

კიტი მანაბელი

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

### ღმრთისმშობლის სახის ისტორიიდან ქართულ ჭედურობაში (ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრია)

თემის არჩევა შემდეგმა გარემოებამ განაპირობა: ნიკოდიმე კონდაკოვის კლასიკურ ნაშრომში ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის შესახებ ჩემი ყურადღება მიიპყრო ერთმა ფრაზამ – „ოდიგიტრიას ხატი არა მხოლოდ ღმრთისმშობლის, არამედ ზოგადად ქრისტიანული ხატწერის მთავარი კვანძია. მისგან გამოსხივებული მიმართულებები გვეხმარება VI–XII საუკუნეთა სივრცეში სხვადასხვა მართლ-მადიდებელ ქვეყნებს შორის მხატვრულ ურთიერთობათა რთული სისტემის აგებაში“. ეს აზრი იქცა იმ ამოსავალ წერტილად, რომელმაც მიმართულება მისცა ჩემს კვლევას.

ინტერესს ისიც აძლიერებდა, რომ ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც „გამოჩნდა ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიული ნაგებობის ზღურბლზე იუსტინიანეს ეპოქაში, მისი პირველი აყვავების კვალდაკვალ და წარმოჩნდა, როგორც დახვეწილი ბერძნული სტილის ნაწარმოები“,<sup>1</sup> თავისი ძირებით სირიულ აღმოსავლეთთან არის დაკავშირებული და ამდენად, ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის საწყისი პუნქტის მიმანიშნებელი უნდა იყოს.

ღმრთისმშობლის ამ იკონოგრაფიული ტიპის შესახებ მასალის სისავსითა და კვლევის სიღრმით დღესაც შეუდარებელია ნ. კონდაკოვისა და ნ. ლიხაჩუვის ნაშრომები.<sup>2</sup> მათ თითქმის ერთი საუკუნის შემდეგაც შეინარჩუნეს თავისი სამეცნიერო ღირებულება. მას შემდეგ ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიისადმი მიძღვნილი მრავალრიცხოვანი გამოკვლევები ახალი მასალებითა და სერიოზული დაკვირვებებით ავსებს და ამდიდრებს ამ ფუნდამენტურ ნაშრომებს. XX საუკუნის განმავლობაში ღმრთისმშობლისა და საერთოდ, წმინდა სახეთა შესახებ მრავალი ნაშრომი შეიქმნა. მათში განხილულია ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპები, კონკრეტული ხატები, ხატების ჯგუფები, გადაწყვეტილია ამ წმინდა სახეებთან დაკავშირებული არაერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა. მაგრამ მაინც რჩება საკითხთა გარკვეული წრე, რომლებზეც პასუხების გაცემა ჯერაც ვერ

<sup>1</sup> Н.П. Кондаков, Иконография Богоматери, П, Петроград, 1915, გვ.152.

<sup>2</sup> Н.П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., ტ. I-П, Петроград, 1914-1915; Н. П. Лихачев, Историческое значение итало-греческой иконописи. Изображения Богоматери и их влияние на композиции некоторых православных русских икон, С. Петербург. 1911; ამ საკითხთან დაკავშირებით საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ე. ლაზარევის ნაშრომები: V. Lazareff, Studies in the iconography of the Virgin: Art Bulletin, 20, 1938, გვ. 26-65; В.Н. Лазарев, Этюды по иконографии Богоматери, Москва, 1971, გვ. 299-329.

ხერხდება. ჩემი დრმა რწმენით, ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიასთან დაკავშირებული ბევრი საკითხის გადაწყვეტა მხოლოდ ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში შექმნილ წმინდა სახეთა გათვალისწინებითაა შესაძლებელი.

ქართული ხელოვნების ისტორიის შესწავლის დღევანდელი დონის მიუხედავად, ქართული ხელოვნების ნაწარმოებები ჯერ კიდევ არ არის საკმარისად ჩართული ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების მაგისტრალურ ხაზში. ამ მხრივ გამორსეული მნიშვნელობა ენიჭება ქართულ ჭედურობას, სადაც ეროვნული მსოფლშეგრძნება და სამყაროს პლასტიკური აღქმის თავისებურებანი სრულადაა გამოვლენილი.

საქართველოში ღმრთისმშობლის კულტი მოციქულთა დროიდან არსებობდა. საკმარისია, გავიხსენოთ წმ. ანდრია პირველწოდებულის მიერ საქართველოში ჩამოტანილი ღმრთისმშობლის ხატი, „წარმოგზავნილი იგი სასოოდ და მცველად წილ-ხდომილთათვის... რათა დაესვენოს აქა მკვიდრად უკუნისამდე უამთა“. „ხატი ესე თვით ღვთისმშობლისა პირსა სედა დადებით გამოსახულ არს“ – მოგვითხრობს ლეონტი მროველი.

მთელს მართლმადიდებელ სამყაროში მხატვრებისათვის ნიმუშად იქცა წმ. ლუკა მახარებლის მიერ შექმნილი ხატები, რომლებიც, უთუოდ, ქართველი მხატვრებისთვისაც მისაბაძი ნიმუშები იყო.

ქართველებს მედამ თან სდევდათ ღმრთისმშობლის შეწვევის, მისი მფარველობის იმედი. მათ ღმრთისმშობელი, „უშრომელად შუემდგომელი კაცთა მოკუდავთა და ღმრთისა“ (იოვანე ღმრთისმეტყველი), თავის შემწედ და მხსნელად მიაჩნდათ. ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში ღმრთისმშობლის სახეები განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანია. ქართველმა ოსტატებმა საკუთარი წვლილი შეიტანეს ამ მარადიული თემის მხატვრულ ხორცშესხმაში.

ღმრთისმშობლის მხატვრულ სახეთა კვლევა, სხვა მრავალთა შორის, მოიცავს ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპებისა და მათთან მოთავსებული ეპითეტების ურთიერთმიმართების საკითხს. ეს პრობლემა არაერთი გამოკვლევის თემად იქცა და მაინც, კვლავ რჩება ამ საკითხის სხვადასხვა ასპექტი, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპების პირველწყაროთა დასადგენად. ქართულ ჭედურ ხატებზე ღმრთისმშობლის სახის განმსაზღვრელი ეპითეტები საკმაოდ შესლუდულია, ხატიდან ხატზე გადადის წარწერა: „დედაი ღმრთისაი“. ეს არის ამ წმინდა სახის თეოლოგიური არსის აღმნიშვნელი ტერმინი, ხსნის ისტორიაში წმ. მარიამის სტატუსის ოფიციალური აღიარება: „ღმრთისმშობელი“ – „თეოტოკოსი“.

ეფესოს საეკლესიო კრების მიერ (431წ.) დამტკიცებული ეს ტიტული, უშუალოდ დაკავშირებული ლოგოსის განსხეულების დოგმასთან, მარადის ქაღალდის ოფიციალურ ტიტულად იქცა.<sup>3</sup> ეს ეპითეტი ნაკურთხი იყო საღვთისმსახურო პრაქტიკითა და წმიდა მამათა გადმოცემით. ამ ტერმინის გამოყენების ადრეული მაგალითები გვაქვს ალექსანდრიულ ეკლესიაში (ორიგენე და წმ. ათანასე დიდი), კაპადოკიის კესარიაში (წმ. ბასილი დიდი). პალესტინის კესარია-

Семь Вселенских соборов. Москва-С.Петербург: 1996. состав. Архиепископ Аверкий (Таушев). 339. 22-39.

ში (ეგვიპტოს კესარიელი) და თვით კონსტანტინოპოლში (წმ. გრიგოლ დეთისმეტყველი).<sup>4</sup> გამოთქმა „თეოტოკოსი“ გვხვდება უკვე IV საუკუნის მუსწ წლებში ანტიოქიურ ტექსტებში.<sup>5</sup> ქართულ ჭედურ ხატებზე უპირატესად ხმარებული სახელწოდება „დედაი ღმრთისაი“ (ღმრთისმშობელი, თეოტოკოსი). არსებითად, აღმოსავლურქრისტიანული ეპითეტია, რომელშიც ღმრთისმშობელი წარმოდგენილია, როგორც ღვთაებრივი ღოგოსის განსახიერების სიმბოლო.

საქართველოში ღმრთისმშობლის სახელის ყველაზე ადრეული ხსენება გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქვის რელიეფების წარწერებში: „შეწვენითა ღმრთისმშობლისაითა...“ (პანტიანი, ქვაჯვარას კვარცხლბეკი, VII ს. 2/2), „აღმართე პატიოსანი ჯუარი წმიდისა ღმრთისმშობლისა სახელსა...“ (აბასთუმანი, ქვაჯვარას კვარცხლბეკის ფრაგმენტი, 685/711).<sup>6</sup> „წმიდაო ღმრთისმშობელო...“ (მცხეთის ჯვრის ტაძარი, VI–VII სს. მიჯნა).<sup>7</sup> „წმიდაო ღმრთისმშობელო მარიამ, დედაო ღმრთისაო“ (უღე, ქვასვეტი Xს).<sup>8</sup> ღმრთისმშობლის უძველეს პლასტიკურ სახეებს საქართველოში ახლავს მისი უმთავრესი თეოლოგიური არსის აღმნიშვნელი სახელწოდება „თეოტოკოსი“ ბიზანტიური ხელოვნების ადრეულ ძეგლებზე (მაგალითად, იუსტინიანეს ეპოქაში) ღმრთისმშობლის გამოსახულებებს ხშირად ახლავს წარწერა დაქარაგმებული „დედაი ღვთისაი“ ან „თეოტოკოსი“.<sup>9</sup> მაგრამ ამ უმთავრეს სახელთან ერთად ბიზანტიურ ქმნილებებზე ღმრთისმშობლის სახეს სხვადასხვაგვარი ეპითეტები ერთვის: ოდოგიტრია, ვლაქერნიტისა, აგიოსორიტისა და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ ნ. კონდაკოვიდან მოყოლებული, ღმრთისმშობლის კონკრეტულ იკონოგრაფიულ ტიპებთან ამ ეპითეტების მიმართებების კვლევა გრძელდება, დღეისათვის მაინც რთულია დედაღვთისას იკონოგრაფიული ტიპების ზუსტი და სრული იდენტიფიცირება ამა თუ იმ ეპითეტთან თუ ტერმინთან. ღმრთისმშობლის ყოველი სახე შეიცავს რაღაც განმასხვავებელ ნიშანს, რომელიც ართულებს იკონოგრაფიული ტიპების ზუსტ ჩარჩოში მათ ჩასმას. ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის გარკვეული მხარეების დასაზუსტებლად ქართული ჭედური ხატები მნიშვნელოვან და საინტერესო მასალას იძლევა. ჩემი მოკრძალებული ამოცანაა ქართული ჭედური ხატების ერთი ჯგუფის მაგალითზე იმის გარკვევა, თუ რა თავისებურებებით ხასიათდება ღმრთისმშობლის ერთი იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც ოდოგიტრიას სახელითაა ცნობილი.

ღმრთისმშობლის უძველესი ჭედური სახეები X საუკუნის დასასრულს განეკუთვნება, თუმცა ამ წმინდა სახის პლასტიკური განსახიერება საქართველოში გაცილებით უფრო ადრე ჩნდება – VI-VII საუკუნეების ქვის რელიეფებზე.<sup>10</sup>

<sup>4</sup> იქვე, გვ. 39, ნ.1.

<sup>5</sup> M. Tatic-Djuric, L' icone de Kyriotissa. Actes du XV e Congrès International d'études byzantines, Athènes, 1976, II, Art et Archéologie, Athènes, 1981, გვ. 768-770, n. 51.

<sup>6</sup> ნ. შოშიაშვილი, ქართული წარწერების კორპუსი, I, თბ., 1980, გვ. 100, 103.

<sup>7</sup> Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари. Тб., 1948, გვ. 148.

<sup>8</sup> ნ. შოშიაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 139.

<sup>9</sup> M. Tatic-Djuric, დასახ. ნაშრ., გვ. 772-773, nn. 60, 61, 62.

<sup>10</sup> კ. მაჩაბელი, ღმრთისმშობლის ხატი ადრექრისტიანულ ქართულ ქვასვეტებზე. ქართული ხელოვნება, II, თბ., 2001, გვ. 61-74

საგულისხმოა, რომ ქვაჯვარებისა და კანკელების რელიეფურ პროგრამებში და ადრეული ქართული ეკლესიების ფასადებზე ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატის წართვა 'სუსტად იმ ეპოქაში ხდება, როდესაც დასრულდა წმინდა სახეთა და ძირითადი ბიბლიური თემების იკონოგრაფიის ჩამოყალიბება. საგულისხმოა, რომ ქრისტიანული ხელოვნების ყველა უმთავრესი „პორტრეტული ტიპი“, ისევე როგორც მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის სახეები, V-VI საუკუნეებისათვის იყო შექმნილი.<sup>11</sup> ამგვარად, ადრეული ქართული რელიეფები ადასტურებს, რომ საქართველოში, ბიზანტიასთან და მთელს საქრისტიანოსთან ერთად და ერთდროულად, ვრცელდებოდა იკონოგრაფიული სქემები და ტიპები, იქმნებოდა ორიგინალური იკონოგრაფიული პროგრამები.

ბიზანტიაში ღმრთისმშობლის ყველაზე გავრცელებული იკონოგრაფიული ტიპი ოდიგიტრია იყო.<sup>12</sup> ნ. კონდაკოვის აზრით, ეს სახე უნდა შექმნილიყო ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, სირია-პალესტინაში, კოპტებთან.<sup>13</sup> ე. ლაზარევი, განიხილავს რა ოდიგიტრიას იკონოგრაფიულ ტიპს, თვლის, რომ მის ყველაზე ადრეულ ვარიანტებში ღმრთისმშობელი წარმოდგენილი იყო ფეხზე მდგომარე, მთელი ტანით, წვილით მარცხენა ხელში.<sup>14</sup> ოდიგიტრიას ამ იკონოგრაფიულ ტიპს შემდგომში სხვადასხვა ვარიანტი მოჰყვა: ტახტზე დაბრძანებული ჩვილადი ღმრთისმშობელი, ჩვილადი ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურა. ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობლის სახე, რომლის ყველაზე ადრეული ნიმუშები აღმოსავლურქრისტიანულ ამჟღავნებზე, კოპტურ რელიეფებზე, ფრესკებსა და ქსოვილებზე, ბიზანტიურ სპილოს ძეღის დიპტიქებზეა ცნობილი, საქართველოსთვისაც არ იყო უცხო უკვე ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში.<sup>15</sup>

ვიდრე კონკრეტულ ძეგლებს განვიხილავდე, გავიხსენებ ოდიგიტრიას სახელით ცნობილი ორიგინალური ხატის ისტორიას. გადმოცემით, ღმრთისმშობლის ამ ტიპის პირველი ხატი თვით მახარებელმა ლუკამ შექმნა. V საუკუნის შუა წლებში ბიზანტიის იმპერატორის თეოდოსის მეუღლემ ევდოქსიამ ეს წმინდა ხატი წმინდა მიწიდან ჩამოიტანა და დედაქალაქის ვლაქერნის ტაძარში დაასვენა (სხვა ვერსიით – ოდეგონის მონასტრის ტაძარში, საიდანაც მომდინარეობს მისი სახელწოდება „ოდიგიტრია“). ამ ბერძნულ სახელწოდებაში თითქოს უკვე ჩადებული იყო ღმრთისმშობლის წმინდა ხატების უმთავრესი არსი. მას, ღმრთისმშობელს, გ'სის გამკვალავს, მეგ'სურს მიუყავართ ღმერთთან, იგი მიგვიძღვება ხსნისაკენ, მარადიული ცხოვრებისაკენ (ბერძნ. „ოდეგოს“ – მეგ'სური, გ'სის მაჩვენებელი). ოდიგიტრიას იკონოგრაფიული სქემა ამ იდეის განსახიერებაა. ფრონტალურად წარმოდგენილ ღმრთისმშობელს ცალ ხელზე დაბრძანებული იესო პყავს (ჩვილი ან ყრმა), მეორე ხელით კი მასზე მიუთითებს. ქრისტეს მარცხენა ხელში გრავნილი ან კოდექსი უპყრია, მარჯვენათი კი აკურთხებს. ქრისტესზე მიმათითებელი ღმრთისმშობლის ეესტი მორწმუნეთა-

<sup>11</sup> A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958, pp. 53-54; idem, Martyrium, II, Paris, 1946, გვ. 352-354.

<sup>12</sup> A. Grabar, Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge. Cahier Archéologique, XXVI, Paris, 1977, გვ. 174-175.

<sup>13</sup> Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ. 142-143.

<sup>14</sup> В.Н. Лазарев, Эпосы по иконографии Богоматери: Византийская Живопись, сб., Москва, 1971, гл. 299-303.

<sup>15</sup> კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ., გვ. 238-241.

თვის სულიერი ორიენტირია. იგი მიგვითითებს იმაზე, ვისკენაცაა მიმართული ადამიანთა ვედრება, ვინც კაცობრიობის სასოება და იმედია.

ოლოგიტრიას სახის დადგენა მოხდა ზოგიერთ ხატზე შემორჩენილი წარწერის მეშვეობით. ამ თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია სინის მთის წმ. ეკატერინეს მონასტერში არსებული XI საუკუნის უნიკალური ფერწერული ხატი, რომლის ზედა რეგისტრში ღმრთისმშობლის ხუთი სხვადასხვა სახეა გამოსახული.<sup>16</sup> ვარაუდობენ, რომ ღმრთისმშობლის ეს სახეები კონსტანტინოპოლის ყველაზე სახელგანთქმულ სასწაულმოქმედ და განსაკუთრებით სათაყვანებელ ხატებს გამოსახავს. ყველა სახესთან, ცენტრალური ხატის გარდა, წარწერაა მოთავსებული. მარცხნიდან მეორე ხატთან წარწერაა „ოდგიტრია“, რაც უფლებას გვაძლევს აქ გამოსახული ჩვილადი ღმრთისმშობლის წელსევეთი გამოსახულება ამ იკონოგრაფიული ტიპის ნიმუშად მივიჩნიოთ. ამასთან დაკავშირებით უნდა გაეიხსენოთ მაკედონური ფრესკა მარკოვ მონასტერში (სკოპიეს მახლობლად), სადაც ოდიგიტრიას დიდი ფერწერული ხატის სახეიმო გადაბრძანების პროცესიაა გამოსახული. ფრესკაზე რეალისტური სიზუსტითაა გადმოცემული კომნენოსთა ეპოქის ერთ-ერთ ყველაზე თაყვანსაცემ ოდიგიტრიას ხატთან დაკავშირებული ცერემონია, რომელიც წერილობითი წყაროების მონაცემების მიხედვით, კომნენოსთა მმართველობის ხანაში თითქმის ნახევარი საუკუნის განმავლობაში ყოველკვირეულად სრულდებოდა.<sup>17</sup> მარკოვ მონასტერის ფრესკა წარმოადგენს არაპირდაპირ, მაგრამ უაღრესად ღირებულ საბუთს ოდიგიტრიას ხატის პირვანდელი სახის რეკონსტრუქციისათვის, ვინაიდან ტიპიკონში ნახსენებია ოდიგიტრიას ხატთან ჩასატარებელი ყოველკვირეული ლიტურგია, რომელიც იოანე კომნენოსმა დააწესა. ცხადია, რომ მაკედონურ ფრესკაზე სწორედ ოდიგიტრიას სასწაულმოქმედი ხატია გამოსახული. ყველა შემოხსენებული ფაქტი საკმარის მასალას იძლევა კონსტანტინოპოლის ერთ-ერთი უდიდესი სიწმინდის, ოდიგიტრიას სახელით ცნობილი ღმრთისმშობლის სახის ორიგინალური იკონოგრაფიული ტიპის რეკონსტრუქციისათვის.

ქართული ჭედური ხატების თემებს შორის ღმრთისმშობლის სახეს გამორჩეული ადგილი უკავია. ღმრთისმშობლის ქართული ჭედური ხატები გვეჩმარება ღვთისმშობლის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში საქართველოს წელილის განსაზღვრაში. ქართული ჭედური ხატები ყოველმხრივ და ღრმად არის გამოკვლეული გ. ჩუბინაშვილის ფუნდამენტურ ნაშრომში ქართული ჭედური ხელოვნების შესახებ, რითაც შეიქმნა ის ბაზა, რომელზეც უნდა დაეფუძნოს ქართულ პლასტიკურ ხელოვნებასთან დაკავშირებულ სხვა-

<sup>16</sup> G. - M. Sotiriu, *Icones du Sinai*, I, Athènes, 1956, ილ. 146.

<sup>17</sup> ოდიგიტრიას ხატი მოხსენიებულია ბიზანტიური მონასტრების ტიპიკონებში. ასე, მაგალითად, ოდიგიტრიას ხატის თაყვანისცემა და მასთან დაკავშირებული საგანგებო რიტუალი აღნიშნულია კონსტანტინოპოლის პანტოკრატორის მონასტრისათვის ბიზანტიის იმპერატორის იოანე II კომნენოსის მიერ შედგენილ ტიპიკონში (1136–1137): A. Grabar, *L'Hodigitria et l'Eleusa*. Сборник за ликовне уметности, 10, Нови Сад, 1974, გვ. 7-9. გარკვეულ დღეებში ხატი მონასტერში უნდა გადაებრძანებიათ და მასთან ღმრთისმსახურება ჩატარებიათ.

<sup>18</sup> Г. Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тб., 1959.

დასხვა საკითხთა, მათ შორის – ჭედურ ხელოვნებაში ღმრთისმშობლის სახის თავისებურებათა კვლევა.<sup>18</sup>

გ. ჩუბინაშვილი გასაოცარი ინტუიციით გამოჰყოფს ჭედურ ხატებში იმ უნატიფეს ნიუანსებს, რომლებიც ვერცხლის ხატების არქიტექტონიკურ, პლასტიკურ-დეკორატიულ მეტყველებაში ფერწერული ნიმუშის არსებობას მიანიშნებს. მკვლევარი ჭედური ხატების მხატვრულ ხერხებსა და ტექნიკურ დეტალებში ხედავს ფერწერული ორიგინალის ნაკვალებს.<sup>19</sup> ამავე აზრს ავითარებს ქანს ბელტინგი, რომელიც მიიხსნევს, რომ არა მხოლოდ ჭედური ხატების, არამედ საერთოდ, სკულპტურულ სახეთა შესაქმნელად (მარმარილო, სტეატიტი) პირველწყარო ფერწერული სახეები იყო. ეს გარემოება ჭედური ხატების მეშვეობით დღეისათვის დაკარგული ფერწერული ხატების იკონოგრაფიული ტიპების აღდგენის შესაძლებლობას იძლევა.<sup>20</sup>

ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის კვლევასთან დაკავშირებით ნ. კონდაკოვი სინანულს გამოთქვამს ხატმებრძოლეობისა და ბარბაროსთა თარეშის შედეგად არა მხოლოდ უძველესი ბიზანტიური სასწაულმოქმედი და განსაკუთრებით თაყვანსაცემი ხატების, არამედ მათი უფრო გვიანდელი პირების დიდი ნაწილის განადგურების გამო. ამ ვითარებამ უკიდურესად გაართულა დედაღვთისას ხატის პირველსახის რეკონსტრუქცია. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ ამ ვითარებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საქართველოს ეკლესია-მონასტრებში შემონახულ ხატებს, რომლებიც უმთავრესი ბიზანტიური ხატების უშუალო ასლებს წარმოადგენს. ანგარიშგასაწევეა მეცნიერის აზრი იმის შესახებ, რომ ქართული წმინდა სახეები „იძლევა უფრო ახლო და უფრო სუსტ მონაცემებს ბიზანტიური ორიგინალების შესახებ, ვიდრე მათი გვიანდელი ბერძნული ასლები“.<sup>21</sup> უნდა აღინიშნოს, რომ ბიზანტიურ ორიგინალებთან ასეთი მჭიდრო კავშირის პირობებში, ქართველი ოსტატები ღმრთისმშობლის ჭედური ხატების შექმნისას შემოქმედებით თავისუფლებასა და ორიგინალურ მხატვრულ მიდგომას ავლენდნენ.

ჭედური ხატების თავისებური სტრუქტურული და კომპოზიციური პრინციპები მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს წმინდა სახეთა იკონოგრაფიის შესახებ. ძვირფასი ლითონებისაგან ხატების შექმნა ან ფერწერული სახეების ოქროსა ან ვერცხლის მოჭედილობით შემკობა თავისებური საკრალური ქმედება იყო. წმინდა სახეთა შესაქმნელად ძვირფასი ლითონები ღირსეულ მასალად იყო მიჩნეული. ჭედურ ხატში მოხდა ახალ მსოფლმხედველობასთან უძველესი რწმენების ასიმილაცია. საქართველოში წმინდა სახეების შესაქმნელად ლითონის გამოყენება შემოქმედებითი იმპულსებისათვის ფართო ასპარეზს ქმნიდა.<sup>22</sup>

ძველ ქართულ წერილობით წყაროებში ოქრომჭედლობასთან დაკავშირებული არაერთი ტერმინია შემონახული, რაც ხელოვნების ამ დარგის უძველეს ადგილობრივ ტრადიციაზე მიუთითებს. სინურ მრავალთავეში (864 წ.) ნახსენებია „ვერცხლმოძერწულად და ოქროკოდელად“ ეკლესიათა მშენებლობა.<sup>23</sup>

<sup>18</sup> იქვე, გვ. 41.

<sup>19</sup> H. Belting. Image et cult. Paris. 1998. გვ. 253.

<sup>21</sup> H. П. Кошляков., დასახ. ნაშრ. ტ. II, გვ. 31-32.

კ. მანაბელი, ქართული ჭედური ხატების ისტორიისათვის. ხელოვნება, თბ., 5-6, 1999, გვ. 162-174.

<sup>23</sup> ა. შანიძე, სინური მრავალთავეი 864 წლისა, თბ., 1959, გვ. 161.

„ბალავარიანში“ მოხსენებულია ტერმინი „ოქროქანდაკებული“.<sup>24</sup> „მოციქულთა საქმეში“ (19,24) ვხვდებით ტერმინს „ვერცხლის მჭედელი“ („ვერცხლის მჭედელი იქმოდა ტაძართა ვერცხლისათა“ – ეფესოს ტაძრის მშენებლობის შესახებ). ოშკის ბიბლიაში ვკითხულობთ: „ქმნა ხატი ოქროისაი“.<sup>25</sup> ჭედური ხატების სიმრავლის დამადასტურებელია ტიპიკონებში მოხსენებული ტერმინები, რომლებიც ლითონის ხატებთანაა დაკავშირებული.<sup>26</sup> მეფეთა და ფეოდალთა მიერ ვერცხლისა და ოქროს ხატების შეკვეთა და მათი შეწირვა ტაძრებისათვის ღვთისმოსაობის ისეთივე გამოვლინება იყო, როგორც ეკლესიების აგება.

ა. გრაბარი ხატების შექმნის ორიგინალურ ვერსიას გვთავაზობს – ეს არის გზა რელიქვიარიუმების წმინდა სახეებიდან საკუთრივ ხატებამდე: წმინდა ნაწილები კურთხეული ენერგიით აღავსებდა რელიქვიარიუმების შემამკობელ წმინდა სახეებს, მუხტავდა მათ სიწმინდეებთან უშუალო შეხებით და ეს ღვთაებრივი ენერგია გადადიოდა ჭედურ გამოსახულებებზე, რომლებიც მთელი თავისი არსით არქეტიპის მადლს ითვისებდა და თავად იქცეოდა ხსნის იარაღად.<sup>27</sup>

ვერცხლისა ან ოქროს ჭედური ხატები, რომლებიც წარმოგვიდგენს მაცხოვარს, ღმრთისმშობელს, მოციქულებს, წმინდანებს, ანგელოზებს, თვითონ გარდაიქცეოდნენ რელიქვიებად, რომლებზეც პირველსახეთა, ხელთუქმნელ (ახეიროპოიეტოს) წმიდა სახეთა ძალა იყო გადმოსული.

ქართულ ჭედურ ხატებზე წმინდა სახეთა გამოსახვის ტრადიცია უთუოდ ადგილობრივ ძირებზეა აღმოცენებული. ჩვენამდე შემონახულ ჭედურ ხატთა დიდი რაოდენობა იმის ნათელი დადასტურებაა, რომ საქართველოში უპირატესობა სწორედ ჭედურ სახეებს ენიჭებოდა. გასათვალისწინებელია აგრეთვე ისიც, რომ ბიზანტიასა და სხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებში არსად არის ჭედური ხატების ისეთი სიჭარბე, როგორიც საქართველოში. მხედველობაში მაქვს მხოლოდ მთლიანად მოჭედილი ქართული ხატები, რადგან ჭედურობით შემკული ფერწერული ხატები საგანგებო მიდგომასა და განსახეავებულ გააზრებას საჭიროებს. ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება ყურადღების მიღმა დავტოვოთ წერილობითი წყაროების ცნობები ამ სფეროში ბიზანტიაში არსებული ვითარების შესახებ. საკმარისია მოვიყვანო ერთი ცნობა კონსტანტინე პორფიროგენეტის (905-959) თხზულებიდან დედაქალაქის ვლადიკერნის ტაძრის შესახებ. აქ აღწერილია იმპერატორის ვიზიტი ამ სახელგანთქმულ ტაძარში და იქ ჩატარებული რიტუალები. სუსტადაა გადმოცემული სახეიმო პროცესიის ყველა დეტალი, ჩამოთვლილია ყველა სიწმინდე, რომელსაც თაყვანი სცა იმპერატორმა (De cer. II, 12). ჩვენთვის მნიშვნელოვანია, რომ სიწმინდეებს შორის ღმრთისმშობლის ვერცხლის ხატია დასახელებული, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ ბიზანტიაში მარმარილოს, სტეატიტისა და სპილოს ძეგლის რელიეფურ სახეებთან ერთად ვერცხლის ხატებიც არსებობდა. აქვე შევნიშნავ, რომ

<sup>24</sup> ი. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბ., 1973, გვ. 335.

<sup>25</sup> იქვე, გვ. 561.

<sup>26</sup> კ. მანაბელი, დასახ. ნაშრ. გვ. 172.

<sup>27</sup> A. Grabar, *Martirium, Recherches sur le culte des reliques et l'art Chrétien antique*, II, London, 1972, გვ. 340-350.

გავრცელებული მოსაზრების მიხედვით, ბიზანტიურ ჭედურ ხატებში მოჭედილობა მთლიანად არ ფარავდა ხატის ზედაპირს, სახე და ხელები, ჩვეულებრივ, ფერწერით იყო შესრულებული. ამგვარად, ჩვენს ხელთ არსებული მასალა უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ მთლიანად ჭედური ხატები საქართველოში უპირატესად იყო გავრცელებული. მოვიყვან პანს ბელტინგის მოსაზრებას: „მხოლოდ საქართველოში, კავკასიაში ვხედავთ მთლიანად ლითონისაგან შექმნილი ხატების მრავალრიცხოვან ნიმუშს“.<sup>28</sup>

ხატების გარდა ძვირფასი ლითონებისაგან შექმნილი ბევრი წმინდა სახე შემონახულია რელიქვარიუმებზე, სახარების ვერცხლის ჭედურ ყდებზე, სხვადასხვა საეკლესიო ნივთებზე, რიტუალურ ჭურჭელზე – საცეცხლურებზე, სურებზე, ფიალებზე. ბიზანტიაში ნაქანდაკარი წმინდა სახეები უპირატესად მარმარილოსგან, სტეატიტისგან, ბრინჯაოსგან, სპილოს ძელისაგან სრულდებოდა (ასე ჩანს დღეისათვის შემონახული მხატვრული ნაწარმოებების მიხედვით, რომელთა შორის ვერცხლის ხატი სულ ორიოდელაა შემორჩენილი). ეს პლასტიკური ნაწარმოებები მაღალი მხატვრული გემოვნებითა და დახვეწილი ტექნიკით გამოირჩევა. ბიზანტიური საეკლესიო ნივთები ფერწერულ ხატებთან ერთად ვრცელდებოდა მთელს საქრისტიანოში და ადგილებზე წარმოადგენდა ნიმუშებს, რომლებითაც ხელმძღვანელობდნენ სხვადასხვა ქვეყნის ოსტატები თავისი ნაწარმოებების შექმნისას.

ანდრე გრაბარი თავის ნაშრომში ქრისტიანული ხატების საწყისების შესახებ აღნიშნავს, რომ სახელწოდება „ხატი“ უპირატესად ფიცარზე დაწერილი წმინდა სახეების მიმართ გამოიყენებოდა. მაგრამ მკვლევარი იქვე დასძენს, რომ ეს ტერმინი უთუოდ უნდა გავრცელდეს იმ წმინდა გამოსახულებებზეც, რომლებიც გამოქანდაკებულია ხეზე, სპილოს ძეაზე, ქვაზე, გამოჭედილია ლითონის ფირფიტაზე.

სკულპტურულ წმინდა სახეებთან დაკავშირებით უთუოდ გასათვალისწინებელია, რომ ქრისტიანობის ადრეულ ხანაში ეკლესია, იყენებდა რა სხვადასხვა მასალას – ძვირფას ლითონებს, მარმარილოს, სპილოს ძეალებს, ხეს – რელიეფებით ამკობდა საეკლესიო ნივთებს, ავეჯს, ლიტურგიკულ ჭურჭელს, საკურთხეველის ტიხრებს, ტახტებს, ზარდახშებს. რელიეფური ხატები ჩნდება მხოლოდ ხატმებრძოლობის შემდეგ. X საუკუნის რელიეფური ხატების მასალა (დიპტიქების, ტრიპტიქების) უპირატესად სპილოს ძეალი და სტეატიტია.<sup>29</sup>

ბიზანტიაში ძვირფასი ლითონის ხატები მხოლოდ XI საუკუნისთვის ვრცელდება. ამ დროისათვის, როგორც ჩანს, პლასტიკური, მოცულობითი გამოსახულებები უკვე აღარ მოიაზრებოდა წარმართული კერპის თანაზიარად. საქართველოში კი ყველაზე ადრეული დათარიღებული ჭედური ხატი IX საუკუნეს განეკუთვნება, რაც, შესაძლოა, დაკავშირებულია ქართულ რეალობასთან – ქვეყანაში ხატმებრძოლობის არარსებობასთან, კლასიკური ანტიკური მემკვიდრეობისადმი ბიზანტიისაგან განსხვავებულ დამოკიდებულებასთან, ლითონის პლას-

<sup>28</sup> H. Belting, დასახ. ნაშრ., გვ. 253.

<sup>29</sup> J. Kalavrezou-Maxciner, Byzantine Icons in Steatite, Wien, 1985, გვ. 18.

ტიკისადმი განსაკუთრებულ მიდრეკილებასთან, რაც უძველეს ადგილობრივ ტრადიციას ეფუძნებოდა.

ქართული ჭედური ხატების გენეზისის შესახებ მსჯელობა იმის გამოა გართულებული, რომ არ შემოგვრჩა IX საუკუნეზე ადრეული ჭედური ხატები. უპირატესობა, რომელიც ენიჭებოდა საქართველოში ძვირფას ლითონებს წმინდა სახეთა შესაქმნელად, ზოგადი ახსნის გარდა, ალბათ, დამატებით მტკიცებულებებს საჭიროებს.<sup>30</sup>

დღეისათვის ბიზანტიური მთლიანად ჭედური ხატების მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშია შემორჩენილი: მთავარანგელოზი მიქაელის ორი ჭედური ვერცხლის ხატი სან მარკოს ტაძრის საგანძურში (კონსტანტინოპოლური ნახელაფი, XI–XII სს. მიჯნა,<sup>31</sup> წმ. დემეტრეს ვერცხლის ხატი, ბერლინი, XII ს.).<sup>32</sup> ბიზანტიურ ჭედურ ნაწარმოებებთან დაკავშირებით ეთგვარი შეუსაბამობაა წერილობითი წყაროების ცნობებსა და დღეისათვის რეალურად არსებულ ვითარებას შორის.<sup>33</sup>

არსებობს მოსაზრება, რომ ჭედური ხატების შექმნა დაკავშირებულია დიდი ბიზანტიური ტაძრების კანკელების ტიხრებთან, რომლებიც მასიური ვერცხლისგან იყო შექმნილი. ლიტერატურაში დადასტურებულია ლითონის იკონოსტასზე ძვირფასი ლითონის რელიეფური ხატების მოთავსების პრაქტიკა. მოვიყვან ერთ ნაწყვეტს მიქელ ატალიატის „დიატაქსიდან“ კონსტანტინოპოლის ქრისტე-პანოიქტირმონის მონასტრისათვის (1077 წ.): 2. მაცხოვრის დიდი ვერცხლის ხატი მოოქრულ სადგამზე („პროსენხადიონ“), ორმაგი კარით, კარების შიგნით უწმინდესი თეოტოკოსის სახით, სათაყვანო პროდრომოსით, წმიდა მოციქულებით პეტრე და პავლეით (შემდეგ მოდის წმინდანთა ჩამონათვალი), 3. სხვა ხატი ვერცხლისა მაცხოვრისა, ცხრა ხატითა და პეტიმასიით გარშემორტყმული. 4. სხვა ხატი ყოვლადწმინდა ღმრთისმშობლისა ყრმით მარცხენა ხელში (არისტეროკრატუსა), ცხრა ხატით გარშემორტყმული, ქვემოთ წარწერით, რომელშიც მოხსენებულია წმინდა თეოტოკოსის ეკლესია“ შემდეგ ნახსენებია აღსავლის კარის მოოქრული ვერცხლის კაპიტელები.<sup>34</sup>

საინტერესო ცნობაა შემონახული ბულგარეთის ერთ-ერთი მონასტრის წესდებაში (ღმრთისმშობელ-ელეუსას მონასტერი სტრუმიცასთან, 1085წ.): XII საუკუნის დასაწყისის მდიდარ საიმპერატორო შეწირულებათა ჩამონათვალში ნახსენებია: „2. მოოქრული ვერცხლის ხატი წმინდა მეომრების სამი რელიეფური ფიგურით (წმ. გიორგი, წმ. თევდორე, წმ. დემეტრე), მოჩარჩოებაზე სხედასხვა წმინდანთა ბიუსტებით“.<sup>35</sup> კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიას ტაძრის ხატებისა და რელიქვიების კატალოგში (XII ს.) ნახსენებია: „ვერცხლის სურათი... მთლიანად მოოქრული, რომელიც გამოსახავს ჯვარცმას ღმრთისმშობლითა და იოანე მახარებლით“.<sup>36</sup>

<sup>30</sup> კ. მანაბელი, ქართული ჭედური ხატების ზოგიერთი ასპექტი. უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბილისი, 2000, გვ. 118–131.

<sup>31</sup> The Treasury of San Marco, Venice, Milan, 1984, n. 12, 19, გვ. 141–147, 171–174.

<sup>32</sup> K. Wessel, Die byzantinische Emailkunst vom 5 bis 13 Jahrhundert. Reklingshausen, 1967, n.55.

<sup>33</sup> A. Grabar, Les revetements en or et en argent des icones byzantine du Moyen Age. Venise, 1975, გვ. 6.

<sup>34</sup> P. Gautier, La Diataxis de Michael Attaliat: Revue des Etudes byzantines, 35, Paris, 1981, გვ. 89–90.

<sup>35</sup> H. Belting, დასახ. ნაშრ., გვ. 703.

<sup>36</sup> იქვე, გვ. 708.

„Liber pontificalis“-ში ნახსენებია, რომ თავად იმპერატორმა კონსტანტინემ შესწირა ლატერანის ბაზილიკას ვერცხლის ჭედური ნაწარმოები აღსაყდრებული ქრისტეს გამოსახულებით, რომელსაც მცველებად ოთხი ანგელოზი ახლავს.<sup>37</sup> ამ ცნობათა მიხედვით ჩანს, რომ ბიზანტიის ეკლესიებში საკმაოდ მოიპოვებოდა ვერცხლის ჭედური ხატები, მაგრამ შემონახული ნიმუშები სრულიად უმნიშვნელოა ქართულ ჭედურ ხატებთან შედარებით. ბიზანტია რელიგიური ხელოვნების სფეროში წარმმართველი და კანონმდებელი იყო, იგი ბიბლიური თემების კანონიკურ ნიმუშებს მთელს ქრისტიანულ სამყაროს სთავაზობდა. საქართველო, სხვა მართლმადიდებლური ქვეყნების მსგავსად, იყენებდა ბიზანტიური ცენტრებიდან წარმომავალ ნიმუშებს. ასეთივე იყო ვითარება ღმრთისმშობლის სახეთა შექმნისას. თუ კი ბიზანტიაში ღმრთისმშობელი-ოდიგიტრიას ტიპმა მიიღო უპირატესი განვითარება, როგორც „ბერძნულმა ეროვნულმა სიწმინდემ“ და როგორც „სა‘ხეიმო და უმეტესად აღიარებულმა იკონოგრაფიულმა ტიპმა“.<sup>38</sup> ბუნებრივია, რომ ამ დიდებულმა წმინდა სახემ საქართველოშიც განსაკუთრებული გავრცელება კპოვა.

„...აჰა, ამიერიდან ნეტარად შემრაცხავს მე ყოველი მოდგმა“ (ლუკა, 1,48) – ასე განჭვრიტა და იწინასწარმეტყველა თავისი მომავალი წმინდა მარიამმა, რომლის კეთილისმყოფელი ქმედებებისა და დახმარების ძალას ეკლესიის მთელი ისტორია ამტკიცებს. წმინდა მარიამი – კაცობრიობის შუამავალია ხსნის გ‘ზა‘ზე, ადამიანთა მეოხი უფლის წინაშე. წმ. იოანე დამასკელის თქმით, ღმრთისმშობლის მეშვეობით „სეციური გაერთიანებულია მიწიერთან, კაცობრიობა ღმერთთან, ღვთაებრივი – ადამიანთან“.<sup>39</sup> წმ. იოანე ოქროპირი ღმრთისმშობელს უწოდებს „ყოვლისა ცხორებისა მშობელს... რომელი უშრომელად შუამდგომელ არს კაცთა მოკუდავთა და ღმრთისა“.<sup>40</sup> ღმრთისმშობლის შუამდგომლობის ძალა ხომ უკვე იმაში გამომჟღავნდა, რომ პირველი სასწაული (ქორწილი კანაში) იესომ მისი მოკრძალებული მიმართვის შემდეგ მოახდინა (იოანე, 2,1-11). ღმრთისმშობლის ამ ძალის ღრმა რწმენის დასტურია მისი ხატების განსაკუთრებული თაყვანისცემა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში. ღმრთისმშობლის სასწაულმოქმედი ხატები ქრისტიანულ ქვეყნებში, მათ შორის საქართველოში, დედაღვთისას გაბრწყინებული და მადლიანი ყოფნისა და მის მიერ მოხდენილი სასწაულების სათაყვანო ძეგლებია, ადამიანთა შორის მისი მუდმივი თანაყოფნის უტყუარი ნიშნები.

ამ თვალსაზრისით საქართველო განსაკუთრებით მრავალრიცხოვან და ნაირგვარ მასალას გვთავაზობს. ღმრთისმშობლის სახეები ფერწერულ და ჭედურ ხატებზე, საღვთისმსახურო ნივთებზე ამ წმინდა სახის არაერთ მნიშვნელოვან ნიმუშს წარმოგვიდგენს, რომელთა შორის ღმრთისმშობლის ოდიგიტრიას ტიპს საგანგებო ადგილი უკავია.

<sup>37</sup> A. Grabar, L'empereur dans l'art byzantin, London, 1971, გვ. 196.

<sup>38</sup> Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრ., გვ. 192.

<sup>39</sup> В. Д. Сарычев, О почитании Божией Матери. Богословские Труды, XI, Москва, 1973, გვ. 87.

<sup>40</sup> კლარჯული მრავალთავი, თბ., 1991, გვ. 411.

## ბედიის ოქროს ბარძიმი

ნ. კონდაკოვი და ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიის მკვლევრები იზიარებენ მოსაზრებას, რომლის თანახმად ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი შექმნილია ქრისტიანულ აღმოსავლეთში და იქიდანაა შესული ბიზანტიურ იკონოგრაფიაში.<sup>41</sup> სირიულ, კოპტურ, ქართულ და სომხურ ხელოვნებაში იგი უკვე VI–VII საუკუნეებში გვხვდება. ამ იკონოგრაფიული ტიპის ძირების კვლევისას უკლებლივ ყველა მკვლევარი მიმართავს კოპტურ, სირიულ და საერთოდ, აღმოსავლურქრისტიანულ ხელოვნებას, მაგრამ არცერთი მათგანი არ ითვალისწინებს ქართულ ხელოვნებას, რომელშიც ღმრთისმშობლის ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული ტიპები უკვე VI საუკუნიდან ჩნდება. სამწუხაროდ, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვის ხატები ღმრთისმშობლის წმინდა სახით არ არის მოყვანილი ამ თემისადმი მიძღვნილ არც ერთ ნაშრომში. ზუსტად განსაზღვრული ღმრთისმშობლის უძველესი ქართული რელიეფური ხატები კი ბევრ სასარგებლო ინფორმაციას გვაწვდის ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების ადრეული ეტაპის შესახებ.<sup>42</sup> აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის ამ იკონოგრაფიულ ტიპს ნ. კონდაკოვი მიიჩნევს „ღმრთისმშობლის თაყვანისცემის“ სცენიდან გამოყოფილად.<sup>43</sup> აღმოსავლურქრისტიანულ ცენტრებთან დაკავშირებული ეს თემა არ გავრცელდა კონსტანტინოპოლში, იგი პრაქტიკულად არ გვხვდება ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებებში. სამაგიეროდ, ეს თემა განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებსა და კავკასიაში. ეს დებულება ჩვენი დაკვირვებებითაც დასტურდება. შესაძლოა, ამ ტრადიციის გამოძახილია უპირატესობა, რომელიც საქართველოში ეძლეოდა ღმრთისმშობლის გამოსახვას ტაძრების საკურთხეველთა კონქებში (იხ. ვარძიის, ყინცვისისა და სხვ. ეკლესიების საკურთხევლის აფსიდის კონქის მოხატულობის თემები). საქართველოში ამ იკონოგრაფიული ტიპის უპირატესი გავრცელება შესაძლებელია სირია-პალესტინასთან მჭიდრო კონტაქტებით აიხსნას.

აღსაყდრებული ყრმიანი ღმრთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპის პოპულარობა საქართველოში და მისი ხატების მრავალრიცხოვანება უთუოდ იმ ტრადიციითაც იყო გაპირობებული, რომელიც საქართველოს ღმრთისმშობლისადმი წილხვედრილობას გულისხმობს და რომელიც საქართველოში IX საუკუნის II ნახევრიდან გავრცელდა.

ქართულ ჭედურობაში აღსაყდრებული ოდიგიტრიას ტიპის ღმრთისმშობლის გამოსახულებების განხილვას დავიწყებთ ყველაზე ადრეული ნიმუშით. ეს რელიეფური სახე ოქრომქანდაკებლობის უნიკალურ ქმნილებაზე, ბედიის ოქროს ბარძიმზეა მოთავსებული (999წ.).<sup>44</sup> ვიდრე ღმრთისმშობლის ამ სახის მხატვრულ

<sup>41</sup> Н. П. Кондаков, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 270; В. Н. Лазарев, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 303-306.

<sup>42</sup> კ. მანაბელი, ღმრთისმშობლის ხატი ადრექრისტიანულ ქართულ ქვასვეტებზე: ქართული ხელოვნება, 11, თბ. 2000, გვ. 61-74.

<sup>43</sup> Н. П. Кондаков, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 223.

<sup>44</sup> Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 150-157.

თავისებურებებს შეეფხებოდნენ, აუცილებელია ჭურჭლის რელიეფურ პროგრამაში მისი ადგილის გარკვევა. რელიეფურ სახეთა შერჩევა ბარძიმზე – უფლისა და ღმრთისმშობლის სახეები და მათ გარშემო შეკრებილი მოციქულები და წმინდანები (იოანე, ანდრია, ლუკა, მარკოზი, პავლე, პეტრე, ლებოზ, თადეოზ, ბართლომე, იაკობი) ცხადყოფს, რომ ჭურჭელი ლიტურგიისთვის იყო განკუთვნილი. ღმრთისმშობლის სახე ბარძიმზე განსაკუთრებული ტაქტით არის გამოყოფილი. გ. ჩუბინაშვილს აღნიშნული აქვს, რომ თაღებს ქვეშ განლაგებული წმინდა პერსონაჟების ერთი შეხედვით ერთგვაროვან წყობაში თავისი მნიშვნელოვანებით ქრისტეს სახე გამოიყოფა. ღმრთისმშობლის გამოსახულება მასთან კომპოზიციურად თითქმის გათანაბრებულია (საყდარზე დაბრძანებულნი ქრისტე და დედალკთისა მთელი ტანით წარმოდგენილ მოციქულთა სიმაღლისა არიან). ასეთ ვითარებაში ოსტატმა ძალზე ფრთხილი და სათუთი ხერხებით შესძლო ხაზი გაესვა ღმრთისმშობლის გამორჩეული მნიშვნელობისათვის. გ. ჩუბინაშვილს ჩამოთვლილი აქვს ის კომპოზიციური და მხატვრული მომენტები, რომელთა საშუალებითაც ხდება კომპოზიციაში ღმრთისმშობლის სახის აქცენტირება: მისი გამოსახულება ერთადერთია უწარწეროდ, ყველა დანარჩენ რელიეფურ სახეს წარწერა ახლავს (ქრისტეს – ბერძნული, მოციქულებს – ქართული ასომთავრული). მთავარი შესაწირავი წარწერა, რომელიც ჭურჭლის პირს მიუყვება და კომპოზიციას ზემოდან ორნამენტივით აჩარჩოებს, ქრისტეს თავს ზემოთ კი არ იწყება. არამედ მისგან მარჯვნივ და მიმართულია ღმრთისმშობლისადმი: „ქ. წმიდაო ღმრთისმშობელო, მეოხ ეყავ წინაშე ძისა შენისა ბაგრატ აფხაზთა მეფესა და დედასა მათს გურანდუხტ დედოფალსა“. ამასთანავე, ბარძიმის ამჟამად დაკარგულ ფეხზე დ. ბაქრაძეს 1865 წელს ამოუკითავს ჭურჭლის განმაახლებლის ბედიელი მიტროპოლიტის გერმანე ჩხეტიძის შესაწირავი წარწერა. რომელშიც იგი ღმრთისმშობელს მიმართავს („ყოვლად წმიდაო დედოფალო ვლადკერისა ღეთისმშობელო, შემიწყალე მე ბედიელ მიტროპოლიტი გერმან ჩხეტიძე, რომელ ღირს ვიქმენ კადრებად შემკობად ფეხსა წმიდისა ამის ბარძიმისა“).<sup>45</sup> როგორც ჩანს, ბარძიმის შექმნიდან საუკუნეების გასვლის შემდეგაც მისი აღმდგენლისათვის ბარძიმი ღმრთისმშობლისადმი შეწირულად იყო მიჩნეული. ეს მომენტები ანგარიშგასაწევეია, რადგან გვეხმარება ბარძიმის რელიეფურ პროგრამაში ღმრთისმშობლის მნიშვნელობის განსაზღვრაში.

აღნიშნული მომენტების გარდა ოსტატი იყენებს ძნელად შესამჩნევ კომპოზიციურ და დეკორატიულ ხერხებს, რომლებიც ღმრთისმშობლის გამოსახულების წინ წამოწევას ემსახურება. ქრისტეს დიდებული, იერატული, მკაცრად ფრონტალური სახე, თავისთავად, ბარძიმის ღრმად გააზრებული კანონიკური კომპოზიციის იდეური ცენტრია. ამასთანავე, ღმრთისმშობელი, რომელიც ანალოგიური პოზიციით არის წარმოდგენილი, გამორჩეულია მთელი რიგნიშნებით, რომელთა მეშვეობითაც ხდება მასზე ყურადღების აქცენტირება:

- ღმრთისმშობლის გამოსახულება ფლანკირებულია მთავარმოციქულების პეტრესა და პავლეს ფიგურებით.

<sup>45</sup> Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 153-157.

- ღმრთისმშობლის მომხარხოებელი სვეტების კაპიტელები სვეტის სიმაღლის მეტ ნაწილს იკავენ, მათი ქვედა ნაწილები თითქმის ღმრთისმშობლის იდაყუებამდე ჩამოდის, რაც ოპტიკურად ზრდის დედალუთისას მასშტაბს.

- განსხვავებულია ღმრთისმშობლის საყდრის ორნამენტაცია. ქრისტეს გამოსახულებასთან სვეტების ორნამენტული ვერტიკალები ტახტის ფეხებზე გრძელდება. ღმრთისმშობლის ტახტის ფეხები მკაფიოდაა გამოყოფილი თავისი მოცულობითი, „კვეთილი“ დეკორით, სვეტების ნაწილები კი ტახტის უკან, სივრცობრივად განლაგებულად აღიქმება.

- ქრისტეს იერატულ დიდებულებასთან და მოციქულთა ფრონტალურ, სტატიკურ რიტმულ წყობასთან შედარებით ყრმიანი ღმრთისმშობლის გამოსახულება გარკვეული ემოციით, ადამიანური სითბოთი და ნაზი სევდით გამოირჩევა.

- განსხვავებულია ღმრთისმშობლის შარავანდი. მოციქულთა შარავანდები ოდნავ ამოზიდულ, წერილი რელიეფური ლილვით შემოსაზღვრულ გლუვ წრიულ ზედაპირს წარმოადგენს. ქრისტეს შარავანდის ზედაპირი თავთან ოდნავაა ჩაღრმავებული, რაც ქმნის თავის მოცულობითი გადმოცემის დამატებით პირობას. ღმრთისმშობლის შარავანდის გლუვი ზედაპირი ოდნავ ამოწეულია ფონიდან და მის კონტურს მძივისებური ორნამენტი, რელიეფური ბურთულების ზოლი შემოწერს.

ბედიის ბარძიმის სკულპტურული სახეები ქართული ქანდაკების მნიშვნელოვანი ეტაპის ქმნილებებია. მათში მკაფიოდ იჩენს თავს მონუმენტურობის ძიების, სკულპტურულობის პრობლემის გადაწყვეტის სურვილი. სახეების მოდელირებაში ნაკეთების გადმოცემის ოსტატობაა გამოვლენილი. ოქროს ბარძიმის მომრგვალებულ ზედაპირზე რელიეფური ფიგურების განთავსება გარკვეულ სირთულეებთანაა დაკავშირებული, რომლებსაც ოსტატმა შესანიშნავად გაართვა თავი და ფიგურების პროპორციული აგება ზედაპირის ფორმას შეუფარდა. სამოსლის დამუშავების ხასიათი ნიმუშის გამოყენებაზე მიგვანიშნებს. სხეული, როგორც პლასტიკური ორგანიზმი, ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე შეგრძნებული, არ არის მიღწეული დრაპირების მეშვეობით სხეულის ფორმების გადმოცემის სტადია, თუმცა უკვე ჩანს ფიგურების ფორმების მოცულობითი გამოვლენის ცდა.

ზიარებისათვის განკუთვნილი ამ ბარძიმის იკონოგრაფიული პროგრამისა და მასში ღმრთისმშობლის ადგილის გასარკვევად საინტერესო აღმოჩნდა ანალოგიურ ბიზანტიურ ჭურჭელთან მისი შედარება. წმინდა სახეთა ანალოგიური ანსამბლის შემცველმა ბიზანტიურმა ლიტურგიკულმა ჭურჭელმა ერთგვარი გასაღები მომცა ბედიის ბარძიმის კომპოზიციური სქემის არსის გასარკვევად. მხედველობაში მაქვს ორი უნიკალური ჭურჭელი – სარდონიქსის ბარძიმები, რომლებიც მინანქრის ხატების წყებითაა დამშვენებული.<sup>46</sup> მართალია, მინანქრის ამ ხატებზე ღმრთისმშობელი ორანტას პოზაშია გამოსახული, მაგრამ ჭურჭლის იკონოგრაფიულ პროგრამაში დედალუთისას ჩართვა ბედიის ბარძიმის კომპოზიციის ანალოგიურია.

---

<sup>46</sup> M. E. Frazer, *Byzantine Enamels and Goldsmith Work: The Treasury of San Marco*. Venice, Milan, 1984, გვ. 110-111, 133, nn. 10-11.

ბიზანტიის იმპერატორის რომანოზ II-ის მიერ შეკვეთილი სარდონიქსის ეს ბარძიმები X საუკუნის ბოლოს განეკუთვნება, ე. ი. ბედიის ბარძიმის თანადროულია. ამ ლიტურგიკული ჭურჭლის მინანქრის დეკორის ხასიათი ბარძიმის, როგორც სიარებისათვის განკუთვნილი ჭურჭლის ფუნქციითაა გაპირობებული. მათზე გამოსახული წმინდა სახეები – ქრისტე, ღმრთისმშობელი, მოციქულები, წმინდა პერსონაჟები ჩართულნი არიან იმგვარი წესით, როგორითაც ისინი მოიხსენიებიან პროსკომიდის დროს. მკვლევართა აზრით, რომანოზის ბარძიმების სამინანქრო დეკორაციის თემა ღმრთისმშობლის გლორიფიკაციაა, რაც ესოდენ გავრცელებული იყო ბიზანტიურ მონუმენტურ ხელოვნებაში და, შესაბამისად, საღვთისმსახურო ნიუთებზეც. სუსტად იგივე იდეა – ღმრთისმშობლის გლორიფიკაცია – უდევს საფუძვლად ბედიის ბარძიმის რელიეფურ კომპოზიციას, სადაც ღმრთისმშობელი, ერთი შეხედვით, ქრისტესთან თანაბარ პოზიციაშია წარმოდგენილი, მაგრამ, როგორც სემოთ აღინიშნა, მისი სახე ძალზე ფაქიზი მხატვრული ხერხებით მაინც ერთგვარად წინ არის წამოწეული.

ბედიის ბარძიმზე ღმრთისმშობლის რელიეფური სახე X საუკუნის ქართული კლასტიკის ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებია. საყდარზე დაბრძანებული დედაღვთისა ოდნავაა მობრუნებული ქრისტესაკენ. მარცხენა ხელი მას ყრმისათვის მოუხვევია და ნაწი უესტით იკავებს მუხლზე მჯდომარეს. დამახასიათებელია ყრმის მარცხენა ფეხთან მიტანილი ამ ხელის უესტი. იდაყვში მოხრილი მარჯვენა ხელი მას მკერდთან მიუტანია კრძალვისა და სიყვარულის ნიშნად. ღმრთისმშობლის თავი გამოსახულების ყველაზე მოცულობითი ნაწილია. ოდნავი მობრუნების მიუხედავად, მისი მხერა პირდაპირ, გამოუცნობი მომავლისკენაა მიმართული. ყრმა ქრისტეს საკმაოდ დიდი ფიგურა დედის მუხლზე მოხერხებულადაა მოკალათებული. მარჯვენა ხელი გულთან აქვს მიტანილი კურთხევის უესტით, მარცხენათი კი დახრილად განლაგებულ გრაგნილს ეყრდნობა. მუხლებში მოხრილი ფეხები სივრცეში თავისუფლადაა განთავსებული. ღმრთისმშობლის მუხლების სხვადასხვა დონეზე წარმოდგენით და ამის გამო ტანსაცმლის ნაკეცების დამატებითი დიაგონალის შექმნით ამ სტატიკურ, მშვიდ გამოსახულებაში შინაგანი დინამიკის ელემენტია შეტანილი. ფიგურის პროპორციები საკმაოდ კარგადაა გადმოცემული, ამავე დროს, ძალზე ფრთხილადაა გამოყენებული ექსპრესიული გამომსახველობითი ხერხები: დედაღვთისას თავისა და ხელის მტევენების ოდნავი გაზრდით ამ კლასტიკურ კომპოზიციაში სუსტი აქცენტებია დასმული. ბედიის ბარძიმზე ღმრთისმშობელი წარმოდგენილია ოდიგიტრიას ტიპით, რომელიც გავრცელებული იყო ბიზანტიურ სამყაროში, ოღონდაც, არა ფეხზე მდგომი, არამედ აღსაყდრებული, საქართველოში გავრცელებული ტრადიციისამებრ. ქრისტიანულ აღმოსაველეთთან, სირია-პალესტინასთან და კოპტურ ეგვიპტესთან დაკავშირებული ღმრთისმშობლის ამ ტიპის უპირატესი გავრცელება საქართველოში, უთუოდ, გარკვეულ კულტურულ-ისტორიულ მოვლენებთან უნდა იყოს დაკავშირებული. აღსანიშნავია, რომ ყოველი იკონოგრაფიული ტიპი თავისი ნაირსახეობებით შეიცავს უნატიფეს თეოლოგიურ ნიუანსებს და ამა თუ იმ ტიპის უპირატესი გავრცელება ღრმა იდეურ საფუძველს ემყარება.

ღმრთისმშობლის სახე X საუკუნის დასასრულით დათარიღებულ ბედიის ბარძიმზე ჭედურ ნაწარმოებებში ამ იკონოგრაფიული ტიპის ჩვენამდე მოღწე-

ული უბეველესი ნიშნებია, რომელსაც შემდეგ მოჰყვება ვერცხლის ხატების წყება, სადაც ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი ბრწყინვალედაა წარმოდგენილი.

### **X საუკუნის ვერცხლის ხატები**

სვანეთმა რადენიმე ვერცხლის კარედი ხატი შემოგვინახა, რომელთა ცენტრალურ ნაწილზე ოდიგიტრიას იკონოგრაფიული ტიპის აღსაყდრებული ღმრთისმშობელია გამოსახული. გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევით დადგინდა, რომ ჩუკულის, ჩიხარეშისა და ჯახუნდერის ვერცხლის ჭედური კარედები ერთ მჭიდროდ შეკრულ ჯგუფს შეადგენს, რომელიც ერთ იკონოგრაფიულ სქემას ემყარება. გ. ჩუბინაშვილი პრიორიტეტს ანიჭებს ჩუკულის კარედს, რომლის განმეორებად მიიჩნევს ორ დანარჩენს.<sup>47</sup> ერთნაირია კარედების რელიეფური პროგრამები, დაახლოებით ერთნაირია მათი ზომები (ცენტრალური ხატის ზომებია – 47x43სმ.; 45x41სმ.; 63x50სმ.). კარედების ეს ჯგუფი ქრონოლოგიურადაც ახლოა ერთმანეთთან – ისინი X საუკუნის ბოლოსაა შექმნილი და ამ ეპოქის ყველა მხატვრულ-სტილურ ნიშანს ავლენს.

კარედების ცენტრალურ არეზე გამოსახულია აღსაყდრებული ოდიგიტრიას ტიპის ღმრთისმშობელი წმ. პეტრე და წმ. პავლე მოციქულების თანხლებითა და ზედა რეგისტრში ცენტრისკენ მიმართული მფრინავი მთავარანგელოზებით მიქაელითა და გაბრიელით. ცენტრალურ წმინდა სახეს კარედების გვერდით ფრთებზე ფრონტალურად გამოსახული წმინდა მეომრები – წმ. გიორგი და წმ. თევდორე უდგანან დარაჯებად. ყოველ პერსონაჟთან ასომთავრული წარწერაა. ამას გარდა, სამივე კარედზე შემორჩენილია შესაწირავი წარწერები:

– „წმიდაო ღმრთისმშობელო, შეიწყალე ესე სოფელი, აზნაური დიდი და მცირე“ (ჩუკული).

– „წმიდაო ღმრთისმშობელო, შეიწყალე ესე ხევაი და ხევის აზნაური“ (ჩიხარეში).

– „წმიდაო ღმრთისმშობელო, ადიდე აზნაურნი, შეიწყალე სოფელი ჯახუნდერი“ (ჯახუნდერი).<sup>48</sup>

ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი კარედების იდეური პროგრამა შესანიშნავად ასახავს შემკვეთთა და შემწირველთა მთავარ მიზანს – ღმრთისმშობლის განდიდებას. მას გვერდს უმშვენებენ თავიმოციქულები წმ. პეტრე და წმ. პავლე. ერთი შეხედვით, ორი კარედის – ჩუკულისა და ჩიხარეშის – ცენტრალური ხატები თითქოს იდენტურია, მაგრამ დაკვირვებისას მათში საკმაოდ ბევრი განმასხვავებელი დეტალი შეინიშნება, რაც უთუოდ, ოსტატთა დამოუკიდებელი შემოქმედების ნაყოფია.

ჯახუნდერის კარედის ცენტრალური სახე, რომელიც პრინციპულად იმავე პლასტიკურ მიდგომას ავლენს, რასაც ზემოხსენებული ორი კარედი, ოსტატის მეტ თავისუფლებას ამჟღავნებს, თუმცა იგი მაინც მჭიდროდაა დაკავშირებული

<sup>47</sup> Г. Н. Чубинашвили. დასახ. ნაშრ., გვ. 409-413, ფ. 45-46, 47, 48-49.

<sup>48</sup> იქვე, გვ. 410.

ორ დანარჩენთან. გ. ჩუბინაშვილი ამ სამი კარედის შესრულებაში სამი სხვადასხვა ოსტატის ხელს არჩევს და კარედების სხვადასხვა ნაწილთა შექმნაში თითოეული მათგანის მონაწილეობას აზუსტებს.<sup>49</sup>

საკმარისია ამ კარედების ნებისმიერ ნაწილზე დაკვირვება, რათა ცხადი გახდეს, რომ ყოველი ოსტატი თავისებურად წყვეტდა მხატვრულ-კომპოზიციურ ამოცანას. მაგალითად, მოციქულების გამოსახულებათა შეჯერება გვარწმუნებს, რომ მოხვეწებითი ერთფეროვნების მიუხედავად, მათ სახეებში საკმაო განსხვავებები შეინიშნება:

– ჩუკულისა და ჯახუნდერის კარედებზე წმ. პავლე ღმრთისმშობლის მარცხნივ არის გამოსახული, ჩიხარეშის კარედზე – მის მარჯვნივ.

– ჩუკულის ხატზე წმ. პავლეს სახარება ორივე ხელით გულში აქვს ჩაკრული, ჩიხარეშის ხატზე მას მარცხენა ხელში გრაგნილი უპყრია, მარჯვენა ხელი კი გულთან აქვს მიტანილი. ჯახუნდერის ხატზე – მოციქულს ორივე ხელით უკავია სახარება.

– ჩუკულის კარედზე წმ. პეტრეს მარცხენა ხელით სახარება უკავია, მარჯვენა კურთხევის უესტით გულთან აქვს მიტანილი, ჩიხარეშის კარედზე მას სახარება მარცხენაში უკავია, მარჯვენა გულთან აქვს მიტანილი, ჯახუნდერის ხატზე წმ. პეტრეს სახარება ორივე ხელით უპყრია.

განსხვავებულია კარედებზე ღმრთისმშობლისა და მოციქულების მასშტაბების თანაფარდობა: ჩუკულისა და ჩიხარეშის ხატებზე მოციქულების ზომები ყრმა იესოს მასშტაბთანაა გათანაბრებული, რითაც ვიზუალურად საგრძნობლად გასრდილია ღმრთისმშობლის მნიშვნელოვანება, ხაზგასმულია მისი როლი კომპოზიციაში. ჯახუნდერის ხატზე ღმრთისმშობლისა და მოციქულების ზომებს შორის საგრძნობი განსხვავება არ არის. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ იზოკეფალურობა, როდესაც ტახტზე დაბრძანებული და ფეხზე მდგარი ფიგურების თავები ერთ დონეზეა, ეს თავისთავად განაპირობებს დამჯდარი ფიგურის უპირატესობას და ხაზს უსვამს სხვათაგან მის გამორჩეულობას.

ზემოხსენებულ სამ ანალოგიურ კარედში სხვა განსხვავებებიც აღინიშნება – კომპოზიციის სტრუქტურაში, კამაროვანი კონსტრუქციების ხასიათში და სხვა. მაგრამ უმთავრესია მაინც თავად ღმრთისმშობლის სახის გადმოცემის თავისებურებანი. დავიწყებ ჩუკულის ხატიდან.

ჩუკულის ვერცხლის კარედის ცენტრალურ არეზე აღსაყდრებულ ღმრთისმშობელს მარცხენა მუხლზე ყრმა იესო უზის, რომელსაც მარცხენა ხელში გრაგნილი უკავია, მარჯვენით კი აკურთხებს (ნეკი და არათითი ცერთან აქვს მიტანილი და ორი თითით აკურთხებს). ღმრთისმშობელი მკვეთრადაა გამოყოფილი თავისი რეალური ზომითა და კომპოზიციური ხერხებით. ცენტრალურ ფიგურასა და მის გვერდებზე მდგარ მოციქულებს აჩარჩოებს გრეხილი ლილვი, რომელიც ღმრთისმშობლის თავს ზემოთ ქმნის თაღს, რომელიც აძლიერებს აქცენტს ცენტრალურ სახეზე. დედაღვთისას დიდი შარავანდი (მისი დიამეტრი ფიგურის სიმაღლის მესამედზე მეტია), რომელიც ზომით თითქმის თაღს უტოლდება, ვიზუალურად კიდევ უფრო სრდის ღმრთისმშობლის ადგილს კომპოზიციაში.

<sup>49</sup> იქვე, გვ. 411.

მარტივი და ლაკონურია ღმრთისმშობლის ტახტის ფორმები. იგი შედგენილია ორი ვერტიკალური გრეხილი სვეტით, რომლებიც ერთდროულად ტახტის ფეხებსა და მის სასურგესაც წარმოადგენს. ღმრთისმშობლის მხრების დონეზე, სურგს უკან მოჩანს სასურგის აღმნიშვნელი ორი ვიწრო ქორიზონტალური ზოლი, პარალელური ღარებით დამუშავებული. ტახტის სასურგის სვეტები ზემოთ კონცენტრული ორნამენტით შექმნილი ნახევარსფერული ბურთულეებითაა დაგვირგინებული. ქვემოთ ტახტის ფეხები ეყრდნობა ორნამენტულ ნაწილს, რომლის ფორმა და კონსტრუქცია მინიატიურაში იმეორებს ქართული ტაძრების ფასადებზე განთავსებული შეწყვეილებული გრეხილი ნახევარსვეტების ბაზების სტრუქტურას (იხ. სამთავისი, სამთავრო, ნიკორწმინდა, სავანე, იშხანი და სხვა).

საინტერესოა ღმრთისმშობლის შარავანდის შემამკობელი ბრტყელი „ლილაკების“ მოტივი, რომელიც ამ ჯგუფის სხვა ხატებზეც გვხვდება. ეს ორნამენტული მოტივი ფართოდ იყო გამოყენებული სვანურ ხეზე კვეთის ნაწარმოებებში, რომელთა არაერთი შესანიშნავი ნიმუშია დღემდე შემონახული. ამგვარი ორნამენტის გამოყენების საუკეთესო მაგალითებია ხის მოჩუქურთმებული კარები სოფ. ჯახუნდერიდან და სოფ. ჩუკულის მთავარანგელოზების ეკლესიიდან (XI ს. I ნახ.).<sup>30</sup> „ღილისებრი“ ორნამენტი გვხვდება ქართულ ჭედურ ნაწარმოებებშიც: ბრეთის ჯვარი, სადოლაშნის ფირფიტის ფრაგმენტი და სხვა.<sup>31</sup>

ღმრთისმშობლის ტახტის ფორმა ახლოა ილორის ვერცხლის ბარძიმზე გამოსახულ მაცხოვრის ტახტის ფორმასთან (X ს-ის ბოლო).<sup>32</sup> ანალოგიურია ვერტიკალურად აღმართული გრეხილი სვეტი, რომელიც ტახტის ფეხებიდან პირდაპირ გადადის სასურგეში, ერთნაირია სვეტების დაგვირგინება ბურთულისებრი მოტივით (ამ შემთხვევაში სტილიზებული ბროწეულის ნაყოფის ფორმისა), ოღონდაც განსხვავებულია სასურგე, რომელიც ილორის ბარძიმზე წარმოადგენს რომბული ბადით დაფარულ მთლიან სიბრტყეს, რომლის ზედა ნაწილში რიტმულადაა განმეორებული ბროწეულის ნაყოფის ორნამენტული მოტივი.

ჩუკულის კარედის ღმრთისმშობელი მშვიდი და დიდებულია. მკაცრად ფრონტალური ფიგურა ხაზგასმული მოცულობითობით გამოირჩევა, თუმცა ტახტის გადმოცემაში სრულიად იგნორირებულია სივრცითი მომენტი. ტლანქი, მასიური ფეხები რეალური ფორმების გაუთვალისწინებლად ორ დაუნაწევრებელ გამოცალკევებულ ბლოკად არის გამოკვეთილი. განზე გაწეული, პროფილში გამოსახული ტერფები, რომლებიც ვიწრო ორნამენტულ ზოლად მოცემული ფეხსადგამის ქვემოთაა განლაგებული, გარკვეულად სიმყარეს მატებს ღმრთისმშობლის მონუმენტურ ფიგურას, მაგრამ იმავდროულად გვიჩვენებს ოსტატის მიერ რეალური სივრცობრივი მიმართებების უგულვებელყოფას. ფიგურის სამოსლის დრაპირება საკმაოდ პირობითად მიანიშნებს რეალური ჩაცმულობის ნაკეცებს (ნაკეცთა ნახატი დუბლირებული ხაზებითაა გადმოცემუ-

<sup>30</sup> Н. Г. Чубинашвили, Грузинская средневековая резьба по дереву. Тб., 1958, таб. 34-40, 43-57.

<sup>31</sup> Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ფ. 101-102, 106.

<sup>32</sup> იქვე, ფ. 98.

ლი), რომლებიც სრულებით არ არის შეფარდებული სხეულის ფორმებთან და, როგორც ჩანს, რომელიდაც ნიმუშზე არსებული სამოსლის პირობითი განმეორებაა. ერთი შეხედვით, ფორმების საკმაოდ ტლანქი, უხეშ გადმოცემაში აისახა პლასტიკის განვითარების განსაკუთრებული ეტაპი, რომელიც გ. ჩუბინაშვილის მიერ განსაზღვრულია, როგორც „გარე სამყაროს სკულპტურული აღქმისა და გადმოცემის საწყისი სტადია“.<sup>33</sup> ტლანქი, ბლოკური ფორმები, რომლებიც ნაკეთების მოცულობითი გადმოცემისადმი გამძაფრებულ ინტერესს გვიჩვენებს, სკულპტურული აზროვნების აღნიშნული სტადიის მკაფიო გამოხატულებაა. ეს არის პლასტიკური შემოქმედების ის ეტაპი, როდესაც სხეულის რეალური დანაწევრება, მისი ნაკეთები, მოძრაობა ჯერ კიდევ არ მოხვედრილა მოქანდაკის თვალთახედვის არეში და მის უმთავრეს საზრუნავს ფორმის ზოგადი მოცულობის მკაფიოდ გამოკვეთა წარმოადგენდა, რაც ინდივიდუალობას მოკლებული, სტანდარტული, უტრირებული სახეების შექმნას იწვევდა.

ღმრთისმშობელი და ყრმა იესო პირით მაყურებლისკენ არიან მობრუნებულნი. ღმრთისმშობლის პოზა მკაცრად ფრონტალურია. ქრისტეს ფიგურა წელს ზემოთ ფრონტალურია, ფეხები კი პროფილშია გადმოცემული. ღმრთისმშობლის ფიგურის ვერტიკალს იმეორებს ყრმის სხეულის ზედა ნაწილი. მოციქულთა მდგომარე ფიგურები და ტახტის სვეტების ვერტიკალები კომპოზიციის მთავარი ღერძის აკომპანიმენტს წარმოადგენს.

ღმრთისმშობლის ეს იკონოგრაფიული ტიპი ზუსტადაა განმეორებული ჩიხარეშის ზემოხსენებულ ჭედურ კარედზე.<sup>34</sup> აქაც იგივე კომპოზიციური სქემაა გამოყენებული და, მცირე განსხვავებების მიუხედავად, აშკარაა, რომ ჩიხარეშის ოსტატმა ზუსტად გაიმეორა ჩუკულის კარედი ხატის მხატვრულ-კომპოზიციური წყობა. ემთხვევა არა მხოლოდ კარედების ზომები, არამედ ჭედური ნაწარმოებების პლასტიკური მეტყველება, ფიგურების გადმოცემის სპეციფიკური სკულპტურული ხერხები. ჩიხარეშის ხატის ოსტატი იმეორებს ჩუკულის კარედის ცენტრალური ხატის სქემას და წყობას, ერთნაირია პლასტიკური ფორმებისადმი მიდგომა. ამასთანავე, ოსტატი ერთგვარ „დამოუკიდებლობას“ ავლენს: ღმრთისმშობლის ფიგურის განთავსებაში გარკვეული „დინამიკა“ შეტანილი. ცენტრალური ფიგურა საკმაოდ მაღალი თალითაა გამოყოფილი და, იმავდროულად, მისი შარავანდის დიამეტრი საგრძნობლად შემცირებულია (ჩუკულთან შედარებით). სრული ფრონტალობის პირობებში ოსტატი ამ იერატულ კომპოზიციაში შინაგანი მოძრაობის შეტანას ახერხებს – ღმრთისმშობელი ზუსტად ცენტრში კი არ არის მოთავსებული, არამედ მარჯვნივ არის გაწეული (მისგან მარცხნივ ტახტის მეტი ნაწილი მოჩანს), ტერფები საკმაოდ რეალისტურად და მყარად განზე აქვს გადგმული და დაბალ სუპედანეუმზე ბუნებრივად განლაგებული (ჩუკულის ხატზე ეს დეტალი სრულიად პირობითადაა გადმოცემული). ჩიხარეშის პლასტიკური სახე ჩუკულის ღმრთისმშობლის ფიგურასთან შედარებით ფორმების უფრო ლოგიკურ გადმოცემას გვიჩვენებს. სამოსლის დრაპირების დამუშავებაში საერთო პირობითი მიდგომის მიუხედა-

<sup>33</sup> იქვე, გვ. 407.

<sup>34</sup> იქვე, გვ. 411-412, ფ. 47.

ვად, მომეტებულად ჩანს სხეულის ნაკეთობთან დრაპირების შეჯერების სურვილი.

ამ ჯგუფის მესამე ტრიპტიქი ჯახუნდერიდან ტახტზე დაბრძანებული ჩვილელი ღმრთისმშობლის ცენტრალური სახით ანალოგიური იკონოგრაფიული სქემითაა წარმოდგენილი. თუმცა მთავარი ფიგურისადმი ოსტატის დამოკიდებულება თავისუფალი შემოქმედების ნაყოფია.<sup>55</sup> ოქრომქანდაკებელმა წინა ნიმუშების განმეორებისას კომპოზიციის თავისი ორიგინალური ვარიაცია შექმნა:

- შერბილდა ღმრთისმშობლის ხაზგასმული მასშტაბური გამოყოფა. იგი თავისი ზომებით აღარ დომინირებს კომპოზიციაში, მოციქულთა ზომებთან შედარებით უმნიშვნელოა განსხვავება. გამოყენებულია იზოკეფალიის პრინციპი (დამჯდარი ღმრთისმშობელი, ფეხზე მდგომი მოციქულები), რასაც უფრო ბუნებრივი და ორგანული კომპოზიციის შექმნა მოჰყვა შედეგად (შეად. წინა ტრიპტიქებში ღმრთისმშობლის მკაცრად ფრონტალური ფიგურა თავისი მასშტაბით მკვეთრად გამოიყოფა წინამდგომელთა ფიგურებისაგან).

- წინ არის წამოწეული ემოციური მუხტი. ღმრთისმშობელს თავი ყრმისაკენ აქვს მობრუნებული და მისკენ ოდნავ დახრილი. მკაცრი ფრონტალობა ფიგურის ზედა ნაწილის მსუბუქი მობრუნებითაა შეცვლილი.

- სამივე ფიგურის ერთი ფართო თაღის ქვეშ მოთავსება ხელს უწყობს სცენის მთლიანობის შეგრძნებას (შეად. წინა ტრიპტიქებში ღმრთისმშობლის საგანგებო ორნამენტული თაღით გამოყოფა).

- პლასტიკური ფორმებისადმი წინა ტრიპტიქების მსგავს მიდგომასთან ერთად, ჯახუნდერის ტრიპტიქში განსაკუთრებულადაა აქცენტირებული რელიეფის ზედაპირის დეკორატიული დამუშავება. ღმრთისმშობლის სამოსელი, რომელიც ტრადიციულ სქემას მიუყვება, პარალელურ ხაზთა ხშირი ქსელითაა დაფარული. პრინციპულად სწორად გადმოცემულ სამოსლის დრაპირებას, რომელიც შეესაბამება სხეულის დანაწევრებასა თუ ნაკეთების მიმართულებებს, პარალელურ ხაზთა დინებით შექმნილი ნატიფი ნახატი პირობითობასა და დეკორატიულობას ანიჭებს. ფიგურის გადმოცემაში ამგვარი დუალიზმი ამ სკულპტურულ სახეს თავისებურ ხიბლსა და ემოციურობას მატებს. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ X საუკუნის ქართველი ოსტატი, რომელიც კარგად გრძნობს პლასტიკური ფორმების გადმოცემის ახალ ტენდენციებს, ცდილობს მათ შეთანხმებას წინარე ხანიდან მომდინარე და ამ დროისათვის ჯერ კიდევ ცოცხალ ხაზოვან-დეკორატიულ და ექსპრესიულ ტენდენციებთან (შეად. ზარზმის ფერისცვალების ხატის განსაკუთრებული სიბრტყობრივ-ორნამენტული გამომსახველობა), რომლებიც აგრერიგად ნაცნობი და ახლობელი იყო სვანი ოსტატისათვის (გავიხსენოთ სვანეთში შემონახული ხეზე კვეთის ეროვნული ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები, სადაც ეს დეკორატიული მიდგომა ტრადიციული ხალხური ხელოვნების თანამდგევი მხატვრული საშუალება იყო).<sup>56</sup>

ზემოაღნიშნული დუალიზმი თავს იჩენს ღმრთისმშობლის ფიგურისა და ტახტის ურთიერთმიმართებაში. ტახტის რეალური ფორმა აქ იღებს უკიდრესად

<sup>55</sup> იქვე, გვ. 412-413, ფ. 48-49.

<sup>56</sup> Н. Г. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 30, 46, 100

პირობით სახეს და იქმნება თითქოს მისი პროექცია სიბრტყეზე. მაშინ, როდესაც ღმრთისმშობლის ფიგურის ფორმები საესებით შეესაბამება მის მჯდომარე პოზას, ტახტი გაშლილი ნახატის სახითაა წარმოდგენილი, რომელიც გრეხილი ორნამენტის ზოლით ანარჩოებს ფიგურას. 'ხედხედ'შია მოცემული მუთაქის ფორმა. მისი ორნამენტული ნახატი, სიმეტრიულად რომ მოჩანს ფიგურის ორივე მხარეს. 'შებრუნებულ პერსპექტივშია გადმოცემული სუპედანეუმი ღმრთისმშობლის ფეხქვეშ.

ჯახუნდერის ტრიპტიქის ამ ცენტრალურ ხატში საინტერესოაა შეთავსებული ორი 'ხემოაღნიშნული ტენდენცია. ღმრთისმშობლის ექსპრესიულად გაზრდილი თავი ('შეფარდება 1 4), გადიდებული ხელის მტევნების ეესტიკულაცია რელიეფურ კომპოზიციას განუმეორებელ გამომსახველობას ანიჭებს.

ჯახუნდერის კარელის ამ ცენტრალური ხატის მხატვრულ თავისებურებებთან დაკავშირებით უთუოდ დგება საკითხი ამ ნაწარმოების შესრულების ოსტატობის შესახებ. ამასთან დაკავშირებით მხედველობაში უნდა მივიღოთ ხატების 'შექმნის იდეური საფუძვლები, რომლებიც, მართალია, ძირითადად, ფერწერულ ხატებს ეხება. მაგრამ მათი პრინციპები უთუოდ ჭედურ ხატებზეც უნდა გავრცელდეს. ფიგურათა აგებაში, აგრეთვე ფონებსა და სხვადასხვა კონსტრუქციებში (მაგ. ტახტის სტრუქტურაში) პერსპექტიული რაკურსების რთული გააზრება უადრესად წინააღმდეგობრივ 'შედევს იძლევა. დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ 'უსწორო ნახატს. ფიგურის უცნაურ დისპროპორციას, გარემოსთან მის „ალოგიკურ“ მიმართებებს მეტწილად ისეთი რთული მხატვრული გაანგარიშება უდევს საფუძვლად, რომ 'შეუძლებელია ამგვარი ნაწარმოები, მისი „უსწორობის“ გამო, გულუბრყვილო ან პრიმიტიულ ქმნილებად მივიჩნიოთ. პირიქით, ამგვარი ნაწარმოები უფრო ცოცხალი, მეტყველი და გამომსახველია, ვიდრე პერსპექტივის კანონებისა და ადამიანის სხეულის პროპორციული აგების წესების სრული დაცვით შესრულებული. გაეიხსენოთ პავლე ფლორენსკის უნიკალური გამოკვლევა 'შებრუნებული პერსპექტივის შესახებ, სადაც იგი იშვიათი სიღრმითა და მხატვრული ალლოთი განიხილავს ფერწერული ხატების 'ხედაპირის დამუშავების სისტემას, როდესაც დრაპირების დამუშავება არ ითვალისწინებს ფიგურის რეალურ ფიზიკურ ფორმას და წარმოადგენს უფრო „აღნიშნული საგნის აღნაგობის მოხაზულობის პოტენციურ ხაზთა სისტემას, ელექტრული ან მაგნიტური ველის ძალთა ხაზებისა, ან ეკვიპოტენციურ ან იზოთერმულ და მათ მაგვარ მრუდთა სისტემების მსგავსად“.<sup>57</sup>

ანალოგიურად, ჭედური ხატის 'ხედაპირის დამუშავება პარალელურ ხაზთა და მრუდთა, კონცენტრულ რკალთა რთული სისტემით, როგორც ამას ჯახუნდერის ხატზე ვხედავთ, მოცემული საგნის მეტაფიზიკურ სქემას, მის დინამიკას წარმოადგენს. პ. ფლორენსკის აზრით, ამგვარი სისტემის გამოყენების დროს ეს რეალური ნაკეციები კი არ არის, არამედ „ძალოვანი ხაზები, ძაბვის ხაზებია,“ რომლებიც მეტს ეუბნება თვალს გამოსახულების სტრუქტურაზე, ვიდრე ნებისმიერი „სწორად“ აგებული გამოსახულება. ჯახუნდერის ხატის რელიეფური 'ხედაპირის ხაზოვან-დინამიკური ნახატი ამ დებულების საუკეთესო ილუსტრაციაა.

<sup>57</sup> П. А. Флоренский. Иконостаc. Москва. 1995. გვ. 76-77.

აღსაყდრებული ღმრთისმშობელი-ოდგიტრიას პლასტიკური სახე ამ სვანურ ხატებსზე მნიშვნელოვანია დედაღვთისას იკონოგრაფიისათვის, რადგან გვიჩვენებს კანონიკური სახის სრულიად თავისთავად, ორიგინალურ ინტერპრეტაციას X საუკუნის საქართველოს ერთ-ერთი ძირძველი კუთხის – სვანეთის ოქრომქანდაკებელთა შემოქმედებაში.

საქართველოს გარეთ აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის-ოდგიტრიას იკონოგრაფიული ტიპის მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშის მიკვლევა მოვახერხე, მათ შორის – სპილოს ძვლის ტრიპტიქის ცენტრალური ხატი (XI ს. ბერლინი, კაიზერ-ფრიდრიხ მუზეუმი), სპილოს ძვლისავე დიპტიქი ჩემბერის კათედრალის საგანძურში (XII ს.).<sup>58</sup> ორივე სკულპტურული სახე თავისი მხატვრული ხასიათითა და სტილის ნიშნებით მკვეთრად განსხვავდება სვანური ხატების ექპრესიულ-პლასტიკური მხატვრული მეტყველებისაგან და მკაფიოდ გამოხატული ელინიზირებული ხასიათისაა. განსხვავება უფრო თვალსაჩინოა, თუ სვანური ხატების პლასტიკურ კომპოზიციას შევადარებთ ჩემბერის კათედრალის სპილოს ძვლის შემოადნიშნულ რელიეფს. ორივე რელიეფის იკონოგრაფიული სქემები სავსებით იდენტურია: ცენტრში – წმინდა მოციქულებით პეტრე და პავლეით ფლანკირებული ტახტზე დაბრძანებული ყრმიანი ღმრთისმშობელი, შემოთ – ანგელოზები. მაგრამ საერთოა მხოლოდ კანონიკური კომპოზიციური სქემა, ანალოგიები ამაზე თავდება და ჩვენს წინაშეა ქართველ ოქრომქანდაკებელთა სრული შემოქმედებითი თავისუფლება, რაც მათ საშუალებას აძლევს, თუნდაც ერთი სახელოსნოს ფარგლებში, შექმნან ორიგინალური, დამოუკიდებელი, ცოცხალი სახეები.

ამ სვანური ჭედური ტრიპტიქების სახით ჩვენ გვაქვს შესანიშნავი მაგალითი იმისა, თუ როგორ ვლინდება კანონიკური რელიგიური ნორმების ჩარჩოებში არა თუ სხვადასხვა ხალხის ეროვნული მხატვრული თავისებურებანი, არამედ ცალკეულ შემოქმედთა ინდივიდუალური შესაძლებლობები. სვან ოქრომქანდაკებელთა შექმნილ ღმრთისმშობლის წმიდა სახეებში ნათლად გამოიკვეთა, რომ „კანონი“ არ წარმოადგენს მხატვრული შემოქმედების შემაფერხებელსა თუ „შემზღუდველს“, არამედ პირიქით, „კანონიკური ფორმა მხატვრის შემოქმედებით ენერგიას ახალი მიღწევებისათვის, შემოქმედებითი აღმაფრენისათვის გამოათავისუფლებს. კანონიკური ფორმის მადლი მხატვრისთვის გაათავისუფლებს და არა შეზღუდვს“.<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> A. Goldschmidt-K. Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.- XIII. Jahrhunderts, II: Reliefs, Berlin, 1979, გვ. 32 (N 29), ტაბ. IX, გვ. 78-79 (N 222), ტაბ. LXXII.

<sup>59</sup> П. А. Флоренский, Обратная перспектива. Сокровищница русской религиозно-философской мысли. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв., Москва, 1993, гл. 251 შემდ.

**Kitty Machabeli**

**On the History of the Image of the Virgin in the Georgian Metalwork  
(the Virgin-Hodegetria)**

On the example of the medieval Georgian metal icons, the article is focused on one of the most widespread iconographic types of the Virgin – the Hodegetria. This image comprises diverse variations, among which the Enthroned Virgin was most popular in the medieval Georgia. This theme is rooted in the East Christian art.

The Virgin was represented on the metal icons, as well as liturgical objects, which contributed to the dissemination of these iconographic types all over the Christendom.

Present study of the oldest Georgian samples of the Virgin-Hodegetria is limited to the discussion of the 10<sup>th</sup> c. metal icons representing the Enthroned Virgin, namely, a golden chalice from Bedia and several triptychs from the Lower Svaneti.

Based on the analysis of the iconographic programme and style of the Bedia chalice, the author shows its affinity with the contemporary Byzantine liturgical objects (sardonyx chalices of the Emperor Romanos II), major concept of the enamel decoration of which is the Glorification of the Virgin. The same is the general concept of the Bedia chalice iconographic programme, on which the image of the Virgin is accentuated using certain artistic and compositional modes.

Enthroned Virgin-Hodegetria is represented on the central part of the silver triptychs from Lower Svaneti (Chukuli, Chikhareshi, Jakhunderi triptychs, late 10<sup>th</sup> c.). Based on the stylistic analysis of these icons, the author highlights free creative approach of the Georgian craftsmen towards the traditional iconographic schemes.

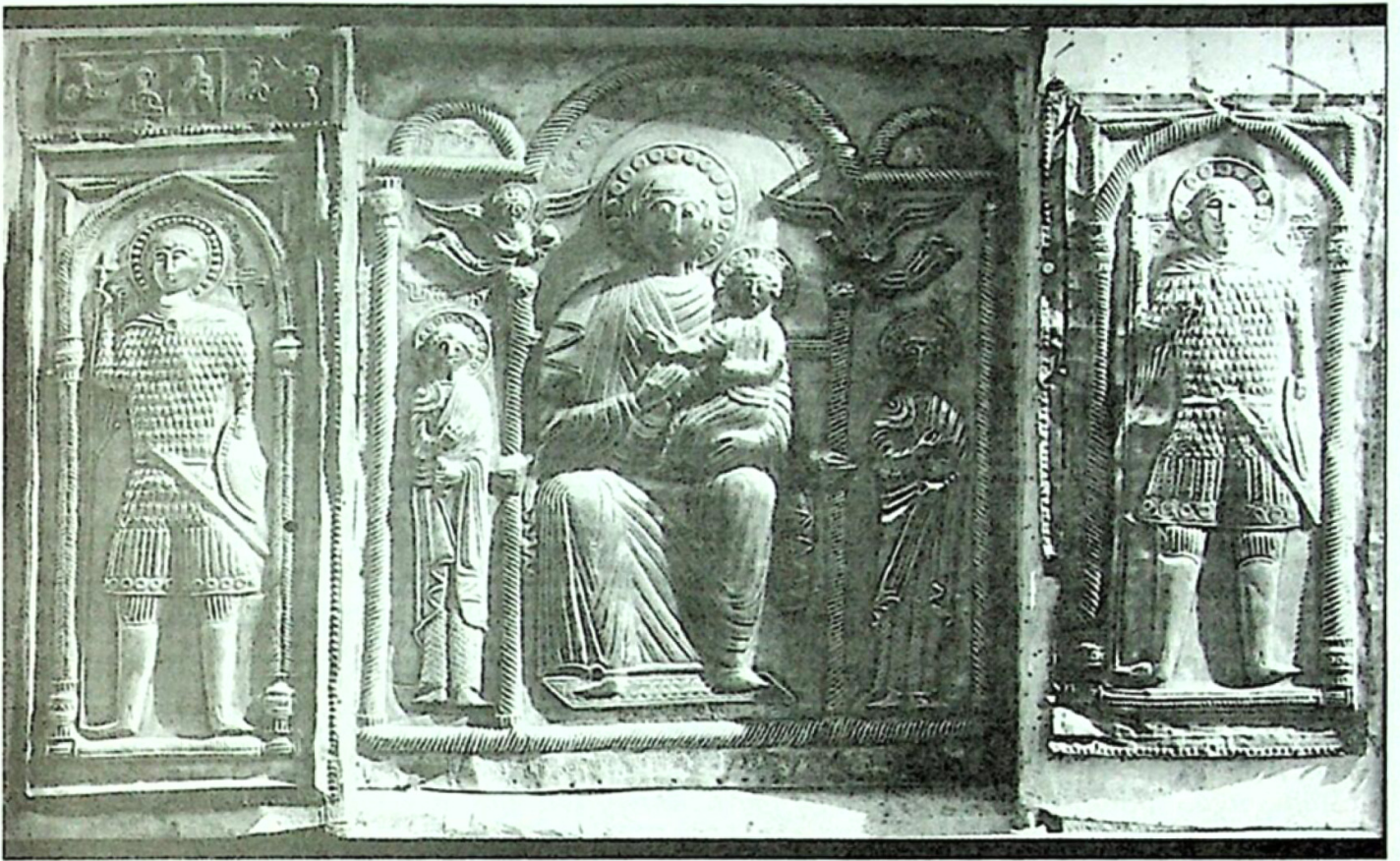
The article also touches upon the predominance of the silver icons in Georgia, evidence of the old Georgian sources concerning the production of metal objects in Georgia and old terminology linked with it.



1. ბედიის ბარძიში. 999 წ.



2 კარედი ხატი ჩუკულიდან. X ს. ბოლო.



3. კარელი ხატი ჩიხარეშიდან. X ს. ბოლო.



4 კარელი ხატი ჯახუნდერიდან. X ს. ბ