მიუთითებს სხეულის ძირითად მოცულობაზე დამატებითი მოცულობების გამოყოფა და სამოსის ქვეშ ფორმათა მომრგვალების ხაზგასმა. პლასტიკური გამომსახველობის ძიებას უკავშირდება ფიგურის პროპორციუ-

<sup>6</sup> დავითი წარმოდგენილია კომპოზიციის მარცხენა მხარეს (მაყურებლისაგან), ღვთისმშობლის გვერდით, ხოლო ბაგრატი - მარჯვენა ნაპირთან, იოანე ნათლისმცემლის უკან.

<sup>7</sup> მაცხოვრისა და იოანე ნათლისმცემლის ფიგურათა ზედაპირი გამოფიტულია. ღვთისმშობლის გამოსახულებიანი ფილა ჩამოვარდნილია და იქვე, მიწაზე დევს.

<sup>8</sup> რ.მეფისაშვილი, ვალეს ტაძარი და მისი აღმშენებლობის ორი ძირითადი პერიოდი. ქართული ხელოვნება, 3, თბილისი., 1950, გვ. 25-52. კ.მაჩაბელი, აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან. საქართველოს სსრ მეცნ. აკად. საზ. განყოფილების მაცნე, 5, თბ., 1962, გვ. 150-162. Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии (Фигурные рельефы V-XI веков), М., 1977, стр. 87-89, 100-105.

ლი აგება. ოშკის რელიეფის ფიგურათა პროპორციები მწყობრია და დახვეწილი, პატარა, ლამაზი ფორმის თავებით და ასევე პროპორციული ზომის ხელებითა და ფეხებით. იგრძნობა, რომ ქტიტორებს ნამდვილად უჭირავთ ხელში მაღალი რელიეფით მოცემული ეკლესიის მოდელი, რომელიც ზოგადად ასახავს ოშკის გუმბათიან ტაძარს.

სახეთა დამუშავების შესახებ მსჯელობა ძნელდება ნაკეთების დაზიანების გამო, მაგრამ ჩანს, რომ თავის მომრგვალებული მოცულობა განსაკუთრებით იყო გამოყოფილი. წმ. მარიამთან თავის მომრგვალება ხასკასმულია მისი შემომსახურავი მაფორიუშითა და მათ შორის ნაწოლილი ღრმა ჩრდილებით. აქაც, ისევე როგორც სხეულის მოდელირებისას, აღინიშნება რელიეფის სიმაღლის გრადაცია.

გ. ნუბინაშვილი მეათე საუკუნის 70-იან წლებიდან მოყოლებულ ეოქას საქართველოში ახასიათებს, როგორც სკულპტურის მონუმენტურ ფორმებში გადმოცემის ძიების ეტაპ<sup>9</sup>, რაც რამდენადმე უფრო ადრე ოშკის რელიეფებშიც აისახა.

ოშკის რელიეფებმა თავისი მაღალ მხატვრული დონით მიიპყრეს მკვლევართა ყურადღება. მათ დიდი ადგილი დაეთმო ინგლისელი მეცნიერის დ. უინფილდის ტაო-კლარჯეთის სკულპტურისადმი მიძღვნილ ნაშრომში<sup>10</sup>. იგი ოშკის რელიეფების და კერძოდ ვედრების კომპოზიციის სტილის მართებულ დახასიათებას იძლევა, მაგრამ ვერ გავიზარებთ მეცნიერის მიერ ამის საფუძველზე, გამოთქმულ ზოგად დასკვნებს, რომელთა მიხედვით ქართული სკულპტურის მიღწევები ადამიანის ფიგურის გადმოცემაში მთლიანად ბიზანტიის სკულპტურის გაელენით არის ახსნილი. თუმცა თვით დ. უინფილდი აღნიშნავს, რომ ამ ხანის ბიზანტიის არქიტექტურულ სკულპტურაში არ გვხვდება ადამიანის ფიგურის მონუმენტური გამოსახულებანი და ამდენად, არც ოშკის გამოსახულებათა უმუალო ანალოგები<sup>11</sup>.

მაღალ შეფასებას აძლევს ოშკის ტაძრის სკულპტურას ე.ჯობაძე ფუნდამენტურ ნაშრომში ტაოს, კლარჯეთისა და შავშეთის ხუროთმოძღვრების შესახებ<sup>12</sup>. ოშკის რელიეფს იგი სამართლიანად მიიჩნევს ვედრების კომპოზიციის ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ მონუმენტურ გამოსახულებად, ხოლო მის მოქანდაკეს ახასიათებს როგორც „დაულაღავ ნოვატორს“, რომლის ნამუშევარში მიღწეულია „ახალი მონუმენტურობა“, რელიეფის სიღრმეში განვითარება და გამოსახულების პლასტიკურობა, მართებულად აღნიშნავს, რომ ოშკის ტაძრის ხუროთმოძღვრება და სკულპტურა წინ უსწრებდა თავის დროს<sup>13</sup>. მაგრამ ე.ჯობაძეც არ განიხილავს მოქანდაკის შემოქმედებას ქართული პლასტიკის განვითარების საერთო პროცესთან კავშირში და მის მიღწევებს კვლავაც მხოლოდ ბიზანტიური ხელოვნების გაელენით ხსნის. პარალელურად ასახელებს რომანოზის ჯგუფის სპილოს ძვლის რელიეფებს<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеконное искусство с VIII по XVIII, Тбилиси, 1957; Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеконное искусство, Тб., 1959.

<sup>10</sup> D. Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture from North – East Turkey. Journal of Warburg and Courtauld Institutes, V. XXXI. London, 1968, p. 38-57.

<sup>11</sup> დ. უინფილდი, დასახ. ნაშრ., გვ. 69-72.

<sup>12</sup> W. Djobadze, Georgian Monasteries ... , p. 113-119. ე.ჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 17-38.

<sup>13</sup> ე.ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 23, 57-59.

<sup>14</sup> ე.ჯობაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 19.

ამ პერიოდის ბიზანტიაში არქიტექტურული სკულპტურის ანალოგიური ნიმუშების არარსებობის გამო ჩვენც შედარებისათვის ასევე მივმართეთ X ს-ის სპილოს ძეგლის ნამუშევრებს, ეთუვალისწინებთ რა ამასთანავე თითოეული ამ დარგის სპეციფიკას. შედარება გვინიშნებს განსხვავებას ჩამოყალიბებული თემების (ვედრება, ქტიტორული კომპოზიცია) იდეური და, რაც მთავარია, მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით.

ბიზანტიურ სკულპტურაში, არც სპილოს ძეგლის რელიეფებზე და არც მარმარილოს ხატებზე არ გვხვდება ისტორიულ პირთა ჩართვა ვედრების სცენაში, ხოლო მონუმენტურ მხატვრობაში ამის მხოლოდ იშვიათი მაგალითებია, სახელდობრ კვიპროსის მოხატულობანი პაფოსის და გალათას თეოტოკოსის ეკლესიებში<sup>15</sup>, აგრეთვე კარანლექ კილისეს მხატვრობა კაპადოკიაში. პაფოსის მოხატულობაში წმ. ნეოფიტოსი დამხობილია ვედრების პერსონაჟთა ფეხებთან. კარანლექ კილისეს XI ს-ის მხატვრობაში ისტორიულ პირთა მცირე ზომის მუხლმოყრილი ფიგურები გამოსახული არიან მაცხოვრის ფეხებთან ვედრების საკონქო კომპოზიციაში<sup>16</sup>.

მათგან განსხვავებით ოშკის რელიეფზე ქტიტორები უშუალოდ ღვთიური პერსონაჟების გვერდით დგანან და გათანაბრებული არიან მათთან თავისი ზომებით. ამის შედეგად იცვლება შინაარსობრივი აქცენტი, რადგანაც ვედრების სცენისათვის ჩვეულ ქრისტეს წინაშე მეოხებისა და შეწყალების თხოვნასთან ერთად ხაზგასმულია ტაოს ბაგრატიონთა მმართველობის ღვთიური წარმომავლობის იდეა. ოშკის მოქანდაკემ შექმნა ქტიტორული კომპოზიციის ახლებური, უნიკალური ფორმულა, განსხვავებული არა მარტო ბიზანტიურ, არამედ ქართულ ხელოვნებაში გაერცვლებული ტიპებისაგან. ოშკის ქტიტორთა განდიდების მაჩვენებელია დავით მაგისტროსის და ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავის განმეორებითი გამოსახვა ოშკის ტაძრის ინტერიერში<sup>17</sup>.

ბიზანტიურ სპილოს ძეგლის ქტიტორულ რელიეფებზე ჩვეულებრივ წარმოდგენილია მაცხოვარი, რომელიც აკურთხებს ისტორიულ პირებს – სამეფო საგვარეულოს წარმომადგენლებს. ოშკის რელიეფისაგან განსხვავებით კომპოზიციაში დაცულია გამოსახულებათა იერარქია: მაცხოვარი განსაკუთრებით არის გამოყოფილი. იგი საერო პირებთან შედარებით მაღლა, სუპედანეუმზეა მოთავსებული (რომანოზის და ევდოკიას რელიეფი, 945-949 წ. პარიზი, მედალების კაბინეტი – სურ. 5)<sup>18</sup> და ზომითაც ჭარბობს მათ (ოტონისა და თეოფანოს რელიეფი, 972-983 წწ. პარიზი, კლაუნის მუზეუმი – სურ. 6)<sup>19</sup>. ქტიტორები ფრონტალურად დგანან, მათი თავები ოდნავაა მიბრუნებული, ხელები კი მაცხოვრისაკენ გაწვდილი ვედრების ნიშნად. ბიზანტიურ რელიეფებზე თვალს ხედება ფიგურათა იერარქიული სტატიკურობა, რაც განსაზღვრავს კო-

<sup>15</sup> დ. უინფილდი, დასახ. ნაშრ., გვ. 39.

<sup>16</sup> G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1928, Alb. II, T. 98. ამ მოხატულობას ასახელებს ეჯობაძე დასახ. ნაშრომში, გვ. 115.

<sup>17</sup> სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის აღმოსავლეთ მხარეს გაჭრილი ნიშის ზედა ნაწილში მოთავსებული გამოსახულებანი ტალახისა და საღებავის სქელი ფენით იყო დაფარული და 1973 წელს გამოჩნდა ეჯობაძის ძალიხმევის შედეგად. მანვე პირველმა გამოაქვეყნა ეს რელიეფები განმარტებითი წარწერებთან ერთად. W. Djobadze, *The Donor Reliefs and the Date of the Church of Oški*. *Byzantinische Zeitschrift*, 69, 1976, p. 33-62. ე. ეჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 38-45. W. Djobadze, *Georgian Monasteries ...*, p. 98-100, 135-136. ე. ეჯობაძე, ოშკის ტაძარი, გვ. 38-45.

<sup>18</sup> A. Goldschmidt and K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts*. Zweiter Band, Berlin, 1979, s. 35, T. XIV, N34.

<sup>19</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 50-51, ტაბ. XXXIV, №85.

მოსიციის ხაზგასმულად რეპრეზენტაციულ ხასიათს. ამგვარი შთაბეჭდილება შენარჩუნებულია კონსტანტინე პორფიროგენეტის კურთხევის რელიეფზეც (X ს-ის შუა ხანა)<sup>20</sup>, სადაც სამშეოთხედში წარმოდგენილი ქტიტორის პოზა სტატიკურობას ინარჩუნებს.

ოშკის რელიეფის ყველა შემადგენელი ნაწილი ერთიანი კომპოზიციის შექმნისაკენ არის მიმართული. ფიგურათა ერთიან პროპორციებთან, მათ პოზებთან ერთად ამ მიზანს ემსახურება ვესტიკულაციისა და სამოსის ნაკეცების ნახატის გარკვეული რიტმი. ამას შეიძლება თვალი გავადევნოთ უკეთესად შემორჩენილ გამოსახულებებში კომპოზიციის მარცხენა მხარეს, რაც თითოეული ფიგურის ცალკე ფილაზე გამოკვეთის მიუხედავად ერთიანად აღიქმება. დავით მაგისტროსის ხელის მიმართულებას აგრძელებს წმ. მარიამის წინ გაწვდილი მარჯვენა ხელი, რომელსაც იმეორებს მარცხენა, უფრო ზემოთ მოთავესებული ხელის მიმართულება. ვესტიკულაციის ამ რიტმში ჩართულია ფიგურის მკერდზე ჩამოშვებული დრაპირების მომრგვალებული ხაზების ნახატიც. აღნიშნული ზეადმაჟალი მიმართულება კულმინაციას მიაღწევდა მაცხოვრის მალლა აწეულ მაკურთხეველ მარჯვენაში (ამის აღნიშვნის საფუძველს ხელის შემორჩენილი ნაწილი გვაძლევს). მიმართულებათა ამგვარი ერთიანობა იგრძნობა რელიეფის მარჯვენა მხარეს, თუმცა ამაზე დეტალურ მსჯელობას აძნელებს იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების ძლიერი დაზიანება. რიტმულად მონაცვლეობს ქტიტორთა მოსასხამების და მარიამის მაფორიუმის ერთმანეთზე დაშრეული ნაკეცები, თუმცა მათი ნახატი ზუსტად არ მეორდება და ამდენად მოკლებულია მონოტონურობას.

ვედრების სცენის ტრადიციულ პოზებსა და ვესტიკულაციაში მსუბუქი ნიუანსების შეტანის მეშვეობით მოქანდაკემ მიაღწია კომპოზიციის სიცხოველეს და ერთიანი განწყობილების გადმოცემას.

შედარებისათვის მივმართავთ ვედრების გამოსახულებებს დედაქალაქის სახელმწიფოს ე.წ. რომანოვის ჯგუფის სპილოს ძეღის ბრწყინვალე ნამუშევრებში, როგორცაა რომის ტრიპტიქონები (პალაცო ვენეცია - სურ. 7)<sup>21</sup>, ვატიკანის (ქრისტიანული მუზეუმი)<sup>22</sup> და ლუერის (პარბაგილის ტრიპტიქონი - სურ. 8)<sup>23</sup> მუზეუმებში. ისევე, როგორც ქტიტორულ რელიეფებში, აქაც ფიგურათა სტატიკურობა განსახდერავს კომპოზიციის იერატულ, ცერემონიალურ ხასიათს, რაც კიდევ უფრო გაძლიერებულია ვედრების ქვემოთ. ამასთან, ტრიპტიქონის კარებსე წმინდანთა მკაცრად ფრონტალური, სტატიკური ფიგურების გამო სახვით ღვთაებრივ პერსონაჟთა ამგვარი, რეპრეზენტაციული წარმოდგენა შეესაბამება ბიზანტიელი ოსტატის მიერ საკულტო გამოსახულების რაობის გაგებას.

ბიზანტიურ რელიეფებზე ვედრების სცენის გამოსახულებათა ურთიერთდამოკიდებულება გამოხატულია მხოლოდ მათი მსუბუქი მიბრუნებით მაცხოვრისაკენ და მისკენ გაწვდილი ხელების ვედრების ვესტიტით. როგორც ზემოთ აღინიშნა, ოშკის კომპოზიციაში ფიგურათა პოზები, მათი ვესტიკულაცია და სამოსის ნაკეცების ნახატი მიმართულებათა ერთიან რიტმს ექვემდებარება.

<sup>20</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 35-36, ტაბ. XIV, №35. მოსკოვი. ისტორიული მუზეუმი.

<sup>21</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 33, ტაბ. X, №31 (X ს-ის შუა ხანა).

<sup>22</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 34, ტაბ. XI, №32 (X ს-ის შუა ხანა).

<sup>23</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 34-35. ტაბ. XIII, №33 (X ს-ის შუა ხანა).

რის შედეგადაც გამოსახულება გამოყვანილია სტატიკური მდგომარეობიდან და იქმნება ქრისტეს ცენტრალური ფიგურისაკენ მიმართული მშვიდი მოძრაობის შთაბეჭდილება<sup>24</sup>.

ოშკის რელიეფში აღსანიშნავია მაცხოვრის ექსტიკულაცია: მიუხედავად იმისა, რომ ხელის მტევანი და მაჯა წამოშორებულია, ჩანს, რომ მას მარჯვენა ზემოთ ქონდა აწეული<sup>25</sup>. ეს დეტალი ურადლებას იქცევს, რადგანაც X-XI სს-ის ბიზანტიურ სპილოს ძეგლის რელიეფებზე ედრების სცენაში ქრისტეს მაკურთხეველი მარჯვენა, როგორც წესი, მის მკერდთან არის გამოსახული და ხშირად ჰიმატიონის დრაპირებიდან მხოლოდ ხელის მტევანი მონაწილე<sup>26</sup>.

ბიზანტიის სპილოს ძეგლის მტრელთა ცალკეულ სახელოსნოებში სხვადასხვა პერსონაჟებისათვის შემუშავებული იყო სამოსის დრაპირების გარკვეული სქემები რომლებიც მეორდებოდა მცირეოდენი ვარიაციებით. შედარებისათვის მოვიხმობთ ედრების კომპოზიციის ღმრთისმშობლის გამოსახულებას რომის (პალაცო ვენცია) და პარიზის ლუერის მუზეუმებში<sup>27</sup> სამმეთხედში წარმოდგენილ ფიგურაში სამოსის გადმოცემისას სტოლაზე წელს ქვემოთ, შუაში ძუნწად არის აღნიშნული სულ რამდენიმე კუთხით შემხედრი და ვერტიკალური ნაკეცი, ხოლო ფეხების ზედაპირი გლუვად არის დატოვებული. ამას უპირისპირდება მაფორიუმის შედარებით უხვი დრაპირება. ბიზანტიური სპილოს ძეგლის სხვა ჯგუფების ნამუშევრებშიც აღინიშნება სამოსის უხვად დრაპირებული და თითქმის გლუვად დატოვებული ნაწილების შეთავსება.

ოშკის რელიეფის მოქამდაც არ მისდევს ბიზანტიის X სს-ის სახელოსნოებში შემუშავებულ სამოსის დრაპირების რომელიმე სისტემას. იგი ამ მხრივაც შემოქმედებით მიდგომას ამჟღავნებს, გამომდინარე გამოსახულების მონუმენტურობის და დეკორატიულობის მისეული გაგებიდან.

როგორც აღვნიშნეთ, ამაზე დღეისათვის მსჯელობა მხოლოდ ღმრთისმშობლის გამოსახულების მიხედვით არის შესაძლებელი. ფიგურის რბილი, დენადი აბრისი, რომელსაც ეხმიანება ნაკეცების ნახატის საზობრივი რიტმი, თავშეკავებულ, რბილ ემოციურობას ანიჭებს გამოსახულებას. ზემოთ აღნიშნულ ბიზანტიურ რელიეფებთან შედარებით ნაკეცები უფრო თანაბარზომიერად ნაწილდება მაფორიუმსა და სტოლაზე, ერთიანად ფარავს სამოსის ზედაპირს და მათი მდინარება დასრულებულ მთლიანობას ქმნის. დრაპირების ნახატი არ არის რთული და ძირითადად ვერტიკალური და რბილად მომ-

<sup>24</sup> ამ შთაბეჭდილებას არ არღვევს ის გარემოება, რომ ღმრთისმშობელი, იოანესა და ქციტორებისაგან განსხვავებით, ფეხსადაგამზე დგას.

<sup>25</sup> ქრისტეს გამოსახულება ზეაწეული მარჯვენათი ადრექრისტიანული ხანის მონუმენტურ მხატვრობაში და სარკოფაგების რელიეფებზე, უფლის დიდების ამსახველ კომპოზიციებში გეხედება. მაგალითები იხილეთ: W. Folbach, Frühchristliche Kunst, München, 1959; ტაბ. 33. სანტა კოსტანცა, ჩრდილოეთ გარშემოსაელებლის მოზაიკა, V ს; ტაბ. 134-135 - თესალონიკი, პოზიოს დაეით, აფსიდის მოზაიკა, V ს.; ტაბ. 176 - რავენა, სარკოფაგის რელიეფი, V ს. A. Grabar, L'âge d'or de Justinien, Paris, 1966. ილ. 186 - ბაუიტის ფრესკა, VI-VII სს.; ილ. 285-287 - სარკოფაგის რელიეფი სტამბულის არქეოლოგიურ მუზეუმში, VI ს.; ილ. 293 - რავენა, სარკოფაგის რელიეფი, V ს.

საქართველოში მაცხოვარი ზემოთ აწეული მაკურთხეველი მარჯვენით გამოსახულია წრომის ტაძრის VII ს-ის მოზაიკაზე. მსგავს ექსტიკულაციას ეხედებით განვითარებული შუა საუკუნეების მთელ რიგ მოხატულობების ედრების კომპოზიციებში (დავით გარეჯის უდაბნოს მთავარი ეკლესია, იფხი, ცალდაში, ნაკიფარი, წვირმის მაცხოვარი, მაცხვარიში, ყინციუსი, ტიმოთესუბანი).

<sup>26</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ. თაბ. X, XI, XIII და ა.შ.

<sup>27</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. X, XIII.

რგვალებული ხაზებისაგან შედგება, მოქანდაკე არ იყენებს ბიზანტიური სპილოს ძეგლის რელიეფებისათვის დამახასიათებელ დამატებით, მოკლე ნაკეცებს<sup>28</sup>, რის შედეგადაც აცილებულია სამოსის ნახატი და ნაწვევება, რაც შესატყვისობაშია ოსტატის საერთო მონუმენტურ მიდგომასთან. ამასთანავე, პარალელურად მიმართული ხაზები მსუბუქადაა გადახრილი ერთმანეთის მიმართ, რაც ნახატს თავისუფლებას ანიჭებს. მაფორიუმის ნაპირების ზიგზაგობრივი ნაკეცები თავისუფლად ლაგდება და მოკლებულია ბიზანტიური რელიეფების ნახატის მკაცრ გეომეტრიზმს. ოშკის რელიეფის წმ.მარიამის სამოსის თითოეული ნაკეცის სედაპირი მომრგვალებულია, რბილი გადასელებით ერთიდან მეორეზე. ბიზანტიური რელიეფების სამოსის დრაპირების ნახატი შედარებით ხისტია და კუთხოვანი, ნაკეცების მკვეთრად გამოყოფილი წიბოებით. თუმცა, ამ სხვაობას გარკვეულწილად განსხვავებული მასალა და შესრულების ტექნიკა განაპირობებდა; სპილოს ძეგლის რელიეფებს დანით ჭრიდნენ, ხოლო ქვის რელიეფებს კვეთით ამუშავებდნენ<sup>29</sup>. მაგრამ ამგვარ ხისტ ნაკეცებს ბიზანტიურ მარმარილოს რელიეფებზეც ხვდებით, რასაც კ. ვეიცმანი სპილოს ძეგლის ნამუშევრების გაელენით ხსნის, რადგანაც სწორედ ამ დარგს უჭირა წამყვანი ადგილი ბიზანტიის სპულკტურაში<sup>30</sup>.

შუა ბიზანტიური ხანის სკულპტურაში, რომელშიაც გამოსახულებათა პლასტიკურობა ადრეული, ანტიკური ტრადიციების ამსახველი პროტოტიპების გამოყენებას ემყარებოდა<sup>31</sup>, ხშირია ერთი ნაწარმოებისათვის სხვადასხვა ნიმუშით სარგებლობა. ამ შემთხვევაში ფიგურის გამოსახვის ერთიანი, დამოუკიდებლად გამომუშავებული პლასტიკური კონცეფციის უქონლობის გამო ოსტატები ეოველთვის ვერ ახერხებდნენ ამ ნიმუშების გადამუშავებას ერთიანი მხატვრული მიდგომით. ამის შედეგია უთანაბრობა გამოსახულებათა შორის.

მაგალითისთვის შეიძლება მოვიხმოთ ედერების სპილოს ძეგლის რელიეფი ბერლინის მუზეუმიდან<sup>32</sup>, სადაც ერთ კომპოზიციაში თვალს ხვდება განსხვავება ფიგურათა აგებაში და მათ პროპორციებში; ქრისტესა და მარიამის ფიგურების დაყენებაში მკაფიოდ იგრძნობა ანტიკური ტრადიციის გამომახილი (სხეული ცალ ფეხს ეყრდნობა, ხოლო მეორე ფეხი გვერდზეა გადადგმული), მაშინ როდესაც იოანეს ფეხის ტერფები პარალელურადაა განლაგებული.

ამ გერემობას აღნიშნავს რ.ლანგე ბიზანტიური მარმარილოს რელიეფური ხატების მიმართ. სახელდობრ, ედერების მარმარილოს ხატზე (ვენეცია, წმ. მარკოსის ტაძარი, XI ს.)<sup>33</sup>, რომელიც ცალკე ფილებზე გამოკვეთილი სამი შედარებით დიდი ზომის ფიგურისაგან შედგება (სიმაღლე 111 სმ.), განსხვავებულია მათი პროპორციები, დაყენება და სამოსის დრაპირების სისტემა. მარიამის ფიგურა იოანესთან შედარებით უფრო მწყობრია, იგი გამართულად დგას და სამოსშიც სწორხაზობრივი ნაკეცების ვერტიკალური მიმართულება ჭარ-

<sup>28</sup> ამგვარი ნაკეცები სხვადასხვა ჯგუფის სპილოს ძეგლის რელიეფებში გვხვდება. იხ. ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ. თაბ. XIII, №33 - ლუერის პარბაილის ტრაპტიკონი; ტაბ. X, №31 - ტრაპტიკონი რომში (პალატო ვენეცია); ტაბ. XXVII, №69 - ედერება პარიზის არქუეტ დე Vასსელოტ-ის კოლექციაში; იოანე ნათლისმცემელი (ტაბ. XXII, №52) და ედერება (ტაბ. VIII, №173) ლიევერპულის მუზეუმში.

<sup>29</sup> K. Weitzmann, Ivory Sculpture of the Macedonian Renaissance. Kolloquium über Spätantike und frühmittelalterliche Skulpture. Sonderdruck, Mainz am Rhein, 1970, p.6.

<sup>30</sup> კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ.6.

<sup>31</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 12. კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ.6.

<sup>32</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 26. ტაბ. II, №7 (X ს.).

<sup>33</sup> R. Lange, Die byzantinische Reliefkone, Recklinghausen, 1964, s. 52-54, II. 7.

ბოძს, მაშინ როდესაც იოანესთან სამოსის ნაკეციები მოკლე, მომრგვალებული, წყვეტილი ხაზებითაა აღნიშნული. მათგან განსხვავდება მაცხოვრის გამოსახულება. რელიეფში ანტიკური ტრადიციების ამსახველი სხვადასხვა პროტოტიპებიდან მომდინარე ფორმულების გადმოსცემასთან გეაქვს საქმე და არა პლასტიკური ფორმების ძიებასთან.

ოშკის რელიეფზე, ისევე, როგორც სპილოს ძეღის ნაწარმოებებზე, ქტიტორებს ორნამენტული სახეებით და ძვირფასი ქვებით შექმნილი მძიმე ქსოვილის სამოსი მოსავთ, რომელიც არ ითვალისწინებს დრაპირებას. მართალია, სამოსის ტიპი განსხვავებულია (ბიზანტიურ რელიეფებზე იმპერატორი და მისი მეუღლე წარმოდგენილი არიან ღორღინიანი სამოსით, ხოლო ტაოს მმართველებს გრძელი კაბა და მოსახსამი მოსავს), მაგრამ მათ დეკორატიული ხასიათი აახლოებს. მასთანავე, თავს იჩენს განსხვავება რელიეფის დამუშავებაში

რომანოზის და ედოკიას, აგრეთვე ოტონისა და თეოფანოს რელიეფებზე<sup>3</sup> სამოსის ზედაპირი ერთიან სიბრტყეს ქმნის, კაბის ქობაც ერთიანი მომრგვალებული ხაზით არის აღნიშნული. ამრიგად, ანტიკური წარმომავლობის ნაკეციებიანი სამოსისაგან განსხვავებით, რომლის პლასტიკური მოდელირება პროტოტიპების დრაპირების გადამუშავების შედეგი იყო, თანამედროვე შესამოსელს ბიზანტიელი ოსტატი ზოგადი ფორმებით გადმოსცემს და ყურადღებას მის შემკულობაზე ამახვილებს.

ოშკის მოქანდაკე ზედმიწევნით გადმოსცემს სამოსის დეკორატიულ სახეებს, მაგრამ ამასთანავე რელიეფის ზედაპირზე რბილი გადასვლების მეშვეობით რამოდენიმე ნაოჭს აღნიშნავს, რასაც კაბისა და მოსახსამის ქობის ტალღისებრი ნახატიც უსვამს ხაზს. ამრიგად, ქტიტორთა გამოსახულებების გადაწყვეტა ქართულ რელიეფში სამოსის დამუშავების დეკორატიულობასთან ერთად პლასტიკური გამომსახველობის ცოცხალი ძიების მანუენებულია.

ოშკის რელიეფის მოქანდაკე განათლებული პიროვნებაა, რომელიც კარგად იცნობს ბიზანტიის დედაქალაქის ბრწყინვალე, რაფინირებულ კულტურას და მისი ხელოვნების ნაწარმოებებს, რასაც, რასაკვირველია, დადებითი როლი უნდა შეესრულებინა ხელოვნების თვალსაწიერის გაფართოებაში და შეიძლება სტიმულის მიმცემიც ყოფილიყო მისთვის გამომსახველობის ახალი ფორმების ძიებისას. მაგრამ ეს ძიებანი განპირობებული იყო ქართული სკულპტურის ევოლუციის საერთო მიმართულებით. ამდენად, შეუძლებელია ოშკის რელიეფების განხილვა ამ შინაგანი პროცესისაგან მოწყვეტით. ოშკის რელიეფებს კარგად მიესადაგება ჯუმათის წმ. გიორგის ჭედური ხატის გ. ჩუბინაშვილისეული დახასიათება: ეს ხატი „არ წარმოადგენს გარკვეული, შემუშავებული ფორმების უბრალო გამეორებას, იგი შემოქმედის მიერ თავიდან ბოლომდე დამოუკიდებლად გააზრებული და შეგრობილი ნაწარმოებია“<sup>45</sup>.

ოშკის რელიეფები მოწინავე ხასიათისაა და გარკვეულად წინ უსწრებს თანადროულ არქიტექტურული სკულპტურის ნიმუშებს, მაგრამ ჭედურ ხელოვნებაში, რომელიც გზის გამკაფავი იყო ქართული სკულპტურის განვითარებაში, ჩანს ქრონოლოგიურად მათთან ახლო მდგომი, განვითარების ამავე საფეხურის ნაწარმოებები. მათგან ზუსტად დათარიღებულია ხობის ღმრთისმ-

<sup>3</sup> ა. გოლდშმიდტი და კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XIV, №34, ტაბ. XXXIV, №85.

<sup>45</sup> Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеконное искусство, Тбилиси, 1959. იგივე აღნიშნულია ლაგურკის ეკლესიაში წმ. ეფრიკეს ხატის (გვ. 297) და XI ს-ის სხვა ნაწარმოებთა მიმართ.

შობლის ხატი, შესრულებული უშუალოდ ლეონ აფხაზთა მეფის გარდაცვალების (967 წ.) შემდეგ, X ს-ის 60-იან წლებში<sup>36</sup>.

მართალია, ხობის ხატი ღმრთისმშობლის წელსზევით გამოსახულებით მართალია არ წარმოადგენს ოშკის რელიეფის უშუალო პარალელს, მაგრამ მათ აახლოებს განვითარების ერთიადიმავე ეტაპის ნიშნები. ჭედურ ხატზეც გამოსახულების პლასტიკურობას განსაზღვრავს სხეულის საერთო მომრგვალებიდან დამატებითი მოცულობის გამოყოფა (ხელების მომრგვალება). სამოსის დრაპირების განლაგებაც ხაზს უსვამს ფიგურის ფორმებს. ნაკეცების ნახატი თანაბარზომიერად ფარავს შედაპირს და დასრულებულ მთლიანობას ქმნის. ღმრთისმშობლის პოზა, ოდნავ დახრილი თავით, დენადი, რბილი კონტური, რომელსაც ორგანულად ერწყმის ნაკეცების ნახატი, თავშეკავებულ ემოციურობას ანიჭებს გამოსახულებას<sup>37</sup>.

შეიძლება მოვიხმოთ აგრეთვე ასათ ოქრომჭედლის მიერ დაეით კურაპალატის დაკვეთით (973 წლის შემდეგ) შექმნილი ჯვარი<sup>38</sup>. მაშინ, როდესაც ქრისტეს გამოსახულება იმეორებს ძველ იკონოგრაფიულ ვარიანტს ექსპრესიულად გადიდებული თავითა და ხელებით, დანარჩენი პერსონაჟები გადმოცემული არიან სწორი პროპორციებით და სხეულის პლასტიკური მოდელირებით. სამოსის დრაპირება ვერტიკალურ მიმართულებას უსვამს ხაზს, რაც ფიგურებს სიმწკრივეს ანიჭებს. დამახასიათებელია თავშეკავებულობა და სირბილე განწყობილების გადმოცემაში, განპირობებული ფიგურათა მშვიდი პოზებით და პესტიკულაციით, სამოსის ნაკეცების ნახატის ხასიათით, რომელიც აქაც ერთიან ხაზობრივ რიტმს ექვემდებარება.

ოშკის მოქანდაკის შემოქმედება ქართული სკულპტურის საერთო ევოლუციის ორგანული ნაწილია. მის მიერ შექმნილ მონუმენტური სკულპტურის ნაწარმოებებში გამჟღავნებულმა მოწინავე ტენდენციებმა გაგრძელება პოვეს მომღვენო ხანის (X ს-ის დასასრული და XI ს-ის პირველი ნახევარი) ჭედურობასა და კანკელთა რელიეფებში<sup>39</sup>.

ოშკის რელიეფების მოწინავე ხასიათი სავსებით კანონზომიერად გამოჩნდება, თუ გავითვალისწინებთ მთლიანად ტაძრის არქიტექტურის, ასევე ტაოს სამეფოს სხვა ძეგლების პროგრესულ როლს X-XI სს-ის ქართული ხუროთმოძღვრების განვითარებაში. ეს გარემოება, რასაკვირველია დაკავშირებული იყო იმ განსაკუთრებულ მნიშვნელობასთან, რომელსაც ამ პერიოდში მიაღწია ტაოს სამეფომ არა მარტო საქართველოს, არამედ საერთოდ ახლო აღმოსავლეთის პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში.

<sup>36</sup> გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 568-569, ფ. 63.

<sup>37</sup> მარიამის სახე ფერწერით არის შესრულებული გვიანდელ ხანაში.

<sup>38</sup> გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 161-169, ფ. 85.

<sup>39</sup> ბიზანტიაში სპილოს ძეაღზე ჭრამ ბრწყინვალე აყვავებას X ს-ში მაკედონელთა რენესანსის ხანაში მიაღწია, XI ს-ში კი უკვე იწყება ხელოვნების ამ დარგის დაქვეითება, რაც წინა ხანის ნიმუშების არაშემოქმედებით გამოვრებაში იჩენს თავს. კ. ვეიცმანი, დასახ. ნაშრ., გვ. 10.

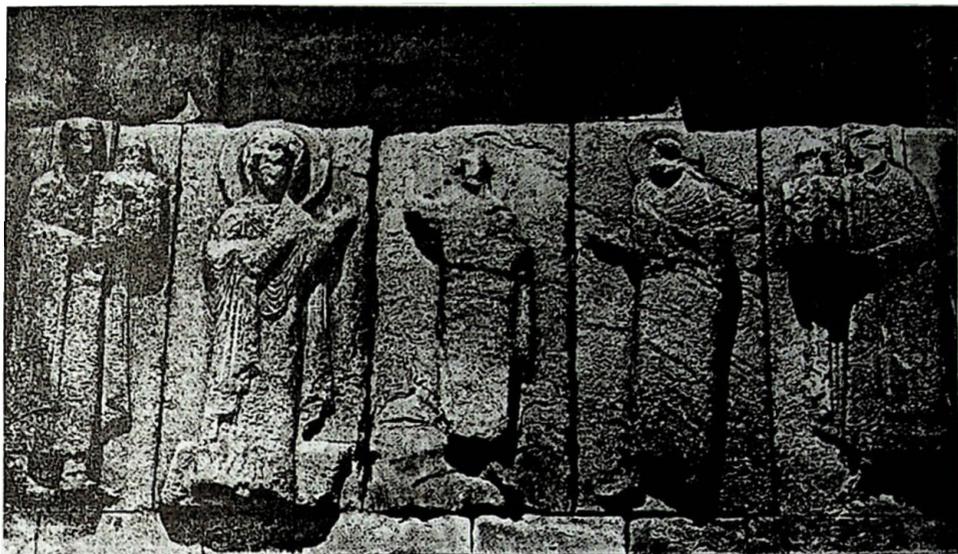
ამის საპირისპიროდ უმაღლეს მდწვეებს ქართულ სკულტურაში სწორედ XI ს-ის ნაწარმოებები გვიჩვენებს. მათ შორისაა: ჭედური ხელოვნებიდან – მესტიის საკურთხეულის წინა ჯვარი, ლაკლავის ღმრთისმშობლის ხატი, მარტვილის საწინამძღვრო ჯვარი და სხვა; ხოლო ქვის მცირე სკულპტურიდან – საფარის, შიომღვიმის, ურთხვის კანკელების რელიეფები.

**Natela Aladashvili**

## **Deesis Relief from Oshki and Its Relation to the Byzantine Sculpture**

At present leadership of architecture of historic Tao-Klarjeti (south-western Georgia, now within the boundaries of Turkey) in the history of the 10<sup>th</sup>-11<sup>th</sup> cc. Georgian architecture is absolutely doubtless. The same is true of the architectural sculpture, progressive tendencies of which are well illustrated by the Deesis relief in the south façade of Oshki church, including portraits of donors – David Magistros (later on, David III Curopalates) and his brother, Bagrat Eristavt-eristavi (based on explanatory inscriptions and rectangular hallos, both of them were alive at that time). The scene, composed of quietly standing, almost human-size figures and distinguished on the main façade of the church by the cornice, is marked with elevated solemnity. This image, placed relatively close to the spectator, was most likely a devotional icon. The figures proper are quite different from other 10<sup>th</sup> c, somewhat block-like Georgian architectural sculptures. They are standing freely, their proportions are correct, vestment folds are rendered in several planes, additional volumes are well discernible; gradation of the relief height is also seen in the treatment of faces. Due to all these traits, Oshki relief (960s) precedes plastic strivings in the Georgian medieval sculpture, which, according to G. Chubinashvili, started in 1970s. High artistic level of Oshki relief had attracted D. Winfield's attention, who had explained its exclusiveness by the Byzantine influence. W. Djobadze, although sating innovativeness of the Oshki sculptor, still sought parallels in the Byzantine art.

When comparing Oshki relief with the contemporary Byzantine ivories (contemporary monumental plastic art is non-existent in Byzantium), many differences can be found. With rare exceptions (murals only), inclusion of donors in the Deesis is unknown in the Byzantine art and, when depicted, they are far smaller as compared to the sacred images and not equalled to them in size, as in Oshki; this forms basis for absolutely different concept. Thus, Oshki scene under discussion is unique. Likewise different is the compositional arrangement – static and hieratic in Byzantine samples and united by a common rhythm in Oshki. Different is the gesture of the Saviour – His blessing hand is not pressed to the breast, but is upraised. Neither does Oshki sculptor use repeating formulas in the treatment of drapery; geometrism, typical of the Byzantium is neither seen here. Oshki relief is not marked by the direct repetition of the Antique prototypes, which in Byzantium leads to the intermingle of various images. Surface of the donor vestments is not evened as in Byzantium, but is modelled by means of the soft gradations. Oshki sculptor had a good knowledge of the Byzantine art and was even inspired by it, but his strivings are rooted in the Georgian sculpture, which is confirmed by its skin metalwork samples, such as the icon of the Virgin from Khobi (960s) and processional cross executed by Asan for David III Curopalates.



1. ოშკი. ვედრების რელიეფი კტიტორთა ფიგურებით (სამხრეთი ფასადი)



2. ოშკი. ღმრთისმშობელი ვედრების კომპოზიციიდან



3. ოშკი. დავით მაგისტროსი  
(კურაპალატი)

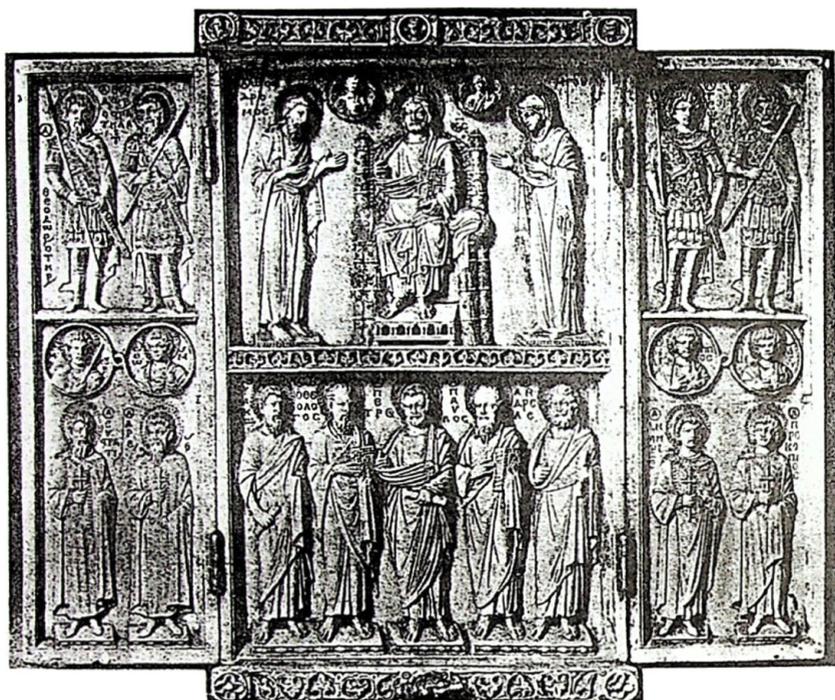


4. ოშკი. ბაგრატ  
ერისთავთ-ერისთავი

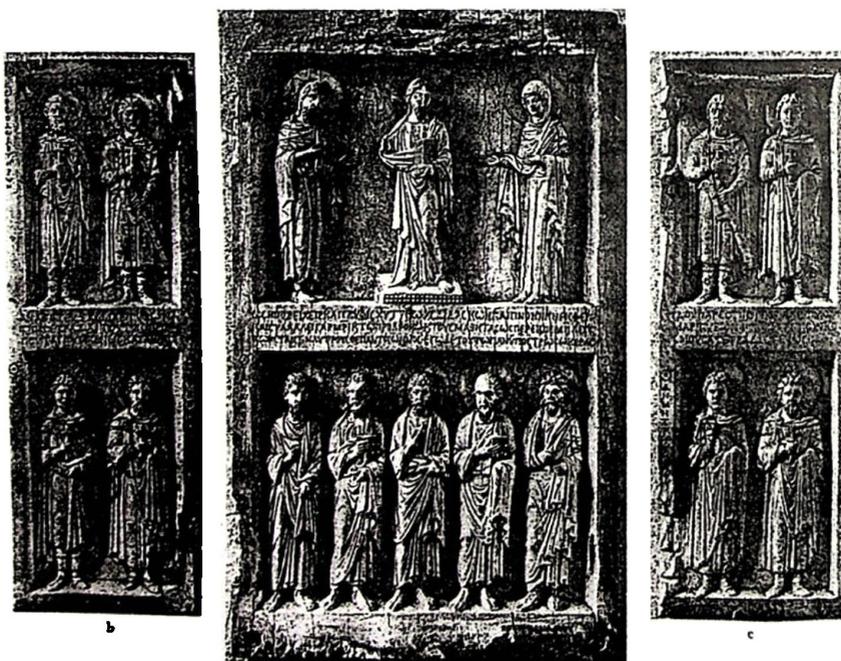
5. პარიზი. რომანოსისა და  
ვედოკიას კურთხევა



6. პარიზი. ოტონისა და  
თეოფანოს კურთხევა



7. პარიზი. პარბაეილის ტრიპტიქონი



8. რომი. სპილოს ძელის ტრიპტიქონი