

ნათელა ალადაშვილი

უცხოელი მეცნიერი ტაო-კლარჯეთის სკულპტურის შესახებ

ტაო-კლარჯეთის ისტორიულმა ბედმა, მისმა მოწყვეტამ საქართველოსაგან განსაზღვრა ამ რაიონის სიძველეთა კვლევის თავისებური პირობები და სიძნელეები. ქართველი მეცნიერები ბოლო დრომდე მოკლებულნი იყვნენ შესაძლებლობას ადგილზე შეესწავლათ ძეგლები, რომლებიც თურქეთის ტერიტორიაზე მდებარეობს. კვლევა-ძიებისათვის ძირითად წყაროს დიდი ხნის მანძილზე შეადგენდა მოგზაურთა და მეცნიერთა ძიერ მეტწილად XIX ს-სა და XX ს-ის დასაწყისში შეგროვილი მასალა, რომელიც შეიცავს არქიტექტურულ ძეგლთა ნახაზებს (ადგილზე შესრულებული ანაზოტიის მიხედვით), ფოტომასალას, ცალკეული რელიეფების ესტამპაჟებს, ფრესკების პირებს. ოპიზისა და ტბეთის ეკლესიების რელიეფები თბილისშია ჩამოტანილი. გ. ყაზბეგის, ა. პავლინოვის, დ. ბაქრაძის, ნ. მარის, ე. თაყაიშვილის ნაშრომებმა, სადაც მოცემულია ტაოს, შავშეთისა და კლარჯეთის არქიტექტურული ძეგლების აღწერა, კედლებზე მოთავსებული წარწერების წაკითხვა და მათში მოხსენებულ ისტორიულ პირთა იდენტიფიკაციაზე დაყრდნობით ნაგებობათა დათარიღება, შექმნეს საფუძველი მათი შემდგომი ხელოვნებათმცოდნეობითი შესწავლისათვის. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს საქართველოს სიძველეთა დაუცხრომელი მკვლევარის ექვთიმე თაყაიშვილის დვაწლი ტაო-კლარჯეთის ისტორიული ძეგლების მეცნიერული რეგისტრაციის და შესწავლის საქმეში. 1917 წელს მისი ხელმძღვანელობით ამ რაიონში ჩატარებული დიდი ექსპედი-

ციის შედეგები 1952 და 1960 წლებში გამოქვეყნდა ცალკე წიგნად რუსულ და ქართულ ენებზე.

ბოლო ათეულ წლებში საქართველოს ამ ისტორიული რეგიონის მიმართ დიდ ინტერესს იჩენენ უცხოელი მკვლევრები, რომელთაც ადგილზე შეისწავლეს ქართული ძეგლები. ეს ახალი მასალა იმითაცაა მნიშვნელოვანი, რომ წარმოდგენას გვიქმნის ძეგლების დღევანდელი მდგომარეობის შესახებ. უნდა აღინიშნოს ფრანგი მეცნიერების ცოლ-ქმარ ნ. და მ. ტიერების ღვაწლი, რომელთა პრომეხებით განხილულია ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურა და კედლის მხატვრობა. მ. ტიერიმ, გ. ბრუხპაუზმა (გფრ) და ბ. ბაუგარტნერმა (ავსტრია) წარმოაჩინეს თურქეთის ტერიტორიაზე მოხვედრილი ქართული ეკლესიებისა და მონასტრების დღევანდელი მდგომარეობა და წარმოადგინეს თავისი მოსაზრებანი მათი დაცვის შესაძლებელ ღონისძიებათა შესახებ (ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV და VI სიმპოზიუმები, თბილისი, 1983 და 1989 წ.).

1965 წლიდან ტაო-კლარჯეთის არქიტექტურულ ძეგლებს იკვლევს უცხოეთში მოღვაწე ჩვენი თანამემამულე ვახტანგ ჯობაძე (ლოს-ანჯელესი, კალიფორნიის შტატის უნივერსიტეტი). მეცნიერის მონაცემები განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგანაც მას საშუალება ჰქონდა ადგილზე ამოეკითხა ძეგლებზე შემონახული ქართული წარწერები, ესარგებლა ძველი ქართული ლიტერატურული წყაროებით. ოშკში 1973 წელს მის მიერ მიკვლეული სამშენებლო წარწერის წაკითხვის და განხილვის საფუძველზე ვ. ჯობაძემ დააზუსტა ტაძრის მშენებლობის ხანა 963—973 წლებით.

1968 წელს ლონდონის სამეცნიერო ჟურნალში გამოქვეყნდა ცნობილი ინგლისელი მეცნიერის, შუა საუკუნეთა ხელოვნების მკვლევარის დავიდ უინფილდის გამოკვლევა „ადრე შუა საუკუნეების ფიგურული სკულპტურის ზოგიერთი მაგალითი ჩრდილო-აღმოსავლეთ თურქეთში“, რომელიც ყურადღებას იმსახურებს, როგორც სპეციალური ნაშრომი ტაო-კლარჯეთის სკულპტურის შესახებ.

ავტორმა ქართული ხელოვნების ძეგლები გამოიკვლია 1965 წლის ექსპედიციის დროს, რომლის ხარჯები გაიღო მარჯორი უორდროპის ფონდმა.

თემიდან გამომდინარე დ. უინფილდი მხოლოდ ფიგურული რელიეფებით შემკულ ეკლესიებს განიხილავს. წერილს. თან ერთვის საქართველოს ამ ისტორიული რეგიონის რუკა, მასში გამოქვეყნებულია არქიტექტურის საერთო ხედების და რელიეფების კარგი ხარისხის ფოტო-ანაბეჭდები, აგრეთვე ზოგიერთი მათგანის ჩანახატები.

თანამედროვე აპარატურა დიდ სიმაღლეზე მოთავსებული რელიეფების მსხვილი მასშტაბით გადაღების შესაძლებლობას იძლევა, რის შედეგადაც ილუსტრაციებზე კარგად გაირჩევა ისეთი დეტალები, რომლებიც სხვა, აქამდე ცნობილ ფოტოებზე არ ჩანდა, ხოლო ზოგიერთი გამოსახულება პირველადაა ფიქსირებული. მაშასადამე, ილუსტრაციების დიდი ნაწილი სავსებით უნიკალურია. მათ მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ რელიეფების შესრულების ხასიათსა და ქვის ჭრის მანერაზე. ამრიგად, მარტო საილუსტრაციო მასალაც კი დიდ მნიშვნელოვანია ქართული ხელოვნების მკვლევართათვის.

ნაშრომის შესავალი ნაწილში დ. უინფილდი მოკლედ აცნობს მკითხველს სამხრეთ საქართველოს ისტორიულ მდგომარეობას იმ პერიოდში, რომელსაც მის მიერ განხილული ძეგლები მიეკუთვნება. ხაზს უსვამს ტაოსთან პოლიტიკური მეგობრობის მნიშვნელობას ბიზანტიისათვის IX—X საუკუნეებში, როდესაც ბიზანტია არაბებსა და სპარსელებს ებრძოდა. ისტორიული ვითარება ძირითადად წარმოდგენილია უცხოეთში მოღვაწე მეცნიერთა შრომების მიხედვით. მის მიერ მოყვანილი ისტორიული მონაცემები სავსებით ეთანხმება საქართველოს ისტორიკოსთა შეხედულებებს.

ავტორი კარგად იცნობს ლიტერატურას ტაო-კლარჯეთის ისტორიული ძეგლების შესახებ. წერილში ციტირებულია მ. ბროსეს, ნ. მარის, ე. თაყაიშვილის შრომები, რომელთაც იგი ეყრდნობა, როდესაც მოჰყავს ისტორიული შინაარსის წარწერები და მათა გაშიფვრის საფუძველზე დადგენილი ეკლესიათა მშენებლობის თარიღები.

რელიეფური სკულპტურის ყველაზე უფრო ადრინდელ ცნობილ მაგალითად ამ რაიონიდან დ. უინფილდი მოიხსენიებს აშოტ კურაპალატის გამოსახულებას ოპიზიდან (IX ს.), რომელიც წამოღებული იყო პირველი მსოფლიო ომის დასასრულს და საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება. რადგანაც დ. უინფილდს ეს რელიეფი არ უნახავს, იგი მის აღწერას არ იძლევა.

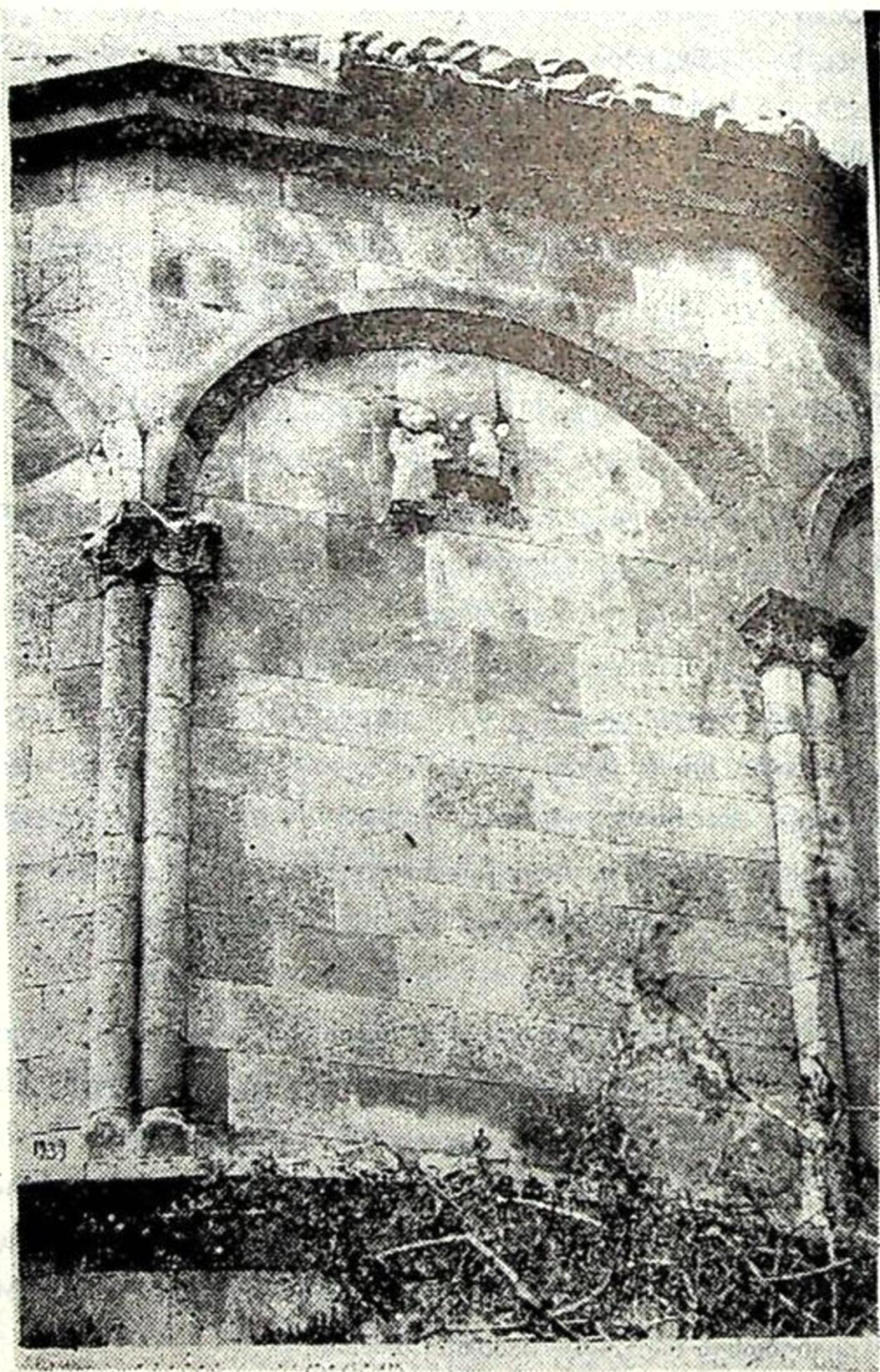
წერილში განხილულია X–XI საუკუნეების ეკლესიები: დოლისყანა, ოშკი, პარხალი, ხახული, იშხანი, ნიაკომი, რომლებიც ქრონოლოგიური თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი. ამრიგად, მასალა თითქმის ერთი საუკუნის მანძილზე ნაწილდება—X ს-ის შუა ხანიდან XI ს-ის პირველ მესამედამდე.

ცალკეული ძეგლის განხილვისას ისტორიულ ქართულ სახელწოდებასთან ერთად მოყვანილია სოფლისა თუ ეკლესიის დღევანდელი სახელი, აღწერილია ძეგლის ადგილმდებარეობა და მისკენ მიმავალი გზა. ამის შემდეგ მოცემულია შენობის შემამკობელი ფიგურული რელიეფების დეტალური აღწერა და მათი სტილის ანალიზი. დ. უინფილდი დიდ ყურადღებას იჩენს გამოსახულებათა შინაარსისადმი, იკონოგრაფისადმი; ყოველთვის ფართო პარალელური მასალა მოჰყავს როგორც მთლიანი კომპოზიციისა, ისე ცალკეული იკონოგრაფიული დეტალისათვის.

დოლისყანა ფიგურული დეკორის შემცველი ყველაზე უფრო ადრინდელი ძეგლია, რომელიც უინფილდმა ნახა. იგი საგანგებოდ ჩერდება ეკლესიის დამფუძნებლის სუმბატ მეფის (937–958 წწ.) გამოსახულებაზე, რომელიც ეკლესიის ზოდელთ ხელში წარმოდგენილია გუმბათის ყელის წახნაგზე; აღნიშნავს, რომ ფიგურა ძლიერაა დაზიანებული, რადგანაც მას იყენებდნენ როგორც სამიზნე ნიშანს.

როგორც გამოსახულების სტილისათვის დამახასიათებელ ნიშანს, დ. უინფილდი ხაზს უსვამს სხეულისა და თავის

ფრონტალურად გამოსახვის შეთავსებას პროფილში ნახვენებ
ფეხებთან და ხელების პირობით მდებარეობას, აგრეთვე, კონ-



ფოტო. 1. დოლისყანა. სუმბატ მეფის გამოსახულება
გუმბათის ყელზე

ტრასტს ფიგურის საერთო მაღალ რედ.იეფსა და დეტალების გრაფიკულ გადმოცემას შორის. თავისებურ ნიშნად მიიჩნევს ამ გარემოებას, რომ კტიტორის გვერდით არ არის გამოსახული ღვთიური პერსონაჟი, რომელსაც იგი ჩვეულებრივ უნდა მიართმევდეს ეკლესიის მოდელს. საგულისხმოა, რომ კტიტორთა ამგვარი იზოლირებული გამოსახვა სხვაგანაც გვხვდება ქართულ რელიეფებში (მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ დედოფალ გურდანდუხტისა და მეფე ლეონის გამოსახულებანი კუმურდოს 964 წლის ტაძარში).

საყურადღებოა, რომ ავტორი შენობის სკულპტურულ დეკორს განიხილავს მთლიანობაში. კერძოდ, ამ შემთხვევაში მან დაინახა გარკვეული შინაარსობრივი კავშირი კტიტორის ფიგურასა და სამხრეთის ფასადის სარკმლის აქეთ-იქიდან მოთავსებულ მთავარანგელოზთა შორის და გამოთქვა საინტერესო მოსაზრება, რომ ამ უკანასკნელთ მეფის ციურ მცველთა ფუნქცია ენიჭებოდა.

ო შ კ ი (963—973 წწ.). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ოშკის ტაძარს, როგორც ამ რაიონის ყველაზე უფრო მდიდრულად დეკორირებულ ნაგებობას, რომლის რელიეფების მაღალ ხარისხს ხაზს უსვამს უინფილდი.

სამხრეთ ფასადის აღმოსავლეთ ნაწილში მოთავსებული ცნობილი კტიტორული ჯგუფიდან, სადაც გამოსახული არიან ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი და დავით მაგისტროსი (შემდგომ დავით კურაპალატი), ეკლესიის მოდელეებით ხელში, „ვედრების“ სცენის ორივე მხარეს, მან მხოლოდ იოანე ნათლისმცემლისა და დავითის გამოსახულებათა ნახვა შეძლო, რადგანაც დანარჩენი სამი ფიგურა დაფარული იყო გვიან მიშენებული ფარდულით, რომელშიაც იგი ვერ მოხვდა.

ამ კომპოზიციასთან დაკავშირებით ავტორი შემდეგ მომენტებზე ჩერდება:

1) ვედრების გაერთიანება კტიტორთა ფიგურებთან, რაც უჩვეულოა ბიზანტიური ხელოვნებისათვის. როგორც გამონა-

კლისი, მას მოჰყავს მოზაიკა იმპერატორ ლეონ VI გამოსახუ-
 ლებით კონსტანტინეპოლის აია სოფიას ტაძარში, დასავლეთის
 ნარტექსიდან ნაოსში შესასვლელის თავზე (IX—X სს.).
 მაგრამ უნდა აღინიშნოს, რომ ეს კომპოზიცია, სადაც საყ-
 დარზე მჯდომი ქრისტეს ორსავე მხარეს გამოსახულია
 ღვთისმშობლისა და ანგელოზის ბიუსტები მედალიონებში, არ
 შეიძლება ჩაითვალოს ვედრების სცენად და მეცნიერულ ლი-
 ტერატურაში უფრო მიღებულია მისი სხვაგვარი ინტერპრე-



ფოტო 2. ოშკი. ვედრება და კტიტორები: ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავი და
 დავით მაგისტროსი (კურაპალატი)

ტაცია. უინფილდი ასახელებს აგრეთვე უფრო გვიანდელ მო-
 ზაიკებს კუნძულ კვიპროსზე — პათოსსა და გალათას თეოტო-
 კოსის ეკლესიებში. შეიძლება კიდევ მოვიყვანოთ კაპადოკიის
 კარანლუკ კილისეს კლდეში გამოკვეთილი ეკლესიის მხა-

ტურობა (XI–XII სს.), სადაც საკურთხეველის კონქის ვედრების კომპოზიციაში შეყვანილია საერთო პირთა მუხლმოყრილი ფიგურები. დ. უინფილდის აზრით ოშკის ვედრების შემთხვევაში მიძღვნის აქტი გაერთიანებულია წარმოდგენასთან განკითხვის დღეზე.

2) ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავისა და დავით მაგისტროსის სწორკუთხა შარავანდები. საერო პირთა გამოსახვა სწორკუთხა შარავანდებით არ არის ჩვეულებრივი ბიზანტიისათვის. როგორც გამონაკლისი, ავტორს მოჰყავს სალონიკის წმ. დიმიტრის ტაძრის მოზაიკა (VI–VII სს.) და რამდენიმე მაგალითი ადრერომანული ხელოვნებიდან.

3) ქართველ კტიტორთა ტანსაცმელი, შემკული დიდი წრეებისაგან შედგენილი სახეებით და ძვირფასი ქვებით. ეს სამოსი ბიზანტიის საიმპერატორო კარის ძვირფას ჩაცმულობას გადმოსცემს. ამასთანავე, დ. უინფილდი აღნიშნავს, რომ წრეების შიგნით გამოსახულ მცენარეულ მოტივს არ მოეძებნება უშუალო ანალოგიები ბიზანტიურ სამყაროში და ალბათ სპარსული მოტივებიდან მომდინარეობს.

მაღალ შეფასებას აძლევს იგი მთავარანგელოზთა და ანგელოზთა ფიგურებს, რომლებიც მოთავსებულია სამხრეთ ფასადის ზედა ნაწილში. ამ რელიეფებისათვის დამახასიათებელია ფორმათა მკაფიო გამოყოფა, ღრმა კვეთა, ზედაპირის გულდასმითი დამუშავება, ფიგურათა მოხაზულობის ელეგანტურობა, ხელების სწორი გადმოცემა რაკურსში და სხვ. ამასთანავე, უინფილდი აღნიშნავს გარკვეულ განსხვავებას მთავარანგელოზ მიქაელის გამოსახულებაში, რომლის მოხაზულობა უფრო დახვეწილია, ხოლო ნაოჭების დამუშავებაში ჩანს სიყვარული ორნამენტული ნახატისადმი. ანგელოზთა დანარჩენ რელიეფებში სამოსის ნაოჭების განლაგება ლოგიკურად ექვემდებარება სხეულის მდგომარეობას.

აღნიშნული სხვაობა, დ. უინფილდის აზრით, გამოწვეული უნდა იყოს მათი შესრულებით სხვადასხვა ოსტატების მიერ.

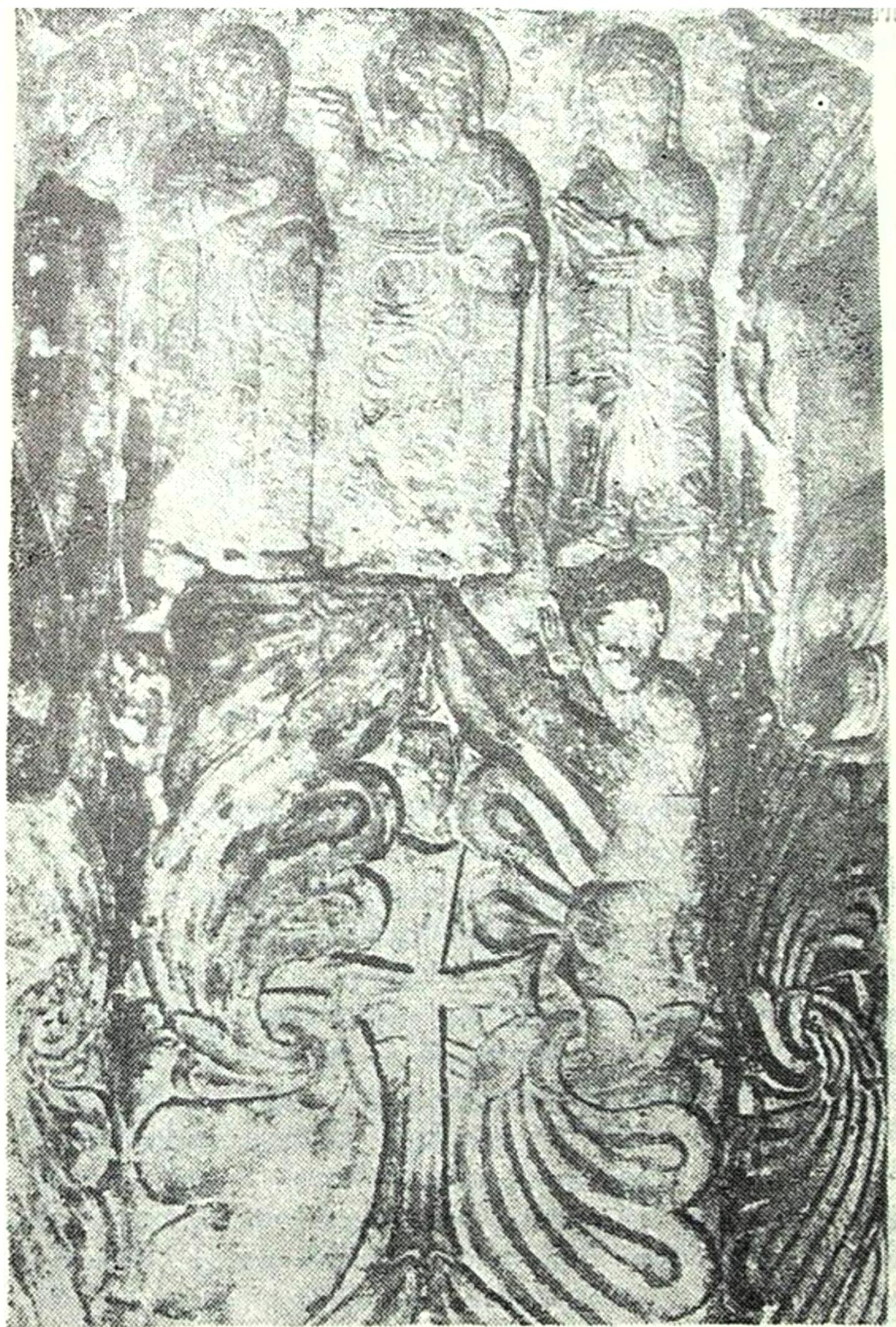
დიდ ყურადღებას უთმობს დ. უინფილდი მდიდრულად დეკორირებულ რვაწახნაგა სვეტს, რომელიც ტაძრის სამხრეთის სტოას დასავლეთ მონაკვეთშია აღმართული. ხათავსო,

რომელშიაც დგას სვეტი, გადაკეთებულია. იგი იმხანად ეკუთვნოდა სოფლის მუხტარს, რომელიც მას ხე-ტყისა და ცხოველთა საკვების საწყობად იყენებდა. რელიეფები შეღარებით კარგადაა დაცული, თუმცა გარკვეულ პერიოდში სვეტი ცეცხლისაგან დაზიანდა, რის შედეგადაც ქვის ზედაპირი გაშავებულია.

სვეტის ზოგადი აღწერა მოცემულია ე. თაყაიშვილის მიერ, რომელიც ასახელებს მასზე წარმოდგენილ გამოსახულებებს და მოჰყავს მათი თანმხლები წარწერები. მის წიგნში მოცემული რამდენიმე ფოტო და ზოგიერთი რელიეფის ესტამპაჟი საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ის საილუსტრაციო მასალაა, რომლის მიხედვითაც ქართველ მეცნიერებს წარმოდგენა ექმნებოდათ სკულპტურის ამ უნიკალური ნაწარმოების შესახებ. დ. უინფილდის წერილში მოყვანილი მრავალრიცხოვანი ფოტოები ავსებს ამ არასრულ მასალას. სვეტის საერთო ხედებთან ერთად გადაღებულია ცალკეული კომპოზიციები, ფიგურები და დეტალები (24 ფოტო). ამის გარდა მოცემულია სვეტისა და სვეტის თავის ყოველი წახნაგის სქემა. ამრიგად, გვაქვს სვეტის დეკორის სრული ფიქსაცია. ამ ილუსტრაციების მიხედვით შეიძლება მსჯელობა რელიეფების სტილზე. ტექსტში დ. უინფილდი საფუძვლიანად განიხილავს სვეტის რელიეფებს როგორც მათი შინაარსის, ისე შესრულების ხასიათის თვალსაზრისით. ფაქტიურად ეს არის ძეგლის პირველი ხელოვნებათმცოდნეობითი შესწავლა.

ავტორი მიზნად ისახავს ახსნას ასეთი ორნამენტული მოტივებით და სიუჟეტური რელიეფებით მთლიანად შემკული სვეტის საერთო კონცეფცია და მისი წარმოშობა. ამ საკითხზე იგი ორ მოსაზრებას გამოთქვამს. პირველი — ოშკის სვეტი შესაძლებელია წარმოადგენს შორეულ მემკვიდრეს იმ სატრიუმფო სვეტებისა, რომელთა აღმართვაც რომაული ტრადიციის მიხედვით გრძელდებოდა ადრებიზანტიურ ხანაშიაც (იმპერატორ არკადიუსის სვეტი კონსტანტინეპოლში).

როგორც მეორე შესაძლებელ პროტოტიპს, იგი ასახელებს ადრებიზანტიურ ხანაში გავრცელებული სვეტის ტიპს, რომლის ზედაპირზეც მცენარეულ ორნამენტულ მოტივებს შორის ფი-



ფოტო 3. ოშკი. სამხრეთ გალერეის სვეტი, „ვედრება“ და გრიგოლის გამოსახულება

გურებია ჩართული. მაგრამ, ამასთანავე, აღნიშნავს, რომ საერთო მომენტი არის მხოლოდ ფიგურების მოთავსება, ..ორ-ნამენტის შიგნით, ხოლო ოშკის სვეტის საერთო გადაწყვეტა თავისებურია.

სავსებით მისაღებია, რომ ოშკის სვეტის ოსტატი სწორედ ამგვარი ნიმუშებით ყოფილიყო შთაგონებული, რომლებიც მას შესაძლებელია ნანახიც კი ჰქონდა კონსტანტინეპოლსა ან ბიზანტიის იმპერიის რომელიმე სხვა ქალაქში, მაგრამ ამ შთაბეჭდილებათა საფუძველზე მან შექმნა სრულიად უნიკალური ნაწარმოები, რომლის უშუალო ანალოგიასაც, როგორც აღნიშნავს ავტორი, არც ერთი მის მიერ დასახელებული მაგალითი არ წარმოადგენს.

საგულისხმოა, რომ ნაშრომში სვეტის სკულპტურული დეკორის შინაარსის, მისი საერთო იდეის ინტერპრეტაციის ცდაა მოცემული, თუმცა ავტორი აღნიშნავს, რომ მისი მოსაზრებანი მხოლოდ ვარაუდის სახითაა გამოთქმული, რადგანაც სვეტის ზოგიერთი იკონოგრაფიული მომენტი თავსატეხ გამოცანას წარმოადგენს.

წამოყენებულია სამი მოსაზრება:

ერთ-ერთი განმარტებაა, რომ სვეტის სკულპტურა მთლიანად აღებული გადმოსცემს ბაგრატიონთა გვარის აპოთეოზს, თუმცა თვით ავტორი აღნიშნავს, რომ ეს მოსაზრება მხოლოდ ზოგიერთი რელიეფის შინაარსის შესატყვისია. თუ ეს განმარტება სწორია, მაშინ სვეტის ჩრდილოეთ წაიწავზე მცენარეულ ორნამენტს შორის ცალკე გამოსახულ ფიგურას იგი მიიჩნევს წინასწარმეტყველ დავითად, რომელსაც ბაგრატიონთა გვარი თავის წინაპრად თვლიდა, ხოლო მცენარეულ ორნამენტში ჩართულ თავების გამოსახულებებს – დავითის შთამომავლებად. ამ სისტემაში გარკვეულ ადგილს დაიჭერდა წმ. ნინო, რომელმაც ქართველები ქრისტიანულ რჯულზე მოაქცია. ვედრების სცენის გამოსახვა სვეტზე შეიძლება გულისხმობდეს ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის შუამავლობის იდეას ბაგრატიონთა მიმართ განკითხვის დღეს. როგორც თვით ავტორი აღნიშნავს, მის მიერ წამოყენებული ინტერპრეტაცია უფრო დამაჯერებელი იქნებოდა ვედრების ქვემოთ წარმოდგენილი ფიგურა ბაგრატიონთა გვარის წარმომადგე-

ნელი რომ ყოფილიყო, მაშინ როდესაც აქ გამოსახულია ოსტატი გრიგოლი მუხლმოყრილ პოზაში. მაგრამ აქვე დასძენს, რომ მოქანდაკის მიერ თავისი თავის გამოსახვა სვეტის რელიეფზე ნაკარნახევი იყო შესრულებული ნამუშევრისათვის სი მაყის გრძნობით.

ვედრების სცენა თვით სვეტის გამოსახულებებს აკავშირებს სვეტის თავის რელიეფებთან, სადაც წარმოდგენილი არიან ფეხზე მდგომი მოთვარანგელოზები, მფრინავი ანგელოზები, სერაფინნი, ქერობინნი, ტეტრამორფი, რომლებიც ციურ იერარქიას წარმოდგენენ, თუმცა მაათი რიცხვი (სამი მოთვარანგელოზი და შვიდი ანგელოზი), როგორც აღნიშნავს დ. უინფილდი, არც ერთ ცნობილ კლასიფიკაციას არ შეესატყვისება.

მაგრამ სვეტის დეკორის შინაარსის ამგვარი ინტერპრეტაციისას გაუგებარია სიმეონ მესვეტის გამოსახულების განსაკუთრებული გამოყოფა კაპიტელზე დადგმულ ცალკე ფილაზე, რაზედაც თვით ავტორი მიუთითებს.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა დ. უინფილდის მიერ სვეტის სკულპტურის იდეის მეორე შესაძლებელი ინტერპრეტაცია, სახელდობრ, რომ იგი სიმეონ მესვეტის აპოთეოზს გადმოსცემს. მაშინ გამართლებული იქნებოდა მესვეტის ფიგურის მოთავსება სვეტის უმაღლეს წერტილში.

მესამე მოსაზრება, რომ სვეტის მართულობა შეიძლება განვიხილოთ როგორც რელიეფების შემთხვევითი თავმოყრა, სრულიად მიუღებლად მიგვაჩნია.

ამრიგად, უინფილდი მხოლოდ მოსაზრებათა სახით იძლევა შეხედულებებს სვეტის სკულპტურული დეკორის პროგრამის შესახებ. მაგრამ თვით ამგვარი ცდა თავისთავად საყურადღებოა, რადგანაც საერთოდ თანამედროვე ადამიანისათვის ხშირად გაძნელებულია შუა საუკუნეების რელიგიური ნაწარმოების შინაარსის გახსნა და გამოსახულებათა შინაგანი ურთიერთკავშირის დადგენა. ამის გამო ბევრ შემთხვევაში ამ საკითხის ირგვლივ სწორედ მხოლოდ მოსაზრებათა გამოთქმაა შესაძლებელი. მით უმეტეს, რომ საქართველოში არ შენახულა წერილობითი ცნობები შუა საუკუნეების ტაძრების სკულპტურული დეკორის აზრობრივი მნიშვნელობის შესახებ,

მაშინ როდესაც დასავლეთ ევროპაში შუა საუკუნეების ლიტერატურული წყაროები შეიცავს მონაცემებს, სადაც სკულპტურული დეკორის პროგრამის შინაარსის განმარტებაა მოცემული.

რატომღაც დ. უინფილდი ასეთსავე ასპექტში, ე. ი. დეკორის მთლიანი სკულპტურული პროგრამის თვალსაზრისით, არ განიხილავს თვით ტაძრის ფასადების რელიეფებს, რაც საინტერესო დაკვირვების გამოტანის შესაძლებლობას მისცემდა. სახელდობრ, რომ ტაძრის ფასადების ძირითადი გამოსახულებასი გარკვეულად ეხმაურებიან სვეტის გამოსახულებებს.

შენობის ზედა ნაწილში ადგილი ეთმობა ციური იერარქიის წარმომადგენლებს, ანგელოზებსა და მთავარანგელოზებს, რომელთა კულტიც დიდი პოპულარობით სარგებლობდა საქართველოში.

ქრისტიანული წმინდანებიდან ამორჩეულია სიმეონ მესვეტე, რომლის გამოსახულებაც ცალკეა გამოყოფილი დასავლეთის ფასადზე. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს სიმეონ უმცროსია, რომელსაც დიდად სცემდნენ თაყვანს საქართველოში. სიმეონ მესვეტის კულტი, როგორც ასკეტური მონაზვნობის ერთი დამფუძნებლისა, განსაკუთრებით პოპულარული იყო კონასტრებში. ოშკიც ხომ მსხვილ სამონასტრო ცენტრს წარმოდგენდა, რამაც განსაზღვრა ალბათ სიმეონ მესვეტის გამოსახულების განსაკუთრებული გამოყოფა მთავარი ეკლესიის ფასადზე.

კტიტორთა — ბაგრატიონთა წარმომადგენლების გამოსახვა განსაკუთრებით თვალსაჩინო ადგილზე (დაბლა, სამხრეთ ფასადის აღმოსავლეთის ნაწილში), რასაკვირველია, ტაოს ძმართველი გვარის განდიდებას ემსახურებოდა. მათი დაკავშირებით ვედრების სცენასთან ხაზი ესმებოდა მათ მიმართ ქრისტეს წინაშე ღვთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის შუამავლობის და ქომაგობის იდეას.

სვეტის ფიგურული დეკორის შედარება ტაძრის სკულპტურულ დეკორთან ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, თითქოს მოქანდაკემ ერთ სვეტზე თავი მოუყარა ამავე ნაგებობის სხვადასხვა ფასადზე წარმოდგენილ გამოსახულებებს.



ფოტო 4. ოშკი. სამხრეთ ფასადის შუა ნაწილი

სვეტის თავზე დასავლეთის მხრიდან დადგმულია დიდი ზომის ქვის ცალკე ფილა სიმეონ მესვეტის რელიეფით, რაც შეესატყვისება მის გამოსახულებას დასავლეთის ფასადზე.

ისევე, როგორც ტაძრის კედლებზე, სვეტის დეკორშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა მთავარანგელოზთა ფიგურებს, მაგრამ მათ კიდევ ემატებათ ანგელოზთა იერარქიის სხვა წარმომადგენლები. თვით სვეტზე გამოსახულია ვედრების კომპოზიცია და მისკენ ვედრების უესტიო მიმართული მუხლმოყრილი საერო პირი. ძირითად ციკლს, რომელიც ეხმაურება ფასადების სკულპტურის რეპერტუარს, ემატება წმინდანთა გამოსახულებანი (წმ. კოზმა და დამიანე, წმ. ნინო და სხვ.).

ამრიგად, სვეტის მოქანდაკემ ძირითადად გაიმეორა ტაძრის დეკორის საერთო პროგრამა, მაგრამ გააფართოვა და განავრცო იგი.

სვეტის რელიეფური დეკორის შინაარსის ინტერპრეტაცია დ. უინფილდის ნაშრომში დასმული ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია.

მეორე პრობლემა ეხება საკითხს, კერძოდ სვეტის რელიეფებისა და მთლიანად ოშკის ტაძრის სკულპტურის ავტორთა ძესახებ.

დ. უინფილდმა ტაძრის რელიეფების განხილვისას მართებულად გაუსვა ხაზი მათ განსხვავებულ ხასიათს, რაც მეტყველებს მათ შესრულებაზე სხვადასხვა ოსტატების მიერ. თვით სვეტის რელიეფების შესრულებაშიც იგი აღნიშნავს განსხვავებული მომენტების არსებობას, რაც უფრო დეტალების გადმოცემას შეეხება; მაგალითად, ზოგიერთ ფიგურაში თმებისა და წვერის ზედაპირი გლუვია (ქრისტე, ანგელოზები, გრიგოლი), ზოგან კი დანაწევრებულია ხაზებით (იოანე ნათლისმცემელი, ტეტრამორფი), წარბების ხაზი ხან სწორია (იოანე ნათლისმცემელი), უფრო ხშირად კი მომრგვალებული. მფრინავ ანგელოზთა სამოსი ზოგიერთ ფიგურაში უფრო წვრილ და მრავალრიცხოვან ნაოჭებად ეცემა, ზოგან კი ნაოჭები უფრო მძიმეა. უინფილდი აღნიშნავს აგრეთვე განსხვავებას მცენარეული მოტივის ფორმებს შორის. რაც შეეხება იმას, რომ ზოგი ფიგურა უფრო ელეგანტური ფორ-

მეხიბთა და დახვეწილობით გამოირჩევა (ღვთისმშობელი, სამხრეთ-აღმოსავლეთ წახნაგის ანგელოზები) სხვა ფიგურათა მძიმე პროპორციებისა და ნაოჭების არაელასტიკური ნახატი-საგან, ამგვარი სხვაობა თვალშისაცემი არ არის.

თუთი ავტორი წერს, რომ განსხვავება დეტალებს შორის არ იძლევა საკმარის საფუძველს გარკვეული დასკვნებისათვის. მით უმეტეს, რომ ისეთი ნიშანი, როგორცაა გლუვი და დამუშავებული თმები, გვხვდება ერთი კომპოზიციის ფიგურებში (ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი), რაც მითითებს ამ ორივე ხერხის გამოყენებაზე ერთი ოსტატის მიერ. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ავტორი იხრება შეხედულებისაკენ, რომ სვეტის შექცობაში ორი მოქანდაკე მონაწილეობდა. ამავე ორ მოქანდაკეს უნდა შეესრულებინა ტაძრის სამხრეთ ფასადის მთავარანგელოზთა ფიგურებიც, რომელთა შორის, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, იგი განსხვავებას ხედავს. ეს სავსებით შესაძლებელი ვარაუდია, რადგანაც სვეტის რელიეფები და ტაძრის ფასადების მთავარანგელოზთა და ანგელოზთა ფიგურები გარკვეულად სტილისტურ ერთიანობას ამჟღავნებენ. რასაკვირველია, ცალკეულ ოსტატთა ხელის გამოყოფისათვის თვით ორიგინალების ადგილზე შესწავლას გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ კარგი იქნებოდა მკვლევარს მეტი არგუმენტები მოეტანა (სვეტის იოანე ნათლისმცემლისა და ფასადის მთავარანგელოზის მიქაელის სამოსის სამკუთხედი ნაოჭების მსგავსება ამისათვის საკმარისი არ არის).

სვეტზე გამოსახული გრიგოლი უინფილდის მიხედვით მოქანდაკეა, რელიეფების მჭრელი ოსტატი. ეს მოსაზრება მართებულად მიგვაჩნია. უინფილდი გამოითქვამს შეხედულებას, რომ ტაძრის დეკორი მისი ხელმძღვანელობით იყო შესრულებული და რომ ფიგურული რელიეფების ძირითადი ნაწილიც მის ხელს ეკუთვნის.

ე. თაყაიშვილის აზრით, გრიგოლი იგივე პირია, რომელიც მოხსენებულა სამხრეთ შესასვლელის ტიმპანის წარწერაში, როგორც „საქმესა ზედამდგომი“ და, ამრიგად, ტაძრის მშენებლობის გამგე უნდა ყოფილიყო. მკვლევარს მიაჩნია, რომ იგი შეიძლება იყოს ცნობილი მოღვაწე-მთაბრუნელი გრიგოლ ოშკელი.



ფოტო 5. ოშკი. ჩრდილოეთ ფასადის სარკმლის გაფორმება

მესამე ოსტატის ნაძუშევრად უინფილდი მიიჩნევს სიმეონ მესვეტის ფიგურას დასავლეთ ფასადზე. მართლაც, იგი განსხვავდება ზემოთ მოყვანილი რელიეფებისაგან, თუმცა ეს ეპოქის საერთო სტილისტური ხასიათის სხვაობა არ არის.

დასახელებულ რელიეფებს დ. უინფილდი უპირისპირებს რელიეფებს, რომელთა ოსტატიც პრიმიტიულ ტრადიციას მისდევს: ნადირობის სცენა სამხრეთ-აღმოსავლეთ კაპელის სარკმლის სათაურზე და ცხოველთა ფიგურები მის ქვედა ნაწილში, აგრეთვე, ცხოველთა გამოსახულებანი ეკლესიის აღმოსავლეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე.

თვალსაზრისი ოშკის ტაძრის დეკორის ფორმების, ჩუქურთმისა და ფიგურული რელიეფების განსხვავებული ხასიათის შესახებ ადრე გამოთქმული იყო მეცნიერულ ლიტერატურაში გ. ჩუბინაშვილის მიერ, რომელიც ამას ხსნიდა ტაძრის მშენებლობით ხანგრძლივი დროის განმავლობაში. დ. უინფილდი, როგორც ჩანს, არ იცნობდა გ. ჩუბინაშვილის ამ მოსაზრებას.

დ. უინფილდის მიერ გამოქვეყნებული მასალა გარკვეულად დაეხმარება ქართულ მეცნიერებს ოშკის ტაძრის კვლევასთან დაკავშირებული საკითხების გადაწყვეტაში.

პ ა რ ხ ა ლ შ ი (აშენებულია 973 წლამდე) ქვაზე კვეთა ძირითადად შემოსაზღვრულია სარკმელთა გაფორმებით, რომელიც დაბალი რელიეფით შესრულებულ, ორნამენტულ მოტივებს და ცხოველთა გამოსახულებებს შეიცავს. საგანგებოდ ჩერდება ავტორი ანგელოზთა გამოსახულებაზე ეკლესიის ინტერიერში. ანგელოზის ორი ფიგურა გამოკვეთილია კაპიტალზე, რომელიც ბაზილიკის ერთ-ერთი სამხრეთი ბურჯის (დასავლეთიდან მესამე) აღმოსავლეთ მხარეს ამოჭრილ ნიშას აფორმებს.

ხ ა ხ უ ლ ი ს გუმბათიანი ტაძარი, რომელიც ქართული წყაროების მიხედვით, ისევე როგორც ოშკი და პარხალი, აგებულ იქნა დავით მაგისტროსის და კურაპალატის თაოსნობით, ვაცილებით უფრო მდიდარია ფიგურული სკულპტურით.

დ. უინფილდი განიხილავს სამხრეთ შესასვლელის გაფორმებას, რომლის შემადგენელ ფიგურულ რელიეფებს იგი სამართლიანად მიიჩნევს ტაძრის აგების თანადროულად

(X ს-ის მეორე ნახევარი), თუცა მათი განლაგება მხატვრულად დასრულებულ შთაბეჭდილებას არ ქმნის.

ნ. და მ. ტიერებიც აღნიშნავენ ამ რელიეფების მოუწესრიგებელ განლაგებას. მათი აზრით, ისინი წარმოადგენენ უფრო ადრინდელი (VII—VIII სს-ის) ეკლესიების დეტალებს, რომლებიც ხახულის ტაძრის მშენებლობისას ხელმეორედ გამოიყენეს. მტკიცე მონაცემები ამგვარი დასკვნისათვის წერილში არ არის მოყვანილი. უნდა ითქვას, რომ რელიეფების ხასიათი სავსებით შეესატყვისება მათ დათარიღებას ტაძრის აგების ხანით — X ს-ით, ხოლო თავდაპირველია თუ არა მათი ახლანდელი განლაგება (მხედველობაში კვაქვს შესასვლელის ორსავე მხარეს მოთავსებული ფილები რელიეფური გამოსახულებებით), ამ საკითხის საბოლოო გადაწყვეტა მხოლოდ ძველის ადგილზე შესწავლამ შეიძლება მოგვცეს. ამ საკითხს დ. უინფილდი არ ეხება.

განსაკუთრებით ჩერდება ავტორი ჯვრის ამალლების კომპოზიციაზე, რომელიც ხახულის ტაძრის სამხრეთ შესასვლელის ტიმპანშია მოთავსებული. აღნიშნავს, რომ ეს თემა, რომელიც ტიპურია ადრექრისტიანული ხელოვნებისათვის IV ს-დან მოყოლებული, საქართველოსა და სომხეთში VI ს-დან გვხვდება. მის მიერ მოტანილია სკულპტურის და კედლის მხატვრობის სხვადასხვა ხანის მაგალითები: მცხეთის ჯვრის ტაძრის (VI ს.), ყაჩაღანის ჯვრის (VII ს.), ნიკორწმინდის და კაცხის (XI ს.) რელიეფები, იშხანის (XI ს.), ბერთუბნის (XIII ს.), ნიკორწმინდის (XVII ს.) ეკლესიების კედლის მხატვრობა. ეს კი მოწმობს, რომ მისთვის ნაცნობია ქართული მასალა.

განვითარებული შუა საუკუნეების ხანაში და უფრო გვიან გუმბათის მხატვრობაში ჯვრის გამოსახულების (ხახული), ან ჯვრის ამალლების მოთავსება, უინფილდის აზრით, მიუთითებს ქართველ ოსტატთა კონსერვატიულ დამოკიდებულებაზე იკონოგრაფიული თემების მიმართ. უფრო მართებულად მიგვაჩნია ამ თეზის რამდენადმე განსხვავებული ფორმულირება: მაშინ როდესაც შუაბიზანტიურ ხანაში (IX—XIII სს.) ჩამოყალიბებული მონუმენტური დეკორის იერარქიული სისტემის მიხედვით ბიზანტიაში ეკლესიის გუმბათში

ქრისტე-პანტოკრატორის გამოსახულებას ათავსებდნენ, ეათოულ კედლის მხატვრობაში გაგრძელებას პოულობს ჯერის (ჯერის ამალლების) გამოსახვის ადრექრისტიანული ტრადიცია, რომელიც ამავე დროს ადგილობრივი ტრადიციაც იყო, ხალხთა შორის ჯერის ამალლების საერთო სახე (ანგელოზის სახე ფიგურით) განსხვავდება ადრექრისტიანული კომპოზიციის ტიპისაგან.

შესასვლელის ორსავე მხარეს მოთავსებულ გამოსახულებათაგან ავტორი სპეციალურად განიხილავს წმ. პეტრეს ფიგურას და მეტად საინტერესო კომპოზიციას — წინასწარმეტყველი იონა, რომელიც ვეშაპის ხახიდან გამოდის.

უინფილდი არ არის სავსებით დარწმუნებული დასავლეთის მხარეს მოთავსებული ზედა გამოსახულების იდენტიფიკაციაში. ექ. თაყაიშვილი მას წმ. გიორგის გამოსახულებად თვლიდა. მეორე შესაძლებელ განმარტებად უინფილდს მიაჩნია სცენა — დანიელი ლომების ხაროში. არც ერთი ეს მოსაზრება არ უნდა იყოს სწორი. ფრანგ მეცნიერებს ნ. და მ. ტიერებს გადაღებული აქვთ ამ რელიეფის სლაიდი, რომელიც გვიჩვენებს თბილისში ყოფნის დროს. მასზე ნათლად გაირჩევა კომპოზიცია — ალექსანდრე მაკედონელის ამალლება, რომლის იდენტიფიკაციაც შესაძლებელია თვით უინფილდის ნახატის მიხედვით, სადაც ვხედავთ სწორედ ამ კომპოზიციისათვის ტიპურ სქემას: ადამიანის ფიგურა ცენტრში, მოთავსებული ორ, სიმეტრიულად განლაგებულ ფანტასტიკურ ფრთოსან ცხოველზე (ფასკუნჯზე).

რელიეფების სტილისტური ნიშნებიდან დ. უინფილდი აღნიშნავს დაბალი რელიეფით მოცემული ფიგურების შესრულების მარტივ მანერას, პრიმიტიულ ნახატს, პროპორციების დარღვევას (სხეულთან შედარებით დიდი თავები), ფიგურის პირობით დაყენებას (ფრონტალური ხედის შეთავსება პროფილში გამოსახულ ფეხებთან).

ხახულის სამხრეთის შესასვლელის გაფორმებაში მეცნიერი ხედავს ადრინდელ, მარტივ სტადიას შუა საუკუნეთა პორტალების დამახასიათებელი დეკორისა, რომელიც განვითარებული სახით რომანულ და გუთურ პორტალებშია წარმოდგენილი. შუა საუკუნეების ქართული პორტალების დეკო-

რის განვითარებაში ეს მართლაც ადრინდელი საფეხურია, რომლის შემდგომი განვითარების მაგალითია XI ს-ის ეკლესიების მხატვრულად დასრულებული პორტალები (ნიკორწმინდის, პატარა ონის პორტალები).

ი შ ხ ა ნ ი ს დეკორაციული მართულაობიდან პირველადაა გამოქვეყნებული სკულპტურის მეტად საინტერესო მაგალითი — ადამიანის თავის რელიეფური, ძლიერად მომრგვალებული გამოსახულება, რომელიც მოთავსებულია ტაძრის დასავლეთ ფასადზე (XI ს.) გაჭრილი სამკუთხა ნიშის დამაგვირგვინებელი კონქის სიღრმეში. ანალოგიად უინფილდი ასახელებს სკულპტურულ თავებს კუმურდოს ტაძრის ფასადების სწორკუთხა ნიშებში. იგი აღნიშნავს რელიეფის სტილისტურ სიახლოვეს ოშკის ტაძრის სკულპტურასთან.

ნ ი ა კ ო მ შ ი უინფილდი ასახელებს ორ ეკლესიას: გუმბათიანსა და დარბაზულს. იქვე, მეზობელ სოფელში მან ნახა სახლის კედელში ჩადგმული ქართულწარწერიანი ფილა და სოფლის წყაროს ქვის წყობაში მოთავსებული ფიგურული რელიეფი. იგი აღნიშნავს, რომ იმის გარკვევა, თუ რომელი ეკლესიიდანაა წარწერა და რელიეფი, ვერ ხერხდება.

წარწერის ფოტო პროფ. დავიდ ლანგის მეშვეობით გამოგზავნეს თბილისში, სადაც იგი წაიკითხა და განმარტათ. ბარნაველმა, რისთვისაც ავტორი მას დიდ მადლობას უხდის. წარწერაში ეკლესიის აღმშენებლად მოხსენებულია მეფე დემეტრეს ქალიშვილი. დამწერლობის მიხედვით ეს დემეტრე II უნდა იყოს (1271—1289 წწ.).

ფიგურულ რელიეფზე, რომელიც ძალიან დაზიანებულია, როგორც ავტორი ფიქრობს, გამოსახულია ქვის მჭრელი ოსტატი სამუშაო იარაღით, ჩაქუჩით ხელში. შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში გვხვდება ოსტატთა გამოსახვა სამუშაო იარაღით, მაგრამ ეს ერთეული მაგალითებია (ქოროლო, საფარის მიძინების ეკლესია — X ს.) და მათთვის კიდევ ერთი ნიმუშის დამატება საყურადღებოა.

დ. უინფილდი აღნიშნავს რელიეფში ფიგურის თავისა და ხელების დისპროპორციულ გადიდებას. მისი შესრულების დროის შესახებ იგი არაფერს ამბობს. რელიეფის ძლიერი დაზიანების გამო ძნელია მსჯელობა მის სტილზე, განსაკუთ-

რებით ფოტოს მიხედვით, მაგრამ ვარაუდით შეიძლება ვიგულისხმოთ X საუკუნე.

დასკვნით ნაწილში დ. უინფილდი ზოგად მოსაზრებებს გამოთქვამს ტაოს სკულპტურის ადგილის შესახებ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში.

ერთ-ერთი საკითხია რელიეფური დეკორის არქიტექტურასთან დამოკიდებულება. ავტორი აღნიშნავს, რომ ოშკში ორნამენტული დეკორი და ფიგურული სკულპტურა ნაგებობის ორგანულ ნაწილს შეადგენს და ხაზს უსვამს ნაგებობის არქიტექტურულ ფორმებს. ხახულში, პარხალსა და იშხანშიაც აღინიშნება რელიეფების და არქიტექტურული კომპოზიციის ერთიანობა. ამასვე ვერ ვიტყვით ოპიზის რელიეფსა და დოლისყანის კტიტორის ფიგურაზე, რომლებიც კედელზე შემთხვევითი მოთავსების შთაბეჭდილებას ახდენს; მაშინ როდესაც იმავე დოლისყანაში სარკმლის გარშემო მთავარანგელოზთა ფიგურების განლაგება მოცემულია სარკმლის საერთო დეკორაციულ გაფორმებასთან დაკავშირებით.

ამ საკვებით მართებული დაკვირვებისას უნდა მხედველობაში მივიღოთ ფასადების სკულპტურული დეკორის განვითარების საერთო ტენდენცია IX—XI საუკუნეთა ქართულ არქიტექტურაში. მაშინ როდესაც IX—X სს. ძეგლებზე ჯერ კიდევ არ არის მიღწეული ფასადების სკულპტურის მხატვრულად დასრულებული გადაწყვეტა (დოლისყანა), X ს-ის II ნახევრისა და XI ს-ის არქიტექტურაში აღინიშნება ფიგურული რელიეფების გააზრება, როგორც ფასადების მთლიანი დეკორაციული სისტემის ორგანული ნაწილისა (ოშკი); სკულპტურული დეკორი შენობის არქიტექტურას ექვემდებარება.

ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ დეკორის ამ პრინციპს დ. უინფილდი უპირისპირებს ფასადების რელიეფებით შემკობის განსხვავებულ კონცეფციას, რომლის ნიმუშადაც მას მოჰყავს X ს-ის სომხური არქიტექტურის ძეგლი — ახტამარის ტაძარი; მისი აზრით, ახტამარის ხუროთმოძღვარი ნაგებობის კედლებს პირველ რიგში განიხილავდა როგორც თავისებურ პანელებს, რომელთა საშუალებითაც მომ-

გებიანად გამოიყოფა რელიეფები. ამრიგად, აქ რელიეფური დეკორის კედლებზე განლაგების პრინციპი ატექტონიკურია.....

მეორე საკითხი ეხება ტაოს სკულპტურის ბიზანტიურ ხელოვნებასთან დამოკიდებულებას.

ცალკეული ძეგლის სტილისტური ანალიზის საფუძველზე დ. უინფილდი სამხრეთ საქართველოს სკულპტურაში გამოყოფს განსხვავებულ სტილისტურ ჯგუფებს, რომლებიც ერთდროულად თანაარსებობს და რომელთა მაგალითებიც ზოგჯერ ერთ შენობაზეა შეთავსებული.

ოშკის ტაძრის რელიეფების უმრავლესობა, ცალკეული ნიშნების განსხვავების მიუხედავად, მთლიან ჯგუფს ქმნის. ამ რელიეფებში ადამიანის ფიგურა მეტად სუ ნაკლებად ბუნებრივი პროპორციებითაა გამოსახული, ტანისამოსის ნაოჭების განლაგება ძირითადად, დეკორაციული ნახატის მიუხედავად, ხაზს უსვამს სხეულის დაყენებას. ღრმა კვეთა და რელიეფის ნაწილების ერთიმეორის ზემოთ მოთავსება სიღრმის ილუზიას ქმნის. ოშკის რელიეფების ტრადიციას აგრძელებს იშხნის ეკლესიის გამოსახულება.

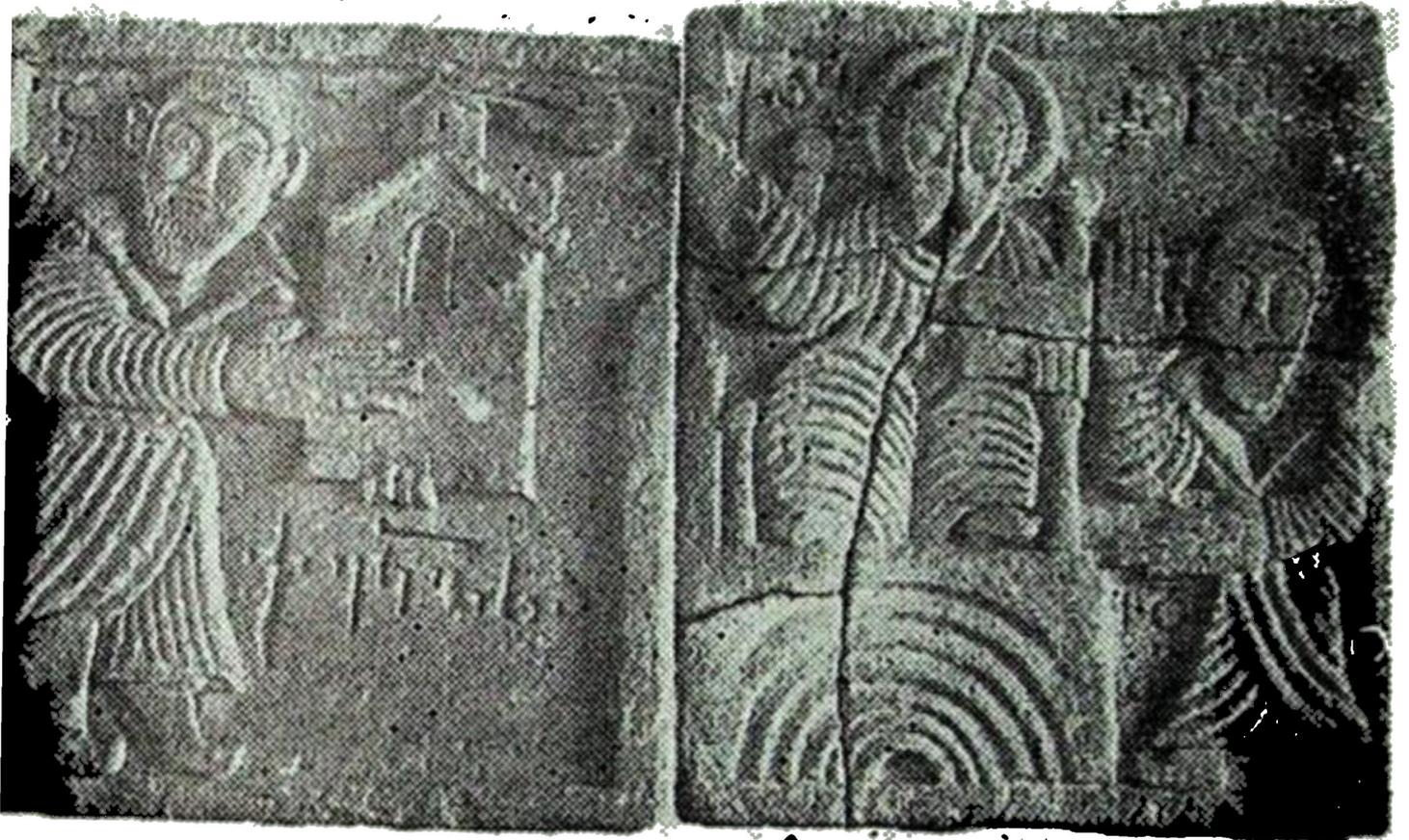
მეორე სტილისტურ ჯგუფს, რომელიც ოშკში წარმოდგენილია ნადირობის სცენითა და ცხოველთა ზოგიერთი გამოსახულებით, ახასიათებს ფიგურის სიბრტყობრივი გადმოცემა, პრიმიტიული ნახატი, კუხახოვანი მოხაზულობა.

ხახულის ტაძარშიაც სამხრეთის შესასვლელის სიბრტყობრივ რელიეფებს უპირისპირდება არწივის პლასტიკურად გადმოცემული გამოსახულება ამავე ფასადის ზემო ნაწილში.

რელიეფების დახასიათება და მათი ამგვარი დაჯგუფება სტილისტური ნიშნების მიხედვით ძირითადად სწორად მიგვაჩნია, მაგრამ ვერ დავეთანხმებით ავტორს იმ ზოგად დასკვნებში, რომლებიც მას ამის საფუძველზე გამოჰყავს.

X—XI სს. ქართულ სკულპტურაში გამომჟღავნებულ ფიგურის სწორი პროპორციული გამოსახვის და მოცულობით ფორმებში გადმოცემის ტენდენციას, რომელშიაც უინფილდი ელინისტური ტრადიციის გამოძახილს ხედავს, იგი მთლიანად ბიზანტიური ხელოვნების გავლენით ხსნის. ოშკისა და

იშხნის ტაძრების სკულპტურის გვერდით იგი ბიზანტიურ გაელენას შიომღვიმისა და საფარის XI ს-ის კანკელთა რელიეფებშიაც ხედავს.



ფოტო ნ. აშოტ კურაპალატის რელიეფი ოპიზიდან

ამ მაგალითების საპირისპიროდ დამახასიათებლად ქართული ტრადიციისათვის, რომელსაც ავტორი უკავშირებს ოპიზის, დოლისყანის რელიეფებს, ოშკის ნადარობის სცენის და ა. შ., იგი მიიჩნევს ოსტატთა მცირე ინტერესს ფიგურის სწორი გამოსახვისადმი, სხეულის დისპროპორციას, პრიმიტიულ ნახატს.

ამრიგად, დ. უინფილდი ფაქტიურად აღადგენს XIX საუკუნის მეცნიერთა (დიუბუა დე მონპერე, პ. უვაროვა, ნ. კონდაკოვი) შეხედულებებს, რომელნიც ქართული სკულპტურის მაღალმხატვრულ ძეგლებს, მათ შორის საფარის კანკელის

რელიეფებს, ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებებად მიიჩნევდნენ.

ქართული სკულპტურის ამგვარი შეფასება გამოძლინარეობდა ქართული ხელოვნების შესწავლის საერთო მდგომარეობიდან იმ ხანაში, როდესაც სკულპტურის ძეგლები ჯერ არც კი იყო შეგროვილი და სისტემატიზირებული და შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებას არ განიხილავდნენ მისი ევოლუციის თვალსაზრისით.

სამწუხაროდ, ქართული სკულპტურის არასწორი შეფასება კვლავაც გვხვდება ბიზანტიური ხელოვნების თანამედროვე მკვლევართა შრომებში. ეს, ალბათ, იმ მიზეზითაც შეიძლება აიხსნას, რომ ისინი სრული სახით არ იცნობენ ქართულ მასალას და არც გამოკვლევებს შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის შესახებ.

აღნიშნული თვალსაზრისი გაუმართლებელია შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების შესწავლის თანამედროვე სტადიაზე. ქართულ ხელოვნებათმეცნიერებაში, პირველ რიგში აკადემიკოს გ. ჩუბინაშვილის ფუძემდებლური მნიშვნელობის შრომებში, გამოვლენილია ქართული სკულპტურის თვითმყოფადობა, განსაზღვრულია მისი განვითარების საერთო მიმართულება და ძირითადი ეტაპები, ნაჩვენებია ქართველ ოსტატთა მიღწევები ადამიანის ფიგურის პლასტიკური ფორმებით გადმოცემის თვალსაზრისით, რაც პირველ რიგში ჭედურ ხელოვნებასა და ქვის მცირე პლასტიკაში გამოძვლავნდა.

დ. უინფილდი ტაოს სკულპტურაში განსხვავებული სტილისტური ჯგუფების გამოყოფისას მხედველობაში არ იღებს ქართული სკულპტურის განვითარების პროცესს, რომლის მსვლელობაშიც აღნიშნული ჯგუფები სხვადასხვა, ერთმანეთის მომდევნო ეტაპებს გამოხატავენ. IX ს-ის დამახასიათებელი მაგალითია ოპიზის სიბრტყობრივი რელიეფი, სადაც ფიგურის ცალკეული ნაწილის დისპროპორციული გადიდება ექსპრესიის ხაზგასმას ემსახურება.

X ს-ის მანძილზე, განსაკუთრებით მის მეორე ნახევარში, ქართულ სკულპტურაში ისახება განვითარების აღმავალი, ორგანული პროცესი ფიგურის პლასტიკურ ფორმებში გამოსახვის ათვისების მიმართულებით. ამ პროცესში, რომელიც პარალელურად მიმდინარეობდა ქანდაკების სხვადასხვა დარგში (ჭედურობა ლითონზე, ხეზე ჭრა, მცირე ფორმისა და ფასადური სკულპტურა), გამოიყოფა თანმიმდევრული ეტაპები. საწყისი ეტაპისათვის დამახასიათებელია ფიგურის ზოგადი, დაუნაწევრებელი, ტლანქი ბლოკის გამოყოფა, როგორც ეს დოლისყანის კტიტორის ფიგურაშია მოცემული. შემდგომში სკულპტურულობა უფრო განვითარებულ სახეს იღებს და უკვე ცალკეული ფორმების პლასტიკურ გადმოცემაში ელინდება. აღნიშნული ეტაპი გამოხატულია იშკის ტაძრის ისეთ რელიეფებში, როგორიცაა კტიტორული ჯგუფი, მთავარანგელოზთა ფიგურები, რვაწახნაგა სვეტის გამოსახულებანი. უმაღლესი საფეხური ქართული სკულპტურის განვითარებაში მიღწეულ იქნა XI ს-ის პირველ ნახევარში, რასაც გვიჩვენებს დ. უინფილდის მიერ დასახელებული შიომღვიმისა და საფარის რელიეფები. გამოსახულების პლასტიკურობის ამოცანების გადაწყვეტასთან იყო დაკავშირებული ისეთი მომენტები, როგორიცაა ფიგურის პროპორციული აგება, თავისუფალი დაყენება, ნახატის დახვეწილობა.

დ. უინფილდის მიერ განხილული სკულპტურის ძეგლები განვითარების სხვადასხვა ეტაპის მაგალითებია. ხოლო ერთ პერიოდში და ხშირად ერთ არქიტექტურულ ნაგებობაზე განსხვავებული ხასიათის რელიეფების შეთავსება განვითარების პროცესის სირიულის მაჩვენებელია, განსაკუთრებით გარდამავალ ეპოქებში, როდესაც ძველი ფორმები ჯერ კიდევ არ არის სავსებით უკუგდებული, მაგრამ მათ გვერდით უკვე მკაფიოდ ჩანს ახალი მიდგომა; ე. ი. ერთმანეთის გვერდით მუშაობდნენ სხვადასხვა თაობის, განსხვავებული მხატვრული მიმართულების ოსტატები. ზოგის შემოქმედება ჯერ კიდევ ძველს უკავშირდება, ხოლო ზოგი ოსტატი პროგრესულ ტენდენციებს გამოხატავს.

X—XI საუკუნეებში საქართველოს და, კერძოდ, ტაო-კლარჯეთის სამეფოს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ბიზან-

ტიის იმპერიასთან. ამ პერიოდში როგორც პოლიტიკურ, ისე კულტურულ სფეროში ძლიერად იჩენს თავს ორიენტაცია ბიზანტიისაკენ, რაც ხელოვნებაშიაც აისახა, პირველ რიგში ხელნაწერი წიგნის გაფორმებასა და მონუმენტურ მხატვრობაში. რაც შეეხება სკულპტურაში პლასტიკური გამომსახველობის ძიების პროცესს, მას ბიზანტიის გავლენა ვერ განსაზღვრავდა, თუნდაც იმიტომ, რომ თვით ბიზანტიის შუა საუკუნეების სკულპტურაში არ ჰქონია ადგილი სკულპტურული მიდგომის თანმიმდევრულ, აღმავალ განვითარებას. ფიგურის პლასტიკურ ფორმებში გადმოცემა, რაც ბიზანტიურ რელიეფებში აღინიშნება, კერძოდ X—XI სს-ის ქვის რელიეფურ ხატებსა და სპილოს ძვლის ნამუშევრებში, განპირობებული იყო იმით, რომ მოქანდაკეები მიმართავდნენ ელინისტურ მემკვიდრეობას, რომელიც ბიზანტიური ხელოვნების საფუძველს წარმოადგენს. ძველი ელინისტური ფორმების აღორძინება საერთოდ დამახასიათებელია ბიზანტიური ხელოვნებისათვის და პერიოდულად ძლიერად იჩენს თავს ბიზანტიის ისტორიის განსაზღვრულ ეპოქებში.

სრულიადაც არ არის გამორიცხული ქართველი ოსტატების მიერ ბიზანტიური ნიმუშების გამოყენება (მაგალითად, ოშკის სამხრეთ ფასადის ვედრების სცენის ღვთისმშობლის ფიგურის პროტოტიპს შესაძლებელია ბიზანტიური ხატის გამოსახულება წარმოადგენდა), რაც მათი შემოქმედებისათვის სტიმულის მიმცემი იქნებოდა. მაგრამ საგულისხმოა, რომ ეს ხდება განვითარების განსაზღვრულ ეტაპზე, სახელდობრ იმ ეტაპზე, როდესაც თვით საქართველოში სკულპტურული შემოქმედების ევოლუციის აღმავალმა პროცესმა წამოაყენა ადამიანის ფიგურის რეალურ ფორმებთან მიახლოებული გამოსახვის, მისი პროპორციული აგების, მოძრაობის და დაყენების სწორი გადმოცემის ამოცანა. სრულიად კანონზომიერია ოსტატების მიმართვა ელინისტური ტრადიციებით ნასაზრდოებ ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი. მაგრამ ვიმეორებთ, რომ თვით ამ პროცესს, რომლის ანალოგიასაც დასავლეთ ევროპის შუა საუკუნეების სკულპტურის განვითარება გვიჩვენებს, ბიზანტიის ხელოვნების გავლენა ვერ განსაზღვრავდა. მთლიანად ქართული ქანდაკების ხასიათი თავისე-

ბურია. თვით დ. უინფილდის მიხედვით ცალკეული რელიგიური-სათვის მოყვანილი სტილისტიკური და იკონოგრაფიული პარალელები არ გვიჩვენებს დიდ სიახლოვეს ტაოს ძეგლებთან. ამასთანავე, მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ოშკის რელიეფების მაღალი ხარისხი მიუთითებს ქვის ჭრის ტრადიციაზე, რომელიც მოქანდაკეს წინა თაობებისაგან მემკვიდრეობით უნდა აეთვისებინა.

აქვე ხაზი უნდა გაესვას, რომ ავტორი თავის დასკვნებს მხოლოდ ვარაუდის სახით გამოთქვამს. მის ძირითად მიზანს შეადგენდა მკვლევართათვის გაეცნო ძნელად მისაწვდომი ახალი მასალა. ხოლო დ. უინფილდის აზრით, ხელოვნების ისტორიაში ამჟამად უფრო მნიშვნელოვანია ახალი ძეგლების რეგისტრაცია, ვიდრე უკვე ცნობილის ხელახალი დამუშავება, რადგანაც ახალი მასალის დაგროვების გარეშე შეუძლებელია გადაწყვეტა იმ მნიშვნელოვანი თეორიული პრობლემებისა, რომლებიც ხელოვნების ისტორიკოსთა წინაშე დგას. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან პრობლემად მას მიაჩნია გაიდოს ხიდი, ერთი მხივ, შუასაუკუნეების დასავლეთ ევროპის ხელოვნებასა და, მეორე მხრივ, საქართველოსა და სომხეთის ხელოვნებას შორის.

ავტორი იმედს გამოთქვამს, რომ მის მიერ გამოქვეყნებული მასალა, რომელიც, როგორც დავინახეთ, მან საფუძვლიანად და ფართოდ დაამუშავა, აღაფრთოვანებს ხელოვნების ისტორიკოსებს და ხელს შეუწყობს მათ ზოგადი პრობლემების კვლევაში.