საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

თბილისი, 0108, საქართველო



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულება

ნინო გოდერძიშვილი

რელიეფური სცენები მონადირე-მხედრებითა და ზოომორფული გამოსახულებებით შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში

სადისერტაციო ნაშრომი

წარდგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის

აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,

პროფესორი **ნატო გენგიური**

კვლევას ხელი შეუწყო „შოთა რუსთაველის საქართველოს ეროვნული სამეცნიერო ფონდის დაფინანსებამ [დოქტორანტურის გრანტები 2017, #PhD_F_17_82, რელიეფური სცენები მონადირე-მხედრებითა და ზოომორფული გამოსახულებებით შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში]“



თბილისი
2020

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო

უნივერსიტეტი

სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა:
ქართული ხელოვნების ისტორია
მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში,
ხელოვნებათმცოდნეობა

ქვედარგის კოდი --100707

ავტორის ხელომოწერა ---------

ჩვენ, ქვემორე ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ნინო გოდერძიშვილის მიერ შესრულებულ ნაშრომს: „**რელიეფური სცენები მონადირე-მხედრებითა და ზოომორფული გამოსახულებებით შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში**“ და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის აკადემიური ხარისხის (PhD) მოსაპოვებლად.

ხელმძღვანელი: ნატო გენგიური, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორი

რეცენზენტები:

ნინო ქავთარია, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კ. კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ხელოვნებათმცოდნეობის განყოფილების ხელმძღვანელი;
ეკატერინე კვაჭატაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის უფროსი მეცნიერ-თანამშრომელი.

ექსპერტი:
იზაბელა მარჩესინი, პარიზის ხელოვნების ისტორიის ეროვნული ინსტიტუტის შუა საუკუნეების კვლევითი დეპარტამენტის ხელმძღვანელი.

საავტორო უფლებების გვერდი

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულებების მიერ ნინო გოდერძიშვილის ნაშრომის **„რელიეფური სცენები მონადირე-მხედრებითა და ზოომორფული გამოსახულებებით შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში“** გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს **საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტს**.

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

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

ავტორის ხელმოწერა ----------

რეზიუმე

წინამდებარე ნაშრომი ეძღვნება შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში გავრცელებული თემის – მონადირე-მხედრების გამოსახულებების კვლევას. კერძოდ კი, ნადირობის სცენებს, რომლებიც საქართველოში ძირითადად წმ. ევსტათის ნადირობის სახით არის წარმოდგენილი, თუმცა გვაქვს ისეთი რელიეფებიც, რომლის სიუჟეტი არ არის მკაფიოდ გარკვეული. ჩვენ დისერტაციაში ასეთი სახის რელეფებსაც განვიხილავთ - ზოგადად მონადირე მხედრებსა და მათთან ერთად გამოსახულ ზოომორფულ ფიგურებს, ამ სცენების შინაარსსა და მხატვრულ-იკონოგრაფიულ თვისებურებებს. მონადირე-მხედრის ფიგურები ძირითადად ევსტათი პლაკიდასადმი მიძღვნილმა კომპოზიციებმა შემოგვინახა. თუმცა არის ისეთებიც, რომელთა ზუსტი შინაარსი არ არის ცხადი და გარკვევას საჭიროებს. აღნიშნული კომპოზიციები მოიპოვება როგორც ქვაზე კვეთილ, ისე ლითონმქანდაკებლობის ნიმუშებში. ჩვენი დისერტაცია ქანდაკების ორივე სფეროს ეხება. ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში ადრექრისტიანული ხანიდან გვიან შუა საუკუნეებამდე კვლევის შედეგად გამოვლინდა 18 კომპოზიცია (16 ქვაზე კვეთილი და 2 ლითონმქანდაკებლობის ნიმუში). მათ გარდა, პარალელურ მასალად მოძიებულია უცხოური ქრისტიანული ქვეყნების სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგში გავრცელებული კომპოზიციები. დასახელებული რელიეფური სცენები სადისერტაციო ნაშრომში, ქრონოლოგიის მიხედვით, თავებად და ქვეთავებადაა დაყოფილი. თითოეული კომპოზიცია შესწავლილია იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, აზრობრივად – სიმბოლიკის ანალიზის საფუძველზე და მხატვრულ-სტილისტურად. ნაშრომი შედგება შესავლის, ლიტერატურული წყაროების მიმოხილვის, 6 ძირითადი თავის, 22 ქვეთავის და დასკვნითი ნაწილისაგან. ტექსტს თან ერთვის ბიბლიოგრაფია, ილუსტრაციების სია, საილუსტრაციო მასალა და სურათების წყაროები.

შესავალში დასაბუთებულია თემის აქტუალურობა, სადისერტაციო ნაშრომის მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს ქართულ რელიეფურ ქანდაკებასა და ლითონმქანდაკებლობაში არსებული მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებების კომპლექსურად შესწავლა. კვლევის მიზანია ქართულ და უცხოურ ხელოვნებაში არსებული ნიმუშების მოძიება, სისტემატიზება და ერთიან ჭრილში გაცნობა.

შემდეგ გადმოცემულია საკითხის შესწავლის ისტორია, რომელიც თავის თავში აერთიანებს, ერთი მხრივ, ლიტერატურული წყაროების ანალიზს და, მეორე მხრივ, შესწავლილ სამეცნიერო ნაშრომებს; განხილულია მკვლევართა მოსაზრებები, რომლებიც ნაშრომის ემპირიულ ბაზას ქმნის.

სადისერტაციო ნაშრომის პირველ თავში განხილულია ნადირობის თემის მნიშვნელობა და სიმბოლიკა წინაქრისტიანულ და ქრისტიანულ ქართულ ხელოვნებაში, მასთან დაკავშირებული მითები, ფოლკლორი და ლიტერატურული წყაროები. აქვე შევეხებით ირმის კულტის, როგორც წმინდა ცხოველის, მნიშვნელობას და სიმბოლიკას, რომელიც აქტიურადაა ჩართული ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციებში. აღნიშნულ თავში ნათლად ჩანს წინაქრისტიანული ხანის მსოფლმხედველობა, ქართველი ხალხის ფსიქოლოგიური ასპექტი, რამაც შემდეგ ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბება განსაზღვრა. ცალკე ქვეთავადაა გამოყოფილი წმინდა ევსტათი პლაკიდას ცხოვრება და მისი კავშირი დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული წმ. ჰუბერტის ბიოგრაფიასთან. აქ წარმოდგენილია კვლევა ჰაგიოგრაფიულ ჭრილში, წმინდანთა ცხოვრება და მოღვაწეობა, რომელსაც ნაშრომით გათვალისწინებული რელიეფური სცენების უმეტესობა ასახავს. შედარებითი ანალიზის საფუძველზე კვლევა მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის რელიეფურ ქანდაკებაში გაცოცხლებულ კომპოზიციებზე, გვეხმარება შინაარსის დადგენასა და სიმბოლიკის ანალიზში. მომდევნო თავებში ქრონოლოგიურად დაჯგუფებული და ქვეთავებადაა დაყოფილი რელიეფური სცენები მონადირე-მხედრებითა და ზოომორფული გამოსახულებებით შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში: ადრექრისტიანული ხანის – *იოანე ნათლისმცემლის სტელა* (VI-VII სს.), ატენის სიონის *სცენა* (VII ს.), *მარტვილის ტაძრის ნადირობის სცენა (VII ს.),*

წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIII სს.); განვითარებული შუა საუკუნეების – *ნადირობის სცენა ოშკის სარკმლის* თავსართზე (X ს.), ინგუშეთის *ტყობა-ერდის* სამი რელიეფი (X ს.), *ბაგრატის მშვილდოსანი* (XI ს.), ტაბაწყურის სარკმლის *რელიეფი* (X ს.), *ერთაწმინდის* ორი კომპოზიცია (XIIIს.); გვიანი შუა საუკუნეების – *სადგერის წმინდა გიორგის* ეკლესიის (XV ს.), *ხეოთის* სამრეკლოს (XV-XVI ს.), *ნიქოზის ამაღლების* (ღვთაების) ტაძრის (XVს?), *ლეჩხუმის ცხეთის წმინდა გიორგის ტაძრის სარკმლის რელიეფი* (XVIII საუკუნის I ნახევარი) და წმ. ევსტათის ორი ჭედური ხატი (XVII-XVIIIსს.).

შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური ქანდაკების მრავალფეროვან იკონოგრაფიულ რეპერტუარში ნადირობის თემა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია. რელიეფურ სცენებს მონადირე მხედრების გამოსახულებებით, სხვადასხვა ფორმით და ინტერპრეტაციით, V-დან XVIII-მდე თითქმის ყველა საუკუნეში ვხვდებით. ასეთი კომპოზიციები სხვადასხვა სიუჟეტისაა: გვაქვს „ტიპური ნადირობა“– მონადირე და მისი მსხვერპლი, რომელიც მოცემულია ძირითადად პლაკიდას სცენებით, და ასევე ვხვდებით კომპოზიციებს, სადაც მონადირე არატიპურ კონტექსტშია ჩაყენებული (მაგ.: ოშკი, ბაგრატი, ტყობა-ერდი, აწყური). ამ შემთხვევაში კომპოზიციათა შინაარსის და საზრისის გარკვევაც კვლევის ამოცანაა.

დასახელებული კომპოზიციების კვლევის დროს, განვითარებულ შუა საუკუნეებში გამოვლინდა „მონადირის“ ფიგურის განსხვავებული გამოსახულება, რომელიც, ჩვენი ვარაუდით, ზოდიაქოს ნიშნის მშვილდოსანთან ავლენს კავშირს, რაც სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ სიახლეს წარმოადგენს. აღნიშნულ ჭრილში ქართული რელიეფური ქანდაკების შესწავლა წინამდებარე ნაშრომის მნიშვნელოვანი ასპექტია. მესამე თავში მას ეთმობა ცალკე ქვეთავი, სადაც დეტალურადაა განხილული ზოდიაქოს ნიშნები ქართულ და დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. წარმოდგენილია კვლევა ნადირობის კომპოზიციების იკონოგრაფიული სქემის განვითარებაზე როგორც რელიეფურ ქანდაკებაში, ისე კედლის მხატვრობასა და წიგნის მინიატურაში.

სადისერტაციო ნაშრომში ასევე, თავმოყრილია ნადირობის სცენები მეზობელ და სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ განსაკუთრებით ვრცლად ფრანგული ხელოვნებაა შესწავლილი, გამომდინარე იქიდან, რომ ნადირობის სცენების ყველაზე მეტი ნიმუში საფრანგეთში გამოვლინდა და გამოირჩევა იკონოგრაფიული სქემის მრავალფეროვანი ვარიაციით. ფრანგულ ხელოვნებაში წმ. ევსტათის პარალელურად გვხვდება წმ. ჰუბერტის ნადირობის კომპოზიციები, რომელთა სიუჟეტიც თითქმის პლაკიდას მსგავსია. მოძიებული მასალების საფუძველზე ჩანს, რომ დასახელებული წმინდანების ხილვის სცენა, ქართულთან შედარებით, მეტი პოპულარობით საფრანგეთში სარგებლობდა. წმ. ევსტათის სახელთან, ცხოვრების ეპიზოდებთან დაკავშირებული და მისგან წარმოშობილი წმ. ჰუბერტის ხილვის სიუჟეტების მრავალი მაგალითი გვაქვს როგორც რელიეფური ქანდაკების, ისე წიგნის მინიატურებში. წმ. ევსტათის ცხოვრების ეპიზოდებს აქტიურად იყენებენ ვიტრაჟების გადაწყვეტაში. მონუმენტური კედლის მხატვრობის მცირე რაოდენობის ნიმუში მოგვეპოვება. შინაარსობრივად ურთიერთმიმართებაში განხილული სცენების ანალიზის საფუძველზე, კომპოზიციების აზრობრივ-სტილისტური თავისებურებები იკვეთება.

სადისერტაციო ნაშრომის დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია კვლევის შედეგები. ქართულ ხელოვნებაში სხვადასხვა დროს გავრცელებული ნადირობის კომპოზიციები შესაბამისი ეპოქის იდეის მატარებელი და მხატვრული სახის გამომხატველია, რაც ეფუძნება წინაქრისტიანულ ხელოვნებას და სხვადასხვა ქვეყანასთან ურთიერთობის შედეგად ქმნის სინთეზს, რომელიც, თავის მხრივ, ქართულ რელიეფურ ქანდაკებას ინდივიდუალურ ხასიათს ანიჭებს.

ძირითად ტექსტს თან ერთვის მოძიებული ნიმუშების ვიზუალური მასალა და ილუსტრაციების სია.

Summary

The present work is devoted to research on the topic of hunter-horsemen images common in medieval Georgian sculpture. Figures of a hunter-horseman are mainly preserved in compositions dedicated to Eustace Placida, though there are also others, the exact content of which are unclear and require further research. The above compositions are found in art samples of stone carving and metalworking. Our dissertation covers both spheres. The study revealed 18 compositions in Georgian relief sculpture from the early Christian period to the Late Middle Ages. Apart from these, as a parallel material, compositions spread in different branches of the fine arts of foreign Christian countries have been found. The aforementioned relief scenes are divided in this dissertation into chapters and subchapters in accordance with chronology. Each composition was studied in terms of iconography; semantically - through the analysis of symbolism, as well as artistically and stylistically. The work consists of an introduction, a review of literary sources, 6 main chapters, 22 subchapters and conclusion References, a list of illustrations and illustrative material are attached to the text.

The relevance of the topic is substantiated in the introduction; the scientific novelty of the dissertation is in its comprehensive study of images of hunter-horsemen as well as zoomorphic images existing in Georgian relief sculpture and metalworking from a single point of view. The aim of the study is to research, systematize and study from a single perspective the samples found in Georgian and foreign art.

Following on from this, a review of historical literature on this topic was undertaken, which combines, on the one hand, analysis of literary sources and, on the other hand, the scientific works studied; opinions of researchers were considered, creating the empirical basis of the work.

The importance and symbolism of the hunting theme in pre-Christian and Christian Georgian art, as well as the myths, folklore and literary sources connected with it are considered in the first chapter of the dissertation. We will also concern ourselves here with the meaning and symbolism of the cult of the deer as a sacred animal, which is of particular interest to us. In the same chapter the pre-Christian ideology, the psychological aspect of the Georgian people, is clearly seen, which subsequently determined the formation of Christian art. A separate subchapter is devoted to the life of St. Eustace Placida and its connection with the biography of St. Hubert widespread in Western European art. The study, from the hagiographic point of view, is presented here; the life and work of the saints, which are reflected in most of the relief scenes discussed in the work, give us significant information about the compositions reproduced in relief sculptures based on comparative analysis, helping us to identify the content and analyze the symbolism.

In the next chapters, relief scenes with hunter-horsemen and zoomorphic images in medieval Georgian art are chronologically grouped and divided into subchapters: the stele of John the Baptist of the early Christian period (VI-VIII cc.), the scene of Ateni Sioni (VII c.), the hunting scene of the Martvili Cathedral (VII c.), the plate of the Tsebelda iconostasis (VII-VIII cc.), the relief of the Tabatskuri window (X c.), the hunting scene on the top of the Oshki window (X c.), the relief of Tkoba-Ierdi in Ingusheti (X c.), the archer of Bagrati (XI c.), two compositions of the High Middle Ages of Ertatsminda (XIII c.), window reliefs of the Late Middle Ages of the Sadgeri St. George Church (XV c.), the Kheoti bell tower (XV-XVI cc.), the Nikozi Ascension (Ghvtaeba) Church (XV c?) and the Lechkhumi Tskheta St. George Church (I half of XVIII c.).

The hunting theme is one of the most important in the diverse iconographic repertoire of medieval Georgian relief sculpture. Relief scenes depicting hunter-horsemen in various forms and interpretations are found in almost all centuries from V to XVIII cc. Such compositions have different plots: there is a “typical hunting” - a hunter and his victim, which is mainly given in the scenes of Placida, and there are also compositions where a hunter is in an atypical context (for example: Oshki, Bagrati, Tkoba-Lerdi, Atskuri). In this case, the definition of the content and meaning of such compositions is the subject of research.

A different image of the figure of the “hunter” was discovered during the study of the above compositions in the High Middle Ages. According to our assumption, this reveals a connection to the zodiac Archer, which is one of the novelties of the dissertation. The study of Georgian relief sculpture from this angle is an important aspect of this work. A separate subchapter is devoted to it in the third chapter, where the zodiac signs in Georgian and Western European Christian art are discussed in detail. A study of the evolution of the iconographic scheme of hunting compositions in relief sculpture, mural painting and book miniatures is presented.

Hunting scenes in neighboring and other Christian countries are compiled in the sixth chapter. However, it should be noted that French art has been studied extensively, as the majority of hunting scenes

have been found in France and are distinguished by numerous variations of their iconographic schemes. In parallel with the hunting compositions of St. Eustace, in French art we also find those of St. Hubert, the plots of which are almost identical to the plot of Placida. From the materials found it can be seen that the scene of the vision of the mentioned saints was more popular in France than in Georgia. There are numerous examples of plots related to St. Eustace, episodes of his life and the vision of St. Hubert, originating from it, in relief sculpture, as well as in book miniatures. The episodes of the life of St. Eustace are actively used in stained-glass windows. We have a small number of samples of monumental mural painting. The semantic and stylistic peculiarities of the compositions are revealed by the analysis of scenes considered in interrelation.

The results of the study are summarized in the final part of the dissertation. Hunting compositions spread in different times in Georgian art are bearers of ideas and expressions of an artistic image of a corresponding era that is based on pre-Christian art and created through a synthesis due to the relations with various countries that, in turn, give an individual character to Georgian relief sculpture.

Visual materials of the samples found and a list of illustration are attached to the main text.

სარჩევი

შესავალი 9
საკითხის შესწავლის ისტორია 13
თავი პირველი 23
ნადირობის თემის მნიშვნელობა და სიმბოლიკა წინაქრისტიანულ და ქრისტიანულ ხელოვნებაში..... 23
1.1 ისტორია, ფოლკლორი, მითები..... 23
1.2 . ირმის კულტი წარმართულ და ქრისტიანულ ხელოვნებაში 28
1.3. წმინდა ევსტათი პლაკიდა ლიტერატურულ წყაროებში..... 38
თავი მეორე 42
ნადირობის კომპოზიციები ადრეული ხანის რელიეფურ ქანდაკებაში (VI-VIII სს.) 42
2.1. ადრექრისტიანული პერიოდის რელიეფების მიმოხილვა 42
2.2. იოანე ნათლისმცემლის სტელა, VI-VII სს. 44
2.3. ატენის სიონის ნადირობის სცენა (VII ს.)..... 48
2.4. მარტვილის ტაძრის რელიეფი ნადირობის გამოსახულებით (VII ს.) 49
2.5. წებელდის კანკელის ფილის ნადირობის სცენა (VII-VIIIსს.)..... 51
თავი მესამე 56
ნადირობის სცენები განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე (X-XIII საუკუნეები) 56
3.1. X-XI საუკუნეების მონადირის რელიეფური გამოსახულებების ზოგადი მიმოხილვა 56
3.2. ოშკის ტაძრის რელიეფი ნადირობის კომპოზიციით (Xს.) 57
3.3. ტყობა-ერდის ტაძრის მონადირე- მშვილდოსნის ორი რელიეფი (X ს). 76
3.4. ბაგრატის ტაძრის მონადირე-მშვილდოსნის რელიეფი (XI ს.). 80
3.5.მონადირე მშვილდოსნის სახე მე-X საუკუნეში და მისი აზრობრივი მნიშვნელობა..... 86
3. 6. ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფი მხედრებისა და ცხოველების გამოსახულებით (XIს.).... 88
3.7.ერთაწმინდის ტაძრის რელიეფები ნადირობის კომპოზიციით (XIII ს?)..... 100
თავი მეოთხე 108
გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფები მონადირის გამოსახულებით 108
4.1. სადგერის ტაძრის რელიეფი (XVს.)..... 108
4.2. ხეოთის სამრეკლოს რელიეფი (XV-XVI სს.)..... 110
4.3. ნიქოზის ტაძრის რელიეფი (XVს?)..... 112
4.4. ლეჩხუმის მცხეთის წმინდა გიორგის ტაძრის სარკმლის რელიეფი (XVIII საუკუნის I ნახ.)..... 114
4.5. წმინდა ევსტათი პლაკიდას კომპოზიციები ქართულ ლითონმჭანდაკებლობაში..... 121
თავი მეხუთე..... 141
ნადირობის კომპოზიციები შუა საუკუნეების მონუმენტურ მხატვრობასა და ხელნაწერებში - იკონოგრაფიული თავისებურებების შედარება მქანდაკებლობის ნიმუშებთან..... 141
თავი მეექვსე 152
ნადირობის სცენები შუა საუკუნეების სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში 152
6.1 ნადირობის სცენების განვითარება აღმოსავლურ და დასავლურ ქრისტიანულ ხელოვნებაში..... 152
6.2 წმინდა ევსტათი პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციები და მისი ვარიაციები შუა საუკუნეების ფრანგულ რელიეფებში..... 161
დასკვნა..... 176
ბიბლიოგრაფია..... 188
ილუსტრაციების სია..... 197
ილუსტრაციები..... 200
სურათების წყაროები 219

შესავალი

სადისერტაციო ნაშრომის საკვლევი თემა შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებულ რელიეფურ სცენებს, კერძოდ კი, მონადირე-მხედრების და ზოომორფულ გამოსახულებებს შეეხება. ამ კომპოზიციებს ქართულ კულტურულ მემკვიდრეობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია.

აღნიშნული რელიეფები საეკლესიო ხუროთმოძღვრების შესამკობად არის გამოყენებული და რელიგიურად მეტად მნიშვნელოვან აზრობრივ დატვირთვას ატარებენ. დროთა განმავლობაში ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციები რამდენიმე მიმართულებით განვითარდა. ნადირობის სცენებს ტაძრების საფასადო, ქვა-ჯვრების და კანკელის შემკულობისთვის იყენებდნენ. თითოეული კომპოზიცია ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებს. წარმოდგენილი რელიეფებიდან ზოგიერთი დასაბუთებულია (მაგ.: წებელდის კანკელის რელიეფი, იოანე ნათლისმცემლის სტელა), ზოგიც სადავოა და მკვლევრებს შორის აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს (ატენის სიონის რელიეფი), უმეტესობა კი შეუსწავლელია.

შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში წმინდა ევსტათის ნადირობის კომპოზიციები დიდი პოპულარობით სარგებლობდა. მას ვხვდებით როგორც აღმოსავლეთ-, ისე დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. როგორც ცნობილია, წმ. ევსტათის ნადირობა სიმბოლურად გადმოსცემდა ქრისტეს რჯულზე მოქცევას, უფლის გაცხადებას, სულის ხსნის იდეას და, ამავე დროს, ქრისტეს დიდების გამომხატველი თეოლოგიური იდეის ხორცშესხმას წარმოადგენდა. ეს სცენა საქართველოში VI-VII საუკუნეებიდან XVIII საუკუნემდე გვხვდება როგორც რელიეფურ ქანდაკებაში (სურ.1), ისე მონუმენტურ მხატვრობასა და წიგნის მინიატურაში. დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში, კერძოდ, საფრანგეთში ნადირობის სცენები გვხვდება XIII-XVI საუკუნეებში. თუმცა აქ პლაკიდას ნადირობის პარალელურად, წმინდა ჰუბერტის ნადირობის თემატიკაა აქტუალური. ლიტერატურულ წყაროებში მოთხრობილი ჰუბერტის ცხოვრების ერთი ეპიზოდი წმ. ევსტათის ხილვის სიუჟეტის მსგავსია.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ რომაელი წმინდანის – წმ. ევსტათის ნადირობის სცენა აღმოსავლურმა ქრისტიანულმა ხელოვნებამ უფრო ადრე მიიღო, ვიდრე დასავლეთევროპულმა.

სადისერტაციო ნაშრომი მიზნად ისახავს შუა საუკუნეების ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებული მონადირე-მხედრებითა და ზოომორფული გამოსახულებებით რელიეფური სცენების იკონოგრაფიული პროგრამის შესწავლას, მსგავსი კომპოზიციების დაჯგუფებას, შინაარსის, სიმბოლიკის კვლევას, იკონოგრაფიული სქემების მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზს და თავისებურებების გამოკვეთას. ასევე, მეზობელ და სხვა უცხოურ

ქვეყნებში გავრცელებული ნიმუშების მოძიებას და, შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, ქართული კომპოზიციების მახასიათებლების გამოვლენას.

კვლევა მიზნად ისახავს ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში არსებული მსგავსი რელიეფური სცენების მოძიებას, მასალის გაანალიზებას, სისტემატიზებას, პარალელების მოძიებას ევროპის შუა საუკუნეების ხელოვნებიდან (მაგ., წმინდა ჰუბერტის ნადირობის სცენები და სხვ.).

კვლევის მიზანია, მკვეთრად წარმოაჩინოს მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულებების განვითარება შუა საუკუნეების რელიეფურ ქანდაკებაში; მოძიებული ლიტერატურული მასალის, ნიმუშების ანალიზის საფუძველზე ძირითადი მახასიათებლების გამოკვეთა და შეჯამება.

სადისერტაციო ნაშრომი მნიშვნელოვანია როგორც ქართული რელიეფური ქანდაკების, ისე დასავლეთევროპული ქრისტიანული ხელოვნების შესწავლისთვის. ამ კვლევის ფონზე გამოიკვეთება ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში აღნიშნული კომპოზიციების განვითარების ეტაპები და მისი კავშირი უცხოურ ხელოვნებასთან. კვლევის საფუძველზე შესაძლებელი გახდება ქართული რელიეფური ქანდაკების ინდივიდუალურობისა და თავისებურებების დადგენა.

ქართულ ხელოვნებაში არსებული წმ. ევსტათის ნადირობის სცენების პარალელურად, დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გვხვდება წმ. ჰუბერტის ნადირობის სცენები. იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, **მეცნიერულ სიახლეს** წარმოადგენს არა მარტო ქართული, არამედ მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში ამ ორი მოვლენის ერთიან ჭრილში შესწავლა და სტილისტურ-აზრობრივი ანალიზი.

მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს, ერთი მხრივ, ადრექრისტიანული ხანიდან განვითარებული შუა საუკუნეების პერიოდამდე არსებული რელიეფური სცენების თავმოყრა და, მეორე მხრივ, ქართული რელიეფების დასავლეთევროპულ კომპოზიციებთან (მაგ., წმ. ჰუბერტის ნადირობის სცენებთან და სხვ.) პარალელის გავლება. შინაარსობრივად ამ სცენების განხილვის საფუძველზე გამოიკვეთება აზრობრივ-სტილისტური თავისებურებები. მსგავსი ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევა მნიშვნელოვანია არა მარტო ხელოვნების ისტორიისათვის, არამედ მომიჯნავე დარგებისთვის და საქართველოს შემსწავლელი სხვა ჰუმანიტარული მეცნიერებებისთვის.

მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს კვლევის რამდენიმე ასპექტი: ვარაუდი „მონადირე-მშვილდოსნის“ კავშირი ზოდიაქოსთან და წმინდა ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიული ვარიაცია ჰუბერტის სახით, რომელიც ფართოდაა გავრცელებული დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში.

სადისერტაციო ნაშრომის აქტუალურობა იმაში მდგომარეობს, რომ ის მიზნად ისახავს შეუსწავლელი თემის კვლევას. მიუხედავად იმისა, რომ აღნიშნულ კომპოზიციებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ქართულ კულტურულ მემკვიდრეობაში და გვხვდება ქართული ხელოვნების განვითარების ყველა ეტაპზე, აქამდე ერთიან ჭრილში კომპლექსურად შესწავლილი არ არის. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ეტაპზე მოცემულ თემატიკას ირმა მამასახლისიც იკვლევს.

რაც შეეხება **საკითხის თანამედროვე მდგომარეობას,** თემაზე მუშაობა დაწყებულია სამაგისტრო და, შემდგომ, **სადოქტორო სასწავლო პროგრამის** ფარგლებში. სამაგისტრო ნაშრომზე მუშაობისას, რომელიც ოშკის ნადირობის სცენის შესახებაა, მიგნებული მასალა მოითხოვდა ფართო კვლევას, ბევრი პრობლემური საკითხიც წამოიჭრა, რაც სადოქტორო ნაშრომის თემის შერჩევის საფუძველი გახდა. კვლევის შედეგად, ქართული ნადირობის სცენების პარალელურად, გამოიკვეთა დასავლეთევროპული ქრისტიანული ხელოვნების საინტერესო ნიმუში წმინდა ჰუბერტის ნადირობის სცენით. კვლევას ხელი შეუწყო შოთა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის 2017 წლის დოქტორანტურის საგანმანათლებლო პროგრამის დაფინანსებამ (№PhD_F_17_82), რომლის ფარგლებშიც განხორციელდა მივლინებები როგორც საქართველოში, ისე საფრანგეთში; შედგა საერთაშორისო თანამშრომლობა პარიზის ხელოვნების ისტორიის და თეორიის ინსტიტუტთან პროფესორ იზაბელა მარჩესინის სახით; მოგროვდა და დამუშავდა მნიშვნელოვანი ლიტერატურული მასალა შუა საუკუნეების ქანდაკების, წმ. პლაკიდას და წმ. ჰუბერტის ნადირობის სცენების შესახებ; ძეგლები ადგილზე იქნა შესწავლილი.

კვლევის მეთოდოლოგია მოიცავს ლიტერატურული წყაროების, კომპოზიციების სტილისტურ და შედარებით, პალეოგრაფიულ ანალიზს, მივლინებას ქვეყნის შიგნით და უცხოეთში. კვლევის კომპლექსური მეთოდით განვიხილავთ ქართულ შუა საუკუნეების რელიეფურ ქანდაკებაში გავრცელებულ კონკრეტული კომპოზიციების სიმბოლურ მნიშვნელობას.

პირველ ეტაპზე მოხდა ლიტერატურული წყაროების მოძიება-დამუშავება, შემდეგ თეორიულად შესწავლილი ზოგიერთი რელიეფური სცენის ადგილზე გაცნობა, ფოტოფიქსაცია.

ლიტერატურული ანალიზის მეთოდთან დაკავშირებით სირთულეს წარმოადგენდა ის, რომ თემისთვის საჭირო ლიტერატურა (მაგ., წმინდა ჰუბერტის სცენებთან დაკავშირებით) საჯარო ბიბლიოთეკასა და ინტერნეტში არ იყო ხელმისაწვდომი. კვლევის პროცესში დასმული საკითხის გადაწყვეტაში დაგვეხმარა კვლევითი ვიზიტი საფრანგეთში – პარიზის ხელოვნების ისტორიის და თეორიის ინსტიტუტში, სადაც მოხდა ლიტერატურის მოძიება და ამბუაზის წმინდა ჰუბერტის სამლოცველოს რელიეფის ფოტოფიქსაცია.

კვლევის პროცესში შევეცდებით სხვადასხვა საუკუნეში, საქართველოს სხვადასხვა რეგიონში თუ უცხოეთში თავისებური ფორმით განვითარებული ნადირობის სცენების და ზოომორფული გამოსახულებების სისტემატიზებით, იკონოგრაფიული, შინაარსობრივი და სტილისტური ანალიზით მოვახდინოთ კომპოზიციების ინტერპრეტაცია.

ქართული ლითონმქანდაკებლობის ნიმუშების დათარიღებისას ასევე გამოყენებულია პალეოგრაფიული ანალიზი, სპეციალისტთან (თემო ჯოჯუასთან) კონსულტაციის საფუძველზე.

სტილისტური და კომპარატივისტული ანალიზის მეთოდის გათვალისწინებით დამუშავდა ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა ქვეყნის მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულებებით სკულპტურულ დეკორსა თუ კედლის მხატვრობაში, წიგნის მინიატურასა და მოზაიკებზე გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემების ურთიერთსინთეზი. თითოეული კომპოზიციის ქართულ სცენებთან შეჯერების შედეგად კი ქართული რელიეფური ქანდაკება დავინახეთ უფრო ფართო გეოგრაფიულ, ისტორიულ და მსოფლიო ხელოვნების ისტორიის კონტექსტში.მსოფლიო ხელოვნების

საკითხის შესწავლის ისტორია

სადისერტაციო ნაშრომი ემყარება სხვადასხვა მკვლევარის სამეცნიერო ნაშრომებს და ჩვენს დაკვირვებებს, კვლევას. მართალია, მკვლევრებს მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებების ერთიან ჭრილში შესწავლა კვლევის სპეციალურ ამოცანად არ დაუსახავთ, მაგრამ ამ საკითხის გარშემო დაკვირვებით მასალების შეგროვებას და ცალკეული საკითხის დამუშავებას დიდი ხნის ისტორია აქვს. სხვადასხვა დროს, მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებების რელიეფური სცენებით როგორც ქართველი, ისე უცხოელი მეცნიერები ინტერესდებოდნენ, რომელთა შორის აღსანიშნავია: ნათელა ალადაშვილი,[1] კიტი მაჩაბელი,[2] მარიამ დიდებულიძე,[3] თამარ დადიანი, ეკატერინე კვაჭატაძე, თამარ ხუნდაძე,[4] დევიდ უინფილდი,[5] ვახტანგ ბერიძე,[6] გიორგი ჩუბინაშვილი,[7] ვახტანგ ჯობაძე,[8] ირინე ელიზბარაშვილი,[9] ალექსანდრე სალტიკოვი,[10] ნიკოლ ტიერი[11] და სხვ. მათ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს ცალკეული რელიეფური კომპოზიციების კვლევაში. ზოგიერთი ნაშრომი ვრცლად ეძღვნება კონკრეტულ კომპოზიციებს (მაგ.: ატენის სიონის რელიეფი, იოანე ნათლისმცემლის სტელა, წებელდის კანკელის ფილა). მარიამ დიდებულიძეს აქვს ცალკე სტატია, რომელიც წმ. ევსტათი პლაკიდას თემას ეძღვნება[12]; კიტი მაჩაბელი დეტალურად განიხილავს იოანე ნათლისმცემლის სტელას თავის ნაშრომში[13] და ა.შ. მკვლევრები ძირითადად მონუმენტურ მხატვრობაში გავრცელებულ წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენებს სწავლობდნენ, ნაშრომებიც ძირითადად მათ შესახებაა. ჩვენთვის საინტერესო რელიეფური სცენები (იოანე ნათლისმცემლის, წებელდის კანკელის ფილის, ატენის სიონის, მარტვილის

[1] Н. Аладашвили, Монументалъная скулпътура Грузии, сиужетные релиеф V-XI веков, искусство. 1977.

[2] კ. მაჩაბელი. ქართული ქვა-ჯვარები, თბ., 1988.

[3] მ. დიდებულიძე. „წმ. ევსტათეს ხილვა“ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, №2, 1990, გვ. 197-206.

[4] თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017.

[5] D.Winfield, Some early medieval figure sculpture from North-East Turkey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 31,1968.

[6] ვ. ბერიძე. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974.

[7] Г.Н. Чубинашвили, Вопросы истории искусство, Т.II, из. САРИ, Тб. 2002.

[8] W. Djobadze, Observations on the architectural sculpture of Tao-klarjet'I churches around one thousand A. D., Studien zur Spätantiken und byzantinischen kunst, Römisch-Germanisches Zentralmuseum Forschungsinstitut für vor – und frühgchichte, 1986.

[9] ი. ელიზბარაშვილი. ტაბაწყურის წითელი საყდარი, წელიწდეული, თბ., 1995, გვ. 30-38.

[10] А. Салтиков, Видение св. Евстафия Плакиди, релиефные икони из Цебелди, исскуство христианского мыра, Москвя,1996.

[11] N. Thierry, Un problem de continuitè ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 121 année, N1, 1977, PP.98-145.

[12] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 197-206.

[13] კ. მაჩაბელი. დასახელებული ნაშრომი.

რელიეფი) გამოყენებულია პარალელურ მასალად. ლიტერატურული მასალების უმეტესობა ცალკეულ გამოსახულებებზე ან ფიგურებზე არქიტექტურის ჭრილში აღწერებს ან მოკლე ანალიზს წარმოადგენს.

სადისერტაციო ნაშრომით გათვალისწინებული თემატიკის კვლევის თვალსაზრისით, თანამედროვე მდგომარეობით აღსანიშნავია ირმა მამასახლისის ნაშრომები, სადაც იგი ეხება როგორც მონუმენტურ მხატვრობაში, ისე რელიეფურ და ლითონმქანდაკებლობაში გავრცელებულ წმ. ევსტათი პლაკიდას კომპოზიციების ზოგიერთ ნიმუშს. ავტორი განიხილავს ერთაწმინდის მონუმენტურ მხატვრობაში გამოსახულ წმ. ევსტათი პლაკიდას გამოსახულებებს,[14] აღწერს საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში დაცულ ჭედურ ხატებს (ექსპონატი ქ. №747, №ქ.748),[15] მსჯელობს ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფურ გამოსახულებებზე[16] და გამოაქვს დასკვნები, თუმცა არის ზოგიერთი საკითხი, რომელზეც ჩვენ განსხვავებული მოსაზრება გაგვაჩნია და განსხვავებული არგუმენტები გვაქვს, რასაც ქვემოთ შევეხებით.

აღნიშნული თემატიკის ირგვლივ სამეცნიერო ნაშრომებიდან ერთ-ერთი ვრცელი და ინფორმაციულია ***მარიამ დიდებულიძის – „წმ. ევსტათეს ხილვა შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში“[17].*** აღნიშნული ნაშრომი საყურადღებოა როგორც ატენის სიონის რელიეფის, ისე მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშების შესწავლისთვის. ავტორი განიხილავს პლაკიდას ცხოვრებისეულ მოვლენას, მის იკონოგრაფიულ სქემას. შემდეგ საუბრობს ამ სცენის პოპულარობაზე საქართველოში, მის კავშირზე საქართველოს ისტორიის ზოგიერთ მოვლენასთან, კერძოდ, მირიან მეფის ნადირობასთან. მისი აზრით, იდეოლოგიურად ორივე კომპოზიცია ერთი და იმავე სიმბოლიკის მატარებელია. ავტორი საუბრობს პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციის შემადგენელ ნაწილებზეც, ირმისა და ნადირობის სიმბოლიკაზე, მათ მნიშვნელობაზე[18].

მარიამ დიდებულიძის სტატია ერთ-ერთი ვრცელი ნაშრომია გამოყენებულ სამეცნიერო ნაშრომებს შორის, ინფორმაციულია, ზოგად წარმოდგენას გვიქმნის ნადირობის სცენების შესახებ, ლაკონიურად გვაცნობს ირმის, ნადირობის სიმბოლიკას და მათ მნიშვნელობას ქართული ხელოვნებისთვის; გამოთქვამს საინტერესო მოსაზრებას ატენის სიონის რელიეფთან

[14] ირ. მამასახლისი. წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი, 17, თბ., 2014, გვ. 257-270.

[15] ირ. მამასახლისი. ერთაწმინდის ეკლესიის სიძველეები, შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საგანძურიდან, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სერია, ტ. V (50-B), თბ., 2014, გვ. 351-365.

[16] ირ. მამასახლისი. ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფების სიმბოლური საზრისი, საქართველოს სიძველენი, 22, თბილისი, 2019, გვ. 78-94.

[17] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 204.

[18] იქვე, გვ. 204.

დაკავშირებით, – მისი ვარაუდით: „ატენის სიონის დასავლეთ ფასადზე გამოკვეთილი ნადირობის სცენა სწორედ პლაკიდას ნადირობას უნდა ასახავდეს, მით უმეტეს, რომ მონადირისკენ მიტრიალებული ირმის რქები ჩამოტეხილია და გამორიცხული არ არის, მათ შორის ჯვარი ყოფილიყო გამოსახული“. ის ამბობს: „მართლაც, VII საუკუნეში ქრისტიანული ტაძრის ფასადზე საერო სიუჟეტი – მეფის ნადირობის გამოსახვა თითქოს ნაკლებად მიზანშეწონილად უნდა ყოფილიყო მიჩნეული, იგი არგუმენტს ველმანსის მოსაზრებით ამყარებს“.[19]

წებელდის კანკელის შესწავლისთვის საინტერესოა **ალექსანდრე სალტიკოვის** ნაშრომი – **La vision de saint Eustache sur la stele de Tsebelda,** სადაც მკვლევარი, წებელდის კანკელის ფილის სხვა რელიეფებთან ერთად, დეტალურად განიხილავს წმინდა ევსტათის ხილვას. იგი პარალელებს ავლებს ირანულ ხელოვნებასთან და აკავშირებს სასანიდურ ნიმუშებთან. კომპოზიციაში ჩართულ ფრინველის გამოსახულებას ადარებს VIII საუკუნის სასანიდურ თეფშზე გამოსახულ ფრინველს. საინტერესოდ აქვს განხილული მხედრის თანმხლები ძაღლის სიმბოლიკა; საუბრობს ნადირობის თემის ფესვებზე ფოლკლორში; საინტერესოდ განიხილავს კომპოზიციაში ჩართულ ზოროასტრიზმის სიმბოლოებს.[20]

აღსანიშნავია **ტანია ველმანსის** ნაშრომი – **L’église de Zenobani et le thème de la Vision de Saint Eustache en Géorgie**. ძირითადი კვლევა ზენობანის (XIII ს.) მონუმენტურ მხატვრობას ეხება, სადაც წმინდა ევსტათის ნადირობის სცენაა გამოსახული, თუმცა საინტერესოა სტილისტური და იკონოგრაფიული ანალიზის თვალსაზრისითაც. მონუმენტური მხატვრობის გარდა, პარალელურ მასალად მოჰყავს ალექსანდრე სალტიკოვის მოსაზრებები წებელდის ფილის კომპოზიციაზე, იოანე ნათლისმცემლის სტელაზე და ატენის სიონის რელიეფზე; ასევე საუბრობს წმ. ევსტათის თემის წარმოშობაზე და მასთან დაკავშირებულ ლეგენდებზე; საინტერესო პარალელს ავლებს წებელდის რელიეფსა და არაგვისპირში აღმოჩენილ III საუკუნის ნადირობის სცენასთან.[21]

ანიტა კუმუსის (“Une representation rare de la vision de Saint Eustache dans une église grecque du XIII^{e} siècle“) სტატია ბერძნულ, წმინდა თეკლეს ეკლესიაში გამოსახულ პლაკიდას ნადირობის სცენაზეა. აქაც ძირითადად მონუმენტურ მხატვრობაში გავრცელებულ

[19] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 198-200.
[20] A.A. Saltykov, La vision de saint Eustache sur la stele de Tsebelda, Cahiers Archeologiques, Picard, 1985, pp.5-18.
[21] T. Velmans, L’église de Zenobani et le thème de la Vision de Saint Eustache en Géorgie, Cahiers Archeologiques, Picard, 1985, pp.39.

კომპოზიციებზეა საუბარი, – წებელდის ფილის და იოანე ნათლისმცემლის კომპოზიციასთან მიმართებაში. კვლევა ემყარება ალექსანდრე სალტიკოვის, ველმანსის და ტიერის ნაშრომებს.[22]

აღსანიშნავია **ნიკოლ ტიერის** ნაშრომი –***„კაბადოკია რომს, ბიზანტიას და არაბეთს შორის“,*** რომელიც მნიშვნელოვან კვლევას წარმოადგენს პლაკიდას ნადირობის შესახებ. მკვლევარი ძირითადად კაბადოკიის ტაძრების მონუმენტურ მხატვრობაში გავრცელებულ წმინდანის ნადირობის სცენებს განიხილავს, თუმცა საინტერესოა ირმის სიმბოლიკის ანალიზის თვალსაზრისითაც. ტიერის მიხედვით, ირემს, ხეთური პანთეონიდან მოყოლებული, მნიშვნელოვანი ადგილი ეკავა რელიგიურ კულტურაში. წარმართულ ეპოქაში ირმის კულტი პატარა ბრინჯაოს ფიგურებით გამოვლინდა. განსაკუთრებით სახასიათოა ანატოლიის ცენტრალურ და სამხრეთაღმოსავლურ კულტურისათვის.[23]

ნიკოლ ტიერის მიხედვით, ირემს თითქმის ყოველთვის გამოსახავდნენ წესებით, დოგმატურად; რეალისტური სტილის გამოსახატავად საგრძნობლად რელიგიური გახდა; თავისი ფიგურაციით ირემი, როგორც ღვთაებრივი ატრიბუტი, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. წინაქრისტიანულ ხანაში გავრცელებულმა ირემმა, როგორც წმინდა ცხოველმა, ქრისტიანულ სამყაროში სახე იცვალა და „გაქრისტიანდა“. ირმის მნიშვნელობას ნათლად წარმოაჩენს ევსტათის ლეგენდა და მისი ლათინური ლეგენდის გვიანი ფორმა **წმინდა ჰუბერტის** შესახებ.[24]

ავტორი მოგვითხრობს პლაკიდას ხილვის სცენას, სადაც ირმის რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულება ზოგიერთ ოსტატთან ჯვრით იცვლება ან თვით „ცხოველშია“ ქრისტე გაცხადებული (ირემი არის ფიგურა ქრისტესი): „მე ვარ ქრისტე“... „ეს მე ვარ, რომელსაც შენ დაედევნე“; ის ასევე ამბობს: „მე ვარ ცხოველში“... სხვა მაგალითებში ირემს ამშვენებს ჯვარი, რომელიც არის ნადავლი და სიმბოლო ქრისტესი.[25]

იოანე ნათლისმცემლის სტელის შესწავლისთვის საყურადღებოა **კიტი მაჩაბლის** ნაშრომი –**„ქართული ქვაჯვარები“,** სადაც თავმოყრილია ადრექრისტიანული ხანის განსხვავებული ხასიათისა და ფორმის ქვასვეტების ნიმუშები. წიგნში მონოგრაფიულადაა შესწავლილი ათი ქვასვეტი (ზოგიერთი მათგანი ჩვენამდე ფრაგმენტულად არის მოღწეული); განსაზღვრულია მათი ადგილი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების განვითარებაში.[26] სტელებს შორის დეტალურად აქვს განხილული იოანე ნათლისმცემლის ქვასვეტი, – თავისი წარწერით და ნადირობის სცენით. ავტორი საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს კომპოზიციის

[22] A. Coumoussi, Une representation rare de la vision de Saint Eustache dans une église grecque du XIII[e] siècle, Cahiers Archeologiques, Picard, 1985, 52.
[23] M. N. Thierry. დასახელებული ნაშრომი, pp. 98-145.
[24] იქვე, გვ. 124.
[25] M. N. Thierry. დასახელებული ნაშრომი, pp. 124.
[26] კ. მაჩაბელი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 281.

თავისებურებებზე. იგი გამოსახულებებს კოსტიუმის მიხედვით სასანურ მხატვრულ ძეგლებს უკავშირებს.

დასახელებული კომპოზიციებიდან არაერთი გამოკვლევა მიეძღვნა ოშკის ნადირობის სცენას, მათ შორის ჩვენი სამაგისტრო ნაშრომი და საკონფერენციო მოხსენება – „ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე – მნიშვნელობა და სიმბოლიკა.“[27] ოშკის ნადირობის კომპოზიცია დღესაც მკვლევრების ინტერესს იწვევს. ბოლო დროს ჩატარებული კვლევებიდან აღსანიშნავია ირმა მამასახლისის ნაშრომი – „ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე“, სადაც ავტორი აღნიშნავს და თვლის, რომ: „...ოშკის ნადირობის სიუჟეტი, ერთი მხრივ, წმ. ევსტათის ხილვას ასახავს და, ამასთანავე, სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ ერთ კონკრეტულ მომენტთან, კერძოდ, მირიან მეფის მიერ ნადირობასთან ჰპოვებს გამოძახილს... წმ. ევსტათის კულტი ქართული სინამდვილისთვის არ იყო მხოლოდ მზა სახით გადმოტანილი რამ, იგი ღრმა პლასტებით „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ და ირმის კულტის მყარად ფესვგადგმულ ტრადიციაზე მეტყველებს, რის დასტურსაც ოშკის ნადირობის სიუჟეტი წარმოადგენს“.[28] თუმცა ჩვენ ამ საკითხზე განსხვავებული მოსაზრება გვაქვს და ოშკის თავისებურებებს და სიმბოლურ მნიშვნელობას დეტალურად ქვემოთ განვიხილავთ. ოშკის შესწავლის ისტორია ტაო-კლარჯეთის ძეგლების ისტორიის განუყოფელი ნაწილია. მას არაერთი ნაშრომი მიეძღვნა. მკვლევრები მას ეხებიან როგორც ზოგად ჭრილში – ტაო-კლარჯეთის ძეგლების მიმოხილვისას, ისე ცალკეული – არქიტექტურის თუ რელიეფური დეკორის შესწავლის კუთხით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ოშკის შესწავლის ისტორიიდან ჩვენთვის მნიშვნელოვანია ნათელა ალადაშვილის,[29] დევიდ უინფილდის,[30] ვახტანგ ბერიძის,[31] ექვთიმე თაყაიშვილის, ვალერი სილოგავას[32] და სხვა მკვლევრების ნაშრომები.

ოშკის რელიეფის შესწავლისთვის აღსანიშნავია **ექვთიმე თაყაიშვილის ნაშრომი –„1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში“.**[33] ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს მის ღვაწლს ტაო-კლარჯეთის კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლის საქმეში. დიდი

---

[27] ნ. გოდერძიშვილი. „ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე _ მნიშვნელობა და სიმბოლიკა“, თბ., 2012 (სამაგისტრო ნაშრომი); ნ. გენგიური, ნ. გოდერძიშვილი. „ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე _ მნიშვნელობა და სიმბოლიკა“, II საერთაშორისო კონფერენცია, ტაო-კლარჯეთი, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2012, გვ. 132-133. ნ. გენგიური, ნ. გოდერძიშვილი. „ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე“, ძველი ხელოვნება დღეს, №8, 2020 (იბეჭდება).

[28] ირ. მამასახლისი. ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე, საქართველოს სიძველენი, 21, თბილისი, 2018, გვ. 117.

[29] ნ. ალადაშვილი. უცხოელი მეცნიერი ტაო-კლარჯეთის სკულპტურის შესახებ, ლიტერატურა და ხელოვნება, №2, 1990, გვ. 73-80.

[30] D.Winfield, Some early medieval figure sculpture from North-East Turkey. დასახელებული ნაშრომი.

[31] В. В. Беридзе., Место памятников Тао-Кларджети в истории грузинской архитектуры, Тб., 1981.

[32] ვ. სილოგავა. ორი სტელა ოშკის ტაძრიდან ქტიტორთა რელიეფების და აშენების თარიღის შესახებ ახლად აღმოჩენილი ეპიგრაფიკული ძეგლების მიხედვით, მაცნე, N1, 1977, გვ. 129-143.

[33] ე. თაყაიშვილი. 1917 წლის აქრეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960.

ხნის განმავლობაში, ქართველი ხელოვნებათმცოდნეებისთვის ექვთიმე თაყაიშვილის ნაშრომი ოშკის, ისევე, როგორც ტაო-კლარჯეთის სხვა ეკლესიების შესახებ, არსებული ერთადერთი წყარო იყო.

როდესაც ტაო-კლარჯეთის ტერიტორია თურქეთის ფარგლებში აღმოჩნდა, საბჭოთა კავშირის არსებობის მანძილზე, ქართველ მკვლევრებს იქ ჩასვლის შესაძლებლობა არ ჰქონდათ და კვლევებს მხოლოდ დაინტერესებული უცხოელი მკვლევრები ახორციელებდნენ. ოშკის რელიეფებთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია **დევიდ უინფილდის** ნაშრომი –„ **Some early medieval figure sculpture from North-East Turkey".**[34] უცხოელმა მკვლევარმა ტაო-კლარჯეთის ძეგლები 1965 წლის ექსპედიციის დროს მოინახულა. იგი 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 ჩანახატი.

დევიდ უინფილდი ძირითადად სამხრეთის სტოას ფიგურულ რელიეფებს აანალიზებს. სხვა ტაძრებთან ერთად, ოშკის სკულპტურას, ქტიტორულ ჯგუფს ბიზანტიურ ხელოვნებასთან მიმართებაში განიხილავს, მაგალითისთვის კი მოჰყავს თესალონიკის წმ. დიმიტრის და აია სოფიას მოზაიკები. სვეტის რელიეფური დეკორის შინაარსის ინტერპრეტაცია უინფილდის ნაშრომში დასმული ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საკითხია. მეორე პრობლემა ეხება ოშკის სკულპტურის ავტორების ურთიერთგანსხვავებულ ხასიათს. მკვლევარი რამდენიმე ოსტატის ხელს გამოყოფს და თვლის, რომ ერთ-ერთი ოსტატი პრიმიტიულ ტრადიციას მისდევს: „ნადირობის სცენა, სამხრეთ-აღმოსავლეთ კაპელის სარკმლის სათაურზე და ცხოველთა ფიგურები მის ქვედა ნაწილში, აგრეთვე ცხოველთა გამოსახულებები ეკლესიის აღმოსავლეთ და ჩრდილოეთ ფასადებზე. ცალკე სტილისტურ ჯგუფს, რომელიც ოშკში წარმოდგენილია ნადირობის სცენითა და ცხოველთა ზოგიერთი გამოსახულებით, ახასიათებს ფიგურის სიბრტყობრივი გადმოცემა, პრიმიტიული ნახატი, კუთხოვანი მოხაზულობა".[35]

ოშკის რელიეფის შესწავლისთვის მეტად მნიშვნელოვანია **ვახტანგ ჯობაძის – „ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში".** ჯობაძის მოსაზრებით, სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი რელიეფები უკავშირდება ასტროლოგიურ სამყაროს: „მტაცებლები ტაო-კლარჯეთში დოგმატური ან კიდევ მორალისტური გაგებით კი არ არიან წარმოდგენილი, არამედ კოსმოლოგიურით, ისინი მოწინააღმდეგე ძალთა ჭიდილის ძველთაძველ სიმბოლიკას წარმოგვიდგენენ. საკულტო ნაგებობების კედლებზე ამგვარი არარელიგიური თემების გამოსახვა ჩანს შეწყნარებული

[34] D. Winfield, დასახელებული ნაშრომი.

[35] ნ. ალადაშვილი. უცხოელი მეცნიერი ტაო-კლარჯეთის სკულპტურის შესახებ, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 58-85.

ყოფილა ეკლესიის მიერ“. ჯობაძე ამ მოსაზრებას შუა დეკორატიული თაღის ქანდაკებებზე მსჯელობისას განავრცობს.[36] ოშკის რელიეფების ამ კონტექსტში განხილვით მკვლევარი ჩვენთვის მნიშვნელოვან არგუმენტებს გვაწვდის. ამ საკითხს გავაფართოვებთ და სპეციალურ ყურადღებას დავუთმობთ ოშკის რელიეფის განხილვისას.

1990-იან წლებში, როცა ქართველ მკვლევრებს ტაო-კლარჯეთში ექსპედიციების მოწყობის საშუალება მიეცათ, გაჩნდა ახალი გამოკვლევები, რომლებიც მხარის დიდებულ არქიტექტურას და ოშკის რელიეფებსაც ეხება. ამ მხრივ, აღსანიშნავია ნანა ალექსიძის, დავით ხოშტარიას,[37] ვალერი სილოგავას[38], ირინე გივიაშვილის და ირაკლი კოპლატაძის[39] ნაშრომები.

ტყობა-ერდის რელიეფის დათარიღების და აღწერის, ასევე არქიტექტურის და ისტორიის თვალსაზრისით მნიშვნელოვანია გიორგი ჩუბინაშვილის კვლევა –Tkoba-Иерди К вопросу о культурных связях Ингушетии и Грузии. ჩუბინაშვილი გამოყოფს მშენებლობის რამდენიმე პერიოდს და ჩვენთვის საინტერესო რელიეფს X საუკუნით ათარიღებს.[40] ტაძრის სახელწოდებას საინტერესოდ ხსნის გივი ღამბაშიძე,[41] ასევე ინფორმაციულია ლევან ხიმშიაშვილი, მ. ანთაძის სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები.[42] აღსანიშნავია თამარ ხუნდაძე, ანა შანშიაშვილის სტატია, სადაც ტყობა-ერდის ფასადის შემკულობას განიხილავენ[43].

ბაგრატის ტაძრის რელიეფს მოკლედ ეხება თამარ ხუნდაძე.[44] მისი შესწავლისთვის საინტერესოა ნათელა ალადაშვილის,[45] ვახტანგ ბერიძის,[46] ირაკლი ციციშვილის,[47] ვახტანგ ცინცაძის[48] ნაშრომები, რომლებიც, მართალია, უშუალოდ მშვილდოსნის ფიგურას არ ეძღვნება,

---

[36] ვ. ჯობაძე. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007, გვ. 142-143.

[37] ნ. ალექსიძე, დ. ხოშტარია, ახალი ცნობები ტაო-კლარჯეთის სიძველეთა შესახებ, ლიტერატურა და ხელოვნება, N1, 1991, გვ. 117-161.

[38] ვ. სილოგავა. ოშკი, X ს. მემორიალური ტაძარი, ნეკერი, თბ., 2006.

[39] ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე. ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004.

[40] Г.Н. Чубинашвили, Tkoba-Иерди К вопросу о культурных связях Ингушетии и Грузии, Вопросы истории искусство, Т.II, из. САРИ, Тб. 2002, 144-149.

[41] გ. ღამბაშიძე. ტყობა-ერდის ტაძრის სახელწოდების ახსნისთვის, მაცნე, ისტორიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების სერია, №2, 1974, გვ. 120-129.

[42] ლ. ხიმშიაშვილი, მ. ანთაძე. ტყობა-ერდის სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები, ძეგლის მეგობარი, №26, თბ., 1971, გვ. 65.

[43] თ. ხუნდაძე, ა. შანშიაშვილი, სვეტიცხოვლის სიმბოლური სახე ტყობა-ერდის ეკლესიის ფასადის მორთულობაში, საქართველოს სიძველენი, 15, თბ. 2011, გვ. 156-166;

[44] თ. ხუნდაძე, XI საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თავი V, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 216;

[45] ნ. ალადაშვილი. არწივის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების ქანდაკებაში, საბჭოთა ხელოვნება, №12, 1989, გვ. 111-118.

[46]ვ. ბერიძე. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, დასახელებული ნაშრომი; ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, თბ., 2014.

[47] ირ. ციციშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, 1995.

[48] ვ. ცინცაძე. ბაგრატის ტაძარი, 1964.

თუმცა გვეხმარება ტაძრის შემკულობის საერთო სურათის აღქმასა და სხვა რელიეფებთან მიმართებაში სტილისტურ ანალიზში.

ტაბაწყურის რელიეფების შესწავლისთვის საინტერესოა **ირინე ელიზბარაშვილის – ტაბაწყურის „წითელი საყდარი“**. მასში ავტორი აღწერს ტაძრის გეოგრაფიულ მდებარეობას, ისტორიას, მასთან დაკავშირებულ ლეგენდებს, არქიტექტურას, შემორჩენილ რელიეფურ გამოსახულებებს. დათარიღებისთვის ძირითადად მოჰყავს მაგალითები, რომელთა საფუძველზეც ტაძრის აშენების თარიღად X საუკუნეს ვარაუდობს. ნაშრომი საინტერესოა იმითაც, რომ ავტორი გამოთქვამს მოსაზრებას დასავლეთის ფასადზე შემორჩენილ კომპოზიციასთან დაკავშირებით. მისი ვარაუდით, ეს უნდა იყოს წმინდა მხედრების ნადირობის ამსახველი კომპოზიცია.[49]

ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფებს ეხება ირმა მამასახლისის სტატია, სადაც მკვლევარი მიმოიხილავს ტაძრის საფასადო შემკულობას, რელიეფურ კომპოზიციებს, მათ შორის ჩვენს საკვლევ კომპოზიციას მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულებებით. იგი თვლის, რომ აქ „სწორედ ევსტათის ხილვაა წარმოდგენილი... ტაბაწყურის სცენაში გამშვენებულმა ჯვარმა ირმის რქებიდან მთაზე გადმოინაცვლა, რომლის წინაშე წარმდგარია წმ. მხედარი, რელიეფზე ირმის დაღებული პირი კი წმ. მხედარსა და მას შორის დიალოგზე უნდა მიანიშნებდეს...“,[50] თუმცა ამ საკითხთან დაკავშირებით ჩვენ განსხვავებული მოსაზრება გვაქვს, რომელსაც არგუმენტირებულად ქვემოთ შევეხებით.

ერთაწმინდის ტაძრის პლაკიდას ნადირობის სცენების შესწავლისთვის მნიშვნელოვანია **ინა გომელაურის ნაშრომი –„ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა“,** სადაც მკვლევარი დეტალურად აღწერს და განიხილავს ერთაწმინდის ტაძრის მდებარეობას, არქიტექტურას, ინტერიერს, ფასადებს და მის შემკულობას. პირველ თავში ავტორი ძეგლს აღწერს; მეორე თავში ძეგლის მხატვრულ ანალიზს აკეთებს, სადაც განიხილავს ტაძრის გეგმას და შიდა სივრცეს, გარეთა ხუროთმოძღვრულ ფორმებსა და ფასადების დეკორაციულ სისტემას. ცალკე გამოყოფილ თავში ეხება ორნამენტულ დეკორს, რომელიც განსაკუთრებით საინტერესოა ჩვენი თემისთვის. ხუროთმოძღვრებისა და ორნამენტული დეკორის ანალიზის საფუძველზე, ავტორი ძეგლს XIII საუკუნის პირველ ნახევარსა და დასასრულს შორის პერიოდით ათარიღებს.[51]

ქართული რელიეფური ქანდაკების შესწავლისთვის, მხატვრული ანალიზის თვალსაზრისით, საყურადღებოა **ნათელა ალადაშვილის** ნაშრომი – ***Монументалъная***

[49] ი. ელიზბარაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 34.

[50] ირ. მამასახლისი, ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფების სიმბოლური საზრისი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 80.

[51] ი. გომელაური. ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, მეცნიერება, თბ., 1976, გვ. 20-44 .

скулптура Грузии,[52] სადაც განხილულია ქართული რელიეფური ქანდაკების ნიმუშები (ატენის სიონის, მარტვილის სიონის, წებელდის კანკელის რელიეფები და სხვ.), რომლებზეც იმ პერიოდის დანარჩენი ნადირობის სცენებია წარმოდგენილი. იგი პარალელებს ავლებს და საუბრობს მათ ძირითად მახასიათებლებზე.

თამარ დადიანის, ეკატერინე კვაჭატაძისა და თამარ ხუნდაძის -შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება მოიცავს შუა საუკუნეების რელიეფური ქანდაკების თოთხმეტსაუკუნოვან ისტორიას, მის განვითარებას, მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებებს.[53] დასახელებულ ნაშრომში თავმოყრილია ჩვენთვის საინტერესო თითქმის ყველა რელიეფური ქანდაკების ნიმუში მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულებებით. აქ ვხვდებით საინტერესო მოსაზრებებს ამა თუ იმ რელიეფზე და სტილისტურ ანალიზს. ასევე მნიშვნელოვანია ლიტერატურული მასალის თვალსაზრისით. მასში მოცემული ბიბლიოგრაფია გვეხმარება თემის ირგვლივ არსებული ლიტერატურული მასალის, სამეცნიერო ნაშრომების მოძიებაში კონკრეტულ რელიეფებზე.

ნადირობის თემასთან დაკავშირებით საინტერესო მასალებს ვხვდებით ფოლკლორში, ასევე სხვადასხვა მკვლევრის ნაშრომში, ისეთში, როგორიცაა ირაკლი სურგულაძის – **მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში,**[54] ელენე ვირსალაძის – **ქართული სამონადირეო ეპოსი,**[55] კახა კაციტაძის – **HOMO-MILITARIS, ადამიანი-მეომარი, ნადირობა და სახელმწიფოს დაარსება ქართულ და რუმინულ ტრადიციებში,**[56] ივანე ჯავახიშვილის – **ქართველი ერის ისტორია,**[57] მანანა ხიდაშელის – **საქართველოს ძველი კულტურის საკითხები,**[58] **რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში**[59] და სხვა.

რამდენადაც ნადირობის სცენების წარმოდგენა შუა საუკუნეების ევროპული ხელოვნებისთვისაც არის სახასიათო, ევროპელი მეცნიერებიც ინტერესდებოდნენ ამ თემით. შედარებით ვრცელი ნაშრომები გვაქვს ფრანგული წმინდა ჰუბერტის რელიეფური სცენების და იკონოგრაფიის შესახებ, მაგალითად, მორის დენის[60], ამედი ბუანეს[61], ჟოსეფ დალტენას[62], პიერ-პოლ ძუპონის[63], სალვანდის[64] კვლევები.

---

[52] Н. Аладашвили, დასახელებული ნაშრომი.

[53] თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი.

[54] ი. სურგულაძე. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003.

[55] ე. ვირსალაძე. ქართული სამონადირეო ეპოსი (დაღუპული მონადირის ციკლი), მეცნიერება, თბ., 1964.

[56] კ. კაციტაძე. HOMO-MILITARIS, ადამიანი-მეომარი, ტ.1, თბ., 2011; კ. კაციტაძე. ნადირობა და სახელმწიფოს დაარსება ქართულ და რუმინულ ტრადიციებში, საქართველო და ევროპული სამყარო – ფილოსოფიურ-კულტურული დიალოგი (მიძღვნილი ანთიმოზ ივერიელის ხსოვნისადმი), ტ. I, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 2009, გვ. 96-101.

[57] ივ. ჯავახიშვილი. ქართველი ერის ისტორია, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ.I, თბ., 1979.

[58] მ. ხიდაშელი. საქართველოს ძველი კულტურის საკითხები, საარი, თბ., 2010.

[59] მ. ხიდაშელი. რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, მემატიანე, თბ., 2005.

[60] M. Denis, la Légende de Saint Hubert 1896-1897, Paris, c1999.

ჰუბერტის ცხოვრების შესახებ საინტერესო მასალას გვაწვდის **მორის დენის** ნაშრომი **la Légende de Saint Hubert,** სადაც ავტორი საუბრობს წმინდა ჰუბერტის კულტზე და მის განვითარებაზე ფერწერაში. აქედან ვიგებთ, რომ წმინდა ჰუბერტის სცენის აუცილებელი ატრიბუტებია: ცხენი, ძაღლი და ირემი. ავტორს საინტერესოდ აქვს განხილული წმინდა ჰუბერტის ცხოვრება წმინდა ევსტათი პლაკიდასთან მიმართებაში. აქვე საუბრობს საფრანგეთში პლაკიდას და ჰუბერტის თემის კულტზე; განიხილავს როგორც მონადირეების მფარველ წმინდანს, ხაზს უსვამს ირემზე ნადირობის თემის მნიშვნელობას.[65]

უცხოურ მაგალითებთან მიმართებაში თემის კვლევისთვის საინტერესოა **სალვანდის კვლევა პარიზის წმ. ევსტათის ტაძრის** (XIII ს.) **შესახებ.**[66] ნაშრომში ავტორი დეტალურად აღწერს და განიხილავს ტაძრის ისტორიას, მშენებლობის პერიოდს, არქიტექტურას, კარიბჭეს, ტაძარში გამოყოფილ სამლოცველოებს.

ჰუბერტის სცენის იკონოგრაფიის თვალსაზრისით საინტერესოა **ამედი ბუანეს –Saint Hubert Iconographie et pèlerinage.** იგი XV საუკუნის ორ ხელნაწერში გამოსახული წმ. ჰუბერტის სცენების შესახებაა, სადაც განხილულია წმინდანის ცხოვრების ლეგენდა, იკონოგრაფია.[67]

ამრიგად, ზემოთ მოხსენიებული ლიტერატურული წყაროები **დისერტაციაში დასმული პრობლემის ირგვლივ არსებულ ემპირიულ ბაზას ქმნის.** თვალს თუ გავადევნებთ საკითხის შესწავლის ისტორიას, ჩვენთვის საინტერესო რელიეფური სცენებიდან ყველაზე საფუძვლიანად იოანე ნათლისმცემლის სტელის, ატენის სიონის, წებელდის კანკელის ფილის ნადირობის სცენებია შესწავლილი. დანარჩენი კომპოზიციები ძირითადად იკონოგრაფიული სქემის თვალსაზრისით მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებთან მიმართებაშია განხილული ან ამა თუ იმ ძეგლის დათარიღების კუთხითაა ჩატარებული მოკლე ანალიზები.

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში ცალკეული კომპოზიციების განხილვისას შევეხებით ამა თუ იმ მკვლევრის მოსაზრებებს კონკრეტული საკითხების ირგვლივ; ასევე, ჩვენ მიერ ჩატარებული კვლევით გავაფართოვებთ მათ ვარაუდებს.

---

[61] A. Boinet, Saint Hubert Iconographie et pèlerinage, no 14, Paris, c1959.

[62] J.De borchgrave, d'Altena, Le retable de la Chapelle St-Hubert à Ciney, no 23, c1969.

[63] P-P. Dupont, Saint-Hubert en Ardenne, Gembloux, c1971.

[64] M. Salvandy, Eglise Saint Evstache a Paris, Paris, c1850.

[65] M. Denis, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 39-46.

[66] M. Salvandy, დასახელებული ნაშრომი.

[67] A. Boinet, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 1-8.

თავი პირველი
ნადირობის თემის მნიშვნელობა და სიმბოლიკა წინაქრისტიანულ და ქრისტიანულ ხელოვნებაში

1.1 ისტორია, ფოლკლორი, მითები

მონადირეობის ინსტიტუტის უძველესი ტრადიცია საქართველოში მრავალი ისტორიული ცნობით, ეთნოგრაფიული მასალით, ნადირობასთან დაკავშირებული ნივთებით (მაგ., იარაღი) დასტურდება, რომლებიც ენეოლითის ხანიდან მოყოლებული შემორჩა.

ნადირობამ თავისი მნიშვნელობა არც ქრისტიანულ ეპოქაში დაკარგა, პირიქით, ქრისტიანობამ ეს თემა მიიღო და წმინდანთა ცხოვრების და სასწაულის სიუჟეტებიც დაუკავშირა. ამას ადასტურებს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნება, მათ შორის რელიეფური სცენები, სადაც ნადირობას ვხვდებით ძირითადად ირემზე, შველზე ან ჯიხვისმაგვარ რქოსან ცხოველზე. ასეთთა შორისაა ქართულ ხელოვნებაში გავრცელებული წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენა.

ნადირობა ქართულ ხელოვნებაში, წინაქრისტიანული ხანიდან მოყოლებული, საგულისხმო აზრობრივ დატვირთვას ატარებდა. ქართველი ერის ისტორიაში ისეთი მნიშვნელოვანი ეტაპიც კი, როგორიცაა ქრისტიანული რელიგიის შემოსვლა, ნადირობასთან იყო დაკავშირებული. იგი იმდენად მყარად იყო გამჯდარი ქართველთა ცნობიერებაში, რომ, გაქრობის მაგიერ, წინაქრისტიანული ხანის მითები შეერწყა ქრისტიანულ რელიგიას და განვითარდა ბნელიდან ნათელზე მოქცევის სიმბოლიკით.

მარიამ დიდებულიძის მიხედვით, „ქართულ წარმართულ მითოლოგიურ გადმოცემებში და ფოლკლორში ნადირობას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭებოდა – იგი ღვთაებრივ და ზეციურ ძალებთან კონტაქტისთვის საუკეთესო გარემოებად იყო მიჩნეული. ხატჩენის უამრავი ფაქტი სწორედ ნადირობის დროს ხდებოდა, ისევე, როგორც საკრალური განძის პოვნა და სხვა“. ავტორის დასკვნის თანახმად, ნადირობის აქტი არის საუკეთესო პირობა მიწიერ და ზეციურ სამყაროებს შორის ზღვარის გადალახვისა, სხვა განზომილებაში გადასვლისა. თანაც წარმართული ხელოვნების ნიმუშებში სწორედ დევნის აქტს ენიჭება საკრალური მნიშვნელობა და არა ნანადირევის ათვისებას.[68]

ირაკლი სურგულაძის მოსაზრებით, „ნადირობა ქართულ მითოლოგიაში, ცნობილ სიუჟეტებსა და ძეგლებს შორის, უწყვეტად მოქმედებს ხანგრძლივი ისტორიული დროის მანძილზე და თავისი სემანტიკით განსაზღვრავს მთელი მითოსური სიუჟეტის ტიპს, მის რელიგიურ-კოსმოგონიურ და სოციალურ ასპექტებს, რომლის რეალიზაცია გარკვეულ

[68] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 204.

სივრცობრივ განფენასთან არის დაკავშირებული. ასეთია ნადირობის მოტივი ქართველთა მითოსში“.[69]

ელენე ვირსალაძის კვლევით, „ქართული ეკლესია ებრძოდა წარმართული რელიგიის გავლენას. ამ ბრძოლაში ქართული ეკლესიის მესვეურებმა მოქნილი, ძლიერი და ეფექტური ხერხი გამოიყენეს: „იქ, სადაც ადრე კლდის წვერზე ფერხულს აბამდნენ დაღუპული მონადირის, ნადირთპატრონის მსხვერპლის მოსაგონრად, ახლა მღვდელს წმ. გიორგის ხატი ამოჰქონდა. დროთა განმავლობაში ძველი და ახალი რწმენა ერთმანეთს ეჯაჭვებოდა და ფერხულში „გორგორმავალი“ გმირის, მშვილდისრიანი მონადირის მაგიერ, წმ. გიორგი იხსენიებოდა. ამას ხელს უწყობდა მისი სახელიც და წარმოდგენა მასზე, როგორც წმინდა მხედარზე, მებრძოლ წმინდანზე“. ავტორის თანახმად, ქრისტიანობის დანერგვა ძველი სალოცავების ადგილზე ქრისტიანული ტაძრების მშენებლობის გზით მიმდინარეობდა. გარდა ამისა, ქართულმა ქრისტიანულმა ეკლესიამ ალღო აუღო ქართველი ხალხის ბუნებას, მის ზნე-ჩვეულებებს და წინაქრისტიანული ხანიდან ბევრი რამ შეითვისა, გადახარშა, გააქრისტიანა და ამ სახით დაუბრუნა ხალხს – წერს ელენე ვირსალაძე. ამის შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს ქართული ეკლესიის მიერ ნადირობისთვის შემუშავებული წირვის „წესი“, რაც ხალხში შემუშავებული ნადირობის წეს-ჩვეულებების გაქრისტიანებას წარმოადგენდა, მის ერთგვარ მიღებას ქრისტიანული ეკლესიის მფარველობის ქვეშ, რომელმაც, თავის მხრივ, ზეგავლენა მოახდინა ხალხურ წესებზე, რის შედეგადაც ხალხურ წესებსა და შელოცვებში შესულა ქრისტეს და წმინდა გიორგის სახელი“.[70]

ელენე ვირსალაძის მოსაზრებით, „ქრისტიანული ლოცვები უნებლიეთ ასახავენ ძველ წარმართულ წარმოდგენებს და რწმენებს. მათი მთავარი მიზანია მონადირის დაცვა ბოროტი ძალებისგან. შუა საუკუნეების ევროპაში ნადირობის დროს შეხვედრა ირემთან, რომელსაც რქებში ჯვარი ჰქონდა გამოსახული, მონადირის სიკვდილის მომასწავებელი იყო. მონადირემ უღალატა წარმართულ წარმოდგენებს, მაგრამ ისინი მასზე და, როგორც ჩანს, ქრისტიანული ეკლესიის მესვეურებზე ძლიერი აღმოჩნდა. ხალხს კვლავ სჯეროდა მათი, მით უმეტეს, რომ ძველ მითოლოგიურ წარმოდგენებს დემონოლოგიის სახით ახალი, ქრისტიანული მითოლოგია გადაეჯაჭვა. წარმართულ მითოლოგიაში მომხიბვლელი ოქროსთმიანი დალი საზარელ, სისხლში გასვრილ თმიან ალად გადაიქცა, ოჩოკოჩი და ოჩოპინტრე-ეშმაკად. მაგრამ ისინი მაინც ცოცხლობდნენ კლდესა და ღრეში და ძველი რწმენების მოღალატე მონადირეებს უფრო მეტად ეშინოდათ მათი, რადგან ეკლესიის შიშით ისინი ძველ ღვთაებებს თხოვნით ვეღარ მიმართავდნენ. წარმართული წარმოდგენები დიდხანს ცოცხლობდნენ ქართველ ხალხში. ბევრი

[69] ი. სურგულაძე, მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 48.
[70] ე. ვირსალაძე. ქართული სამონადირეო ეპოსი . დასახელებული ნაშრომი, გვ. 126-127.

მათგანი გადმონაშთის სახით დღესაც გვხვდება საქართველოს ცალკეულ კუთხეებში. ძველი წარმოდგენების გაძევების, მათი დავიწყების და ადამიანთა იდეოლოგიური ცხოვრებიდან ამოშლის პროცესი მეტად ხანგრძლივი და რთული იყო. ამ გზაზე ბევრი რამ, ქართული წარმართობის მიერ გამომუშავებული წარმოდგენებიდან, უკვალოდ დაიკარგა, ბევრი კი, სახეშეცვლილი, ძირფესვიანად გადააზრებული იყო. ქრისტიანულმა ეკლესიამ ამ წარმოდგენათა აღმოფხვრაში აქტიური როლი ითამაშა. მათი ნაწილი შერჩა ქართულ მთას, სადაც ცენტრალური საეკლესიო ძალაუფლება ნაკლებ აღწევდა ან შემოინახა ქართული ხალხური სიტყვიერების და მუსიკისა და ქორეოგრაფიის ძეგლებში, სადაც ისინი სახეთა მხატვრულმა სრულყოფამ და შთამბეჭდავმა ძალამ გადაარჩინა".[71]

სტან ჰენდრიქსის მიხედვით, „ნადირობა, ერთი მხრივ, ასახავდა ფერმერების და სასოფლო მეურნეობის ყოველდღიურ ცხოვრებას, მეორე მხრივ კი, მაღალი საზოგადოების ყოველდღიური ცხოვრების მნიშვნელოვანი ნაწილი იყო. ეგვიპტეში იგი გაიაზრებოდა, როგორც ქაოსზე კონტროლი".[72]

შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში ძირითადად გავრცელებულია ირემზე ნადირობა, აღმოსავლურ ხელოვნებაში კი – ირემზე, დათვზე და ლომზე. უვაროვას მიხედვით,[73] „ირმის კულტის შემოსვლა საქრისტიანოში დაკავშირებულია 41:2 ფსალმუნთან: „ვითარცა სახედ სურიან ირემსა წყაროთა მიმართ წყალთასა, ეგრეთ სურიან სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო (ფს. 41.2)".[74] ჰორ ვერნესის ენციკლოპედიის თანახმად, „ირმის ქრისტიანული სიმბოლიკა გაიაზრება მისი მტრობით დრაკონზე, რომელსაც ეშინია წყლის. ნათლობის დროს წყლით განწმენდა გააზრებულია ქრისტეს მიერ ეშმაკის დამარცხებად". ქრისტიანული კონტექსტით, წყაროს დაწაფებული ირემი განასახიერებს მორწმუნე ადამიანის სულს, რომელიც ისწრაფვის უფლისკენ. სწორედ თეთრი ირმის სახით გამოეცხადა უფალი წმ. ევსტათის და დასავლეთევროპელ წმ. ჰუბერტს, რის შემდეგაც შეიცვალა მათი სულიერი ცხოვრება. ჰორ ვერნესი გვთავაზობს საინტერესო მოსაზრებას, რომ წმ. ევსტათი გახდა მონადირეების მფარველი, ხოლო ჰუბერტი (რომელსაც უფრო დაწვრილებით ქვემოთ შევეხებით) – მონადირე ძაღლების. ბარბარა ვოლკერი კი ამ მითიურ წმინდანების საწყისებს წარმართულ პანთეონში და ანტიკურ სამყაროში ხედავს.[75]

[71] ე. ვირსალაძე. ქართული სამონადირეო ეპოსი . დასახელებული ნაშრომი, გვ. 131.
[72] S. Hendricks, Hunting and Social Complexity in Predynastic Egypt, 2009, გვ. 21.
[73] А. С. Уварова, Христианская Символика, I, Символика Древне-Христианскаго Периода, Москва, 1908, 206.
[74] გ. აბრამიშვილი, ირმების სიმბოლიკა ატენის სიონის ტიმპანის რელიეფზე, ნარკვევები VI, თბ., 2000, გვ. 61.
[75] Hore B. Werness, The Continuum Encyklopedia of Annimal Symbolism in Art, New York, 2006, pp. 391-392.

ეკა ჩხეიძის კვლევით: „ნებისმიერი ნადირობა გულისხმობს გარკვეული საზღვრის გადალახვას; საზღვრის, რომელიც ერთმანეთისგან ყოფს ადამიანის მიერ ათვისებულ სივრცესა და უღრან, უსიერ ტყეს, რომელიც აწმყოში პირველქმნილი ქაოსის გავლენას წარმოადგენს (ამ აზრს იზიარებს კახა კაციტაძეც[76]). ირემზე ნადირობა ზოგ შემთხვევაში პირდაპირკავშირშია სახელმწიფოს დაარსებასთან. მაგალითად, მითი ფარნავაზის შესახებ. ნადირობასთანაა დაკავშირებული მოლდოვის სამთავროს დაარსებაც. თქმულების თანახმად, ღვთის ნებით, ვოევოდა დრაგოში ნადირობდა. ნადირობისას თანამგზავრებთან ერთად ბიზონის კვალს გადააწყდა. მისდია კვალს და იმ ვაკე ადგილას, სადაც ბიზონი მოკლა, დასახლდა. იქვე შექმნა ახალი სამთავრო, სადაც ქვეშევრდომებმა ის მთავრად აირჩიეს. იღბლიანი ნადირობის აღსანიშნავად, ახლადდაარსებულ სამთავროს გერბზე ბიზონის თავი გამოსახეს. ძაღლს, რომელიც ბიზონს პირველი დაეწია, მოლდას ეძახდნენ და ახალ მხარეს მოლდოვა დაარქვეს. ეკა ჩხეიძის ანალიზით, საკრალურად გააზრებული სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურული სივრცე ხშირად ნადირობისას იქმნება, განსაკუთრებით ირემთან და მის ჩამნაცვლებლებთან დაკავშირებით. ამიტომაც, ნადირობა არა მხოლოდ „ბუნებრივი“, არამედ სოციალური კოსმოსის შექმნასაც ნიშნავს“.[77]

ნადირობის საკითხი მითოსში განხილული აქვს მაია ზურაშვილს ნაშრომში – „ქართველთა მითო-რელიგიური წარმოდგენები და მათი სოციალური არსი“, სადაც ეხება მითოსში გადმოცემულ რწმენა-წარმოდგენებს, რომლის მიხედვითაც „გარე“ ბუნება ნადირთ მწყემსის, ნადირთ მფარველის საუფლოა. „არქაული საზოგადოება მას აღიქვამდა, როგორც აუთვისებელ, მუდმივი ხიფათით აღსავსე, ოპოზიციურ სამყაროს. ამ საკრალურ სივრცეში ნადირთ მფარველნი ბინადრობდნენ. აქ „შინას“ სოციალური ჯგუფის მკვიდრი მონადირე „გარეშე“ პირი იყო. რელიგიურ-მითოსური შეხედულებები ამ სამყაროსთან დამაკავშირებელ რგოლს ეძებდა ნადირთ ღვთაებასთან მიჯნურობის სახით, რათა „გარეთ“ მავალ მონადირეს უცხო გარემოში ნადირთ მფარველთა წყალობის კალთა გადაფარებოდა“.[78]

კახა კაციტაძის მოსაზრებით, „ნადირობასა და ომს შორის არსებობს არსობრივი და სიმბოლური კავშირი: „გამომდინარე იქიდან, რომ ორივე რისკთან არის დაკავშირებული, შეიძლება გავიაზროთ, როგორც ურთიერთბრძოლის ნაირსახეობა, – ორივეს იარაღი სჭირდება. არქაულ ნადირობას და ომს რიტუალების მსგავსი სისტემა ჰქონდათ, მაგალითად, ორივესთვის დამახასიათებელი იყო ინიციაციის რთული რიტუალი; ორივეს ჰყავდა თავისი მფარველი

[76] კ. კაციტაძე. ნადირობა და სახელმწიფოს დაარსება ქართულ და რუმინულ ტრადიციებში, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 100.

[77] ე. ჩხეიძე. ირემი, ნადირობა და სივრცის ათვისება მითოსში, ქართული ფოლკლორი, ტ.4(XX), ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2008 გვ. 64-65.

[78] მ. ზურაშვილი. ქართველთა მითო-რელიგიური წარმოდგენები და მათი სოციალური არსი (სამონადირეო წეს-ჩვეულების მიხედვით), არტანუჯი, თბ., 2009, გვ. 63.

ღვთაება და მისი ასისტენტები. არქაულ პერიოდში ორივე გარკვეულ მაგიურ ქმედებასაც უკავშირდებოდა. არქაული აზროვნება ომსა და ნადირობას ერთი ტიპის მოვლენად განიხილავდა. მტერთან შებრძოლება მტერზე ნადირობის იდენტურად გაიაზრებოდა. მონადირე ხალხი მოიაზრებოდა, როგორც სამხედრო თანამეგობრობა. ბევრი მათგანი ომში გართობას ხედავს. ასეთი ტომების რიტუალები და მითოსი, ჩვეულებრივ, ემყარება იდეას, რომ სიკვდილი საერთოდ არ არსებობს. თუ მოკლული ნადირის სისხლი ნიადაგში აღწევს, მისი სასიცოცხლო დასაბამი დედამიწას უბრუნდება და შემდეგ ხელახლა იშვება. ზოგ შემთხვევაში ნადირი ნებაყოფლობითი მსხვერპლია, რომელიც სხეულს მონადირეს უძღვნის. მონადირე ჩაატარებს ყველა საჭირო რიტუალს იმისათვის, რომ ცხოველის ყველა სასიცოცხლო ძალა დაუბრუნდეს თავის პირველწყაროს. ასევე ხდებოდა სამხედრო შეტაკების შემდეგაც. მიღებული იყო განსაკუთრებული რიტუალები, რომელთაც უნდა დაეშოშმინებინა და სულეთს გაეგზავნა დაღუპულ მეომართა აჩრდილები. ნებისმიერი ნადირობა გულისხმობს საზღვრის გარკვეულ გადალახვას, საზღვრის, რომელიც ერთმანეთისგან ყოფს ადამიანის მიერ ათვისებულ სივრცეს და უღრან, უსიერ ტყეს, რომელიც აწმყოში პირველქმნილი ქაოსის გამოვლინებას წარმოადგენს. ასეთი ტყე არასტრუქტურირებულია, ქაოსივით ბნელია და ყოველგვარ დანაწევრებას მოკლებული. მონადირე, რომელიც ასეთ ტყეში ნადირობას იწყებს, ამ ქაოსს სტრუქტურირებულ სახეს აძლევს. ის აღარაა უღრანი და გაუვალი, აღარ წარმოადგენს გადაულახავ საზღვარს. მონადირის მეშვეობით უსიერი ტყე ნაწილობრივ მაინც არის ათვისებული და ადამიანის საარსებო გარემოში ჩართული. მონადირე ქაოსს დალაგებული სამყაროს, კოსმოსის სახეს ანიჭებს. ნადირობაში საგნისადმი ისეთივე მაგიური მიდგომა ჩანს, როგორც ომისას. წარმატების მომტანი იმდენად პირადი სიქველე არ არის, რამდენადაც ნადირობის მფარველ არსებათა კეთილგანწყობა. ოღონდ ამ არსებებმა მოტყუების შემთხვევაში შურისძიებაც სასტიკი იციან. ნადირობა საიქიოს მოგზაურობის ერთ-ერთი ანალოგიცაა, გამომდინარე იქიდან, რომ ტყე, როგორც ასეთი, ისაა, რაც ადამიანის მიერ კულტივირებულ და ათვისებულ სივრცეს უპირისპირდება“.[79]

კახა კაციტაძე ეხება მონადირის შინაგან ტრანსფორმაციას: „მის არსში ჩადებული შინაგანი წინააღმდეგობების განვითარება, მონადირის მეომრად ქცევას იწვევს. მონადირის არსი ნადირობაა. ნადირობისას მოიპოვებ ნანადირევს, რაც მხოლოდ სარჩოს მოპოვებას არ გულისხმობს, ის რიტუალის ხასიათსაც ატარებს, რასაც ის გარემოებაც ადასტურებს, რომ ნადირობისას მრავალი ნებაყოფლობით ნაკისრები ვალდებულების და ტაბუს დაცვა უწევთ. მონადირეს ფიზიკური და სულიერი არსებობისთვის ნანადირევი სჭირდება. მას რაღაც აკლია და ცდილობს ნაკლოვანება ნადირობის აქტით შეივსოს. მაგრამ ნადირებიც, რომლებიც

[79] კ. კაციტაძე. HOMO MILITARES, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 136-137.

მონადირის ობიექტს წარმოადგენენ, სასრული არსებები არიან და ნადირობის ქალღმერთზე დამოკიდებულნი. აქედან გამომდინარე, მონადირეც მასზეა დამოკიდებული. ქალღმერთის გარეშე არ იქნებოდნენ ცხოველები. ამასთანავე, ის აწესებს კიდეც, რა ოდენობით უნდა მოინადიროს მონადირემ ნადირი. გამოდის, რომ ნადირობის ქალღმერთი აძლევს არსობრივ დასაბამს მონადირესაც და თვითონ ნადირობასაც. მონადირეც და ნანადირევიც სასრული არსებები არიან და თავის არსებობაში რაღაც მესამეზე, ნადირობის ქალღმერთზე არიან დამოკიდებულნი. მათი გაქრობით მონადირეობის ქალღმერთის ფუნქციაც ამოიწურებოდა. ამიტომ მან მუდმივად უნდა იზრუნოს გარკვეულ ბალანსზე მონადირესა და ნანადირევს შორის, რათა არ დაიკარგოს ცხოველური ნაყოფიერება. ნადირობის ქალღმერთი თვითონ უნდა იყოს ნაყოფიერი, ეს კი მხოლოდ მონადირესთან ან ნადირთან რიტუალური შერწყმით შეიძლება. მაგრამ მონადირე სასრულია, იგი მრავალი ტაბუთია შეზღუდული, რომელთა დარღვევა მის დაღუპვას იწვევს. მაგ., მითი ღვთაება დალის შესახებ“.[80]

ირემზე ნადირობის თემა საკმაოდ ხშირად გვხვდება ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში, რაც, შესაძლოა, ქართველთათვის მირიან მეფის ნადირობისას მომხდარი სასწაულის შედეგად მისი ქრისტეს რჯულზე მოქცევის ისტორიასთან ასოცირდებოდა. შესაძლოა, ამ ორი მოვლენის შერწყმით უფლის გამოჩინებისა და ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე მოქცევის განზოგადებული ხატი იყოს წარმოდგენილი“.[81]

1.2 . ირმის კულტი წარმართულ და ქრისტიანულ ხელოვნებაში

ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ირმის გამოსახულებას ხშირად ვხვდებით. ძველი დროიდანვე ის სხვადასხვა ქვეყანაში სახეცვლილ, თუმცა, ერთიანობაში, კეთილსაწყისიან სიმბოლოს წარმოადგენდა; ძირითადად რელიგიასთან და მითოლოგიასთან კავშირდებოდა.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, ეკლესია და სამეფო კარი მოითხოვდა მხოლოდ რელიგიურ-დოგმატური შინაარსის ხელოვნებას. სახვით ხელოვნებაში ახალი იკონოგრაფიული სიუჟეტები ისახებოდა. ადრეულ ეტაპზე ქრისტეს და მამა ღმერთის გამოსახვისაგან დიდხანს იკავებდნენ თავს, – მიუღებელი იყო ქრისტიანული რელიგიისათვის. ამიტომ ღვთაებრივი საწყისის მისანიშნებლად ალეგორიულ და სიმბოლურ საშუალებებს მიმართავდნენ.

[80] იქვე, გვ. 168.

[81] თ. ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თავი I, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 24-25.

წარმართთა მიერ დამუშავებული ფიგურების, კომპოზიციებისა თუ ორნამენტის ცალკეული მოტივები მისადაგებულია ახალ რელიგიურ მოთხოვნებს და სხვაგვარ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს.

ირმის სახე უძველესი დროიდან ჩნდება ხალხთა ცნობიერებაში, როგორც კეთილსაწყისიანი ღვთაებრივი სიმბოლო. მას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ქართულ თუ უცხოურ მითოლოგიასა და წარმართულ რწმენა-წარმოდგენებში. მოგვიანებით ქრისტიანულ სარწმუნოებაშიც გადმოინაცვლა და თავისებური სიმბოლური დატვირთვა შეიძინა, – იგი მორწმუნე ადამიანის სულს განასახიერებს.

ქეთევან ელაშვილი და ზაზა აბზიანიძე საინტერესოდ განიხილავენ ირმის სიმბოლიკას – „ირემი მზის ამოსვლასთან, სინათლესთან, სისპეტაკესთან, აღორძინებასთან ასოცირდება. ხარირემი სიუხვის მზიური ემბლემაა. მისი დატოტვილი რქები „ცხოვრების ხეს“ განასახიერებს, რქების ცვლის გამო – დღეგრძელობას, განახლებას აღნიშნავს. ირემია ჯადოსნური ზღაპრების და მითების გმირთა მეგზური. მაგ.: ძველბერძნული მითი, სადაც ნადირობის ქალღმერთი არტემიდა, მონადირეს – ოქტეონს ირმად გადააქცევს, რომელმაც მას ბანაობის დროს თვალი შეავლო. ასევეა ქართულ მითოლოგიაში, – ნადირობის ქალღმერთი დალი ირემთა მფარველად ითვლება, თავადაც დროდადრო ირმის სახეს იღებს. ირმის იშვიათმა ხიბლმა, მისმა წყლიანმა თვალებმა ის მარტოსულობისა და სევდიანობის სიმბოლოდ აქციეს როგორც ევროპულ, ასევე იაპონურ ტრადიციაში. ევროპულ ხელოვნებაში ისრით დაჭრილი ირემი, რომელსაც პირში სამკურნალო ბალახის კონა უჭირავს, სასიყვარულო ჭმუნვის სიმბოლოა. ირმისათვის დამახასიათებელი მუდმივი წყურვილის თვისება საღვთო წერილში სიმბოლიზებულია. ანკარა წყაროს დაწაფებული ირემი მორწმუნე ადამიანის ღვთისადმი ლტოლვას განასახიერებს. ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ირემი, რომელიც გველს ჩლიქით თელავს, ბოროტების მოშთობის სიმბოლოდ აღიქმება (ისიც სიმბოლურია, რომ წმინდა ევსტათი პლაკიდა ჯვარს დაინახავს ირმის რქებს შუა)“.[82]

ირემი, სიცოცხლის ხესთან ერთად, უცვლელი ატრიბუტია ქართულ სასულიერო ძეგლებსა და უძველეს მხატვრულ კომპოზიციებში, მაგ., ატენის სიონი, ბოლნისის სიონი, თიანეთის სიონი, ბიჭვინთის მოზაიკა და ა.შ.

თუ რა აზრობრივი დატვირთვა ჰქონდა ირემს ქართულ კულტურაში, ამის შესახებ მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის მანანა ხიდაშელის ნაშრომი – ***საქართველოს ძველი კულტურის საკითხები,*** სადაც გაერთიანებულია წერილები ირმის თემატიკასთან დაკავშირებით, რომლებიც იკვლევენ ირმის გამოსახულებებს ძველ ქართულ კულტურაში.

[82]ზ. აბზიანიძე, ქ.ელაშვილი. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. II, ბაკმი, 2006, გვ. 94-95.

ავტორი აღწერს და აანალიზებს მონაპოვარ არქეოლოგიურ ძეგლებს; მოგვითხრობს მითებს და ზღაპრებს, სადაც ჩვენთვის საინტერესო პერსონაჟია გამოყენებული. გარდა ამისა, გვაწვდის მნიშვნელოვან ლიტერატურულ წყაროებს, სადაც კი ირმის თემას ეხებიან“.[83]

მანანა ხიდაშელი აქვე იშველიებს გადმოცემებს, ისტორიულ ფაქტებს, თქმულებებს, სადაც წარმოდგენილია ირმის სახე: ფარნავაზის მიერ განძის პოვნა, ფართოდ გავრცელებული წმინდა ევსტათის ხილვა. საინტერესოა, რომ ფსალმუნთა დასურათებაში წმინდანი ირმის წინ არის დაჩოქილი, რაც მის მნიშვნელობაზე მიუთითებს. დასახელებულ ნაშრომში ავტორი აღწერს ქორეთის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობასაც, სადაც მდევრებისაგან წინ გაჭრილი ირმის სამი ფიგურაა გამოჩენილი, რომელთა რქებს შორის ჯვრებია გამოსახული[84].

როგორც მანანა ხიდაშელი აღნიშნავს: „ქრისტიანულ ხელოვნებაში ირემი ღვთისმშობლისა და სიწმინდის სიმბოლოა, იგი განასახიერებს გველებთან და გველეშაპებთან ბრძოლის იარაღს. მაგალითისთვის მოჰყავს ციტატა 41-ე ფსალმუნიდან. მანანა ხიდაშელის მოსაზრებით, ირმის თემა აქტიურია საქართველოში მთელი ანტიკური ხანის მანძილზე, ახ. წ. III-IV საუკუნეებში. მისი გამოსახულებები განსაკუთრებით იზრდება (ხშირად მშვილდსაკინძეებზეც გვხვდება). ეს უძველესი ტრადიციები ბრინჯაოს ჭვირულგამოსახულებიან ბალთებზე წარმოადგენენ წინაქრისტიანული ხანის მხატვრული მელითონეობის უკანასკნელ ეტაპს. მათზე წარმოდგენილი ირემი, ჯიხვი, ცხენი, ფრინველი – სიმბოლოებია, რომელთა საშუალებითაც ხდებოდა მთლიანი, საკრალური სამყაროს მოდელირება. ირმის გარშემო გამოსახული ცხოველები უაღრესად ექსპრესიულნი არიან, უტევენ ირემს და თითქოს ბრძოლის პროცესშიც ერევიან. ფშავში დაცული გადმოცემების მიხედვით, – დევებთან, ქაოსთან მებრძოლი კოპალა ხალხს ირმის სახით ეცხადებოდა. კოპალა, როგორც მიწათმოქმედების ღვთაება, უძველესი დროიდან არსებობს. ირმის ხატი ღვთაებებთან და ქალღმერთებთან მჭიდროდ იყო დაკავშირებული. მისი სახე დღემდე შემორჩა ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მონაცემების უმდიდრეს კომპლექსში, რაც კიდევ ერთხელ ცხადყოფს ქართული კულტურის უღრმეს ფესვებს“.[85]

ირმის სახეს და მნიშვნელობას საინტერესოდ განიხილავს მანანა ხიდაშელი ნაშრომში – „რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში“. ავტორის მიხედვით, ირმის გამოსახულება საქართველოში უძველესი ხანიდან არის გავრცელებული, რომლის სახეც ქართულ კულტურას საუკუნეების მანძილზე გასდევს. სემანტიკურ სისტემაში ირემი, რომლის მაღალი, დატოტვილი რქები ზეცას სწვდებოდა, ხოლო ფეხები ქვესკნელში ჩადიოდა, ისევე, როგორც სამყაროული ხე,

[83]მ. ხიდაშელი. საქართველოს ძველი კულტურის საკითხები, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 94-95.
[84]იქვე, გვ.94-95.
[85] მ. ხიდაშელი. საქართველოს ძველი კულტურის საკითხები, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 7-59.

წარმოგვიდგენდა ვერტიკალურად აგებულ სამყაროს, რომელიც უშუალოდ კოსმოგონიასთან იყო დაკავშირებული. ამ მხრივ საინტერესოა ქვაცხელას ნამოსახლარზე დამოწმებული რიტუალი – კერასთან ესვენა ირმის ჩონჩხი, რომელსაც მენჯის ძვალთან მიდებული ჰქონდა სპილენძის პატარა ისრის პირი. იქვე დიდი რაოდენობით იყო წარმოდგენილი ჭურჭელი, იარაღი, გადასატანი კერის ნაწილები, წითლად შეღებილი ნაცარგროვები და სხვა. ავტორის ვარაუდით, კერასთან კოსმოგონიის აქტი სრულდებოდა. ახალ დაბადებასაც გულისხმობდა, სიმბოლურად კოსმოსის შექმნის მომენტს აღადგენდა და კოსმოგონიის აქტთან იყო დაკავშირებული. ამგვარად, მტკვარ-არაქსის კულტურაში ირემი, მეტაფიზიკურ შინაარსს ავლენდა და იდეალური სამყაროს თავისებურ სურათს აღადგენდა. ირემი და მასთან დაკავშირებული სამყარო ახალ გარემოში ხვდება და ბრინჯაოსგან დამზადებული საკულტო დანიშნულების ძეგლებზე განაგრძობს არსებობას. ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყლებზე ადამიანის საკრალური სამყარო მთელი სისრულით იყო გადმოცემული. მთავარ აზრობრივ დატვირთვას ზოომორფული სახეები იძენდნენ. ამ კომპოზიციებში ერთ-ერთ ყველაზე პოპულარულ მოტივს ირემზე ნადირობა წარმოადგენდა, როგორც კოსმოგონიის აქტის ჩვენება. ქაოსის დამარცხება, კოსმოსისა და წესრიგის გამარჯვება, სიკვდილისაგან ახალი სიცოცხლის აღორძინება, სიკეთისა და სინათლის დამკვიდრება მხოლოდ ბრძოლით შეიძლებოდა. ბრძოლა ერთ-ერთ უმთავრეს რიტუალურ ქმედებას წარმოადგენდა, ხოლო ამ რიტუალის სახვითი ხატი ბრძოლისა და ნადირობის სცენებში იყო ასახული. მანანა ხიდაშელის მიხედვით, აქტიურად მოქმედებდა ირემი ქართულ ხალხურ ორნამენტშიც, რომელიც ხასიათდება არქაული და ტრადიციული ხატოვანი სისტემით. საქართველოში გავრცელებულ კოსმოგონიურ გადმოცემებში ირემი ხშირად ღვთაების ან ღვთისმშობლის სიმბოლოს წარმოადგენდა და ახლადშექმნილი, უკვე საკრალიზებული კოსმოსის დაფუძნებას აუწყებდა ხალხს. ეს გადმოცემები ყოველთვის უკავშირდებოდა რომელიმე კონკრეტული საზოგადოების გენეზისს, საყმოს მიწა-წყალს, მის დასაბამიერ ხანას“.[86]

ფარნავაზის მითიც ირემზე ნადირობას უკავშირდება. სწორედ ირემმა მიიყვანა იგი უმდიდრეს განძთან, რომელიც ახალგაზრდა მეფის მომავალი გამარჯვებების საწინდარი გახდა. ფარნავაზმა დაამარცხა ქაოსის ხანა და მას მის მიერვე დამყარებული წესრიგი, სახელმწიფო დაუპირისპირა.[87]

მანანა ხიდაშელის აზრით, მართალია, „მირიანის ცხოვრების“ ტექსტში ირემი არ არის მოხსენიებული, მაგრამ უდიდესი სასწაული სწორედ მეფის ნადირობის დროს აღსრულდა, რის შემდეგაც მირიანი გაქრისტიანდა და ერი ჭეშმარიტი რწმენის გზაზე დააყენა. ხოლო შუა

[86] მ. ხიდაშელი. რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 226-237.
[87] იქვე, გვ. 244.

საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, „წმინდა ევსტათის ხილვაში“ გადმოცემულ იდეებში, კერპთაყვანისცემისაგან გათავისუფლებისა და ქრისტეს რჯულზე მოქცევისათვის საგანგებო მნიშვნელობას ნადირობის დროს მომხდარი ხილვა იძენს, რომელშიც განსაკუთრებული დატვირთვა ირემს აქვს მინიჭებული. წმინდა ევსტათის ირემზე ნადირობის მოტივის ამგვარი პოპულარობა, ნაწილობრივ მაინც, შეიძლება იმითაც იყო განპირობებული, რომ ქართველი ხალხის ცნობიერებაში ირემი და ირემზე ნადირობა განსაკუთრებულად იყო აზრობრივად დატვირთული. ეს ფაქტი კი სრულად იყო ასახული როგორც საქართველოს უძველეს ხელოვნებაში, ასევე ქართულ ხალხურ კულტურაში“.[88]

მანანა ხიდაშელს ირმის მნიშვნელობასთთნ დაკავშირებით კიდევ ერთი მაგალითი მოჰყავს დავით გარეჯელის ცხოვრებიდან, რომელსაც ირმები ასაზრდოებდნენ თავის მოწაფე ლუკიანესთან ერთად. მნიშვნელოვნად მიაჩნია ის ფაქტი, რომ ირმებთან დაკავშირებული ეს სასწაული პირველად მონადირეებმა იხილეს, „რის შედეგადაც განითქვა დავითის სახელი“. ამის შემდეგ მომრავლდნენ ბერები და დაიწყო სააღმშენებლო მოღვაწეობა, დავითის ძალისხმევით გაქრისტიანდა რუსთავის ერისთავი და ბევრი სასწაული აღევლინა. საქართველოში ქრისტიანული კულტურისათვის დამახასიათებელ მენტალურ ველში ირემი ახალ სიმბოლურ დატვირთვას იძენს. როგორც შენიშნულია, ქრისტიანულ ხელოვნებაში ირემი წარმოადგენს განდეგილობის, ღვთისმოსაობისა და სიწმინდის სიმბოლოს განსახიერებას, გველებთან და გველეშაპებთან მებრძოლ ძალას. ასევე ხაზგასმულია ირმის მონაწილეობა სასწაულში, იმ ხილვაში, რომელიც ქრისტეს რჯულზე მოქცევისა და კერპთაყვანისცემისაგან გათავისუფლების უდიდეს ფაქტორს წარმოადგენდა. გარდა ამისა, ირემი განასახიერებდა იმ სულს, რომელსაც ღვთის სიტყვის მოსმენა შეეძლო“. [89]

მანანა ხიდაშელი ირმის კულტთან დაკავშირებით საინტერესო კვლევას გვთავაზობს ნაშრომში – „ცხოველთა მფარველი ღვთაების ხატოვანი სამყარო“, სადაც გარკვეულად არის ჩამოყალიბებული რწმენა სამი სამყაროს არსებობის შესახებ: „სამ კოსმიურ სიბრტყეს ქმნის ციური სამყარო – ზესკნელი, მიწიერი სამყარო – შუასკნელი და ქვესკნელი. ამ სამი სამყაროს შემაკავშირებლად ხშირად გვევლინებიან ირემი, გველი, ფასკუნჯი და სიცოცხლის ხე. სიცოცხლის ხის კავშირი ნაყოფიერების ქალღვთაებასთან კარგად ჩანს ქართულ ხალხურ ორნამენტშიც. ირემი ხშირად ღვთაების ზოომორფულ გამოსახულებას წარმოადგენდა, მაგ., ნაბაღრევის სამაროვანზე მოპოვებული სარტყელი, სადაც ცხოველთა მფარველი ღვთაების ყველა ზოომორფული სახეა წარმოდგენილი. ცხოველთა მფარველი ქალი ღვთაება ნაყოფიერების დიდი დედის კულტს და მის შემდგომ განვითარებას უნდა წარმოადგენდეს.

[88] მ. ხიდაშელი. რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 246-248.
[89] იქვე, გვ. 251.

როგორც ჩანს, ბუნების დედა თავდაპირველად ზოომორფულ არსებას წარმოადგენდა, შემდეგ კი სხვადასხვა ზოომორფული სიმბოლოს სახით განვითარდა“.[90]

ირმის სიმბოლიკას ეხება ლალი ოსეფაშვილიც ატენის სიონის რელიეფზე წარმოდგენილი კომპოზიციის განხილვისას: „ირემი სომბოლოა ცხოვრების წყაროს მოწყურებული ადამიანისა, ვინც ისმენს ღვთის სიტყვას და ემზადება უფალთან შესახვედრად. ირმის გამოსახულებას წმინდა მამები განსაკუთრებულ საიდუმლოებრივ დატვირთვას ანიჭებენ – ისინი ადამიანის სულიერი სამყაროს სიმბოლურ სარკეს წარმოადგენენ. ირემი ქრისტეს ერთ-ერთ სიმბოლოდ არის მიჩნეული: „როდესაც გველი შეძვრება თავის ხვრელში, მასთან მიდის ირემი და წყლით ავსებს ხვრელს, ვიდრე იქიდან გველი არ გამოვა. ამოსულ გველს ირემი ფეხით კლავს. ასევე მოკლა მაცხოვარმა დიდი ვეშაპი – ეშმაკი“. ძველი აღთქმის ირემში შეგვიძლია ვიგულისხმოთ სჯულის ქვეშ მყოფი მწყურვალნი „წყლისა მომართ ძლიერისა და ცხოველისა“. მათთვის ჯერ კიდევ არ არის გაცხადებული საიდუმლო (რომელმან სუას წყლისა მისგან, რომელი მე მივსცე მას, არარა სწყუროდის უკუნისამდე, არამედ წყალი, რომელი მე მივსცე მას, იქმნეს მის შორის წყარო წყლისა, რომელი ვიდოდის ცხოვრებას საუკუნოდ...). აღნიშნული კომპოზიცია არის ბოროტ ძალებზე გამარჯვების სიმბოლო“.[91]

ირმის გამოსახულებას წარმართულ კულტურაში დიდი ადგილი უჭირავს. როგორც მარიამ დიდებულიძე აღნიშნავს: „მისი საკრალური მნიშვნელობა ევროპისა და აზიის მრავალ ქვეყანაშია დამოწმებული და გამონაკლისს არც საქართველო წარმოადგენს. წინაქრისტიანული ხანის ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ, ბრინჯაოს მცირე პლასტიკაში მას ღმერთის წილის, ზიარის მნიშვნელობა ენიჭებოდა, დამაკავშირებელი რგოლის ფუნქცია ჰქონდა, იგი ღვთაების ატრიბუტიც არის და მისი განსახიერებაც. წმინდა ევსტათის ხილვის გამოსახულებაში, ნათლისმცემლის სტელაზე, ირმის სხეულზე გამოსახულია დეკორაციული ხასიათის გრაფიკული ნაჭდევები, რომლებიც ბრინჯაოს ბალთების, კოლხური ცულების მთავარი მოტივია. გარდა ამისა, იგი ითვლება ცის და დედამიწის მაკავშირებლად – ცას მიბჯენილი ოქროსრქებიანი ირმის სახე, ისევე როგორც ხარის ჯვარ-ხატის დაბრძანების ადგილია, ამიტომ ირმის რქებს შორის ქრისტეს ხატის ხილვა, ალბათ, სრულიად ბუნებრივად აღიქმებოდა საქართველოში“.[92]

ელენე ვირსალაძის კვლევით, ზოგიერთი დამოწმებული წარმოდგენით, „ნადირთ ანგელოზს ზოომორფული სახე ჰქონდა ირმის, ჯიხვის ან არჩვის სახით. დანარჩენი

[90] მ. ხიდაშელი. ცხოველთა მფარველი ღვთაების ხატოვანი სამყარო, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში, მეცნიერება, თბ., 1982, გვ.64-66.

[91] ლ. ოსეფაშვილი. 41-ე ფსალმუნის ილუსტრაცია ატენის სიონის საფასადო რელიეფიდან, რელიგია, №4, თბ., 2009, გვ. 79-81.

[92] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 205.

ნადირისგან მას მხოლოდ რაიმე ნიშანი: თეთრი ფერი, თეთრი ნიშანი შუბლზე, ოქროს რქები, დაგრეხილი ან ამობრუნებული, ან ცალი რქა, ჩვეულებრივზე დიდი ზომა ან ჭრელი ტყავი განასხვავებდა. იგი დარაჯობდა ნადირთ ჯოგს და თუ მონადირე ვერ გამოარჩევდა და შემთხვევით მოკლავდა, მონადირის დაღუპვა გარდაუვალი იყო.[93]

კახა კაციტაძე აღნიშნავს, რომ „ცხოველთა სიმბოლიკა კაცობრიობის ისტორიის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და ყველაზე არქაული მოტივია. იგი ჯერ კიდევ ძველი ქვის ხანაში, პალეოლითში იღებს სათავეს. ამ დროს, ცხადია, ის არავითარ სამხედრო დატვირთვას არ ატარებდა; უკავშირდებოდა ნაყოფიერებას. ამ მხრივ საინტერესოა სტატისტიკური მონაცემები ევროპის პალეოლითურ მხატვრობაში ცხოველთა გამოსახულებების შესახებ. 996 გამოსახულებიდან ირემსა და მის ჩამნაცვლებლებს (გარეული რქოსანი საქონელი: ბისონი, შველი, ჯიხვისებრი და ა.შ.) თითქმის ნახევარი უჭირავს. ის ითვლებოდა გერმანელთა და კელტთა, აგრეთვე ზოგი სკვითური ტომის წინაპრად. ირემი, ცხენის მსგავსად, ერთდროულად მიიჩნეოდა სოლარულ, მზიურ სიმბოლიკასთან და ხთონურ სამყაროსთან დაკავშირებულ არსებად. მკვლევართა ნაწილი იმასაც კი ამტკიცებდა, ცხენის მოთვინიერებამდე ჩვენი წინაპრები გახედნილ ირმებს იყენებდნენ გადასაადგილებლადო. ირემზე ნადირობისას, ნებისმიერი ნადირობისათვის დამახასიათებელი მონადირის და მსხვერპლის გაიგივების არქეტიპი ყველაზე ტრაგიკულად ვლინდებოდა, გამომდინარე იქიდან, რომ ირემს მტაცებელი ცხოველივით არ შეეძლო თავის დაცვა. ირემი და ლოსი ერთ-ერთ ყველაზე არქაულ სიმბოლოებს წარმოადგენენ. ლოსების გამოსახულება ევრაზიისა და ამერიკის ჩრდილოეთით საკმაო ოდენობით გვხვდება; გამოსახულია ლოსი ან ლოსების ჯგუფი, ლოსი და ადამიანი (უმეტეს შემთხვევაში, ადამიანი ლოსზე ნადირობს, მაგრამ ზოგჯერ ადამიანი ლოსს თაყვანს სცემს). ევენკების საგვარეულო სიწმინდეები მოთავსებულია კლდეებში, რომლებშიც ცხოვრობს ცხოველთა დედა – ძუ ლოსის ან ირმის სახით. ლოსი და ირემი გაიაზრება ასტრალურ-კოსმიურ პლანშიც. ევენკებთან ირემს დიდი დათვის თანავარსკვლავედი უკავშირდება. ეს თანავარსკვლავედი იწოდება ირმად ან ლოსად. აღსანიშნავია, რომ ის კოსმიური სისტემა, რომელიც ინდოევროპულ ენებში ძირითადად რძესთან არის დაკავშირებული, ქართულად ირმის ნახტომად იწოდება. ციმბირის ბევრ ხალხში ირმის ნახტომი ლოსზე ნადირობისას იქმნება. კიდევ უფრო არქაულია მითი ლოსის მიერ მზის მოტაცებისა და შემდეგ კულტურული გმირის მიერ მისი გათავისუფლების შესახებ“.[94]

საინტერესოდ განიხილავს ირაკლი სურგულაძე ირმის სიმბოლიკას ნაშრომში – **მითოსი კულტი, რიტუალი საქართველოში.** ავტორის მიხედვით, „ქართულ ტრადიციულ ხელოვნებაში

[93] ე. ვირსალაძე. ქართული სამონადირეო ეპოსი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 29.
[94] კ. კაციტაძე. HOMO MILITARES, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 161-162.

ფართოდაა გავრცელებული ცხოველთა ცალკეული გამოსახულებები ან მათი საშუალებით შედგენილი კომპოზიციები, რომლებიც არქაულ დროში იღებენ სათავეს და ხალხის კოსმოგონიურ და რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენათა წიაღში პოულობენ ახსნას. ასეთი მოტივები გავრცელებულია სხვადასხვა დანიშნულების საგნების შემკულობაში; გვხვდება ზოომორფული ნივთები, რიტუალური ნამცხვრები და ა.შ. სიცოცხლის ხის კომპოზიციაში სხვადასხვა სახით, ასტრალურ ნიშნებთან ერთად, ხშირად ანტიპოდების ფორმით არის განლაგებული ირმების, ჯიხვების და ნიამორების გამოსახულებები. ქართულ ფოლკლორში ირემი თუ ჯიხვი ხშირად წარმოდგენილია, როგორც ზებუნებრივ ნიჭთა მატარებელი და ღვთაების სამყაროსთან გაერთიანებული არსება. ირემს უკავშირდება ბევრი ლეგენდა და ზღაპარი. მას ცის სამყაროსთან აკავშირებს ლეგენდა ირმის ნახტომის შესახებ, რომლის თანახმად, ირემი ხარს შეეჯიბრა, თუ რომელი უფრო სწრაფად გადაირბენდა ცას, მოწყდა და დაიღუპა, ცაზე კი დარჩა მისი კვალი ირმის ნახტომის სახით. ერთი თქმულების თანახმად, უდროოდ დაბადებული ამირანი ზრდას ირმის ფაშვში ასრულებს (ზოგ ლეგენდაში ხარის ფაშვს უკავშირებენ). ირემი და ჯიხვი ზოგ თქმულებაში სიმდიდრის და სიუხვის უშუალო მიმნიჭებლად გვევლინებიან ან, უშუალოდ თუ არა, რაიმე ფორმით მონაწილეობენ გმირის გამდიდრების პროცესში. ერთი თქმულების თანახმად, სადაც მონადირემ ირემი მოკლა, საოცრად კარგი მოსავალი მოდის. მაღალმთიან რაიონებში ირმის ნაცვლად ჯიხვი და ნიამორია გავრცელებული, ირმის მსგავსი თქმულებები აქ ჯიხვს უკავშირდება. ამ ცხოველების კავშირი და იგივეობა ღვთაებრივ ძალებთან, კერძოდ კი, ველური ბუნების ნაყოფიერების ღვთაებებთან, არსებული მასალის საფუძველზე დასტურდება. მაგ., მონადირე ჩორლამ, წმ. გიორგის ბრძანებით, მხარზე მოკლული ჯიხვი წამოიკიდა და დალების მიერ მოტეხილი მხარი გაუმთელდა“.[95]

ირაკლი სურგულაძის თანახმად: „ხალხურ სიტყვიერებაში და სახვით ხელოვნებაში განსაკუთრებით აქცენტირებული იყო ზემოხსენებულ ცხოველთა რქები, როგორც მათი ძირითადი, სპეციალური მსაზღვრელი ნიშანი. ხალხის წარმოდგენები და ისტორიული მასალა გვარწმუნებს, რომ რქებს უწინ დიდი საკულტო მნიშვნელობა ჰქონია. ჩვენთვის საინტერესო ცხოველების რქების აღწერისას ხშირად ვხვდებით ეპითეტებს „ქორბუდა“, „რქაბორჯღალიანი“, „ოქროს რქანი“ და ა.შ., რომელთა წვერი ცას უწევს და ღმერთთან მისასვლელ კიბედ გამოიყენება. ღვთაებები მონადირეებს რქამაღალი ხარებით აჯილდოვებენ. საქართველოს მთიანეთში თითქმის ყველა სალოცავს ამკობს ჯიხვისა და ირმის რქები. რქა ასევე აღნიშნავდა მცენარეულ წამონაზარდს. ამ იდეის გამოძახილი უნდა იყოს ლეგენდაში ცაშეწვდენილი ხის ჩანაცვლება ირმის რქით, რომელზეც ღვთაებები ჩამოდიან ხოლმე ციდან. ასეთი ხე იყო არაგვის

[95] ი. სურგულაძე. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003, გვ. 21-22.

ერისთავთა მიერ მოჭრილი ლაშარის ჯვრის მუხა ფშავში. ხალხის წარმოდგენით, ზებუნებრივი ძალით არიან დაჯილდოებული ირმის ძუძუნაწოვარი გმირებიც. ხშირად ასეთად წარმოიდგენდნენ ხოლმე ისტორიულ პირებსაც, მაგ., ლაშა გიორგის, ერეკლე II-ს. ერთი ლეგენდის თანახმად, თამარს ბავშვი არ უნდოდა, მაგრამ მზის სხივი ეცა და დაორსულდა. ბავშვი საიდუმლოდ შვა და გამდელს უბრძანა უსიერ ტყეში მიეტოვებინა. ტყეში ბავშვს ირემი მოევლინა მხსნელად. კარგა ხნის შემდეგ, თამარმა ნადირობისას ნახა ეს ბავშვიანი ირემი და შეაპყრობინა. ამის შემდეგ ბაგრატიონები ირმის ხორცს არ ჭამდნენო – დასძენს თქმულება. მატერიალური კულტურის ძეგლებზე ირმისა და ჯიხვის გამოსახულებები ხშირად რელიგიურ-კოსმოგონიურ კონტექსტშია მოცემული. ამ ცხოველთა საკულტო შინაარსის დაზუსტებისათვის საყურადღებოა სვანური ლიფანალის მხატვრობაში დამოწმებული ერთი ვერსია სიცოცხლის ხის მოტივისა –„თხები ჭამენ ფიჭვს“, სადაც ფიჭვისებური მცენარის ორთავე მხარეს გამოსახულია უკანა ფეხებზე შემართული ცხოველები, რომლებიც ტოტებს ეტანებიან. ასევე საინტერესო ძეგლია ზოომორფული ჭურჭელი, მარანი, რომელიც ხშირად ირმის, ჯიხვის თუ ნიამორის ფორმისაა. მას მცენარეული მოტივებითაც ამკობენ ხოლმე“.[96]

მკვლევარი წერს: „აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფოლკლორში ეს ცხოველები ბუნების ნაყოფიერების ქალურ ძალებს უკავშირდებოდნენ. რელიგიის ისტორიიდან ფართოდ არის ცნობილი, რომ ის ღვთაებები, რომლებსაც ატრიბუტის სახით დაჰყვება ესა თუ ის ცხოველი ან მცენარე, ადრე ამ ცხოველის სახით უნდა ყოფილიყვნენ თაყვანცემულნი. ნადირთ მწყემსი ლამაზი ქალების შესახებ ცნობები აღმ. საქართველოშიც ბევრია. ამ ქალღვთაებებს ეკუთვნით ნადირის ჯოგი, რომელსაც წველენ, კლავენ, აღადგენენ და საჩუქრად არიგებენ ცხოველებს. როგორც უძველესი მასალა მიგვანიშნებს, საქართველოს ტერიტორიაზე მცხოვრებთ, მსგავსად აღმოსავლეთისა და ეგეოსური სამყაროს მოსახლეობისა, ნაყოფიერების დედური ღვთაება წარმოედგინათ როგორც ცხოველის, ისე მცენარის სახით. ირმისა და ჯიხვის გამოსახულებები განსაკუთრებით ბევრია კავკასიის ბრინჯაოს ხანის ძეგლებზე, სადაც ეს ცხოველები რაიმე კომპოზიციაში ან ინდივიდუალური ფიგურის სახით არიან წარმოდგენილნი“.[97]

ირაკლი სურგულაძის მოსაზრებით, „ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მასალის დამოწმებით, ირემი და ჯიხვი ბუნების აღორძინების ძალებთანაა დაკავშირებული. ისინი, როგორც ამ ძალების განმასახიერებელი ღვთაებების ცხოველები, არის მისი მხლებელიც და პროტოტიპიც, მაგრამ არქეოლოგიური მასალა ამ რიგის რწმენათა უფრო ძველ ფენებში ჩახედვის საშუალებას გვაძლევს. ბეწვისა და რქის პერიოდული ცვლა და ამოსვლა უძველეს

[96] ი. სურგულაძე. მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 23.
[97] ი. სურგულაძე. ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, მეცნიერება, თბ., 1986, გვ. 86-88.

მიწისმოქმედის სიკვდილისა და გაცოცხლების ანალოგიურ მოვლენად მიაჩნდა. ამდენად, ცხოველების სხეული რქისა და ბეწვის მიმართ განიხილებოდა, როგორც მიწა. ძველ ხალხებს მცენარის ანალოგად მიაჩნდათ ცხოველის წამოზრდილი კუდი და რქა. ეს შეხედულება აისახა როგორც მხატვრულ, ისე ენობრივ მონაცემებში, საიდანაც ჩანს, რომ ამ ცნებებს ენასა და სახვით ხელოვნებაში მეცნიერული ასპექტიც გააჩნია. ადრესამიწათმოქმედო ხანიდან მოყოლებული, კერამიკული თუ ლითონის ნივთთა შემკულობაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ირმისა და ჯიხვის გამოსახულებას. მათთან ერთად ვხვდებით ფრინველებს და ასტრალურ სიმბოლოებს. გამოსახულებებში ხაზგასმულია ცხოველების სქესი, სტილიზებული კუდი და რქები. გამოსახულებათა ასეთი ხასიათი მიგვითითებს, რომ მისი შემოქმედი ეთნიკური ჯგუფი უკვე დაშორდა ტოტემურ წარმოდგენებს და რწმენა-წარმოდგენებით ძირითადად ბუნების ძალთა ნაყოფიერებასა და კვდომა-აღდგენასთანაა დაკავშრებული. ირემი მიწის სიმბოლოა და დედურ სამყაროს უკავშირდება. მას, როგორც მიწას, შეუძლია პერიოდულად ააღორძინოს ბუნება. ბუნების აღორძინება-კვდომის პროცესი მიზეზობრივად უკავშირდება ბუნების დედების კულტს. ეს ცხოველები ითვლებიან ნაყოფიერების ქალღვთაებათა ზოომორფულ ხატად და მათ თანმხლებად. რწმენათა ასტრალიზაციის პერიოდში ქალი-ნაყოფიერების ღვთაებები უკავშირდებიან პლანეტა ვენერას, ხოლო მცენარე, ირემი (ჯიხვი, ნიამორი) და ვარსკვლავი ამ ღვთაების სხვადასხვა ემანაციას წარმოადგენს. აქედან გამომდინარე, ერთ სემანტიკურ ველში ექცევიან და მათი გამოსახულებები სიმბოლურად ერთსა და იმავე სამყაროს ასახავენ. შუა ბრინჯაოს ხანიდან მოყოლებული, I ათასწლეულის დასაწყისის ჩათვლით, ძლიერდება სიუჟეტური მხატვრობის ტენდენცია, სადაც უპირატესად ზოომორფული თემატიკა ჭარბობს. ძირითადად აქ მოცემულია ასტრალური ცხოველების ჯგუფები და მისტერიული ნადირობის სცენები, სადაც ითიფალურ მოისართა ფიგურები ძირითადად ირმებსა და ტახზე ნადირობენ. ამ სიუჟეტებში უკვე ჩნდება ფანტასტიკური ცხოველები ასტრალურ-კოსმოგონიური სიმბოლიკით, რომელთა თვისებების გარკვეული ნაწილი ირემთან და ჯიხვთან დაკავშირებულ შეხედულებებში ჩამოყალიბდა. ასეთი სიუჟეტების მოჭარბება განპირობებულია იმ პრინციპული გარდაქმნებით, რომლებიც რელიგიასა და მითოსში უნდა მომხდარიყო“.[98]

ზოომორფული კომპოზიციების სახით ქრისტიანთა მისწრაფებების გამოხატვა გავრცელებული იყო არა მარტო საქართველოში, არამედ მთელ ქრისტიანულ სამყაროში (მაგ., რავენა, გალა პლაციადას მავზოლეუმი – VIს.). საქართველოს მთიან რეგიონებში, მორწმუნე ადამიანები სულს, ზოგჯერ, ირმის კი არა, ჯიხვისებური ცხოველის სახით გამოსახავდნენ.

[98] ი. სურგულაძე. ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 29-33.

ამრიგად, ირმის გამოსახულებებს, ძველი ქართული ხელოვნებიდან მოყოლებული, ხშირად ვხვდებით როგორც დამოუკიდებელ გამოსახულებებად, ისე სხვადასხვა კომპოზიციაში ჩართულს. მისი „ლამაზი, ღვთაებრივი სახე“ ხალხთა ცნობიერებაში იმდენად ფესვგადგმული იყო, რომ ის ყველა კულტურაში განვითარდა. მოგვიანებით, წარმართული რწმენა-წარმოდგენები ქრისტიანობას შეერწყა და თავისებური სიმბოლური დატვირთვა შეიძინა.

1.3. *წმინდა ევსტათი პლაკიდა ლიტერატურულ წყაროებში*

წმ. ევსტათის შესახებ ცნობები ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში ძველმა მეტაფრასულმა კრებულებმა – „სექტემბრის საკითხავებმა“ შემოგვინახა, რომელიც ექვთიმე და გიორგი მთაწმინდელების, დავით ტბელის, სტეფანე სანანოჲსძის, არსენის, იოანე პეტრიწის და სხვა ბერძნული თარგმანების პირველწყაროებს ეფუძნება.[99]

ძველი მეტაფრასული კრებულის სექტემბრის საკითხავი პლაკიდას ცხოვრებას შემდეგნაირად მოგვითხრობს: „ტრაიანეს ჰრომთა სკიპტრისა მპყრობელობასა და კერპთა სიბორგილისა ყოველსა სოფელსა შორის მიმოგანფენილობასა ევსტათი დიდი მთავრად მჴედართა ბანაკისა იცნობებოდა და ჯერეთ მაშინ პლაკიდა ეწოდებოდა. ამას ახოვანსა მჴედართმფლობელობაჲ იგი არა ოქროჲთ მოსყიდულად აქუნდა. არცა პირუტყუებრთა მომადლებათა მიერ შეძლებულად და მიცემულად, არამედ მრავალჟამეულისა წყობისა და მტერთა ძლევისა მისისა ნიჭად და ღუაწლთა სასყიდლად მიცემულ იყო მისდა პატივი იგი, რომელსა ენამან ბერძენთამან სტრატილატად იცის წოდებაჲ. ხოლო იყო იგი ბრწყინვალე ნათესავითა და გარდარეულ სიმდიდრითა. შესწავებულ სათნოებითა და პატიოსან წესიერებითა, რამეთუ არა ხოლო სიმჴნე მისი ზეშთა აღმატებული იყო, არამედ ვნებათა მიმართ მძლეობაჲ მისი ფრიად უმეტეს იყო, ვინაჲთგან არა თავს-იდებდა ვნებათაგან თჳსთა ძლეულებასა მძლე იგი მბრძოლთა გარეშეთაჲ. ამისთჳსცა სიწმიდით ცხორებისა მოღუაწე იყო და ჭეშმარიტსა სიმართლესა მზრუნველ“.[100]

„ესრეთ უკუე ესოდენ განთქმულ იყო მბრძოლთა მიმართ ახოვანებაჲ ევსტათისი, ვიდრემდის სახელითა მხოლოდ კმა-იყო შემაშინებლად მტერთა, რომელთა რაჟამს მიწევნაჲ

[99] წამებაჲ წმიდისა და დიდებულისა ქრისტეს მოწამისა ევსტათისი და თეოპისტაჲსი და ორთა შვილთა მათთაჲ – აღაპისის და თეოპისტისი [224v], ძველი მეტაფრასული კრებული, სექტემბრის საკითხავები, მეცნიერება, 1986, გვ. 3.

[100] ძველი მეტაფრასული კრებული, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 364.

ოდენ მისი ესმოდის, მყის სივლტოლად მოსწრაფე იქმნიან. ხოლო რაჟამს მტერთა მოწყუედისაგან მოცალე იქმნის მახჳლი მისი მბრძოლთა მიმართსა მას ღუაწლსა ნადირობაჲ ანაცვალის. იყო ოდესმე განვიდა რაჲ ნადირობად, ვინაჲთგან მსტუვარსა მიეთხრა მათდა არა შორს მათგან ყოფაჲ ირემთა მძოვართაჲ ვინაჲცა სტრატილატი ჩუეულებისაებრ განაწყობდა მის თანა მონადირეთა და განაშუენებდა სანადიროთა, ვიდრემდის სხუანი ყოველნი სხუასა რასმე შეექცნეს. ხოლო თჳთ მას თავადსა ევსტათის ეჩუენა მაღნარსა შინა ირემი რაჲმე დიდი სიდიდითა და თანა-წარსრული სრბასა ყოველთასა, რომელმან სახედველნი მისნი თჳსად მიიზიდნა და ვითარცა საჩინოჲსა მბრძოლისა მისსა მიმართ დადებად სცა ყოველი სრბაჲ მჴედართმთავრისაჲ, ვინაჲცა მან სხუანი ყოველნი სხუასა მას არვესა ირემთასა ზედა მიუტევნა ქმნად მბრძანებულისა, ხოლო თჳთ მცირეთა ვიეთმე თანა ყოვლითა მიშუებითა აღჳრთაჲთა დაუპყრობელად დევნა-უყო ირემსა მას. და ვითარ-იგი სხუანი დამაშურალ იქმნნეს დევნისაგან, დიდისა ევსტათისნი არა დაშურებოდეს არცა ცხენი სრბისაგან, არცა გული წადიერებისაგან. ვიდრემდის ირემმან მან იხილა მარტოდ დაშთომილი სხუათაგან და მყის ზეშთა ბუნებისა ირემთაჲსა დანახეთქსა და მწუერვალსა რასმე კლდისა მაღლისასა აღხლდომითა დააყენნა ფერჴნი სრბისაგან და მონადირე დევნისაგან. ხოლო ესე იყო მებრვე ამისთჳს, არა რაჲთა მონადირე მიეახლოს სანადიროსა, არამედ რაჲთა ნადირი მომნადირებელ ექმნეს მონადირესა. რამეთუ განიზრახვიდა რაჲ სტრატილატი, თუ ვითარ აღჴდეს კლდესა მას და არა ჴუებულ იქმნეს ესევითარისა ნადირისაგან, მყის უფროჲსღა იგი მონადირებულ იქმნა დიდითა მით სიბრძნითა ღმრთისაჲთა. რამეთუ ზეშთა თავისა გამოჩინებულისა მის მისდა ირმისა და შორის რქათა მისთა საცხოვრებელი სახე ჯუარისაჲ იხილვებოდა ფრიად ბრწყინვალე და ნათლის სახე-ფერითა და შორის სასწაულსა მას ვნებისასა თჳთ ჩუენთჳს ჴორცითა ვნებული იგი, ვითარცა ფიცარსა, ეგრეთ ჰაერსა ზედა გამოხატულ იყო. და ხილულისა მისგან ხატისა ჴმაი რაჲმე ესრეთ ისმოდა: – პლაკიდა – ჰრქუა, პლაკიდა (რამეთუ ესრეთ ეწოდებოდა ჯერეთ დიდსა ევსტათის) რაჲსა მდევნი მე? მე ვარ ისეუ ქრისტჱ, რომელსა მთნდეს სათნოებანი შენნი და არასამართალ მიჩნდა ესოდენისა სათნოებათა სიმდიდრისაჲ დაფარულ-ყოფაჲ ბნელსა შინა ღრმასა კერპთმსახურებისასა და ცუდად წარჴდომაჲ მათი. რამეთუ არა რამან სხუამან ქუეყანად გარდამომიყვანა ესევითარად ხატად, ვითარ-ესე მხედავ, რომელი ესე ვარ ღმერთი ზესკნელს ცათაჲ, თაყუანის-ცემული საცნაურთა ძალთაგან. თჳნიერ სიყუარულმან კაცთამან და მნებებელობამან ყოველთა ცხორებისამან. ხოლო პლაკიდა განცჳბრებულ იქმნა უცხოსა მას ზედა ჴმასა და სახესა და მყის გარდამოვარდა ცხენისაგან თანად უკუე ვერდათმენითა სმენისა და ხედვისაჲთა, თანად ვიდრემე წესიერებით პატივის-ცემითა მისდა ჩუენებულისაჲთა. ხოლო მორაჲიქცა ფრიადისა მისგან განცჳბრებასა მყუდროებადვე თავისა თჳსისა: ვინ ხარ, უფალო?– ფრიადითა იკითხვიდა მოშიშებითა სულისაჲთა. და კუალადცა ესე ჴმაჲ მსგავსი პირველისა

დიდისა მისგან ხილვისა და მსგავსებისა: მე ვარ იესუ ქრისტე, – თქუა, – რომელმან ყოველივე დავჰბადე არაარსისაგან და თჳსითა ჴელითა შევქმენ კაცი და არავე მოაქამდე დავაყენე კაცთმოყუარებაჲ ჩემი, არამედ შემუსრვილი ცოდვისა მიერ კუალად განვაახლე. ამას ზედა დაჰრთო და ყოველივე აღრიცხუა:ჴორცთა შესხმაჲ თჳსი, ჯუარცუმაჲ, სიკუდილი, დაფლვაჲ და აღდგომაჲ, რომელთა მიერ წინააღმდგომისაგან თავისუფლებაჲ ნათესავსა ჩუენსა მოანიჭა, ზეცად აღყვანებაჲ და გამოუთქუმელითა კეთილითა ზიარებაჲ. ... გარნა მაშინ ჟამსა მას კუალადცა საკჳრველი ჴმაჲ ესმა მბრძანებელი ქალაქად წარსვლად და მისვლად ქრისტეანეთა მღდელისა და მის მიერ მყის განწმენდად ცხოველსმყოფელითა ნათლის ღებითა თანა მეუღლით და შვილითურთ და ეგრეთღა კუალად მისლვად მუნვე. რამეთუ გაჩუენო შენ კუალად, ჰრქუა-და ყოფადი გიჩუენო და განგიცხადო საიდუმლოჲ ცხორებისაჲ...“[101]

კრებულში დეტალურადაა აღწერილი სტრატილატის დაბრუნება ქალაქში, დიალოგი მეუღლესთან, მათი გადაწყვეტილება ნათლისღებასთან დაკავშირებით, რის შემდეგაც „..განზოგებასა ღამისასა წარიყვანნეს ორნივე შვილნი და სარწმუნოთა მონათაგანნიცა ვინმე“.. აღნიშნული ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, ღამით მღვდელმა იოვანემ მონათლა მთელი ოჯახი „პლაკიდობაჲ უკუე სტრატილატისაჲ ცვალა ევსტათიდ და ტატიანობაჲ მეუღლისა მისისაჲ – თეოპისტიდ. და ეგრეთვე შვილთა: პირმშოსა აღაპი და თეოპისტოს შემდგომსა უწოდა“ .[102]

წმ. ევსტათიმ შეასრულა უფლის სიტყვა და მეორე დღეს „თანამონადირეებთან“ ერთად დაბრუნდა ხილვის ადგილას, განმარტოვდა და „მარტოებით მთად აღვიდა და პირველადვე ადგილად მივიდა, სადა-იგი ეხილვა ხილვაჲ საღმრთოჲ და სმენაჲ სიტყუათა სიწმიდისათაჲ. და მუნ დადვა თავი თჳსი ქუეყანასა ზედა მჴურვალედ ჴუმევითა ვედრებისაჲთა, რამეთუ მოქენე იყო კუალადცა ჩუენებასა მისსა. ვინაჲთგან შემდგომად გემოისხილვისა უმახვილეს იწერტებოდა ისრითა წადიერებისაითა. მიჩუენე – იტყოდა – მიჩუენე, უფალო თავი შენი და მაუწყე, რომლისა უწყებაჲ აღმითქუ. მაშინ მყის ბრძენი იგი მონადირე და მესათხევლე კაცთაი უფალი ეჩუენა მას ჯერეთ მლოცველსღა. – ნეტარ თქუა მისსა მიმართ, ნეტარ ხარ ევსტათი, განბანისა მაგისთჳის და საღმრთოისა აღმოშობისა, რომლისა მიერ მიგიღებიეს წინდი უხრწნელებისაჲ და ცხოვარყოფად სამწყსოისა ჩემისა აღნიშნულ ხარ... აქ მაცხოვარი აფრთხილებს ეშმაკისაგან მოსალოდნელი განსაცდელების შესახებ, იობს ადარებს და აუწყებს მათზე გამარჯვებას იობის მსგავსად: „ხოლო შენ ბრწყინვალე ძლევაჲ აღადგინო მას ზედა, ვითარცა იგი პირველად იობ...და დაგდვა შენ საკჳრველებად ყოველთა. და იყო და საბამ და სახე მოთმინებისა სათნოების მოყუარეთაისა. ვითარმედ არა ხოლო იობის ზედა მარტოჲსა

[101]ძველი მეტაფრასული კრებული, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 365-366.
[102] იქვე, გვ. 367.

იქმნა მიშეუბაჲ იგი...და ესე იყავნ მიგეშინისცემა მწუხარებათა შენთა, რათა უწყოდი, ვითარმედ შემდგომად დამდაბლებისა შენისა და სუმისა მწარისა მის სასუმელისა განსაცდელთაჲსა, კუალად აღგამაღლოს შენ ჴელმან ჩემმან, და გეჩუენო მოსურნესა სასურველი, და მიგაწიო პირველსავე შუებასა და დღეკეთილობასა, და დასასრულსა წამებისა ჩემისა გჯრგჳნითა შეიმკო თავი შენი – ესე რაჲ ჰრქუა, ჩუენებული იგი აღვიდა ზეცად“...[103]

ამ ხილვის შემდეგ მხედართმთავრის ცხოვრებაში გარდატეხა მოხდა. აქედან იწყება მისი განსაცდელებით სავსე ცხოვრება და დევნა, ოჯახის დაკარგვა-პოვნა, რომელსაც უფლის სიტყვებით შთაგონებული მოთმინებით იტანდა. რთული გზის გავლის შემდეგ იგი მოწამეობრივად აღესრულა – ოჯახთან ერთად „რვალის კუროში“ აწამეს. ყოველივე ეს დეტალურადაა აღწერილი მეტაფრასულ კრებულში, რომელსაც ქრისტიანულ ხელოვნებაში აქტიურად იყენებენ სხვადასხვა იდეის გადმოსაცემად.

წმინდა ევსტათი პლაკიდას ხილვის სცენა ქრისტიანული ხელოვნებისთვის ერთ-ერთი საყვარელი თემაა. სახვით ხელოვნებაში პლაკიდას ცხოვრების ეპიზოდებს, ხილვიდან დაწყებული „რვალის კუროში“ წამებით დამთავრებული, ხშირად ასახავდნენ. ცხოვრების თითოეული ეპიზოდი სხვადასხვა თეოლოგიურ იდეას ატარებდა (მაგ., წმ. ევსტათი ოჯახთან ერთად გამოსახულია ატენის სიონის XI საუკუნის კედლის მხატვრობის „განკითხვის დღის“ სცენაში; ერთაწმინდის XVII საუკუნის მოხატულობაში მისი მოწამეობრივი სიკვდილის სცენებია; წმ. ევსტათი წარმოდგენილია გოთური სტილის ტურის კათედრალის ვიტრაჟზე – XIII ს., დასავლეთ საფრანგეთი და სხვ.).

წმინდა ევსტათის მოწამეობრივი ცხოვრება ქრისტიანობაში მოთმინების, რწმენის სიმბოლოა; გაიაზრებოდა, როგორც ჭეშმარიტ სარწმუნოებაზე მოქცევა, სულის ხსნის მოპოვების იდეა, უფლისკენ ლტოლვის სიმბოლო... ქართველი ხალხი წმინდა ევსტათი პლაკიდას ხილვაში ხედავდა მეფის ნადირობას, ანუ მირიან მეფის გამოცხადებას. იგი ისახება ადრექრისტიანულ ხანაში და არსებობას ქართული შუა საუკუნეების რელიეფური ქანდაკების განვითარების თითქმის ყველა ეტაპზე განაგრძობს.

[103] ძველი მეტაფრასული კრებული, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 367-368.

თავი მეორე
ნადირობის კომპოზიციები ადრეული ხანის რელიეფურ ქანდაკებაში (VI-VIII სს.)

2.1. ადრექრისტიანული პერიოდის რელიეფების მიმოხილვა

საქართველოში IV საუკუნის I ნახევარში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებამ ხელოვნება ახალი ამოცანების წინაშე დააყენა. კერპების ჩანაცვლება არქიტექტურულმა ნაგებობებმა – ტაძრებმა დაიწყეს. „ახალი რელიგიის განმტკიცებისა და პოპულარიზაციისთვის ქრისტიანული იდეოლოგიის შესაბამისი სახეების ასახვა იყო საჭირო. ადგილობრივმა ტრადიციებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების ჩამოყალიბებაში. ახალი იდეოლოგია მოითხოვდა მეტყველების ენას, რომლითაც ღვთის სიტყვას მიიტანდა ქართველ ხალხამდე. საქართველოში, განსაკუთრებით ადრეული შუა საუკუნეების ხანაში, რელიეფურ გამოსახულებებს მთავარი როლი ეკისრებათ სარწმუნოებრივი არსის სრულად გაცხადებაში. ქრისტიანული სიუჟეტებისა და მათი იკონოგრაფიული რედაქციების პირველი სახვითი ნიმუშები ჩვენში სწორედ ქვის რელიეფურმა ქანდაკებამ შემოგვინახა“.[104] ისინი გვხვდება როგორც ხუროთმოძღვრული მონუმენტური სკულპტურის სახით, ისე მცირე არქიტექტურულ ფორმებზე – ***ქვის სტელებზე, კანკელებზე, ემბაზებსა და ტრაპეზებზე.***

ქართულ ტაძართა ფასადებზე რელიეფური გამოსახულებები ძირითადად კარ-სარკმლის თავზე იკვეთება, ინტერიერში კი, ქვაზე კვეთილი ორნამენტული თუ ფიგურული სახეებით პილასტრების კაპიტელები და კანკელებია დამშვენებული.

ეკლესიის ფასადი ფორმდებოდა იმის მიხედვით, თუ რომელი მხრიდან მიემართებოდა გზა ეკლესიისაკენ. რელიეფური სკულპტურით ფასადთა გაფორმებისას მთავარი ყურადღება საკურთხევლის სარკმლისა და შესასვლელი კარის გაფორმებას ეთმობოდა, რომლებსაც მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა აქვთ საეკლესიო ხუროთმოძღვრების სიმბოლიკაში.

ნათელა ალადაშვილის მიხედვით, რელიეფური ქანდაკება განვითარდა როგორც ***მონუმენტური არქიტექტურის დეკორი, ქვის კანკელების*** და ***სტელების შესამკობი ელემენტი.***[105] ფიგურული ქანდაკება არქიტექტურასთან იყო დაკავშირებული და მისი დეკორატიული გაფორმების შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენდა.

---

[104] თ. ხუნდაძე, ე. კვაჭატაძე, შესავალი, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 8.

[105] ნ. ალადაშვილი. ქანდაკება ძველ საქართველოში (V-XI სს.), საბჭოთა ხელოვნება, №7, 1974 წ., გვ. 93.

თამარ ხუნდაძის მოსაზრებით, „აღმოსავლეთ საქრისტიანოში ხუროთმოძღვრული პლასტიკა ძირითადად საქართველოსა და სომხეთში განვითარდა, ბიზანტიაში კი ქანდაკების ნიმუშებს მცირე პლასტიკის ძეგლები – სპილოს ძვლის და ლითონის ნაკეთობანი წარმოადგენენ. იქ არ დამდგარა საფასადო რელიეფების პრობლემა. ბიზანტიაში თეოლოგიური პროგრამის გადმოცემა მთლიანად კედლის მხატვრობას დაეკისრა. ამ თვალსაზრისით საქართველოში ადრეულ პერიოდში საწინააღმდეგო სურათი გვაქვს. კედლის მხატვრობის ადრეფეოდალური ხანის მხოლოდ ერთეული, ცუდად შემორჩენილი ნიმუში მოგვეპოვება – მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიის (VII ს.) საკურთხეველში შემორჩენილი მოზაიკის კვალი და წრომის (VII ს.) ტაძრის საკურთხევლის კონქის მოზაიკური, მის ქვემოთ კი ფრესკული გამოსახულებები. ამ ხანიდან მოყოლებული XI საუკუნემდე, მთელი იდეური დატვირთვა ქვაზე კვეთილ რელიეფებზეა გადატანილი“.[106]

ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ქანდაკება რელიეფის სახით განვითარდა. მრგვალი ქანდაკება კერპად მიიჩნეოდა და მიუღებელი იყო მართლმადიდებლობისთვის. ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში შემუშავდა სტელები – იგივე ქვაჯვარები, რელიეფებით შემკული სვეტი, რომელიც ზემოთ ჯვრით სრულდებოდა. მას ძირითადად ეკლესიის გვერდით დგამდნენ და გამოსახულებების მიხედვით ხატის ფუნქცია ეკისრებოდა.

ადრექრისტიანული ხანა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში ფორმირების, განვითარების საწყისი ეტაპია. ქრისტიანული მსოფლმხედველობის შესაბამისად იწყება ხელოვნების დარგების განვითარება, რომლებიც, თავის მხრივ, ეფუძნება წინაქრისტიანულ, წარმართულ ხანაში არსებულ რწმენა-წარმოდგენებს, მითებს, ფოლკლორს.

თამარ ხუნდაძის მოსაზრებით, „ადრექრისტიანულ ხანაში საქართველოს მჭიდრო პოლიტიკური თუ სულიერ-სარწმუნოებრივი კავშირი აქვს ბიზანტიასთან, სასანურ ირანთან, სირია-პალესტინასთან. პერიოდულად მათ ძლიერ პოლიტიკურ ზეწოლას განიცდიდა, რაც, შესაბამისად, ხელოვნებაზეც აისახა. ავტორი წერს: „V-VII საუკუნეების ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში ერთდროულად თანაარსებობს განსხვავებული სტილური მიმართულებები: – რიგ რელიეფებში ადგილი აქვს გვიანანტიკური, ელინისტური ხელოვნების გავლენას, ზოგან კი სასანური ირანის (რომელიც, თავის მხრივ, განიცდის ძლიერ ელინიზაციას) ხელოვნების გამოძახილს ვხვდებით. ასევე ძლიერია ადგილობრივი, ქრისტიანობამდელი საქართველოს ლითონმქანდაკებლობისა და ლითონზე გრავირების ტრადიციები. ცალკეული რელიეფების

[106] თ. ხუნდაძე. შუა საუკუნეების ქართული რელიეფი, სკოლა და ცხოვრება, №2, თბ., 1990, გვ. 54.

მხატვრულ შესრულებაში გრავირების ტრადიციები იკვეთება, ხოლო ცალკეულისაში ჩანს აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნების (სირია, პალესტინა) ხელოვნების ზემოქმედება“.[107]

შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში რელიეფური სცენების მრავალფეროვან რეპერტუარს შორის აქტუალურია ნადირობის სცენები, მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებები.

ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში ნადირობის სცენების უადრეს ნიმუშებს ვხვდებით **იოანე ნათლისმცემლის სტელაზე** (VI-VII საუკუნეთა მიჯნა), **ატენის სიონის** დასავლეთ ფასადის რელიეფზე (VII ს.), **მარტვილის ტაძრის ფრიზზე** (VII ს.) და **წებელდის** კანკელის ფილაზე (VII-VIII სს.).

2.2. იოანე ნათლისმცემლის სტელა, VI-VII სს.

სადისერტაციო ნაშრომით შესწავლილი ნადირობის სცენებიდან ყველაზე ადრეული გამოსახულება **იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის** ქვასვეტზე გვაქვს მოცემული (VI-VII საუკუნეთა მიჯნა, სურ.2). როგორც აღვნიშნეთ, ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნებაში ჯვრის თაყვანისცემა ქვასვეტის სახით გამოვლინდა. ჯვრით დაგვირგვინებულ ქვის სვეტებს გამორჩეულ ადგილას აღმართავდნენ, მასზე ლოცვას და ვედრებას სხვადასხვა რელიგიური სიმბოლოებით და წარწერებით გამოსახავდნენ.

როგორც ჩანს, ქართული ქვაჯვარების იკონოგრაფია ადგილობრივ ქრისტიანულ ტრადიციებსა და წარმოდგენებს ემყარებოდა. თამარ ხუნდაძის მოსაზრებით, „ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში ამ მოვლენას ქართლის მოქცევის ისტორიას, კერძოდ კი, წმ. ნინოს ცხოვრებაში აღწერილ ამბავს უკავშირებენ“.[108]

ნიკო ჩუბინაშვილის მიხედვით, „სტელა-ჯვარი ქრისტიანობის აღიარების დადასტურებაა. ისინი იმ დროს მოწინავე საზოგადოებრივი ფენის სოციალურ, პროგრესულ, კულტურულსა და პოლიტიკურ შეხედულებებს ასახავს. წარწერიანი სტელა-ჯვრის დადგმა, ერთი მხრივ, წარმოადგენს ოჯახისთვის წყალობის გამოთხოვის აქტს, ხოლო, მეორე მხრივ, რელიგიური იდეოლოგიის გამოხატვის ხერხია“.[109]

ჩვენთვის საინტერესო, რელიეფური სახეებით შემკული ქვასვეტი, რომელიც ჩაშენებული იყო ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარი ეკლესიის შესასვლელის წყობაში,

[107] თ ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 16.

[108] თ. დადიანი, ქვასვეტები, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ.54.

[109] ნ. ჩუბინაშვილი. ქვემო ქართლის სტელა-ჯვარები, საქართველოს სიძველენი, №12, თბ., 2008, გვ. 357-358.

თავისი მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის გარდა, ყურადღებას ექვსსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერით იპყრობს, რომელიც რელიეფური კომპოზიციის ქვემოთ არის მოთავსებული. წარწერაში ნათქვამია: „ესე ჯოვარი მე მარვუვო? ავმართე სალოცველად ჩემდა და ცოლისა და შვილთათვის“. კიტი მაჩაბლის თანახმად, „სავარაუდოდ, იკითხება შემკვეთის დაქარაგმებული სახელი“.[110]

კომპოზიცია სტელის სამ წახნაგზე იშლება: მთავარ წახნაგზე გამოსახულია პლაკიდას ნადირობა, გვერდით წახნაგებზე კი – მცენარეული და გეომეტრიული ორნამენტები. ნადირობის სცენა მოქცეულია ერთიან ორნამენტულ ჩარჩოში, რომელსაც სარტყლით გადაჭრილი ლილვი ქმნის. კომპოზიცია ნაწილდება ორ რეგისტრად: – ზედა რეგისტრში წარმოდგენილია რქებდატოტვილი ირემი, რქებს შორის მაცხოვრის ჯვრული ნიმბით დაგვირგვინებული მონუმენტური თავის გამოსახულებით, ქვედა რეგისტრში – მხედარი. ირემს თავი მოტრიალებული აქვს ტანის საპირისპიროდ, სახით კი დახრილია მხედრისკენ. ირმის ტანზე წრიული ფორმის ორნამენტია მოცემული. რქებს შორის გამოსახული მაცხოვრის სახე დაზიანებულია, გაირჩევა მხოლოდ სახის მოყვანილობა, თვალის ჭრილი და ნიმბი.

მხედარს ზემოთ ირმისკენ მიმართული მშვილდ-ისარი აქვს მოზიდული. მხედრის ფიგურა ცხენის ფიგურაზე მოზრდილი ჩანს, პროპორციები დარღვეულია, მოხრილი ფეხი პატარა ტერფით ბოლოვდება. დეტალურადაა დამუშავებული ცხენის ფიგურა, ფაფარი, მორთულობა. ფიგურა მოძრაობის მომენტშია გამოსახული. სამოსი გაფორმებულია ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზებით, ტანის ფორმა კი სწორედ ამ ხაზების მიმართულებით იკვეთება. წელზე სარტყლით ისრები აქვს შემოკრული. როგორც ჩანს, ოსტატი იმ პერიოდში გავრცელებული რეალური სამოსის მიბაძვას ცდილობს. კიტი მაჩაბელი მხედრის და ცხენის მასშტაბურ შეფარდებას სასანურ მხატვრულ ძეგლებს უკავშირებს ს მიხედვით.[111]

სტელის ფორმამ კომპოზიციის თავისებური გადაწყვეტა განსაზღვრა. რელიეფური ქანდაკება ემორჩილება სტელის სიბრტყეს, ფორმას მიჰყვება. ოსტატმა ნადირობის სცენა, ორ რეგისტრში, ვერტიკალურად გაანაწილა. თავის მხრივ, გადმოცემის განსხვავებულმა ფორმამ სხვა შინაარსობრივი დატვირთვა მიანიჭა ფიგურებს. ცნობილია, რომ ადრექრისტიანულ ხანაში სტელებზე ზედა რეგისტრში გამოსახავდნენ ბიბლიური სცენების მნიშვნელოვან ფიგურებს. აქედან გამომდინარე, ფსიქოლოგიური აქცენტი დასმულია მთავარ მოვლენაზე, – მაცხოვრის ხილვაზე. ზედა რეგისტრი გაიაზრებოდა, როგორც ზეციური და ქვედა – როგორც მიწიერი სივრცე. ირემი ზემოდან დაჰყურებს მხედარს, თითქოს მზადაა მოსალოდნელი საფრთხისთვის და, ამავე დროს, თავს დაცულად გრძნობს უფლის მფარველობით.

[110] კ. მაჩაბელი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 290.
[111] იქვე, გვ. 292.

სტელის ფორმით განპირობებული კომპოზიციური ხერხი ნადირობის სცენას ღრმა მნიშვნელობას სძენს. მხედრის სამოსელის გულდასმით გადმოცემა მოწმობს რეალური კოსტიუმის მიბაძვას, რომელიც კარგად იყო ცნობილი ოსტატისათვის. ამგვარი სამოსელი გვხვდება ახლო აღმოსავლეთის ხალხებში. თავისებურია ცხენისა და მხედრის მასშტაბური შეფარდება, რაც სასანური მხატვრული ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი. მნიშვნელოვანია ირმის გამოსახულება, სხეულზე ასტრალური ნიშნების, ვარდულიანი მედალიონის, კონცენტრული წრეების მოთავსებით. როგორც აზრობრივად, ისე სტილისტურად აქ კარგად ჩანს ქრისტიანობამდე არსებული წარმართული იდეოლოგიის და ქრისტიანული სიმბოლოების თუ სასანიდური ხელოვნების სინთეზი. ამაზე განსაკუთრებით მეტყველებს ირმის ტანზე გამოსახული ვარდულიანი მედალიონი, რომელსაც მაჩაბელი ასტრალურ ნიშნებს უკავშირებს და საკრალურ მნიშვნელობას ანიჭებს.[112] ამგვარი გადაწყვეტა ირმის ფიგურას წინაქრისტიანული ხანის ბრინჯაოს ბალთებთან ანათესავებს.

ირმის გამოსახულების კავშირს ჭვირულ ბალთებთნ ხაზს უსვამს მანანა ხიდაშელიც: „საყურადღებოა ირმის ფიგურა ასტრალური ნიშნით დამშვენებული მკერდითა და უკან მობრუნებული თავით, რომელიც წინაქრისტიანულ ჭვირულ ბალთებს მოგვაგონებს“.[113]

ნათლისმცემლის ქვასვეტის გვერდითი წახნაგებიდან ერთი ვაზის ორნამენტითაა დაფარული, ანალოგიურია ხანდისის ქვასვეტის მოტივის მეორე კი – წნული რომბული ბადით. კიტი მაჩაბელი თვლის, რომ: „ორმაგი წვრილი ლილვებით შედგენილი ეს გეომეტრიული ორნამენტი თავისი ხასიათით, კვეთის მანერით უახლოვდება ხანდისის ქვასვეტის ორნამენტს. მსგავსება ამ ორი წახნაგის დამუშავებაში იმდენად დიდია, რომ შესაძლოა საერთო სახელოსნოში შექმნის ვარაუდი. ასეთი წნული გეომეტრიული ორნამენტი ფართოდ იყო გავრცელებული სასანურ არქიტექტურულ დეკორშიც: –კაპიტელები კალა ი კუჰნაში, ტაკ-ი ბუსტანში, ისპაჰანში მე-6 ს“. [114]

მკვლევარი მსჯელობას ორნამენტზე განაგრძობს: „რელიეფური კომპოზიციის ორნამენტული ჩარჩო –„სარტყლებით“ გადაჭრილი ლილვი – ხშირად გვხვდება ქართულ ქვასვეტთა დეკორში: საცხენისის, დმანისის სტელები. ასევე დამახასიათებელია ქვასვეტების ჩამომკვეთი ვიწრო სიბრტყის შემკობა ადრეული ქართული ხელოვნების ძეგლებისთვის ჩვეული კონცენტრული რკალების ორნამენტით, რომელიც მთელ რიგ ქვასვეტებსა – ბოლნისი, ხანდისი, კატაულა, დმანისი და ძელი ტაძრების დეკორშია გამოყენებული – თეთრიწყარო, ატენის სიონი. მისი დასკვნის მიხედვით, დეკორატიულ მოტივთა მკაფიოდ გამოკვეთილი

[112] კ. მაჩაბელი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 289-291.

[113] მ. ხიდაშელი. ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972, გვ.63.

[114] კ. მაჩაბელი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 290-291.

რეპერტუარი შესაძლოა გარკვეული სკულპტურული სახელოსნოსთვის იყო დამახასიათებელი, რადგან სხვადასხვა ვარიაციით ეს მოტივები ქვასვეტების ჯგუფშია გამოყვანილი“.[115]

იოანე ნათლისმცემლის სტელის კომპოზიცია სრულად გამოსახავს VI-VII, ადრეული შუა საუკუნეების სტილისტურ ნიშნებს. აქ ვლინდება რელიეფის სიბრტყობრივ-ხაზობრივი ხასიათი, დაბალი კვეთა, რბილი ხაზი, უარყოფილი მოცულობა, ხალხური ტრადიციები, სამოსის გულდასმით გადმოცემა; ადრეული შუა საუკუნეების ქვაჯვარებისთვის სახასიათო კომპოზიციის ვერტიკალურად გამოსახვა, დაყოფა ორ რეგისტრად. რელიეფური ქანდაკება ემორჩილება გამოსახვის სიბრტყეს, ფორმას მიჰყვება. იოანე ნათლისმცემლის ქვასვეტზე იკონოგრაფიული სქემით დადასტურებულია წმინდა პლაკიდას ნადირობის კომპოზიცია, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ეპოქის დამახასიათებელ აზრობრივ-სტილისტურ ნიშნებს. ვინაიდან ქვასვეტი წარმოადგენდა ერთიან კომპოზიციას, მთავარი თემა – პლაკიდას ნადირობა გამოსახულია ძირითად წახნაგზე, რომელიც დეკორატიული ელემენტებით დანარჩენ წახნაგებზე გრძელდება და კრავს ქვასვეტს. გვერდითი წახნაგებიდან ერთი დაფარულია ვაზის ორნამენტით, მეორე კი – წნული რომბული ბადით. ასეთი გეომეტრიული ორნამენტი შეიძლება გავიაზროთ სასანიდური ირანის გავლენით, ხოლო ვაზი – ქრისტიანულ სიმბოლოდ. თითქოს თვითონ სტელის ფორმა კარნახობდა ოსტატს კომპოზიციის განაწილებას.

იოანე ნათლისმცემლის ქვასვეტის რელიეფები თავისი დეკორატიული ელემენტებით ერთიან კომპოზიციას ქმნიან, რომელიც სიმბოლურ დატვირთვას ატარებს და თავის თავში აერთიანებს როგორც ადგილობრივ წარმართულ ტრადიციებს, ისე ქრისტიანული რელიგიის ახალ სიმბოლოებს და ეპოქაში გაბატონებული ირანული ხელოვნების ნიშნებს. ამგვარი სინთეზი ქმნის ქართული ადრექრისტიანული ხანის ხასიათს, რაც შემდეგ საუკუნეებში ვითარდება და ვლინდება სხვადასხვა არქიტექტურულ ძეგლებზე.

პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციაში ირმის ფიგურას მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება, იგი სიცოცხლის ხის ფუნქციას ასრულებს, თავისი დატოტვილი რქებით აკავშირებს მიწიერ და ზეციურ სამყაროს. ადრექრისტიანულ ქართულ ხელოვნებაში ამ ცხოველის გამოსახულებათა ახალ კონტექსტში გამოსახვა (მაგ., ნაღვარევის ქვასვეტის ირმის გამოსახულება) ირმის უძველესი კულტით არის განპირობებული. კიტი მაჩაბლის მიხედვით, „ადრექრისტიანული ხანის ქართული რელიეფებისათვის დამახასიათებელია აღმოსავლური ხელოვნების თვისებები, პირველი:– სიბრტყობრივი კვეთა, მაყურებლისკენ მობრუნებულ ფიგურათა მკაცრი ფრონტალურობა, ფიგურების აგებულების პრიმიტიული ხასიათი, ხშირად გროტესკულად დარღვეული პროპორციებით, სიუჟეტური კომპოზიციების ორნამენტულ-დეკორატიული გადაწყვეტა, ფიგურათა შორის აბსტრაქტული ურთიერთკავშირების არსებობა და

[115] იქვე, გვ. 291.

გამოსახულების სიმბოლიკური მხარის წინ წამოწევა. ერთგვარი სქემატურობა და არქაულობა, რომელიც ახასიათებს ქართული სტელების რელიეფებს, მათ შორის ნათლისმცემლის სტელის კომპოზიციას, აკავშრებს მათ ახლო აღმოსავლეთის ხალხთა პლასტიკურ მეტყველებასთან. გამოსახულებების შექმნისას აქცენტი დასმულია საგნებსა და მოვლენებს შორის ურთიერთობათა ღრმა, დაფარულ, სულიერ, სიმბოლიკურ კავშირებზე და არა რეალურად, ადვილად გასაგებ ზედაპირულ ურთიერთობებზე".[116]

2.3. ატენის სიონის ნადირობის სცენა (VII ს.)

თითქმის იოანე ნათლისმცემლის სტელის თანადროულია ***ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის რელიეფი*** (სურ.3), რომელიც მკვლევართა მიერ VII საუკუნითაა დათარიღებული.[117] კომპოზიცია ტაძრის დასავლეთ ფასადზეა გამოსახული.

აღსანიშნავია, რომ ატენის სიონში რელიეფი პირდაპირ კედელზე იშლება, მასიურ ქვის კვადრებზე. აქ წარმოდგენილია მხედარი ისრის ტყორცნის მომენტში, რომელიც მიემართება ირმის სამფიგურიანი ჯგუფისაკენ. მხედარსა და ირმებს შორის მანძილი ისეთია, რომ, ერთი შეხედვით, ცალ-ცალკე კომპოზიციებს ქმნიან. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ისიც, რომ ერთმანეთს უპირისპირდება მხედრის დინამიკურობა და ირმების გაწონასწორებულობა, მშვიდი პოზა. მხედარი პირობითადაა წარმოდგენილი. მკვეთრი კონტურით იკვეთება ცხენის და მხედრის პოზა, მოზიდული მშვილდ-ისარი, გაფრიალებული თავსაბურავი სწრაფად ქროლვის შთაბეჭდილებას ქმნის. ცენტრში მდგომ ირემს ისე აქვს რქები გაშლილი, რომ მის თავზე სიცარიელის შთაბეჭდილება იქმნება, დასრულებას მოითხოვს, თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, რქები ჩამოტეხილია და შესაძლოა მათ შორის თავდაპირველი სახით მაცხოვრის ნახევარფიგურა ან ჯვარი ყოფილიყო წარმოდგენილი.

ატენის რელიეფს თამარ ხუნდაძეც ეხება: „მომრგვალებული ფორმების მქონე, მოცულობითი გამოსახულებანი დამაჯერებლად გადმოგვცემს ირმების და ცხენის დამახასიათებელ პლასტიკასა და მოძრაობებს, დინამიკურ პოზაშია გამოსახული მშვილდოსანი მხედარიც. მისი სამოსის და თავსაბურავის დეტალები (მაგ., გაფრიალებული ბაფთები) სასანური ყაიდისაა. ნადირობის მრავალრიცხოვან ირანულ გამოსახულებებს სცენა კომპოზიციურადაც უახლოვდება. ნადირობის ამსახველი სიუჟეტები მრავლად მოგვეპოვება

[116] კ. მაჩაბელი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 291-322.

[117] გ. აბრამიშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 61; Н. Аладашвили, Монументалъная скулпътура Грузии, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 41; Г. Н., Чубинашвили, Памятники типа Джвари, ТБ., 1948, с. 174-175;

წინაქრისტიანულ საქართველოშიც ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყლებსა თუ ლითონის სხვა ნაკეთობებზე“.[118]

ატენის სიონის რელიეფის მაგალითზე კარგად ჩანს სტილისტურად რელიეფური ქანდაკების განვითარების ახალ ეტაპზე გადასვლა.

*2.4. მარტვილის ტაძრის რელიეფი ნადირობის გამოსახულებით (*VII ს.)

ახალი სტილისტური ნიშნები ჩანს **მარტვილის სიონის** რელიეფზე (VII ს., სურ.4), სადაც სიუჟეტური კომპოზიციები შეყვანილია დეკორატიული ფრიზის შემადგენლობაში, რომლებიც აღმოსავლეთის და დასავლეთის ფასადებზე მთლიანი ზოლების სახით მიჰყვებიან აფსიდების სამწახნაგა შვერილებს. ნათელა ალადაშვილის თანახმად: „რელიეფები მთლიანად გაერთიანებულია დეკორატიული ვაზის ყლორტის ორნამენტული მოტივების დინებით, რის გამოც ცალკეული კომპოზიცია კარგავს დამოუკიდებელ ხასიათს. მცირე ზომის ფიგურები, პირველ რიგში, აღიქმებიან როგორც დეკორატიული ფრიზის შემადგენელი ელემენტები“.[119]

ფრიზის შემკულობას თამარ ხუნდაძეც ეხება. მისი კვლევით: „მარტვილის მონასტრის აღმოსავლეთ ფასადის წახნაგზე ერთიან პროფილირებულ ჩარჩოთი შემოსაზღვრულ ფრიზზე წარმოდგენილია „ხარება“ და წმ. „ევსტათის ნადირობა“, რომლებსაც სენმურვისა (მარცხნივ) და ფასკუნჯის (მარჯვნივ) ფიგურები საზღვრავს. ამ ფრიზის მარცხენა ორი განაპირა ფანტასტიკური არსების გამოსახულება, უხეში ფორმებითა და მოდელირებას მოკლებული, ბრტყელი ზედაპირით, დაუმთავრებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს და საგრძნობლად განსხვავდება დანარჩენი გამოსახულებებისაგან. ეს ფიგურები X საუკუნეში, ტაძრის განახლების დროს შესრულებულადაა მიჩნეული (ერთი შეხედვით, ეს ფანტასტიკური არსებები ბაგრატის ტაძრის (X-XI სს.) კაპიტელების გამოსახულებებთან იჩენს მსგავსებას). ფრიზებზე გაშლილი ვაზისა და ჩიტების სამოთხისეული, ევქარისტული მოტივი მხატვრულად და აზრობრივად აერთიანებს ცალკეულ სცენებს, რომელთა თემებია: უფლის განკაცება, თეოფანია, რწმენით ბოროტების, წარმართობის ძლევა და ხსნა, ზოგადად, ქრისტიანობის ტრიუმფი“.[120]

---

[118] თ. ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 24.

[119]ნ. ალადაშვილი. შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური და მცირე სკულპტურის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი, სახვითი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, სამეცნიერო შრომების კრებული, თსსა, თბ., 1988, გვ. 6-7.

[120] თ ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 26.

ფრიზის წახნაგი, რომელზეც ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციაა გამოსახული, შედგება დაყოფილი ფილებისგან, რომლებსაც დეკორატიული მცენარეული ორნამენტი აერთიანებს. ერთ ფილაზე დიაგონალურად გამოსახულია მხედარი. ცხენი თითქოს უკანა ფეხებზეა შემდგარი, წინა ფეხი კი მოკეცილი აქვს, თავი დახრილი. მხედარს ცალი ხელით აღვირი აქვს მოქაჩული, მეორე ხელით კი ირმისკენ შუბი აქვს მომართული. ეს დეტალები ქმნიან დინამიკურობას, განსაკუთრებით, შორიდან აღქმისას. ამ ფილის დანარჩენი თავისუფალი არეები შევსებულია ერთიანი მცენარეული ორნამენტით. ერთი კუთხიდან დაწყებული, მცენარეული ორნამენტი გარს უვლის მხედრის ფიგურას და მეორე ზედა კუთხეში სამყურას ფორმით ბოლოვდება. აღნიშნული ფილის ქვედა კუთხეში, მცენარეული ორნამენტის გარეთ, პირობითადაა გამოკვეთილი ძაღლის ფიგურა. კომპოზიცია შემდეგ ფილაზე გრძელდება, სადაც წარმოდგენილია ირემი რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით. რქები თითქოს წაკვეთილია, რქებს შორის გამოსახულებაც პირობითია, მედალიონის მსგავსი წრითაა მინიშნებული გამოსახულება. შესაძლოა, დაზიანების გამო ან თავიდანვე ამგვარად იყო გადაწყვეტილი. ირემს თავი მხედრისკენ აქვს მოტრიალებული, ტანით კი პირდაპირ მიემართება, მოძრაობის მომენტშია გადმოცემული. წაკვეთილი რქები შესაძლოა ფრიზის მოყვანილობამ განსაზღვრა; დაგრძელებულია ირმის კისერი და ტანი. ირმის გასწვრივ, ფრიზის ბოლოში ფილა დასრულებულია გრიფონის გამოსახულებით. ისიც დიაგონალურად, გაშლილი ფრთებით უკანა ფეხებზეა შემდგარი, თითქოს აფრენას აპირებდეს. ამ ფილის დანარჩენი არეები თავისუფალია, – მცენარეული ორნამენტის გარეშე.

მარტვილის რელიეფზე ფიგურები ზოგად ფორმებშია გადმოცემული; პირობითადაა მინიშნებული ზოგიერთი დეტალი, ზოგი მკვეთრი კონტურით გამოიყოფა, ზოგი კი თითქმის არ იკითხება.

მარტვილის რელიეფს ახასიათებს შემდეგი თავისებურებები:

მდებარეობა – წარმოადგენს დეკორატიული ფრიზის შემადგენელ ნაწილს; გამოსახულია ისეთ მნიშვნელოვან ადგილას, როგორიცაა აღმოსავლეთ აფსიდის წახნაგი. როგორც ცნობილია, ადრექრისტიანულ ხანაში რელიეფური სკულპტურით ფასადთა გაფორმებისას მთავარი ყურადღება ისეთი ადგილების შემკობას ექცეოდა, რომლებსაც მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვა ენიჭებოდა საეკლესიო ხუროთმოძღვრების სიმბოლიკაში. მას წმინდა ადგილის დაცვის ფუნქციაც ეკისრებოდა.

ფორმა – ახასიათებს მომრგვალებული ფორმები, პირობითობა. სტილისტურად გვიანანტიკური ხელოვნების გავლენა გამოიხატება ფიგურების მოცულობით გამოსახულებებში. ფიგურები პირობითია და, ამავე დროს პლასტიკურიც. პოზები ცოცხალია, დინამიკური.

დეკორატიულობა – გამდიდრებულია მცენარეული ორნამენტით და ცხოველების ფიგურებით. აქ ისახება კომპოზიციის თავისუფალი არეების ხალიჩისებური შევსება, ზედაპირის გრაფიკულ-დეკორატიული დამუშავება, რაც აშორებს წინა პერიოდის იოანე ნათლისმცემლის და ატენის სიონის ნადირობის სცენებს და ვითარდება წებელდის კანკელის ფილაზე.

2.5. წებელდის კანკელის ფილის ნადირობის სცენა (VII-VIIIსს.)

წებელდის კანკელის[121] ***ფილის*** ნადირობის კომპოზიცია (VII-VIIIსს. (სურ.5), უკვე სხვა – ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გარდამავალ ხანად წოდებულ ეპოქას მიეკუთვნება. კანკელზე გამოსახულია ადრექრისტიანულ ხანაში გავრცელებული ახალი აღთქმის სცენები: – პეტრე მოციქულის უარყოფა, პეტრეს ჯვარცმა, ნათლისღება, დანიელი ლომთა ხაროში. კანკელის ქვედა მხარე უკავია პლაკიდას ნადირობას. მარჯვენა მხარეს გამოსახულია მხედარი, რომელიც სამეფო სამოსშია გამოწყობილი. თეძოსთან მახვილი ჰკიდია, ხელით მშვილდ-ისარი აქვს მოზიდული; შემკულია დაშვებული თავსაბურავით (ატენის სიონის მხედრის მსგავსად). წერტილოვანი ორნამენტითაა შემკული მხედრის სამოსი და ცხენის ყაჯარი. ცხენის დაშვებული კუდი ბოლოში გამონასკვულია. კუდის ფორმას გამოსახავს წვრილი ჰორიზონტალური და გამონასკვის ადგილას დიაგონალური ხაზები. ისე, როგორც მარტვილის ნადირობის კომპოზიციაში, აქაც ცხენს თავი დახრილი აქვს, მოძრაობის მომენტშია გამოსახული, მოკეცილი მარჯვენა ფეხი აწონასწორებს ფიგურას. პლაკიდას ნადირობის იკონოგრაფიული სქემის მეორე აუცილებელი ფიგურა – ირემი მარცხენა კუთხეშია გამოსახული; ტანით მიემართება მარცხნივ, როგორც დანარჩენი ფიგურები; სახე მოტრიალებული აქვს მხედრისკენ, მის დატოტვილ რქებს შორის კი მაცხოვარია გამოსახული. დაზიანებულ არეში არ გაირჩევა სახის ნაკვთები. მოტრიალებული თავი თითქმის ფრინველის ნისკარტთან აქვს მიტანილი, რომელიც გაშლილი ფრთებით დაშვებულია ირმის სიმაღლეზე; ფეხზე მობმული აქვს გრეხილი თოკი, დეტალურადაა დამუშავებული კუდი და ფრთები. ბუმბული წვრილი ხაზებითაა გამოსახული, ტანზე კი წინწკლებითაა დამშვენებული. ფრინველის დაბლა, ირმის და მხედრის ფიგურას შორის გამოსახულია პატარა ძაღლი, რომლის თავიც ირმის ფეხებს სწვდება. ძაღლიც

[121] **კანკელი** – გამოჰყობს და, ამავდროულად, აკავშირებს ტაძრის წმიდათა წმიდას, საკურთხეველს და მრევლისათვის განკუთვნილ საერთო სივრცეს. კანკელზე გამოსახულ საკრალურ კომპოზიციებს უშუალო შეხება აქვს მლოცველთან. ისინი ხილულად უცხადებენ მას ლიტურგიაში ასახულ შინაარსს და წმინდა წერილის საკითხავებთან, ლოცვებთან, გალობასთან ერთად, უთვალსაჩინოებენ წირვის მნიშვნელობას. თ. დადიანი, კანკელები და სხვა საღმრთისმსახურო ელემენტები, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 258.

მოძრაობის მომენტშია გადმოცემული, თუმცა, ფრინველისგან განსხვავებით, მშვიდი პოზით გამოირჩევა. ფრინველი სწრაფად დაშვებით, დეტალების ხაზგასმით დინამიკურობას ანიჭებს კომპოზიციას. ძაღლის ტანს ზევით, თავისუფალ არეზე ვარდულია ჩასმული, ირმის მიღმა კი – ბუჩქის მსგავსი მცენარეული ორნამენტი.

წებელდის კანკელის ფილის პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციაში თავმოყრილია იოანე ნათლისმცემლის, ატენის სიონის, მარტვილის სიონის სცენების დეტალები და, ამავე დროს, სტილისტურად შორდება ადრექრისტიანული ხანის ნადირობის სცენებს. აქ განვითარებული, დასრულებული სახით ვლინდება ახალი ეპოქის თავისებურებები და, ამავე დროს, ისახება ახალი სტილისტური ნიშნებიც. განსაკუთრებით გაძლიერებულია სასანიდური ხელოვნების გავლენა, რაც გამოხატულია მხედრის სამოსში, მხედრის პროფილში მკვეთრად ჩაკვეთილი განიერი ცხვირით, გამონასკვული ცხენის კუდით. გიორგი ჩუბინაშვილის თანახმად: „ყველაზე საინტერესო ამ სცენაში ის არის, რომ მის შესრულებას ახასიათებს აღმოსავლეთის სასანიდთა ხელოვნების სტილის მკაცრი ხაზულები. ევსტათის აცვია, როგორც სასანიდთა მეფეს. თეძოსთან მახვილი ჰკიდია, მხარზე აშურით ჩამოკიდებული. თავის სამკაულიდან ძირს, ზურგს უკან ჰაერში ეშვება გრძელი თავსაბურავი, რაც გვაგონებს კბილოვან მორთულობას ლენტების სახით სასანიდთა მეფეების თავზე. ეს შეცვლილი დეტალებია პერსეპოლისის რელიეფური ძეგლებისა, სასანიდთა ვერცხლის მათრახებისა და ფულებისა. ძირს დაშვებული ცხენის მდიდრული ყაჯარი მთლად აჭრელებულია ცხოველის ბეწვის წინწკლებით. ცხენის კუდი გამონასკვულია, როგორც სასანიდთა ძეგლებზე. აღმოსავლურია ასევე ცხენის შეკაზმულობა და მხედრის პროფილი; დამახასიათებელია სასანიდთა იმავე რელიეფებისადმი, რომელიც იძლევა ისეთივე სწორ და ბოლოში გამსხვილებულ ცხვირს, განიერ წვერს და განიერ სახეს“.[122]

სასანიდური ირანის გავლენას ხედავს ალექსანდრე სალტიკოვი ფრინველის გამოსახულებაში. ანალოგიურ გამოსახულებას ვხვდებით ერმიტაჟში დაცულ სასანიდურ თეფშზე, სადაც არწივი კლანჭებითაა ჩაფრენილი ცხოველზე (VIII ს.). არწივის ფიგურა მნიშვნელოვანი არგუმენტია, რომელიც ადასტურებს სასანიდური ირანის გავლენას იმ პერიოდის ადგილობრივ ხელოვნებაზე. თუმცა წებელდაზე პირდაპირ აღებული ნიმუში არ გვაქვს, აქ გამოსახული არწივი დაბმული ფეხებითაა წარმოდგენილი. არწივის ქვემოთ გამოსახულია ვარდული. იმ პერიოდის ქრისტიანულ ხელოვნებაში მსგავსი გამოსახულებები, სიმბოლიკა, ალეგორიები და ნიშნები ფართოდ იყო გავრცელებული. ვარდულის სიმბოლო სასანიდური წარმომავლობისაა. ირანში არწივის მიერ ირმის მოკვლის მოტივი ასტრალური სიმბოლოა, – მხრებზე ვარდულის გამოსახულებით გვახსენებს სასანიდური თეფშის

[122] გ. ჩუბინაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, თბ., 1936, გვ. 211.

მოხატულობას. მისგან განსხვავებით, წებელდის ფილაზე სახეცვლილებას განიცდის ქრისტიანული იკონოგრაფიის შესაბამისად. წებელდის კომპოზიციაში ვარდული და ირემი გამოსახულია ცალ-ცალკე; ქრისტე გამოსახულია ირმის ზემოთ, ტრანსფორმირებული არწივი კი – თავის სიმბოლოსთან ერთად. ალექსანდრე სალტიკოვის აზრით, „არწივი აზრობრივად ისეა წარმოდგენილი, როგორც ნათლობის სცენაში სულიწმინდის გადმოსვლა. აქ გვაქვს სასანიდური სიმბოლოების ქრისტიანიზაციის მაგალითი. მკვლევარი ზოროასტრიზმს უკავშირებს წებელდის ფილაზე გამოსახულ ძაღლის ფიგურას. ძაღლი ხშირად მონადირის თნმხლებია ნადირობის პროცესში, ზოროასტრიზმში მჭიდროდაა დაკავშირებული სიკვდილთან. ნადირობის სცენაში ძაღლის ჩართვა საფრთხის მომასწავებელი პირდაპირი ნიშანია, საფრთხის, რომელიც ემუქრება მსხვერპლს, ამ შემთხვევაში ირემს. თუმცა ირემი მაცხოვრის მფარველობასაა შეფარებული, რაც უმნიშვნელოს ხდის მოსალოდნელ საფრთხეს“.[123]

წებელდის კანკელის ფილაზე ქართული ხელოვნების გარდამავალი ეტაპის თავისებურებები ჩამოყალიბებული სახით ვლინდება. საბოლოოდ დამკვიდრებული სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილი და „ხალიჩისებური“ დამუშავება სახასიათოა წებელდის რელიეფისთვის. რელიეფების მხატვრულ გამომსახველობას ქმნის არა პლასტიკური მოცულობა, არამედ ფონის ზედაპირიდან მცირედ ამოწეული და ზემოდან გრაფიკული ხაზებით დამუშავებული სიბრტყე. ფორმების გადმოცემა ხდება ჩაკვეთილი ხაზების საშუალებით. ექსპრესიულობა და დეკორატიულობა მომატებულია;

ზემოთ განხილული ნადირობის სცენების ფონზე კარგად ჩანს რელიეფური ქანდაკების ეპოქის თავისებურებები. ქართული რელიეფური ქანდაკების განვითარების ადრეულ ეტაპზე, რომელიც მოიცავს VI-VII საუკუნეებს, მხატვრული გამომსახველობის თვალსაზრისით არაერთგვაროვანი სურათი გვაქვს. ამ ეპოქაში ერთდროულად თანაარსებობს განსხვავებული სტილისტური მიმართულებები. ზოგან მკვეთრად ჩანს გვიანანტიკური, ელინისტური ხელოვნების გავლენა, მაგ., ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის კომპოზიცია (VII ს.), მარტვილის სიონის აღმოსავლეთ ფასადის რელიეფი (VII ს.); ზოგან კი, სასანიდური ირანის ხელოვნებისა – ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის კომპოზიცია (VII ს.), წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIIIსს.). ასევე ძლიერია ადგილობრივი, ქრისტიანობამდელი საქართველოს ლითონმქანდაკებლობისა და ლითონზე გრავირების ტრადიციები (მაგ. იოანე ნათლისმცემლის სტელის რელიეფი (VI-VII სს.).

ადრეული შუა საუკუნეების ნადირობის სცენები მჭიდროდაა დაკავშირებული არქიტექტურასთან ან მცირე პლასტიკის ნიმუშებთან – სტელასთან და კანკელთან. გამოსახულებები ერწყმის საერთო სტრუქტურას. ზოგ შემთხვევაში რბილად ამოდის ფასადის

[123] A.A. Saltykov, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 5-12.

ფონიდან, მაგ., ატენის სიონი. მარტვილში, როგორც ფრიზის შემადგენელი ელემენტი, დეკორატიულად ავსებს და კრავს ფასადებს, სტელაზე მიუყვება ქვაჯვარის ფორმას და ვერტიკალურადაა განაწილებული; აზრობრივად კრავს ქვაჯვარის წახნაგებს. წებელდის კანკელზეც ყველა რელიეფი მიჰყვება იმ სიბრტყის ფორმას, სადაცაა წარმოდგენილი.

ადრექრისტიანული ხანის რელიეფის მიზანია სიმბოლურად გამოსახოს რელიგიური მრწამსი, ბიბლიური და ახალი აღთქმის სცენების გამოსახვით შთააგონოს და შეახსენოს სარწმუნოების ძალა; ერთი მხრივ, წარმოადგენს არქიტექტურის დეკორატიულ ელემენტს, მეორე მხრივ კი ღრმა შინაარსობრივ დატვირთვას ატარებს. ოსტატები დეტალების დამუშავებით ცვლიან ფორმების აღქმას, აქცენტს სვამენ ამა თუ იმ შინაარსზე, ამძაფრებენ შთაბეჭდილებას. ისინი ბიზანტიურ იკონოგრაფიულ სქემებს ამუშავებენ, რომლებიც თავის თავში აერთიანებენ ადგილობრივ წარმართულ ტრადიციებს, სასანიდური ირანის და ელინისტური, გვიანანტიკური ხელოვნების ნიშნებს. ყოველივე ეს ქმნის ადრექრისტიანული ხანის ქართული ქანდაკების ინდივიდუალურ ხასიათს, რომელიც მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, ვითარდება და დასრულებულ სახეს მომდევნო საუკუნებში იღებს.

ატენის სიონის რელიეფების მხატვრულ-სტილისტურ შესრულებაში ურთიერთშერწყმულია გვიანელინისტური და აღმოსავლური, კერძოდ, სასანიდური ირანის ხელოვნების გავლენები. გვიანანტიკურ სკულპტურულ ტრადიციას ეფუძნება ატენის სიონის და მარტვილის სიონის პლასტიკური, მომრგვალებული ფორმები, მეტ-ნაკლებად რეალურთან მიახლოებული პროპორციები და დინამიკურობა.

ატენის დასავლეთ ფასადზე წარმოდგენილ ნადირობის სცენაში მაღალი რელიეფით გამოკვეთილი მოცულობითი გამოსახულებები გადმოგვცემენ ირმების და ცხენის დამახასიათებელ პლასტიკასა და მოძრაობებს; დინამიკურია მხედრის პოზაც, რომელიც მშვილდ-ისარს ისვრის.

გვიანანტიკური ხელოვნების გავლენა შეინიშნება მარტვილის მონასტრის რელიეფების მხატვრულ შესრულებაში. ფიგურების ფორმები მომრგვალბულად არის ამოყვანილი და მოცულობითობის შთაბეჭდილებას ტოვებს; პოზები ცოცხალი, მოძრავია, სხეულთა ნაწილები, პირობითად, რაკურსშია მოცემული.

დასახელებული კომპოზიციები გავრცელებულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, აქედან ორი ცნობილია აღმოსავლეთ საქართველოში: იოანე ნათლისმცემელი – კახეთში, ატენის სიონი – გორში; ორი კი დასავლეთ საქართველოში: მარტვილის სიონი – სამეგრელოში და წებელდის კანკელის ფილა – აფხაზეთში. მდებარეობით ორი – ატენის და მარტვილის რელიეფი გამოსახულია ტაძრის ფასადზე, ერთი დასავლეთით და მეორე აღმოსავლეთით; წარმოადგენენ არქიტექტურის დეკორატიულ ელემენტს: იოანე ნათლისმცემლის კომპოზიცია

ქვაჯვარის, ხოლო წებელდაზე – კანკელის შემამკობელ ელემენტს. რელიეფები მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტით მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, ზოგან სადა კომპოზიციები გვაქვს, მაგ., ატენი, ზოგან კი დეკორატიული და გამდიდრებული სხვადასხვა მცენარეული თუ ზოომორფული ორნამენტებით – მარტვილი, წებელდა. აღნიშნული რელიეფები ეპოქის რელიეფური ქანდაკების თავისებურებების საერთო სურათს იძლევიან. ადრექრისტიანულ ხანაში შემუშავებული ფორმები განვითარდა, X-XI საუკუნეებში კი დასრულებულ სახეს მიაღწია, რაც კარგად გამოვლინდა ამ პერიოდის რელიეფებზე.

თავი მესამე
ნადირობის სცენები განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე (X-XIII საუკუნეები)

3.1. X-XI საუკუნეების მონადირის რელიეფური გამოსახულებების ზოგადი მიმოხილვა

ნადირობის სცენები VI-VIII საუკუნეებში, როგორც დავინახეთ, ევსტათი პლაკიდას თემას უკავშირდება. შემდეგი პერიოდი კი, – **X-XI** საუკუნეები მეტად სპეციფიკურ კომპოზიციებს გვთავაზობს. ამ ეპოქაში სხვა ტიპის, ქართულ რელიეფებში იქამდე უცნობი ტიპის მონადირე ჩნდება. ქართული ხელოვნების მრავალფეროვან იკონოგრაფიულ რეპერტუარში ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტებს, ქტიტორებს, ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებს შორის აქტუალურია მონადირე-მხედრების, მშვილდოსანი-მონადირეების და ზოომორფული ფიგურები. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთი მათგანი ერთიან კომპოზიციას ქმნის, ზოგი კი ცალკეული ფიგურების სახით შემორჩა (მაგ., ტყობა-ერდი).

სადისერტაციო ნაშრომით გათვალისწინებული კვლევის შედეგად ამ ეპოქის რამდენიმე ძეგლია ცნობილი, ესენია: გეოგრაფიულად სხვადასხვა მხარეში მდებარე ტაძრების – **ოშკის** (XIს., ტაო-კლარჯეთი), **ტყობა-ერდის** (XIს., ინგუშეთი), **ბაგრატის ტაძრის** (XIს., იმერეთი), **ტაბაწყურის წითელი საყდრის** (X ს., სამცხე-ჯავახეთი) რელიეფები. აღნიშნულ კომპოზიციებზე გამოიყოფა მონადირის გამოსახულების ორი ჯგუფი: „ქვეითი, ჩამუხლული მშვილდოსანი-მონადირე“ და „მონადირე-მხედარი“.

X-XI საუკუნეები ქართული ხელოვნების განვითარების მწვერვალია; მრავალფეროვანი და თავისუფალია ხელოვნების ნიმუშების გადაწყვეტა. გრანდიოზულობისკენ სწრაფვა და ეროვნული თვითმყოფადობის ხაზგასმა ძირითადად არქიტექტურით გამოვლინდა. მასზე გამოსახული იკონოგრაფიული, სიმბოლური ელემენტები კი უფლის დიდებასა და საერო პირების პორტრეტებს ასახავს აქტიურად, არ ერიდებიან ინტერპრეტაციებსაც. საერო და სასულიერო პირების საზღვარგარეთ მოღვაწეობა აისახებოდა ხელოვნებაზეც, რასაც წარმოდგენილი მაგალითების საფუძველზეც დავინახავთ.

3.2. ოშკის ტაძრის რელიეფი ნადირობის კომპოზიციით (Xს.)

მონადირის გამოსახულება გვხვდება ***<u>ოშკის</u>*** (X) **იოანე ნათლისმცემლის** სახელობის ტაძარზე (სურ.6.), რომელსაც ქართული ხუროთმოძღვრების თუ რელიეფური ქანდაკების განვითარების თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია ხელოვნების ისტორიაში. ოშკის საეპისკოპოსო ტაძარი განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა; მდებარეობს ისტორიულ ტაოში, მონასტრის მშენებლობა ბაგრატიონთა გვარს უკავშირდება (ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავისა და დავით მაგისტროსის (შემდეგ კურაპალატის) ბრძანებით). მშენებლობის ხელმძღვანელი იყო „გრიგოლი“ (ამ ინფორმაციებს გვაწვდის ტაძრის წარწერები).[124]ტაძარზე არსებული წარწერების მიხედვით იგი 963-973 წლებით თარიღდება. [125]

ოშკისკენ მიმავალ გზას ტაძრის სამხრეთ ფასადთან მივყავართ. ამიტომ ფასადებიდან ყველაზე თვალშისაცემი, მისადგომი და აღქმადი სწორედ სამხრეთი მხარეა. ცხადია, ამას გაითვალისწინებდა ოსტატი და განსაკუთრებით მოურთავს იგი. დანარჩენი ფასადები კი სისადავით გამოირჩევა. სამხრეთი მხარე მეტად ეფექტური და შთამბეჭდავია, დეკორის ერთიანი კომპოზიცია საზეიმო იერს ანიჭებს. მის დეკორს არქიტექტურული ფორმები და სკულპტურა ქმნის, ამასთანავე, ტაო-კლარჯეთის სკოლისთვის სახასიათო სარკმლის თავზე მარაოსებური გამოსახულება წითელი საღებავით. ფასადს შემოუყვება უწყვეტი თაღედის მოტივი, მათში გაჭრილი სამკუთხა ნიშებითა და სხვადასხვა სიდიდის სარკმლებით, რომლებიც გვირგვინდებიან მოჩუქურთმებული წარბით ან რელიეფებით.

სწორედ ამ ფასადზე, სამხრეთ-აღმოსავლეთის მხარეს, კიდურა თაღში გაჭრილი სარკმლის თავსართს წარმოადგენს ჩვენთვის საინტერესო **რელიეფი ნადირობის სცენით**. კომპოზიციის მოთავსება თვალშისაცემ ადგილას მის მნიშვნელობაზე მიგვითითებს. ტაძრის სკულპტურის მრავალფეროვან რეპერტუარს შორის, ნადირობის სცენა, თავისი განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტით, უჩვეულო ფორმით, განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს.

მისი შესწავლის ისტორია განვიხილეთ -საკითხის შესწავლის ნაწილში (იხ.გვ.17-18). მართალია, ბევრ სამეცნიერო ნაშრომში ფიგურირებს ოშკის ნადირობის სცენა, თუმცა მისი საკითხი ჯერ კიდევ ბუნდოვანია. დიმიტრი თუმანიშვილს ჰქონდა ვარაუდი, რომ ოშკზე შესაძლოა ზოდიაქოს ნიშნის გამოსახულებასთან გვქონოდა საქმე. ამ ვარაუდს ჩვენც ვიზიარებთ და შევეცდებით ეს მოსაზრება დავასაბუთოთ. თუმცა, როგორც აღვნიშნეთ, არ

[124] ვ. ბერიძე. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 247.

[125] ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 156; თ. დვალი, ნ. ანდღულაძე, ვ. სილოგავა - "ოშკი" (X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ძეგლი), ქართული ნივთიერი კულტურის ძეგლები საზღვარგარეთ, თბილისი, 2009, გვ. 11.

გვეთანხმება ირმა მამასახლისი, რომელიც თვლის, რომ ოშკზე წმ.ევსტათის ხილვა უნდა იყოს წარმოდგენილი.[126]

ოშკის ტაძარზე გამოსახული რელიეფი შემდეგ სურათს გვაძლევს: ეკლესიის სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ ნაწილში, დეკორატიული თაღის არეში, მომცრო ზომის თაღოვანი სარკმელია გაჭრილი. მის თავსართს ერთიანი ქვის ფილა წარმოადგენს, რომელზეც გამოსახულია ნადირობის სცენა. მას ვიწრო, ორმაგი ლილვი აჩარჩოებს. მოჩარჩოება ცენტრში იმეორებს სარკმლის თაღს, რაც შორიდან აღქმისას სარკმლის მასშტაბს ზრდის, ამასთანავე, ქვის ფილა მეორეხარისხოვანი ხდება და ყურადღება გადადის რელიეფზე.

რელიეფის მარცხენა მხარეს ცალ მუხლზე დაჩოქილი ადამიანის ფიგურაა გამოსახული, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში. მოქმედებით მიმართულია ცენტრში გამოსახული ფიგურებისკენ, რომლებიც, ერთი შეხედვით, ცალკე კომპოზიციას ქმნიან.

ცენტრში, ვიწრო ზოლით მოჩარჩოებული თაღის ქვემოთ. ტოტებგადაშლილი ხეა მოცემული, რომლისკენაც ორი რქოსანი ცხოველის ფიგურაა მიმართული, თითქოს ფოთლებს კვნეტენ. ისინი ერთმანეთის მსგავსია, ოვალური რქის ფორმის მიხედვით. ჩვენი აზრით, აქ ჯიხვებია გამოსახული, მარჯვენა მხარეს, კუთხესთან კი, სავარაუდოდ, ნუკრი. უნდა აღინიშნოს, რომ რელიეფს კუთხე იმ ადგილას, სადაც შეიძლებოდა ფიგურას რქები ჰქონოდა, დაზიანებული აქვს. თუმცა, შესაძლოა, ის თავდაპირველადაც რქების გარეშე იყო გადაწყვეტილი, თუმცა, დღევანდელი სურათით, შეგვიძლია ნუკრად მივიჩნიოთ.[127]

ოშკის კომპოზიცია დაბალი რელიეფითაა შესრულებული, სადადაა გადაწყვეტილი, ამას ხაზს მოჩარჩოებაც უსვამს. ფიგურების პოზები დინამიკურობას ანიჭებს მას. აღსანიშნავია მონადირის პოზა: – ქვეითი, ცალ მუხლზეა დაჩოქილი, სახე 3/4-შია შეტრიალებული, წინა პერიოდში კი სრულ ფასში და, ძირითადად, მხედრის სახით გამოსახავდნენ. კომპოზიცია სიმბოლიზებულია; მის გადაწყვეტაში ოსტატის თავისუფალი მიდგომა ჩანს, რომელიც, თავის მხრივ, ფორმითა და შინაარსით ეპოქის მოთხოვნებს შეესაბამება .

ოშკის კომპოზიციის მთავარი თავისებურება ისაა, რომ ადრეულ პერიოდში გავრცელებული ნადირობის სცენებისგან სრულიად განსხვავებულია მონადირის ფიგურა: მხედარი-მონადირის (მაგ., ცხენზე ამხედრებული პლაკიდა) ნაცვლად, აქ ჩამუხლული, მშვილდმოზიდული ფიგურაა წარმოდგენილი. ფიგურა სადადაა გადაწყვეტილი, სადა კაბა აცვია, თავზე ქუდით, ერისკაცს ჰგავს. ასევე, აქ არ გვაქვს პლაკიდას ნადირობის სცენის

[126] ირ. მამასახლისი. ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 108-123.

[127]მარჯვენა კუთხეში გამოსახულ ცხოველთან დაკავშირებით ირმა მამასახლისი აღნიშნავს, რომ: „მკვლევარები სხვადასხვანაირ იდენტიფიკაციას ახდენენ, მაგალითად, დევიდ უინფილდი მათ ირმებად ან გარეულ თხებად მოიხსენიებს, ექვთიმე თაყაიშვილი, პარმენ ზაქარაია და ვახტანგ ჯობაძე კი ირმებად“. ირ. მამასახლისი. ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 109-110.

კლასიკური ნიშანი – ირემი რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით. ყოველივე გვიჩვენებს, რომ რელიეფი მეტად თავისებურია, ის ადრეული პერიოდის ნადირობის სცენებისგან განსხვავებულ აზრს უნდა შეიცავდეს.

თავისებურებების ნათლად წარმოდგენისთვის, ადრეული სცენების მონადირის ფიგურებს თუ შევადარებთ:

იოანე ნათლისმცემლის ქვასვეტზე (VI-VII საუკუნეთა მიჯნა) გამოსახულია კლასიკური პლაკიდას ნადირობა თავისი იკონოგრაფიული ნიშნით– ცალ მხარეს მონადირე-მხედარი დევნის ირემს რქებს შორიც მაცხოვრის გამოსახულებით. სახასიათოა სიუჟეტის ვერტიკალურად გამოჩენა. მიწიერ სივრცეში გამოსახული მხედარი, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში, ორ რეგისტრად იყოფა;

ატენის სიონის დასავლეთ ფასადზეც მონადირე-მხედარია წარმოდგენილი. მკვეთრი კონტურით იკვეთება ცხენის და მხედრის პოზა, მოზიდული მშვილდ-ისარი სწრაფად ქროლვის შთაბეჭდილებას ქმნის, დინამიკურობას ანიჭებს კომპოზიციას; მაღალი რელიეფითაა გამოქანდაკებული.

მარტვილის სიონის მონადირეც მხედრის სახითაა წარმოდგენილი, რომელიც, ატენის სიონის და იოანე ნათლისმცემლის კომპოზიციებისგან განსხვავებით, შუბით ნადირობს (VII ს.). მხედრის ფიგურა გახვეულია ერთიან აყვავებულ მცენარეულ ორნამენტში, რომელიც ზოგან სამყურა ფოთლების, ზოგან კი მეანდრის სახით ბოლოვდება, ფორმებით მოცულობითი და პლასტიკურია.

წებელდის კანკელის ფილაზეც მხედარი მოზიდული მშვილდ-ისრითაა წარმოდგენილი, რომელიც მიემართება რქებდატოტვილი ირმისკენ, რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით. აღსანიშნავია, რომ მონადირე სამეფო სამოსშია გამოსახული, თავზე სამეფო გვირგვინი ადგას, ცხენსაც სამეფო ატრიბუტი – ჯიღა მოსავს, ფეხზე კი სამეფო დამღა ადევს.

როგორც ვხედავთ, ატენის სიონზე, მარტვილის სიონზე, წებელდის ფილაზე, იოანე ნათლისმცემლის სტელაზე პლაკიდას ნადირობის სცენებია წარმოდგენილი მხედრის სახით. ქართულ ხელოვნებაში X საუკუნემდე ცნობილი ნადირობის ყველა კომპოზიციისგან განსხვავებით, ოშკზე გამოსახულია ქვეითი „მშვილდოსანი“, სადაც ნადირობის კომპოზიციის სრულიად ახლებური გადაწყვეტა და შინაარსის ჩანაფიქრის უჩვეულო მიდგომა ჩანს.

აღნიშნული სცენა აერთიანებს ორ სიმბოლურ სიუჟეტს – **„ნადირობას“** და **“ხე ცხოვრებისა”**- კენ მიმართულ ჯიხვებს, რომლებიც ხის ფოთლებს კვნეტენ. ადრექრისტიანულ ხანაში ცალ-ცალკე, დამოუკიდებელი კომპოზიციების სახით გვხვდება როგორც ნადირობის სცენა, ისე ხესთან (ან წყალთან) წარმოდგენილი ირმები (ანდა ჯიხვები). ცნობილია, რომ ეს უკანასკნელი მორწმუნე ადამიანის უფლისკენ ლტოლვას განასახიერებდა (მაგალითად,

ბოლნისის სიონის რელიეფი (478-493 სურ.7), **თიანეთის სიონის** (Vს-ის II ნახ. სურ.8) რელიეფი[128]). ამ სიუჟეტის ნადირობის სცენაში ჩართვა უჩვეულოა და არ გვხვდება ადრეული პერიოდის კომპოზიციებზე.

„ხისკენ მიმართული რქოსანი ცხოველები“ დამოუკიდებელი გამოსახულების სახით, ფართოდაა გავრცელებული მთელს საქრისტიანოში. იგი ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული მრავალი სახეცვლილებით გავრცელდა ტაძრის შესამკობად: რელიეფის თუ მოზაიკის სახით. მრავლად ვხვდებით მისი იკონოგრაფიის ინტერპრეტაციებს – ხე ცხოვრებისა და მისკენ მიმართული ირემი ან შველი, ზოგ შემთხვევაში, ჯიხვი; ხანაც „ხე ცხოვრებისას“ ანაცვლებს სიცოცხლის წყარო და მასზე დაწაფებული ირმები ან ჩიტები და ა.შ. (მაგ., თიანეთის სიონი,Vს., სურ.7), **ბოლნისის სიონი** (478-493, სურ.8), **აკაურთა** (V-VI,[129] სურ.9), **უკანგორის** ქვასვეტის ბაზა (V-VI),[130] **თელოვანის ჯვარპატიოსანი** (VIII),[131] **ატენის სიონის ტიმპანის** რელიეფი (V-VII,[132] სურ.10), **ბიჭვინთის მოზაიკა** (VI ს.,[133] სურ.11), **რავენას მოზაიკა** (V-VI სს., სურ.12) და სხვა). ყველა დასახელებული კომპოზიცია სიმბოლურად ერთი იდეის მატარებელია. ყველაზე მეტად ოშკის რელიეფი მსგავსებას თიანეთის სიონის ზოომორფულ რელიეფთან ავლენს, სადაც წარმოდგენილია ტოტებგადაშლილი ხე, მისკენ მიმართული რქოსანი ცხოველებით (რქის ფორმის მიხედვით, ჯიხვები).

თიანეთის სიონის ზოომორფული რელიეფის სცენა, დაზიანების მიუხედავად, საკმაოდ კარგად იკითხება, ნათელია. კომპოზიცია ორნამენტირებული თაროთია დასრულებული. ცენტრი უჭირავს ხშირტოტებდაშვებულ დიდ ხეს, რომლისკენაც აქეთ-იქიდან ორი ცხოველია მიმართული. ამათგან მარცხენა, რქების მოყვანილობით, ჯიხვს ან არჩვს მოგვაგონებს, მარჯვენა – შველს. ორივე ცხოველი მოძრაობს, დრუნჩი მიტანილი აქვთ ხესთან და მის ტოტებს კვნეტენ. სიბრტყის მარცხენა კუთხეში მოზრდილი ფრინველია გამოსახული, შესაძლოა ფარშევანგი, თითქოს ხისკენ მიემართება. თავისუფალი არეები – ფრინველის ქვემოთ, შველის ზურგთან და ფეხებთან, შევსებულია მცირე ფოთლოვანი მცენარეებით.

არა მარტო საერთო კომპოზიციური ჩანაფიქრით, არამედ ცალკეულ, კონკრეტულ ორნამენტულ მოტივთა შინაარსით და ამოკვეთის მანერითაც, თიანეთის სიონის ზოომორფული რელიეფი მეტად დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს ბოლნისის სვეტისთავებზე ამოკვეთილ რელიეფებთან. კერძოდ, ამ მხრივ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ბოლნისის

[128]თ. ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 18.

[129] ირ. მამასახლისი. ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 111.

[130] თ. დადიანი, ქვასვეტები, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 66.

[131] თ. ხუნდაძე. თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის რელიეფის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №4-5, 2003, გვ. 52-59.

[132] Н. П. Кондаков, Древняя архитектура Грузии, 1876, с-46.

[133] გ. აბრამიშვილი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 66.

ტაძრის ბაპტისტერიუმის იმპოსტები, სადაც ერთგან, მცენარის ტოტების ფონზე გამოსახულია ორი ურქო შველი: ერთი ფიგურა მოქცეულია ზემოთ და მცენარის ფოთლებს კვნეტს, ხოლო მეორე გამოსახულებაში შველი უკვე რქიანია და დრუნჩი მასაც მცენარისკენ აქვს გაშვერილი.

თიანეთის სიონის ზოომორფულ რელიეფს გარშემო ვაზის ყლორტები შემოუყვება, რაც, სიმბოლური მნიშვნელობის გარდა, დეკორატიულობას მატებს კომპოზიციას; თავისი მნიშვნელობით ეპასუხება „სიცოცხლის ხის“ თემას, რომელიც ქრისტიანულ რელიგიაში ევქარისტიის – პურის მცნების ერთ-ერთი გამოხატულებაა. აქ გამოსახული ვაზის მტევნები ნაყოფიერებისა და კეთილშობილების აღმნიშვნელი სიმბოლოა. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ლექსიკონის მიხედვით: „ძველ აღთქმაში ვაზმა განასახიერა „ხე ცხოვრებისა“. იოანეს სახარების მიხედვით. ვაზი თავად ქრისტეა, ხოლო ლერწამი – მოწაფეები: „მე ვარ ვაზი ჭეშმარიტი და მამა ჩემი მევენახეა“. ქრისტიანულ ხელოვნებასა და არქიტექტურაში ყურძნის მტევანი, პირველ რიგში, მკვდრეთით აღდგომის სიმბოლო იყო, ამის შემდეგ კი – სიუხვის, სტუმართმოყვარეობის, შემოდგომის სიმბოლო. საქართველოში ვაზის ბიბლიურ სიმბოლიკას ვენახის ეროვნული თაყვანისცემა შეერწყა. ქართველთა წარმოდგენით კი ეს არის „სიცოცხლის ხე“.[134] საღვთო წერილში ანკარა წყაროს დაწაფებული ირემი მორწმუნე ადამიანის ღვთისადმი ლტოლვას განასახიერებს, ამის სახეცვლილებაა ხისკენ მიმართული ირემი ან ჯიხვი.

თიანეთის სიონისგან განსხვავებით, ატენის სიონის, ჩრდილოეთით შესასვლელის ტიმპანზე გამოსახულ ზოომორფულ რელიეფზე წარმოდგენილია წყაროს დაწაფებული ირმის ორი ფიგურა. აქ პირდაპირ ბიბლიიდან აღებული სიუჟეტია წარმოდგენილი – წყაროს დაწაფებული ირმები, ანუ ზიარების ეპითეტი. თიანეთის სიონისგან განსხვავებით, ატენის სიონზე გამოსახულ რელიეფს ახასიათებს შესრულების სიბრტყობრივ-ხაზობრივი მანერა, ფიგურათა პირობითობა, მოცულობის და პლასტიკურობის გადმოცემა; გამოირჩევა ფორმების მოხდენილობით, ხაზების მოქნილობითა და სიფაქიზით.

ტოტებდაშვებულ ხესთან წარმოდგენილი ირმებია ჩართული *აკაურთას სამხრეთის კარის* არქიტრავის კომპოზიციაში „დანიელი ლომთა ხაროში“ (V-VI საუკუნეები). ირმა მამასახლისის მოსაზრებით, აღნიშნული კომპოზიცია „უფლის ჯვარცმის, სამი დღე საფლავად დადების და აღდგომის სახე-სიმბოლოა, ხოლო სიცოცხლის ხის წინაშე მდგომი ირმები სამოთხის საწყისს უფრო მეტად წამოწევენ წინ. ამასთან ერთად, წმინდა მამათა განმარტებით, სამოთხის ცენტრში მდგარი სიცოცხლის ხე ჯვარცმის წინაგანგებულებას წარმოადგენს. აქ უფლის მსხვერპლის და აღდგომის მოლოდინის სახე-სიმბოლოს იდეა იკვეთება“.[135]

---

[134] ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 52-53.

[135] ირ. მამასახლისი. ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 111.

თამარ დადიანის კვლევით, „უკანგორის ქვასვეტის ბაზისზე (დმანისი,V-VI საუკუნეები) მთავარი მხარე, ხის აქეთ-იქით, ვერძების ფიგურებს უკავია. ამჟამად მხოლოდ ერთი ვერძის გამოსახულებაა დარჩენილი. მის მკერდსა და გავაზე ასტრალური ნიშნებია დასმული. როგორც ჩანს, ირმების ამსახველი სცენების ანალოგიით, უკანგორის კომპოზიცია მართალი სულის ზიარების სიმბოლურ ხატს უნდა წარმოგვიდგენდეს“.[136]

თამარ ხუნდაძის აზრით, „წოფისა და ივრის სიონის კაპიტელების რელიეფები, იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ბოლნისის სიონში ასახულ სიმბოლურ თემებს იმეორებს. წოფის კაპიტელზე ვხედავთ მკვეთრ მოძრაობაში, სირბილის დროს წარმოდგენილი ირმებისა და ყალყზე შემდგარი ლომების ფიგურებს, რაც შინაარსობრივად ბოლნისის საკურთხევლის კაპიტელის სცენას მოგვაგონებს. ივრის სიონის ევქარისტული მნიშვნელობის სცენა, რომელზეც სიცოცხლის ხესთან ფრინველის, ირმისა და ჯიხვის გამოსახულებებია წარმოდგენილი, ასევე ბოლნისის კაპიტელებზე გაშლილ ამბავს უკავშირდება. წოფისა და ივრის სიონის კაპიტელების გამოსახულებათა სტილიც ადრეული ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი – პლასტიკური კონტურით შემოხაზული ფორმები დაბალი რელიეფითაა მოცემული და სწორკუთხადაა ჩაჭრილი ფონისკენ. ზედაპირთა გრაფიკული დამუშავება, ისევე, როგორც ბოლნისის სიონის რელიეფებზე, აქაც მინიმუმამდეა დაყვანილი“.[137]

მორწმუნე ადამიანის ლტოლვას უფლისადმი გამოსახავს წყაროს დაწაფებული ირმის სიმბოლიკაც. ამიტომაც, რელიეფის გარდა, ხშირად მოზაიკებზეც გვხვდება და, ზოგჯერ, ნათლისღებასთანაა დაკავშირებული. რელიეფების გარდა, ტაძრის შესამკობად IV საუკუნიდან მოზაიკას მიმართავენ. საქართველოში ამ პერიოდის სულ რამდენიმე მოზაიკაა შემორჩენილი, მათგან ჩვენთვის საყურადღებოა ბიჭვინთის „სიცოცხლის მომცემი წყაროს“ მოტივი (IV ს-ის II ნახ.), რომელიც განსაკუთრებული მნიშვნელობის ადგილებზეა გამოსახული, ერთი – სანათლავში, მეორე – საკურთხეველში და ორი იკონოგრაფიული ვარიანტითაა წარმოდგენილი. სანათლავის ემბაზის ქვემოთ, მართკუთხა წაგრძელებულ პანოზე გამოსახულია ელინისტური შადრევნის მეტად გავრცელებული თემა, მწყურვალე ფრინველებით. მანანა ოდიშელის მიხედვით: „შადრევანი წარმოდგენილია ანტიკური ტიპის ჭურჭლით, რომლის შუაგულში ამოზრდილი გირჩიდან წყალი გადმოდის. შადრევნის კიდეებზე ჩამომსმხდარი მტრედები წყალს ეწაფებიან. ფიჭვის გირჩი თავდაპირველად ნაყოფიერების ფალოსური სიმბოლო იყო; აღმოსავლურ მითოლოგიაში ღვთაებათა ატრიბუტს წარმოადგენდა, ელინისტურ ხანაში კი შადრევნის დამაგვირგვინებელ ელემენტად იქცა. წყლის მაგიური სტიქია და ნაყოფიერების ამსახველი სიმბოლო ერთად – ანტიკურ შადრევნებში, წყლის, როგორც „სიცოცხლის

[136] თ. დადიანი, ქვასვეტები, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 66.
[137] თ ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 18.

შთამბერავი ძალის“ მხატვრულ სახეს წარმოადგენს. ქრისტიანობაში მან განმწმენდელი სიმბოლოს მნიშვნელობა შეიძინა, – როგორც წყალი ძალას შთაბერავს მწყურვალს,იქნება ეს ფრინველი თუ ცხოველი, ისე გაუნათებს სულს ქრისტეს მოძღვრება მორწმუნეს. ავტორი მსჯელობას ამ შინაარსის მეორე პანოზე განაგრძობს, რომელიც მოთავსებულია საკურთხევლის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კუთეში, ყველაზე დიდი ზომისაა, ჩაწერილია განივად წაგრძელებულ ოთხკუთხედში. აქ წარმოდგენილია კენაფის ტიპის შადრევანი, უფრო მომცრო გირჩით. მის ორივე მხარეს გამოსახულია ფურირემი შვლით და ხარირემი, რომლებიც წყლისკენ მიილტვიან. ფონი, თიანეთის სიონის მსგავსად, ფრინველების გამოსახულებით და ვაზის სახეცვლილი – ბროწეულის აყვავებული ტოტებითაა შევსებული. სხვადასხვა მხარეს მიმართული ფიგურები დეკორატიულობას ანიჭებენ მოზაიკას. ანალოგიური მნიშვნელობისაა კრატერის ფორმის ჭურჭელი და წყლიანი დოქი ჩიტებით. კრატერის გამოსახულება მოთავსებულია სანათლავის ემბაზთან და ძლიერაა დაზიანებული“[138]...

კომპოზიციის თვალსაზრისით, მსგავს მოზაიკას ვხვდებით იტალიის ქალაქ რავენაში – გალა პლაციადას მავზოლეუმში.[139] V საუკუნის მოზაიკაზე წარმოდგენილია „მწყურვალე ირმების“ კომპოზიცია, რომელიც გამოსახულია ჯვრის მკლავის კონქში. ფასადზე კომპოზიციის ცენტრში, გაჭრილია სწორკუთხა სარკმელი, რომელიც შიდა სივრცისკენ ფართოვდება, ერთი შეხედვით, თითქოს მოზაიკაზეა გამოსახული, კომპოზიციას კრავს. სარკმლის ქვემოთ წყაროა წარმოდგენილი, რომლისკენაც მარჯვენა და მარცხენა მხრიდან მიემართება ორი ირემი. ორივე ფიგურა გახვეულია ერთიან აყვავებულ მცენარეულ მოტივებში. მთლიანად კომპოზიცია გეომეტრიული ფიგურებით დეკორატიულადაა მოჩარჩოებული.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ, როცა გალა პლაციადას მავზოლეუმის მოზაიკას ვუყურებთ, ფერწერასავით სიღრმე აქვს მინიჭებული, სიბრტყულობას ერწყმის. სარკმელი სიმბოლურად უნდა გამოსახავდეს სამოთხის კარს, წყაროსკენ მიმართული ირმები – მორწმუნე ადამიანის სულს, ხოლო აყვავებული მცენარეული მოტივები კი მარადისობის სიმბოლოს უნდა წარმოადგენდნენ. საინტერესოა გამოსახვის ტექნიკა, თითოეული დეტალი დამუშავებული და ხაზგასმულია, ძალიან მეტყველია ირმის წყლიანი თვალები, დატოტვილი რქები მცენარეულ მოტივებშია ახლართული, როგორც მარადიული, ზეციური და მიწიერი სამყაროს გამაერთიანებელი სიმბოლო. წყაროს ნაპირებიდან ამოზრდილ მცენარეშია გახვეული ორივე ირმის ტანი, ეს თითქოს მიმართულებას აძლევს ფიგურებს და დეკორატიულობას ანიჭებს კომპოზიციას.

[138] მ. ოდიშელი. ბიჭვინთის ბაზილიკის მოზაიკების სიმბოლიკა, საბჭოთ ხელოვნება, თბ., 1985, გვ. 74-75.
[139] Н. Аладашвили, დასახელებული ნაშრომი, 42-44.

რავენას მაგალითიც გვიჩვენებს, რომ ზოომორფული კომპოზიციების სახით ქრისტიანთა მისწრაფებების გამოხატვა გავრცელებული იყო არა მარტო საქართველოში, არამედ ადრეფეოდალური ხანის მთელ ქრისტიანულ სამყაროში. საქართველოს მთიან რეგიონებში მორწმუნე ადმიანის სულს ზოგჯერ ირმის კი არა, ჯიხვისებური ცხოველის სახით გამოსახავდნენ.

ირემი, ხესთან ერთად, უცვლელი ატრიბუტია ქართულ სასულიერო ძეგლებსა და უძველეს მხატვრულ კომპოზიციებში. აღსანიშნავია, რომ ქართულმა მითოლოგიამ მისი უცვლელი პერსონაჟი ქრისტიანულ რიტუალს დაუკავშირა. ხე – უძველესი სიმბოლოა, რომელიც, პრაქტიკულად, მსოფლიოს ყველა ცივილიზაციაში არსებობდა. ეს სიმბოლო სამყაროს, ცხოვრების კანონებსა და ადამიანს ამთლიანებს. ხე – მიწაში ღრმად გადგმული ფესვებით და ცისკენ ზეაღმართული ტოტებით – სწორედ ზესწრაფვას ნიშნავს, სამყაროს აერთიანებდა, ამიტომაც ბიბლიურად ის „ზეციურ კიბედ“ იყო მიჩნეული. გარდა ამისა, ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ხე ხშირად ესატყვისება ჯვარს, რომელიც „ცხოვრების ხეს“ ემსგავსება. ზაზა აბზიანიძის, ქეთი ელაშვილის მიხედვით: „ხე ცხოვრებისა“ ხშირად გარდაისახებოდა სამყაროს შექმნის მეტაფორად. არაერთი კულტურული ტრადიციის მიხედვით, ეს ხე წმინდა მთაზე ან სამოთხეში იზრდებოდა. სულიერი ენერგიის ნაკადული მისი ფესვებიდან მოსჩქეფს. „ხე ცხოვრებისა“ კაცობრიობისათვის სულიერი განწმენდის, გადარჩენის, თავისი აგებულებით – განვითარების, მისი ტოტების მრავალფეროვნება კი ერთიანობის სიმბოლოა“.[140]

საინტერესოდ განიხილავს ირმა მამასახლისი სიცოცხლის ხის წინაშე გამოსახულ ცხოველებს. იმოწმებს რა ა. ლოპუხინს, წერს: „ვინც სიცოცხლის ხის ნაყოფს იგემებდა, უკვდავებას ეზიარებოდა. სწორედ ამის გამო ეწოდა მას „სიცოცხლის ხე“. იგი წარმოადგენდა ღვთიური კურთხევის ზებუნებრივი ქმედების ერთ-ერთ სახეს, დაკავშირებულს გარეგნულ სიმბოლურ ნიშანთან – ნაყოფის შეჭმასთან. მისი ისტორიული არსებობის გარდა, სიცოცხლის ხეს როგორც წმინდა წერილში, ასევე მართლმადიდებლურ ეკლესიაში აქვს საიდუმლო წინასწარმეტყველური მნიშვნელობა, მიუთითებს ჯვარცმის ხეზე, რომლითაც უფალმა დაუბრუნა ადამიანს სულიერი ცხოვრება, და ევქარისტიის საიდუმლოებაზე, როგორც გადამრჩენელი ჯვარცმული მსხვერპლის ნაყოფზე, რომელმაც უკვდავება მოგვანიჭა“.[141]

სიმბოლოთა ილუსტრირებული ლექსიკონის მიხედვით: „ადამიანი ცისკენ ზესწრაფვის სურვილს ფრინველის გამოსახვის საშუალებით გამოხატავს. მითოლოგიაში ფრინველები ადამიანის სულს განასახიერებენ. მსოფლიოს კულტურათა უმრავლესობაში გავრცელებულია

[140]ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 94-95, გვ. 146-147.
[141] ირ. მამასახლისი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 111-112.

შეხედულება, რომ ფრინველები უკვდავების, სიხარულის, მისნობის ღვთაებებს წარმოადგენდნენ. ძეგლებზე ხშირად ფარშევანგის გამოსახულებას ვხვდებით (მაგ., ბოლნისის სიონი), როგორც სამყაროს უსასრულო მრავალფეროვნების, სიამაყის, ბრწყინვალბის, უკვდავების და მარადიულობის სიმბოლოს".[142]

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადების შემდეგ, ეკლესია და სამეფო კარი მოითხოვდა მხოლოდ რელიგიურ-დოგმატური შინაარსის ხელოვნებას. სახვით ხელოვნებაში ახალი იკონოგრაფიული სიუჟეტები ისახებოდა. ადრეულ ეტაპზე ქრისტეს და მამა ღმერთის გამოსახვისაგან დიდხანს იკავებდნენ თავს. მიუღებელი იყო ქრისტიანული რელიგიისათვის. ამიტომ ღვთაებრივი საწყისის მისანიშნებლად ალეგორიულ და სიმბოლურ საშუალებებს მიმართავდნენ. წარმართთა მიერ დამუშავებული ფიგურების, კომპოზიციებისა თუ ორნამენტის ცალკეული მოტივები მისადაგებულია ახალ რელიგიურ მოთხოვნებს და სხვაგვარ სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს. ყოველივე ეს ჩანს თიანეთის სიონის ზოომორფულ რელიეფზე.

ამრიგად, ზემოთ განხილული ყველა კომპოზიცია ერთიანია სიმბოლიკის თვალსაზრისით. „ხე ცხოვრებისა" და მისკენ მიმართული ცხოველი შუა საუკუნეების ხელოვნებაში სხვადასხვა ინტერპრეტაციით გვხვდება. ხისკენ მიმართული ირემი, შველი, ჯიხვი ან ვერძი ზოგან დამოუკიდებლადაა გამოსახული. ადრექრისტიანულ ხანაში უკავშირებდნენ „დანიელი ლომთა ხაროში" კომპოზიციებს, ხოლო X საუკუნეში კი უკვე ნადირობის კომპოზიციის იკონოგრაფიაშიც აერთიანებენ, რაც სიახლეა და ოშკის ოსტატი ამ მხრივაც ინოვატორია.

ყველაზე მეტ მსგავსებას ოშკის კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი სწორედ ივრის სიონის რელიეფთან ავლენს, რაც, გარკვეულწილად, ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნებისადმი მიბრუნებაზე მეტყველებს, მაგრამ, საინტერესოა, რა მიზნით?

იმისთვის, რომ ამოვიცნოთ ოშკის სამხრეთ სარკმლის ნადირობის სცენის შინაარსი, განვიხილავთ მის მახასიათებლებს.

ოშკის რელიეფის ძირითადი თავისებურებები შეგვიძლია შემდეგნაირად ჩამოვაყალიბოთ:

1. ნადირობის სცენა წარმოადგენს სარკმლის თავსამკაულს.

2. შეცვლილია მონადირის პოზა – მანამდე არ გვხვდება ქვეითად, ცალ მუხლზე დაჩოქილი, მშვილდ-ისრის დამიზნების მომენტში. აღსანიშნავია, რომ დაჩოქილი პლაკიდას გამოსახვა უკვე IX საუკუნის ფსალმუნთა ილუსტრაციებში გვხვდება, 96-ე ფსალმუნის დასურათებაში, თუმცა განსხვავებული კონტექსტით, მაგალითად, ხლუდოვის ფსალმუნი,

[142] ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 124-125.

სადაც მლოცველი პლაკიდაა წარმოდგენილი. მარიამ დიდებულიძის მოსაზრებით: „მსგავსი გამოსახულებები ბიზანტიურ ხელოვნებაში გავრცელდა, როგორც ხატის თაყვანისცემა. წმინდანი ამ ნიმუშებში გამოისახებოდა არა ნადირობის დროს, არამედ მუხლებზე დამხობილი, ირმის წინაშე, ლოცვის პოზაში“.[143]

1. აქ წარმოდგენილია ჯიხვების ჯგუფი და არა კონკრეტულად ირემი (რაოდენობრივად უტოლდება ატენის სცენას, სადაც ირმის სამფიგურიან ჯგუფს ვხვდებით).

2. ხისკენ მიმართული ჯიხვები ცალკე კომპოზიციას ქმნიან, რომლის ანალოგსაც დამოუკიდებელ გამოსახულებად ადრექრისტიანული ხანის – თიანეთის სიონის ზოომორფულ რელიეფზე ვხვდებით.

3. რელიეფი გამოსახულია ტაძრის სამხრეთით და არა დასავლეთით ან აღმოსავლეთით როგორც ეს იყო ატენის სიონის და მარტვილის სიონის ტაძრებზე.

რელიეფის თავისებურებებიდან გამომდინარე, გარკვეულწილად ჩანს ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნებისადმი მიბრუნება და, ამავე დროს, ნადირობის სცენის ახლებური გადაწყვეტა. კომპოზიცია სიმბოლიზებულია. აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს საფრთხე, რომელიც არსებობს სამყაროში და ქრისტიანობა „ხე ცხოვრებისას“ სახით, რომელიც სულთა ხსნის გზაა.

ხისკენ მიმართული ჯიხვები უფლის მფარველობას არიან შეფარებულნი, თითქოს არც იმჩნევენ მონადირისგან მომავალ საფრთხეს; დამოუკიდებელ გამოსახულებას ქმნიან, მონადირეს მათთან მხოლოდ მშვილდ-ისრის მიმართულება აკავშირებს.

ამრიგად, ოშკის ნადირობის სცენაში გაერთიანებულია წინა პერიოდში გავრცელებული ორი სიუჟეტი: ნადირობის სცენა და ხისკენ (ხე ცხოვრებისა) მიმართული ჯიხვები. ესაა მთავარი თავისებურება: წინათ ცალ-ცალკე არსებული სცენები აქ ერთ კომპოზიციადაა გაერთიანებული.

ჩვენი აზრით, აღნიშნული ქვეითი მონადირე შესაძლოა ზოდიაქოს მშვილდოსანს გამოსახავდეს. ვარაუდს ზოდიაქოს მშვილდოსანთან დაკავშირებით ჯობაძის მოსაზრებებიც ამყარებს. მკვლევარს მიაჩნია, რომ სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი რელიეფები ასტროლოგიურ სამყაროს უკავშირდება.[144]

თუ გავიხსენებთ იმას, რომ „ხე ცხოვრებისასთან“ წარმოდგენილი ცხოველები მარადიულ სიცოცხლესთან ზიარებას უკავშირდებიან, ზოდიაქოს ნიშნის გვერდით მოქცეულნი განსაკუთრებულ აზრს იძენენ. საინტერესო ისაა, რომ ეს მიწიერი დრო (რასაც ზოდიაქო აღნიშნავს) და მიწიერ ცხოვრებასთან დაკავშირებული სიუჟეტები ევროპაშიც ტაძრების კედლებზე, ზეციურ ამბებთან და მარადისობასთან კავშირშია გამოსახული (ტიმპანზე

[143] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 199.
[144] ვ. ჯობაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 142-143.

მოცემული კომპოზიციები). ოშკის რელიეფიც, შესაძლოა, ამ კონტექსტში გავიაზროთ: სიცოცხლის ხესთან მდგომი ჯიხვები მარადიულობას ეზიარებიან, წარმავალ მიწიერ დროზე კი მშვილდოსანი მიგვანიშნებს. ეს ერთ მთლიანობას გამოსახავს. ამ აზრს უნდა ამყარებდეს ვახტანგ ჯობაძის გამოკვლევები. მკვლევარი ოშკის რელიეფებში ხომ ასტრალურ, კოსმიურ მომენტებს ხედავდა. თუ გავიხსენებთ ვახტანგ ჯობაძის მოსაზრებებს ოშკის ტაძრის სხვა რელიეფებზე, შესაძლოა ჩვენი ვარაუდი აქ მშვილდოსნის ზოდიაქოს გამოსახვის შესახებ საფუძვლიანი აღმოჩნდეს. მკვლევარს მიაჩნია, რომ სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი რელიეფები უკავშირდება ასტროლოგიურ სამყაროს: „მტაცებლები ტაო-კლარჯეთში დოგმატური ან კიდევ მორალისტური გაგებით კი არ არიან წარმოდგენილი, არამედ კოსმოლოგიურით, ისინი მოწინააღმდეგე ძალთა ჭიდილის ძველთაძველ სიმბოლიკას წარმოგვიდგენენ. საკულტო ნაგებობის კედლებზე ამგვარი არარელიგიური თემების გამოსახვა, ჩანს, შეწყნარებული ყოფილა ეკლესიის მიერ“.[145]

ჯობაძე ამ მოსაზრებას შუა დეკორატიული თაღის ქანდაკებებზე მსჯელობისას განავრცობს. აქ წარმოდგენილი ლომი და სახედარი, ავტორის თქმით, საერო ხასიათისა შეიძლება იყოს, ვინაიდან საერო გამოსახულებები ოშკში მნიშვნელოვანიცაა და თამამად ხაზგასმულიც. ამას მოწმობენ ცხონების მაძიებელი ადამიანისხელა ქტიტორები, ცხოველთა უამრავი გამოსახულება და, პირველ რიგში, ნადირობის სცენა.

ზოდიაქოს ნიშნები ჯერ კიდევ ანტიკური, მითოლოგიური რწმენა-წარმოდგენებიდან მომდინარეობს, რომელიც შემდეგ ქრისტიანულმა ცნობიერებამაც მიიღო, გადაამუშავა და თავისებური გააზრება მისცა. ანტიკური ხანის ზოდიაქოს რკალზე, ცენტრში გამოისახებოდა ჰელიოსი – მზის ღმერთი თავისი 12 ნიშნით, ქრისტიანულ ხელოვნებაში კი – მაცხოვარი 12 მოციქულით და მათთან შესაბამისი ზოდიაქოს ნიშნებით.

ზოდიაქოს ნიშნები ევროპულ ეკლესიებზე ფართოდაა გავრცელებული, ის XI-XII საუკუნეებში ჩნდება (საფრანგეთში, ბრიტანეთში, იტალიასა და ესპანეთში). უფრო ხშირად პორტალების რელიეფურ კომპოზიციებში გვხვდება და წარმოდგენილია თვის შესაბამისი სამუშაოების ამსახველ კომპოზიციებთან ერთად. ასეა რელიეფებზეც და მსგავსი შინაარსის ხელნაწერი წიგნის მინიატურებში. მაგალიათად, საფრანგეთში ამ მხრივ სამი ტაძარია საინტერესო – **ოვერნის** ტაძარში ზოდიაქოს ნიშნები რელიეფის სახით პირდაპირ იშლება ფასადზე. აქ წარმოდგენილია მშვილდოსანი კენტავრის სახით (XIს. სურ.13); **ოტენის წმ. ლაზარეს ტაძარი, ვეზლეს ტაძარი** (1120-1140, სურ.14), რომელიც მარიამ მაგდალინელის სავარაუდო საფლავზეა აგებული. საინტერესოა, რომ აქ მშვილდოსნისა და თხის რქის

[145] ვ. ჯობაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 142.

ზოდიაქოებს შორის სამუშაოების ნაცვლად ახალი და ძველი წლების პერსონიფიკაციებია მოცემული.

მშვილდოსანი ევროპულ ეკლესიებში ძირითადად კენტავრის სახითაა მოცემული. თუმცა გამონაკლისის სახით გვხვდება ქვეითი „მონადირის“ სახის ფიგურაც, რომელსაც ხელში მშვილდი უპყრია. ასეთია, მაგალითად, ბარფრესტონის (ინგლისი) წმინდა ნიკოლოზის პატარა ეკლესიის პორტალის ზოდიაქო. მას დაახლოებით 1100 წელს მიაკუთვნებენ (სურ.15). თუმცა აქ, ოშკის ფანჯრის გამოსახულებისაგან განსხვავებით, ფიგურა ფეხზე მდგომია წარმოდგენილი და არა ჩამუხლული.

ასეთივე ფეხზე მდგომი ფიგურაა ამენის კათედრალის მშვილდოსნის ზოდიაქო, რომელიც პორტალის ქვედა არეზე სხვა ნიშნებთან ერთადა გამოსახული.

ზოდიაქოს ნიშანი „მშვილდოსანი“ ძირითადად ორგვარი გამოსახულებითაა ცნობილი: კენტავრისა და ქვეითი მშვილდოსნის სახით. ქართულ ხელნაწერში **„ასტროლოგიურ ტრაქტატში“**[146] მშვილდოსნის განსხვავებული გამოსახულებაა ლომისტანიანი მშვილდმომარჯვებული ადამიანი, ხოლო სვეტიცხოველსა და ბეტ-ალფაშიც ქვეითი მშვილდოსნის ვარიანტია წარმოდგენილი. მათ ემსგავსება და, თანაც, განსხვავებულია ოშკის მშვილდოსანი: მსგავსია იმით, რომ ოშკშიც ქვეითი მონადირის სახე აქვს, ხოლო განსხვავდება იმით, რომ ის არა ფეხზე მდგომი, არამედ ჩამუხლული გამოისახება.

დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ზოდიაქოს ნიშნების გამოსახულებების გაცილებით მრავალი მაგალითი გვაქვს, ვიდრე ქართულში. თუმცა შუა საუკუნეების საქართველოში ზოდიაქოს ნიშნები რომ შეწყნარებული ყოფილა ქართული ეკლესიის მიერ, ამაზე მეტყველებს ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ასტრონომიულ-ასტროლოგიური შინაარსის ხელნაწერები,[147] შერეული ტიპის ხელნაწერთა კრებულებიდან, რომლებიც პრაქტიკულ-სახმარ წიგნებად და სახელმძღვანელოებად იყო გამოყენებული. აღსანიშნავია 1188-1210 წლებში შედგენილი კრებული AA-65, რომელიც შეიცავს სხვადასხვა სახის სასულიერო შინაარსის თხზულებებს: – ანასტასი სინელის „წინამძღვარს“, ნიკიტა სტითასისა და თომა იერუსალიმელის შრომებს, აგრეთვე ასტროლოგიურ-ასტრონომიულ თხზულებებს: „სიდიდე და სიმცირე ვარსკვლავთა“ და ზოდიაქოები/საეტლო – „ეტლთა და შვიდთა მნათობთათვის“. აკაკი შანიძის მიხედვით, „ეტლთა და შვიდთა მნათობთათვის“ არაბულიდანაა გადმოკეთებული და ეხება ციურ ეტლთა დახასიათებას, მთვარის მოძრაობას,

[146] ა. შანიძე. ეტლთა და შვიდთა მნათობთათვის: ასტროლოგიური თხზულება XII საუკუნისა, თბილისი, 1975.

[147] http://geomanuscript.ge/?page=samecniero

მოძღვრებას შვიდი მნათობის შესახებ,[148] ხოლო მოხატულობის თვალსაზრისით, მსგავსებას იჩენს სპარსულ მინიატურულ ხელოვნებასთან.[149]

აღნიშნულ ხელნაწერს ბოლოში ახლავს მინიატურები, სადაც გამოსახულია ზოდიაქოს ნიშნები. აქ გამოსახული მშვილდოსანი ნახევრად ლომის ტანისაა, ადამიანის სახით, თავზე კბილებიანი გვირგვინი ადგას, წელსზემოთ ფიგურა მოტრიალებული აქვს ტანის საპირისპიროდ და მოზიდული მშვილდით მიმართულია ურჩხულისაკენ, რომელიც თავისივე აპრეხილი კუდის დაბოლოებას წარმოადგენს, ტანის გარეშე. მშვილდოსნის კუდი ბოლოვდება პირდაღებული და ცეცხლისმფრქვეველი ფანტასტიკური გველეშაპის სახით, რომელიც ჯიხვისმაგვარი ოვალური რქით გამოისახება. მშვილდოსნის ერთი ფუგურა თავის თავში აერთიანებს ლომს, ადამიანს და ურჩხულს ჯიხვისმაგვარი რქებით.

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მშვილდოსნის ეტლი აღნიშნულ ტრაქტატში დაკავშირებულია სასულიერო პირებთან: „ესე ბურჯი კათალიკოზთა და ეპისკოპოსთა და ბჭეთაჲ არსო“ (19,12)... მონაზონთა საყოფნი მთანი და ქუაბნი მისნი არიანო (9,15)... და ადგილთაგან ეკლესიაჲ და მონასტერი და ბჭეთა საჯდომი მისიაო (9, 17)“.[150]

სასულიერო ხელნაწერში ასტროლოგიური თხზულების ჩართვა, სასულიერო პირებთან ასტროლოგიური ნიშნების გაიგივება ამყარებს ვარაუდს, რომ ქართული ქრისტიანული ხელოვნებისთვისაც მისაღები ყოფილა ზოდიაქოს ნიშნების გამომსახველობა.

ზოდიაქოს რკალის და ნიშნების გამოსახულება ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გვაქვს **სვეტიცხოვლის ტაძრის** (სურ.16) სამხრეთ კედელზე აპოკალიფსის ამსახველი ფრესკის ფრაგმენტის სახით – გვიანი მოხატულობა (XVII ს.), სადაც გამოსახული ზოდიაქოს ნიშნები ეკლიპტიკაზე განლაგებული ვარსკვლავთა ჯგუფებია. ო. ნიკოლაიშვილის მიხედვით: „ეკლიპტიკა ის დიდი წრეა, რომელზეც მზე ერთ წელიწადში ხილული მოძრაობის გზას გადის და ის გაივლის ამ თორმეტ თანავარსკვლავედს. ფრესკის ერთ-ერთი ფრაგმენტიც სწორედ ეს დისკოა. უნდა ითქვას ისიც, რომ ამ ფრესკაზე ანგელოზები და ოთხი ცხოველია გამოსახული. ამ დისკოს ცენტრში გამოსახულია მაცხოვარი, რომელსაც მარცხენა ხელში ნახევრად გადაშლილი გრაგნილი უჭირავს. მის გარშემო ანგელოზთა დასია. შემდეგ მოდის ვარსკვლავები, მზე და მთვარე. ამ კომპოზიციას ხსნის ბერძნული წარწერა: „აქებდით უფალსა ცათაგან, აქებდით მას მაღალთა შინა, აქებდით მას ყოველნი ანგელოზნი მისნი, აქებდით მას ყოველნი ძალნი მისნი, აქებდით მას მზე და მთოვარე, აქებდით მას ყოველნი ვარსკვლავნი“. ამ ფრაგმენტს თავად ტექსტი შიფრავს, ფრესკა კი მთლიანად აპოკალიფსის ამსახველი სცენაა. გასათვალისწინებელია

[148] ა. შანიძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 11.
[149] http://geomanuscript.ge/?page=samecniero
[150] ა. შანიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 11.

ისიც, რომ სვეტიცხოველი აგებულია თორმეტი მოციქულის სახელზე, ზოდიაქოს რკალში 12-ვე ნიშანი შეესაბამება თითოეულ მოციქულს“.[151]

თამარ მებუკეს მოსაზრებით: „ადრექრისტიანულ ხანაში თორმეტ მოციქულს აკავშირებდნენ ზოდიაქოს 12 ნიშანთან (49:48-50), სავარაუდოდ, შესაბამისობა დგინდებოდა ზოდიაქოს მოცემული ნიშნის ქვეშ დაბადებული ადამიანის ხასიათის ნიშან-თვისებებით (მათე აირჩიეს წილისყრით იუდას ღალატისა და თვითმკვლელობის შემდეგ. ეს ფაქტი ხაზს უსვამს რიცხვ თორმეტის მნიშვნელობას). ახალ აღთქმაში მოციქულების სახით მოცემულია სრულყოფილების ის იდეალი, რომელსაც ადამიანი შეიძლება მიემსგავსოს“. ზოდიაქოს ნიშნების მოციქულებთან შესაბამისობის საინტერესო განმარტებას გვთავაზობს ავტორი, რომლის მიხედვითაც:[152]

„1. ვერძი – პეტრე (სვიმონი), ცეცხლოვანი, იმპულსური, ცვალებადი, წინ მიმავალი ლიდერი, რომელიც, ბოლოს და ბოლოს, გახდა ის ქვა, რომელზეც დაეფუძნა ახალი ეკლესია. ვერძი თავს განაგებს, წარმოადგენს აზრს, სიბრძნეს.

2. კურო – სვიმონ კანანელი, რომლის სახელიც ინგლისურში დოგმატიზმის სიმბოლო გახდა.

3. მარჩბივი – იაკობი (ალფეს შვილი), რომელმაც თავად ვერ შეიცნო იესოში მესია, მაგრამ შემდგომ იერუსალიმის ტაძარში მჭერმეტყველი მღვდელი და ქრისტიანობის აქტიური მქადაგებელი გახდა.

4. კირჩხიბი – ანდრია, თანაგრძნობით აღსავსე ადამიანი, იოანე ნათლისმცემლის მიმდევარი; მისი პირველი მისწრაფება, როდესაც მესია იპოვა, იყო გაქცეულიყო და ძმა პეტრე მოეყვანა.

5. ლომი – იოანე, „მოწაფე, რომელიც იესოს უყვარდა“. საეკლესიო მწერლები მას მოციქულ იოანესთან აიგივებენ. ლომი მართავს გულს, წარმოადგენს გრძნობებს, სიყვარულს.

6. ქალწული – ფილიპე, ყოველთვის ზუსტი, მკვლევარი და პრაქტიკოსი.

7. სასწორი – ბართლომე, უბიწო, სუფთა, „მასში არ არის ეშმაკობა“.

8. ღრიანკალი – თომა, ურწმუნო, მაგრამ მამაცი და გულადი.

9. მშვილდოსანი – იაკობი (ზებედეს შვილი), დიდი მასწავლებელი, რომელიც პეტრესა და იოანესთან ერთად ადრეული ეკლესიის სულიერი ლიდერი გახდა.

9. მშვილდოსანი არის ადამიანის სიმბოლო, რომელმაც გონებით დაამარცხა ინსტინქტური ბნელი ძალები. ეს იდეა გამოხატულია კენტავრის მითოლოგიური ფიგურით, სადაც ცხენის სხეულს აგვირგვინებს ადამიანის თავი. ადამიანში მოცემულია ორი ბუნება: მდაბალი და

[151] ო. ნიკოლაიშვილი. სვეტიცხოვლის ფრესკის ფრაგმენტი – რეპროდუქცია, თბ., 2011.

[152]თ. მებუკე. ზოდიაქოს ნიშანთა მითოლოგიური სემანტიკა და დასავლეთევროპული ლიტერატურა, თბ., 2007, გვ. 150-152.

მაღალი. ავტორი ხსნის შინაარსს: „ადამიანს არ შეუძლია საკუთარი მდაბალი არსისგან გათავისუფლება, მაგრამ მან უნდა ისწავლოს თავდაჭერა, რათა მდაბალი ბუნება თავის სამსახურში ჩააყენოს. ცხენის სხეული მოძრაობს: ცხენი გარბის, მაგრამ ამ რბოლას აზრი არ აქვს – ყველაფერი გააზრებული, გონიერი მოქმედების სამსახურშია, რაც გამოხატულია მოზიდული მშვილდით კენტავრის მხედრის ხელში. ეს არის ადამიანი, რომელსაც იდეალის სამსახურში, მოძრაობაში მოჰყავს თავისი მდაბალი ბუნება, რათა მიზანს მიაღწიოს“.

10. თხის რქა – მატთე მეზვერე, გადასახადების ამკრეფი, რომში ძალაუფლებით აღჭურვილი.

11. მერწყული – თადეოზი, ზრუნავს გლეხებზე და ცდილობს უბრალო ადამიანების ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებას.

12. თევზები – იუდა ისკარიოტელი, ცდუნებას აყვა და მწარედ იტანჯებოდა სინანულისაგან“.[153]

მკვლევარი მსჯელობას განაგრძობს ევაგნგელისტურ სიმბოლოებზე: „ადრექრისტიანული ხანის ეკლესიაში ევანგელისტური სიმბოლოები შეესაბამება ზოდიაქალურ თანავარსკვლავედებს: კურო – ლუკას სიმბოლო, ლომი – მარკოზის, მათეს სიმბოლო – ანგელოზი, მერწყულის ნიშანი ციურ წყლებს განაგებდა, არწივი – იოანეს სიმბოლო, ღრიანკალის ნიშანს არწივი შეესაბამება. ანტიკურ ეპოქაში არწივი ხშირად გამოიყენებოდა როგორც მერვე ზოდიაქალური ნიშნის სიმბოლო ღრიანკალის ნაცვლად. აქ აღინიშნება საინტერესო პარალელი „აპოკალიფსურ ცხოველთან“: პირველი მხეცი ლომის მსგავსი იყო, მეორე მხეცი – კუროს მსგავსი, მესამე მხეცს სახე ადამიანისა ჰქონდა, ხოლო მეხუთე მხეცი გაფრენილ არწივს ჰგავდა (87:4:7). ეს ოთხი წმინდა ცხოველია უფლის ტახტთან, რომლებიც მას ადიდებენ. თავდაპირველად, ზოდიაქოში არწივს ღრიანკალის ადგილი ეკავა, რაც სიმბოლიკის კუთხით უნდა განვიხილოთ. თავისი უმართავი სექსუალური ძალების გამო, არწივი მორალურად დაეცა და ღრიანკალად იქცა. არწივი წარმოადგენს პიროვნებას, რომელმაც შეძლო მაღლა ცაში აფრენა, მაგრამ დაეცა, ვინაიდან კეთილისა და ბოროტის ხის ნაყოფი იგემა (ვარსკვლავური ცის რუკაზე არწივს თავდაღმა გამოსახავენ, როგორც დაცემულს). მერწყულს გამოსახავენ მოხუცი ადამიანის სახით, შესაბამისად, ის განასახიერებს აზროვნებისა და ცოდნის სფეროს, რომელიც ჭურჭლიდან წყალს ღვრის. ეს ცოცხალი წყალია, ვინაიდან მერწყულის ცოდნა – ეს სიცოცხლის მომტანი, სიცოცხლის შემოქმედი, სიცოცხლის გაღვიძების ცოდნაა. ერისკაცის ჭურჭლიდან დაღვრილი წყალი ადამიანებს ასწავლის, რომ მათ უნდა კვებონ ყველაფერი, მორწყან, აიძულონ ნაყოფი მოისხას როგორც შინაგანად, ასევე თავის გარშემოც. ბერძნულ მითოლოგიაში მერწყული წარმოდგენილია ღმერთების მერიქიფის – განიმედესის

[153] თ. მებუკე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 150-152.

სახით, მერწყული ცოდნის სიმბოლოა. როგორც თამარ მებუკე წერს: „მზე ზოდიაქოში ვერძის, კუროს, მარჩბივის და ა.შ. მიმართულებით გადაადგილდება, მაშინ, როდესაც გაზაფხულის ბუნიობის წერტილი სხვა თანავარსკვლავედში ინაცვლებს, რაც შეესაბამება ცვლილებებს სიცოცხლის ყველა სფეროში. ეს ასევე დაკავშირებულია მოცემულ ეპოქაში გაბატონებული რელიგიების შეცვლასთან, კაცობრიობისათვის ღვთიური სიბრძნისა და ჭეშმარიტების ახალი წახნაგების გამოკვეთასთან. თევზების ერა – ქრისტიანობის ერაა, რომელიც თავისი ნიშან-თვისებებით სწორედ თევზების ნიშანს, თავგანწირვისა და მსხვერპლშეწირვის ნიშანს შეესაბამება. მას წინ უსწრებდა ვერძის ერა, ბაბილონისა და ეგვიპტის რელიგიების ერა. მერწყულთან და მის შემავსებელ ლომის ნიშანთან ერთად, იხსნება ახალი ცოდნის ერის კარი. ეგვიპტელთა სფინქსი ზოდიაქოს წარმოდგენაა ოთხი ელემენტის შესაბამისად: მას ადამიანის თავი აქვს, მერწყული – ჰაერის ნიშანი, ხარის სხეული – კურო-მიწის ნიშანი, ლომის თათები, ლომი – ცეცხლის ნიშანი და არწივის ფრთები – ღრიანკალი – წყლის ნიშანი“.[154]

ჩვენს ვარაუდს ზოდიაქოს ნიშანთან დაკავშირებით ამყარებს ასტრალური ნიშნების და სიმბოლოების აქტუალურად გამოყენება ფასადთა შემკულობაში, განსაკუთრებით X-XI საუკუნეებში, მაგ., ლომისა და სახედრის გამოსახულება ოშკის ტაძარზე, რომელსაც ვახტანგ ჯობაძე კოსმიურ სამყაროს უკავშირებს.[155]

ოშკის სარკმლის თავსართის რელიეფზე საუბრისას უნდა გავითვალისწინოთ სარკმლის ქვემოთ ჩასმული ქვის ფილა ზოომორფული გამოსახულებით, სადაც ლომებისა და ხარირმის შერკინებაა წარმოდგენილი (სურ.17). აღნიშნული რელიეფი დაზიანებულია და ცხოველების ფიგურები კარგად არ გაირჩევა. ცენტრში, შემაღლებულ ადგილას ხარირემია გამოსახული, რომლისკენაც მარჯვენა და მარცხენა მხრიდან ორი მტაცებელია მიმართული, ერთს ფეხში აქვს პირი წავლებული, მეორეს – ყელში. მტაცებლები იმ პოზაში არიან, როგორც ზემოთ ნადირობის სცენაში, ხისკენ მიმართული ჯიხვები. მტაცებლების სახით ბოროტ ძალთა თავდასხმა გამოიხატება, მაგრამ, მიუხედავად ფიზიკური განადგურების საშიშროებისა, ირმის მშვიდი პოზა მის სულიერ გამარჯვებაზე მიგვანიშნებს. მსგავს დეტალს მარტვილის სიონის რელიეფზე ვხვდებით, სადაც ჩართულია ირმისკენ მიმართული მყეფარე ძაღლი.

საინტერესოა, ფიგურების განლაგება როგორც სარკმლის თავსართზე, ისე ქვედა რელიეფზე. ქვის ფილა, ზოომორფული გამოსახულებით სარკმლის ქვემოთ, ნადირობის სცენის ცენტრალური ნაწილის დაბლაა წარმოდგენილი. ქვედა რელიეფზე ფიგურები დიაგონალურადაა განლაგებული, ისე, როგორც ზედაზე – ხისკენ მიმართული ჯიხვები. აღსანიშნავია, რომ, თავსამკაულისგან განსხვავებით, ქვის ფილაზე წარმოდგენილი რელიეფი

[154] თ. მებუკე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 151-153.
[155] ვ. ჯობაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 142-143.

მომრგვალებული ფორმებით, დინამიკით, ქვის უხეშად დამუშავებით ხასიათდება. ორივე მათგანი თვალით ადვილად აღიქმება, რასაც ოსტატმა სხვადასხვა ხერხით მიაღწია, – ერთი მათგანი, დაბალი რელიეფით სიბრტყეზე გაშალა, მეორე კი ვიწროდ, კვადრატში მოათავსა, მაგრამ მომრგვალებული ფორმებით გამოკვეთა.

ადრეული ნადირობის სცენებისგან განსხვავებით, ოშკში ახლებური მხატვრული გადაწყვეტა ჩანს. მართალია, ლომების ნადირობას ირემზე დამოუკიდებელი მნიშვნელობა აქვს მინიჭებული, მაგრამ, ვფიქრობ, ნადირობის სცენაც და ეს რელიეფიც ოსტატის ერთიანი კომპოზიციური ჩანაფიქრია.

თავდამსხმელი ლომების ფიგურებიდან დინამიკა აგრესიის შთაბეჭდილებას ქმნის, მოზღვავებულ ენერგიას, რომელიც ხარირმისკენ მიემართება. ხარირემი, რომლის დატოტვილი რქებიც კარგად იკითხება, ოსტატმა შემაღლებულ ადგილას მოათავსა, ცენტრში, ლომების თავზე. ირმის საზეიმო, მშვიდი პოზა მის გამარჯვებაზე მიგვანიშნებს. ზედა, მარჯვენა კუთხეში კიდევ ერთი მტაცებელია გამოსახული, რომელიც წარმოდგენილი სცენის სახილველადაა თავმიბრუნებული.

ტაო-კლარჯეთის სკულპტურაში ხშირად გამოსახავენ ლომისა და ხარის შერკინებას, როგორც კეთილი და ბოროტი საწყისების ბრძოლას. ლომი ასევე გაიაზრებოდა ქრისტიანულ ხელოვნებაში. როგორც ძალაუფლების სიმბოლო; ქართული ეპოსის მიხედვით, მზესთან ასოცირდებოდა. ხშირად გამოსახავენ ლომს, როგორც სინათლეს და ხარს, როგორც ბნელ ძალას; ასტროლოგიური „Leo“ და „Taurus“.

როგორც აღვნიშნეთ, ჯობაძის მოსაზრებით, სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი რელიეფები უკავშირდება ასტროლოგიურ სამყაროს. მკვლევარი ამ მოსაზრებას ამყარებს შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ ასტროლოგიური მინიშნებებით[156].

ჩვენ ეს საკითხი ვეფხისტყაოსანთან მიმართებაში შევისწავლეთ. მაგალითად, „ავთანდილის ლოცვა კოსმოსის შემადგენელი შვიდი ცთომილის მიმართ“, „წასვლა ავთანდილისაგან ფრიდონისასა“, სადაც ავთანდილი ციურ სამყაროს ავედრებს თავის ბედს და, ამავე დროს, ახასიათებს თითოეულ მათგანს (ზუალი – სატურნი, მუშთარი – იუპიტერი, მარიხი – მარსი, ასპიროზი – ვენერა, ოტარიდი – მერკური, მზე, მთვარე და ვარსკვლავები. სტრიქონებში მკვეთრად ჩანს მათი კეთილი თუ ბოროტი საწყისები):

„მო, ზუალო, მომიმატე ცრემლი ცრემლსა, ჭირი ჭირსა,
გული შავად შემიღებე, სიბნელესა მიმეც ხშირსა,
შემომყარე კაეშანი, ტვირთი მძიმე, ვითა ვირსა,
მას უთხარ, თუ: „ნუ გასწირავ, შენია და შენთვის ტირსა“.[157]

[156] ვ. ჯობაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 142-143.

აქედან ვგებულობთ, რომ ცთომილი ზუალი – სატურნი ავის მოქმედია, რომ იგი მწუხარებას, ვაებას და ბნელს უკავშირდება, მისი ფერი შავია. მისი დახასიათება სავსებით ემთხვევა ზუალის, იგივე სატურნის ძველაღმოსავლურ გაგებას. ახალი კი ისაა, რომ ასტროლოგიური ნიშანი მერწყული კი არაა, როგორც მოსალოდნელი იყო, არამედ ვირი. აქედან გამომდინარე, ვახტანგ ჯობაძე თვლის, რომ „სამხრეთის ფასადის სარკმლის წარბზე მოცემულია ზოდიაქური ნიშნები შვიდთაგან უმთავრესი ორი ცთომილისა „ლეო“– ლომი და მისი მოპირდაპირე ავის მოქმედი „ზუალი“ თავის ნიშანთან – ვირთან ერთად“.[158] შემდეგ:

„ჰე, მუშთარო გეაჯები შენ, მართალსა ბრჭესა, ღმრთულსა,

მო და უყავ სამართალი, გაებრჭობის გული გულსა;

ნუ ამრუდებ უმართლესსა, ნუ წაიწყმედ ამით სულსა!

მართალი ვარ, გამიკითხე! რად მაწყლულებ მისთვის წყლულსა?“[159]

მუშთარი ანუ იუპიტერი კეთილსაწყისიანი, სამართლიანია. იუპიტერი მშვილდოსანს განაგებს, აქედან გამომდინარე, ნადირობის სცენის მონადირე შეიძლება გავიაზროთ იუპიტერის სიმბოლოდ.

ზოდიაქოს ნიშნების ამგვარი გააზრება გვაფიქრებინებს, რომ სრულიად ბუნებრივია ზოდიაქოს „მშვილდოსნით“ ქრისტიანული მოტივების გადმოცემა ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაშიც.

ვინაიდან ამ ეპოქაში ასტროლოგია და ასტრალური ნიშნები მეცნიერების დონეზე იყო აყვანილი, მისი გავლენა ქრისტიანულ ხელოვნებაზე ბუნებრივია. ოსტატს შეეძლო გამოესახა მშვილდოსანი ზოდიაქო მონადირის ნაცვლად.

ამდენად, თუ ოშკის დეკორში მიღებულია ზოდიაქოს ნიშნები, სიმბოლური გამოსახულებები გვაფიქრებინებს, რომ ნადირობის სცენაში წარმოდგენილი მონადირე შეიძლება იყოს მშვილდოსანი. განხილული ფიგურებიდან უფრო მეტ მსგავსებას ავლენს ზოდიაქოს ნიშნის მშვილდოსანთან, ვიდრე ადრეული ნადირობის სცენების მონადირის ფიგურებთან, რაც გვაფიქრებინებს მის კავშირს ასტროლოგიურ სამყაროსთან.

როგორც აღვნიშნეთ, შუა საუკუნეების რელიეფურ კომპოზიციებში მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებების კვლევისას გამოიკვეთა საინტერესო ასპექტი – „მონადირე-მშვილდოსანი“, რომელიც ცალკე ჯგუფს ქმნის. აქედან სამი – **ოშკის, ტყობა-ერდის და ბაგრატის ტაძრის მშვილდოსნის ფიგურა** X-XI საუკუნეებს ეკუთვნის.

ოშკის, ბაგრატის და ტყობა-ერდის სამი მშვილდოსნის ფიგურიდან ერთი – ოშკის სარკმლის კომპოზიციაში ჩასმულია ნადირობის სცენაში, რომელიც თავის თავში აერთიანებს

---

[157] შ. რუსთაველი. ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1986, გვ. 199-202.
[158] ვ. ჯობაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 142-143.
[159] შ. რუსთაველი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 199-202.

„მონადირეს“ და „ხე-ცხოვრებისას“, ხოლო ტყობა-ერდსა და ბაგრატზე დამოუკიდებელი ფიგურის სახითაა გამოსახული. თუმცა, უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ხანგრძლივი ნგრევის და გადაკეთების შემდეგ ორივეგან, შესაძლოა, გადაადგილებულია. დაზუსტებით არ ვიცით ქვის ფილების პირვანდელი მდებარეობა, შესაბამისად, გადაჭრით არც იმის თქმა შეგვიძლია, რომელიმე ცხოველთან ან სხვა ფიგურასთან ერთად ქმნიდა თუ არა ერთიან იკონოგრაფიულ სქემას. ერთი რამ ცხადია, ამ ჯგუფში წარმოდგენილი ქვეითი, ჩამუხლული მონადირე მშვილდოსნები მეტ მსგავსებას ავლენენ ზოდიაქოს მშვილდოსანთან, ვიდრე წმ. ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიულ კომპოზიციასთან, რომლის აუცილებელი სქემაც გულისხმობს მდევარ მხედარს და მის მსხვერპლ ირემს, რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით, რაც დამახასიათებელი იყო ადრექრისტიანული ხანის ნადირობის კომპოზიციებისთვის. X-XI საუკუნეების დასახელებულ ძეგლებზე სამივე ფიგურა გამოისახება ერთი პოზით, ჩამუხლული მოზიდული მშვილდ-ისრით. მცირე განსხვავებაა ბაგრატის ფიგურის პოზაში, რომელიც ჩამუხლულია, მაგრამ ფეხები თითქოს გადაჯვარედინებული აქვს. სტილისტურად ოშკის და ბაგრატის ფიგურები დაბალი რელიეფითაა გამოკვეთილი, ტყობა-ერდის კი – მოცულობითი, ცოტა უხეში ფორმებით. სამივე საერო სამოსშია გამოწყობილი, ტყობა-ერდზე ხაზგასმულია კაბის სამკუთხედად ჩაჭრილი საყელო. აღნიშნული ფიგურების გადაწყვეტა გვაფიქრებინებს, რომ აქ ზოდიაქოს მშვილდოსნებია გამოსახული. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩვენს ვარაუდს ვახტანგ ჯობაძის მოსაზრებები და ქართულ ხელნაწერებში შემორჩენილი ასტროლოგიური ტრაქტატი-მასში მშვილდოსნის ეტლის სასულიერო პირებთან დაკავშირებაც ამყარებს. თუ ქართული სასულიერო მწერლობისთვის მისაღები იყო ზოდიაქოს ნიშნები და ასტროლოგია, არაა გამორიცხული იგი რელიეფურ ქანდაკებაშიც აესახათ, ქრისტიანული შინაარსის მინიჭებით. ვინაიდან ამ ეპოქაში ასტროლოგია და ასტრალური ნიშნები მეცნიერების დონეზე იყო აყვანილი, მისი გავლენა ქრისტიანულ ხელოვნებაზე ბუნებრივია. ოსტატს შეეძლო გამოესახა მშვილდოსანი ზოდიაქო მონადირის ნაცვლად. მით უმეტეს, რომ ყოველმხრივ ვითარდება ამ პერიოდის კულტურა და ხელოვნება, ოსტატები არ ერიდებიან თავისუფალ მიდგომებს და ინოვაციებს როგორც არქიტექტურაში, ისე რელიეფურ ქანდაკებასა და წიგნის მინიატურაში. საყურადღებოა ისიც, რომ ბაგრატის ტაძარი აქტიურად იმეორებს ოშკის არქიტექტურულ თუ სკულპტურულ ელემენტებს, თუმცა გადამუშავებული სახით. მიუხედავად იმისა, რომ მართლმადიდებლური ეკლესია უარყოფს მრგვალ ქანდაკებას, ბაგრატის ტაძრის დეკორში ოსტატი არ ერიდება ფასადიდან თამამად ამოზრდილ, თითქმის მრგვალ ქანდაკებამდე მიყვანილ სკულპტურული თავების გამოსახვას, რაც მეტყველებს ხელოვნების თავისუფლებაზე და დასაშვებს ხდის X-XI საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში ზოდიაქოს ნიშნების გამოსახვას.

3.3. ტყობა-ერდის ტაძრის მონადირე- მშვილდოსნის ორი რელიეფი (X ს).

ქვეითი, ჩამუხლული მშვილდოსნის გამოსახულებები გვხვდება **ტყობა-ერდის ეკლესიის რელიეფებზე (X ს.).** ძეგლი მთიან ინგუშეთში, მდინარე ასას ხეობაში, სოფელ ხაირახის მახლობლად მდებარეობს და უკავშირდება ქართველების მოღვაწეობას ჩრდილო კავკასიაში.

თამარ ხუნდაძის მიხედვით: „საქართველოს გაერთიანების პერიოდი, X-XI საუკუნეები, ჩრდილოეთ კავკასიასთან აქტიური ურთიერთობით ხასიათდება. ინგუშეთში მდებარე ტყობა-ერდის ტაძარი კი ჩრდილოეთ კავკასიაში საქართველოს დიპლომატიურ და მისიონერულ მოღვაწეობაზე მეტყველებს. სამეკლესიანი ბაზილიკის ტიპის ტაძარი უხვად არის მორთული სხვადასხვა პერიოდის ფიგურული რელიეფებითა და ქართული ასომთავრული წარწერებით. XI საუკუნის სამშენებლო ფენის რელიეფური კომპოზიცია დასავლეთ ფასადზეა მოთავსებული. ის საგრძნობლადაა დაზიანებული, თუმცა ძველი ჩანახატების მიხედვით შესაძლებელია მათი პირვანდელი სახით წარმოდგენა. მიუხედავად იმისა, რომ საქართველოსთან ტყობა-ერდის კავშირი უდავოა, დასავლეთი ფასადის რელიეფური კომპოზიციის საერთო გადაწყვეტაში აშკარაა გარკვეული თავისებურებებიც, რაშიც ადგილობრივ ოსტატთა თანამონაწილეობა ჩანს. ეს გამოიხატა ფიგურათა თავისებურ სტილიზაციაში, დამახასიათებელ ტიპაჟში, კვეთის ხაზგასმულად ხისტ მანერასა და სხვა ნიშნებში“.[160]

ლევან ხიმშიაშვილის თანახმად: „პირველი ცნობები ჩრდილოეთ კავკასიაში მდებარე ამ უნიკალური ქრისტიანული ტაძრის შესახებ შტედერს ეკუთვნის, რომელმაც 1781 წელს აზომა და აღწერა იგი. შემდეგ, 1811 წელს ძეგლს გაეცნო და თავისი შეხედულებები შტედერის მასალებთან ერთად გამოაქვეყნა გერმანელმა გეოლოგმა მორიც ფონ ენგელგარდტმა. ამის შემდეგ არაერთი მკვლევარი დაინტერესებულა ამ ძეგლით. აკადემიკოსმა ვ. მილერმა 1886 წელს, პროფ. სემიონოვმა 1929 წელს, ხელოვნებათმცოდნე კრუპნოვმა 1947 წელს ნახეს, შეისწავლეს და სპეციალური გამოკვლევები მიუძღვნეს მას. მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა დ. ბაქრაძემ. ძეგლის მეცნიერული კვლევის ახალ ეტაპს საფუძველი ჩაუყარა ექსპედიციამ ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით. ტყობა-ერდის ხუროთმოძღვრული ძეგლის ზუსტი მეცნიერული ანალიზი გამოაქვეყნა გ. ჩუბინაშვილმა ნაშრომის სახით (К вопросу о культурных связях Грузии и Ингушетии), სადაც იმ დროს გამოთქმული სავარაუდო მოსაზრებები სავსებით დადასტურდა“.[161]

---

[160] თ. ხუნდაძე, XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 228-229.

[161] ლ. ხიმშიაშვილი., მ. ანთაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 65-66.

გივი ღამბაშიძის არქეოლოგიური კვლევის შედეგად აღმოჩენილ წარწერებში მოხსენიებული არიან ისეთი ისტორიული პირები, როგორიცაა სვეტიცხოვლის აღმშენებელი პატრიარქი მელქისედეკი, არსენ II და გიორგი „ეპისკოპოსი“.[162]

ტაძრის სახელწოდებასთან დაკავშირებით საინტერესოა გივი ღამბაშიძის მიერ გამოთქმული მოსაზრება, რომელიც ტყობა-ერდის სახელს ასე განმარტავს: „ერდი ითარგმნება, როგორც ღმერთი, სული, წმინდა, ხოლო ტყობა დაკავშირებულია წმინდა თომას სახელთან, ანუ თომაწმინდა, რომელმაც შემდეგ პერიოდებში სახეცვლილება განიცადა. საქართველოში მრავლად არის სახელები: გიორგიწმინდა, ელიაწმინდა, ნინოწმინდა და სხვ. გიორგი ღამბაშიძის განმარტებით, ტყობა-ერდა უნდა ყოფილიყო ძველი თომა-ერდა, ანუ იგივე წმინდა თომას ეკლესია“.[163]

ტყობა-ერდის ტაძარს ქალდანიც ეხება ტყობა-ერდის და ალდი-ერდის ტაძრების ისტორიულ მიმოხილვაში. რომლის კვლევის შედეგად ირკვევა, რომ „აღწერილი ნაგებობები აშკარად მოწმობენ ქართულ-ვეინახურ კულტურულ ისტორიულ ურთიერთობაზე და მთიელთა ქრისტიანიზაციის პროცესზე, რომელიც მთლად უმტკივნეულოდ არ მიმდინარეობდა. საქართველოს პოლიტიკურ მესვეურთა მიზანი ნათლადაა გადმოცემული ტყობა-ერდის დასავლეთის ფასადის რელიეფზე, სადაც ქრისტესაგან მარცხნივ ექსპრესიულად გამოხატულ ფიგურას ცალ ხელში ჯვარი უჭირავს, მეორეში – მახვილი. რელიეფი, შეიძლება ითქვას, საპროგრამო გამოსახულებაა, რომელიც ზედმიწევნით ზუსტად ასახავს არსებულ პოლიტიკურ ვითარებას, როდესაც ცენტრალური ხელისუფლება მთიელთა საკუთარ პოლიტიკაში მიზიდვის მიზნით იყენებს ქრისტიანობას. ცხადია, ძალდატანება ამ საქმეში რწმენის დანერგვის ფეხდაფეხ მიაბიჯებდა, თუმცა, ამის მიუხედავად, როგორც იდეოლოგიური რიგის ფაქტორმა, ქრისტიანიზაციამ, როგორც ყველგან, ვეინახებზეც გარკვეული გავლენა იქონია“.[164]

გიორგი ჩუბინაშვილის აზრით, ტყობა-ერდი წარმოადგენს ქართულ კულტურულ ძეგლს, რომელიც ატარებს ადგილობრივ, ინგუშურ ნიშნებს. ტაძრის ისტორიაში მან მშენებლობის სამი პერიოდი გამოყო: VIII-IX, X-XI და გვიანი შუა XV-XVI საუკუნეები.[165]

ტყობა-ერდის რელიეფებს შორის მოიპოვება ორი, რომლებზეც მონადირეებია გამოსახული.

---

[162] გ. ღამბაშიძე, ტყობა-ერდი ქართული კულტურის ძეგლი ინგუშეთში, ლიტერატურული საქართველო, №23(1764) თბ., 1971, 4 ივნისი, გვ.2.

[163] გ. ღამბაშიძე. ტყობა-ერდის ტაძრის სახელწოდების ახსნისთვის, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 120-129.

[164] ა. ქალდანი. ქართული წარმომავლობის ქრისტიანული ძეგლები ინგუშეთში: [ტყობა-ერდისა (XII-XIII სს.) და ალბი-ერდის ეკლესია. იტორიული მიმოხილვა]. ძეგლის მეგობარი, №1, 1988, გვ. 43.

[165] Г.Н. Чубинашвили, Tkoba-Иерди, დასახელებული ნაშრომი, 144.

ერთი მათაგნი ტყობა-ერდის ეკლესიის ფასადზეა. მშვილდოსანი მარტოა ქვაზე ამოკვეთილი (სურ.18). ჩვენთვის საინტერესო რელიეფს გიორგი ჩუბინაშვილი X საუკუნით ათარიღებს. მისი მოსაზრებით:„დასავლეთ ფასადზე კარიბჭის მარჯვენა მხარეს კარგად იყო შემორჩენილი ცალ მუხლზე დაჩოქილი მშვილდოსნის ფიგურა (ზომით 22X47სმ.). თუმცა, დღეისთვის დაზიანებული სახითაა ქვის ფილა შემორჩენილი. ნაპირები ალაგ-ალაგ ამომტვრეული აქვს. რელიეფური ზედაპირიც დაზიანებულია, რაც ხელს გვიშლის ფიგურის მკაფიოდ აღქმაში. თვითონ ქვის ფაქტურაც ნასვრეტებიანი, ხაოიანი ზედაპირით თითქოს ჩამოშლილია“.[166]

ქვის ფილაზე გამოსახულია ჩამუხლული მამაკაცის ფიგურა მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში. ის ფილის სიმაღლეს მთლიანად ავსებს. ერთიანი ქვის ფონიდან ადამიანის ფიგურა მოცულობითი, მომრგვალებული ფორმებითაა ამოზიდული; მიმართულია მარჯვნივ, ტანით პროფილში, სახით კი მაყურებლისკენ en face-ში. მკვეთრი კონტურით გამოკვეთილია მშვილდოსნის თავის და სახის მოყვანილობა. მომრგვალებული თავი ნიკაპთან სამკუთხა ფორმით ბოლოვდება – წვერი; მკვეთრადაა გამოსახული ყურები. სახის ქვედა არე დაზიანებულია, მკვეთრი ჩაღრმავებებით მხოლოდ თვალები აღიქმება, დანარჩენი ნაკვთები თითქოს წაშლილია. კისერთან საყელოს არე თითქოს სამკუთხადაა ჩაჭრილი, იმეორებს წვერის ფორმას. სამკუთხა ზოლის აღქმას ამკვეთრებს მარჯვენა მოხრილი ხელი, რომლითაც მოზიდული აქვს მშვილდ-ისარი. ფიგურის კიდურები – განიერი მკლავი, მოცულობითი ფეხები თითქოს გაზრდილია, მასიური მყარი ფორმებით. სამოსი დიდად არ გაირჩევა, მხოლოდ წელთანაა ოდნავი ჩაღრმავება, საიდანაც მკრთალად ჩაკვეთილი ჰორიზონტალური ხაზები ბრტყლად ეფინება სხეულზე.

ქვის ფილის მარჯვენა არე და მასთან ერთად მშვილდ-ისრის გამოსახულება დაზიანებულია. მშვილდ-ისარიც მკვეთრად ამობურცული, მსხვილი ფორმებითაა გამოკვეთილი. მშვილდთან შედარებით, მოზიდული ისარი ბრტყელი და დიდი ზომისაა. თითქოს იარაღის მნიშვნელობაა ხაზგასმული.

ტყობა-ერდის ფიგურა მოგვაგონებს ოშკის სარკმლის რელიეფის მშვილდოსანს. ოთხკუთხა ქვის ფილაზე ოშკის მსგავსად აქაც ქვეითი, ჩამუხლული მშვილდოსანი გვაქვს მოცემული. ორივე გამოსახულება ტანით პროფილში, სახით en face-შია წარმოდგენილი. ორივეს სადა კაბა აცვია; განასხვავებს სახის მოყვანილობა და კისერთან სამკუთხად ჩაჭრილი სამოსი. მშვილდ-ისრის ზომა ოშკში უტოლდება ადამიანის ფიგურას, ტყობა-ერდზე შედარებით მცირე ზომისაა. ტყობა-ერდის და ოშკის რელიეფები განსხვავდებიან სტილისტური თვალსაზრისით. ოშკი თხელი ფორმებით, მკვეთრი კონტურით ხასიათდება, ტყობა-ერდი კი

[166] Г.Н. Чубинашвили, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 149.

მასიური, ამოზრდილი ფორმებით; ახასიათებს პირობითობა. ოშკისგან განსხვავებით, შემორჩენილია დამოუკიდებელი სახით, თუმცა ტაძარი რამდენჯერმეა გადაკეთებული და, შესაძლოა, პირვანდელი სახით სხვა ადგილმდებაარეობა ჰქონდა და სხვაგვარად იყო გადაწყვეტილი. შესაძლოა აღნიშნული რელიეფი უკავშირდებოდეს ასევე დამოუკიდებლად ჩასმულ ქვის ფილაზე გამოსახულ ლომის ფიგურას.

გიორგი ჩუბინაშვილი მშვილდოსნის ფიგურას აკავშირებს აღმოსავლეთის სარკმელთან გამოსახულ ქტიტორების რელიეფებთან. იგი თვლის, რომ „მშვილდოსნის სამოსი ტყობა-ერდის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახული ქტიტორების სამოსის მსგავსია, განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ყელთან სამკუთხედად ჩაჭრილი დეტალს“.[167] მისივე აღწერით, სამოსი მუხლამდე სწვდება, თავისუფალ პოზას ხელს უწყობს შარვალი, რომელიც გადაჭრილია ფეხსაცმელთან. ფეხსაცმელიც სახასიათოა მსგავსი აღმოსავლეთის რელიეფისა. რელიეფურ კომპოზიციაში საერო სამოსით გამოსახულ პირებს ადგილობრივ ფეოდალებს უკავშირებს თამარ ხუნდაძე.[168] (ტყობა-ერდის საქტიტორო რელიეფს საინტერესოდ განიხილავენ თამარ ხუნდაძე, ანა შანშიაშვილი[169]). როგორც ჩანს, ჩუბინაშვილს შედარებით კარგ მდგომარეობაში დახვდა აღნიშნული რელიეფი, ვინაიდან დღევადელი სახით ქვის ფილა დაზიანებულია, არ გაირჩევა სამოსის დეტალები, ალაგ-ალაგ წაშლილია. შესაძლოა, კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილი იყოს მეორე კონსოლზე გამოსახული ცხოველის ფიგურა (სურ.19), რომელიც დაზიანებული სახითაა შემორჩენილი და მოცულობითი ფორმით გამოირჩევა. გამოსახულება ლომს უფრო წააგავს ვიდრე შველს ან რქოსან ცხოველს, რაც მანამდე გავრცელებულ ნადირობის სცენებში გვხვდებოდა.

თუ აღნიშნულ ლომის ფიგურას დავუკავშირებთ მშვილდოსანს, განსხვავებული შინაარსის კომპოზიცია იკვრება. ლომი მშვილდოსნის პირისპირ სიმეტრიულად, წარმოგვიდგება და არა დევნის მომენტში. თუ ოშკში ლომებისა და ხარირმის შერკინება ნადირობის კომპოზიციასთანაა დაკავშირებული, მაშინ, შესაძლოა, ტყობა-ერდის რელიეფზე მშვილდოსნის და ლომის სახით ზოდიაქოს ნიშნების ინტერპრეტაცია გვქონდეს მოცემული. ვინაიდან ტყობა-ერდის რელიეფებზე ქრისტიანობის გავრცელებას მთიან ინგუშეთში ალეგორიული სახით წარმოადგენენ (მაგ., ქრისტეს გვერდით ქტიტორი ცალ ხელში ჯვრით, მეორეში კი – მახვილით), არ არის გამორიცხული მტაცებლის სახით ბოროტი ძალა –

[167] Г.Н. Чубинашвили, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 149.

[168] თ. ხუნდაძე, XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 228-229.

[169] თ. ხუნდაძე, ა. შანშიაშვილი, სვეტიცხოვლის სიმბოლური სახე ტყობა-ერდის ეკლესიის ფასადის მორთულობაში, საქართველოს სიძველენი, 15, თბ. 2011, გვ. 156-166;

წარმართობა ხოლო მასზე თავდამსხმელი მშვილდოსნის სახით სარწმუნოებისთვის მებრძოლი ადამიანი იყოს წარმოდგენილი.

საინტერესო ისაა, რომ მსგავსად გადაწყვეტილი მეორე რელიეფიცაა შემონახული ტყობა-ერდში (სურ.20). რელიეფი ამოკვეთილია ეკლესიაში შემორჩენილ ქვაზე და კედელში, თავის ადგილას აღარ არის ჩასმული. ის დაზიანებულია. მასზე გამოსახული ფიგურები ძლივსღა განირჩევა, კუთხე ჩამოტეხილი აქვს, თუმცა კომპოზიციის ძირითადი სტრუქტურა იკითხება: ჩამუხლული მშვილდოსანი და ოთხფეხა ცხოველი (ირემი, ჯიხვი, ლომი?) ერთმანეთისკენ მიმართულნი, პირისპირ არიან წარმოდგენილნი. ცხოველის ზედა ნაწილი ძალზე დაზიანებულია, ჩამოტეხილიც არის ზემოდან და ზუსტი იდენტიფიცირება ჭირს. კომპოზიცია უჩვეულოა და უნიკალური, რადგან ასეთი მეორე ვარიანტი ჩვენთვის ცნობილი არ არის. კომპოზიციის თავისებურება ისაა, რომ ცხოველი კი არ გაურბის მონადირეს, არამედ მისკენაა შეტრიალებული და მშვიდად დგას. მონადირე, რომელსაც მშვილდი აქვს დაჭიმული, ჩამუხლულია, ზუსტად ისე, როგორც ოშკის მშვილდოსანი. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ოშკში მშვილდი პროპორციულად გაცილებით დიდია, თითქმის მონადირის სიმაღლისა, აქ კი – არა. ძნელი სათქმელია, ტყობა-ერდის აღნიშნულ რელიეფზე პლაკიდაა გამოსახული თუ არა. პლაკიდას ტრადიციულ იკონოგრაფიასთან განმასხვავებელი ნიშნები საკმაოდ ბევრია: მონადირის ჩამუხლული პოზა, ნაცვლად მსხვერპლს მიდევნებული ცხენოსანი პლაკიდასი; ცხოველის მონადირისკენ შებრუნება, ნაცვლად მონადირისკენ ზურგით მიქცევისა, გაქცევის ნიშნად. ნიშანდობლივია ასევე ამ ორი ფიგურის ზომების თანაბარმნიშვნელოვნება და კომპოზიციაში მეტისმეტად ახლოს დაყენება. ყოველივე მიგვითითებს, რომ აქ დევნის სცენასთან არ გვაქვს საქმე, კომპოზიცია ამბავს კი არ გადმოგვცემს, უფრო სემანტიკური ნიშნების ერთ კომპოზიციაში თავმოყრის მცდელობას გავს. ეს ყოველივე არ გამორიცხავს იმას, რომ აქაც, ოშკის მსგავსად, ზოდიაქოს მშვილდოსანი ყოფილიყო ჩაფიქრებული.

3.4. ბაგრატის ტაძრის მონადირე-მშვილდოსნის რელიეფი (XI ს.).

ოშკისა და ტყობა-ერდის მსგავსად, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქვეითი, ჩამუხლული მონადირის ფიგურა გვაქვს **ბაგრატის ტაძრის** სამხრეთის ფასადზე. დეკორატიული თაღნარის კაპიტელზე წარმოდგენილია ჩვენთვის საინტერესო „მონადირე-მშვილდოსანი“ (XI ს., სურ.21). იგი მარტოა ამოკვეთილი, არ ემეზობლება რომელიმე სხვა ფიგურას. ზოგადად, სამხრეთ ფასადზე კი არის რელიეფური გამოსახულებები – აღმოსავლეთ მხარეს თაღის კონსოლზე ოსტატის, ფასადის ზედა ნაწილში ორი მამაკაცის სკულპტურული თავი, მაგრამ უშუალოდ

მშვილდოსნის სიახლოვეს თავისუფალი არეა. აღნიშნული ფიგურა დამოუკიდებლობას ამჟღავნებს.

ვახტანგ ბერიძე, XI საუკუნის მიჯნაზე აგებულ ძეგლებს შორის პირველ ღირსშესანიშნავ ძეგლად ბაგრატის ტაძარს მოიხსენიებს, თავისი ისტორიული და მხატვრული ღირებულებების გამო. „ოდეს განმტკიცნა იატაკი, ქორონიკონი იყო 223“, გვაუწყებს ჩრდილოეთის სარკმლის წარწერა. ქრისტიანული წელთაღრიცხვით ეს 1003 წელია, რაც ნიშნავს, რომ ტაძრის მშენებლობა ორი საუკუნის მიჯნაზე შესრულდა. ტაძარი მდებარეობს მთაზე, რიონის მარჯვენა ნაპირას, იქ, სადაც ციტადელი და ზედა ქალაქი იყო. მისკენ მივყავართ ვიწრო ქუჩებს და ძალიან გრძელ, დაკლაკნილ ბილიკს, რომელიც ამწვანებულ ბაღებსა და ეზოებს შორის მიემართება“.[170] თამარ ხუნდაძის თანახმად: „ერთიანი საქართველოს სულიერების ეს დიდებული ძეგლი 1691 წელს ჯერ თურქებმა ააფეთქეს, ხოლო 1771 წელს კი რუსებმა დაანგრიეს“.[171] ტაძრის ნგრევა XIX საუკუნეშიც გრძელდებოდა, რამაც შეიწირა დასავლეთის კარიბჭე. აღარ გადარჩა არც მოზაიკა, რომელიც XVI საუკუნეში რუსმა ელჩებმა ნახეს და ჩანაწერებში მოიხსენიეს. საინტერესოა, რომ არქიტექტურული თვალსაზრისით ვახტანგ ბერიძე ბევრ მსგავსებას ხედავს ოშკის ტაძართან მიმართებაში: „გეგმის მხრივ ბაგრატის ტაძარი უშუალოდ ემხრობა ოშკის ტაძარს, მაგრამ აქ უბრალო განმეორება კი არ არის, არამედ ოშკში ჩანერგილი იდეის განვითარებაა.[172] არქიტექტურული თვალსაზრისით, ბაგრატის ტაძარი იმდენად უახლოვდება ოშკის ტაძარს, რომ არაა გასაკვირი ოშკში შემუშავებული რელიეფური კომპოზიციების განვითარებას ვხედავდეთ, კონკრეტულად, ჩვენთვის საინტერესო მშვილდოსნის ფიგურის გამოსახულების გამეორებას.

მშვილდოსნის ფიგურის ანალიზისთვის საინტერესოა ქუთაისის ღვთისმშობლის სახელობის **ბაგრატის ტაძრის** რელიეფების საერთო ანალიზი, რათა გავიაზროთ შინაარსობრივი თუ მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტა. სამწუხაროდ, დეკორი არასრული სახით შემორჩა. ბაგრატის ტაძრის საერთო სკულპტურულ დეკორს საინტერესოდ მიმოიხილავს თამარ ხუნდაძე: „ტაძრის ფასადები დეკორატიული თაღნარითა და უხვი ჩუქურთმით იყო დამშვენებული, ფიგურული რელიეფებიდან კი დღემდე არცთუ ბევრი რამ შემოგვრჩა. ზოგი

[170] ვ. ბერიძე. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 255-256. თარიღი აღნიშნულია არაბული ციფრებით, ბერიძის მიხედვით ეს საქართველოში შემონახული უძველესი არაბული ციფრებია.

[171] თ. ხუნდაძე, XI საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 216-217.

[172] ვ. ბერიძე. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 256. ოშკის მსგავსად, ხუროთმოძღვარმა შექმნა აგრეთვე ტრიკონქი, ჯვრის შვერილი, გარედან სწორკუთხა მკლავებით. ამავე დროს ერთგვარად განაზოგადა და დახვეწა გეგმა და შინაგანი სივრცე; მოსპო სათავსები სამხრეთ და ჩრდილოეთ აფსიდების ერთსა და მეორე მხარეს; გააფართოვა დასავლეთის მკლავი, გაყო სამ ნავად და მოაწყო უფრო ვრცელი პატრონიკე სამეფო ოჯახისთვის.

მათგანი ტაძრის აღდგენის დროს სხვადასხვა ადგილას არის ჩასმული. კარიბჭეთა კაპიტელებზე და ფასადებზე გამოკვეთილი გამოსახულებანი განსხვავებული სტილური შესრულებითა და უჩვეულო შინაარსობრივი დატვირთვით ხასიათდება. ავტორი მსჯელობას კარიბჭეების კაპიტელებზე განაგრძობს, სადაც ცხოველთა შერკინების, ფასკუნჯების, ადამიანის სახიანი ფანტასტიკური არსებების გამოსახულებები სიბრტყობრივადაა გამოკვეთილი, კაპიტელების კუთხეებში კი არწივების ფიგურები და ვერძის თავებია მოცულობითად, ჰორელიეფურად. ცხოველთა პროტომები გვხვდება ტაძრის ფასადების ზედა არეებზე (ჩრდ. ფასადზე – ვერძის, სამხ.– ლომის). აღდგენილი დასავლეთი ფასადის ფრონტონში ანგელოზისა და საერო ყაიდაზე შესრულებული ჭაბუკის ერთმანეთს შეჭიდებული გამოსახულებებია, რაც, თამარ ხუნდაძის მოსაზრებით, შესაძლოა, ძველაღთქმისეულ სიუჟეტს – იაკობის ანგელოზთან შერკინებას ასახავდეს. ამ კომპოზიციის ზემოთ ტეტრამორფის გამოსახულებაა, სარკმლის ორსავ მხარეს კი, ფანტასტიკურ ცხოველთა სამი ფიგურაა ჩასმული. სამხრეთი ფასადის აღმოსავლეთ მხარეს, თაღის კონსოლზე ოსტატის გამოსახულებაა, რომელსაც ზეაღმართულ ხელებში ქვის ბლოკი უჭირავს. ამავე ფასადზე, თაღნარის ერთ-ერთ კაპიტელზე მშვილდოსნის მცირე ზომის, დაბალი რელიეფით გამოკვეთილი ფიგურაა. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს სამხრეთი ფასადის ზედა არეში წარმოდგენილი ორი მამაკაცის ოდნავ ერთმანეთისკენ შებრუნებულ სკულპტურულ თავებზე, რომლებიც მხოლოდ კეფაზე არსებული შვერილით უკავშირდება კედლის სიბრტყეს და, მრგვალი ქანდაკების მსგავსად, სივრცეში თავსდება. თამარ ხუნდაძის მოსაზრებით: „ეს თავები სკულპტურულობის თვალსაზრისით ოშკის ტაძრის გამოსახულებებზე უფრო განვითარებულ ეტაპს წარმოადგენს. ბაგრატის ტაძრის აღნიშნული სკულპტურული თავები აჭარის სოფ. ხინოწმინდის ტაძრის არქეოლოგიური გათხრების (1969-1990 წწ.) დროს აღმოჩენილი თავების მსგავსია. ბაგრატის და ხინოს ტაძართა სკულპტურული თავები, საერთო ხასიათით, დაგრძლებული ოვალებით, ერთგვარი შინაგანი ექსპრესიულობით დასავლეთ ევროპის რომანული ეპოქის (XII ს.) გამოსახულებებთან იწვევს ასოციაციას“.[173]

[173] შენიშვნა: **სკულპტურული თავების ამგვარი გამოსახვა ამ ეპოქის ქართული ქრისტიანული ხელოვნების თავისუფალი მიდგომების კიდევ ერთი მაგალითია, რაც ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას ქართული ხელოვნების მიერ ზოდიაქოს ნიშნების შემწყნარებლობაზე.** თ. ხუნდაძე, XI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 216-218; ბაგრატის თავის იდენტიფიკაციას რაც შეეხება, იგი მკვლევართა მსჯელობის საგანია. მაგალითად, ნ. სარავს მოსაზრებით, „ერთი მათგანი ბაგრატ III-ს განასახიერებს, მეორე კი, დედოფალ გურანდუხტს, რასაც ემხრობიან თამარ დადიანი, ეკატერინე კვაჭატაძე და თამარ ხუნდაძე. მათი მოსაზრებით, გამორიცხული არ არის ტაძრის კედელზე მისი მაშენებლის, ერთიანი საქართველოს ძლევამოსილი მეფის პორტრეტის წარმოდგენა. ამას ადასტურებს მისი სტემას თუ დიადემისმსგავსი დაუკბილავი გვირგვინის გამოსახულება, რომელიც ოშკის ტაძრის დავით მაგისტროსის ფიგურის თავსაბურავის მსგავსი ფორმისაა. მათივე მოსაზრებით, მეორე თავიც მამაკაცია, რაზეც მისი წვერი და უმანდილობა მეტყველებს. იგი შესაძლოა იყოს ბაგრატის მამა გურგენ ქართველთა მეფე, რომელიც იმ დროს ბაგრატის

როგორც აღვნიშნეთ, **ბაგრატის ტაძრის** სამხრეთის ფასადზე, დეკორატიული თაღნარის კაპიტელზე წარმოდგენილია ჩვენთვის საინტერესო „მონადირე-**მშვილდოსანი“ (XI ს.). გაურკვეველია**, თავდაპირველი ადგილმდებარეობით შემოგვრჩა აღნიშნული ფიგურა, თუ გადაკეთების დროსაა აქ ჩასმული. არქიტექტურული დეტალი რომ თავიდანვე კაპიტელს წარმოადგენდა, ნათელია,[174] თუმცა ამ პილასტრის ზედა საფეხურის კაპიტელის არე დაზიანებული ჩანს და ზუსტად ვერ ვიტყვით იქ იყო რომელიმე გამოსახულება თუ არა. თითქოს არ ჩანს გამოსახულების კვალი. მშვილდოსანი მარტოა გამოსახული და არა როგორც მონადირე, ნადირობის პროცესში, ეს უფრო მიგვანიშნებს შინაარსზე, მის დამოუკიდებელ მნიშვნელობაზე. შესაბამისად, ამით შეიძლება გამყარდეს აზრი, რომ ზოდიაქოს ნიშნის მშვილდოსნის გამოსახვა ამ პერიოდისთვის არის ნიშანდობლივი.

ის ოშკის ნადირობის კომპოზიციის მშვილდოსანთან ავლენს მსგავსებას. კედლის ლილვის კაპიტელზე მარჯვნიდან მარცხნივ მიმართულია ქვეითი, ჩამუხლული მშვილდოსანი, დიაგონალურადაა მოცემული, მოზიდული მშვილდ-ისარი ქვევიდან ზევითაა მიმართული. ტანით თითქოს ფრონტალურია, მაყურებლისკენ მომართული, სახით კი პროფილში. ამ პოზით განსხვავდება ოშკისგან. სტილისტურად პირობითობა ახასიათებს; ოშკის მსგავსად, დაბალი რელიეფითაა შესრულებული. მშვილდ-ისრის ზომა მასშტაბურად თითქმის მამაკაცის ფიგურის ტოლია, რომელსაც ფეხები უცნაურად აქვს გადაჯვარედინებული, თითქოს ჩამუხლულიცაა და ფეხმორთხმით მჯდომარეც. სხეულის ფორმები პირობითადაა მინიშნებული.

ნათელა ალადაშვილის მიხედვით: „ბაგრატის ტაძრის კაპიტელების დეკორზე ქართველი ოსტატი ადრებიზანტიურ ხელოვნებაში ცნობილ ხერხს მიმართავს,[175] თუმცა ამ

თანამეფეა და განაგებდა სამხრეთ დასავლეთ საქართველოს. შესაძლოა, ბაგრატთან და დედოფალ გურანდუხტთან ერთად გარკვეული ღვაწლი მასაც მიუძღვის ტაძრის მშენებლობაში და, აქედან გამომდინარე, გამოსახეს. წარმართული კულტებიდან მომდინარე ტრადიცია – ნიღბების მსგავსი სახეების, ალეგორიულ-სიმბოლური თუ რეალურ პერსონაჟთა გამომსახველი თავების წარმოდგენა ტაძართა კედლებსა თუ მცირე ფორმებზე, მიღებულია ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც. ჩვენში ამის მაგალითებს კუმურდოს ტაძრის ხუროთმოძღვრულ სკულპტურაშიც ვხვდებით. თუმცა ისტორიულ პირთა პორტრეტების ამგვარი სახით გამოსახვა – მხოლოდ თავით წარმოდგენა, უჩვეულოა. გვირგვინოსნის თავის გამოსახულება გვხვდება ოშკის ტაძრის რვაწახნაგა ბურჯის მრავალრიცხოვან ფიგურულ და ორნამენტულ სახეებს შორის, რომელსაც ნათელა ალადაშვილი დავით წინასწარმეტყველის გამოსახულებად მიიჩნევს. დადიანის, კვაჭატაძისა და ხუნდაძის მოსაზრებით, აქედან გამომდინარე, შესაძლოა ბაგრატის ტაძარზეც ბიბლიური მეფეები დავითსა და სოლომონს განასახიერებდნენ, როგორც ქართველ ბაგრატოვან მეფეთა ღვთაებრივი წარმომავლობის იდეას“.

[174] კაპიტელს თავისი ფორმა აქვს: ქვემოდან ზემოთ განივრდება, მცირე თაროსებრი ფორმით ბოლოვდება და ზემოდან კიდევ ერთი _ ჰორიზონტალური სარტყელივით ფორმა შემოუყვება. ასეთ არქიტექტურულ დეტალზეა ამოკვეთილი და ნათელია, რომ თავიდანვე პილასტრის კაპიტელი იყო და სხვა ადგილას ვერ იქნებოდა ფასადზე.

[175] ნ. ალადაშვილი. არწივის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების ქანდაკებაში, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 111-118; ადრებიზანტიურ კაპიტელებში ჩანს უშუალო კავშირი ანტიკურ ტრადიციასთან, მათში შენარჩუნებულია იონური და კორინთული ორდერის კაპიტელების საერთო სახე და ფორმები...

ხერხს გადაამუშავებს და განსხვავებულ, ორიგინალურ გადაწყვეტას გვთავაზობს. კონკრეტულად, ახასიათებს ზედაპირის მთლიანი შევსება გამოსახულებებით და კომპოზიციის ასიმეტრიულობა. კუთხეებში მოთავსებული არწივის გამოსახულებების განლაგებით ხაზს უსვამს კაპიტელის ფორმას, სიმეტრიულად მეორდება, მაგრამ მათ შორის სხვადასხვა სცენა და ორნამენტული მოტივებია გამოსახული. დასავლეთის კარიბჭის კაპიტელებზე ცხოველთა ბრძოლებია გამოსახული: ორი მტაცებელი ცხოველი გლეჯს ჩლიქოსან ცხოველს, ფასკუნჯს კლანჭებით უჭირავს ფანტასტიკური ფრთოსანი არსება. ავტორის მოსაზრებით, საერთო მხატვრული მიდგომით და თემატიკით, ბაგრატის ტაძრის კაპიტელები, რომელთა ზედაპირიც მთლიანადაა გამოსახულებებით დაფარული ეხმაურება დასავლეთ ევროპის რომანულ ხელოვნებაში გავრცელებულ ე.წ. „თხრობით“ კაპიტელებს, თუმცა მათ უშუალო გამეორებას არ წარმოადგენს“.[176]

როგორც ვხედავთ, ბაგრატის ტაძრის სკულპტურა მრავალ თემას ეხება (სკულპტურული თავები, ფანტასტიკური ცხოველები, ტეტრამორფი, მახარებელთა სიმბოლოები; ძველი აღთქმის სიუჟეტიც – იაკობის ანგელოზთან შერკინება, ოსტატი, სამოთხეზე მიმანიშნებელი მცენარეული ორნამენტები და ა.შ.). როგორც ოშკში, აქაც, სხვადასხვა თემის გაერთიანება ხდება მიწიერი, ზეციური სიმბოლოები, კონკრეტული ადამიანები და ფანტასტიკური არსებები, მთელი სამყაროა წარმოდგენილი – ხილული და უხილავი. ამ კონტექსტში შეიძლება ზოდიაქოს ნიშანიც შესაბამისი ყოფილიყო.

თუ გავითვალისწინებთ მკვლევრების მოსაზრებებს, რომლებიც პარალელებს ავლებენ ბაგრატის ტაძრის დეტალებსა და ოშკის დეტალებს შორის (მაგალითად, ბერიძე ფასადის ხუთთაღედით გაფორმებას, ალადაშვილის არწივის ფიგურას და ოშკის ფიგურას შორის პარალელს ავლებს; ხუნდაძე – სკულპტურული თავების იდენტიფიკაციისთვის და ა.შ.) მყარდება ჩვენი ვარაუდი, რომ ბაგრატის ტაძარზე გამოსახული მშვილდოსნის ფიგურის გადაწყვეტისას ოსტატის შთაგონების წყარო ოშკის ნადირობის ფიგურა გახდა. მშვილდოსნის ფიგურის მარტო წარმოდგენა ბაგრატში პირდაპირი დასტურია იმისა, რომ ამ ეპოქაში მას დამოუკიდებელი მნიშვნელობა და შინაარსი ჰქონდა. ნადირობისას გამოსახული მონადირის ამბავს კი არ გვიყვება, მინიშნებას გვაძლევს სხვა თემაზე, შესაბამისად, ჩვენი აზრით, ზოდიაქოზე, დროზე. თუმცა აქ ოსტატი არ გვთავაზობს პირდაპირ კოპირებას, დანარჩენი დეტალები – როგორც არქიტექტურული, ისე სკულპტურული გადამუშავებული სახითაა მოცემული. ორივეგან ქვეითი მშვილდოსანია, თუმცა განსხვავება ისაა, რომ ოშკზე ჩამუხლულია, ბაგრატზე კი ერთი ფეხი მკაფიოდ გვერდიდან დანახულ მუხლში მოხრილ პოზაშია გადმოცემული, თითქოს საყრდენ ფეხს გამოსახავს ჩამუხლული ფიგურისთვის.

[176] ნ. ალადაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 114-115.

როგორც ჩანს, მეორე ფეხის ჩვენებაც უნდოდა ოსტატს, მაგრამ ბუნებრივად ვერ გამოუვიდა. თავისუფალი და სინთეზური მიდგომაა როგორც დამუშავების მხრივ, ისე შინაარსობრივად. ოშკის მსგავსად, ბაგრატის ტაძარშიც ოსტატის თავისუფალი მიდგომა იკვეთება, რაც სკულპტურული თავების მაგალითზეც კარგად აისახება. ოსტატი არ ერიდება ტაძარზე მრგვალ ქანდაკებასთან მიახლოებული ალეგორიული სახეების გამოსახვას. ასევე, თუ დასავლეთევროპულ რომანული ეპოქის გამოსახულებებთან იწვევს ასოციაციას, არაა გამორიცხული ზოდიაქოს ნიშნების ჩართვა ტაძრის სკულპტურულ დეკორში, რაც ასევე აქტუალურია დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში. ეს დეტალები იმაზე მეტყველებს, რომ X-XI საუკუნეების ქართული რელიეფური ქანდაკება თავისუფალი და მრავალფეროვანია, ერთგვარი სინთეზია. წინაქრისტიანული ხანის ელემენტები, რომლებიც დამუშავდა ადრექრისტიანულ ხანაში და თავის თავში აერთიანებდა აღმოსავლური ხელოვნების სინთეზს, ამ პერიოდში ღია ხდება ევროპული ხელოვნებისთვისაც.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ პერიოდში ხელოვნების ყველა დარგი განვითარების უმაღლეს დონეს აღწევს. ბერიძისვე მიხედვით, იმ პერიოდის საერო მხატვრულ ნაწარმოებთა ორიგინალები არ გადარჩენილა, გადარჩენილია ხელნაწერი ასტროლოგიური ტრაქტატი XII საუკუნის, საინტერესო ზოდიაქოს ნიშნების გამოსახულებებით. ბერიძე იმოწმებს კორნელი კეკელიძეს და თვლის, რომ იმ პერიოდში ქართულ ენაზე შეიქმნა მდიდარი ქრისტიანული კულტურა, რაც ერთგვარ გამონაკლისს წარმოადგენს როგორც აღმოსავლეთ, ისე დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ სამყაროში. მაშინ, როცა აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნები შებოჭილი იყვნენ ქრისტიანული საეკლესიო ბორკილებით, ქართველებმა საეკლესიოსთან ერთად შექმნეს საერო ძეგლები, რომლის ყურადღების ცენტრშიც ექცევა ჩვეულებრივი ადამიანი არა მარტო სულიერი, არამედ მატერიალური მისწრაფებებით; გულისხმობდა ჰუმანიზმს, რომელსაც დასავლეთ ევროპაში შედარებით გვიანი ისტორია აქვს, საქართველოში კი XI-XII საუკუნეებში ვითარდება. გაძლიერებულია ინტერესი რეალური ადამიანის ფიგურისადმი, მისი რეალური ფორმების სკულპტურული ფორმებით გადმოცემისადმი, რაც თავს იჩენს ქართულ პლასტიკაშიც.[177] ეს მოსაზრება ამყარებს ჩვენს ვარაუდს, რომ ხელოვნებაც და, კერძოდ კი, რელიეფური სკულპტურაც თავისუფალი და მრავალფეროვანი იქნებოდა. შესაბამისად, არ არის გამორიცხული, იმ პერიოდის ქართული ხელოვნებისთვის ზოდიაქოს ნიშნებიც მისაღები ყოფილიყო, რომელიც ატარებდა გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას; მით უმეტეს ცოტა გვიანი პერიოდის, მაგრამ ზემოთ დასახელებული ასტროლოგიური ტრაქტატი მეტყველებს მეცნიერულ დონეზე ასტროლოგიისადმი ინტერესის გაღვიძებაზე საქართველოში.

[177] ვ. ბერიძე. ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 46-47.

3.5.მონადირე მშვილდოსნის სახე მე-X საუკუნეში და მისი აზრობრივი მნიშვნელობა

ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში მე-X საუკუნეში, როგორც დავინახეთ, მონადირის ფიგურის ახლებური, წინა საუკუნეებისაგან განსხვავებული გადაწყვეტა შემოდის. ჩვენამდე მოღწეული ოთხი რელიეფი – ოშკის ტაძრის მშვილდოსანი, ტყობა-ერდის ეკლესიის ორი რელიეფი მშვილდოსნით და ბაგრატის ტაძრის სამხრეთ ფასადის კაპიტელზე წარმოდგენილი მშვილდოსანი – მონადირეს ქვეითად, ჩამუხლულ პოზაში მშვილდმოზიდულს წარმოგვიდგენს, რაც განსხვავებულია წინა საუკუნეების მხედრის სახით გამოსახული მონადირე პლაკიდას იკონოგრაფიისგან. მეორე განმასხვავებელი ნიშანი არის ის, რომ მშვილდოსნის ფიგურა კომპოზიციურად დამოუკიდებლობას ამჟღავნებს სხვა ფიგურებისგან, რომლებიც მის სიახლოვეს არიან გამოსახული. არის ისეთი მაგალითიც, როცა მშვილდოსანი მარტოა ამოკვეთილი (ტყობა- ერდის დასავლეთ ფასადზე, ბაგრატის ტაძრის სამხრეთ ფასადის დეკორატიული თაღედის ერთ-ერთ კაპიტელზე). მაშინაც კი, როცა ის სხვა ფიგურებს ემეზობლება, როგორც გვაქვს ოშკში ანდა ტყობა-ერდის მეორე რელიეფზე, კომპოზიციური გადაწყვეტა ისეთია, რომ არ გამოსახავს მონადირის მიერ ცხოველის დევნას. ამრიგად, მე-X საუკუნის მშვილდოსანი შორდება ადრინდელ პერიოდში არსებულ იკონოგრაფიულ სქემას, რომელშიც მხედარი პლაკიდა მისგან გაქცეულ, ზურგშექცევით წარმოდგენილ ირემს მისდევდა. ოშკში ცხოველები დამოუკიდებელ კომპოზიციას ქმნიან – ხე ცხოვრებისასთან წარმოდგენილი ჯიხვები, ტყობა-ერდში კი ცხოველი, რომლის სახეობა ვერ განირჩევა დაზიანების გამო (შველი, ლომი?), მშვილდოსნისკენ არის მოტრიალებული და მშვიდად, რეპრეზენტაციულად წარმოგვიდგება. ყოველივე გვაფიქრებინებს, რომ შინაარსობრივი დატვირთვა ამ კომპოზიციებში განსხვავებულია წინა პერიოდისგან და აქ სხვა თემატიკა შემოდის. განხილულმა მასალამ და განსხვავებულმა იკონოგრაფიამ გვიჩვენა, რომ აქ საქმე არ უნდა გვქონდეს წმ. ევსტათი პლაკიდას თემასთან. ჩვენ მიერ შემოთავაზებულია აღნიშნული გამოსახულების სხვა შინაარსობრივი ახსნა: ვფიქრობთ, აქ საქმე გვაქვს ზოდიაქოს ნიშნის გადმოცემასთან. რამდენადაც ოშკის ტაძარმა, ყველა განხილული ეკლესიისგან განსხვავებით, უფრო სრულად შემოინახა სკულპტურული სამკაული, ოშკის რელიეფების საერთო კონტექსტში ჩვენი რელიეფის განხილვა, მისი ზოდიაქოსთან დაკავშირების აზრს ამყარებს. ვიზიარებთ რა ვახტანგ ჯობაძის მოსაზრებას, ოშკის მეორე სარკმლის რელიეფურ სამკაულში ცხოველების (ლომი, სახედარი) ზოდიაქოს ნიშნებთან დაკავშირების თაობაზე, შესაძლებლად მიგვაჩნია ე.წ. „ნადირობის სცენის“ მშვილდოსანიც ზოდიაქოს დავუკავშიროთ და ტაძრის სკულპტურული სამკაულის საერთო გადაწყვეტის კონტესტში განვიხილოთ. ამ მოსაზრების

სასარგებლოდ დამატებით არგუმენტად გვესახება მაშინდელი ქართული კულტურის მდგომარეობა, მთარგმნელობითი საქმიანობა, დასავლური და აღმოსავლური კულტურული ნაკადებისადმი გახსნილობა, რასაც ადასტურებს შემორჩენილი ლიტერატურა და ის, რომ მათ შორის ასტროლოგიური ნაშრომიც არის. ასტრალური ნიშნების აქტუალობა, მნათობთა მნიშვნელობა განვითარებული შუა საუკუნეების კულტურაში ვეფხისტყაოსნის ტექსტითაც დასტურდება, რომელშიც ასტრალურ ნიშანთა საზრისი ბუნებრივადაა დაკავშირებული მისი გმირების მდგომარეობის მხატვრულ გადმოცემასთან.

ოშკის მშვილდოსნის ზოდიაქოსთან დაკავშირება და ზოდიაქოს ნიშნის ჩამუხლული მშვილდოსნის სახით გადმოცემის მოსაზრებას ამყარებს იმავე ნიშნის ტყობა-ერდის და ბაგრატის ტაძრის რელიეფებს შორის არსებობაც და წარმოდგენის ხასიათიც. საქმე ისაა, რომ ამ ეკლესიებში მშვილდოსნის ფიგურა იმეორებს ოშკის ფიგურის პოზას და კომპოზიციურად კიდევ უფრო მეტი დამოუკიდებლობით ხასიათდება. ბაგრატში და ტყობა-ერდის ერთ რელიეფზე მშვილდოსანი მარტოა წარმოდგენილი, რაც მის მნიშვნელოვნებას და, თავისთავად, დამოუკიდებელ შინაარსს უსვამს ხაზს. ხოლო ტყობა-ერდის მეორე რელიეფზე, სადაც ცხოველიც გვხვდება, დევნას კი არ აქვს ადგილი, არამედ ერთმანეთისკენ მიქცეული ორი ფიგურის – მშვილდოსნის და ცხოველის სიმეტრიულ გადაწყვეტას ვხვდებით. ეს მათ რეპრეზენტაციულობას, მათ დამოუკიდებელ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. არც ისაა გამოსარიცხი, აქ ლომის ანდა სახედრის/თხის ფიგურა იყოს გამოსახული, როგორც ზოდიაქოს ნიშნებისა.

მე-X საუკუნის ზემოთ განხილული რელიეფები გვიჩვენებს ახალი ეპოქის ახალ მხატვრულ ინტერესებს, სამყაროს შეცნობას, უფლის მიერ შექმნილი სამყაროს სხვადასხვა გამოვლინებებისადმი ინტერესს, მათი ერთიან ქრისტიანულ საზრისში მოქცევის სურვილს და ეკლესიის არქიტექტურის სკულპტურულ სამკაულის, როგორც ამ ერთიანობის განსახიერების გააზრებას. ნიშანდობლივია, რომ მხედრის ფიგურა და მხედარი პლაკიდაც არ იქნა დავიწყებული განვითარებული შუა საუკუნეების ეპოქაში და სხვა ძეგლებზე გვხვდება სხვა კონტექსტით. სწორედ განვითარებული შუა საუკუნეების ძეგლებზე მონადირე მხედრების თემაზე შექმნილ ნიმუშებს განვიხილავთ შემდეგ ქვეთავებში.

3. 6. ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფი მხედრებისა და ცხოველების გამოსახულებით (XIს.).

მე-X საუკუნით დათარიღებული ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფი იმ კომპოზიციათა ჯგუფს მიეკუთვნება, რომლის საკითხის გარკვევა იოლი არაა და კავშირის დადგენა მხედრებსა და ცხოველის ფიგურებს შორის სპეციალურ კვლევას საჭიროებს (სურ.22).

დარბაზული ტიპის ეკლესია **„წითელი საყდარი“** ზემო ჯავახეთში, ტაბაწყურის ტბაში შეჭრილ ნახევარკუნძულზე დგას. მას, შემორჩენილი რელიეფური ქანდაკების ანალიზის საფუძველზე, ირინე ელიზბარაშვილი X საუკუნით ათარიღებს. მკვლევარის თანახმად: „ეკლესიის სახელთან დაკავშირებით რამდენიმე ლეგენდა არსებობს. ერთ-ერთში მოთხრობილია, აღდგომის ღამეს სპარსელები როგორ დასხმიან თავს სოფელს, მთლიანად გაუჟლეტიათ ქართველები, ეკლესიის კედლები კი სისხლით წითლად შეუღებიათ, ამიტომ უწოდეს სახელად „წითელი საყდარი“. ტაძარი დაზიანებული სახით შემორჩა. ირინე ელიზბარაშვილის მოსაზრებით, 1940-იან წლებში მომხდარი მიწისძვრის დროს ეკლესია ნაწილობრივ დაინგრა. სამხრეთი კედლის დიდი მონაკვეთი, პილასტრისა და საბჯენი თაღის საწყისი ქვის თაღის ჩათვლით, ჩამოშლილია. მორღვეულია საკურთხევლის სამხრეთი ნაწილი, ჩაქცეულია კამარა, თუმცა ეკლესიის თითქმის მთელი მასალა ადგილზეა დაცული“.[178]

ტაძრის დაზიანების მიუხედავად, ფასადებზე უხვადაა შემორჩენილი რელიეფური კომპოზიციები. ტაძარს გზა დასავლეთიდან უდგება, ალბათ ამიტომ ყველაზე მეტად სწორედ ეს ფასადია შემკული და აზრობრივად დატვირთული. რელიეფური კომპოზიციები მთლიან ფასადზეა გაბნეული, თუმცა ფიგურული გამოსახულებებით ძირითადი დატვირთვა ფასადის ზედა არეშია მოცემული. საკვანძო კომპოზიციები –„მონუმენტური ჯვარი“, „ნადირობის სცენა“, „დანიელი ლომთა ხაროში“ დაკავშირებულია კართან და სარკმელთან.

დასავლეთის ფასადზე, ცენტრში გაჭრილია სწორკუთხა კარი, რომლის სადა არქიტრავზეც ამოკვეთილია სწორკუთხედში ჩაწერილი ჯვარი. იგი მკვეთრი კონტურით და ბრტყელი, მოცულობითი ფორმებით მარტივად აღიქმება თვალისთვის. მისგან განსხვავებით, არქიტრავის მარცხენა მხარეს, თითქმის ფასადის კიდეში, ქვის წყობის ერთი რიგით ზემოთ გამოსახულია წრეში ჩახაზული ტოლმკლავა ჯვარი, რომელიც თხელი ფორმებით ძნელად გაირჩევა. მის აყოლებაზე გაბნეულია წრეში ჩახაზული ოთხყურა წნულებით შედგენილი გეომეტრიული ორნამენტი და ვარდული. ვარდულის გვერდით სწორკუთხა ორმაგ ჩარჩოში წარმოდგენილია ადამიანის ორი ფიგურა, რომლებსაც გვერდებზე ვაზის მტევნები შემოუყვება. თამარ ხუნდაძის მიხედვით: „დაბალი რელიეფით საყდარზე დაბრძანებული ღვთისმშობლისკენ მიმართული

[178] ი. ელიზბარაშვილი. ტაბაწყურის წითელი საყდარი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 30-38.

ქტიტორია გამოსახული. ზიგზაგისებური, ტეხილი ზოლებით გადმოცემულია ვაზის ღეროები, მტევნებით კი სამოთხისეული მოტივია, რაც აძლიერებს ხსნის თემის იდეის გადმოცემას“.[179] ირინე ელიზბარაშვილი მიიჩნევს, რომ ამ სიუჟეტის დაკონკრეტება რთულია, თუმცა ისიც აკავშირებს სამოთხესთან, რაზეც მეტყველებს ვაზის მტევნების ჩართვა კომპოზიციაში. ელიზბარაშვილი გეომეტრიულ ორნამენტებსაც სამოთხის სიმბოლიკას უკავშირებს და თვლის, რომ ყველა სცენა და დეკორატიული ელემენტი ერთი შინაარსის მატარებელია – სულის მარადიულობის და უკვდავების[180] (ორნამენტების სემანტიკურ მოტივებს ხუნდაძეც სამოთხის თემას უკავშირებს[181]). აღნიშნული კომპოზიციის თავზე გამოსახულია „დანიელი ლომთა ხაროში“, საიდანაც გადასვლა ხდება „მხედრების ნადირობის სცენაზე“.

დასავლეთ ფასადზე რელიეფური გამოსახულებები რეგისტრებადაა განლაგებული, „ღვთისმშობლის და ქტიტორის“ გამოსახულება, „დანიელი ლომთა ხაროში“ და **„მხედრების ნადირობის სცენა“** საფეხურებივით მიუყვება ერთმანეთს, ხოლო გეომეტრიული ორნამენტები გაფანტულია მათ ირგვლივ.

მიუხედავად იმისა, რომ დასავლეთი ფასადი უხვადაა შემკული ფიგურული რელიეფებითა და გეომეტრიული ორნამენტებით, არ არის დაქუცმაცებული და მთლიანობაში, ერთიანად აღიქმება. რელიეფის დამუშავების ხასიათი, მისი სიბრტყობრიობა, დადაბლებული ფონი, პირობითად დამუშავებული ფიგურები, რომლებიც არ სცილდება კედლის ზედაპირს და ჩაწერილია, აცოცხლებს, მოძრავს ხდის ფასადს, მაგრამ, ამავე დროს, არ არღვევს კედლის ერთიანობას, მის სიბრტყობრიობას.[182]

ჩვენთვის საინტერესო ფიგურული რელიეფი წარმოდგენილია ვიწრო სარკმლის თავსართზე, რომელსაც ორმხრივი ლილვით მოჩარჩოებული ერთიანი ქვის ფილა ქმნის. ჩარჩოს შიგნით მოცემულია ორმაგი რელიეფური წარბი, რომლის თაღიც სარკმლის მომრგვალებას მიჰყვება. კომპოზიციის ცენტრში, სარკმლის თავზე, ამოკვეთილია წნულებით შედგენილი მოზრდილი ჯვარი. ჯვარი თითქოს ჩაჭედილია, მთლიანად ავსებს და აკავშირებს ქვედა, სარკმლის წარბს და ქვის ფილის ზედა, სწორკუთხა ორმაგ ჩარჩოს. ტოლმკლავა, წნული ჯვრის საფუძველს ასევე წნული, ჰორიზონტალური პოსტამენტი ქმნის, რაც გოლგოთას ასოციაციას

[179] თ. ხუნდაძე. X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 136-137.

[180] ი. ელიზბარაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 34; ვაზი სამოთხის აღმნიშვნელია ქრისტიანულ სიმბოლიკაში. ვაზის გამოსახულება ჯერ კიდევ ანტიკურ სარკოფაგებზე გვხვდება, როგორც სულის უკვდავების მანიშნებელი. ქართულ წარმართობაშიც „ალვის ხესთან შერწყმული საღვთო ვაზის ყურძნის ჭამა ადამიანს დღეგრძელს ხდიდა. ქართველთა სარწმუნოებაში ჯვარ-ხატში აღმოცენებული მაღლარი ვაზი სიცოცხლის ხეს განასახიერებდა.

[181] თ. ხუნდაძე. X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 136.

[182] ი. ელიზბარაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ.36-38.

იწვევს. ირმა მამასახლისის მოსაზრებით: „ოსტატმა ჯვრის სახებას ამ შემთხვევაში განსაკუთრებული მნიშვნელობა მიანიჭა და უშუალოდ კომპოზიციის ცენტრში წარმოგვიდგინა, რომლისკენაც თავად წმ. მხედარი მიემართება. იგი გოლგოთაზე აღმართული ჯვრის ძალმოსილების მატარებელია, ამასთანავე ხსნის, მეოხების და თეოფანიური ხილვის ნიშანსაც გულისხმობს...შემთხვევითი არ უნდა იყოს ტაბაწყურის წითელ საყდარზე, თავსართიან ქვაზე, წნული ჯვრის მთავარ თემად გამოტანა, რადგან ამ პერიოდის საფასადო დეკორში წნული ჯვრები ტაძრის ფრონტონებში გამოისახება და ერთგვარად ბოროტ ძალთაგან დამცველადაც იქცევა თავად ტაძრისთვის... თაღ-კამარებსა და კარ-სარკმლებზე ჯვრის მოთავსება ეშმაკისგან თავდაცვის საშუალება იყო, საიდანაც იგი შესაძლოა ტაძარში შესულიყო..“.[183] ქვის ფილის მთლიანი სიბრტყე შევსებულია მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულებებით. მონუმენტური ჯვარი ორად ყოფს კომპოზიციას: მარცხნივ სამი ფიგურაა გამოსახული – მხედარი, ძაღლი და ირემი, მარჯვნივ – მხედარი და ჯიხვისებური ცხოველი.

კომპოზიციის მარცხენა არეში წარმოდგენილია მხედარი დიაგონალურად დახრილი „ჯვრით“? ხელში. მისი „ატრიბუტი“ ცოტა დამაბნეველია, ერთი შეხედვით წერაქვს გავს, თუმცა, შესაძლოა, დაზიანების გამო ჯვრის მხოლოდ ერთი მკლავია შემორჩენილი. მის ქვემოთ გამოსახულია რქებდატოტვილი ირემი, რომლისკენაც უკანა მხრიდან მიმართულია ძაღლის ფიგურა, თითქოს ფეხში სწვდა რქოსან ცხოველს.

მარჯვენა სიბრტყეზე, ქვედა კუთხეში გამოსახულია მეორე მხედარი, რომელსაც ხელში მოზრდილი, ვერტიკალურად დაშვებული ტოლმკლავა ჯვარი უპყრია ჯვრის მკლავები მოკლეა და ბოლოებში ბოლნური ჯვრის მსგავსად ფართოვდება. იგი მოქცეულია მხედარსა და მის თავზე გამოსახულ ჯიხვისმაგვარ ცხოველს შორის.

ქვის ფილაზე ფიგურები დიაგონალურადაა განლაგებული, მხედრები ერთმანეთის მიმართულებით ზედა მარცხენა და ქვედა მარჯვენა კუთხეებშია ჩასმული. იმავენაირადაა გადაწყვეტილი ცხოველების განლაგებაც. ყველა მათგანი ცენტრში წარმოდგენილი მონუმენტური, წნული ჯვრისკენ მიემართება: ქვედა ფიგურები ქვემოდან ზემოთ, ზედა პირიქით – ზემოდან ქვემოთ. ფიგურების განლაგება აწონასწორებს კომპოზიციას, ურთიერთმიმართული არიან მხედრები და ცხოველები.

ნადირობის კომპოზიციაში ფიგურები პირობითადაა გამოსახული, ცხოველების იდენტიფიკაცია ადვილად ხერხდება, ხოლო მხედრების არც ისე მარტივია. სადადაა გადაწყვეტილი ორივე მხედრის ფიგურა, ცხენი აღკაზმულობის გარეშეა, გამოკვანძული, მოკლე კუდითაა დაბოლოვებული. ორივე ფიგურა დინამიკურია და მოძრაობის მომენტშია

[183] ირ. მამასახლისი. ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფების სიმბოლური საზრისი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 81.

გადმოცემული. მარჯვენა, ქვედა კუთხეში გამოსახული მხედრის ცხენი ოდნავ დახრილია დიაგონალურად, წინა ფეხები მოკეცილი აქვს და ემთხვევა სარკმლის ორმაგ თაღოვან წარბს; უკანა ფეხები დაზიანებულია, თუმცა ფეხების მოძრაობა და მიმართულება იკითხება. მოკეცილი ფეხები და დიაგონალური გადაწყვეტა ამჭიდროებს ფიგურას. ჯვარსა და ჩარჩოს შორის არსებულ არესთან შედარებით, მოზრდილი ფიგურა თითქოს არ ეტევა სიბრტყეზე. ამგვარი პოზით ცოტა დაძაბულობა და დინამიკაც შემოიტანა ოსტატმა და ტექნიკურადაც გადაწყვიტა, – ამ ხერხით თავისუფალ არეში მოათავსა ფიგურა. მარცხენა, ზედა კუთხეში გამოსახული მხედრის ცხენიც დაახლოებით მსგავს პოზაშია, თუმცა ნაკლებად დახრილია და პოზაც მეტად თავისუფალი, რაც მეტი სივრცით და თავისუფალი სიბრტყითაა ნაკარნახები. ამ ფიგურას უფრო დიდი სივრცე აქვს ჩარჩოსა და ჯვარს შორის. ორივე ცხენი მსგავსია, მოზიდული აღვირით თავი დახრილი აქვთ ჯვრის წინაშე, თან თითქოს ცხენების მოთოკვას ცდილობენ მხედრები. ეს პოზა – ჯვრის წინაშე დახრილი ცხოველის თავი შინაარსობრივ დატვირთვასაც მატებს კომპოზიციას: გამოხატავს მორჩილებას და პატივისცემას სარწმუნოების და უფლის მიმართ. თვითონ მხედრებიც პირობითადაა გამოსახული, მინიშნებულია ადამიანის ფიგურები, არ გვაქვს არც სამოსის მხატვრული გადაწყვეტა, არც სახის ნაკვთები იკითხება და არც შარავანდედი ან რაიმე ინსიგნია (ჯვრის გარდა) გვაქვს მოცემული, რის საფუძველზეც რომელიმე წმინდანთან ან ისტორიულ პირთან დავაკავშირებდით.

რელიეფს კვეთის მანერით ახასიათებს სიბრტყობრიობა, დადაბლებული ფონი. გეომეტრიული ორნამენტის შემთხვევაში დაბალი რელიეფია გამოყენებული, ხოლო ფიგურული გამოსახულებების დროს მკვეთრი კონტურით გარშემოწერილი ბრტყელი ფორმებია ხაზგასმული. დეკორატიული თვალსაზრისით ეფექტური და შთამბეჭდავია კედლის მოწითალო ქვის ფერი და წყობაც. ტაძრის არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტისას მნიშვნელობა მინიჭებული აქვს შინაარსობრიობას; კომპოზიციის თავისუფალი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა ჩანს; სტილისტურად ახასიათებს ჩაკვეთილი ფონი, ფიგურების სქემატური, პირობითი დამუშავება, განზოგადებული ფორმები, სიბრტყობრიობა. ფიგურები არ სცილდება ქვის ზედაპირს, არ ამოდის კედლის ზედაპირიდან, იმავე სიბრტყეშია ჩაწერილი.

ტაბაწყურის ნადირობის კომპოზიციასთან დაკავშირებით სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს. თამარ ხუნდაძე ვარაუდობს, რომ „შესაძლოა, აქ, ქართულ ხელოვნებაში ადრეული პერიოდიდან გავრცელებული წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის თავისებური ინტერპრეტაცია იყოს წარმოდგენილი“,[184] ამ მოსაზრებას იზიარებს ირმა მამასახლისიც, ის წერს: „ჩვენი აზრით, აქ სწორედ წმ. ევსტათეს ხილვაა წარმოდგენილი. თუმცა, ირმის რქებში გამოსახულების

[184] თ. ხუნდაძე. X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 136.

არარსებობა არ არის უცილობელი დასტური იმისა, რომ უარვყოთ წმ. ევსტათეს ხილვის კომპოზიცია... ტაბაწყურის სცენაში გამშვენებულმა ჯვარმა ირმის რქებიდან მთაზე გადმოინაცვლა, რომლის წინაშე წარმდგარია წმ. მხედარი. რელიეფზე ირმის დაღებული პირი კი წმ. მხედარსა და მის შორის დიალოგზე უნდა მიანიშნებდეს".[185] ირინე ელიზბარაშვილი კი თვლის, რომ: „სავარაუდოა, ეს იყოს წმინდა მხედრების ნადირობის ამსახველი კომპოზიცია". [186]

ჩემი აზრით, ეს მხედრები შესაძლოა საერო პირებს – ქტიტორებს ასახავენ, რომლებსაც ქვემოთ განვიხილავთ.

აღნიშნული კომპოზიცია მართლაც ასახავს პლაკიდას იკონოგრაფიული სქემის ცალკეულ სიმბოლოებს – მხედარი, ირემი და ჯვარი, როგორც თეოფანიური ხილვის სიმბოლო; ძაღლის და ჯიხვის ფიგურები, ერთი შეხედვით, წმინდა ევსტათის ნადირობის კომპოზიციის ასოციაციას იწვევს, თუმცა ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფზე წარმოდგენილი გვაქვს არა მხოლოდ ერთი, არამედ წყვილედი მხედარი. შესაბამისად, ვერ ვისაუბრებთ მხოლოდ წმინდა ევსტათი პლაკიდას ნადირობაზე.

წმინდა ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიული სქემის ინტერპრეტაცია შესაძლოა განგვეხილა იმ შემთხვევაში, თუ ერთი მხედარი იქნებოდა გამოსახული. თუ გავიხსენებთ წინა პერიოდის ნიმუშებს, სადაც წმ. ევსტათის ნადირობის სცენებია ასახული, დავინახავთ განსხვავებას მისი იკონოგრაფიული სქემისგან. მაგალითად, ადრექრისტიანული ხანის **იოანე ნათლისმცემლის სტელა** (VI-VII საუკუნეთა მიჯნა), **მარტვილის ტაძრის ფრიზი** (VII ს.), **წებელდის** კანკელის ფილა (VII-VIII სს.). აღნიშნული სიუჟეტი, მართალია სხვადასხვა ინტერპრეტაციითაა წარმოდგენილი, თუმცა არ არღვევს წმ. პლაკიდას ნადირობის ძირითად იკონოგრაფიულ სქემას – ცალ მხარეს მხედარი, მოზიდული მშვილდ-ისრით ან შუბით ხელში, მეორე მხარეს კი ირემი, რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით. იოანე ნათლისმცემლის სტელაზე მარტივი ორფიგურიანი კომპოზიცია სტელის შემკულობას წარმოადგენს და რეგისტრებადაა განლაგებული; მარტვილის ტაძარზე აღმოსავლეთ ფასადის დეკორატიული ფრიზის შემადგენელ ელემენტს წარმოადგენს და ორფიგურიანი კომპოზიცია გამდიდრებულია სენმურვის, ფასკუნჯის ფიგურებითა და მცენარეული ორნამენტით. წებელდის კანკელის ფილაზეც მხედარი პლაკიდა ნადირობს ირემზე; მარტვილის მსგავსად, გამდიდრებულია ძაღლის და მცენარეების ორნამენტებით, თუმცა, მისგან განსხვავებით, ფასკუნჯი ჩანაცვლებულია ფრინველით. იოანე ნათლისმცემლის სტელასა და წებელდის კანკელზე მშვილდ-ისრით ნადირობს მხედარი, მარტვილის რელიეფზე – შუბით.

---

[185] ირ. მამასახლისი. ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფების სიმბოლური საზრისი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 80.

[186] ი. ელიზბარაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 34.

ამრიგად, წინა პერიოდის ქართულ რელიეფურ ხელოვნებაში გამოვლენილ და დასაბუთებულ წმ. ევსტათის კომპოზიციებს, ტაბაწყურის სარკმლის მხედრების ნადირობის სცენა შეგვიძლია დავუკავშიროთ მხოლოდ თემატიკით: ორივე ასახავს ნადირობას, ტაბაწყურზეც გვაქვს რქებდატოტვილი ირმის და ძაღლის გამოსახულება. ისევე, როგორც მარტვილის ფრიზზე, აქაც ირემს თავს ესხმის ძაღლი, თითქოს ფეხებში უნდა სწვდეს. მართალია, წარმოდგენილია ირემზე და ჯიხვისმაგვარ ცხოველზე ნადირობა, თუმცა, წმ. ევსტათის იკონოგრაფიული სქემისგან განსხვავებით, აქ არ გვაქვს მთავარი ნიშანი – მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულება, რაც გვამცნობს წმინდანის ცხოვრების საკვანძო მომენტს – „მაცხოვრის გაცხადებას“ და „ქრისტეს რჯულზე მოქცევას“. ასევე ერთის მაგიერ აქ გვაქვს ორი მხედრის გამოსახულება, რომლებიც, სანადირო იარაღის ნაცვლად, აღჭურვილნი არიან ჯვრებით. ურთიერთმიმართული მხედრები თითქოს ჯვრით მსვლელობას უფრო ასახავენ რაიმე დღესასწაულზე, ვიდრე თავდამსხმელ მონადირეებს. აქედან გამომდინარე, ნაკლებად ვაკავშირებთ წმინდა ევსტათის ნადირობის სცენასთან.

რაც შეეხება ელიზბარაშვილის მოსაზრებას, რომ კომპოზიცია შესაძლოა „წმინდა მხედრების“ ნადირობას ასახავდეს. იკონოგრაფიულად ტაბაწყურის წითელი საყდრის მხედრები განსხვავდებიან X-XI საუკუნეებში ფართოდ გავრცელებულ წყვილედ წმინდა მხედართა კომპოზიციებისგან. მათგან განსხვავებით, მხედრები სიმეტრიულად, ერთმანეთის პირისპირ არ არიან განლაგებული. ტაბაწყურის კომპოზიცია არ შეიცავს „წყვილედი წმინდა მხედრების“ მსგავს ნიშნებს, იმ ძირითად იკონოგრაფიულ დეტალებს, რაც ამა თუ იმ წმინდანის იდენტიფიცირებაში დაგვეხმარებოდა.

თამარ დადიანის კვლევის შესწავლის საფუძველზე მოკლედ ჩამოვაყალიბებთ იმ ძირითად ნიშნებს, რაც ახასიათებს წყვილედ წმინდა მხედართა იკონოგრაფიულ სქემებს, იმისათვის, რომ გამოვკვეთოთ ჩვენი კომპოზიციის თავისებურებები.

წითელი საყდრის სარკმლის რელიეფზეც გვაქვს წყვილედი მხედრის კომპოზიცია, რომელიც გამდიდრებულია ცხოველების ფიგურებითა და ცენტრალური მონუმენტური ჯვრით. წყვილედი მხედრების იკონოგრაფიისგან განსხვავებით, აქ მეომრები ერთმანეთის პირისპირ, სიმეტრიულად კი არ არიან განლაგებული, არამედ დიაგონალურად. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ტაბაწყურის მხედრებს წყვილედ მხედრებთან მხოლოდ ფიგურების პოზებისა და ჟესტიკულაციის გადაწყვეტა აკავშირებს. აქ არ გვაქვს ამ პერიოდში გავრცელებული წმინდა მხედრების აუცილებელი იკონოგრაფიული დეტალები: სამოსი, შარავანდედი, გველეშაპის ან დიოკლეტიანეს შუბით განგმირვის მომენტი. ადამიანის გამოსახულებებზე არაა მინიშნებები, მაგალითად, წმ. გიორგი გამოისახებოდა შარავანდედით, უწვერული ჭაბუკის სახით, რომელიც იმპერატორს განგმირავს, წმ. თევდორე კი წვერიანი მეომრის სახით გველშაპს თრგუნავს.

ორივეს მუხლამდე დაშვებული კაბა და ჯავშანი მოსავთ, წელზე ხმალი აქვთ შემორტყმული, რასაც ვერ ვხედავთ ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციაზე.

თამარ დადიანის მიხედვით, ტაძრის ფასადზე სახარებისეულ სცენათა შორის წყვილედი წმინდა მხედრის გამოსახვას ეკლესიის დამცველების აპოტროპეული ფუნქცია და ქრისტიანობის გამარჯვების საერთო იდეის განმტკიცება ეკისრებოდა.[187] წყვილედი წმინდა მხედრის მაგალითები გვაქვს ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფზე (X ს.), ვალეს ტაძრის დასავლეთის პორტალზე (X ს.), ნიკორწმინდის აღმოსავლეთ ფასადსა (XI ს.) და ამავე ტაძრის დასავლეთის პორტალზე (XI ს.), იყალთოს ტრაპეზის ფილა (XI ს.). ამ პერიოდში წმინდა მხედრების აქტუალურობა განპირობებული უნდა ყოფილიყო წმინდა გიორგის კულტის გაძლიერებით.

მართალია, წყვილედი მხედრების მსგავსად, ტაბაწყურის მხედრებიც ფასადის ზედა ნაწილში გამოისახებიან და აქვთ ზოგიერთი საერთო დეტალი – აქაც, ყალყზე შემდგარ ცხენებზე ამხედრებული მეომრები ჯვრისკენ მიემართებიან ისე, როგორც, მაგალითად, ნიკორწმინდის ტაძარზე მაცხოვრისკენ (XI ს.), თუმცა წმ. მხედრებს ძირითადად ჯვრით დაბოლოებული შუბი უპყრიათ ხელში, – თევდორეს დიაგონალურად დახრილი, ხოლო გიორგის ვერტიკალურად დაშვებული და, რაც მთავარია, გველეშაპს ან იმპერატორს განგმირავენ, რაც არ გვაქვს ტაბაწყურის რელიეფზე. ტაბაწყურის მხედრებს განზე გაწეულ ხელში, მათგან განსხვავებით, მხოლოდ ჯვრები უპყრიათ, თუმცა მარცხენა მხედარს, თევდორეს მსგავსად, ირიბად დახრილი, ხოლო მარჯვენას, წმ. გიორგის მსგავსად, – ვერტიკალურად დაშვებული.[188]

ტაბაწყურის „წყვილედი მხედრების ნადირობა“ ამავე პერიოდის, ამავე რეგიონში მდებარე ღვთისმშობლის სახელობის **ვალეს ტაძრის** (X ს.) სამხრეთ ფასადის სარკმელთან გამოსახული კომპოზიციის მსგავსია. ვალეს ტაძარზე მხედრების გამოსახულებას ორგან ვხვდებით დასავლეთის პორტალზე, სადაც წყვილედი მხედრების იკონოგრაფიული სქემა გვაქვს დადასტურებული და სამხრეთის ფასადზე, რომლის შინაარსის დადგენაც ტაბაწყურის მსგავსად გაურკვეველია. ტაბაწყურის დასავლეთის ფასადის მსგავსად, ვალეს ფასადზეც გამოსახულია ქტიტორი, ღვთისმშობელი, მცენარეული ორნამენტები, რაც, თამარ ხუნდაძის

[187] თ. დადიანი. წყვილედ წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს), საქართველოს სიძველენი, №15, თბ., 2012, გვ. 131-143.

[188] შუბის დაჭერის მანერაზე ყურადღებას ამახვილებს თამარ დადიანი: შუბის დაჭერის ორი მანერა სხვადასხვა ნიმუშთა ზეგავლენით უნდა ყოფილიყო განპირობებული. ყალყზე შემდგარ ცხენებზე ამხედრებული მეომრები განზე გაწეული ხელის ფართო ჟესტით მრავლად გვხვდება ელინისტურ ხელოვნებაში, ხოლო, პირიქით, მშვიდად მდგომ ტორაწეულ ცხენებზე მჯდომი ფიგურები წინ გაწვდილი ხელებით სასანურ ჰორელიეფებზეა წარმოდგენილი. ძნელი სათქმელია, რამ გამოიწვია ამ ორი კომპოზიციური ტიპის გაერთიანება წმ. მხედართა ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში, რომელმაც X-XI საუკუნეებში უკვე საბოლოოდ ჩამოყალიბებული სახე მიიღო. იქვე, გვ. 139.

მიხედვით, სამოთხისეული მოტივებია. ამავე ფასადის ვიწრო სარკმლის ორივე მხარეს ერთმანეთის პარალელურად წყვილედი მხედრებია გამოსახული. სარკმლის თავსართს ქმნის ქვის ფილა ჩაკაწრული ბოლნური ჯვრის ტიპის გამოსახულებით. მიუხედავად დაზიანებისა, ტაბაწყურისგან განსხვავებით, ვალეს სარკმლის მხედრების სამოსი გაირჩევა. აქ ერთმანეთის პარალელურად და არა დიაგონალურად, როგორც წითელ საყდარზე, გამოსახულია მარტივი ორფიგურიანი კომპოზიცია. მხედრებს მუხლამდე, წელში გამოყვანილი სარტყლიანი საერო კაბები მოსავთ. მათ უკან გაფრიალებული სამოსი ფრთების ასოციაციას იწვევს, რომელიც მცენარეული მოტივებითაა გაფორმებული. მარცხენა ფიგურა, მარჯვენასთან შედარებით, მეტადაა დაზიანებული და თითქმის წაშლილია მისი დეტალები, მარჯვენა მხარეს კი კარგად იკითხება ბრტყელი ჩაკაწრული ზოლებით შედგენილი სამოსი. მარცხენა ხელით ორივეს ცხენის აღვირი აქვს მოზიდული, მარჯვენა ფიგურას კი მეორე ხელში მოკლებუნიანი ჯვარი უპყრია, რაც, თამარ ხუნდაძის მიხედვით, შესაძლოა სამეფო ინსიგნია – ჯვრისებრი სკიპტრა იყოს. მარცხენა ცხენოსანი განზე გაშვერილი ხელითაა გამოსახული და მარჯვენა ხელში სფერული საგანი უჭირავს, რაც, ასევე, ხუნდაძის მიხედვით, თასის მსგავს მოხაზულობას იძენს და ბარძიმად მიიჩნევა, თუმცა, შესაძლოა, აქაც სამეფო ატრიბუტი – სფერულდაბოლოვებიანი სკიპტრა იყოს წარმოდგენილი. ამ ატრიბუტების საფუძველზე თამარ ხუნდაძე მას მაღალი ხელისუფლების პორტრეტებად მიიჩნევს, ხოლო ვარაუდს ამყარებს ნათელა ალადაშვილის და ნინო იამანიძის მოსაზრებით.[189] ცხენებიც თავისი პოზით ეხმიანება ტაბაწყურის რელიეფის გამოსახულებებს.

ვალეს ტაძრის რელიეფური კომპოზიციები თითქმის იმავენაირად იმეორებენ ტაბაწყურის სიუჟეტებს: ღვთისმშობლის წინაშე წარმოდგენილი ქტიტორი, დანიელი ლომთა ხაროში, სამოთხისეული მოტივები, წყვილედი მხედრები აშკარა ერთიან სისტემას ქმნის. ვალეს ანალოგიური კომპოზიცია თუ ახსნილია როგორც საერო, მაღალი ხელისუფლების პირთა პორტრეტების გადაწყვეტა, ამყარებს ჩვენს მოსაზრებას და, შესაძლოა, მაღალი ხელისუფლების პირთა პორტრეტების ინტერპრეტაცია ნადირობის სცენის სახით იყოს წარმოდგენილი ტაბაწყურის რელიეფზეც.

ტაბაწყურისა და ვალეს რელიეფები მსგავსია იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ორივე გამოსახულია სარკმელთან, ორივეგან წყვილედი მხედარია, თუმცა ტაბაწყურზე დიაგონალურად, ვალეს შემთხვევაში – პარალელურად. ტაბაწყური გამდიდრებულია ცხოველთა ფიგურებით, ვალეს კომპოზიცია კი მარტივი ორფიგურიანია, მკვეთრად გამოხატული სამოსით, ტაბაწყურზე კი – პირობითი მინიშნებებით; აერთიანებთ ასევე

[189] თ. ხუნდაძე. X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 139.

მოკლებუნიანი ჯვრის ინსიგნია, რაც გვაფიქრებინებს მათ სამეფო წარმომავლობაზე. ასევე ერთიანი შინაარსი იკვრება ფასადზე მსგავსი კომპოზიციების – ქტიტორის, დანიელი ლომთა ხაროში, ღვთისმშობლის გამოსახულებებით.

ამრიგად, ვინაიდან ტაბაწყურის წითელი საყდრის სარკმლის რელიეფზე არ გვაქვს წმ. ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიული სქემის აუცილებელი ნიშნები – მდევარი მხედარი, მოზიდული მშვილდ-ისრით ან შუბით ხელში, რომელიც დევნის ირემს, რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით; ასევე არ გვაქვს „წყვილედი წმინდა მხედრების“–წმ. გიორგისა და წმ. თევდორეს იკნოგრაფიული ნიშნები – გველეშაპის ან მეფის შუბით დათრგუნვა, აღნიშნული მაგალითების ანალიზის საფუძველზე, ჩვენი ვარაუდით, ტაბაწყურის ტაძარზე წარმოდგენილი „წყვილედ მხედართა ნადირობის“ კომპოზიცია, შესაძლოა, მაღალი ხელისუფლების პირების, ქტიტორების სადღესასწაულო მსვლელობას ასახავდეს. სამეფო ნიშნად შეგვიძლია მივიჩნიოთ მხედრების განზე გაწეულ ხელში გამოსახული მოკლებუნიანი ჯვრები, რომლის ანალოგიც ვალეს რელიეფზე გვაქვს წარმოდგენილი, რაც თამარ ხუნდაძის მიხედვით, სამეფო ინსიგნია სკიპტრა უნდა იყოს. „ჯვრისებრი სკიპტრებით გამოსახულნი არიან მეფენი ოშკის ტაძრის ინტერიერში, – ლეონ III აფხაზთა მეფე დირბის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე. გიორგი გაგოშიძის მიხედვით, ასეთივე სკიპტრა უნდა ეჭიროს წორბისის რელიეფის ერთ-ერთ ფიგურას, რომელიც, ვალეს რელიეფის მსგავსად, ცხენზეა ამხედრებული“.[190]

ნ. ჩოფიკაშვილის მიხედვით, ქართველ მეფეთა სკიპტრა XVI საუკუნემდე ჯვარისებურია. ასეთი სკიპტრები უჭირავთ გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახულ მეფეთა-მეფეს გიორგისა და ბაგრატს, მთავარი ტაძრის დასავლეთის კედელზე მეფეთ-მეფე როსტომს და ა.შ.[191]

ამრიგად, ტაბაწყურის წითელი საყდრის კომპოზიცია სტილისტურად ეხმიანება წყვილედი წმ. მხედრების კომპოზიციას, თუმცა,ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული, თავის თავში აერთიანებს ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში შემუშავებულ სხვადასხვა სახე-სიმბოლოს: ჯვრისკენ მიმართული რქებდატოტვილი ირემი და ჯიხვი ატარებენ იმავე მნიშვნელობას, რასაც „ხე ცხოვრებისაკენ“ მიმართული ირმები ან რქოსანი ცხოველები ადრექრისტიანულ ხანაში (აღნიშნული სიმბოლოები განვიხილეთ 1.2. ქვეთავში – ირმის კულტი წარმართულ და ქრისტიანულ ხელოვნებაში, გვ.29-40). ისინი მორწმუნე ადამიანის უფლისკენ ლტოლვას განასახიერებენ. ხოლო ძაღლი, როგორც წებელდის კანკელის ფილის ნადირობის კომპოზიციაში, აქაც ბოროტების სიმბოლოა, სიკვდილის მომასწავებელი, რომელიც

[190] თ. ხუნდაძე,. X საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრება, წიგნში: თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 139-140.

[191] ნ. ჩოფიკაშვილი. ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს.), თბ., 1964, გვ. 150.

თავს ესხმის ირემს, მორწმუნე ადამიანს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ალექსანდრე სალტიკოვის მიხედვით: „ძაღლის გამოსახვა ქრისტიანულ ხელოვნებაში სასანიდური ირანის ხელოვნების გავლენითაა განპირობებული, მას ზოროასტრიზმში რიტუალების დროს წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება“.[192] შესაძლოა, აქ, სიმბოლურად, ძაღლის თავდასხმა სპარსელების მიერ ქრისტიანების დევნას განასახიერებდეს. მიუხედავად დევნის, მოსალოდნელი საფრთხისა, ჯვრისკენ მიმართული ირემი და ჯიხვი მარადიულობას ეზიარებიან, უფლის მფარველობას არიან შეფარებულნი.

სიმბოლურია მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულების კომპოზიციის მოთავსება ფასადის ზედა ნაწილში და მისი დაკავშირება სარკმელთან. ზედა არეში გამოსახვა კომპოზიციის მნიშვნელობას ზრდის. ეკლესიის ნაწილში ფასადის ზედა არე გაიაზრებოდა ზეცასთან სიახლოვედ, სარკმელი კი, კარის მსგავსად, „ბნელისა“ და „ნათელის“, „ამქვეყნიური“ და „იმქვეყნიური“ სამყაროს დამაკავშირებლად. საინტერესოა თვითონ ფიგურების განაწილებაც, შესაძლოა, ერთგვარი იერარქიაც იყოს გააზრებული. მარცხენა,ზედა არეში გამოსახული მხედარი წარმოადგენდეს უფრო მნიშვნელოვან ან ასაკოვან პერსონაჟს, ქვედასთან შედარებით. საინტერესოა ასევე მის სიახლოვეს ბიბლიური სცენის „დანიელი ლომთა ხაროში“ გამოსახვა. იგი, ხუნდაძის თანახმად, სიმბოლურად ქრისტეს ჯვარცმასა და აღდგომას, ამასთანავე, სულის ხსნას განასახიერებდა.[193] მთლიანად დასავლეთის ფასადის მორთულობა: გაბნეული წრეში ჩასმული ჯვრები, გეომეტრიული ორნამენტები, ვარდულები, ზედა რეგისტრში გამოსახულ საკვანძო ფიგურულ რელიეფებთან ერთად, საერთო შინაარსის გადმოცემას ასახავს – სულის ხსნის და მარადიულობის. სამოთხისეული მოტივების, მონუმენტური ჯვრის ჩართვით კომპოზიციის ცენტრში ხაზგასმულია მაცხოვრის ჯვარცმა და აღდგომა, მისი გაცხადება და მორწმუნე ადამიანის სულის მფარველობა უფლის მიერ.

საყურადღებოა, რომ აღნიშნული იკონოგრაფიული სქემა, ერთი შეხედვით, წმინდა მხედრების გამოსახულების ასოციაციას იწვევს, თუმცა მხედრების ერთადერთი ატრიბუტი მოკლებუნიანი ჯვარია, რაც სამეფო სკიპტრას უფრო შეესაბამება, ვიდრე წმინდა მხედრის იარაღს. სადისერტაციო ნაშრომში განხილული მაგალითების ანალიზის საფუძველზე ჩანს, რომ აღნიშნული კომპოზიცია საერო პირების – ქტიტორების ნადირობას ასახავს. რომელიც თავის თავში აერთიანებს წინა ეპოქებიდან მოყოლებული, ქრისტიანულ ხელოვნებაში შემუშავებული სამი კომპოზიციის: ნადირობის სცენის, „ხე ცხოვრებისაკენ“ (რომელიც ჩანაცვლებულია ჯვრით) და წყვილედი წმინდა მხედრების სინთეზს. რომელიც თავის თავში აერთიანებს ქრისტიანობის გამარჯვებას, გათავისუფლებას ბოროტ ძალთაგან. შესაძლოა ეს იყოს ამ ეპოქის

[192] A.A. Saltykov, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 5-12.

[193] თ. ხუნდაძე. „დანიელი ლომთა ხაროში“ აკაურთის ეკლესიის რელიეფზე, საქართველოს სიძველენი, №2, თბ., 2002, გვ. 20.

პოლიტიკურ-რელიგიური მოვლენის – დამპყრობთაგან გათავისუფლების, ქრისტიანული სარწმუნოების გამარჯვების ასახვა, ალეგორიული სახე. ვინაიდან, ნადირობას უკავშირდებოდა ქრისტიანულ რჯულზე მოქცევის, სულის ხსნის, ღვთის გაცხადების, ბოროტიდან კეთილზე მოქცევის მოვლენები.

როდესაც მსგავს ინტერპრეტაციაზე და ოსტატის თამამ მიდგომებზე ვსაუბრობთ, ამის საფუძველს ნათელა ალადაშვილის მიერ ეპოქის დახასიათებაც ამყარებს. ავტორის მიხედვით: „X-XI საუკუნეების რელიეფურ ქანდაკებაში საქართველოში სკულპტურული შემოქმედების ფართო განვითარებაა დამახასიათებელი, რაც ადამიანისადმი, გარემომცველი სამყაროსადმი ინტერესის გამოღვიძებასთან იყო დაკავშირებული. ამ პერიოდში საფუძველი ეყრება ფეოდალური მონარქიის ჩამოყალიბებას, რომელიც ძირითადად სამხედრო-საერო ფეოდალებს ეყრდნობდა. განვითარებული ფეოდალური საზოგადოების ჩამოყალიბებას თან სდევდა ისეთი დამახასიათებელი მოვლენა, როგორც, მაგალითად, რაინდობის განვითარებაა. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ასკეტურ იდეალებს აღარ უჭირავთ გაბატონებული ადგილი, სამაგიეროდ, ფართოდაა გამოვლენილი საერო მოტივები. სწორედ ამის შედეგი იყო ინტერესის გამოღვიძება ადამიანისადმი, რაც თვით რელიგიური შინაარსის გამოსახულებებში გამოიხატა.[194]

ამრიგად, X-XI საუკუნეების ოთხი ძეგლის: ოშკის, ტყობა-ერდის, ბაგრატის ტაძრის და ტაბაწყურის წითელი საყდრის კომპოზიციების განხილვამ დაგვანახა, რომ ამ ეპოქის ქართული რელიეფური ქანდაკება მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულებების სიმრავლით ხასიათდება; იკვეთება ძიებების ტენდენცია, სწრაფვა განვითარებისკენ. ადრექრისტიანული ხანის „ნადირობის სცენებისგან განსხვავებით, ეს პერიოდი გვთავაზობს კომპოზიციების თავისებურ ინტერპრეტაციებს და საკმაოდ რთულ იკონოგრაფიულ სქემებს. მაგალითად, ამ ეპოქაში თავს იჩენს ნადირობის სიუჟეტების ინოვაციური გადაწყვეტა, კონკრეტულად, მონადირის გამოსახულებები – ქვეითი მონადირე-მშვილდოსანი (ოშკი, ტყობა-ერდი, ბაგრატი), რაც ზოდიაქოს მშვილდოსანთან ავლენს კავშირს და წყვილედი მხედარი (ტაბაწყურის რელიეფი). ახალი ტენდენციაა ასევე, წინა ეპოქისგან განსხვავებით, რამდენიმე სიუჟეტის ერთ კომპოზიციაში გაერთიანება – მონადირე და ხე ცხოვრებისაკენ მიმართული ჯიხვები (ოშკის სარკმლის თავსართი), ასევე წყვილედი მხედრების დაკავშირება ადრექრისტიანულ ხანაში დამოუკიდებლად ფართოდ გავრცელებულ ჯვრის და ნადირობის სცენის გამოსახულებებთან. განხილული მაგალითების საფუძველზე გარკვეულწილად ჩანს ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნებისადმი მიბრუნება და, ამავე დროს, ნადირობის სცენის ახლებური გადაწყვეტა. კომპოზიცია სიმბოლიზებულია, აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს

[194] ნ. ალადაშვილი. ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957. გვ. 66.

საფრთხე, რომელიც არსებობს სამყაროში და ქრისტიანობა „ხე ცხოვრებისას“ სახით, რომელიც სულთა ხსნის გზაა.

სიუჟეტის თვალსაზრისით, ოთხივე ტაძრის სკულპტურას სიმბოლური ენით, ნიშნებით აზრის გადმოცემა ახასიათებს და კარგად ჩანს ეპოქისთვის დამახასიათებელი სწრაფვა მონუმენტურობისაკენ, ძიებისა და ინოვაციური განვითარებისაკენ: ძირითადად, ფასადსა თუ კაპიტელებზე გაფანტული ფიგურების სიმბოლურად დაკავშირება ხდება ერთმანეთთან, მაშინაც კი, როცა ბევრი ფიგურაა ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებული, რითაც ტაძრის, როგორც სკულპტურული დეკორის, ერთიანი სისტემის შექმნის მცდელობა იხატება.

სტილისტური თვალსაზრისით, ოთხივე კომპოზიციას პირობითობა ახასიათებს, ოშკის და ბაგრატის ფიგურები დაბალი რელიეფითაა შესრულებული, მკვეთრი კონტურით და თხელი ფორმებით. მშვილდ-ისრის ზომა მასშტაბურად თითქმის მამაკაცის ფიგურის ტოლია. მათგან განსხვავებით, ტყობა-ერდის ფიგურა მკვეთრად ამობურცული, არაპროპორციული, მასიური ფორმებითაა გამოკვეთილი. მშვილდთან შედარებით, მოზიდული ისარი ბრტყელი და დიდი ზომისაა, თითქოს იარაღის მნიშვნელობაა ხაზგასმული. მასშტაბური შეფარდებებით აზრობრივი აქცენტების ხაზგასმა იკვეთება. ქვეითი-მშვილდოსნის ჯგუფის რბილი ხაზი, მომრგვალებული ფორმები ტაბაწყურის რელიეფზეც გვხვდება, თუმცა ტაბაწყური კვეთის მანერის თავისუფლებით გამოირჩევა – სიბრტყობრიობა, დადაბლებული ფონი. გეომეტრიული ორნამენტის შემთხვევაში დაბალი რელიეფია გამოყენებული, ხოლო ფიგურული გამოსახულებების დროს მკვეთრი კონტურით გარშემოწერილი ბრტყელი ფორმებია ხაზგასმული. დეკორატიული თვალსაზრისით, ეფექტური და შთამბეჭდავია კედლის მოწითალო ქვის ფერი და წყობაც. ტაძრის არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტისას მნიშვნელობა მინიჭებული აქვს შინაარსობრიობას; კომპოზიციის თავისუფალი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა ჩანს. სტილისტურად ახასიათებს ჩაკვეთილი ფონი, ფიგურების სქემატური, პირობითი დამუშავება, განზოგადებული ფორმები, სიბრტყობრიობა, ფიგურები არ სცილდება ქვის ზედაპირს, არ ამოდის კედლის ზედაპირიდან, იმავე სიბრტყეშია ჩაწერილი.

ამრიგად, აზრობრივ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, დასახელებული კომპოზიციების ერთი ჯგუფი – ქვეითი მონადირე მშვილდოსანი ზოდიაქოს მშვილდოსანთან დავაკავშირეთ, ხოლო ტაბაწყურის წყვილედი მხედარი-მონადირე ქტიტორების ნადირობად ვივარაუდეთ, თუმცა მანამდე მკვლევრების მიერ ძირითადად წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობად იყო მიჩნეული.

ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებული „თეოფანია“, უფლის დიდება განსხვავებულ კონტექსტშია გადმოცემული, მაგალითად, ოშკის ტაძარზე. თუ გავიხსენებთ იმას, რომ „ხე ცხოვრებისასთან“ წარმოდგენილი ცხოველები მარადიულ სიცოცხლესთან

ზიარებას უკავშირდებიან, ზოდიაქოს ნიშნის გვერდით მოქცეულნი განსაკუთრებულ აზრს იძენენ. სიცოცხლის ხესთან მდგომი ჯიხვები, რომელნიც მარადიულობას ეზიარებიან, წარმავალ მიწიერ დროზე კი მშვილდოსანი მიგვანიშნებს.

ერთი რამ უდავოა, ყველა კომპოზიციაში ხაზგასმულია ნათელისგან ბნელის დათრგუნვა, ქრისტიანობის გამარჯვება, სულის ხსნის იდეა და უფლის დიდება.

X-XI საუკუნეები გვთავაზობს ნადირობის კომპოზიციის სრულიად ახლებურ გადაწყვეტას. ზოგ შემთხვევაში ის თავის თავში აერთიანებს ჩამუხლულ მონადირე მშვილდოსანს, ხისკენ მიმართულ ჯიხვებს, ცხოველების შერკინებას, ზოგან კი წყვილედ მხედარს ცხოველებთან და ჯვართან დაკავშირებულს. ამ პერიოდის ნადირობის კომპოზიციები ქმნიან ინდივიდუალურ სქემებს, სადაც ჩანს უზომო თავისუფლება მხატვრულ-სტილისტურ გადაწყვეტასა და შინაარსის ინტერპრეტაციაში. აღნიშნული კომპოზიციები გვთავაზობს სინთეზს, ადრექრისტიანულ ხანაში შემუშავებული სხვადასხვა სიუჟეტის ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებას, რაც, თავის მხრივ, ართულებს შინაარსის წაკითხვას.

3.7. ერთაწმინდის ტაძრის რელიეფები ნადირობის კომპოზიციით (*XIII ს?)*

XIII საუკუნეში ზოომორფული და ფიგურული რელიეფები წარმოადგენს ჩუქურთმის ელემენტს და საფასადო შემკულობით იქმნება ერთიანი კომპოზიციები. შუა საუკუნეების რელიეფური ქანდაკების განვითარების ეს პროცესი კარგადაა ასახული XIII საუკუნის I ნახევრის **ერთაწმინდის ტაძარზე.** იგი მდებარეობს კასპში, სოფელ ერთაწმინდაში. წმინდა ესტატეს სახელზე აგებულ ტაძარს, მრავალი საინტერესო ლეგენდა უკავშირდება, აქ შემონახული ხატები კი გადმოცემით ბევრ სასწაულს ახდენდნენ.

ტაძარი, რომლის სახელწოდება წმინდა ევსტათის სახელთანაა დაკავშირებული, დიდი მოურავის მამულში იქნა აგებული. დავით პავლიაშვილის თანახმად: „სახელწოდება ერთაწმინდა შემოკლებით წარმოებულია ესტატედან და წმინდიდან. აქედან მოდის სოფლის სახელიც – ერთაწმინდა. ჩანს, რომ იმხანად ტაძარი მრავალრიცხოვან და კოლორიტულ ადგილზე ყოფილა აგებული და შორიდანვე მნახველთა ყურადღებას იპყრობდა. არსებობს საინტერესო გადმოცემა, თუ როგორ შენიშნა იგი გორის გზაზე მიმავალმა შაჰ-აბასმა და ჯარს ამ სიდიადის დანგრევა უბრძანა. როდესაც გუმბათის ნგრევა დაუწყიათ, მას თვალის სინათლე დაჰკარგვია და უღონობა უგრძვნია. შემდეგ ძილში დასიზმრებია ცხენზე ამხედრებული, აბჯარასხმული გოლიათი, რომელიც შუბით ცდილობდა მის განგმირვას. აღნიშნული სიზმრის ახსნა მისმა თანმხლებმა ვერ შეძლეს, მხოლოდ გიორგი სააკაძის ამალაში მყოფმა

ერთაწმინდელმა გაბედა და მოახსენა მოურავს, ტაძრის ნგრევა შეეჩერებინათ, რამდენადაც ის გოლიათი წმ. ესტატე იყო და მიუთითა კედლის მხატვრობის წარწერაზე. წარწერა შაჰმა მართლაც გაიხსენა და ბრძანა მისი ხმლის ძვირფასი ქვები ტაძრისთვის შეეწირათ, რამდენადაც მან დაუბრუნა სინათლეცა და ჯანმრთელობაცო. ასევე დაუჯილდოებია მოხუცი ასტროლოგიც, ვისი რჩევითაც მოხდა ეს სასწაული. აღსანიშნავია, რომ ეს განძი და სიწმინდე 1794 წელს ერეკლეს ბრძანებით თბილისში ქალიშვილის – თეკლეს განსაკურნავად წაუღიათ, შემდეგ კი მეფეთა ეკლესიაში ინახებოდა. 1795 წელს, აღა-მაჰმად-ხანის შემოსევის დროს, წმინდა ნაწილებიც განძთან ერთად დაკარგულა, ხოლო 1796 წ. განძის ნაწილი გამოუსყიდიათ და ახლა ერთაწმინდის ტაძარში ინახებაო. 1739 წ. შაჰ-ნადირმა მოისურვა ერთაწმინდის მონახულება და ტაძარს აბრეშუმის ძაფზე ასხმული 300 მარგალიტი შესწირა. ის, 1770 წლამდე, კათოლიკოს ნიკოლოზის მიერ მიბნეულ წმინდა ესტატეს ხატს ამშვენებდა. სამწუხაროდ, აღნიშნული სიმდიდრე სხვა განძთან ერთად ლეკთა თარეშის დროს დაკარგულა. ერთაწმინდის ტაძრის კომპლექსი აყვავებას 1610 წ., დიდი მოურავის, გიორგი საакაძის დროს განიცდის. მისი შთამომავლები აგრძელებდნენს აქ მოღვაწეობას. რაზეც აქ შემორჩენილი საფლავის ქვებიც მეტყველებს“.[195]

ინა გომელაურის თანახმად: „ერთაწმინდის ტაძარი, სკულპტურის თვალსაზრისით, ძირითადად ჩუქურთმითაა შემკული. ორნამენტული სახეების მრავალფეროვნება უმთავრესად დამყარებულია რამდენიმე ძირითადი სქემის სახეცვლილებაზე. ეს არის წრეებისა და წრე-რომბების, ოთხყურების, კალათისებრი წნულისა და წვნაში ჩართული ფოთლოვანი სახეების სხვადასხვაგვარი შეხამება; კარ-სარკმელთა ბაზისებისა და იმპოსტების ტიპური კომპოზიციების მრავალგვარი ვარიაცია, ხშირად გამდიდრებული დამატებითი დეკორაციული ელემენტებით“.[196]

ერთაწმინდის ტაძარი ფიგურული რელიეფების თვალსაზრისით ძუნწადაა შემკული. ტაძრის მფარველი წმინდანის – პლაკიდას ნადირობის სცენას ორგან ვხვდებით. ერთი წარმოდგენილია აღმოსავლეთის ფასადზე, მარცხენა ნიშის მარჯვენა იმპოსტის მორთულობაში დეკორატიული ელემენტის სახით, ხოლო მეორე, სამხრეთის ფასადზე შეწყვილებული სარკმლის ქვემოთ, თითქოს შემთხვევით ჩასმული კომპოზიციაა. ამ ორ რელიეფს შორის განსხვავება დამუშავებაშია. ერთ თემაზე შესრულებული ორი კომპოზიციის განსხვავებული მხატვრული მანერა ალბათ მათი სხვადასხვა პერიოდში შესრულებამ განაპირობა.

XIII ს-ის **ერთაწმინდის** ტაძრის შემკულობაში ნადირობის **კომპოზიციის მონადირე,** წინა პერიოდში გავრცელებული მშვილდოსნიდან, ისევ მხედრის სახეს იღებს. ერთი ეპოქაა –

[195] დ. პავლიაშვილი. თეძამ-კავთურას ხეობა (ნაწილი IV) თბ., 2005, გვ. 82-100.
[196] ი. გომელაური. დასახელებული ნაშრომი, გვ.45.

განვითარებული შუა საუკუნეები და წმ. ევსტათის იკონოგრაფიის ძირითადი შემადგენელი ნაწილების უცვლელობა ერთაწმინდაში, მსგავსება ადრეული პერიოდის ძეგლებთან, კიდევ ერთხელ მიუთითებს, რომ ოშკი-ბაგრატის ჯგუფის მონადირეები განსხვავებულ შინაარსს იტევენ. ამიტომაც მათ განსხვავებული იკონოგრაფიაც ახასიათებთ. ხოლო წმიდნა ევსტათისთვის ეს ადრევე ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული სქემა, თუმცა მცირე ცვლილებებით, რჩება ამ ეპოქაშიც.

აღმოსავლეთ ფასადზე, მარცხენა ნიშის იმპოსტზე, სწორკუთხა ქვის ფილის ცენტრში გამოკვეთილია ცხენოსანი მამაკაცის ფიგურა, ტანით პროფილში, სახით en face-ში, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში. იგი მიმართულია მარცხენა ზედა კუთხეში გამოსახული ირმისკენ. მინიატურული ცხოველის ფიგურა დიაგონალურადაა ჩასმული ქვის ფილის ზედა კუთხეში (სურ.23), გაქცევის მომენტში, თავი მოტრიალებული აქვს მხედრისკენ. მის უკან თითქოს პირობითად ხეა გამოსახული. ირმის ფიგურა და ხის იმიტაცია, ორივე ერთად, მშვილდ-ისრის ზომისაა; გაზრდილია მხედრის და ცხენის ფიგურები. სამოსი სწორი, ვერტიკალური ხაზებით დეტალურადაა დამუშავებული. წელზე მარცხენა მხრიდან დიაგონალურად გრძელი, სწორი ხმალი აქვს დამაგრებული. ბრტყელი ხმლის ტარი ჯვრის ფორმისაა. ცხენი პროფილშია გამოსახული, თავი ოდნავ დახრილი აქვს. მკვეთრი შტრიხებითაა გამოკვეთილი ფაფარი. თვალი წერტილოვანი ჩაღრმავებითაა მინიშნებული. ცხენის აკაზმულობა სადადაა გადაწყვეტილი, კისრის ირგვლივ ორჯერ შემოხვეული თასმა აქვს, ერთი – სადა, სწორი ხაზით ლაგამიდან კისერზე გადადის და თითქოს მხედრის წელზეა მოხვეული, მეორე – ფაფრის მსგავსად დაშტრიხული, დეკორატიული სწორი ხაზით ხმლის ტართან წყდება. უნაგირის ფორმა არ გაირჩევა, პირობითი ბრტყელი ხაზებით მხოლოდ უკანა ნაწილი აღიქმება. უნაგირის მიღმა კაპარჭი მოჩანს, რომელიც ვერტიკალური სწორი ხაზებით მარჯვნიდან მარცხნივ დიაგონალურადაა დახრილი, თითქოს მარჯვენა მხრიდან ცხენს უკან აქვს მიმაგრებული. უნაგირიდან ბრტყელი თასმისმსგავსი დეტალი გრძელდება და გამონასკვული კუდით მთავრდება, რომლის ბოლოც ჩამოკვეთილია ქვის ფილის კიდესთან. ცხენიც მოძრაობის მომენტშია გადმოცემული, წინ გადადგმული ფეხი და დახრილი თავი კომპოზიციას აწონასწორებს.

ფიგურებს ახასიათებთ მომრგვალებული, რელიეფური ფორმები. პირობითად გადმოცემული ფიგურები საერთო დეკორატიულობაში ჯდება. სადა, დაუმუშავებელი ქვის ფონზე ამოზრდილი მოცულობითი ფორმები ამკვეთრებს ფიგურების აღქმას.

როგორც ჩანს, ოსტატი ყურადღებას გვამახვილებინებს მხედრის ფიგურაზე, წმინდანზე, რომლის სახელზეცაა ტაძარი აგებული, ხოლო რქოსან ცხოველს მინიატურულად გამოსახავს.

იგი განსხვავებული ფორმით გვთავაზობს ერთაწმინდის მფარველი წმინდანის, წმ. ევსტათის ნადირობის იკონოგრაფიულ სქემას.

აქ მოცემული გვაქვს მხედარი თავისი ატრიბუტებით – ხმალი, მშვილდ-ისარი, მოკაზმული ცხენი. სტილისტურად ოსტატის თავისუფალი მიდგომა ჩანს. გამოსახვის სქემატურობის მიუხედავად, მეომრის და ცხენის აღკაზმულობა საკმაო დეტალიზაციითაა გადმოცემული. საინტერესოდაა გადაწყვეტილი სამოსი. ოსტატი ბრტყელი ჩაღრმავებული ხაზებით მიმართულებას აძლევს სხეულის ფორმებს; მკვეთრი, შეტეხილი ფორმით ცხენის მოძრაობას მიანიშნებს.

როგორც ვიცით, ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიული სქემის აუცილებელი შემადგენელი ნაწილია მონადირე და ირემი რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით. კომპოზიციის გადმოცემის ხერხები კი დამოკიდებულია ოსტატის მიდგომაზე და იმ ეპოქაზე, რომლის სტანდარტებსაც პასუხობდა რელიეფური ქანდაკება. ერთაწმინდის ფასადზე კი გვაქვს ირმის გამოსახულება არა რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით, არამედ ირმის ფონზე წარმოდგენილი ხის იმიტაციით, რაც სიმბოლურად შეგვიძლია ჯვრის ან მაცხოვრის პროტოტიპად გავიაზროთ. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ლექსიკონის მიხედვით, „ხე ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ხშირად ჯვარს ესატყვისება, „ხე ცხოვრებისა“ გარდაისახებოდა სამყაროს შექმნის მეტაფორად; გაიაზრებოდა როგორც კაცობრიობის სულიერი განწმენდის, გადარჩენის, თავისი აგებულებით, განვითარების, მისი ტოტების მრავალფეროვნებით კი, – ერთიანობის სიმბოლოდ“.[197]

აქედან გამომდინარე, განსხვავებული ფორმითაა გადმოცემული პლაკიდას ნადირობის იკონოგრაფიული სქემა. მხედრის ფიგურის მოცულობის გაზრდით იცვლება შინაარსი, იზრდება ტაძრის მფარველი წმინდანის მნიშვნელობა.

ინა გომელაური წმ. ევსტათის ცხოვრებას უკავშირებს აღმოსავლეთის მარცხენა ნიშის სარკმლის იმპოსტებზე გამოსახულ ცხენებსაც.[198]

მარცხენა ნიშის სარკმლის მარცხენა და მარჯვენა იმპოსტებზე გამოსახულია მასიური, მაღალი კვეთით შესრულებული ცხენის ორი ფიგურა (სურ.24). ორივე უნაგირითაა, თუმცა ერთი – (მარცხნივ) შეკაზმულია, მეორე (მარჯვნივ) შეუკაზმავი. ორივე ფიგურა მიმართულია სახით სარკმლისკენ და ერთმანეთის პირისპირ. ორივეგან მკვეთრი კონტურით მომრგვალებული, პირობითი ფორმები გვაქვს, არაპროპორციულადაა გამოკვეთილი სხეულის ფორმები, განსაკუთრებით ფეხებია დარღვეული პროპორციით გამოსახული. მომრგვალებული ერთიანი ტალღოვანი მასები მოძრაობას მიანიშნებს, მაგრამ შორიდან დეკორატიულ

[197] ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 146-147.
[198] ი. გომელაური. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 58.

ელემენტად უფრო აღიქმება, ვიდრე რეალური ცხოველის ფორმებად. ორივე ფიგურა უნაგირითაა შემკული, თუმცა მარცხენა იმპოსტის ცხენის ფიგურა „დეკორატიული რახტის თასმებითაა აღკაზმული“,[199] დეკორატიულობა თხელი ჩაკაწრული შტრიხებითაა მიღწეული. სახეზე გრძლად ჩამოშვებული ლაგამი თითქოს სამკუთხად აქვს გადაჭიმული და მიმაგრებულია მკვეთრად ბოლოებაპრეხილ უნაგირზე. უნაგირიდან გრძელდება სხეულის უკანა ნაწილზე დეკორატიულად დაშტრიხული სწორი ხაზით, რომელიც სხეულზე სამ-სამი ვერტიკალური შტრიხებითაა ჩამოშვებული. თასმა უერთდება კუდს, ტალღოვანი ხაზით მინიშნებული კუდი მკრთალად იკითხება. ორივე ცხენის თვალები ორმაგ წრეში ჩაკვეთილი წერტილოვანი ჩაღრმავებითაა მინიშნებული; მკვეთრი კონტურითაა გამოკვეთილი ყურები და ოდნავ დახრილი ფაფარი, რომელიც ქვემოთ დაშვებული, ჩამოვარცხნილივით კი არაა, როგორც პლაკიდას კომპოზიციაში, არამედ ზემოთ მიმართული. მარჯვენა იმპოსტის ცხენის ფიგურა მარცხენა იმპოსტის ფიგურის ანალოგიურია, ერთმანეთისგან აღკაზმულობა განასხვავებსრაც ალბათ შინაარსობრივი დატვირთვისგან გამომდინარეობს. მარჯვენა ფიგურა აღკაზმულობის გარეშეა გამოსახული, წარმოდგენილია მხოლოდ პატარა უნაგირით; სადადაა გადაწყვეტილი. დამუშავების მხრივ და სტილისტური თვალსაზრისით, ორივე ფიგურა ერთმანეთს ჰგავს.

ეკატერინე კვაჭატაძის მოსაზრებით: „შესაძლოა მარჯვნივ შეუკაზმავი ცხენი კი არა, სახედარი იყოს წარმოდგენილი. ცხენთა უმხედროდ გამოსახვა აქ, საფიქრებელია, წმ. ევსტათის სასწაულებრივ ხილვასთანაც იყოს დაკავშირებული. თავისთავად, ცხენის ქრისტიანული საზრისი, რომლის გენეზისი მზის სოლარულ და სინათლის კულტს მიემართება, იოანეს აპოკალიფსის მიხედვით „თეთრი ცხენი და მისი მხედარია, რომელიც იწოდება სარწმუნოდ და ჭეშმარიტად, რადგანაც სიმაღლით განიკითხავს და იბრძვის“– ქრისტეს ეკლესიის სიმბოლოა. სხვადასხვა კონტექსტში ცხენით სრბოლა ქრისტეს ამაღლებისა და აღდგომის სემანტიკასაც იძენს“.[200]

ერთაწმინდის მეორე კომპოზიცია (სურ.25) სამხრეთის ფასადის ცენტრში, შეწყვილებული სარკმლის ქვემოთ, დაბჯენილი ჯვრის ქვედა მკლავის მარცხენა მხარეს, ვიწრო ქვის ფილაზეა გამოსახული. აღნიშნული სცენა, ერთი შეხედვით, თვალს შეუმჩნეველი რჩება. სარკმლის კომპოზიციის და ხუროთმოძღვრის მასიური, მკვეთრად ამობურცული ფიგურის გვერდით დაბალი რელიეფი ძნელად აღიქმება, თითქოს შემთხვევითაა რელიეფური ქვა აქ ჩასმული.

---

[199] ნ. ჩოფიკაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 63; საინტერესოდაა აღწერილი ცხენის აღკაზმულობა, მხედრების სამოსი, იარაღ-საჭურველი, რომელზე დაყრდნობითაც შეგვიძლია პარალელების გავლება.

[200] ე. კვაჭატაძე, XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 313.

სწორკუთხა, ვიწრო ქვის ფილაზე მარცხენა მხარეს წარმოდგენილია ცხენოსანი მამაკაცის ფიგურა, რომელიც მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში მიემართება მარჯვენა მხარეს გამოსახული ცხოველისაკენ. მკვეთრად იკითხება მოძრაობის მომენტში გადმოცემული ცხენის ფიგურა, მისი ტანი და აღვირი. თავის ნაწილი სხეულთან შეუსაბამოდ დაწვრილებულია, პირობითადაა გამოსახული მასზე ამხედრებული ადამიანის სხეული. კონტურით გამოკვეთილია წელი. ხელი აბსტრაქტულად, ოდნავ ამობურცული ხაზით უერთდება მშვილდ-ისარს. ერთიანი მომრგვალებული თავი პროფილშია მიმართული, სახით ცხოველისკენ, სახის ნაკვთები გაურკვეველია. საინტერესოდაა გადაწყვეტილი იარაღი – გრძელი ისარი გვაქვს მოცემული, რომლის წვერიც თითქმის ეხება ცხოველის ფიგურას. მშვილდ-ისარი არაპროპორციულია. ისარი არასტანდარტულად თითქოს ბოლოში ფართოვდება და ორად იყოფა, შესაძლოა, აღნიშნულ კომპოზიციაში ორკაპა ისრის მაგალითი გვაქვს მოცემული, თუმცა დაზიანება ხელს გვიშლის გადაჭრით მივაკუთვნოთ რომელიმე სახეობას. ცხოველის ფიგურა დაზიანებულია, ქვის ფილა ჩამოკვეთილია სარკმლებს შორის დაბჯენილი ჯვრის ქვედა კიდით. ფიგურის მხოლოდ უკანა ნაწილი ჩანს, მუცელზე გადაჭრილია. დაზიანების გამო, ქვა, სავარაუდოდ, მეორეულადაა გამოყენებული.

კომპოზიცია გამოირჩევა პირობითობით და ფიგურების თხელი ფორმებით, ამას ემატება ისიც, რომ დაზიანებული სახით შემორჩა, მკრთალად იკითხება კონტურები. სცენა თითქმის ქვის ზედაპირზეა ამოკვეთილი. ფიგურების ფორმები არაპროპორციულია, მხედარი თითქმის ცხენის ფიგურის ზომისაა, ცხენის თავი, ტანთან შედარებით, პატარაა, ვიწრო. ტანი წაგრძელებულია, ფეხები – ჩაკვეთილი, სწორი ხაზებით დიაგონალურადაა დახრილი, თითქოს გადაადგილდება. უკან გადადგმული ფეხი ჩამოკვეთილია ქვის კიდესთან. მხედრის სხეულის წელსზემოთა გამოსახულება გამკვეთრებულია. ქვედა ნაწილი არ აღიქმება. თითქოს ცხენის ფიგურასთანაა შერწყმული, ფეხები არ იკითხება.

ერთაწმინდის ტაძარზე ორივეგან მოცემული გვაქვს ტაძრის მფარველი წმინდანის – ევსტათის ნადირობის სცენა, ცხოვრებისეული მოვლენა, რომლის შემდეგაც ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე მოექცა. აღმოსავლეთ ფასადზე რელიეფი წარმოადგენს დეკორატიული თაღის იმპოსტის შემამკობელ დეტალს. სამხრეთის ფასადზე კი, შეწყვილებული სარკმლის ქვემოთ, თითქოს შემთხვევით ჩასმულ დეკორატიულ ელემენტს. აღმოსავლეთის რელიეფი, მოცულობითი და პლასტიკური ფორმებით ხასიათდება, სამხრეთის – დაბალი რელიეფით თითქოს ქვის ფილაზე ამოკვეთილი ფორმებით გამოირჩევა. ორივე კომპოზიცია გვთავაზობს პლაკიდას ნადირობის იკონოგრაფიული სქემის ინტერპრეტაციას. აქ არ გვაქვს ირმის რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულება. აღმოსავლეთის რელიეფზე მას ცვლის ხის ელემენტი, რაც სიმბოლურად შეიძლება წარმოადგენდეს ჯვრის პროტოტიპს. აღმოსავლეთის

ფასადზე მხედრის გვერდით ერთი მინიატურული ირემია გამოსახული, სამხრეთით ცხოველის სხეულის მხოლოდ უკანა ნახევარი ჩანს, თუმცა – მკაფიოდ. ორივე კომპოზიცია სქემატურობით და პირობითობით ხასიათდება. სამხრეთისაზე სწორედ ნადირობის სცენაა წარმოდგენილი – მონადირე მისდევს ცხოველს, აღმოსავლეთით კი პლაკიდა, როგორც მხედარი და ირემი, როგორც მისი ატრიბუტი. ირმის სიმბოლური ფიგურა პატარაა ცხენთან შედარებით. ამ ორ რელიფს შორის განსხვავება დამუშავებაშია. ერთი მოცულობითი და ქვის ფონიდან ამოწეული ფორმებით ხასიათდება, მეორე თხელი, დაბალი ფორმებით. სამხრეთის რელიეფზე ქვის ფილა გაფართოებულია მხედრის გამოსახულების არეში და ვიწროვდება ცენტრისკენ, სადაც ჩამოკვეთილია ცხოველის ფიგურა. აღმოსავლეთის ნიშის კომპოზიცია კი სწორკუთხა ქვის ფილაზეა მაღალი რელიეფით ამოკვეთილი.

ერთაწმინდის ტაძრის ნადირობის სცენები სტილისტურად ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავდება. ნადირობის სცენას, როგორც იმპოსტის შემკულობას, პირველად ერთაწმინდაში ვხვდებით. სიახლეს წარმოადგენს ნადირობის კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტა. რელიეფური ქანდაკების ისტორიაში ტაძრის შემკულობის ეს ხერხი XIII საუკუნისთვისაა დამახასიათებელი. ინა გომელაურის მიხედვით, „აღნიშნული ეპოქის ქართულ ხუროთმოძღვრულ ძეგლებში ამ მეთოდის ანალოგიური გამოყენების რამდენიმე ნიმუში გვაქვს-წუღრუღაშენის სარკმლის იმპოსტი ლომის გამოსახულებით, წუნდას სამხრეთის პორტალის იმპოსტის მორთულობას წმ. გიორგის რელიეფური გამოსახულებით და საფარის კარიბჭის იმპოსტები“.[201]

სამხრეთის ფასადზე კი რელიეფური ქვა დაკავშირებულია სარკმელთან, ისევე, როგორც ადრეულ სცენებში. სამხრეთის ფასადის ნადირობის სცენის მდებარეობა დაუდევრადაა გადაწყვეტილი, თითქოს არღვევს სარკმლის კომპოზიციას. აღმოსავლეთის რელიეფი თუ მოცულობითი ფორმებით და დეტალური დამუშავებით ხასიათდება, სამხრეთის რელიეფი, პირიქით, თხელი პლასტიკური ფორმებით გამოირჩევა.

ვარაუდს ამ ორი რელიეფის სხვადასხვა პერიოდში შესრულების შესახებ ინა გომელაურის მოსაზრებაც ამყარებს. მკვლევრის აღწერებიდან ირკვევა, რომ „ერთაწმინდა მიწისძვრამ და შემდეგ თემურლენგის შემოსევებმა ძლიერ დააზიანა; საუკუნეების განმავლობაში განიცდიდა გადაკეთებას და რესტავრაციას. მისი აზრით, სამხრეთის ფასადის ზედა შეწყვილებული სარკმლები და სარკმლებს შორის დეკორაციული ჯვარი გვიანდელი წარმოშობისაა“.[202]

აღნიშნული რელიეფის შესრულების პერიოდად ოდნავ მოგვიანო ხანას მიიჩნევს ეკატერინე კვაჭატაძეც: „ფასადზე სრულიად ჩაკარგულია ოსტატის ფიგურის გასწვრივ,

[201] ი. გომელაური. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 52-53.
[202] ი. გომელაური. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 16.

ზუსტად ჯვრის ძირში დაბალი რელიეფით, ძალზე სქემატურად კვეთილი კომპოზიციის ფრაგმენტი (სავარაუდოდ, ის ოდნავ მოგვიანო ხანისაა და ფასადის გადაწყობისას აქ შემთხვევითაა მოხვედრილი), რომელზეც ცხენოსანი მხედრის (სავარაუდოდ, წმ. ევსტათის) ირემზე (?) ნადირობის სცენაა გამოსახული“.[203]

ერთაწმინდის ტაძარზე შეინიშნება ახალი სტილისტური ნიშნები, რომლებიც შემდეგ პერიოდში ძლიერდებიან.

[203]ე. კვაჭატაძე, XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 313-314.

თავი მეოთხე
გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფები მონადირის გამოსახულებით

4.1. სადგერის ტაძრის რელიეფი (XVს.)

ნადირობის სცენაა გამოსახული ბორჯომში მდებარე XV საუკუნის **სადგერის** წმინდა გიორგის ეკლესიის დასავლეთ ფასადზეც. სადგერის ერთნავიანი, დარბაზული ეკლესია მოშავო-რუხი ფერისაა. მის ფასადებზე ძირითადად წმინდა გიორგის და მასთან დაკავშირებული სიუჟეტებია წარმოდგენილი: მაგ., ჩრდილოეთი შესასვლელის ტიმპანზე წმინდა გიორგის ნახევარფიგურა, რომელიც დაკლაკნილ გველეშაპს შუბით განგმირავს, ამავე ფასადის კარნიზის ჯიხვი, გირჩზე ჯაჭვით დაბმული ფრთოსანი გველეშაპი, ცალკე გველეშაპის შუბით მლახვრელი მხედარი წმინდა გიორგი და ა.შ.

სადგერის ტაძრის დასავლეთ ფასადზე (სურ. 26), სარკმლის თავზე, გამოსახულია ჯვარი, მის ზემოთ მარჯვენა მხარეს კი, ოთხფეხა ცხოველი, რომელსაც თავი მიტრიალებული აქვს მშვილდოსნის ფიგურისკენ. სადა ფასადზე აღნიშნული სამი ფიგურა თითქოს გააზრების გარეშეა მიბნეული. თუმცა, თუ დავაკვირდებით, აქ დავინახავთ წმინდა ევსტათი პლაკიდას სამფიგურიან ნადირობის კომპოზიციას. შესაძლოა, გადაკეთების დროს მოათავსეს აქ ეს ფიგურები, უკვე არსებული კომპოზიცია ეპოქის შესაბამისად გაიაზრა და გარდაქმნა ოსტატმა. ჯვარი მოათავსა სარკმლის თავზე, როგორც წინა პერიოდში იყო დაკავშირებული ერთმანეთთან, ხოლო ფიგურები აიტანა ფასადის ზედა ნაწილში. თითო ფიგურა თითო ქვის ფილაზე ნაწილდება, თითქოს რეგისტრებადაა განლაგებული. პრიმიტიულადაა გამოკვეთილი ურქო ოთხფეხა ცხოველის ფიგურა, – ქვის ზედაპირიდან ამოწეული მარცხნივ მიმავალი ბრტყელი, ფრონტალური სხეული ოდნავ დიაგონალურადაა გამოკვეთილი, მკვეთრი კონტურით. წინა ფეხები ოდნავ მოკეცილი აქვს, თავი მიტრიალებული აქვს ზედა რეგისტრში წარმოდგენილი მშვილდოსნისკენ, რომელიც ასევე არაპროპორციულად და ირიბადაა გამოსახული. აქ მშვილდოსანი პირობითადაა გამოსახული. მშვილდ-ისარი, ადამიანის ფიგურასთან შედარებით, პროპორციულად დიდია. მშვილდოსანს ისარი მოზიდული აქვს პირდაპირ, მარცხნივ სივრცეში და არა კონკრეტულად ცხოველის ფიგურისკენ. ფეხები და ხელები თითქოს თავზე აქვს გამობმული, ტერფებით მარცხნივ მიემართება. აღნიშნული ფიგურები ვითომც შემთხვევითაა მოხვედრილი და გადანაწილებული ამგვარად. ფიგურებს სიმშრალე, არაპლასტიკურობა და პირობითობა ახასიათებს. თითქოს ვხედავთ წმინდა ესტატეს ნადირობის იკონოგრაფიულ სქემას – მონადირე მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში, ოთხფეხა ცხოველი და ჯვარი, რომელიც რქოსანი ცხოველის რქებს შორის კი არაა, არამედ ფიგურების

ქვემოთ. სარკმლის ირგვლივ განლაგებული მტევნებიც შეიძლება დავუკავშროთ აღნიშნულ კომპოზიციას. თვითონ ვიწრო, სწორკუთხა სარკმელს შტრიხებით შედგენილი სამპირა გრეხილი აჩარჩოებს.

ეკატერინე კვაჭატაძის მოსაზრებით: „როგორც ჩანს, აქ ნადირობის სცენის გადმოცემის უხეირო მცდელობაა (შესაძლოა, წმ. ევსტათისაც, თუმცა აქ ირემი არ გამოისახება). რთულია ამ პრიმიტიული ნიმუშით ვისაუბროთ სცენის იდეურ საზრისზე, მაგრამ, საგულისხმოა, ზოგადად, ნადირობის აქტის კოსმოგონიური, ახლის დაბადების არქეტიპული მსოფლხატი, რომელსაც მაგალითი მრავალგზის ეძებნება ქართული კულტურის ყველა სფეროში (მითოლოგია-ფოლკლორი, ლიტერატურული წყაროები, სახვითი ხელოვნება)“.[204]

ზემოთ ჩამოთვლილი მშვილდოსნებისგან განსხვავებული ფორმითაა წარმოდენილი სადგერის (XVს.) მშვილდოსანი. იგი გამოსახულია ქვეითად, ფეხზე მდგომი და არა ჩამუხლული. იოანე ნათლისმცემლის სტელის მსგავსად, რეგისტრებადაა განლაგებული. თუმცა აქ პირიქითაა – ზედა რეგისტრში მონადირე, ქვედა რეგისტრში იოთხფეხა ცხოველი გრძელი კუდით. ფიგურებს შორის კავშირი სუსტია; შესრულების თვალსაზრისით, სიმშრალე, პრიმიტიულობა და პირობითობა ახასიათებს.

სადგერის მშვილდოსანი სვეტიცხოვლის ზოდიაქოს რკალზე გამოსახული მშვილდოსნის მსგავსია. ორივე ფეხზე მდგომი ფიგურა თითქმის ანალოგიურია, ორივეზე გამოსახულია ადამიანის ფიგურა მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში, ორივესთვის სახასიათოა ერთი დაგრძელებული ფეხი. განსხვავება ამ ორ ფიგურას შორის მხოლოდ მიმართულებაშია. სადგერის მშვილდოსანი მიმართულია მარჯვნიდან მარცხნივ, სვეტიცხოვლის მშვილდოსანი კი – მარცხნიდან მარჯვნივ. სვეტიცხოვლის მონუმენტურ მხატვრობაში კარგად იკითხება პოზა. მარჯვენა ფეხის დაგრძელებულად აღქმა გამოწვეულია იმით, რომ მშვილდოსანი, გამოსახული მშვილდ-ისრის მოზიდვის პროცესში, მოზიდული მშვილდით ეყრდნობა მარცხენა ფეხს, მიზნის სწორად შერჩევისთვის და წონასწორობის შენარჩუნებისთვის. შესაძლოა, იმავე პრინციპითაა გდაწყვეტილი სადგერის ფიგურის პოზა, თუმცა, პირობითად.

განსხვავებული ფორმითაა სადგერის ნადირობის კომპოზიცია გადმოცემული. აქ, ისე, როგორც ერთაწმინდის აღმოსავლეთ ფასადზე, მონადირე მიმართულია მარჯვნიდან მარცხნივ. სადგერში, ოშკის მსგავსად, ქვეითი, ხოლო, ოშკისგან განსხვავებით, ფეხზე მდგომი „მშვილდოსანი“ მონადირეა წარმოდგენილი. ისე, როგორც ადრეულ იოანე ნათლისმცემლის სტელაზე, სადგერში რეგისტრებადაა კომპოზიცია დაყოფილი, ოღონდ, სტელისგან განსხვავებით, კომპოზიცია ზემოდან ქვემოთ იშლება, ანუ იოანე ნათლისმცემლის სტელაზე თუ

[204] ე. კვაჭატაძე, XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 321-322.

გვაქვს ქვედა მიწიერ რეგისტრში მხედარი მონადირე და ზედა ღვთიურ რეგისტრში ირემი, რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით, სადგერის დასავლეთ ფასადზე, რუხი ფერის ქვის ფილებზე, საფეხურების მსგავსად, ზედა ქვის ფილაზე მონადირე, ქვემოთ კი ურქო ცხოველი და, მათ ჩაყოლებაზე, ქვემოთ, სარკმლის თავზე სადა მასიური ჯვარია გამოსახული. ქვემოთ ჩამოტანილი ჯვარიც, შესაძლოა, ამ კომპოზიციის ელემენტია. სადგერის დასავლეთ ფასადზე დაუდევრად მიმოფანტული ფიგურები აზრობრივად ერთმანეთს უკავშირდება.

აქ მიმობნეულ ფიგურებს – მშვილდოსანს, ურქო ცხოველს და ჯვარს თუ ერთიანობაში გავიაზრებთ, შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ წმ. ევსტათის ნადირობაა წარმოდგენილი. თუმცა მისი საზრისის გარკვევა საკმაოდ რთულია. ერთი შეხედვით აქ გამოსახულია წმ. ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიული სქემის დეტალები – მონადირე, ურქო ცხოველი და ჯვარი. მართალია, ეს ფიგურები ფასადზე გაბნეულია, მაგრამ განლაგებით მშვილდოსანი და ცხოველი აშკარად კავშირშია. შესაძლოა, წაგრძელებული ფორმის ოთხფეხა ცხოველი, წაგრძელებული დრუნჩით, შველია. შველი კი ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში ხშირად გვევლინება, როგორც ირმის ჩამნაცვლებელი (იხ.გვ.28-38) ხოლო ჯვარი ხსნის, მეოხების და თეოფანიური ხილვის ნიშანს გულისხმობს.

ვახტანგ ბერიძის თანახმად, „სადგერის ეკლესია ხელოვნების დაქვეითების აშკარა ნიშნებს ატარებს; წარმოადგენს ეპოქის სტილს, როცა მხატვრული ამოცანები, გადაწყვეტა უკან იხევს და წამყვანი ხელოსნობა ხდება. დარღვეულია ქვის წყობა, ერთიანი კომპოზიციიდან ამოგლეჯილი ფიგურები კი შემთხვევითაა მიმობნეული ფასადებზე. ტაძრის შემკობის მცდელობა ხელოსნური პრიმიტიული ფორმებით იგრძნობა. თუ წინა პერიოდში მხატვრული ამოცანები იდგა ოსტატის წინაშე და ცალკეულ ფასადზე განაწილებული ფიგურებით ერთიან კომპოზიციურ მთლიანობას კრავდა, ცდილობდა პლასტიკური და დინამიკური ფიგურების გამოსახვას რბილი კონტურითა და დახვეწილი ფორმებით, ამ პერიოდში პირიქით ხდება, ირღვევა პროპორციები, მშრალი, უსიცოცხლო ფიგურები ფრონტალურადაა გადმოცემული და თითქოს არც არის ერთმანეთთან კავშირში“.[205]

4.2. ხეოთის სამრეკლოს რელიეფი (XV-XVI სს.)

XV-XVI საუკუნეებში ნადირობის კომპოზიციამ ტაძრის საფასადო შემკულობიდან სამრეკლოზეც გადაინაცვლა. ამის მაგალითი გვაქვს **ხეოთის** სამრეკლოს დასავლეთის ფასადზე შესასვლელთან (სურ.27). ფასადის შემკულობას კარნიზის ორნამენტი, აქა-იქ ჩასმული

[205] ვ. ბერიძე. სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII-XVI საუკუნეები, თბ., 1955, გვ. 197.

გეომეტრიული ფიგურებით შედგენილი ორნამენტირებული ქვები და კარის მოჩარჩოება ქმნის, რომელიც ჯვრითაა დაგვირგვინებული. სწორკუთხა კარის მარჯვენა მხარეს, ერთიან ქვის ფილაზე ბრტყელი კვეთით გამოსახულია ცხენზე ამხედრებული მონადირე, რომელიც მიმართულია ირმისაკენ. ირმის ზემოთ გეომეტრიული ფიგურაა გამოსახული.

ფასადის საერთო დეკორატიულ სისტემაში საინტერესოდაა გადაწყვეტილი იკონოგრაფიული კომპოზიცია: მარცხნიდან მარჯვნივ ირმისკენ მიემართება ცხენოსანი მონადირე. მონადირის ფიგურა ფრონტალურია, პროპორციულად ცხენის ფიგურის ზომისაა. ცხენს წინა ფეხები მოკეცილი აქვს, მოძრაობის მომენტშია გადმოცემული; მკრთალად იკვეთება აღვირი. წმ. ევსტათის ხელში მშვილდ-ისარი მხოლოდ მიახლოვებით თუ გაირჩევა. მხედრის და ცხენის ფიგურა, ირმის გამოსახულებასთან შედარებით, მცირე ზომისაა. მასშტაბების გაზრდით თითქოს ირემს მეტი მნიშვნელობა ენიჭება. იგი ქვის ფილის ცენტრშია მოქცეული. საგულისხმოა ისიც, რომ წმ. ევსტათისა და ირემს შორის ოთხკუთხა ჩარჩოში მოქცეული, წრეში ჩაწერილი ოთხყურა ყვავილი საგანგებო აქცენტად იკითხება, ქვის ფილის დანარჩენი არე თავისუფალია. ფიგურები ფართო, ტეხილი კონტურებით იკვეთება, დაბალი რელიეფი სიბრტყულია, თითქოს მხედრის ფიგურა ირმის უკანა პლანზეა გამოსახული. კომპოზიციისთვის სიღრმის მინიჭების მცდელობა ჩანს. ფიგურები ჩაკვეთილია ქვის ფილაში. ოსტატი სადად და მარტივად ცდილობს კომპოზიციის გადმოცემას. ეკატერინე კვაჭატაძის მიხედვით, „ხილვის სცენის ჯვარს სახისმეტყველებითად სწორედ ქრისტეს სიმბოლოდ გააზრებული ვარდული ჩაენაცვლა. საკრალურ მნიშვნელობას იძენს აგრეთვე მცენარეული ორნამენტის სახით გადმოცემული ირმის ქორბუდა რქებიც“.[206]

ხეოთის სამრეკლოს ნადირობის სცენის თავისებურებები გამოიკვეთა: ***მდებარეობით*** – რელიეფი გამოსახულია შესასვლელი კარის გვერდით, სამრეკლოს ქვედა არეში, თითქმის მიწის ზედაპირზე. მანამდე ნადირობის სცენებს ამ სახით, სამრეკლოს ფასადზე, ან კარის სიახლოვეს არ გამოსახავდნენ; ***ფორმით*** – ბრტყელი კვეთის ფიგურები სადა ქვის ფილაზეა გამოსახული, მონადირის და ირმის გარდა. ჩუქურთმა გეომეტრიული მოტივითაა დამატებული, განსხვავებით ადრეული სცენებისგან. მანამდე თუ ცხოველების და მცენარეული მოტივებით ამდიდრებდნენ კომპოზიციას, აქ გეომეტრიული ფიგურაა ჩასმული; ***შინაარსით*** – უჩვეულო ფორმითაა წარმოდგენილი ნადირობის სცენა. აქ არ გვაქვს პლაკიდას ნადირობის იკონოგრაფიული სქემა, ირმის რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით.

თუ გავითვალისწინებთ რელიეფის თავისებურებებს, ტაძრის ფასადზე ორნამენტში ჩაქსოვილი სიმბოლოების სახით ცდილობენ ჩაფიქრებული იდეოლოგიის გადმოცემას. ჩვენ

[206] ე. კვაჭატაძე. XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 325-326.

სრულიად ვეთანხმებით მოსაზრებას ხეოთის სამრეკლოს ნადირობის კომპოზიციაში გამოსახული ოთხყურა ყვავილის ორნამენტის ქრისტეს სიმბოლოსთან კავშირის თაობაზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში საუკუნეების განმავლობაში მარტივი ორფიგურიანი ნადირობის სცენის გადაწყვეტა იცვლებოდა, ოსტატები ამდიდრებდნენ სხვადასხვა მცენარეული ელემენტებით, ცხოველების და ფრინველების გამოსახულებებით, რომლებსაც სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდათ. ნადირობის სცენა ეპოქის შესაბამისად იცვლიდა სახეს, თუმცა ყველა ეტაპზე იდეურად ერთ მნიშვნელობას ატარებდა და გაიაზრებოდა, როგორც ქრისტიანულ რჯულზე მოქცევა, უფლისკენ ლტოლვა.

4.3. ნიქოზის ტაძრის რელიეფი (XVს?)

ხეოთის შესასვლელთან გამოსახული ნადირობის კომპოზიციის ჯგუფს უახლოვდება ნიქოზის ამაღლების სამხრეთ ფასადის რელიეფი. ნიქოზის ამაღლების ღვთაების ტაძარმა საუკუნეების განმავლობაში მრავალი აღდგენა-გადაკეთება განიცადა.[207] აქ გამოიყოფა რამდენიმე სამშენებლო ფენა.[208] ეკატერინე კვაჭატაძის მოსაზრებით, „სავარაუდოდ წმინდა ევსტათის ხილვას უნდა ასახავდეს „ძალზე სქემატურად და ფრაგმენტულად შემორჩენილი **ნიქოზის** ამაღლების (ღვთაება) ტაძრის სამხრეთ ფასადზე (XVს?) გადაწყობის დროს ჩადგმული ატკეჩილი რელიეფიც“ (სურ.28)“. [209]

დაზიანების მიუხედავად, ნიქოზის კომპოზიციაში მკვეთრად იკითხება მხედრის კონტური, რომელიც მარცხნიდან მარჯვნივ დიაგონალურად მიემართება, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში. ცენტრში გამოსახულია მონუმენტური გეომეტრიული ორნამენტი: სწორკუთხა ორმაგი ლილვით მოჩარჩოებული წრეში ჩაწერილი ოთხყურა ყვავილი, მის ზემოთ, ამ ორნამენტთან შედარებით მცირე ზომის წრეებით შედგენილი გეომეტრიული ორნამენტი. ზედა სივრცეში, მარჯვენა და მარცხენა მხარეს გამოყოფილია ოთხკუთხა არეები, რომელთაგან მარცხენა – მხედრის ზემოთ, თავისუფალი, – გლუვადაა დატოვებული, ხოლო მარჯვენაში, ბრტყელი კვეთით, მონუმენტური, სადა ჯვარია ჩაკვეთილი. გლუვადაა დატოვებული მხედრის მოპირდაპირე მარჯვენა ქვედა არე, რომელზეც თხელი ნაკაწრებით წარწერა შეინიშნება. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ მისი გარჩევა დაზიანების გამო თითქმის შეუძლებელია.

---

[207] ს. გაგოშიძე. ზემო ნიქოზის ღვთაების ხუროთმოძღვრება, სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, თბ., 2014.

[208] ს. გაგოშიძე, ნიქოზის „ღვთაების“ ტაძრის უძველესი ფრაგმენტები, საქართველოს სიძველენი, №16, თბ. 2013, გვ. 296-311.

[209] ე. კვაჭატაძე. XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 326.

ნიქოზის რელიეფიც, შესაძლოა, განვიხილოთ, როგორც წმინდა ევსტათის ნადირობის კომპოზიცია. მართალია, ხეოთისგან განსხვავებით, აქ ირემი არაა გამოსახული, თუმცა გვაქვს ჯვარი და წრეებში ჩაწერილი ოთხყურა ორნამენტი, რომლებიც, სავარაუდოა, ირმის და ქრისტეს სიმბოლური მინიშნება იყოს, რაც თეოფანიური ხილვის გაცხადებაზე შეიძლება მეტყველებდეს.

ხეოთის მსგავსად, ნიქოზზეც მხედარი გვაქვს მოცემული მოზიდული მშვილდ-ისრით. თუმცა, ირმის მაგიერ, მოზრდილი ჯვარია წარმოდგენილი; დიაგონალურადაა განლაგებული ჯვრისკენ მიმართული მხედარი. მათ შორის, როგორც ხეოთში, ოთხკუთხა ჩარჩოში მოქცეული, წრეში ჩაწერილი ოთხყურა ყვავილი და გეომეტრიული ორნამენტია ჩასმული. ხეოთს და ნიქოზს ერთმანეთთან აახლოებთ ორნამენტი, წრეში ჩაწერილი ოთხყურა ყვავილი, რომელიც მცირედი განსხვავებებითაა წარმოდგენილი – ხეოთზე მომცრო ზომის ერთ წრეშია ჩაწერილი, ხოლო ნიქოზზე მასშტაბური, ორმაგ წრეში ჩაწერილი. ხეოთზე პროპორციების დარღვევით გაზრდილია ირმის ფიგურა და აქცენტირებულია ქორბუდა რქები, ხოლო ნიქოზზე აქცენტი ორნამენტზეა დასმული. ამ ეპოქაში სიმბოლური ნიშნების ენაა გაძლიერებული, პლასტიკური გამომსახველობა კი შემცირებულია. სიმბოლიკის მიხედვით საინტერესოა ეკატერინე კვაჭატაძის მოსაზრება, რომელსაც სრულებით ვიზიარებთ, რომ ეს ორნამენტი ქრისტეს ანაცვლებს[210] ანუ, სიმბოლურად, ქრისტეს გამოსახავს წრეებში ჩაწნული ოთხყურა ყვავილიანი ორნამენტი.

ხეოთის და ნიქოზის კომპოზიციებს თუ განვიხილავთ წინა პერიოდის კომპოზიციებთან მიმართებაში, დავინახავთ, რომ ნადირობის სცენის ცალკეულ ჯგუფს გვთავაზობენ. ისინი სრულიად განსხვავდებიან იმავე პერიოდის სადგერის რელიეფისგან როგორც სტილისტურად, ისე აზრობრივად. სადგერისგან განსხვავებით, ხეოთსა და ნიქოზზე მხედარი მონადირე გამოისახება ისე, როგორც **ერთაწმინდის ტაძარზე** (XIII?). ერთაწმინდის სამხრეთ ფასადზე ჩასმული ნადირობის სცენა თავისი ორნამენტით თითქმის ნიქოზის ანალოგიურია. როგორც ზემოთ განვიხილეთ, ერთაწმინდის ამ რელიეფის დათარიღებასთან დაკავშირებით სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს. ხეოთის და ნიქოზის ნადირობის სცენების შესწავლის შედეგად კი იკვეთება მსგავსი მხატვრული გადაწყვეტა, რაც XV-XVI საუკუნეების რელიეფებს ახასიათებთ – ნადირობის კომპოზიციის დაკავშირება წრეში ჩაწერილი ოთხყურა ყვავილის ორნამენტთან. ერთაწმინდაზე, მართალია, ეს ორნამენტი შეწყვილებული სარკმლის ქვემოთ, დაბჯენილი ჯვრის ქვედა მკლავის შემკულობაა, მაგრამ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს ნადირობის

[210] ე. კვაჭატაძე. XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება. თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 326.

კომპოზიციის ამ სარკმელთან დაკავშირება. როგორც ჩანს, აქაც მაცხოვრის პროტოტიპად იყო ჩაფიქრებული, როგორც წმინდა ევსტათის იკონოგრაფიაში თეოფანიის სიმბოლო.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, სადგერის, ხეოთის და ნიქოზის განხილვის საფუძველზე XV-XVI საუკუნეებში იკვეთება წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის იკონოგრაფიული სქემის სრულიად ახლებური ინტერპრეტაცია.

მათზე წარმოდგენილი რელიეფები ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებს, ავლენს საერთო და განსხვავებულ სტილისტურ ნიშნებს, რაც განპირობებულია სხვადასხვა ოსტატის ხელით, ადგილობრივი ტრადიციებით. ხეოთის და ნიქოზის მაგალითზე კარგად ჩანს ამ ეპოქაში გამძაფრებული ორნამენტული გამომსახველობა და სიმბოლური მინიშნებები; სტილისტურად ახასიათებს პირობითი, ზოგ შემთხვევაში სქემატური, სახვითი ხერხები.

4.4. ლეჩხუმის მცხეთის წმინდა გიორგის ტაძრის სარკმლის რელიეფი (XVIII საუკუნის I ნახ.)

ლეჩხუმის მცხეთის წმინდა გიორგის სახელობის ჯვარგუმბათოვანი ტაძარი გვიანი შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია. ეკლესია XVIII საუკუნის I ნახევრით ვახტანგ ბერიძემ დაათარიღა.[211] ნაგებობა მდინარე ლაჯანურის მარჯვენა ნაპირზე ორბელის მახლობლად მდებარეობს. ქვის პატარა ეკლესია შემაღლებულ, მთიან ადგილას აღუმართავთ. ასეთი ადგილები საქართველოში, წარმართული დროიდან მოყოლებული, წმინდა ადგილად ითვლებოდა.

შირიმით ნაგები ტაძარი სადაა არქიტექტურული თვალსაზრისით; მნიშვნელოვანია რელიეფური გაფორმებით, რომელიც ქართული ხალხური ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს. ფასადები ოსტატს –„ქართლელ ნასყიდას“ შეუმკია, რასაც მოწმობს აღმოსავლეთით გამოკვეთილი ხელის მტევანი წარწერით: „ხელი ნასყიდას კალატოზის ქართლელის“. ამით სვეტიცხოველთან ავლენს კავშირს, არსუკიძის მარჯვენას მოგვაგონებს.

ტაძრის შემკულობიდან აღსანიშნავია დასავლეთის სარკმლის რელიეფი (სურ.29), სადაც, ერთი შეხედვით, ერთმანეთთან დაუკავშირებლად ჩამწკრივებული ფიგურებია გადმოცემული. იგი შემდეგ სურათს გვაძლევს: ფასადის შუა ნაწილში გაჭრილ ვიწრო სარკმელს ორი გლუვი ლილვი უვლის გარს, რომლებიც ბოლოვდება შეისრული თაღის მოხაზულობით, რაც ისეთ ილუზიას ქმნის, რომ შორიდან სარკმელი გაცილებით ფართო, დიდი ზომის აღიქმება, ვიდრე რეალურადაა. მის ირგვლივ არეს რელიეფებით შემკული სწორკუთხა საპირე ავსებს, რომელსაც

[211] ვ. ბერიძე. XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ.,1994, გვ. 187.

გრეხილი ჩარჩო შემოუყვება. სარკმლის თავზე დამოუკიდებლად ჩასმულია რელიეფური ქვა, სადაც ჯვარი ორთავა გველეშაპს ესობა. ის თითქოს სარკმლის შემკულობის დანამატია, – ავსებს და დეკორატიულობას მატებს კომპოზიციას.

სარკმლის საპირის მარჯვენა და მარცხენა არეები შევსებულია სიმეტრიულად განლაგებული ფიგურებით: მარჯვენა ზედა კუთხეში წარმოდგენილია ცხენზე ამხედრებული გვირგვინოსანი წმინდა გიორგი, რომელიც შუბით განგმირავს დიოკლეტიანეს. მის მოპირდაპირე მხარეს ფრთოსანი წვერულვაშიანი მამაკაცის ფიგურაა გამოსახული, საერო ჩაცმულობით და წიგნით ხელში. მის ქვემოთ წარმოდგენილია ფარშევანგი, რქებდატოტვილი ირემი და ერთმანეთისკენ მიმართული მტაცებლის ორი ფიგურა. ირმის პარალელურად კი მტრედია გამოსახული.

აღნიშნული ცხოველების გამოსახულებებს ხშირად ვხვდებით ქრისტიანულ ხელოვნებაში და ცნობილია მათი სიმბოლური გააზრებაც, მაგრამ, საინტერესოა წმინდა გიორგის გვერდით ფრთოსანი წვეროსანი მამაკაცის გამოსახვა, თუ რა ნიშნით გააერთიანა ერთ კომპოზიციაში ეს ფიგურები ოსტატმა. რა კავშირია მათ შორის?

მეტად თავისებურია წმინდა გიორგის გვირგვინი და ფრთოსანი მამაკაცის ფიგურა თავისი ატრიბუტებით. მათში თავმოყრილია საერო და სასულიერო ელემენტები. ჩაცმულობა შეესაბამება ქართულ ეროვნულ სამოსს, ხაზს უსვამს ადგილობრივი ხალხის ტიპს, ჩაცმის სტილს; ასევე შეინიშნება აღმოსავლური ხელოვნების ნიშნები სახის გამომეტყველებაში. ულვაშები და თვალ-წარბის მოხაზულობა მსგავსებას ავლენს მონუმენტური მხატვრობის „ხალხურ“ ნაკადთან, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ადგილობრივ ტენდენციებს, შერწყმულს აღმოსავლურ ხელოვნებასთან, მაგ., ქორეთის, ჭალას, მღვიმევის და ფარახეთის მოხატულობები. მინიატურებიდან თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსანი, 1646, H599, ლევან დადიანი, თავაქარაშვილი, შოთა რუსთაველი. ქვედა რეგისტრი – შოთა რუსთაველი კარნახობს თავაქარაშვილს.

ცხოველების გამოსახულებები კი, მკვეთრი ტეხილი კონტურებით, ბრინჯაოს ხანის ირმის ფიგურების მსგავსია, მაგ., რქებდატოტვილი ირმის ფიგურა ლაგოდეხიდან, ძვ.წ. XII-XI სს. (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი).

ოსტატი გეომეტრიულ ფორმებს იყენებს, მაგალითად, წმ. გიორგის გვირგვინი რომბებითაა შემკული. რომბისებური ორნამენტი მარტივად და სქემატურად იმეორებს წინა პერიოდის მონუმენტურ მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებულ საერო სამოსის დეკორატიულ მოტივს. ფარშევანგის კუდი მკვეთრი ტეხილი კონტურებით გამოკვეთს ფორმებს. ოსტატი ისე ორნამენტულად აზროვნებს, ისე თამამად არღვევს პროპორციებს, ზრდის და ამცირებს ფორმებს, მოცულობებს, თითქოს ძირითადი ამოცანა დეკორატიულობის მინიჭებაა.

წმინდა გიორგი საერო სამოსშია წარმოდგენილი, მართალია, ცხენზეა ამხედრებული, მაგრამ წელსზემოთ ანფასშია გამოსახული, თითქოს დგას, უმოძრაო და ფრონტალურ პოზაში. პროფილში გამოსახული მარჯვენა ფეხი აბალანსებს სხეულის მიმართულებას; ჭალას ტაძრის ფრესკებზე გამოსახულ ქტიტორებს მოგვაგონებს.[212] კისერთან სწორკუთხად ამოღებულ მუხლამდე სიგრძის კაბას მკვეთრად ავიწროებს წელთან შემოჭერილი ქამარი. ახლოდან თუ დავაკვირდებით, დეტალები, პროპორციები და ფორმები ერთმანეთთან შეუსაბამოდაა მოცემული. სარტყელი და საყელო ორნამენტირებულია; მარცხენა ხელით აღვირი აქვს მოზიდული, მარჯვენაში შუბი უპყრია, რომლითაც დიოკლეტიანეს განგმირავს. შუბი ლოგიკურად თითქოს ცხენის სხეულის წინ უნდა იყოს ნაჩვენები, მაგრამ ცხენის უკანაა გატარებული. მარჯვენა ხელის სამკლაური კარგადაა დამუშავებული, თითქოს ჭედურია. შუბზე ჩაჭიდული თითები და მარცხენა ხელის მტევანი მკვეთრად დეტალიზებულია. ტანთან შედარებით, თავი დიდი ზომისაა, მრგვალ სახეზე ულვაშები, ფართო ნუშისებური გახელილი თვალები და გადაჭიმული წარბები „ეროვნულ“ ტიპაჟს მოგვაგონებს, – ერისკაცს წააგავს, ხალხური ხელოვნების ტრადიციები შეინიშნება.

ცხენის ფიგურაც არაპროპორციულია. მკვეთრად ენაცვლება ერთმანეთს სიბრტყული და შედარებით-მოცულობითი ფორმები; კონტურით გამოიყოფა დაშვებული კუდი, ფაფარი დაშტრიხული ხაზებითაა მინიშნებული.

დიაგონალურად გამოსახული დიოკლეტიანეს ფიგურა მუხლებთან წყდება, თითქოს არ დაეტია საპირეში და ლილვებმა ჩამოჭრეს. წაგრძელებული ხელები დაშვებული აქვს, მისი სახე წმინდა გიორგის სახეს წააგავს; დახუჭული თვალები მიანიშნებს, რომ გარდაცვლილია. მის გამოსახვაში პირობითი მიდგომა ჭარბობს.

საინტერესოა წვერულვაშიანი ფრთოსანი მამაკაცის მასშტაბური ფიგურა, რომლის თავისა და სხეულის პროპორციები დარღვეულია: თავი პროპორციულად დიდია, – ყველაზე დიდი ზომისაა დანარჩენ გამოსახულებებს შორის. ანფასში წარმოდგენილი ფიგურა, როგორც ჩანს, საპირეში ვერ დაეტია და მისი თავი ჩარჩოს სცდება. თავზე გვირგვინი ახურავს, გრეხილი სასაფეთქლეებით; ახასიათებს სწორი ცხვირი, დაშტრიხული წვერი, მკვეთრად გამოხატული ულვაში. მორკალული წარბები და ფართოდ გახელილი ნუშისებური თვალები მიამიტური და ექსპრესიულია. ტანთან შედარებით, დიდ თავს გაშლილი ფრთები აბალანსებს. ტანზე ქართული კაბა აცვია, საკინძეებით შემკული; წელზე ვიწრო ქამარი აქვს შემოჭერილი, გვერდებზე თავისუფლად გაშლილი ბოლოები დაბლა ეშვება. მარჯვენა ხელში წიგნი უკავია.

[212] ი. ხუსკივაძე. ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ.,2003,გვ. 35.

ტანთან შეპირისპირებულია პროფილში მიმართული პატარა ფეხები. ფრონტალური ფიგურების პროფილით წარმოდგენილი ფეხის ტერფების კონტრასტი, ი. ხუსკივაძის მიხედვით, გვიანი შუა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობის მახასიათებელი ნიშანია.[213]

ეკატერინე კვაჭატაძის თვლის, რომ აქ გვაქვს ძალზე იშვიათი იკონოგრაფიული ტიპით გადმოცემული, სავარაუდოდ, მთავარანგელოზი მიქაელი სახარებით ხელში – „ფრონტალური, გრძელულვაშიანი, თავზე ჩიხტიკოპივით მომდგარი, გვერდებზე ჩამოგრძელებული კულულებითა და ეპოქისთვის სახასიათო კოსტიუმით – გულთან ამოქარგული სახელოებიანი კაბით“.[214]

ვახტანგ ბერიძის ვარაუდით, შესაძლოა, ეს წვეროსანი ფიგურა გააზრებული იყოს წმინდა გიორგის ხალხური ინტერპრეტაციით, როგორც ნადირთ ანგელოზი.[215]

თუ დავიმოწმებთ ივანე ჯავახიშვილს, შესაძლოა, ეს წვეროსანი ფიგურა გავიაზროთ როგორც ოჩოპინტრე, იგივე ნადირთ ანგელოზი, – თუ გავითვალისწინებთ ფრთებს და ტანთან შედარებით გამოსახულ მის პატარა ფეხებსსაც. ჯავახიშვილის მიხედვით, „ოჩოპინტრეს კვალი ხშირად უნახავთ, მნახავებს უთქვამთ: პატარა ბავშვის კვალსა ჰგავსო“.[216] ანუ მხატვრული ფორმით პროპორციების შეუსაბამობა შეიძლება ფიგურების მახასიათებელ ნიშნებადაც გავიაზროთ.

ხალხის წარმოდგენით, წმინდა გიორგი ითავსებს ნადირთ ბატონის, ნადირთ მფარველის ფუნქციებს, რაც ქრისტიანობამდე ხალხურ წარმოდგენებში ოჩოპინტრეს ეკისრებოდა. აქედან გამომდინარე, არ არის გამორიცხული რელიეფზე წმინდა გიორგის ხალხური ინტერპრეტაციით ოჩოპინტრე იყოს წარმოდგენილი. ეკატერინე გედევანიშვილის თანახმად, „ქართულ ხელოვნებაში იშვიათად, მაგრამ გამოჩნდება ხოლმე მისი არატრადიციული იკონოგრაფიული ტიპი, მაგ., წვეროსანი წმ. გიორგი, – ილორის წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფი, XI საუკუნე“. მკვლევრის მოსაზრებით, „ილორის წმ. გიორგის ეკლესია დიდმოწამის ერთ-ერთი გამორჩეული სალოცავია, სადაც მისი კულტის განსაკუთრებულ ასპექტს წმ. გიორგის მსაჯულების თემა წარმოადგენს. ამდენად, წვეროსანი წმინდანი შესაძლებელია მსაჯული მაცხოვრის – პანტოკრატორის იკონოგრაფიულ ალუზიადაც

[213]ი. ხუსკივაძე. ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 386.

[214] ე. კვაჭატაძე. XVII-XVIII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება; თ. დადიანი, ე. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 374.

[215] ვ.ბერიძე. XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 194.

[216] ივ. ჯავახიშვილი. თხზულებანი, ქართველი ერის ისტორია, ტ. I, თბ., 1979, გვ.125.

მივიჩნიოთ; გრძელი თმით და წვერითაა ასახული მრავალძალის ეკლესიის საფასადო შემკულობაშიც, XI საუკუნე“.[217]

გაშლილი ფრთები წვეროსანი მამაკაცის ფიგურის ზეციურ წარმომავლობაზე უნდა მიუთითებდეს. შესაძლოა, ეს მფარველის, ანგელოზის სიმბოლო იყოს, როგორც ნადირთ ანგელოზის, მით უმეტეს რომ XVIII საუკუნეში საგრძნობლად შეინიშნება ხალხურ ხელოვნებასთან დაბრუნება. ორნამენტულ-სიმბოლური გამოსახულებები მრავლადაა აღნიშნულ ტაძარში. შესაძლოა, აქ მრავალმნიშვნელოვან და მრავალსახიან ნადირთ ანგელოზთან, ე.წ. „მიქამ-გარიოდ“-თან გვქონდეს საქმე, რომელიც, ნინო აბაკელიას მიხედვით, „პირველი აღწერილობაა რიტუალისა, რომელიც მთავარანგელოზის მიმართ სრულდებოდა სამეგრელოში და XVI საუკუნიდან ჩნდება“.[218] ეს ფიგურა, სიმბოლურად თავის თავში აერთიანებს წარმართულ ოჩოპინტრეს, მთავარანგელოზებს – მიქაელეს და გაბრიელს, წმინდა გიორგის კულტს. ამას გვაფიქრებინებს დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული რწმენა-წარმოდგენები. ნინო აბაკელიას მოსაზრებით, „სამეგრელოში წმინდა გიორგის შემდეგ ყველაზე დიდ თაყვანს სცემდნენ მთავარანგელოზებს მიქაელსა და გაბრიელს – „მიქამ-გარიოდ“ ცნობილს. სამეგრელოს ხალხურ წარმოდგენებში გვაქვს ერთ სახეში შერწყმული ორი მთავარანგელოზი, რომლის ადგილსამყოფელიც ზეცაა, იგი მაღლა მთაზე ზის, მისი ფერი თეთრია; ასოცირდებოდა მთვარესთან. იგი არის ნაყოფიერების და ოჯახის მფარველი ღვთაება, საქონლის მფარველი, მკურნალი და, ამავე დროს, სულის ამომხდელი. იგი ტყუპ ღვთაებას განასახიერებს –,ბოროტებისა და სიკეთის სახით; შეინიშნება მისი ორგვარი დამოკიდებულება, – ზოგჯერ მხსნელად ევლინებიან ადამიანს ზოგჯერ კი სულის ამომხდელად და შიშს იწვევენ“.[219]

აღსანიშნავია წმინდა გიორგის კულტი თვით ლეჩხუმში, კერძოდ მცხეთაში. ელენე ვირსალაძის თანახმად: „მცხეთაში სწამდათ, რომ „ნაძრახ“ ადგილებში გავლისას ან უღრან ტყეში მონადირეს შეიძლება „ტყის ქალი“ თეთრად ჩაცმულ ქალად მოეჩვენოს, მაგრამ საკმარისია იქ წმინდა გიორგის ჩვენება, რომ იგი უკვალოდ გაქრეს. ლეჩხუმში წმინდა გიორგის კულტში გაერთიანებულია ნადირთ პატრონი, ამინდის პატრონი, იგი მცენარეულობის სულისა და ადგილის დედის ფუნქციებსაც ითავსებს“.[220]

---

[217] ე. გედევანიშვილი. წმ. გიორგის კულტი და გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, საქართველოს სიძველენი, №21, 2018, გვ. 29-30.

[218] ნ. აბაკელია. მთავარანგელოზის თაყვანისცემა დასავლეთ საქართველოში (სამეგრელოს მასალების მიხედვით), ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები, № II, თბ.,1985, გვ. 198.

[219] ნ. აბაკელია. დასახელებული ნაშრომი, მთავარანგელოზის თაყვანისცემა დასავლეთ საქართველოში, გვ. 198-208.

[220] ე. ვირსალაძე. ქართული სამონდაფირეო ეპოსი, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 120.

ნინო აბაკელიას მოსაზრებით, „წმ. გიორგის ბუნებისა და ფუნქციების კვლევისას თვალში საცემია მისი მრავალმხრივობა. ქართული ეპითეტებით იგი „მრავალძალია“. ქართულ რელიგიურ თუ ხალხურ რწმენა-წარმოდგენებში იგი არის თეთროსანი, მოისარი, მეხმტყორცნელი, ამინდის გამგებელი, მომმარაგებელი – მოსავლისა და საქონლის გამრავლების გარანტიის მომცემი. როგორც „ხარიპარია“, ემსგავსება ღვთაებრივ ქურდს, თუმცა ამას ხერხიანობისა და ძლიერების დასამტკიცებლად აკეთებს. იგი ასოცირდება სინათლესთან. მის სამსხვერპლო ცხოველებს – ხარს მამალს და ღორს სოლარული მნიშვნელობა აქვთ. მაგალითად, ღორი სოლარული გმირის ერთ-ერთ ნიღაბს წარმოადგენს ღამეში. იგი ამ ფორმას იღებს, რათა დაემალოს მდევარს ან გაანადგუროს. ამ ფორმას დემონური მოწინააღმდეგის გამო ატარებს, თუმცა ხანდახან ის თვითონ განასახიერებს დემონურ ნიღაბს, რომელსაც გმირი ებრძვის. მისი სახება წარმოადგენს ახალ თეოფანიას, გამომხატველია სამყაროს აღქმის ახალი დონისა და თავისი ეპითეტებითა და ფუნქციებით წმინდა ქართული, განუმეორებელი მოვლენაა“.[221]

გვიანი შუა საუკუნეების ქართველთა აზროვნებაში და შემოქმედებაში უფრო აქტიური ხდება საერო ელემენტები, რაც ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც ვლინდება. მხატვრული ფორმა შეესაბამება იმ პერიოდის ხალხის მსოფლმხედველობას.

როგორც ცნობილია ივ. ჯავახიშვილის შრომებიდან: „VII საუკუნიდან წმინდა გიორგის კულტი საკმაოდ გაძლიერდა. საქართველოში იმდენი წმინდა გიორგის ეკლესიაა, რამდენი დღეცაა წელიწადში. ქრისტიანობის გავრცელების შემდეგ, მთვარის მამრობითი სქესის ღვთაება დაუკავშირდა „ბერძნულ“ გიორგის და მასში გადმოვიდა წარმართული დროის მრავალი ელემენტი, უძველესი ნადირთ ღვთაების ნიშნები და ფუნქციები. ამას ისიც მოწმობს, რომ ის არის ერთადერთი წმინდანი, რომელიც წარმართულ ღვთაებათა გვერდით იხსენიება ქართველ მონადირეთა ხალხურ ლოცვებში“.[222]

კომპოზიციაზე წარმოდგენილი ცხოველებიდან ირემი ქრისტიანული ხელოვნებისათვის კარგად ნაცნობი და საყვარელი სიმბოლოა; დატოტვილი რქებით სიცოცხლის ხესთან ასოცირდება, ძირითადად მორწმუნე ადამიანის სულს განასახიერებს. ამ შემთხვევაში ირემი შეიძლება გავიაზროთ, როგორც წმინდა გიორგის ცხოველი. სურგულაძის მიხედვით, „წარმართული წარმოდგენით, ირემი და ხარი წმინდა გიორგის ცხოველებად ითვლებიან და მის საყდარში ცხადდებიან ნებაყოფლობითი სამსხვერპლო ცერემონიალის აღსასრულებლად“.[223]

---

[221] ნ. აბაკელია. ქრისტიანული წმინდანები დასავლურ-ქართულ რწმენა-წარმოდგენებში (წმინდა გიორგი), ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, №3, თბ.,1985, გვ. 153-154.

[222] ე. ვირსალაძე. ქართული სამონადირო ეპოსი, დასახელებული ნაშრომი, გვ.118.

[223] ი. სურგულაძე ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 160.

ფარშევანგის და მტრედის გამოსახულებებსაც ხშირად მიმართავდნენ ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ადრექრისტიანული ხანიდან მოყოლებული გვიან შუა საუკუნეებამდე, ფარშევანგი გაიაზრებოდა, როგორც სამყაროს უსასრულო მრავალფეროვნების, სიამაყის, ბრწყინვალების, უკვდავების და მარადიულობის სიმბოლო. სიმბოლოთა ილუსტრირებული ლექსიკონის მიხედვით „ცისკენ ზესწრაფვის სურვილს კი ფრინველის საშუალებით გამოხატავენ. მსოფლიოს კულტურათა უმრავლესობაში გავრცელებული შეხედულებების მიხედვით, ისინი უკვდავების, სიხარულის, მისნობის ღვთაებებს წარმოადგენდნენ“.[224]

საპირის ქვედა ნაწილში ერთმანეთის პირისპირ ჰერალდიკურად მოთავსებულია ორი ცხოველის ფიგურა, რომლებიც თითქოს ერთი გვარისაა, მაგრამ დაკვირვების შემდეგ აღმოვაჩენთ, რომ ისინი განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. მათ ვახტანგ ბერიძე, „ძაღლად ან ლომად მიიჩნევს, უფრო კი – ლომად, თუ გავითვალისწინებთ ამ ცხოველის პოპულარობას გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფების რეპერტუარში“.[225]

ჩვენ მიერ განხილულ მონადირე-მხედრების და ზოომორფულ კომპოზიციებს თუ შევადარებთ, მსგავსი კომპოზიციური გადაწყვეტა წინათ არ შეგვხვედრია. ერთი შეხედვით, ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფის მსგავსია – ფიგურები ორივეგან სარკმლის ირგვლივაა განლაგებული, თუმცა, ტაბაწყურის შემთხვევაში, სარკმლის თავსამკაულს წარმოადგენს, ხოლო მცხეთის ფასადზე თითქოს კომპოზიციის შუა ნაწილშია სარკმელი გაჭრილი. სარკმლის თავსამკაულს კი, ტაბაწყურისგან განსხვავებით, სპარსული მოტივით გაჯერებული შეისრული თაღი ქმნის. ორივეგან ჯვარია გამოსახული: ტაბაწყურზე წნული, მცხეთაზე ორთავიან გველეშაპზე მდგომი ჯვარი. თუმცა ტაბაწყურზე უშუალოდ კომპოზიციაშია ჩართული – ცენტრალურ ფიგურას ქმნის, ხოლო მცხეთის სარკმელზე – კომპოზიციის, სარკმლის ღიობის თავზე მოჩარჩოების გარეთ. ორივეგან ირემია აქტიურად ჩართული კომპოზიციაში, დანარჩენი ფიგურები კი განსხვავდებიან: ერთგან (ტაბაწყურზე) გამოსახულია – ძაღლი, ირემი, ჯიხვი, ხოლო მეორეგან – ირემი, ფარშევანგი, მტრედი და მტაცებელი ცხოველები. ასევე განასხვავებს მხედრების გამოსახულება. მცხეთაზე წარმოდგენილია წმინდა გიორგი და მეტად უჩვეულო ფორმის „ანგელოზი“, ჩვენი ვარაუდოთ, „მრავალსახიანი ნადირთ-ანგელოზი“, ხოლო ტაბაწყურზე წყვილედი მხედარი-მონადირე ქტიტორების ნადირობად ვივარაუდეთ; სტილისტურად ახასიათებს ჩაკვეთილი ფონი, ფიგურების სქემატური, პირობითი დამუშავება, განზოგადებული ფორმები, სიბრტყობრიობა. ფიგურები არ სცილდება ქვის ზედაპირს, არ ამოდის კედლის ზედაპირიდან, იმავე სიბრტყეშია

[224] ზ. აბზიანიძე, ქ. ელაშვილი. დასახელებული ნაშრომი, გვ.124-125.

[225] ვ.ბერიძე. XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 194.

ჩაწერილი. ლეჩხუმის მცხეთის ფიგურებს ახასიათებთ სიბრტყობრიობა, ფრონტალური პოზები; ფორმის მხრივ გრაფიკულობისკენ სწრაფვა შეინიშნება. მნიშვნელოვანი ნაწილების მასშტაბების გაზრდით მეტი ექსპრესიულობა ენიჭება კომპოზიციას. ტიპაჟებს მიამიტურ და გულუბრყვილო იერს აძლევს სწორი ცხვირი, მორკალული წარბები, ნუშისებური თვალები; ახასიათებთ მკვეთრად გამოხატული ულვაში. ეროვნული სამოსის დეტალებსაც აქტიურად იყენებს ოსტატი, – ორნამენტულობისკენ ისწრაფვის. მასში თავმოყრილია დეკორატიული-სიმბოლური ელემენტები. მეტად საინტერესოა ფრთოსანი მამაკაცის ფიგურა თავისი ატრიბუტებით, რომელიც, სავარაუდოდ, ხალხური წარმოდგენების „ნადირთ ანგელოზს“ შეესაბამება. წმინდა გიორგის გამოსახულება განმარტებას არ მოითხოვს, მით უმეტეს ტაძარი მისი სახელობისაა. ფარშევანგი, ირემი და მტრედიც ძველთაგანვე ცნობილი ქრისტიანული სიმბოლოებია, მაგრამ, შემთხვევითი არ უნდა იყოს ამ ცხოველების შეფარდება წმინდა გიორგისთან, რომელიც ხალხური რწმენით „ნადირთ ბატონი“ იყო.

ამრიგად, XVIII საუკუნის მცხეთის განხილულ რელიეფზე წმინდა გიორგის და ცხოველთა სამყაროს განსხვავებული დამოკიდებულებაა ნაჩვენები. ლეჩხუმის მცხეთის სარკმლის რელიეფი უდავოდ ხალხური ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს. აქ ვხედავთ მონუმენტური მხატვრობის „ხალხური“ ნაკადის გავლენას, რომელიც თავის თავში ახდენს ადგილობრივი, ეროვნული და აღმოსავლური, კერძოდ, ირანული მოტივების მკვეთრ სინთეზს. ამ პერიოდში უფრო აქტიური ხდება საერო ელემენტები. აქედან გამომდინარე, შემთხვევითი არაა მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული ფიგურების მსგავსი უჩვეულო ფორმით ერთთმანეთთან დაკავშირება. იგი გვიან შუა საუკუნეებში გავრცელებულ წმინდა გიორგის და მასთან დაკავშირებულ „მრავალსახიანი ნადირთ-ანგელოზის“ გაძლიერებულ კულტს გადმოგვცემს.

4.5. წმინდა ევსტათი პლაკიდას კომპოზიციები ქართულ ლითონმქანდაკებლობაში

ქართული შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის, ქვაზე შესრულებული რელიეფების გარდა, უმნიშვნელოვანესი დარგია ლითონმქანდაკებლობა და რამდენადაც დისერტაცია რელიეფურ გამოსახულებებს ეხება, პლაკიდას თემატიკის ჭედური ხელოვნების ნიმუშების მოძიებასაც შევეცადეთ.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ოქროს ფონდში დაცულია ***წმინდა ევსტათის კარედი ხატის ფირფიტა, ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენით*** (ქ.747) და ***ფირფიტა ქვეითი პლაკიდას გამოსახულებით***

(ტფ.60)[226] მუზეუმის აღწერილობის მიხედვით, ერთი – ნადირობის კომპოზიციის გამოსახულებით, ერთაწმინდიდანაა და აღნიშნული ექსპონატი, ოქროს ფონდის კურატორ ელენე კავლელაშვილის ინფორმაციით, მუზეუმის კოლექციაში შესულია 1926 წელს; ხოლო მეორე ფირფიტა – ქვეითი წმინდა ევსტათის გამოსახულებით, ტფილისის სიონიდანაა, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ იგი პლატონ იოსელიანის მიერ აღწერილ ერთაწმინდის ერთ-ერთი ხატის კომპოზიციის ანალოგიურია,[227] ამიტომ მისი წარმომავლობის საკითხიც გასარკვევია. შესაძლოა, ამ ხატის წარმომავლობაც ერთაწმინდასთან იყოს დაკავშირებული. აღნიშნული ექსპონატების კვლევის ინტერესი იმანაც გააღრმავა, რომ ორივე ხატის შესრულების თარიღი უცნობია და მხატვრულ-სტილისტურადაც შეუსწავლელი. კვლევის მიზანია, ერთი მხრივ, მხატვრულ-სტილისტური და იკონოგრაფიული სქემის ანალიზი, რაც მნიშვნელოვანია საკვლევი თემატიკის – შუა საუკუნეების რელიეფური ნადირობის სცენების შესწავლისთვის და, მეორე მხრივ, შეუსწავლელი ხატის ფრაგმენტის დათარიღებისთვის.

კვლევის ამოცანაა დასახელებული ჭედური ხატების დათარიღება, მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზი ქართულ ნიმუშებთან მიმართებაში, პალეოგრაფიული ანალიზი,[228] ჭედური ხატების იკონოგრაფიული სქემის თავისებურებების განსაზღვრა.

მუზეუმის საგანძურში დაცული ჭედური ხელოვნების ნიმუშები სხვადასხვა დროს მკვლევართა ყურადღებას იპყრობდა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოთ დასახელებული ორი ხატი მკვლევრებს სპეციალურ კვლევის საგნად არ გაუხდიათ, შესაბამისად, დღემდე დათარიღებული და საფუძვლიანად შესწავლილი არ არის.

წმინდა ევსტათის ჭედური ხატები, მათ შორის ჩვენი საკვლევი კომპოზიცია ერთაწმინდის საგანძურმა შემოგვინახა. პლაკიდას სახელზე აგებულ ტაძარს და მასში დაცულ სიწმინდეებს უამრავი ლეგენდა და სასწაული უკავშირდება.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ფონდებში დაცული ერთაწმინდის ტაძრის საგანძური სხვადასხვა დროს აღწერილი და შესწავლილი აქვთ პლატონ იოსელიანს,[229] ექვთიმე თაყაიშვილს,[230] გიორგი ბოჭორიძეს,[231] სერგი მაკალათიას,[232] გიორგი ხორგუაშვილს.[233]

---

[226] მასალის მოძიებას ხელი შეუწყო შალვა ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ოქროს ფონდის კურატორმა ელენე კავლელაშვილმა, რომელსაც მადლობას ვუხდით აღნიშნული ექსპონატების ფოტომასალისა და ინფორმაციების მოწოდებისთვის.

[227] პ. იოსელიანი. დიდი მოურავი გიორგი სააკაძის ცხოვრება, გამომცემლობა „მერანი“, თბილისი, 1973, გვ. 75.

[228] წარწერა ფოტოდან წაიკითხა თემო ჯოჯუამ, რისთვისაც მადლობას ვუხდით მას.

[229] პ. იოსელიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 71-82

[230] ე. თაყაიშვილი. არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, წიგნი პირველი, ტფილისი, 1907, გვ. 213-221.

[231] გ. ბოჭორიძე. ქართლის ეკლესია-მონასტრები და სიძველეები, გამოსაცემად მოამზადეს ზაზა სხირტლაძემ და ნატალია ჩიტიშვილმა, ინგა გოგობერიშვილის მონაწილეობით, თბ., 2011.

[232] ს. მაკალათია. თემძის ხეობა, ისტორიულ-გეოგრაფიული ნარკვევი, თბ., 1959.

თანამედროვე მკვლევართაგან ჩვენთვის საინტერესო ჭედურ ხატებს შედარებით ვრცელი ყურადღება დაუთმო ირმა მამასახლისმა.[234] მათ ასევე გულნაზ ბარათაშვილი და ნანა ბურჭულაძე მოიხსენიებენ სტატიაში;[235] მოკლედ აღწერენ თავის სტატიაში მანანა აბაშიძე და მამუკა ქაფიანიძეც[236] და სხვ.

ირმა მამასახლისის მიხედვით: „საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის საგანძურის ფონდში ინახება წმ. ევსტათის ხილვის ორი ჭედური ხატი, რომლებიც ერთაწმინდის სიძველეთა კუთვნილებას წარმოადგენს (ექსპონატი ქ. №747, №ქ.748) და გვიან შუა საუკუნეებშია შესრულებული“.[237] თუმცა, სტატიიდან არ ჩანს არგუმენტები, რის საფუძველზეც ათარიღებს მკვლევარი.

ირმა მამასახლისი თავის ნაშრომში –„ერთაწმინდის ეკლესიის სიძველეები“ აღწერს კიდევ ერთ ხატს ერთაწმინდიდან (საინვ.№ქ.748),[238] „ჭედური, წმ. ევსტათის ხილვის გამოსახულებით (ზომა 34-28,7 სმ.). ხატის ცენტრში ცხენზე ამხედრებული წმ. ევსტათია. იგი მიემართება კომპოზიციის მარცხენა მხარეს მდგომი ირმისკენ, რომლის განტოტვილ რქებში ჯვარზე გაკრული იესო ქრისტეა გამოსახული. წმინდანს მარჯვენა ხელში გრძელი შუბი უჭირავს, აცვია აბჯარი, ზემოდან მოგდებული მოსასხამი აფრიალებული აქვს, რაც ხილვის მყისიერებას უსვამს ხაზს. ირემიც „მოძრაობს“, სახით წმ. მხედრისკენაა მოტრიალებული. კომპოზიცია პეიზაჟურ ფონზეა მოცემული. ცხენის ქვემოთ მთის სილუეტი იკითხება. ფიგურები საკმაოდ მაღალი რელიეფითაა გამოჭედილი. წმ. ევსტათის სახე ფერწერითაა შესრულებული. ხატს ახლავს ასომთავრული განმარტებითი წარწერა: „წა ე (ვ) სტატი“. მას გარშემოწერს ყვავილოვანი ორნამენტული სახე. ქვედა არეზე დატანილია საქტიტორო წარწერა: „მე ცოდვილმან დეკანოზმან (პავლე) მოვაჭედინე და შემოგწირე წმინდას ევსტათის ერთაწმინდას: შენდობით მომიხსენეთ/ ქ(რისტ)ეს აქეთ ჩღით ქკს უზ“ (=1719).“[239]

ამ ხატს ექვთიმე თაყაიშვილიც ეხება: „ხატი წმიდა ესტატესი 34,5-29 სანტ. წმინდა ესტატე გამოხატულია ცხენზე მჯდომარე შუბით ხელში, წინ უდგის ირემი, რომლის რქებს შუა

---

[233] გ. ხორგუაშვილი. თევდორე თავდადებული, თევდორე მღვდელი, თბ., 2000.

[234] ირ. მამასახლისი. ერთაწმინდის ეკლესიის სიძველეები, დასახელებული ნაშრომი.

[235] გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე. ფერწერული ხატები და ნაქარგი ქსოვილები წმინდა ესტატე პლაკიდას გამოსახულებით საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სერია, ტ. III (48-B), თბ., 2012, გვ. 310-336.

[236] მ. აბაშიძე, მ. ქაფიანიძე. ერთაწმინდის საეკლესიო ნივთების კოლექცია, ეთნოლოგიური ძიებანი VI, გამომცემლობა მერიდიანი, თბ., 2017, გვ. 71-84.

[237] ირ. მამასახლისი. წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 260.

[238] თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ დასახელებული ხატის ნახვის და შესწავლის საშუალება ჩვენ არ მოგვეცა.

[239] ირ. მამასახლისი. ერთაწმინდის ეკლესიის სიძველეები, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 356-357.

მოჩანს ჯვარი ჯვარცმულის სახით. ზემოთ ხუცურად აწერია: „წჲ ესტატე“ და ქვემოთ მხედრულად:

1. ქ ეს აქეთ: ჩღით. ქ კ ს უზ:
2. მე: ცოდვილმან: დეკანოზმა პავლემ: მოვაჭედინე: და შემოგწირე: წ'ს ესვტათის: ერთაწმინდას: შენდობით: მომიჴსენეთ“.

„წმიდა ესტატეს ხატის შემკულობის ნაწყვეტი ვერცხლისა, ოქროთი დაფერილი, სახე წმ. ესტატესი და ირმისა დაცულია და შემკობილია ძვირფასი ქვით. ზემოთ ხუცურად აწერია: წ'ჲ ევსტთე. ექვთიმე თაყაიშვილის ნაშრომების მიხედვით ირკვევა, რომ წმ. ევსტათის თემატიკაზე შექმნილი მრავალი ხატი არსებობდა, რომლებსაც ხატების ჩამონათვალში აღწერს, მათ შორის პლაკიდას გამოსახულებით ერთ ჭედურ ხატს ვერცხლის არშიით, ანა დედოფლის მიერ შეწირულ ვერცხლის სანაწილეს და სხვა. ექვთიმეს აღწერით, პლატონ იოსელიანს უნახავს კიდევ ერთი ხატი, რომელზეც მუხლმოდრეკილი წმინდანის სურათის წინაშე გმოხატული ყოფილა მეფე დიმიტრი მეორე თავდადებული; დათარიღებული მე-14 საუკუნით.[240] თუმცა აღნიშნული ხატი, რამდენიმე სიწმინდესთან ერთად, ექვთიმეს ტაძარში აღარ დახვედრია.

ერთაწმინდის ტაძარი, რომელსაც ინა გომელაური არქიტექტურისა და ორნამენტული დეკორის საფუძველზე XIII საუკუნით ათარიღებს,[241] წმინდა ევსტათის გამოსახულებების სიმრავლით გამოირჩევა, რელიეფური ქანდაკების, მონუმენტური მხატვრობის და, როგორც ლიტერატურული წყაროებით ირკვევა, ჭედური ხატების სიმრავლითაც. ფასადებზე ორი რელიეფური კომპოზიცია შევისწავლეთ, რომლებიც წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის მესამე თავის მეშვიდე ქვეთავში განვიხილეთ (3.7.ერთაწმინდის ტაძრის რელიეფები ნადირობის კომპოზიციით, გვ.102-108). წმინდანის ცხოვრების ციკლს ეძღვნება ინტერიერში კედლის მხატვრობა, რომელიც ასახავს პლაკიდას და მისი ოჯახის მოქცევიდან დაწყებული, რვალის კუროში წამებით დამთავრებულ მოწამეობრივ ცხოვრებას. ერთაწმინდის ტაძარი სააკაძის და მისი შთამომავლების – თარხან-მოურავთა საძვალეს წარმოადგენს. დავით პავლიაშვილის თანახმად: „აქ დასვენებულია გიორგი სააკაძის შვილის, პაატას თავი. განვითარებული შუა საუკუნეების ერთაწმინდის ტაძარი, შემორჩენილი საგანძურის მიხედვით, როგორც ჩანს, დიდი პოპულარობით სარგებლობდა, მასთან დაკავშირებული სასწაულებით განკურნებული თუ გამარჯვებული ხალხი, წმინდანის პატივისცემის ნიშნად, განძს სწირავდა, განძის შემწირველებს შორის იყო შაჰ-აბასიც.“[242]

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ერთაწმინდაში დაცული ყოფილა პლაკიდას მარჯვენა და ცერი, რომლის შესახებ ინფორმაციაც პლატონ იოსელიანმა თავის ნაშრომში „დიდი მოურავი

[240] ე. თაყაიშვილი. არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 214-216.
[241] ი. გომელაური. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 58-61.
[242] პ. იოსელიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 31-32.

გიორგი საკაძის ცხოვრება“ შემოგვინახა.[243] ირმა მამასახლისის მიხედვით: „...ეს სიწმინდე ტაძარში XX საუკუნის 20-30-იან წლებამდე ინახებოდა. ბოლოს იგი გ. ბოჭორიძეს უნახავს. ავტორის კვლევის თანახმად, წმ. ევსტათის მკლავი დღეს ინახება მოსკოვში, კერძოდ, წმ. ფილიპე მოციქულის ეკლესიაში და იგი ტაძრის მთავარი სიწმინდეა. წმინდანის მეორე ხელიც მოსკოვშია დაცული, ამაღლების ტაძარში, რომელიც ღირსი მამა დავითის უდაბნოში, ქალაქ ჩეხოვთან ახლოს მდებარეობს“.[244] გულნაზ ბარათაშვილისა და ნანა ბურჭულაძის მოსაზრებით კი, „ერთაწმინდის ტაძრის გარდა, წმ. ესტატეს წმინდა ნაწილებს XIX საუკუნეში ინახავდა ქვათახევის ტაძარი და რაჭის ერთ-ერთი მონასტერი (მონასტერი დასახელებული არ არის). მასში დაბრძანებული ყოფილა მოწამის თავის ქალის ნაწილი. მათივე ინფორმაციით, თბილისის სიონის ტაძარში დღესაცაა დაცული მისი ნაწილი.“[245] შესაძლოა, ამ სიწმინდესთან იყოს დაკავშირებული ჩვენთვის საინტერესო „ტფილისის ხატი“.

დასახელებული ლიტერატურული წყაროების მონაცემების შეჯერების საფუძველზე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ წმინდა ევსტათი პლაკიდას თემატიკა აქტუალური იყო გვიანი შუა საუკუნეების ჭედურ ხელოვნებაში. მათ შორის საყურადღებოა **წმ. ევსტათის კარედი ხატის ფრაგმენტი წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენით** (ქ. 747, ზომა 32,8×17 სმ.) ერთაწმინდიდან (სურ.30).

ვერტიკალური ფორმის, სწორკუთხა მოოქროვილ ვერცხლის ფირფიტას სამ მხარეს, მარცხენა და ზედა-ქვედა არეებზე, სწორი პატარა ხაზებით შედგენილი ლილვისებური ჩარჩო შემოუყვება. მარჯვენა მხარე ჩარჩოს გარეშეა, მოჩარჩოების გარეშე დარჩენილი არე თითქოს კომპოზიციის გაგრძელებას ითხოვს. ფირფიტას შემორჩენილი აქვს მცირე, მომრგვალებული ზომის ნაჭდევები, თითქოს რაღაცაზე იყო დამაგრებული. თხელი ფირფიტა გასაწმენდია, დაზიანებულია, განსაკუთრებით ქვედა ნაწილი, სადაც მხედრის ფიგურაა გამოსახული, ნაპრალები აქვს და ნაპირები ალაგ-ალაგ ჩაჭრილია, ზოგან აპრეხილი.

---

[243] პ. იოსელიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 77; ავტორის თანახმად, მისი კვლევის დროსაც კი „წმინდა ნაწილებიდან ტაძარში, ცილინდრული ფორმის კიდობანში, ინახებოდა წმ. ესტატეს მკლავის ნაწილი და ცერი, რომლებიც წმ. ესტატეს ოდესღაც არსებულ მთელ ნაწილებს როგორღაც გადარჩა. სპარსელების მიერ თბილისის აღებამდე, სახელდობრ 1795 წელს, მეფე ერეკლე მეორემ ბატონიშვილის თეკლას ავადმყოფიბის გამო, სთხოვა კათალიკოსს, წმ. ნაწილები თბილისში გადაეტანა. სპარსელთა მიერ თბილისის აოხრებისას, სასახლის ეკლესიის ძვირფასეულობათა შორის ეს ნაწილებიც დაიკარგა, შემდეგ ისინი მეფე ერეკლეს დამ, ანამ გამოისყიდა და თბილისის გაძარცვის შემდეგ ერთაწმინდის ტაძარში დააბრუნეს. ეს ნაწილები მოწიწებით თაყვანსაცემად გამუდმებით გამოაქვთ წმინდანის ხატის წინ. მათი ჩარჩო, ოქროთი დაფერილი ვერცხლისა, შემკულია აღმოსავლური ქვებით, შეწირული იყო შაჰ-აბას დიდისა და ნადირ-შაჰის მიერ“. ქართველები წმინდა ევსტატის დიდ პატივს სცემდნენ, მკვლევარის თანახმად „მასზე ძველი დროიდანვე ფიცს დებდნენ საციციანოს, საჯავახანოს და საკაძეების სათავადოთა მოსახლეობა, მას უკავშირებდნენ გიორგი საკაძის მეთაურობით ქართველების მიერ 60 000 თურქის დამარცხებას“.

[244] ირ. მამასახლისი, ერთაწმინდის ეკლესიის სიძველეები, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 353;

[245] გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 322.

ფირფიტის ფორმიდან გამომდინარე, კომპოზიცია იშლება ვერტიკალურად, გაყოფილია ორ რეგისტრად: ზედა, სადაც გამოსახულია ირემი და ქვედა – გამოსახულია მხედარი. ფიგურები დიაგონალურადაა დახრილი. ქვედა არე მეტად დაზიანებულია, მხედრის და ცხენის უკანა მხარე – ნახევარი ფიგურა, მთლიანად შორდება ფრაგმენტს, რის გამოც ცუდად იკითხება მხედრის სამოსი. ყალყზე შემდგარი ცხენი ოდნავ მოკეცილ უკანა ფეხებზე იმდენადაა გადახრილი, რომ ფიგურა მარჯვნიდან მარცხნივ დიაგონალურად გამოისახება. ეს პოზა ამძაფრებს სასწაულის ხილვის შთაბეჭდილებას. სასწაულის ხილვით თითქოს ცხენიც დამფრთხალია. ცხენის კუდი შედგენილია წვრილი ხაზებით, რაც მიმართულებას აძლევს კუდის მოძრაობას, კუდი ბოლოში გამონასკვულია. მკვეთრი კონტურებითაა გამოკვეთილი მისი პოზა, სხეულის ფორმები; დეტალურადაა დამუშავებული ძლიერი მოცულობითი სხეული და შედარებით წვრილი თავი პატარა ყურებით, ნუშისებური თვალით და წვრილი ჩამოშვებული ხაზებით შედგენილი ფაფარი, რომლის მიმართულებაც ხაზს უსვამს მის მოძრაობას. ამობურცული ფორმებით ხაზგასმულია დაჭიმული ფეხის კუნთები, რაც ამძაფრებს მისი პოზის აღქმას. საინტერესოა ცხენის აღკაზმულობა, უნაგირი სადღესასწაულო იერს ატარებს – ორი სწორკუთხა ამობურცული ლილვით მოჩარჩოებული ქსოვილის ასოციაციას იწვევს, რომელიც ხალიჩისებურად ეფინება ცხენის ფიგურას. შვიდი რომბითა და ნახევარრომბით შედგენილი დეტალები მასში ჩასმული სამყურა ყვავილებით და მცენარეული ორნამენტებით დეკორატიულობას ანიჭებს მას. ქვედა არეზე თითქოს ფუნჯებივით ჰკიდია ხუთი ჯვარი, რომლებიც გამოსახულია ჩაკაწრული ძაფივით ყუნწითა და მასზე ჩამოკიდებული თხელი ფორმის ჯვრებით. მკრთალად იკითხება მცირე მოცულობით ამოზიდული, მინიშნებული აღვირი და ლაგამი. როგორც ჩანს, თავდაპირველად მდიდრულად იყო შემკული ცხენის გულმკერდი და სახე. ამაზე მეტყველებს მკერდთან ჩასმული ხუთი ქვის ბუდე, საიდანაც მხოლოდ ორია შემორჩენილი თავსა და ბოლოში – ერთი ფირუზისფერი და მეორე – მწვანე. ცხენის ყელთან, აღვირსა და სახეს შორის, კიდევ ერთი ღვინისფერი თვალია ჩასმული, ხოლო, ცხენის საფეთქელთან, სახეზე კიდევ ერთი ქვა უნდა ყოფილიყო ჩასმული, რაზეც მეტყველებს ცარიელი წრიული ფორმის ბუდე. შესაძლოა, ეს ცხენის მდიდრული აღკაზმულობის წარმოსაჩენად იყო ჩასმული, როგორც ძვირფასი სასაფეთქლე.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მხედრის ფიგურა დაზიანებულია, რთულად გაირჩევა მისი სამოსი. მშვილდი უკან აქვს გადაკიდებული, ზურგთან კაპარჭია მინიშნებული ვერტიკალური ხაზებით; თავი უკან აქვს გადახრილი, ორივე ხელი კი ლოცვის პოზაში აქვს აპყრობილი. დაზიანებულია სახის არეც. ტალღოვანი ხაზებით თმა და წვერია მინიშნებული, იკითხება თვალის ნუშისებური მოყვანილობაც. განსაკუთრებით მკვეთრადაა ამოჭედილი ხელის მტევნები, რაც მხედრის ლოცვას ექსპრესიულს ხდის და ამით მეტი აქცენტი კეთდება ხილვის

შედეგად გამოწვეულ სულიერ გარდატეხაზე და უფლის განდიდებაზე. ნატიფი, თხელი ხელის მტევნები მკერდს ზემოთ თითქმის თავის სიმაღლეზე აქვს აღმართული. ხელებს შორის თვალის ნალისებური ფორმის რკალი ძვირფასი თვალის ბუდეზე მიგვანიშნებს, რომელიც დაკარგულია. ძვირფასი სამი თვლით ნახევარწრიულადაა შემოსაზღვრული მხედრის სახე. მათი კონტურით და წმინდანის თავთან მუქი მრგვალი ლაქებით თუ ვიმსჯელებთ, თავდაპირველად მთლიან თავს ძვირფასი თვლებით შემკული შარავანდედი ამშვენებდა. დაზიანების მიუხედავად, მხედრის პოზა მეტად ექსპრესიულია. მხედრის თავთან ხუცური წარწერაა „წა ევსტთი“. წარწერის თავზე ყველაზე დიდი ზომის ძვირფასი ქვაა ჩასმული. მარცხენა ზედა კუთხე თითქმის შევსებულია სამყურა და პალმის მსგავსი მცენარეული ორნამენტით, რომელიც ბუნების, გარემოს იმიტაციას ქმნის. მცენარეული ორნამენტი ცხენის წინა ფეხებთან და კომპოზიციის მარჯვენა ქვედა კუთხეშია მოცემული.

მარჯვენა ზედა კუთხეში, როგორც აღვნიშნეთ, ირმის ფიგურაა წარმოდგენილი დევნის მომენტში, წინ გადადგმული მარცხენა ფეხით. ოდნავ ჩაკეცილი უკანა ფეხები დინამიკურობას ანიჭებს ცხოველის ფიგურას, მას თავი მოტრიალებული და ოდნავ დახრილი აქვს მხედრისკენ; ზემოდან ქვემოთ დაჰყურებს მხედარს. ფართოდ გადაშლილ, დატოტვილ რქებს შორის კი დიდი ზომის ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებაა. რქები არაბუნებრივადაა დატოტვილი, ფართოდ გაშლილი ათ-ათი პატარა რქისგან დახუნძლულ ხის ტოტებს მოგვაგონებს სამკაპა დაბოლოებით, რაც „სიცოცხლის ხის“ ასოციაციას ბადებს. მართებული უნდა იყოს მკვლევართა მოსაზრება ყარა-ბულახის ეკლესიის ჩოლოყაშვილთა ფერწერულ ხატზე (XVIIს.), სადაც ირმის რქების მსგავს გადაწყვეტას ვხვდებით. გულნაზ ბარათაშვილისა და ნანა ბურჭულაძის მიხედვით: „ხის ტოტებზე მოკლე შტრიხებისაგან შემდგარი სამკაპა განშტოებები სიმბოლურად ყოვლადწმინდა სამების დოგმატს უკავშირდება“.[246] შესაძლოა, ჩვენს ხატზეც ირმის რქების ფორმა სწორედ სამების სიმბოლიკას შეიცავდეს. ირმის ფიგურას პლასტიკურობა ახასიათებს, სიბრტყიდან ამოზრდილი მოცულობითი ფორმებით გამოძერწილია მისი სხეული, განსაკუთრებით კისრის მონაკვეთი, რომელიც რბილი ხაზით ატრიალებს ირმის თავს მხედრისკენ. ჯვარცმული მაცხოვრის ფიგურა ზომით თითქმის უტოლდება ირმის ფიგურას, რითაც ხაზგასმული და წინ წამოწეულია თეოფანიის იდეა. მოცულობითი ფორმებით ამოჭედილია ჯვრის ზედა სამი მკლავი: მარჯვენა შედარებით მკვეთრია, ზედა მოკლეა, ხოლო მარცხენა მკრთალდება, შესაძლოა, დაზიანებითაცაა განპირობებული, თუმცა – უფრო სივრცის არქონით. ირიბად დახრილი ჯვარცმის მარცხენა მკლავის დაბოლოება ემთხვევა მოჩარჩოებას. ჯვარცმის დაპატარავების ან მარცხენა მკლავის უხეშად ჩამოკვეთის მაგიერ, ოსტატმა ირიბად დახარა ჯვარცმა და გაამკრთალა მარცხენა არე, ასე დაატია მისთვის განკუთვნილ სიბრტყეზე.

[246] გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 313-314.;

ჯვრის მეოთხე მკლავი საერთოდ არ ჩანს, მას მაცხოვრის სხეული ქმნის, რომელიც ოდნავ „ესისებურ“ მოძრაობას აკეთებს. აქ მაცხოვრის სხეულის დეტალურად დამუშავების მცდელობა იგრძნობა. ზოგიერთი დეტალის გულდასმით დამუშავებას დაუდევრად დამუშავებული ელემენტები ცვლის, სამოსი ვერტიკალური ზოლებითაა გამოსახული.

ქარაფი მინიშნებულია ირმის ფეხებთან ამობურცული სხვადასხვა ზომის წრეებით, რაც ქვით ნაშენ არქიტექტურულ ფასადს უფრო მოგვაგონებს.

საინტერესოდაა გადაწყვეტილი კომპოზიციის ფონი, ფიგურებს შორის თავისუფალ არეებზე ალაგ-ალაგ ჩასმულია მცენარეთა გამოსახულებები. მარცხენა ზედა კუთხეში სტილიზებული, ორნამენტული ხასიათისაა – ყლორტის ხვეულებში ჩასმული ფოთლები, პალმეტებით და ხუთყურა ყვავილებით შედგენილი მცენარეული ორნამენტი ობობას ქსელივით ავსებს ირმის გვერდით თავისუფალ არეს, ხოლო მარჯვენა ქვედა არეში თითქოს ნიადაგიდან ამოიზრდება, ქვემოდან ზემოთ განვითარებული, პალმის მსგავსად გადაშლილი ტოტებით, რომელიც ბოლოვდება მინიატურული სამყურა ყვავილებით.

ხუთყურა ყვავილი, თეიმურაზ საყვარელიძის მიხედვით, XVI საუკუნეში ჩნდება ქართულ ხელოვნებაში, კერძოდ კი კახეთში, რაც ირანის პოლიტიკური გავლენით აიხსნება. კახურ ხატებს ახასიათებთ ორნამენტის დამუშავების სრულიად ახლებური ხერხი – ორნამენტი ლითონის წინაპირზეა ამოკვეთილი, ფონის ამოცლის ხარჯზე. ავტორის მოსაზრებით: „კახეთის ოქრომჭედლებმა ქართული საოქრომჭედლო ხელოვნებისთვის ეს სრულიად უცხო, ახალი ხერხი – ორნამენტის გამოთლა-გამოძერწვა ოქროს ზედაპირზე, უთუოდ ირანული ლითონმქანდაკებლობიდან გადმოიტანეს. ასევე, აშკარად ირანიდანვეა ნასესხები თავად ორნამენტული მოტივი, რომელიც XVI საუკუნის კახეთის მეფეთა, ლევანისა (1520-1574) და მისი ძის – ალექსანდრეს (1574-1605) ხატების დეკორშია ჩართული (მაგ., გარეჯის იოანე ნათლისმცემლის ხატი – იოანე ნათლისმცემლის თავისკვეთა), ზოგან ახალი ტექნიკით ნაძერწი, ზოგან კი გრავირებით შესრულებული. ეს მოტივი, ანუ ორნამენტის ტიპი, რომელშიც ძირითადი ელემენტი პატარა ხუთყურა ყვავილია, ადრე საერთოდ უცნობია ქართულ ორნამენტიკაში. ორნამენტული მოტივები თუ ცალკეული ელემენტები, რომლებიც ლევანისა და ალექსანდრეს ხატებზეა გამოყენებული, აშკარად ირანული წარმომავლობისაა. ის გავრცელებული იყო ხელოვნების სხვადასხვა დარგში: – ხალიჩებზე, ქსოვილებზე, ლითონის ჭურჭელზე; ადვილად პოულობდა გზას ჩვენი ქვეყნის წარჩინებული ფენების ყოფაცხოვრებაში. ამ უცხოური ნაწარმის მიმართ დიდ ინტერესს იჩენდნენ ქართველი მხატვრები, მით უფრო, სამეფო კარზე მოღვაწე ოქრომჭედლები. ფირუზის ჩართვაც მე-16 საუკუნის კახურ ხატებზე იჩენს თავს, რაც ასევე ირანული გავლენით იყო განპირობებული. თეიმურაზ საყვარელიძის

თანახმად, ირანში პოპულარული ფირუზის თვალს ადრე საქართველოში იშვიათად იყენებდნენ“.[247]

ერთაწმინდის ხატის ორნამენტში გამოყენებული ყვავილის ფორმა ჩამოგავს კახეთის ხატების ელემენტებს, თუმცა განსხვავებული ტექნიკითაა შესრულებული. კახეთის ჭედურ ხატებზე ფორმები შექმნილია ფონის ამოცლის ხარჯზე, ხოლო ერთაწმინდის ხატზე –ჭედურობის ტექნიკით, ზურგიდან ამოყვანილი. ამას გარდა, კახურ ნიმუშებში ფონი მთლიანად ზედაპირიდან ამოჭრილი ყვავილებით ხალიჩისებურადაა დამუშავებული. ფიგურებს მიღმა მთლიანი თავისუფალი არე შევსებულია მკვეთრი კონტურებით ამოჭრილი, ერთმანეთში დენადი უწყვეტი ყლორტებით, მათში ამოჭრილი ფოთლოვანი ორნამენტითა და ერთმანეთის მონაცვლე ხუთყურა და ოთხყურა ყვავილებით (მაგ., გარეჯის ხატი – იოანე ნათლისმცემლის თავისკვეთა). როგორც ზემოთ აღინიშნა, თუ ხუთყურა ყვავილი XVI საუკუნეში ჩნდება ქართულ ხელოვნებაში, ერთაწმინდის ხატის ეს ელემენტიც გვიანი შუა საუკუნეების დამახასიათებელ ნიშნად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

პლაკიდას ხატის ტექნიკური შესრულება კომბინირებულია: ჭედურიცაა და გრავირებულიც. ამოჭედილია ირმის და მხედრის ფიგურა, მცენარეული ორნამენტი – ყლორტები და ყვავილების ფორმებიც ამოზნექილია, ხოლო ცალკეული დეტალები – პლაკიდას თმა, მხედრის სამოსი, ცხენის ფაფარი და აღკაზმულობა ზედაპირიდან, გრავირებით არის დამუშავებული.

შეინიშნება სიბრტყობრივ-გრაფიკული ელემენტების არსებობა. ასეთი სტილისტური ნიშნებითაა აღბეჭდილი ფონის დეკორაციული ელემენტები – მცენარეული ორნამენტი პალმეტების რიგით, სადაც თანაარსებობს პლასტიკური და გრაფიკულ-ხაზოვანი სტილი.

ხატის დეკორი სამი ძირითადი ელემენტისგან შედგება, ესენია: ფიგურული გამოსახულება, ორნამენტი და ძვირფასი თვლები. დეკორს ფერადოვნებას ძვირფასი თვლები მატებს. თვლები შეჯგუფებულია მხედრის შარავანდედთან, ზოგან შედარებით მსხვილი აქცენტებით (შესაძლოა, ეს ძვირფასი თვლებიც შაჰ-აბასის ხმლის შეწირულობიდან იყოს გამოყენებული. ამ ვარაუდს ამყარებს პლატონ იოსელიანი. მართალია, იგი ერთ-ერთ ხატზე საუბრობს, მაგრამ აქვე აღნიშნავს, რომ ქვები სხვა ხატებზეც იქნა გამოყენებული. იგი აღწერს ვერცხლის ხატს წმ. ევსტათის გამოსახულებით: „წმ. ესტატეს სატაძრო ხატი ვერცხლისა, ოქროთი დაფერილი, ქვეშიდან უფიცრო. მასზე გამოსახულია წმ. ესტატე, ქვეითად, მარცხენა ხელში ხმლით, მარჯვენაში კი ჯვრით; ხატის სიგრძე ¾ არშინია, სიგანე 4 სანტიმეტრი. სახის ზემოთ გამოსახულია მფრინავი ანგელოზი, რომელიც წმინდანს წამებულის გვირგვინით

[247] თ. საყვარელიძე. კახური ოქრომჭედლობის საგანძურიდან, ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები, №1, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბილისი-თელავი-ალავერდი, 2006 წლის ნოემბერი, თბ., 2007, გვ. 114-117.

ამკობს. სახე შემკულია აღმოსავლური ქვებით: ფირუზით, ლალითა და იაგუნდით. ზოგი ქვა ამოვარდნილია. ამ ქვებითა და სხვებით, რომლებიც სხვა ხატებზეა, შემკობილი იყო შაჰ-აბასის ხმალი, მის მიერ ამ სასწაულთა გამო შეწირული, სპარსელებმა და თვით შაჰ-აბასმაც, რომ ირწმუნეს“[248]).

კომპოზიციის თავისებურებებს წარმოადგენს ის, რომ იგი გამოჭედილია ვერტიკალურ ფირფიტაზე და არა ჰორიზონტალურზე. ერთი შეხედვით, ფორმით გვაფიქრებინებს, თითქოს ჯვრის მკლავის შემამკობელი იყო თავდაპირველი სახით. კომპოზიციაც შესაბამისად იშლება ვერტიკალში და, იოანე ნათლისმცემლის ქვასვეტის მსგავსად, ორ ნაწილად, ზედა და ქვედა რეგისტრებად იყოფა: ზედა – ზეციური და ქვედა – მიწიერი სამყარო. დეტალების დამუშავებით დასმულია ის აქცენტები, რომლის ხაზგასმასაც ცდილობს ოსტატი. მაგ., ჯვარცმული მაცხოვრის მოცულობის გაზრდა მიანიშნებს თეოფანიის წინ წამოწევაზე; მხედრის პოზა, ხელების მკვეთრი ჭედურობით, ხაზს უსვამს ლოცვის მნიშვნელობას. კომპოზიცია, მთლიანობაში, დინამიკური და ექსპრესიულია, რაც სხვადასხვა დეტალის გააზრებულად სხვადასხვა ხერხით დამუშავებით მიიღწევა.

იკონოგრაფიული სქემით, კერძოდ რქებს შორის ჯვარცმული ქრისტეს გამოსახულებით, იგი მსგავსებას ავლენს გვიანი შუა საუკუნეების მონუმენტურ მხატვრობასა და წიგნის მინიატურაში გამოსახულ კომპოზიციებთან, კერძოდ კი – ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობის პლაკიდას ხილვა (XVII ს.) (სურ.31) და ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ევსტათი, ცხენზე ამხედრებული, კრებული A-1454 (1746 წ.) (სურ.32). ერთაწმინდის მხატვრობაში ამჟამად კედელზე შემორჩენილია მხოლოდ ირმის ფიგურა, რქებს შორის ჯვარცული მაცხოვრის გამოსახულებით, რომელიც ჭედური ხატის ანალოგიურია, – ორივეგან მარჯვენა მხარეს დევნილი ირემია გამოსახული, ტანის საპირისპიროდ მოტრიალებული თავით, ფართოდ გადაშლილ ხის მსგავსად დატოტვილ რქებს შორის კი ჯვარცმული მაცხოვარია წარმოდგენილი. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ადრეულ შუა საუკუნეებში რქებს შორის მაცხოვრის ნახევარფიგურას ვხვდებით, გვიან პერიოდში კი – ჯვარს, ხოლო ირმის რქებს შორი ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებას მხოლოდ დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ სამყაროში გავრცელებულ ჰუბერტის ნადირობის სცენაში ვხვდებით. თუ გაგვითვალისწინებთ იმას, რომ ეს კედლის მხატვრობა გვიან შუა საუკუნეებშია შესრულებული,[249] სტილისტური მსგავსებით ჭედური ხატის შესრულების თარიღადაც გვიანი შუა საუკუნეები შეგვიძლია

[248] პ. იოსელიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 75.

[249] პ. იოსელიანი. დასახ ნაშრომი, გვ. 75: „სამსხვერპლოში შესასვლელის თავზე წავიკითხე ხუცური ასოებით შესრულებული შემდეგი წარწერა: ადიდე, ღმერთო, მეფეთ მეფე პატრონი მარიამ... შეწევნითა ღვთისათა და მეოხებითა წმიდისა ესტატისათა, ბრძანებითა და პატრონისა იორამისათა... ვახტანგისა... დავახატვინეთ მეორედ. წელიწადი არ არის აღნიშნული, მაგრამ როსტომის მეფობის დროის მიხედვით ჩანს, რომ ეს მისი მეფობის 1634-1658 წლების შუა მოხდა“.

მივიჩნიოთ. გარდა ამისა, ქართულ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ჩვენი კვლევის პროცესში შეგროვილ ნიმუშებში მხედრის მსგავსი პოზა მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშზე გვაქვს, ისიც გვიანი შუა საუკუნეების ხელნაწერში (**კრებული A-1454** (1746 წ.) და ფერწერულ ხატზე ყარა-ბულახიდან (XVII ს.).

ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულ **კრებულში A-1454** (1746 წ.), წმ. ევსტათი ერთაწმინდის ხატის კომპოზიციის მგსავსად, წარმოდგენილია მხედრის სახით, ხელები ლოცვის პოზაში აქვს აპყრობილი, ირმის რქებს შორის კი ჯვრის გამოსახულებაა და არა ჯვარცმული მაცხოვრის, ჭედური ხატისგან განსხვავებით. ირმის რქები ისევე დატოტვილია, როგორც ერთაწმინდის ხატსა და კედლის მხატვრობაში. ერთაწმინდის ჭედური ხატის მსგავსი იკონოგრაფიული სქემაა გამოსახული ყარა-ბულახის ფერწერულ ხატზე, სადაც ცხენზე ამხედრებული მლოცველი პლაკიდაა წარმოდგენილი, მცირე განსხვავებებით. მხედარი აქ მარჯვენა მხარესაა წარმოდგენილი, ხოლო მინიატურული ზომის ირმის ფიგურა – მარცხნივ, ცხენის თავზე, ირმის რქებს შორის კი, ჯვარცმის ნაცვლად, ჯვარია გამოსახული. საერთო სტილისტური ნიშნები მათ ერთ პერიოდში შესრულებაზე მეტყველებს, ყარა-ბულახის ფერწერული ხატი კი შესწავლილი აქვთ გულნაზ ბარათაშვილს და ნანა ბურჭულაძეს, რომლებიც მხატვრულ-სტილისტური და პალეოგრაფიული ანალიზით XVII საუკუნით ათარიღებენ.[250] მლოცველ პლაკიდას, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გამოსახავდნენ შუა საუკუნეებში, მაგრამ ქვეითად, მუხლებზე დაჩოქილს. მლოცველი და არა თავდამსხმელი მხედრის გამოსახვა, როგორც ჩანს, გვიანი შუა საუკუნეების იკონოგრაფიულ სქემას ახასიათებს. ეს კიდევ ერთი გვიანი შუა საუკუნეების დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშანია, რაც ჭედური ხატის გვიან შუა საუკუნეებში შესრულებას გვაფიქრებინებს, კერძოდ, XVII საუკუნეზე მიგვანიშნებს.

ქართულ ხელოვნებაში წმინდა ევსტათი პლაკიდას ადრეულ სცენებში გვხვდება ირმის რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულება (იოანე ნათლისმცემლის სტელა (VI-VII საუკუნეთა მიჯნა), მარტვილის სიონი (VIIს.), წებელდის კანკელის რელიეფი (VII-VIIIსს.)), ჯვრის გამოსახულებით კი, ძირითადად, გვიან შუა საუკუნეებში ვხვდებით –,ქორეთის კედლის მოხატულობასა წმ. ევსტათის ნადირობა, ***ქორეთის ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობა (XVI ს.)*** საჩხერე (სურ.33), წიგნის მინიატურაში ***H-2076, XVIII საუკუნის გრაგნილი,*** ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი (სურ.34), ფერწერულ ხატზე ყარა-ბულახიდან (XVII ს.). ირმის რქებს შორის ჯვრის გამოსახულებას ვხვდებით ასევე XIX საუკუნის ნაქარგ ქსოვილებზე: – ნაქარგი ხატი ერთაწმინდიდან (XIXს.), ხატის ფარდა ერთაწმინდიდან (XIXს.), ნაქარგი ქსოვილი სამთავროს

[250] გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 313-314.

მონასტრიდან (XVIIIს.), ნაქარგი ქსოვილი ქ. ჰულის კერძო კოლექციიდან (XVIIIს.), საკოსის დეტალი (XVIIIს.).[251]

პლაკიდას კომპოზიციაში ჯვარცმის გამოსახვა სიახლეს წარმოადგენს ქართულ ხელოვნებაში და ამის იშვიათ მაგალითს სწორედ ერთაწმინდის ჭედურ ხატზე და კედლის მოხატულობაში ვხვდებით. იკონოგრაფიული სქემის თვალსაზრისით, დასავლეთევროპული ხელოვნების წმ. ჰუბერტის ხილვასთან აკავშირებს მლოცველი მხედრის და ირმის რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულება. ქართულში თუ მაცხოვრის მონუმენტურ თავს ან ჯვარს ვხვდებით, დასავლეთევროპულში მიღებულია ჯვარცმის გამოსახვა ირმის რქებს შორის. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ XVII საუკუნეში კათოლიკე მისიონერები აქტიურად შემოდიოდნენ საქართველოში, ასევე დავიმოწმებთ ირმა მამასახლისის მოსაზრებასაც: – „საქტიტორო წარწერის სრული წაკითხვის შემდეგ გაირკვა, რომ ეკლესია მოუხატავს იერუსალიმის „ჯვარის მამას“ – მელეტიოსს“..[252], ყველაფერი იმაზე მეტყველებს, რომ ერთაწმინდა ამ პერიოდში მნიშვნელოვან მხატვრულ კერას წარმოადგენდა და სრულიად გახსნილი იყო უცხოური კულტურისათვის. თეიმურაზ საყვარელიძისა და გაიანე ალიბეგაშვილის მიხედვით, XVII საუკუნეში სრულიად გარკვეული ისტორიული და კულტურული ვითარების გამო (განსაკუთრებით კი კათოლიკე მისიონერების ჩამოსვლასა და მოღვაწეობასთან დაკავშირებით), საქართველოში გზა ეხსნება ევროპულ სამყაროს. ევროპული მოტივები იჭრება ქართულ მწერლობაში, ევროპული ელემენტები და დეტალები ჩნდება ქართულ ხელოვნებაშიც. სავსებით ბუნებრივია, რომ „ევროპეიზმის“ ელემენტებმა ქართულ ჭედურობაშიც იჩინა თავი, კერძოდ, XVII საუკუნის მიწურულში (და შემდეგ მომდევნო ხანებშიც).[253]

ამრიგად, ერთაწმინდის **წმ. ევსტათის კარედი ხატის ფირფიტა წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენით** (ქ. 747, ზომა 32,8×17 სმ.), პალეოგრაფიის, იკონოგრაფიული სქემის და მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების საფუძველზე, შეგვიძლია დავათარიღოთ XVII საუკუნით.

მეორე ჭედური ხატი ქვეითი პლაკიდას გამოსახულებით (ტფ. 60, ზომები 35,6x13 სმ., თბილისის სიონი) (სურ.35) სრულიად განსხვავებულ კომპოზიციას გვთავაზობს. კომპოზიციას ახლავს წარწერა, სადაც წმინდანის ვინაობაა დასახელებული. სწორკუთხა ფირფიტაზე წარმოდგენილია ქვეითი წმინდანი, მის თავზე კი მფრინავი ანგელოზი გვირგვინით ხელში.

---

[251] გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 310-336.

[252] ირ. მამასახლისი. წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში. დასახელებული ნაშრომი. გვ. 257.

[253] თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ., 1980. გვ. 14.

ჭედური ხატის ფრაგმენტის ფორმით თუ ვიმსჯელებთ, იგი ჯვრის ქვედა მკლავს წააგავს. ფირფიტის სწორკუთხა მოყვანილობა ზედა არეში ანგელოზის გამოსახულებასთან ოდნავ ვიწროა და ქვედა ნაწილი შედარებით ფართოვდება. ფირფიტის ამგვარი მოყვანილობით ფიგურათა ზომებიცაა გადაწყვეტილი და შინაარსობრივი დატვირთვაც აქვს მინიჭებული. მხედრის მასშტაბური ფიგურა ქვედა რეგისტრს ავსებს, ანგელოზის მომცრო ფიგურა კი – ზედას. ხატი დაზიანებულია, მხედრის მარჯვენა მხართან და თავთან ფონი მთლიანად მოშლილია; ოთხივე მხარეს მოჩარჩოებულია წვრილი ლილვით. კომპოზიცია იყოფა ორ რეგისტრად: ქვედა მიწიერ სამყაროში მხედარი და ზედა ზეციურ სამყაროში – ანგელოზი, რომელსაც მხედრისკენ გაწვდილი აქვს გვირგვინი. მხედარს და ანგელოზს შორის წარწერაა: „წმ. ევსტათი“. მხედარს აბჯარი და მასზე მოსხმული გრძელი მოსასხამი მოსავს, რომელიც მხედრის უკან ტალღოვანი, ერთიანი გრაფიკული კონტურითაა შექმნილი; წელზე ხმალი აქვს შემორტყმული, რომელზეც მარცხენა ხელი აქვს მოკიდებული, მარჯვენაში კი მკერდთან მიტანილი ჯვარი უპყრია ხელში. ქამართან წრიული ფორმის მინიატურული ვარდულია ჩასმული, რომელიც სიმბოლურად ფარის ასოციაციას იწვევს. სწორი ხაზებით შედგენილ აბჯარზე, ზემოდან, მხრებზე მოსხმული სადა მოსასხამი კისერთან საკინძითაა შეკრული. დეტალურადაა დამუშავებული სახე, წვრილი ხაზებით გამოსახული წვერი და ნუშისებური თვალები. პირი არ აღიქმება, რაც მკაცრ იერს ანიჭებს მის სახეს. ხვეული თმა პატარა ტალღოვანი ხაზებითაა შედგენილი. მხედარს შარავანდედი აქვს გამოსახული, რომელიც, თავდაპირველად, ძვირფასი ქვებით უნდა ყოფილიყო შემკული. ამაზე მეტყველებს თავის გარშემო და მარცხენა მხართან, შარავანდედის ადგილას, წრიულად რვა სხვადასხვა ზომის თვალის ბუდე. თითქმის სქემატურადაა გამოსახული მხედრის ფეხები. მოკლე კაბიდან ორი არაპროპორციული, არაბუნებრივად ფართოდ და ერთმანეთის საპირისპიროდ, პროფილში გადგმული ფეხები აქვს. ერთმანეთს უპირისპირდება განიერი მხრების მოცულობა და წვრილი მაჯები, ძალიან თხელი თითებით. ფორმათა ამგვარი პროპორციული დაპირისპირებით და ხაზგასმული ექსპრესიულობით გამოიყოფა სხეულის ცალკეული ნაწილები, როგორც მნიშვნელოვანი მხატვრული და აზრობრივი აქცენტები.

როგორც აღვნიშნეთ, ზედა რეგისტრში, მარცხნიდან მარჯვნივ, წარმოდგენილია მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურა პროფილში, რომელიც მარჯვენა ხელით გვირგვინს ადგამს მხედარს, მარცხენა კი თითქოს საჩვენებლად მისკენ აქვს გაწვდილი. მისი აფრიალებული ფრთები დახვეწილი ფორმისაა და დინამიკურია. გვირგვინის დადგმა მიგვანიშნებს მხედრის მომავალ წმინდა ცხოვრებაზე.

ფიგურების ფორმებს ამკვეთრებს სადა ფონი. ერთმანეთს ენაცვლება, ერთი მხრივ, სიბრტყობრივ-გრაფიკული, მეორე მხრივ, პლასტიკურ-მოცულობითი ფორმები. სხეულის ზოგი

ნაწილი, მაგალითად, მხრები ანგელოზის ფიგურა და ფრთები პლასტიკურად და დეტალურადაა დამუშავებული, ხოლო ზოგი ნაწილი, მაგ., ფეხები და ხელები არაპროპორციულად პატარა და დაუმუშავებელია.

„ტფილისის სიონის“ ჭედური ხატი სრულიად ახლებურ კომპოზიციას გვთავაზობს. კომპოზიციის აზრობრივ ცენტრს წარმოადგენს ქვეითი პლაკიდა, რომლის ატრიბუტებიც გამოსახავს მის ორ ცხოვრებას – წარმართულს და ქრისტიანულს. სამხედრო სამოსი, ცალ ხელში ჯვარი, მეორეში ხმალი უჭირავს. გულნაზ ბარათაშვილისა და ნანა ბურჭულაძის მიხედვით, ჯვარი მოწამეობის აღმნიშვნელი სიმბოლური ნიშანია.[254] ამასთანავე, თითქოს მოკლედ და ლაკონიურად წარმოაჩენს მის განსაცდელებით სავსე ცხოვრებას. შეიარაღებული მხედარი, მისი მკაცრი გამომეტყველება, ხმლის ტარზე მოკიდებული ხელი, თითქოს სიმბოლურად ასახავს მზაობას მსხვერპლის გასაღებად და ბრძოლას სარწმუნოების დასაცავად. მის თავზე მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურა მისკენ სამეფო გვირგვინის გაწვდით მიანიშნებს მხედრის მომავალ ცხოვრებაზე, მის მოწამეობაზე და განსაცდელების დათმენით დამსახურებულ საუფლო ჯილდოზე.

ამ კომპოზიციის თავისებურებას წარმოადგენს წმინდა ევსტათი პლაკიდას კომპოზიციაში მფრინავი ანგელოზის გამოსახულება. მსგავსი იკონოგრაფიული სქემა მეტად იშვიათია, განსაკუთრებით კი ქართულ ხელოვნებაში. თუმცა, როგორც ჩანს, ქვეითი პლაკიდას გამოსახულება ანგელოზთან ერთად, ქართულ ჭედურ ხატებში პოპულარული ყოფილა. ანალოგიური კომპოზიცია უნახავს პლატონ იოსელიანს ერთაწმინდის საგანძურის შესწავლისას. მას წმინდა ევსტათის წმინდა ნაწილებთან და სხვა საგანძურთან ერთად, სხვადასხვა თემატიკაზე შექმნილი 26-მდე ხატი აღმოუჩენია, მათ შორის მრავლად ყოფილა წმინდა ევსტათის ცხოვრების ამსახველი ხატები,[255] მაგ., წმინდა ევსტათის მთელი ცხოვრების გამომსახველი ხატები, მათ შორის ხატი, რომელიც ტფილისის სიონის ხატის ანალოგიურია: „წმ. ესტატე სატაძრო ხატი ვერცხლისა, ოქროთი დაფერილი, ქვეშიდან უფიცრო. მასზე გამოსახულია წმ. ესტატე, ქვეითად, მარცხენა ხელში ხმლით, მარჯვენაში კი ჯვრით; ხატის სიგრძე ¾ არშინია, სიგანე-4 სანტიმეტრი. სახის ზემოთ გამოსახულია მფრინავი ანგელოზი, რომელიც წმინდანს წამებულის გვირგვინით ამკობს. სახე შემკულია აღმოსავლური ქვებით; ფირუზით, ლალითა და იაგუნდით. ზოგი ქვა ამოვარდნილია. ამ ქვებითა და სხვებით,

[254] გ. ბარათაშვილი, ნ. ბურჭულაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 318.

[255] პ. იოსელიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 75: „ყველა ეს ხატი ერთი ზომისა და ერთნაირად ნაკეთებია, ისინი ერთმანეთთან დაკავშირებული ყოფილა რგოლებით, რის კვალიც დარჩენილია. ეჭვი არ არის, რომ ყველა ეს ხატი ტაძრის ძველ კანკელს ამკობდა. ზოგი მათგანი დამტვრეულია, რაც იმის შედეგია, რომ ისინი ადგილიდან ადგილზე გადაჰქონდათ, შეიძლება ხატების სიგანის არაპროპორციული სიგრძეც აადვილებდა გადაზიდვისას მათ დაზიანებას. ზოგ ხატს ნაწილები აკლია. რა თქმა უნდა, მათი სრული კოლექციიდან ბევრი დაკარგულია.

რომლებიც სხვა ხატებზეა, შემკობილი იყო შაჰ-აბასის ხმალი, მის მიერ ამ სასწაულთა გამო შეწირული, სპარსელბმა და თვით შაჰ-აბასმაც რომ ირწმუნეს“.[256]

ცალკე საკითხია მფრინავი ანგელოზის იკონოგრაფიული თავისებურებები. მფრინავი ანგელოზის გამოსახულებები ქართულ ხელოვნებაში გვხვდება როგორც რელიეფურ ქანდაკებაში, ისე ჭედურ ხელოვნებაში (მაგ., ანანურის სამხრეთ ფასადის მფრინავი ანგელოზი XVII ს.,[257] ჯახუნდერის ტრიპტიხი X-XI სს., ანჩისხატის ტრიპტიხის შიდა მოჭედილობა, XIV-XVსს[258]), თუმცა უმეტესად გავრცელებულია ბუკით, გრძელბუნიანი სფეროთი ან გრაგნილით ხელში. ხოლო მსგავსი ინტერპრეტაცია – ანგელოზი გვირგვინით, მოძიებულ მასალაში „ტფილისის სიონის“ ხატის გარდა, ქართული ლითონმქანდაკებლობის ჩვენთვის ცნობილ ნიმუშებში არ შეგვხვედრია. ანგელოზთან ერთად გვირგვინი ქართულ ხელოვნებაში იშვიათი მოვლენაა, ეს დეტალი ევროპული ხელოვნებისთვისაა სახასიათო. როგორც ჩანს, გვიან შუა საუკუნეებში ჩნდება ქართულ ხელოვნებაში. ეს მოვლენა მიგვანიშნებს ჩვენი ოსტატების მიერ ევროპული ხელოვნების ნიმუშების გაცნობაზე და ინტერესზე მათ მიმართ, რაც, ზოგადად, ქართულ ხელოვნებას ახასიათებს გვიან პერიოდში. თეიმურაზ საყვარელიძეს თუ დავიმოწმებთ: „XVI საუკუნისთვის კახეთში ევროპული ელემენტების გამოჩენა არ არის მთლად მოულოდნელი, ეს შეიძლება მომხდარიყო თუნდაც რუსეთის მეშვეობით. წერილობითი წყაროებიდან ცნობილია, რომ ალექსანდრე მეფის მცდელობით, კახეთისა და რუსეთის დიპლომატიურ ურთიერთობას კულტურული დაახლოებაც მოჰყვა, სწორედ ალექსანდრემ მოიწვია კახეთში რუსი მხატვრები, რომელთა ერთი ჯგუფი 1589 წელს ელჩობას ჩამოჰყვა. ელჩების ჩანაწერებში აღნუსხულია „საეკლესიო საქმის“ სხვადასხვა ოსტატების სახელები და პუნქტები, სადაც სამუშაოები შეასრულეს“.[259] გარდა ამისა, ანგელოზი გამოსახულია ისევე, როგორც ანანურში, გვირგვინიანი ხელი პროფილშია გადმოცემული, გვერდიდან დანახული. შესაბამისად, სხეულიც და სახეც პროფილშია, პოზა მიმართულია წმინდანისკენ. მთლიანობაში ეს გვიჩვენებს რეალისტური ხელოვნებისგან მიღებული შთაბეჭდილებებით შთაგონებაზე. ატრიბუტიც – გვირგვინი და პოზაც სიახლეა ქართული ხელოვნებისთვის, ეს განსაკუთრებით ჩანს ანანურის ზემოაღნიშნულ ანგელოზთა შედარებისას, სადაც მეტადაა შენარჩუნებული სიბრტყული ხელოვნების პრინციპები. ყოველივე ეს სიახლეა და ხელოვნების ისტორიის ამ ეტაპისთვისაა სახასიათო. ასევე თავისებურებას ქმნის ფრთების გამოსახვა. დასახელებულ

[256] პ. იოსელიანი. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 75.

[257] ე. კვაჭატაძე. გვიანი შუა საუკუნეების ეკლესიათა საფასადო სკულპტურა ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინცვისის „გიგოს საყდრის“ ტაძართა რელიეფები. დისერტაცია, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბ., 2005, გვ. 20.

[258] Г. Н., Чубинашвили Грузинское чеканное искусство, исследование по истории грузинского средневекового искусства : Академия наук грузинской ССР. Институт истории грузинского искусства, Сабчота Сакартвело, Тб. 1959, 1т., 409-414.

[259] თ. საყვარელიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ.115.

მაგალითებზე ფრთები ძირითადად ან ჰორიზონტალურად მიმართული, ან ერთი დახრილი, მეორე საპირისპიროდ, ზემოთ გაშლილია გამოსახული, ძირითადად ზოლებით შედგენილი. ჩვენს საკვლევ ხატზე კი, ტანთან შედარებით, ვიწრო დეკორატიული ორივე ფრთა ზემოთაა გაშლილი. ფრთის დეკორს ქმნის ძირებში ნახევარწრეებით შედგენილი ელემენტები, ბოლოებში კი – ვერტიკალური ხაზები, რომლებიც პლასტიკურია და ფრთის მოძრაობას მიჰყვება. ქართულ ხელოვნებაში მფრინავი ანგელოზის მთლიანი ფიგურა გამოისახებოდა, აქ კი ნახევარფიგურა გვაქვს წარმოდგენილი, რაც ასევე იკონოგრაფიულ თავისებურებას ქმნის და ამით აახლოებს ევროპულ ხელოვნებასთან. ეკატერინე კვაჭატაძის მიხედვით, „ანგელოზები, ღვთის მიერ ქმნილი უხორცო არსებანი, ღმერთსა და ადამიანს შორის შუამდგომელნი არიან (ანგელოზი – ბერძ. „მაცნე“). ანგელოზის გამოსახულებას ქრისტიანულ ხელოვნებაში პირველი საუკუნეებიდანვე ვხვდებით (რომის კატაკომბები), ისინი თავიდან ზოგჯერ უფრთოდ, IV საუკუნიდან კი, ძირითადად, ფრთებით გამოისახებიან (ფრთებზე საუბარია: დან. 9.21; გამოცხ. 14,6); ხან უშარავანდედოდ (აღმოსავლეთ საქრისტიანოში, თუმცა, ძირითადად, მხოლოდ შარავანდით), წვეროსანი ან უწვერულნი გამოისახებიან. ავტორის თანახმად, მათი ძირითადი ატრიბუტებია: მაცნეს კვერთხი (ხშირად ჯვრით დაბოლოებული), ლაბარუმი (სამწმიდაოთი), სფერო, მახვილი, საცეცხლური (ზეციურ ლიტურგიაში მონაწილეობის მანიშნად), განკითხვის დღის სცენებში საყვირი, ვნების იარაღები, იშვიათად, გრაგნილი. აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში მთავარანგელოზთაგან მიქაელი და გაბრიელი არიან ყველაზე უფრო ხშირად ასახულნი: გაბრიელ მთავარანგელოზი, როგორც მაუწყებელი ანგელოზი; მიქაელი, როგორც სატანასთან მებრძოლი და ა.შ.“[260]

ტფილისის ჭედური ხატის მფრინავი ანგელოზი იკონოგრაფიული თავისებურებებით გამოირჩევა. სხვადასხვა კომპოზიციაში ჩართულ მფრინავ ანგელოზს, ზემოთ დასახელებული რელიეფების და ჭედური ხატების გარდა, ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაშიც ვხვდებით, (მაგალითად XVII საუკუნის წალენჯიხის დასავლეთის ფასადის I რეგისტრის ჯვარცმა),[261] თუმცა, ჭედურ ხატზე წარმოდგენილი მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურა გვირგვინით ხელში დასავლეთევროპულ მაგალითებთან უფრო მეტ მსგავსებას ავლენს, ვიდრე ქართულთან. სადისერტაციო ნაშრომით ჩატარებული კვლევის საფუძველზე ზუსტი ანალოგი მიკვლეული არ არის. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურის გამოსახვა აქტუალურია დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში, კერძოდ კი, წმ. ჰუბერტის ხილვის სცენებთანაა დაკავშირებული (აღნიშნულ საკითხს განვიხილავთ 6.2. წმინდა ევსტათი პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციები და მისი ვარიაციები შუა საუკუნეების ფრანგულ

[260] ე. კვაჭატაძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 62.
[261] მ. ჯანჯალია, ი. ლორთქიფანიძე. წალენჯიხა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.

რელიეფებში“-გვ.163-177). თუმცა, ქართული ხელოვნებისგან განსხვავებით, წმინდა ჰუბერტის კომპოზიციაში წმინდანის თავზე მფრინავ ანგელოზს ომოფორი აქვს გაწვდილი, რაც მის მონაზვნურ ცხოვრებაზე მიანიშნებს. ჭედურ ხატზე კი სამეფო გვირგვინია წარმოდგენილი. გვირგვინი ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ჯორგ ფერგასონის თანახმად, მოწამეობის სიმბოლოა,[262] ხოლო ეკატერინე კვაჭატაძის მიხედვით, სამოთხის სიმბოლოცაა.[263] თუმცა აქ წარმოდგენილია სამეფო გვირგვინი და ორივე შემთხვევაში მოასწავებს წმინდანის მოწამეობრივ აღსასრულს და, შედეგად, მის სამოთხისეულ დიდებას. მსგავსი სამკაპა გვირგვინები ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გვიან შუა საუკუნეებში გვხვდება (მაგ., ანანურის დასავლეთ ფასადის რელიეფი „ღმრთისმშობელი ყრმით“, XVII საუკუნე,[264] წალენჯიხის მონუმენტური მხატვრობა, აღმოსავლეთის III რეგისტრი – ორმოცი მოწამე, XVII საუკუნე,[265] სადაც მოწამეთა თავზე, ციურ სეგმენტში მაკურთხეველ მაცხოვართან დამოუკიდებელი სახით ორმოცი სამკაპა გვირგვინია გამოსახული). იკონოგრაფიული სქემის ამ თავისებურების მსგავსებით თუ ვიმსჯელებთ, აქაც დასავლეთევროპული ხელოვნების გავლენებთან უნდა გვქონდეს კავშირი და, შესაძლოა, ეს ხატიც გვიან შუა საუკუნეებში, კერძოდ კი, XVII-XVIII საუკუნეებში იყოს შექმნილი.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ორივე ხატზე წმინდანის იდენტიფიცირება ხდება წარწერით: „წა ე (ვ)სტატი“, რაც პალეოგრაფიულად მნიშვნელოვან ინფორმაციას გვაწვდის ხატის დათარიღებისთვის. ანალიზისთვის თემო ჯოჯუას მივმართეთ, რომლის მოსაზრებამ გაამყარა ჩვენი ვარაუდი ჭედური ხატის შესრულების პერიოდზე. მისი დაკვირვებით: „ხატის წარწერა, პალეოგრაფიული თვალსაზრისით, აგრეთვე, გვიან შუა საუკუნეებს უნდა ეკუთვნოდეს, დაახლოებით, XVI-XVII საუკუნეებს. ამაზე უფრო ზუსტად, წარწერის დათარიღება შეუძლებელია. მით უფრო, რომ წარწერის ტექსტი საკმაოდ მცირე ზომისაა და სულ რამდენიმე გრაფემას შეიცავს, ორივე წარწერა ერთი ხელით არის შესრულებული“. ეს მოსაზრება ამყარებს ვარაუდს, რომ ჭედური ხატი ქვეითი პლაკიდას გამოსახულებით მუზეუმის აღწერილობაში, მართალია, შესულია თბილისის სიონიდან, თუმცა, შესაძლოა, მისი წარმომავლობა დაკავშირებული იყოს ერთაწმინდასთან. დასაშვებია, რომ ის ექვთიმეს მიერ აღწერილი ხატის ანალოგიური კი არ არის, არამედ იგივე ხატია, შესაძლოა, ასლიც იყოს ან ერთი ოსტატის ნახელავი.

საერთო შინაარსობრივი კონტექსტი, სტილისტური გადაწყვეტა, ფირფიტების მოყვანილობა ერთ წარმომავლობაზე მეტყველებს. ამ ვარაუდს ამყარებს თემო ჯოჯუას

[262] G. Ferguson, Signs and Symbols in Christian Art, Oxford University Press, London, Oxford, New york, 1961, გვ. 38.

[263] ე. კვაჭატაძე. გვიანი შუა საუკუნეების ეკლესიათა საფასადო სკულპტურა, დისერტაცია, თბ., 2005, გვ. 76.

[264] იქვე, გვ. 9.

[265] მ. ჯანჯალია, ი. ლორთქიფანიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 172-173.

მოსაზრებაც, რომლის მიხედვითაც, ორივე ხატის წარწერა ერთი ოსტატის ხელითაა შესრულებული. ბოჭორიძის და ექვთიმეს აღწერებს თუ მოვიშველიებთ, ამ პერიოდში ერთაწმინდა ძლიერ კულტურულ კერას წარმოადგენდა, მუდმივ ბრძოლებში მონაწილე დიდებულები საქართველოს ყველა კუთხიდან მოდიოდნენ და შემწეობას სთხოვდნენ წმინდა ესტატეს ომში გამარჯვებისთვის. საქართველოში მიმდინარე რთულმა პოლიტიკურმა მოვლენებმა წმინდა ესტატეს კულტის გაძლიერება გამოიწვია, როგორც წმინდა მხედარმა და ომში გამარჯვებისთვის განაკუთრებულმა შემწემ. სწორედ ერთაწმინდისთვის იჭედებოდა ძვირფასი ხატები, სწირავდნენ ძვირფასეულობას, რომლითაც ამკობდნენ ხატებს, აქ დაცულ სიწმინდეებს კი ავედრებდნენ საქართველოს ბედს. კვლევის შედეგად გაირკვა, რომ ხატები და სიწმინდეები თვით ერეკლე მეფესაც წაუღია მოსალოცად ძნელბედობის ჟამს. შესაძლოა, ჭედური ხატი ფეხზე მდგომი წმ. ევსტათის გამოსახულებით ამ გზით მოხვდა „ტფილისის სიონში“ და მუზეუმის აღწერებში ამ მიზეზით შევიდა აღნიშნული სახელწოდებით.

ორივე ხატის იკონოგრაფიული სქემა ახდენს ადგილობრივ, ტრადიციულ და დასავლეთევროპული ელემენტების სინთეზს. ანგელოზის გამოსახულება დასავლეთევროპელი წმინდანის, წმ. ჰუბერტის იკონოგრაფიულ სცენებშია ჩართული, რაზეც ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ტფილისის ხატი ყურადღებას იპყრობს იკონოგრაფიის თავისებურებებით: ფეხზე მდგომი პლაკიდას პორტრეტივით წარმოდგენა ქართულ ხელოვნებაში აქამდე არ გვქონია. ქვეითი პლაკიდა მის ზემოთ ანგელოზის გამოსახულებით უჩვეულოა ქართული ხელოვნებისთვის, წმინდა ევსტათის ეს ტიპი ძირითადად ჰუბერტის კომპოზიციებში დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში, კერძოდ კი, ფრანგულ ხელოვნებაში გვხვდება.

ორივე ჭედური ხატი ზურგიდან ამოჭედვის ტექნიკითაა შესრულებული, სადა ფონზე ამოჭედილი მოცულობითი ფიგურები კი მოდელირებული, პლასტიკური და დეკორატიულია. ორივე კომპოზიცია ავლენს როგორც ქრისტიანული აღმოსავლეთის, ისე ქრისტიანული დასავლეთის ხელოვნებაში შემუშავებულ ტრადიციებს.

ორივე ხატის ზედაპირზე ფიგურათა განაწილების პრინციპები ერთნაირია, ორ რეგისტრადაა გადაწყვეტილი. დეკორატიული გადაწყვეტა ვლინდება თმის, წვერ-ულვაშის, თვალის გუგების მხატვრულ გადმოცემაში, სამოსის გააზრებასა და ძვირფასი ქვებით შემკობაში. ერთაწმინდის ხატის შემთხვევაში კი, გრაფიკული ხერხებით შესრულებული ფოთლოვანი ორნამენტით.

ჭედური ხატების კვლევამ წმინდა ევსტათი პლაკიდას უნიკალური იკონოგრაფიული ინტერპრეტაციები გამოავლინა: მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ქანდაკებაში გამოსახულ პლაკიდას ხილვის სცენებიდან პირველად ქართულ ლითონმქანდაკებლობაში ვხვდებით

სრულიად ახლებურ ნიშნებს: - ერთაწმინდის ხატზე ირმის რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებას და ტფილისის სიონის ხატზე მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურას, გვირგვინით ხელში, რაც დასავლეთევროპული იკონოგრაფიული სქემებისთვისაა სახასიათო.

დასახელებული ჭედური ხატების მხატვრული სტილი მრავალფეროვანია, ქართული ხელოვნებისთვის არატიპური იკონოგრაფიული ინტერპრეტაციებითაა გამოვლენილი. განსაკუთრებით არატრადიციული გადაწყვეტა ჩანს „ტფილისის სიონის“ ხატზე. ერთი მხრივ, ხდება ადრექრისტიანული ხელოვნებისკენ მიბრუნება, მაგალითად, ერთაწმინდის ხატზე ნადირობის სცენის რეგისტრებად განლაგება ადრექრისტიანული ხანის იოანე ნათლისმცემლის სტელისთვისაა სახასიათო. კომპოზიციის ასეთი გადაწყვეტა ორივე შემთხვევაში, ადრეულშიც (იოანე ნათლისმცემლის სტელა) და გვიანშიც (წმ. ევსტათის ჭედური ხატი), განაპირობა როგორც სტელის ვერტიკალურმა ფორმამ, ასევე ლითონის ფირფიტის ვერტიკალურობამ (საფიქრებელია, ჯვრის შესამკობად გამიზნულობამ). თუმცა, ამავე დროს, არ ხდება პირდაპირი ასლის გადაღება, დეკორატიულია და ფერადოვანი ძვირფასი ქვების განაწილებით ჩნდება სიმბოლური მინიშნებები შინაარსის ახსნისთვის. ფიგურები ზოგან სტატიკურია, ზოგან დინამიკური. ერთმანეთს ენაცვლება დეტალურად და არაპროპორციულად დამუშავებული სხეულის ნაწილები. ზოგიერთი დეტალი მოცულობითად, დეტალურადაა დამუშავებული, მაგალითად, მხედრის ზედა ნაწილი, ცხენის და ირმის ფიგურა, ფეხზე მდგომი წმინდანის ტორსი, ანგელოზის ფრთები და სამოსი; ზოგი დეტალი კი ზოგადი, მსუბუქი დამუშავებით ხასიათდება: ფეხები, ხელები და ა.შ. ამგვარი მხატვრული მეთოდით თითქოს მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი აქცენტებია დასმული და ძიების პროცესები იკვეთება.

ამრიგად, იკონოგრაფიული სქემის და მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების შესწავლის საფუძველზე, ერთაწმინდის **წმ. ევსტათის კარედი ხატის ფირფიტა წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენით** (ქ. 747, ზომა 32,8×17 სმ.) და ***ჭედური ხატი ქვეითი პლაკიდას გამოსახულებით*** (ტფ. 60, ზომები 35,6x13 სმ., თბილისის სიონი) შეგვიძლია XVII-XVIII საუკუნეებით დავათარიღოთ.

როგორც ვხედავთ, გვიან შუა საუკუნეებში იკონოგრაფიული სქემის თვალსაზრისით ნადირობის სცენის რამდენიმე ვარიანტს ვხვდებით: XV-XVI საუკუნეებში ქვეითი მონადირე, ურქო ცხოველი და ჯვარი (სადგერის რელიეფი); ცალკე ჯგუფს ქმნის მხედარი მონადირე ირემთან ან ჯვართან მიმართული, სადაც აქცენტი კეთდება ორნამენტულ ფიგურაზე (ხეოთი და ნიქოზი); ნადირთ ანგელოზის და წმინდა გიორგის კულტთან დაკავშირებული სრულიად განსხვავებული კომპოზიცია XVIII საუკუნის ცხეთის რელიეფზე, სადაც ფრინველების და ცხოველების გვერდით წარმოდგენილია წმინდა გიორგი და ფრთოსანი ადამიანის ფიგურა და

XVII-XVIII საუკუნეების ლითონმქანდაკებლობის ნიმუშები, სადაც ერთაწმინდის ხატის ფირფიტაზე პლაკიდას ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემაა გამოსახული – მონადირე მხედარი და ირემი, რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებით. მანამდე გვხვდებოდა ირმის რქებს შორის მაცხოვრის ნახევარფიგურა ან ჯვარი. ქართულ ხელოვნებაში ჯვარცმის გამოსახულება იშვიათია და გვიან შუა საუკუნეებს ახასიათებს, ხოლო დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში აქტიურად გამოსახავენ (მაგ. ჰუბერტის სცენა). სრულიად განსხვავებული იკონოგრაფიული სქემა გვაქვს ტფ. სახელით ცნობილ ხატზე, სადაც, როგორც აღვნიშნეთ, ქევეითი პლაკიდას თავზე წარმოდგენილია მფრინავი ანგელოზი გვირგვინით ხელში, რაც უჩვეულოა ქართული ხელოვნებისთვის. წმინდა ევსტათის ეს ტიპი ძირითადად ჰუბერტის კომპოზიციებში, დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში, კერძოდ კი, ფრანგულ ხელოვნებაში გვხვდება. სტილისტურად ქვაზე კვეთილობას ახასიათებს დეკორატიულ-ორნამენტულობა, პლასტიკურობა თითქმის დაკარგულია, გაძლიერებულია სიმბოლური გამომსახველობა, ძირითადად გრაფიკულ-სიბრტყობრივი კვეთაა გამოყენებული. ამ პერიოდის თითოეული რელიეფი ინდივიდუალურია როგორც იკონოგრაფიული სქემის თვალსაზრისით, ისე შესრულების მხრივ; განმეორებას მხოლოდ ხეოთსა და ნიქოზზე ვხვდებით. თუმცა ცალკეული დეტალები შთაგონებულია წინა პერიოდის ქართული ხელოვნების იკონოგრაფიული სქემებით. მაგალითად, სადგერზე ქვეითი მშვილდოსანი წარმოდგენილია ისე, როგორც ოშკში, ტყობა-ერდსა და ბაგრატზე, თუმცა, მათგან განსხვავებით, ჩამუხლული არაა და ფორმით უახლოვდება სვეტიცხოვლის მშვილდოსანს. ასევე ხეოთის და ნიქოზის რელიეფებიც ცალკე ჯგუფს ქმნიან, თუმცა განსხვავებული ნიშნებიც აქვთ. ცხეთის რელიეფი გამოძახილს ტაბაწყურის რელიეფთან პოვებს. ლითონმქანდაკებლობის ნიმუშები კი დასავლეთევროპული ხელოვნების ნიშნებს ატარებს. ამგვარი თვალის გადევნებით ჩვენ ვხედავთ, რომ გვიან შუა საუკუნეებს თავისუფალი მიდგომა ახასიათებს, ზოგ შემთხვევაში – რთული პროგრამების შექმნა, ზოგან მონუმენტური მხატვრობის „ხალხური“ ნაკადის გავლენა, რომელიც თავის თავში ახდენს ადგილობრივი, ეროვნული და აღმოსავლური, კერძოდ, ირანული მოტივების მკვეთრ სინთეზს. ამ პერიოდში უფრო აქტიური ხდება საერო ელემენტები. აქედან გამომდინარე, შემთხვევითი არაა მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული ფიგურების მსგავსი უჩვეულო ფორმით ერთთმანეთთან დაკავშირება.

თავი მეხუთე
ნადირობის კომპოზიციები შუა საუკუნეების მონუმენტურ მხატვრობასა და ხელნაწერებში - იკონოგრაფიული თავისებურებების შედარება მქანდაკებლობის ნიმუშებთან

სადისერტაციო ნაშრომის საკვლევი თემატიკის საფუძვლიანი შესწავლისთვის, ქართული სკულპტურის გარდა, ვფიქრობთ, საინტერესო იქნება თვალი გავადევნოთ შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებში არსებულ კომპოზიციებს.

შევეცადეთ, შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში მაქსიმალურად მოგვეძიებინა წმ. ევსტათის ნადირობის სცენები ჭედურობაში, კედლის მხატვრობასა და წიგნის მინიატურაში.

„წმ. ევსტათის ხილვის“ იკონოგრაფიულ სქემას, ტანია ველმანსის მიხედვით, „საფუძვლად ძველ აღმოსავლეთში, ეგვიპტესა და სირიაში გავრცელებული მეფის ნადირობა დაედო. სწორედ აღმოსავლეთიდან შემოვიდა აღნიშნული სქემა ბიზანტიურ ხელოვნებაში და ქრისტიანიზაცია განიცადა“.[266]

მარიამ დიდებულიძის თანახმად: „ეს სქემა საკმაოდ ერთგვაროვანია: კომპოზიციის ცალ მხარეს ცხენზე ამხედრებული „წმ. ევსტათი“ მოზიდული მშვილდით, იშვიათად, შუბით, მეორე მხარეს კი ირემი (ზოგჯერ ორი), რომელიც გაურბის მონადირეს; თავი კი, რქებს შორის ჯვრის ან ქრისტეს ნახევარფიგურის გამოსახულებით, მისკენ აქვს მიტრიალებული, ეს საკმაოდ მარტივი და ტრადიციული სქემა ზოგჯერ გამდიდრებულია ცალკეული დეტალებით: ხეების, მთების, ძაღლების, ფრინველების გამოსახულებებით“.[267]

ამ სიუჟეტის ამსახველი უამრავი მაგალითი გვაქვს XI-XVI საუკუნეების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში. ტანია ველმანსის მიხედვით: „წმ. ევსტათის თემატიკა ბალკანეთში და რუსეთში თითქმის არ არსებობს. თუმცა აქტუალურია კაბადოკიასა და საქართველოში. მკვლევრის დაკვირვებით, „წმ. ევსტათის“ ხილვის გამოსახულებები ქართული მონუმენტური მხატვრობის პროგრამაში XI საუკუნეში შემოდის და XV-XVI საუკუნეებამდე ძველი იკონოგრაფიული ტრადიციით განაგრძობს არსებობას ფასადებზე“[268] (**იფრალის** ეკლესიის ფასადის მხატვრობა, XI-XII საუკუნეთა მიჯნა, XIII საუკუნის **ხოზიტა მარიამის, ნუზალის, ზენობანის** სცენები, XIV საუკუნის **საფარას, კაიშე-თარინგზელის,** XV საუკუნის **ლაღამისა და ლაშთხვერის,** ეკლესიათა ფასადების მოხატულობები, **ქორეთის, ილემის, ერთაწმინდის** გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობები). წმ. ევსტათი პორტრეტის სახითაც გამოისახება თავის ოჯახთან ერთად, მაგ., ატენის სიონის XI საუკუნის მოხატულობის „განკითხვის დღე“

[266] T. Velmans. დასახელებული ნაშრომი, pp.38-39;
[267] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 200.
[268] T. Velmans. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 31-36.

კომპოზიციაში წარმოდგენილია სამოთხის კართან, წმ. პეტრეს გვერდით. მარიამ დიდებულიძის მიხედვით, „ყინწვისის წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობაში, დასავლეთის კედელზე წარმოდგენილი ნახევარფიგურები ორი ყრმით უდავოდ მის ოჯახს უნდა ასახავდეს“.[269] წმინდა ევსტათის ხილვის სცენა აფხაზეთშიცაა შემორჩენილი, XVI-XVII საუკუნეების ცხელკარის ტაძრის მოხატულობაში. წმ. ევსტათის ცხოვრებას და მოწამეობრივ აღსასრულს ეძღვნება ერთაწმინდის გვიანი პერიოდის, XVII საუკუნის კედლის მხატვრობაც. წმინდანის სახელზე აგებული ტაძარი, ბუნებრივია, ფართოდ ასახავს მისი ცხოვრების ციკლს და დასასრულს. ზოგჯერ, წმ. ევსტათის ცალკე მდგომი ფიგურა ჩართულია მეომართა რიგში, რომლის მაგალითებიც უმეტესად უცხოურ ხელოვნებაში მოიპოვება, მაგ: სერბეთის შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში –,ქვეითი წმ. ევსტათი **ზიჩას**[270] მონასტერი (XIIIს.)[271](სურ.36), წმ. ევსტათის პორტრეტი და წამება რვალის კუროში, სერბეთი – **დეჩანი**[272] (XIV ს.) (სურ.37, 38), წმ. ევსტათი და წმ. მერკური კესარიელი, **გრაჩანიცის** მონასტრის სამხრეთ კედლის მხატვრობა (XIV ს)[273] (სურ.39) და სხვა. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ სერბეთში ჩვენი კვლევით უშუალოდ „ნადირობის სცენას“ ან ხილვის ეპიზოდს სახვითი ხელოვნების არცერთ დარგში ვერ მივაკვლიეთ. წმ. ევსტათი მეომრის სახითაა წრამოდგენილი ლუვრის მუზეუმში დაცულ, ბიზანტიურ, სპილოს ძვლის არბავილიის ტრიპტიხზე (Xს.), სადაც დეისუსის გვერდით, მარჯვენა მხარეს, წმინდა გიორგის გვერდით – ქვეითი, ფეხზე მდგომი, შუბით ხელშია გამოკვეთილი (სურ.40).[274]

შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობა, რელიეფური ქანდაკებისგან განსხვავებით, წმ. ევსტათის ნადირობის სცენის იკონოგრაფიული სქემის სიმრავლით და მრავალფეროვნებით ხასიათდება. მაგრამ, ვინაიდან სადისერტაციო ნაშრომის ძირითად საკვლევ თემას მონუმენტური მხატვრობა არ წარმოადგენს, მაგალითისთვის განვიხილავთ მხოლოდ ორ ნიმუშს: – XIV საუკუნის **საფარას**[275] დასავლეთის კედლის (სურ.41) და **ქორეთის**

[269] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 202.
[270] M. Čanak-Medić, D. Popović, D. Vojvodić, ŽIČA Monastery, Belgrad, 2014.
[271] Е. С. Семенова, МОЛЕННЫЕ ОБРАЗЫ СПАСИТЕЛЯ И БОГОМАТЕРИ В КОНТЕКСТЕ ХРАМОВОЙ РОСПИСИ ЦЕРКВИ БОГОРОДИЦЫ ЛЕВИШКИ В ПРИЗРЕНЕ, Вестник ПСТГУ, Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2012. Вып. 1 (7). С. 51–70.
[272] Pantelić, Bratislav (2002). The Architecture of Dečani and the Role of Archbishop Danilo II. Reichert Verlag. Sindik, N. (2011). Bogdanović, D.; et al., eds. "Opis ćirilskih rukopisnih knjiga manastira Visoki Dečani" [Description of Cyrillic Manuscripts From Monastery Visoki Dečani]. Opis južnoslovenskih ćirilskih rukopisa. Belgrade.
[273] Cultural Heritage in South-east Europe, Kossovo, №2, UNESCO, Mission Reports, 2004, p.p. 31-33.
[274] D. Talbot Rice, Byzantine Art, Penguin books Australia Ltd, 1968.
[275] გ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა, ხელოვნება, თბ. 1988.

ჩრდილოეთის კედლის ნადირობის კომპოზიციებს (XVIს.)[276], რომლის ფონზეც დავინახავთ ქართულ ხელოვნებაში გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემის განსხვავებულ ვარიანტებს.

საფარას დასავლეთის კედელზე, ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ქვემოთ იშლება წმინდა ევსტათი პლაკიდას ნადირობა. სარკმლის ქვემოთ ცარიელი სივრცე ორ ნაწილად ყოფს კომპოზიციას. მარცხენა მხარეს გამოსახული მხედარი პლაკიდა მოზიდული მშვილდ-ისრით მიემართება მარჯვენა მხარეს გამოსახული ირმისკენ. მშვიდ პოზაში მდგომ ირემს თავი ტანის საპირისპირდ აქვს მოტრიალებული, მდევრის მიმართულებით, რქებს შორის კი მაცხოვრის ნახევარფიგურაა გამოსახული მხედრისკენ გაწვდილი მაკურთხეველი მარჯვენით. ირმის ფონს მთიანი პეიზაჟი ქმნის, მკრთალად იკვეთება ხის და მცენარის გამოსახულება. ცხენის ფიგურის არე დაზიანებულია. კომპოზიციიდან ღია ფონზე მკვეთრი ფერებით გამოკვეთილია პლაკიდა და ირმის მუქი ყავისფერი ფიგურა. მხედარს წითელი სამოსი აცვია, მხრებზე მოგდებული თეთრი მოსასხამი კი უკან აქვს აფრიალებული. წმინდანი გამოისახება შარავანდედით.

საფარას კომპოზიციაში გვაქვს ტრადიციული მარტივი იკონოგრაფიული სქემა – ცალ მხარეს მხედარი, მეორე მხარეს კი ირემი, რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით. თუმცა ჩნდება მნიშვნელოვანი თავისებურება, რაც ადრეულ სცენებს არ ახასიათებს – აქ მაცხოვარი მაკურთხეველი მარჯვენითაა წარმოდგენილი. ნადირობის სცენაში მაკურთხეველი მარჯვენის გამოსახვა ძირითადად დასავლეთევროპული ხელოვნებისთვისაა დამახასიათებელი.

ნადირობის სცენის იკონოგრაფიის განსხვავებული ვარიანტია წარმოდგენილი **ქორეთის** კედლის მხატვრობაში, სადაც წმინდანი ნადირობს ირმის სამფიგურიან ჯგუფზე, ცენტრალურ ირემს კი რქებს შორის თეთრი ჯვარი აქვს გამოსახული. სიმბოლურია სამფიგურიანი ჯგუფის გამოსახვა. თუ გავითვალისწინებთ ირმის კეთილსაწყისიან სიმბოლოს, შესაძლოა, აზრობრივად შევუსაბამოთ „სამებას“. მხედარი აქაც წრამოდგენილია შარავანდედით, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში. კომპოზიციაში მასშტაბური შეფარდება სხვაგვარადაა გადაწყვეტილი, გაზრდილია მხედრის ფიგურა, ხოლო ირმის მცირე ზომის სამი ფიგურა განლაგებულია პლანებად. ერთიან სიბრტყეს ცისფერი ფონი ქმნის. აქ არ გვაქვს პეიზაჟის ან კლდის ქარაფის მინიშნება, ირმის ფიგურები სივრცეში არიან განლაგებული, ვერტიკალში. ზედა რეგისტრში წარმოდგენილი ირმის მნიშვნელობა ხაზგასმულია მის რქებს შორის თეთრი ჯვრის გამოსახულებით. ირმის მოწითალო ფიგურები საპირისპირო მოძრაობით კრავენ კომპოზიციას. აღსანიშნავია, რომ აქ ერთი ან ორი ირემი კი არ არის გადმოცემული, როგორც, მაგ., ნუზალში, ლაღამსა და ლაშთხვერში, არამედ სამი. გულდასმითაა გადმოცემული მხედრის სამოსი, ევსტათის – მოყვითალო-ოქროსფერი და თეთრი ყვავილებით, მოწითალო რომბისებური

[276]ი. ხუსკივაძე. ქორეთის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ქართული ხელოვნება, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, №11, საარი, თბ., 2001, გვ. 95-130.

ორნამენტითაა შედგენილი, წელზე „კაპარჭი“ აქვს მიმაგრებული, თავზე კი ქუდი ახურავს. მხედრის ფიგურის გაზრდით, აქცენტი დასმულია მხედრის მნიშვნელობაზე და მის სულიერ გარდატეხაზე. თუ დავიმოწმებთ მარიამ დიდებულიძეს: „კომპოზიციის ნაწილთა ურთიერთშეფარდებით, სხვადასხვა ნაწარმოებში განსხვავებული შინაარსობრივი მახვილები კეთდება. „წმ. ევსტათის ხილვაში“ რამდენიმე თეოლოგიური იდეაა ჩადებული. უმთავრესია თეოფანიისა და ქრისტეს დიდების იდეა „რომელი ესე ვარ ღმერთი ზესკნელისა ცათა, თაყუანისცემული საცნაურთა ძალთაგან...“ არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქრისტეს რჯულზე მოქცევით სულის ხსნის მოპოვების იდეა „შემუსვრილი ცოდვისა მიერ კუალად განვაახლე...“ ასევე ნათლად არის გამოკვეთილი ტექსტში სამების ერთარსობის იდეა: „მე ვარ იესუ ქრისტე, რომელმან ყოველივე დავჰბადე არ არსისგან და თვისითა ხელითა შევქმენ კაცი...“ და ბოლოს სასწაულის, ხილვის მნიშვნელობა ქრისტიანობის ტრიუმფისთვის, ქრისტეს რჯულზე მოქცევისთვის“.[277]

მისი დასკვნის მიხედვით: „აქედან გამომდინარე, თავისუფლად შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ, როდესაც ცხენის და მხედრის ფიგურას კომპოზიციაში ზომით მეტი ადგილი ეთმობა, მაშინ ნაწარმოებში მკვეთრად ჟღერს ხსნის იდეა (მაგ., ნუზალი, ლაშთხვერი და სხვ.). ზოგჯერ კომპოზიციათა ნაწილები თანაბარმნიშვნელოვანია (საფარა), ხოლო ირმის ფიგურის აქცენტირება ზომითაც და კომპოზიციური განლაგებითაც (ზენობანი) თეოფანიისა და ქრისტეს დიდების იდეის ხაზგასმას გულისხმობს“.[278]

შუა საუკუნეებში საქართველოს მჭიდრო კულტურული კავშირი ჰქონდა აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქვეყნებთან, განსაკუთრებით კაბადოკიასთან (ქრისტიანობის შემოსვლაც ხომ კაბადოკიიდან ჩამოსულ წმინდა ნინოს უკავშირდება). შესაძლოა, ამ მჭიდრო კავშირებმა განაპირობა ერთი იდეოლოგიური თემის ორ სამყაროში პოპულარობა. ამიტომ იკონოგრაფიული სქემის შესწავლის თვალსაზრისით, მნიშვნელოვანია კაბადოკიის კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე დაკვირვებაც, რომელიც წმ. ევსტათი პლაკიდას ხილვის სცენების სიმრავლით გამოირჩევა: მაგ.: **მავრუკანის** კედლის მხატვრობა (ეკლესია №2, VII ს?), **ჩავუშინის იოვანე ნათლისმცემლის** კედლის მხატვრობა (VI-VII?), **წმ. სტეფანეს (X ს.) (**ტანია ველმანსი აღნიშნულ კომპოზიციას წებელდის ფილის სქემას უკავშირებს,) კაბადოკიაში **გჲორემე წმ. ევსტათის სახელობის სამლოცველოცაა** (1148წ.), რომელიც უხვადაა შემკული წმინდანის ცხოვრებასთან დაკავშირებული სიუჟეტებით, **წმ. ბასილის ტაძრის** მონუმენტური მხატვრობის წმ. ევსტათი (XIII ს.) და ა.შ.[279]

[277] მ. დიდებულიძე. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 201.
[278] იქვე, გვ. 201-202.
[279] T. Velmans. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 33-35.

ნიკოლ ტიერი მიიჩნევს, რომ „კაბადოკიაში ფართოდ გავრცელებული წმინდანის ცხოვრების სიუჟეტი წარმოადგენს ინდოევროპული მითიური სიუჟეტის ქრისტიანიზაციას. მკვლევრის მოსაზრებით, აქ წარმოდგენილი ცხენი სასანიდურ ხელოვნებაში გამოსახული „მფრინავი ცხენის“ მსგავსია“.[280] ნიკოლ ტიერის თანახმად: „აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ხატმებრძოლეობის პერიოდში, კაბადოკიაში, ირმის რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებას ჯვარი ცვლის“.[281]

კაბადოკიის მონუმენტურ მხატვრობაშიც ქართული კომპოზიციების მსგავსი იკონოგრაფიული სქემებია გავრცელებული: ცალ მხარეს მონადირე (უმეტესად მარცხნივ), ცალ მხარეს კი ირემი (უმეტესად მარჯვნივ), ძირითადად შემაღლებულ ადგილას მდგომი, რქებს შორის ჯვრის ან მაცხოვრის ნახევარფიგურით. კაბადოკიისთვის სახასიათო და საინტერესო თავისებურებას წარმოადგენს წმინდანის ლომის სახით გამოსახვა, მაგ., დავულუ ქილისეს (VIII ს.) მოხატულობა, სადაც წმინდანი ლომის სახით თავს ესხმის ირემს. ტანია ველმანსის მოსაზრებით, „წმ. ევსტათის ნადირობის იკონოგრაფიული სქემის ამგვარი ინტერპრეტაცია გამოწვეულია ხატმებრძოლეობის ეპოქით“. [282]

კაბადოკიის გარდა, წმინდანის ცხოვრების ამბებს ასახავდნენ საბერძნეთშიც, თუმცა აქ, ძირითადად, მეომრის სახით ან მლოცველი გამოისახება. მაგ., **კუნძულ ნაქსოსზე, წმ. გიორგი, დიასორიტის ბიზანტიური ტაძარი (XI ს.) და ევბეას წმ. თეკლე.** ათონის **პანტოკრატორის მონასტრის ფსალმუნის** დასურათება, IX ს[283] და **ათონის მთის ფრესკა, XIII-XIV სს**. შედარებით გვიანი პერიოდის კრეტას სკოლის ხატწერის ნიმუშებზე (XVI ს.) კი ნადირობის სცენებია, აქტუალური პლაკიდას ხილვის ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემით.[284]

დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ძირითადად ქანდაკებაში და ვიტრაჟების შემკულობაში, ვხვდებით ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციას. კვლევის შედეგად ცნობილია ადრეული პერიოდის **მატერას კედლის მხატვრობა (**VII-VIII.), იტალია (სურ.42); **წმ. ევსტათის სახელზეა** აგებული ბაზილიკა **რომში** (VIII ს.), თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ წმინდანის კულტი აქ უფრო სუსტადაა, ვიდრე სხვა ქვეყნებში, მაგ., საფრანგეთში, ინგლისში, გერმანიასა და ბელგიაში.

დასავლეთევროპული ხელოვნებიდან გამოვყოფდით ფრანგულ შუა საუკუნეების ხელოვნებას, რომელიც პლაკიდას ცხოვრების ამსახველ უამრავ ნიმუშს გვთავაზობს როგორც

[280] N. Thierry, Art byzantin du Haut Moyen Âge en Cappadoce : l'église n°3 de Mavrucan, Journal des Savants, 1972 oct., p.-255.
[281] N. Thierry, La basilique Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin (prononcer Tchavouchine), Cappadoce, Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, Année, 1974, pp. 198-213.
[282] P. L. Grotoskwski, Arms and Armour of The Warrior Saints, Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261), 2009, Brill NV, pp. 82-85;
[283] http://warfare.ga/6-10/Pantocrator_61.htm
[284] http://pemptousia.com/2013/09/saint-efstathios-and-his-companions-20-september/

რელიეფურ ქანდაკებაში, ისე ვიტრაჟების, წიგნის მინიატურის შემკულობაში (ფრანგული რელიეფური სცენები იმდენად გამორჩეული და მრავალფეროვანია, რომ მას ცალკე ქვეთავი დავუთმეთ 6.2. წმინდა ევსტათი პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციები და მისი ვარიაციები შუა საუკუნეების ფრანგულ რელიეფებში, იხ.გვ.159-173); ნაკლებადაა გავრცელებული კედლის მხატვრობაში. კვლევით გამოვლინდა მხოლოდ ერთი ნიმუში **პარიზის წმ. ევსტათის ტაძრის** (XIIIს.) ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობაში (სურ.43). აქ ნადირობის კომპოზიციის სრული რედაქციაა წარმოდგენილი, სადაც მუხლებზე დაჩოქილი, თითქმის შიშველი პლაკიდაა გამოსახული, დახრილი ისრებით ხელში. ირემი არა დევნის მომენტში, არამედ, წმინდანის პირისპირ გამოისახება, რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით.

განსხვავებული გადაწყვეტით ყურადღება მიიქცია ჩრდილოეთ ესპანეთში, **მატამორისკას წმ. იოანე ნათლისმცემლის** ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადის კედლის მხატვრობაში გამოსახულმა წმ. ევსტათის ხილვამ (XVს.) (სურ.44). მსგავს იკონოგრაფიულ სქემას მანამდე არცერთი ქვეყნის კომპოზიციებზე არ ვხდებით. აღნიშნულ ნიმუშებში თუ გვქონდა მხედარი პლაკიდა ან ქვეითი, მლოცველი ირმის წინაშე, აქ, თითქოს, ხილვით „შეშფოთებული“, ცხენიდან გადმოვარდნილი პლაკიდაა გამოსახული.[285] მიწაზე დაცემული ცალი ხელით იდაყვს ეყრდნობა, ცალი მუცელზე აქვს დადებული, სახით ზეცისკენ იყურება. პლაკიდას სამოსი და ცხენის ფიგურა მოწითალო ფერითაა გადაწყვეტილი, კონტურები მუქი შინდისფრით იკვეთება, ცხენი სახით ირმის პირისპირ დგას, ირმის ყვითელი ფიგურა თავაწეულია, რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებით; ფერებიდან ძირითადად გამოყენებულია ყვითელი, წითელი და თეთრი ტონები.

ქვეითი პლაკიდა ბიზანტიურ ხელოვნებაში ძირითადად ხატის თაყვანისცემის აღდგენის ხანაში გამოისახება. ძირითადად 96-ე ფსალმუნის დასურათებაში, სადაც წმინდანი წარმოდგენილია არა ნადირობის დროს, არამედ მუხლებზე დამხობილი ირმის წინაშე, ლოცვის პოზაში [**ხლუდოვის ფსალმუნი, IX ს.,** (სურ.45), პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ფსალმუნი, gr. 20, IXს., პანტოკრატორის მონასტრის ფსალმუნი, 67 IX ს. და სხვა].

ხლუდოვის ფსალმუნის მინიატურაზე სრულიად განსხვავებული ინტერპრეტაციაა გამოსახული. მარცხენა მხარეს თხელი პირობითი ხაზით კლდის ქარაფია მინიშნებული, რომლის შემაღლებულ ადგილზეც ირემია გამოსახული დევნის მომენტში, თითქოს მწვერვალისკენ მიისწრაფვის. თავი მოტრიალებული აქვს ტანის საპირისპიროდ მდევრისკენ, რქებს შორის კი მედალიონია ჩასმული მაცხოვრის გამოსახულებით. ერთი შეხედვით, თითქოს ნადირობის მომენტია გამოსახული. ამ ასოციაციას შუბის განლაგება იწვევს. დიაგონალურად გამოსახული თითქოს ირმის ფეხს სწვდება და სროლის მომენტია ასახული, თუმცა, კარგად თუ

[285]http://romanicodigital.blogspot.com/2017/07/romanesque-churches-of-northern-spain.html

დავაკვირდებით, შუბი ქვემოთ აგდია, ცხენის ფეხებთან. ირმის მოპირდაპირე მხარეს, საპირისპიროდ, დიაგონალურად წარმოდგენილია ცხენის ფიგურა, რომელიც მარცხნიდან მარჯვნივ, თითქოს შიშისგან თავზარდაცემული, გაქცევის მომენტშია. ფიგურები პლანებადაა განლაგებული, ცხენის ფიგურის უკან აგდია შუბი და ფარი, მის ზემოთ კი მუხლებზე დამხობილი, ორანტას პოზაში ხელებაპყრობილი პლაკიდაა წარმოდგენილი. ერთი შეხედვით, თითქოს ცხენზე უკუღმა ზის, ირმისკენ მიმართული ცხენისკენ ზურგშექცევით, მხოლოდ დაკვირვების შემდეგ აღიქმება მისი პოზა. ცხენის ფიგურა და პლაკიდას სამოსი მოწითალო ფერისაა, მას ლურჯი მოსასხამი აქვს მოხურული, რომელიც მის უკანაა აფრიალებული. კონტურებიც ძირითადად აგურისფერია, ყვითელი ფერი ქმნის შარავანდედის და მედალიონის ფონს. ფიგურების პოზები, აფრიალებული მოსასხამი დინამიკას და ხილვით გამოწვეულ ქაოსურ მდგომარეობას ასახავს; თითქოს ერთნაირად ბადებს შიშით თავზარდაცემულ, აღტაცებულ და უფლის დიდების შთაბეჭდილებას. ერთგვარი სიმკაცრეც იგრძნობა, სადაც ამ პერიოდის ქრისტიანული მიდგომები იკვეთება. წმინდანის ზემოთ, მარჯვენა არე ტექსტს ეთმობა. ფიგურების განლაგება ფურცლის მარჯვენა და მარცხენა კუთხეში, ზემოთ მიმართული დიაგონალურად და პლაკიდას მოხრილი ფიგურა ტექნიკურადაა გადაწყვეტილი და ფურცლის ზომებს მორგებული, რაც, თავის მხრივ, მრავალაზრობრივ დატვირთვას ანიჭებს კომპოზიციას.

ირემზე მონადირე, ქვეითი მშვილდოსანია გამოსახული XII საუკუნის ბიზანტიურ ხელნაწერზე (XII, Const.Seragl.gr.8, f.64) **(სურ.46).** მინიატურაზე საერო სამოსითაა წარმოდგენილი, იგი მოზიდული მშვილდისრით მიემართება ქარაფზე შემდგარი თეთრი ირმისკენ. მუქი კონტურითაა შემოწერილი ირმის ფიგურა და დატოტვილი რქები, რომლის შორისაც სიცარიელეა. მინიატურა დაზიანებულია, ფერიც ალაგ-ალაგ გადასულია., მონადირე საერო პირს მოგვაგონებს, შესაძლოა აქ ბიბლიური ნებროთის ნადირობა იყოს წარმოდგენილი და არა წმ. ევსტათის.

ქართული **წიგნის მინიატურულ** შემკულობაში ევსტათის ხილვის სცენებს გვიან შუა საუკუნეებში (XVII-XVIII სს.) ვხვდებით, ესენია: ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული ევსტათი, ცხენზე ამხედრებული, **კრებული A-1454** (1746 წ.) და **ევსტათი ირმით, H-2076**, XVIII საუკუნის გრაგნილი.

კრებული A-1454[286]. წმ. ევსტათი წარმოდგენილია მხედრის სახით, მინიატურა გამოსახულია სწორკუთხედში ჩასმული მოჩარჩოებული ორნამენტული თაღით. მოჩარჩოება

[286] 07+467; 32X22; ქაღალდი ტყავგადაკრული ტვიფრული ხის ყდა (ყდას შიგნიდან გამოკრული აქვს ყვავილებიანი ლურჯი ქსოვილი); ნუსხური; სათაურები სინგურით; დასურათებული; გარდა არშიებზე მოთავსებულ წმინდანთა 93 ილუსტრაციისა, სახარების ეპიზოდებისა (250r-254r), თავკაზმულობათა ზოდიაქოთა გამოსახულებით -3r, 32r, 55v, 83v, 129v, 177v. ხელნაწერის შემკულობას წარმოადგენს ასომთავრულით, ხვეულად დაწერილი სათაურები. ასეთი სათაურები ყველგან არ არის, მაგრამ მათ

სივრცეს ქმნის. ბორცვზე განაწილებულია კომპოზიცია, უსწორმასწორო ხაზებით მცენარეული მოტივებია მინიშნებული. მარცხენა კუთხეში, შემაღლებულ ადგილას გამოსახულია ყავისფერი ირმის ფიგურა, რომელიც გადმოცემულია არა დევნის მომენტში, არამედ დინჯად მდგომი. თავი მოტრიალებული აქვს ტანის საპირისპიროდ, მხედრისკენ, რქებს შორის ჯვრის გამოსახულებით. მხედარი გამოსახულია უიარაღოდ, ხელები ლოცვის პოზაში აქვს აპყრობილი. ცხენის ყავისფერ ფიგურას უპირისპირდება წითელ სამოსსა და შავ აბჯარში გამოწყობილი წმინდანის ფიგურა. აფრიალებული მოსასხამი ხაზს უსვამს მიმართულებას და დინამიკურობას ანიჭებს მას. დეტალურადაა დამუშავებული თეთრი სახე, წვერი, მზერა მიმართულია ირმისკენ. თავზე წითელი კონტურით შემოსაზღვრული ყვითელი შარავანდედი ხაზს უსვამს მის წმინდანობას. კომპოზიციის ფონს ცისფერი და სერი ბორცვი ქმნის, რომლის უსწორმასწორო ფორმით თითქოს ზღვარს ავლებს მიწიერ და ზეციურ სამყაროს შორის. ირმის ფიგურა, მხედართან შედარებით, გაცილებით მცირე ზომისაა, მაგრამ მწვერვალზე მისი გამოსახვა მისი სიმბოლური მნიშვნელობის აქცენტირებას ახდენს.

მისგან განსხვავებული გადაწყვეტაა H-2076, XVIII საუკუნის გრაგნილში.[287] სწორკუთხა ჩარჩოში მოქცეულია პირობითად გადმოცემული მხედარი პლაკიდა, რომელიც თავს ესხმის

გასაფორმებლად ტექსტის ზემოთ დატოვებულია თავისუფალი ადგილები. ამავე მიზეზით ზოგან აკლია საწყისი ასოებიც; 1746 წ. 465v. დამკვეთი აბაშიძე ვახუშტი, წმინდანთა სამ გამოსახულებასთან მთავრულად წერია, წ-ო ბარბარე, მეოხ ეყავ აბაშიძე ვახუშტის (86r), იგივე მეორდება წმინდა საბასა და ნიკოლოზის ილუსტრაციებთან (88r-91r), დაუწერელია 01r-07v, 2r-v, 245r-249v, 254v-267r, 268r-v, 432v-433v, 466r-467. აბაშიძიანთ ხელნაწერი ზემო ჭალიდან. სადღესასწაულო. „თვესა სეკდემბერსა აქვს დღე ლ, დღეთა აქვს ჟამი იბ და ღამეთა ჟამი იბ, და დაწყება ინდიკტიონისა. მწუხრი შემდგომად კანონისა აღვიღებთ უფალო ღაღადყოვსა და უქცევთ ათთა მუხლთა ზედა და ვიტყვით სამთა ინდიქტიონისათა ხმაი ა. ზეცისა განწესებ“ 3r-244v; პარაკლიტონი-სამწუხრონი ლოცვანი ჩვენნი, შეიწირნენ წმიდაო უფალო და მოგუმადლე ჩუენ მოტევებაი ცოდვათა, რამეთუ შენ მხოლო ხარ, რომელმან უჩუენე სოფელსა აღდგომა“ 269r-342v; სახარებანი და გამოავლინენი საცისკრონი აღდგომისანი და აქებდითისა-დიდებაი ათთერთმეტთა სახარებათანი. სახარება მათესი, ა. მას ჟამსა შინა, ხოლო ათთერტმეტნი იგი მოწაფენი წარვიდეს, გალილეას მთასა მას სადაცა უბრძანა მათ იესუ“-343r-346r; “მარხვანის კვირეულები“. კვირიაკესა მეზუერისა და ფარისეველისა. მწუხრი ფსალმუნებაი, უფალო ღაღადყავსაი, დასდებელნი აღდგომისანი. გ. აღმოს ვლურნი. ხოლო სათუოსა წილ დასდებლენი მარხვათანი, ხმაი ა. ეჰა დიდებაი ა ბ გზის. ნუმცა ვილოცავთ ფარისეველისაებრ ჰოი ძმანო, რამეთუ რომელმან აღიმაღლოს თავი თვისი, დამდაბლდეს...“ 349r-432r; ზატიკი -„დიდსა შაბათსა მწუხრი, დასდებელნი აღდგომისანი ხმაი-ა. სამწუხრონი ლოცვანი“ 434r-465v.

[287] **ავგაროზი, XVIII**გრაგნილი 612X12,5; ქაღალდი; მხედრული; სათაურები ასომთავრული ხვეული ასოებით, ოქროვარაყითა და სინგურით; (XVIII ს.); 20 მინიატურა: იესო ქრისტე, ღვთისმშობელი, ედესის მთავარი, მოციქულები, წმინდანები და მთავარანგელოზები. მიღებულია მოსკოვის ცენტრარქივიდან 1922 წ., ძველი ნომერი 1628; **ა.** „ეპისტოლე, ავგაროს მთავრისა ქალაქის ედესისა, რომელიც მიუწერა უფალსა ჩვენსა იესო ქრისტეს-ავგაროს მთავარი ქალაქისა ედესიისა იესოს მაცხოვარსა სახიერსა მეუფესა, გამოჩინებულსა ქალაქსა იერუსალიმს გახარებ, მესმა შენთვის და კურნებათა შენთათვის, რამეთუ ვითარმედ თვინიერ თივათა და წამალთა იქმ კურნებათ...“ **ბ.** „ეპისტოლე მიწერილი იესუ ქრისტეს მიერ ავგაროსის მიმართ. ნეტარ ხარ შენ ავგაროს და ქალაქი შენი, რომელსა ჰრქვიან ედესიაი...“**შენიშვნა**: დასახელებულ ეპისტოლეებს გარდა შეიცავს შემდეგს: სახარება მათესი თავი ბ**;** სახარება მარკოზისა თავი ა**;** სახარება ლუკასი თავი ა; სახარება იოანესი თავი ა; ლოცვა სავედრებელი ყოვლისა სნეულებისა**,** ლოცვა დიდისა ვასილისა სნეულებისათვის და ეშმაკისა ვნებულისა განკურნებისათვის; ლოცვა წმიდისა იოანე ოქროპირისა ეშმაკის განქარვებისათვის და ყოვლისა სნეულებისათვის; ლოცვა უძლობისა შვიდთა

ირემს. მკვეთრი აქცენტი გაკეთებულია შუბზე, რომელიც კომპოზიციას კვეთს. ვერტიკალურად ისეა დაყენებული შუბი, მოჩარჩოების ქვედა და ზედა არეს აერთებს. ემთხვევა ცხენის კისერს. ცხენის ფიგურა უკანა ფეხებზეა შემდგარი, თავი მოტრიალებული აქვს ტანის საპირისპიროდ, თითქოს სასწაულის მხილველი ეწინააღმდეგება მხედარს. მხედარს მარცხენა ხელი შუბზე აქვს მოკიდებული, მარჯვენათი კი ხმალი აქვს მომართული. მზერით მიმართულია ირმისკენ. მას შარავანდედის ნაცვლად მუზარადი და სამხედრო აღჭურვილობა მოსავს. დანარჩენი კომპოზიციების მსგავსად, მასაც აფრიალებული აქვს მოსასხამი. ცხენს ფეხი ისე აქვს გაქნეული, თითქოს ჩლიქით ირმის ფეხს სწვდება. მარჯვენა კუთხეში ირმის ცისფერი ფიგურაა გამოსახული დევნის მომენტში, უკანა ფეხებზეა შემდგარი. დიაგონალურად წინა ფეხები ზემოთ აქვს მიმართული, თითქოს ცდილობს საშიშროებას გაექცეს და შეეფაროს ხეს. წინა ფეხები სცდება მინიატურის არეს, თითქოს ვერ დაეტია კომპოზიციაში და ჩამოკვეთილია სწორხაზოვანი ჩარჩოთი. თავისებურებას წარმოადგენს ირმის პოზა. მას თავი არ აქვს ტანის საპირისპიროდ მომართული. რქებს შორის ჯვრის გამოსახულებით მიისწრაფვის კუთხეში პირობითად ჩასმული მწვანე ხისკენ, რომელზეც წითელი წერტილებით ნაყოფია მინიშნებული. ხე ტყის იმიტაციას ქმნის, ნადირობის ადგილის ერთ-ერთი მიმანიშნებელი ელემენტია. მხედრის თავზე ვკითხულობთ წარწერას: „წმიდა დიდი ევსტათი“.

ამრიგად, ქართულ ხელნაწერებში პლაკიდას იკონოგრაფიული სქემის ორი ვარიანტია: ერთი, – მონადირე თავდასხმის მომენტში და ირემი, რქებს შორის ჯვრის გამოსახულებით და მეორე, – ცხენზე ამხედრებული მლოცველი პლაკიდა და ირემი, რქებს შორის ჯვრის გამოსახულებით.

დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში ფრანგული ხელნაწერების მაგალითზე „წმ. ევსტათის“ ნადირობის სცენის იკონოგრაფიულ სქემაში ყველგან მლოცველი პლაკიდაა გამოსახული და არა თავდამსხმელი, მაგ., საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის, ხელნაწერების დეპარტამენტში დაცული წმ. ევსტათის ხილვა, ფრანგული ხელნაწერი (818, 280.) (XIIIს.), საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა დეპარტამენტი (სურ.47); წმ. ევსტათის ხილვა, წმინდანთა ცხოვრება, ფრანგული ხელნაწერი (XIVს.), პარიზი, საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკა (სურ.48); ვინსენტ დე ბოვეს ენციკლოპედია, ჟან ვირგინის თარგმანი (XIVს.), პარიზი, საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკა (სურ.49). სამივე კომპოზიციაში

ყრმათა სნეულთა ზედა; ოხითა წმიდისა მთავარმოწამისა გიორგისა, იბაკო მისივე წმიდისა გიორგისა; ოხითა წმიდისა მოწამისა დიმიტრისა, კონდაკი მისივე დიმიტრისა; ოხითა წმიდათა მოწამეთა დავითის და კონსტანტინესი; ოხითა მოციქულისა წმიდისა და ღირსისა დედისა ნინასი...იბაკო მისივე; ოხითა წმიდისა მოწამისა დედოფლის ქეთევანისა; სხვა ლოცვა ბოროტთა გულისსიტყუათათვის; ქვევით ჩამოთვლა სამას სამოცდა ხუთი წმიდა გიორგისა.

პლაკიდა, ქართული მინიატურებისგან განსხვავებით, გამოსახულია გრძელი სასულიერო სამოსით, რომელიც კისერთან, ზურგზე დაშვებული სამკუთხა ქუდით ბოლოვდება. სასულიერო პირთა სამოსი და შარავანდედი მიანიშნებს მის წმინდანობაზე. აქ წარმოდგენილია არა მეომარი, წარმართი მხედარი, არამედ ქრისტეს რჯულზე მოქცეული ადამიანი, რომლის წმინდანობაზეც შარავანდედი მიანიშნებს. იგი ქვეითად, ირმის პირისპირ მუხლებზეა დაჩოქილი, ხელები კი ლოცვის პოზაში აქვს აღმართული. სამივეგან წმინდანის ზურგს უკან თავდახრილი ცხენის ნახევარფიგურა შემოდის კომპოზიციაში, რომლის ფიგურაც თითქოს მოჩარჩოებითაა ჩამოკვეთილი. ჩამოთვლილთაგან, ფრანგულ ხელნაწერებში ირმის რქებს შორის მაცხოვრის ნახევარფიგურაა წარმოდგენილი, ხოლო ვინსენტ ბოვეს ენციკლოპედიაში – ჯვარცმული მაცხოვარი. XIII საუკუნის ფრანგულ ხელნაწერს პირობითობა ახასიათებს. კომპოზიცია სიმბოლურია და დეტალების მარტივი გადმოცემით დასმულია მნიშვნელოვანი აქცენტები. ოქროსფერ ფონზე, ყურადღება, პირველ რიგში, წითელ სამოსში გამოწყობილ წმინდანზე გადადის. პირობითად, დენადი ხაზებით მინიშნებულია ქარაფი, რომლის შემაღლებულ მწვერვალზეც ირმის ნახევარფიგურაა გამოსახული. ირმის ტანი, ცხენის მსგავსად, აქაც ჩამოჭრილია სწორკუთხა ჩარჩოს ხაზით. უცნაურადაა გადაწყვეტილი ირმის პოზა, თითქოს მჯდომარე, ზემოდან გადმოყურებს წმინდანს (პოზით პარიზის ღვთისმშობლის ტაძრის ქიმერებს მოგვაგონებს). რქებს შორის მედალიონში ჩაწერილი მაცხოვრის სახეა. ამ კომპოზიციისგან განსხვავებით, მეტად რეალისტური ფორმების გადმოცემას ცდილობს მხატვარი XIV საუკუნის ხელნაწერებში, სადაც დეტალურადაა დამუშავებული სახის ნაკვთები, სამოსის ნაოჭები, ცხენის და ირმის ფიგურები. აქ ფერებით სვამს აქცენტს ოსტატი. ცხენის თავი, წმინდანის სახე და მაცხოვრის ნახევარფიგურა თეთრი ფერით მკვეთრად აღიქმება მუქი ფიგურების ფონზე. მეწამული ფონი ოთხკუთხედებით შედგენილი ორნამენტითაა შემკობილი. ცენტრში, პლაკიდას და ირემს შორის, გამოსახულია მწვანე ფოთლოვანი ხე, მეორე მცენარე კი ირმის მიღმაა. სამი ხეა გადმოცემული ვინსენტ ბოვეს მინიატურაზეც. წმინდანის და ცხენის მიღმა, მათგან მოშორებითაა ირემი, რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვრის სახით. ამ შემთხვევაში იგი არ გამოისახება ქარაფზე შემდგარი, თუმცა, თავისუფალი არით გადმოცემული სივრცის გამოყოფით, თითქოს ემიჯნება მიწიერ სამყაროს, სადაც წმინდანი და ცხენია გამოსახული. ამ განცდას აძლიერებს ფონიც, რომლის ორნამენტსაც ქმნის ღია ცისფერზე ერთმანეთში გარდამავალი ოქროსფერი ხაზებით შედგენილი ელემენტები. ფრანგული წიგნის მინიატურაში, პლაკიდა იარაღით მხოლოდ ბოვეს კომპოზიციაშია გამოსახული. მას წელზე ირიბად დახრილი ხმალი აქვს შემორტმული, ზემოთ დასახელებული დანარჩენი ორი კომპოზიცია კი იარაღის გარეშეა.

ამრიგად, თუ შევაჯამებთ ხელნაწერებში გამოსახულ პლაკიდას კომპოზიციებს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართული იკონოგრაფიული სქემა, დანარჩენ დარგებში ასახული კომპოზიციებისგან განსხვავებით, გვთავაზობს წმინდანის ცხოვრების ორ მომენტს, ნადირობას და ხილვის შემდეგ მომენტს – მლოცველი პლაკიდას სახით, რაც იშვიათია ქართული ხელოვნებისთვის, სამაგიეროდ, ფართოდაა გავრცელებული ფრანგულ ხელოვნებაში. აქ სხვა აზრობრივი დატვირთვა ენიჭება, – მლოცველი პლაკიდაა წარმოდგენილი და არა ნადირობის მომენტი.

ამრიგად, განხილული მაგალითების საფუძველზე ვხედავთ წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის იკონოგრაფიული სქემის განვითარების ეტაპებს. სხვადასხვა ეტაპზე, ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში შემუშავებული ტრადიციული სქემა – ცალ მხარეს მხედარი, მეორე მხარეს ირემი, რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულებით, იცვლება პატარა დეტალებით, რომლებიც, თავის მხრივ, უმნიშვნელოვანეს როლს თამაშობს შინაარსის წაკითხვისას. ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში, რელიეფურისგან განსხვავებით, ყველგან მხედარ პლაკიდას გამოსახავენ, ირმის რქებს შორის კი – ზოგან მაცხოვრის ნახევარფიგურას (საფარა), ზოგან ჯვარს (ქორეთი). აქ კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურება ვლინდება – ქრისტეს ნახევარფიგურა მაკურთხეველი მარჯვენით, რაც ძირითადად დასავლეთევროპული ხელოვნებისთვისაა სახასიათო. ასევე, ქართული ხელოვნებისთვის იშვიათი ნიშანი გამოიკვეთა ხელნაწერებში, სადაც მხედარი-მლოცველი პლაკიდააა გამოსახული. ბიზანტიურ და დასავლეთევროპულ ხელოვნებაშიც გვხვდება მლოცველი პლაკიდა, მაგრამ, ქართული ნიმუშისგან განსხვავებით, მლოცველი პლაკიდა ქვეითად გამოისახება, აქ კი ცხენზე ამხედრებულია წარმოდგენილი, ლოცვად აღპყრობილი ხელებით. ქართულ ხელოვნებაში ირმის რქებს შორის მაცხოვარი ან ჯვარი გამოისახება, დასავლეთევროპულში კი, ქრისტეს და ჯვრის გვერდით, ჯვარცმული მაცხოვარი გვხვდება.

კომპოზიციის გადანაწილება ზოგან თანაბარმნიშვნელოვანია (საფარა), ზოგან კი ფიგურების მასშტაბური შეფარდება დარღვეულია, რაც სხვადასხვა აზრობრივი დატვირთვის მინიშნებას ემსახურება. მაგ., ქორეთის მხატვრობაში, ცხენის და მხედრის ფიგურას კომპოზიციაში ზომით მეტი ადგილი ეთმობა და ამით ნაწარმოებში მკვეთრად ჟღერს ხსნის იდეა. ამ იდეას მკვეთრად ხაზს უსვამს მუქი ფერის ირმის რქებს შორის თეთრი ჯვრის გამოსახულება. იუზა ხუსკივაძის მიხედვით,[288] „თეთრად აკიაფებული ჯვარი რომ ჩნდება, იქ ქრისტიანისთვის დაკონკრეტებულია მსხვერპლის იდეა და აუცილებელი შედეგი – ხსნა“.

[288] ი. ხუსკივაძე. ქორეთის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 128.

თავი მეექვსე
ნადირობის სცენები შუა საუკუნეების სხვა ქრისტიანულ ქვეყნებში

6.1 ნადირობის სცენების განვითარება აღმოსავლურ და დასავლურ ქრისტიანულ ხელოვნებაში

ისევე, როგორც საქართველოში, მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებების სახით ქრისტიანთა მისწრაფებების გამოხატვა მთელ ქრისტიანულ სამყაროში იყო გავრცელებული. ნადირობის გამოსახულებებს სხვადასხვა ქვეყანაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს როგორც რელიეფური, ისე მოზაიკის, კედლის მხატვრობის, წიგნის მინიატურის და ვიტრაჟების შემკულობის თვალსაზრისით. სცენების სიუჟეტი მსგავსია და საინტერესოა კომპოზიციის გადაწყვეტის თვალსაზრისით. მართალია, სადისერტაციო ნაშრომით გათვალისწინებული კვლევა ქრისტიანულ ხელოვნებაში დამკვიდრებული რელიეფური კომპოზიციების შესახებაა და სხვა მიმართულებების შესწავლა კვლევის სპეციალურ ამოცანას არ წარმოადგენს, მაგრამ, დისერტაციის წინა ნაწილში განხილული ქართული კომპოზიციების თავისებურებების წარმოსაჩენად, ზოგადად მიმოვიხილავთ მოძიებულ კომპოზიციებს სხვადასხვა კულტურისა და ეპოქის მიხედვით; თვალს გავადევნებთ იკონოგრაფიული სქემის განვითარებას როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში. ამასთანავე, ვისაუბრებთ ნადირობის გამოსახულებებზე როგორც ანტიკურ, ისე ქრისტიანულ ხელოვნებაში და შევეცდებით ავხსნათ მათი წარმომავლობა და სიმბოლიკა, იკონოგრაფიული თავისებურებები.

ნადირობის თემის აქტუალობას ქართულ ხელოვნებაში, ფოლკლორსა და მითებში წინა თავებში შევეხეთ. თუმცა აღნიშნული თემატიკა საქართველოს გარდა ფართოდაა გავრცელებული როგორც აღმოსავლურ, ისე დასავლეთევროპულ ქვეყნებში.

ნადირობის სცენებს სხვადასხვა კულტურაში განსხვავებული ინტერპრეტაციებით ვხვდებით. მაგ., მეზობელ სომხეთში ისტორიული პირების ნადირობაა აქტუალური, დასავლეთევროპულში წმ. ევსტათის პარალელურად გვხვდება წმ. ჰუბერტის ნადირობის სცენები, გვიან პერიოდში კი საერო ხასიათსაც ატარებს, გამომდინარე იქიდან, რომ ნადირობა ფეოდალების და მეფეების საყვარელ სპორტს და გატაცებას წარმოადგენდა.

კახა კაციტაძის თანახმად: „თითქმის ყველა კულტურაში, არქაული ხანიდან მოყოლებული, ნადირობას წამყვანი როლი ეკისრება ადამიანის ცხოვრებაში. პირველყოფილი ადამიანი ნადირობას იწყებს საკვების მოსაპოვებლად, შემდეგ კი ქმედება თანდათან რიტუალის სახეს იღებს, ენიჭება სიმბოლური და აზრობრივი დატვირთვა და დროთა განმავლობაში, კახა

კაციტაძის მიხედვით, ნადირობა საკვების უბრალო მოპოვებად კი არა, მაგიურ რიტუალურ აქტად გაიაზრება“.[289]

სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის შედეგად მოძიებულია ნადირობის სცენები კონსტანტინოპოლიდან, კაბადოკიიდან, ანტიკური საბერძნეთიდან, მესოპოტამიიდან – ასურეთი, სირია, ეგვიპტიდან, იორდანიიდან, ტუნისიდან, სასანიდური ირანიდან, სომხეთიდან, სერბეთიდან, საბერძნეთიდან, იტალიიდან, ესპანეთიდან, ინგლისიდან, ბელგიიდან და საფრანგეთიდან.

ნადირობას ასახავს **კონსტანტინოპოლში** VI საუკუნის იატაკის მოზაიკა – **მხედარი მონადირის ანტილოპაზე ნადირობა** (სურ.50). ანტიკურ საბერძნეთში აქტუალური იყო ალექსანდრე მაკედონელის ლომზე ნადირობა. ამის კარგი ნიმუშია მაკედონიის პელას სასახლე, 1, დიონისეს სასადილო ოთახის ძვ. წ. აღ. IV ს-ის იატაკის მოზაიკა **ალექსანდრე დიდის და კრატერუსის ნადირობა** ლომზე და მეორე ცენტრალური პანელი **გნოსების ნადირობა ირემზე** (სურ.51). ალექსანდრე მაკედონელის ნადირობის კომპოზიციაა სტამბოლის არქეოლოგიურ მუზეუმში დაცულ **ალექსანდრეს სარკოფაგის დეკორშიც** (სურ.52) და ამავე პერიოდის **მესენის რელიეფზეც** (საბერძნეთი) (სურ.53), ამჟამად დაცულია ლუვრში, პარიზი. აღსანიშნავია ნადირობის ამსახველი რომაული მოზაიკები პაფოსიდან – კვიპროსი, რომლებიც დიონისეს სახლს ამკობდა და, დუნბაბინის მიხედვით,[290] ყველა მათგანი ძვ. წ. აღ-ის IV საუკუნით თარიღდება (სურ. 54, 54.1, 54.2).

ლომზე ნადირობა ძველ **ეგვიპტეშიც** იყო გავრცელებული. ამის მაგალითია მეტროპოლიტენის მუზეუმში დაცული, ქვის ფილაზე წარმოდგენილი **ფარაონი განგმირავს ლომს** (სურ.55). ის 1920 წელს, ექსპედიციის დროს, ტუტანხამონის საფლავის შესასვლელთან აღმოაჩინეს ქვის ნამსხვრევებში; თარიღდება 1186-1070 წლებით ჩვენს წ. აღ-მდე. მას თან ახლავს წარწერა, რომლის მიხედვითაც აქ წარმოდგენილი ფარაონი ეგვიპტის სამეფოს მე-20 დინასტიიდანაა, ხოლო ლომის სახით სიმბოლურად ეგვიპტის მტრებს გამოსახავს. წარწერა ადიდებს ფარაონს და ლომის ანუ მტრის დამარცხებით აღნიშნავს ქვეყნის კეთილდღეობას.[291]

წინაქრისტიანულ ხელოვნებაში ირემზე, დათვზე და ლომზე ნადირობის კომპოზიციები ძირითადად წარმოდგენილია მეფის და ფეოდალების ნადირობების სახით. დღევანდელი ერაყის, ძველი ასურეთის სამეფოში აღმოჩენილია მეფე ასურბანიფალის ლომებზე ნადირობის რელიეფები.

[289] კ. კაციტაძე. HOMO MILITARES, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 137.
[290] K. M. D. Dunbabin, Mosaics of the Greek and Roman World, Cambridge University, 2001, p. 15.
[291] https://www.metmuseum.org/art/collection/search/544076

ფელდმანის მიხედვით, ლომზე ნადირობა აქტუალური იყო ჩვენს ერამდე 3000 წლის წინ, განსაკუთრებით მესოპოტამიაში.[292] ამის მრავალი მაგალითი გვაქვს მეფე **ასურბანიფალის ნადირობის ციკლით,** რომელიც წარმოდგენილი იყო ნინევიის სასახლის სკულპტურაში. აღსანიშნავია **მეფის ნადირობა ნინევიის ჩრდილოეთი სასახლიდან** (სურ.56), ასურეთიდან, დღევანდელი ერაყი, ძვ. წ. აღ-ის 7 ს; ამჟამად დაცულია ბრიტანეთის მუზეუმი, ლონდონში.[293]

მაჰმუდ ნასარის მიხედით, ნადირობის სცენები სათავეს უძველეს პერიოდში იღებს. ამის მაგალითია ნინევიის ჩრდილოეთ სასახლეში (ოთახი C, პანელი 25-28) **მეფე ასურბანიფალის ნადირობა** (სურ.57, 57.1, 57.2), რომელიც თარიღდება ძვ. წ. 645-635 წლებით (დაცულია ბრიტანეთის მუზეუმში).[294]

მეფე ძირითადად წარმოდგენილია მხედრის სახით, ნადირობს შუბით ან მშვილდ-ისრით. სამეფო სამოსი დეტალურადაა გადმოცემული, თავზე ახურავს სამეფო ქუდი. კომპოზიციას ახასიათებს აღმოსავლური სტილი. მეფე ნადირობის სცენებშიც ტრადიციული გრძელი სამეფო სამოსით გამოისახება, მისი პორტრეტების და ქანდაკების სამოსის ანალოგიურია; ფეხზე აცვია სანდლები, თავზე ახურავს კონუსის ფორმის ქუდი; გამოისახება გრძელი თმით და წვერით. „სამოსი სახასიათოა იმ პერიოდის ასურეთის სამეფოში გავრცელებული ტიპისთვის. ქუდის შემკულობაში აქტიურადაა გამოყენებული როზეტები, რაც აღმოსავლური ხელოვნებისთვისაა სახასიათო“. [295]

აღნიშნული სცენები ასახავს ასურბანიფალის ძლიერებას, რომელიც ამარცხებს აგრესიულ ლომებს. ერთ-ერთ სცენაში ქვეითი მეფე ხელით ახრჩობს მასზე თავდამსხმელ აგრესიულ ლომს. ყველა სცენაში ხაზგასმულია მისი შესაძლებლობები და დიდება.

ნადირობის სცენების საინტერესო მაგალითები გვაქვს **იორდანიაში,** V-VI საუკუნეების **მადაბას, ნებოს და ამანის** ბიზანტიურ მოზაიკებზე. მუჰამედ ნასარის მიხედვით, აღნიშნულ ეპოქაში მადაბა, მიუხედავად იმისა, რომ ის არაბეთის პროვინციას წარმოადგენდა, რელიგიურად აქტიური ქალაქი იყო; ქრისტიანობის გავრცელებას მოყჰვა ტაძრების აქტიური მშენებლობა. დღემდე მოღწეული უძველესი ტაძარი, ნებოს წმ. გიორგი, 535-536 წლებითაა დათარიღებული.[296]

იორდანიაში აღმოჩენილი მოზაიკები ძირითადად ასახავს **მწყემსების ნადირობას დათვზე, ლომზე ან ძუ ლომზე.** მაგალითად: მოსეს ეკლესიის მოზაიკა, 530 წ., ნებოს მთა

[292] M. Feldman, Art and Imperialism in the Ancient Near East, History of Art and Near Eastern Studies, UCB, 2010, pp. 51-53.
[293] P. Collins, Introduction and The Art of Ashurbanipal, Assyriian Palace Sculptures, The Trustees of The British Museum, 2008, pp. 8-27, 97-141.
[294] M. Nassar, The art of decorative mosaics (Hunting scenes) from Madaba Area during Byzantine period (5th-6th c. Ad), Mediterranean Archeology and Archaeometry, Vol 13, N-1, Greece 2013, pp.69.
[295] M. Feldman Art and Imperialism in the Ancient Near East, დასახელებული ნაშრომი, pp. 56.
[296] M. Nassar, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 68.

(სურ.58); დიაკონ თომას ეკლესიის იატაკის მოზაიკა, VIს. (სურ.59); მადაბას ღვთისმშობლის ტაძარი, ჰიპოლიტუსის დარბაზის იატაკის მოზაიკა, VIს. (სურ.60, 60.1); ჯარისკაცი მონადირე განგმირავს ძუ ლომს, მოსეს ეკლესიის მოზაიკა, V-VI სს. (სურ.61); ნადირობა, ქირბათ ალ კურსის სამლოცველოს იატაკი, V-VI სს. (სურ.62); დათვზე ნადირობა, მადაბას სასახლე, ბიზანტიური პერიოდი (სურ.63); მოსეს მემორიალი, დათვზე ნადირობა, 530წ. (სურ.64).

იორდანიის დასახელებულ მოზაიკებზე ძირითადად ქვეითი მონადირეებია გამოსახული. მხედარი მონადირეა მხოლოდ მოსეს ტაძრის დათვზე ნადირობის კომპოზიციაში. ყველა მათგანი ნადირობს შუბით, მხოლოდ ღვთისმშობლის ტაძრის მოზაიკასა და მოსეს ტაძრისაზე გამოსახულნი ფარით იცავენ თავს აგრესიული მტაცებლისგან. ყველა მათგანს აცვია მოკლე ქიტონი, სხვადასხვა დეკორატიული ელემენტებით. სახე ყველს ოვალური აქვს, თმა კი ხვეული და მოკლე, ქუდივით. ფონი ძირითადად თეთრია, გამონაკლისია მადაბას ღვთისმშობლის ეკლესიის მოზაიკები შავი ფონით. თავისუფალი არეები შევსებულია მცენარეული ორნამენტით, ძრითადად ვაზის და ყურძნის მტევნებით, ბროწეულით, ღვთისმშობლის კომპოზიციებზე კი აკანთის ფოთლებშია ფიგურები ჩასმული. ფიგურების უმეტესობა – ადამიანი და მტაცებელი გამოისახება სიმეტრიულად, ერთმანეთის პირისპირ, თავდასხმის მომენტში; გამონაკლისია მოსეს ტაძრის დათვზე ნადირობა, სადაც მხედარი მდევრის სახითაა, დათვი კი – დევნილის. ძაღლით ნადირობს მხედარი. მოსეს ეკლესიის მოზაიკებზე მონადირეებს შარვალზე მოკლე ქიტონი აცვიათ და მოსასხამსაც ატარებენ,რაც მათ მწყემსებისგან განასხვავებს.

მუჰამედ ნასარის მიხედვით, ბიზანტიური პერიოდის ნადირობის სცენები ასახავს რეალური ფერმერების ყოველდღიურ ცხოვრებას. იატაკის მოზაიკების მრავალფეროვანი კომპოზიციები, რომლებშიც გაერთიანებულია ადამიანი, ცხოველები, ვაზის და ბროწეულის, აკანთის მცენარეული ორნამენტები, მეტყველებს მხატვრის გემოვნებასა და ესთეტიკურობაზე. როგორც ჩანს, ადგილობრივი ხელოვნება, ბიზანტიურის გავლენით, დაინტერესებულია რეალისტური ხელოვნებით და მთელი სიზუსტით ასახავს იმ ეპოქის ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებას, რაც იმას ნიშნავს, რომ ბიზანტიას ძლიერი გავლენა ჰქონდა იორდანიაზე. სცენებში მკვეთრად ჩანს ბიზანტიური ცივილიზაციის კუტურის გავლენა. ნასარის მიხედვით, როგორც ჩანს, ფერმერების ნადირობის სცენებით ცდილობდნენ რაღაცის გადმოცემას, კონკრეტულად, ფერმერების მძიმე შრომისა და სოფლის მეურნეობის ასახვას. ნადირობის სცენები უძველესი დროიდან თანამედროვე ხელოვნებამდე განაგრძობს არსებობას და განსაკუთრებით დიდი რაოდენობით ბაროკოს პერიოდში ჩნდება. იორდანიის სიახლოვეს, ბიზანტიური პერიოდის აღმოსავლეთ ქვეყნებში კიდევ არის აღმოჩენილი ნადირობის სცენები. აქ გვაქვს ორი მაგალითი **სირიიდან,** ორივე მადაბას ტაძრის მოზაიკების ანალოგიურია. ესენია: აპამეას ეკლესიის იატაკის

მოზაიკა (დაცულია ბრიუსელის ხელოვნების ისტორიის სამეფო მუზეუმში); დულიერის მიხედვით დათარიღებულია V-VI საუკუნეებით. ნადირობის სცენებია ჩრდილოეთ აფრიკის პროვინციაში, **ტუნისში**, ძველი ალტიბურუსი, თანამედროვე ტუნისი, რომელიც თარიღდება მე-3 საუკუნის ბოლოთი, მაჰმუდ ნასარის მიხედვით[297] და ა.შ.

ზოგიერთი ნადირობის კომპოზიცია, როგორც წინა თავებში აღვნიშნეთ, სტილისტურად სასანიდური ირანის ხელოვნების გავლენას განიცდის. **სასანიდურ ირანში** ნადირობის თემატიკა სარიტუალო სახეს იღებს. რელიეფური კომპოზიციების თვალსაზრისით აღსანიშნავია ჩრდილო-დასავლეთ ირანში მდებარე (**Taq-i Bustan) ქირმანშაჰის ოსტანის** ნადირობა ტახზე და ირემზე. კაცუმი ტანაბეს მიხედვით, VII საუკუნით თარიღდება და ასახავს მეფე **არდაშირ III**-ის ნადირობას. ტახზე ნადირობა წარმოდგენილია ნავით, მეფე მოზიდული მშვილდ-ისრით ნადირობს ტახებზე, ორი ტახი განგმირულია. მეფის მნიშვნელობა ხაზგასმულია ფიგურის მოზრდილი ფორმით. მის ფონზე შედარებით პატარა ადამიანების ფიგურები მის ქვეშევრდომებზე მიუთითებს. კომპოზიციაში ჩართულია სენმურვი, სპილო, რომელიც ცხენის ფუნქციას ასრულებს. კომპოზიციის მსგავსი გადაწყვეტა უნდა ასახავდეს საზეიმო სარიტუალო პროცესს. მკვლევრის მიხედვით, მეფის ფიგურის იდენტიფიცირება ხდება სამოსით, გვირგვინით. აღნიშნული ფიგურა მსგავსია თეფშებზე გამოსახული მეფეების. ტანაბეს მიხედვით, იგი მეფეთა მეფე **არდაშირ III-ეა**. ზოგიერთი მკვლევარი მეფის თავზე გამოსახულ ნიმბას მიიჩნევს ციურ სიმბოლოდ და თვლის, რომ აქ, ნადირობის ღმერთის, მითრას სახით წარმოდგენილია ზოროასტრიზმის ნიშნები. ვიდენგრინის მიხედვით, სენმურვის ჩართვა ტახზე ნადირობაში დაკავშირებული უნდა იყოს გაზაფხულის ნაყოფიერების ზეიმთან. ტახი ზოროასტრიზმში ღვთაების ცხოველად აღიქმებოდა, განგმირული ტახი კი რიტუალის აღსრულებას მიანიშნებს. დღესასწაულზე მეფის ტახზე ნადირობას მნიშვნელოვანი როლი ეკისრებოდა. ამით მითრას დიდებას გამოხატავდნენ. სასანიდური ირანის მეფის ნადირობების იკონოგრაფიაში აქტიურადაა ჩართული სენმურვი – ფრთოსანი ძაღლი და არწივი, რომელიც ძველ აზიაში ცის სიმბოლოდ გაიაზრებოდა. მეორე სცენაში, ირემზე ნადირობის კომპოზიციაში, მეფესთან ერთად ჩართული ფიგურა, მკვლევარის მოსაზრებით, მითრას განასახიერებს, რომელიც, თითქოს, თვალს ადევნებს მეფის ნადირობას; წვიმის ნაყოფიერების და ნადირობის ღმერთს. აღნიშნული ნადირობა აღესრულება მითრას პატივსაცემად. მკვლევრის დასკვნით, ორივე შემთხვევაში, მეფის ნადირობა ტახზე და ირემზე დაკავშირებულია ზოროასტრიზმის მნიშვნელოვან, ნაყოფიერების დღესასწაულთან; ერთგვარი რიტუალის აღსრულებას წარმოადგენს. ირემი და ტახი ზიანს აყენებენ სოფლის მეურნეობას, აზიანებენ საძოვრებს და

[297] M. Nassar, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 72-75.

ხალხის მოსავალს, ამიტომ მეფე, როგორც ხალხის მფარველი, მათზე ნადირობით იცავს საკუთარ ქვეყანას და მონადირებულის შეწირვით ადიდებს ნაყოფიერების ღმერთს – მითრას.[298]

ნადირობის სცენებს სომხურ შუა საუკუნეების ხელოვნებაშიც ვხვდებით, ესენია: **ახცის არშაკიდების მეფის ნადირობა** 364წ[299]; **პტღნის** სამხრეთ ფასადის სარკმლის შემკულობა, სადაც წარმოდგენილია ნადირობის ორი სცენა. ერთ-ერთი მათგანი ტაძრის დამფუძნებლის, ამატუნის ნადირობას ასახავს (VIIს.)[300]; **ახტამარის** ჯვრის ეკლესიის რელიეფი (915-921); **ეგიშე არაკიალი** (XIIIს.); **სპიტაკავორის** ღვთისმშობლის ეკლესიის რელიეფი (XIV ს.).

არაკელიანის მიხედვით, ადრეული პერიოდის სომხური რელიეფური ქანდაკება ატარებს ანტიკურ ხასიათს, ამის **მაგალითია ახცის** ნადირობის კომპოზიცია.[301] ერთ-ერთ პანელზე გამოსახულია **არშაკიდების მეფის ნადირობა** (სურ.65). არმენ კაზარიანის მიხედვით, არშაკიდების დაარსებული ტაძარი სუხუნის მავზოლეუმის და მიჯნლეიას ანალოგია (სირია).[302] ქვეითი, შიშველი ფიგურა შუბით განგმირავს გარეულ ღორს, რომელსაც, მონადირესთან ერთად, თავს ესხმის ორი ძაღლი. არაქელიანის მიხედვით, ეს სცენა აღებულია ელინისტური სარკოფაგებიდან. მსგავსი გმირები, ცხოველები და ნადირობის კომპოზიციები გვხვდება ყირიმსა და პალესტინაში, გვიანი პერიოდის სიდონის სარკოფაგზე. ახცის რელიეფი ატარებს მათ მსგავს ნიშნებს, თუმცა განსხვავდება კლასიკური გადაწყვეტისგან.[303] რელიეფური ფიგურა ტანით მაყურებლისკენაა მომართული; მოხრილი ხელებით და ტერფებით, პროფილში გარეული ღორისკენაა მიმართული. კონუსური ფორმის, ტალღოვანი უზორებით ჩამოშვებული თავსაბურავი სომხურ ტიარას მოგვაგონებს, რაც მიანიშნებს, რომ აქ სომეხი მეფის ფიგურა უნდა იყოს გამოსახული. სტილისტუად და დამუშავების მხრივ, ადრეული პერიოდის რელიეფების ნიშნებს ატარებს, რომელიც IV საუკუნეში ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია.

VII საუკუნის **პტღნის** სამხრეთ ფასადის სარკმლის შემკულობაში წარმოდგენილია ორი კომპოზიცია (სურ.66, 67), რომელიც ტაძრის დამფუძნებლის, ამატუნის ნადირობას ასახავს. არაქელიანის მიხედვით, ეკლესიის მშენებელ სომეხ დიდებულებს სურდათ, რომ მათი ხსოვნა უკვდავი ყოფილიყო, ამიტომ სომხური ქრისტიანული ხელოვნება, წინაქრისტიანულ ტრადიციებზე დაყრდნობით, ტაძრის აღმშენებელ ისტორიულ პირთა პორტრეტების

---

[298] K. Tanabe, ICONOGRAPHY OF THE ROYAL-HUNT BAS-RELIEFS AT TAQ-I BUSTAN, Bulletin of the Okayama Orient Museum, vol. XIX 1983, pp. 104-112.

[299] А. Ю. Казарян, Архитектура Армении IV-VI веков и оссобенности раннехристиансой традиции в соседних странах, Византийски временник 60 (85) გვ.145; კაზარიანის მიხედვით, ახცი ზუსტადაა დათარიღებული 364 წლით.

[300] ნ. გენგიური. კუპელჰალე, თბ., 2005, გვ.170: ნატო გენგიურის მიხედვით, პტღნის ტაძარი, ერთი მხრივ, ისტორიული მონაცემებიის ინტერპრეტაციით და, მეორე მხრივ, წარწერით VII საუკუნის დასაწყისსაა მიკუთვნებული.

[301] http://historylib.org/historybooks/Armeniya--Byt--religiya--kultura/8

[302] А. Ю. Казарян, დასახელებული ნაშრომი, გვ.145.

[303] ttp://historylib.org/historybooks/Armeniya--Byt--religiya--kultura/8

სხვადასხვა იკონოგრაფიულ ვარიაციებს ამუშავებდა. მათ შორისაა პტღნის სამხრეთ ფასადზე, სარკმლის თავსართის მარცხენა მხარეს გამოსახული, ცხენზე ამხედრებული, ლომზე მონადირე მანუელ ამატუნის პორტრეტი.[304] მარცხენა მხარეს გამოსახულია მხედარი, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში, ცხენი დინამიკურია, სწრაფად ქროლვის შთაბეჭდილებას ქმნის. იგი უპირისპირდება მარჯვნივ გამოსახულ ლომის ფიგურას, რომელიც მოკეცილი, თითქოს მძინარე, გაშეშებულია მხედრის პირისპირ (სტილისტურად ახლოს დგას ატენის სიონის ნადირობის სცენასთან). ნადირობის ამ ორ სცენას აერთიანებს სარკმლის თავსართის თაღი, რომელზეც შვიდი მედალიონია ქრისტესა და მოციქულთა გამოსახულებებით. არქიტრავის ჰორიზონტალურ ნაწილში ტაძრის აღმშენებელი, ერისთავი მანუელ ამატუნი ცხენით ნადირობს ლომზე და მის გარეშეც.[305] ბიბლიურ პერსონაჟებს შორის საერო სიუჟეტს ასახავს, თავადი ქტიტორი საყვარელი სპორტით არის დაკავებული. პტღნის აღნიშნული სარკმლის თავსართის მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილია ლომზე ნადირობის კიდევ ერთი კომპოზიცია, რომელიც, სარქისიანის მიხედვით, ასევე ამატუნის ნადირობას ასახავს;[306] პირველისგან განსხვავებული ფორმითაა გადაწყვეტილი. ქვის ფილაზე ერთმანეთის პირისპირ წარმოდგენილია ქვეითი, ჩამუხლული მონადირე შუბით ლომის პირისპირ. თუმცა აქ შერკინების მომენტი უფროა გადმოცემული, ვიდრე თავდასხმის.

არაკელიანის მიხედვით, „ახცის გმირი – გარეულ ღორზე მონადირე შიშველი ფიგურა ელინისტური ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს, ხოლო პტღნის ლომზე ნადირობა არის სასანიდური ირანის სამეფო იკონოგრაფიის ერთ-ერთი საყვარელი თემა“.[307]

ადრეული სცენებისგან განსხვავებული ფორმითაა გამოსახული მე-10 საუკუნის **ახტამარის** ჯვრის ეკლესიის დათვზე ნადირობის კომპოზიცია (სურ.68). ის ფრიზის შემადგენელ დეკორატიულ ელემენტს წარმოადგენს; მარცხენა კუთხეში ვაზის მტევნებია გამოსახული, ცენტრში მხედრის მოზრდილი ფრონტალური ფიგურა. ცხენიც და მხედარიც ტანით ვაზისკენ მიემართებიან. მხედარი ტანის საპირისპიროდაა მიტრიალებული მარჯვნივ მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში, თითქოს თავდამსხმელ დათვს იგერიებს. დათვი უკანა თათებზეა შემდგარი. ზემოთ აღმართული თათებით და გაღებული პირით თავდასხმის და აგრესიის შთაბეჭდილებას ქმნის. სამეფო სამოსში გამოსახული ადამიანის სახე დეტალურად ასახავს სახის ნაკვთებს, იმდენად, რომ მკაცრი, მრისხანე გამომეტყველებაც კი იკითხება. სიმეტრიულობას აღრმავებს ფიგურების პოზები, ნატურალიზმი შერწყმულია დეკორატიულობასთან. მოქანდაკე ცდილობს გადმოსცეს ვაზი ორნამენტულად და ქმნის

[304] http://historylib.org/historybooks/Armeniya--Byt--religiya--kultura/8

[305] რეპროდუქციისთვის იხ. J. Baltrusaitis, *Études sur l'art medieval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929, pl. 80, სურ. 133; ასევე, A. Tchobanian, *იხ. თხზ.*, 111, გვ, 137 და 280 (შენიშვნა 94).

[306] A. Sarqisian, Notes on the sculpture of the church of Akhthamar, The Bulletin, vol. 25, N4, (dec 1943), p.p. 346-357.

[307] http://historylib.org/historybooks/Armeniya--Byt--religiya--kultura/8

თავისებურ არაბესკებს. ალაეთინ კარიკცი-ს მიხედვით, ეს უნდა ასახავდეს მეფე გაგიკის პორტრეტს.[308]

არმენატ სარქისიანის თანახმად, შუა საუკუნეების შესანიშნავი ძეგლი, ახტამარის ტაძარი, რა თქმა უნდა, ატარებს სომხურ ხასიათს; მეფე ჰაკიბის სასახლესთან ერთად წარმოადგენს ადგილობრივი ეროვნული ხასიათის გამოვლინებას. სასანიდური და ელინისტური გავლენა და ქრისტიანული იკონოგრაფია არ ცვლის ამ მხატვრული აღორძინების ორიგინალობას და თვითმყოფადობას, რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ეს ხდებოდა არაბების უღელქვეშ. არმენატ სარქისიანი თავის ნაშრომში „შენიშვნები ახტამარის ეკლესიის ქანდაკების შესახებ“ აღნიშნავს, რომ ტაძრის მდებარეობამ განსაზღვრა მისი იკონოგრაფიის ხასიათი; მდებარეობდა ბიზანტიას, სირიასა და ირანს შორის. ფასადებზე შემორჩენილი რელიეფები მეტყველებს, რომ ის ძალიან დეკორატიული იყო. თავისებურებას წარმოადგენს საშენი მასალა. ამ დროს ბიზანტიაში თუ აგურს იყენებდნენ, ახტამარისთვის თლილ ქვას მიმართავენ, რომელსაც იყენებდნენ სირიაშიც, სომხეთის პლატოებიდან. ეკლესია დააარსა სომხეთის დიდი ფეოდალური სახლის წარმომადგენელმა ჰაკიბმა. ახტამარი ჯერ კიდევ IX საუკუნეში წარმოადგენდა დამოუკიდებელ ერთეულს, გამოეყო როგორც ბიზანტიას, ისე არაბეთს.[309]

მონადირე-მხედრის გამოსახულება გვაქვს **ეგიშე არაკიალის** ტაძრის შემკულობაშიც (სურ.69). შესასვლელთან, ტიმპანის თავზე გამოსახულია მედალიონში ჩასმული მხედარი. მის მარცხნივ და თავზე გამოსახულია მოზრდილი ზომის სამი ჯვარი, მარჯვნივ კი – წარწერა.

აღსანიშნავია სპიტაკავორის ღვთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთ ფასადის ნადირობის სცენა (XIV ს.) (დაცულია სომხეთის ისტორიის მუზეუმში, სურ.70). რელიეფს აქვს წარწერა, რომლის მიხედვითაც დგინდება მხედრის ვინაობა. აქ წარმოდგენილია ტაძრის აღმშენებელი ემირ ჰასანი.[310] რელიეფი აერთიანებს ქვის სამ ფილას. მარცხენა, ვერტიკალურ ქვის ფილაზე წარმოდგენილია მხედარი, მოზიდული მშვილდ-ისრით ხელში, მარჯვენა ფილაზე კი – დაჭრილი, დევნილი ირემი. ცხენი და მხედარი მიემართებიან მარცხნივ. მხედარი, მიმართულების საპირისპიროდ, ტანით მოტრიალებულია დაჭრილი ირმისკენ, მოზიდული მშვილდით ისარს უმიზნებს. დეტალურადაა დამუშავებული სამოსი. მხედარს სამკუთხა აღმოსავლური სტილის ქუდი ახურავს. ქუდზე გამოკვეთილი ლენტი, დრაპირებული სამოსი მიანიშნებს სამეფო პირის პორტრეტზე. ქვის ორივე ფილას მცირე დაზიანებები აქვს, მხედრის სახის არე ჩამოშლილია, თუმცა კარგად ჩანს მორკალული წარბები. ასევე დაზიანებულია

[308] A. Carikci, Transformation of The Church of Surp Khach into Akdamar Museum, Universiteit Leiden, 2016.05.18
[309] A. Sarqisian, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 346-357.
[310] https://historymuseum.am/ru/collections_type/%D1%80%D0%B5%D0%BB%D0%B5%D1%8C%D0%B5%D1%84-%D1%81%D0%BE-%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%BE%D0%B9-%D0%BE%D1%85%D0%BE%D1%82%D1%8B/

ცხოველის სხეულის უკანა ნაწილი. ირემს სახე მხედრისკენ აქვს მოტრიალებული. ყელთან დიაგონალურად გამოსახული ისარი მიანიშნებს, რომ ის დაჭრილია. დამუშავების მხრივ, მომრგვალებული, პლასტიკური ფორმები რეალისტურად გადმოსცემს ფიგურებს.

ამრიგად, სომხურ ხელოვნებაში ვხვდებით ძირითადად საერო თემატიკის ნადირობის სცენებს, რომლებიც ერთგვარად ისტორიული პირების პორტრეტებს ასახავს. ტაძრის აღმშენებელი ფეოდალები ამ გზით ცდილობდნენ თავისი სახელის უკვდავყოფას. ფეოდალების და მეფეების ნადირობის სცენების სიმრავლე სომხურ კულტურაში ნადირობის კულტის პოპულარობაზე მეტყველებს, თუმცა უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, თავისი გეოგრაფიული მდებარეობის გამო, მეზობელი ქვეყნების კულტურის ძლიერ გავლენასაც განიცდიდა; სტილისტურად ახასიათებს დეკორატიულობა და დეტალების დამუშავება. სომხურ რელიეფურ ქანდაკებაში ოსტატები ცდილობენ ეროვნული სამეფო სამოსის გადმოცმას. აქ ძირითადად მონადირე მხედრებია მოცემული. ზოგან ქვეითი დიდებულები ნადირობენ ძირითადად ლომზე, ტახზე ან დათვზე, რაც სასანიდური ირანის ხელოვნების გავლენაზე მეტყველებს. ელინისტური და სასანიდური ირანის გავლენები რელიეფებზე უფრო ადრეულ ეტაპზე შეინიშნება, მაშინ, როცა ყალიბდებოდა სომხური ხელოვნება. შედარებით გვიანი პერიოდის ძეგლებზე კი უკვე ჩამოყალიბებული სახით აღწევს შემუშავებულ იკონოგრაფიულ სქემებს, რომლებიც ატარებენ სომხური ხელოვნების ინდივიდუალურ ხასიათს.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ იტალიაში, წმ. ევსტათის ნადირობის გარდა, რომაული და ბიზანტიური პერიოდის საერო ტიპის კომპოზიციებიც გვხვდება. მაგ., **პიაცა არმერინას მოზაიკა** (სიცილია, იტალია) კარანდინის მიხედვით თარიღდება III ს-ის II ნახევრით[311](სურ.71); **ვილა დელ კაზალე სასახლის** დიდი ნადირობის სცენა, IV ს. (სურ.72). პატრიციო პენსაბენის და ენრიკო გალოჩიოს მიხედვით, სასახლის შესასვლელში დიდი ადგილი უჭირავს ნადირობის კომპოზიციას. კომპოზიციაში გამოსახულია: ტახი, სპილო, ლეოპარდი, ვეფხვი, ფენიქსი, ფონზე კი – ინდოეთის, ალექსანდრიის და ეგვიპტის ლანდშაფტები. კომპოზიციების ბოლოებში ჩასმულია ქალის პერსონიფიკაციები.[312] პიაცა არმერინას ნადირობის სცენა,[313] კატრინ დანბაბინის მიხედვით, თარიღდება IVს. სიცილიაში, როგორც ჩანს, აქტუალური ყოფილა ნადირობის თემატიკა. არმერინას და ვილა დელ კაზალეს გარდა, აღსანიშნავია **პალერმოს ნორმანის სასახლის მოზაიკები მშვილდოსნების და** ნადირობის სცენის გამოსახულებებით, XIIს. (სურ.73,74,75). პატრიკ ჰანტის მიხედვით, პალერმოს შუა საუკუნეების მოზაიკები შთაგონებულია სასანიდური ხელოვნებით. ამას ხსნის იმით, რომ გამოყენებულია აბრეშუმის იმპორტული სასანური ტექსტილი (VI-VIIIსს.) (სურ.76), რომლებზეც გამოსახულია ცხოველები

[311] M. Nassar, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 73.
[312] P. Pensaben, E. Gallochio, The Villa Del Casal of Piazza Armerina, Vol. 53, N2, 2011, pp. 29-37.
[313] K. M. D. Dunbabin, დასახელებული ნაშრომი, p. 171-173.

ერთმანეთის პირისპირ, სიმეტრიულად. XI საუკუნეში, როჯერის დინასტიის დროს, რელიგიურ ტოლერანტობას იჩენდნენ მუსლიმების მიმართ, რისი დასტურიცაა ხელისუფლებაში ებრაელების მიღება, რომლებიც ადმინისტრაციულ საქმიანობას ეწეოდნენ და მნიშვნელოვან როლს თამაშობდნენ სიცილიის მოსახლეობის ცხოვრებაში.[314] პატრიკ ჰანტის მიხედვით, პალერმოს ნორმანულ სასახლეში არქიტექტურაშიც იჩენს თვს ისლამური ხელოვნების გავლენა, განსაკუთრებით თაღების გადაწყვეტაში. ასევე შერწყმულია ბიზანტიური ხელოვნებაც. ბერძენი ხელოვანები იყენებენ დიდი რაოდენობით ოქროს ფონს, ბიზანტიური ხელოვნების მსგავსად. ყველა მოზაიკას აქვს ოქროსფერი ფონი, ნათების შესაქმნელად. კომპოზიცია იყოფა ორ რეგისტრად: ზედა ნაწილში, ცენტრში გამოსახულია პალმის ხე, რომელიც ერთმანეთისგან ყოფს მოზიდული მშვილდ-ისრით კენტავრს. ქვედა რეგისტრში, ცენტრში გამოსახულია ლიმონის ხე და ერთმანეთისკენ მიმართული ლეოპარდები. მარჯვენა და მარცხენა მხარეს ხისკენ მიმართული ფარშევანგებია ჩასმული. ჰანტის მიხედვით, ეს ხეები ასახავენ სასახლის სამხრეთით მდებარე ბაღს. სასანური ხელოვნების სტილით გადაწყვეტილი ცხოველთა განლაგება სიმეტრიულად ქმნის უნიკალურ კონტექსტს. პალერმოს მოზაიკებზე გვაქვს ბერძნულ-ლათინური, ბიზანტიური და აღმოსავლური ხელოვნების სინთეზი. ეს მოზაიკები ასახავს სიცილიის სამეფოს მმართველების ტოლერანტობას და ჰუმანურობას. შთამბეჭდავი და ექსპრესიული მოზაიკები წარმოადგენს ბერძნულ-რომაულ სასანურ სინთეზს.[315]

როგორც ვნახეთ, ნადირობის სცენა საქართველოში გვხვდება VI-VII საუკუნეებიდან XVIII საუკუნემდე როგორც რელიეფურ ქანდაკებაში, ისე მონუმენტურ მხატვრობასა და წიგნის მინიატურაში. დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში, კერძოდ, საფრანგეთში ნადირობის სცენები გვხვდება XIII-XVI საუკუნეებში, თუმცა აქ, პლაკიდას ნადირობის პარალელურად, წმინდა ჰუბერტის ნადირობის თემატიკაა აქტუალური. ლიტერატურულ წყაროებში მოთხრობილი ჰუბერტის ცხოვრების ერთი ეპიზოდი წმ. ევსტათის ხილვის სიუჟეტის მსგავსია.

6.2 წმინდა ევსტათი პლაკიდას ნადირობის კომპოზიციები და მისი ვარიაციები შუა საუკუნეების ფრანგულ რელიეფებში

როგორც დავინახეთ, შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში რელიეფური ქანდაკების მრავალფეროვან იკონოგრაფიულ რეპერტუარში ნადირობის თემას მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს. კავკასიის ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც ასეა, თუმცა წმინდა ევსტათის ნადირობის კომპოზიციები რელიეფურ ქანდაკებაში ქართულმა ხელოვნებამ შემოინახა. წმ.

[314] http://www.electrummagazine.com/2012/02/medieval-mosaics-inspired-by-sassanian-art/
[315] http://www.electrummagazine.com/2012/02/medieval-mosaics-inspired-by-sassanian-art/

ევსტათი პოპულარობით სარგებლობდა დასავლეთევროპულ, განსაკუთრებით ფრანგულ ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც. როგორც აღვნიშნეთ სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ სიახლეს სწორედ წმინდა ევსტათის და წმინდა ჰუბერტის ურთიერთმიმართებაში შესწავლა წარმოადგენს. საკითხის შესწავლისას გაირკვა, რომ ცალ-ცალკე მეტ-ნაკლებად ორივე წმინდანის შესახებ ვხვდებით სამეცნიერო ნაშრომებს, თუმცა, ერთიან ჭრილში შესწავლილი არ არის. ამ კუთხით კვლევა აქამდე არ ჩატარებულა, მას მხოლოდ მოსაზრების სახით ვხვდებით ნიკოლ ტიერის სტატიაში[316] სადაც მკვლევარი კაბადოკიის კედლის მხატვრობის განხილვისას, წმინდა ევსტათის მოიხსენიებს წმ. ჰუბერტის თემატიკას წმ. ევსტათისთან მიმართებაში. თუმცა, უნდა აღინიშნოს რომ ამ ჭრილში კვლევა აქამდე არ ჩატარებულა.

წინამდებარე ქვეთავის მთავარი თემა ქართული და დასავლეთევროპული რელიეფური ნიმუშებია, რადგან ორივეგან შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში დიდი ყურადღება მიექცა წმ. ევსტათი პლაკიდასთან დაკავშირებულ სიუჟეტებს.

საქართველოში, რელიეფურ სცენებს მონადირე-მხედრების გამოსახულებებით, სხვადასხვა ფორმით და ინტერპრეტაციით, VI-VII ს-დან XVI ს-მდე თითქმის ყველა საუკუნეში ვხვდებით. ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გვაქვს „ტიპიური ნადირობა“– მხედარი-მონადირე მისდევს ცხოველს, რომელიც მოცემულია ძირითადად წმ. ევსტათი პლაკიდას კომპოზიციებით. ვხვდებით მისგან გარკვეულად განსხვავებულ კომპოზიციებსაც, სადაც მონადირე კი არის წარმოდგენილი, მაგრამ არ გვაქვს დევნის სცენა (მაგ.: ოშკი, ბაგრატი, ტყობა-ერდი, სადგერი).

საფრანგეთში პლაკიდას ნადირობის სცენები XII-XVI საუკუნეებში გვხვდება, რომლის პარალელურადაც წმინდა ჰუბერტის ნადირობაა აქტუალური. ლიტერატურულ წყაროებში მოთხრობილი ჰუბერტის ხილვის სცენა წმ. ევსტათის ხილვის სიუჟეტის მსგავსია. ტაძრებზე გამოსახული კომპოზიციების იკონოგრაფიული სქემებიც ანალოგიურია, მცირე განსხვავებებით. საგულისხმოა, რომ განსხვავებული ისტორიული პირობების, ადგილობრივი ტრადიციების გამო, წმ. ევსტათის კომპოზიციების მხატვრულ-სტილისტურ გადაწყვეტაში სხვადასხვაგვარი მიდგომები ჩამოყალიბდა.

დასავლეთევროპულ ადრეულ ლიტერატურაში წმ. ევსტათის ბიოგრაფია **იაკობ დე ვორაგინეს ნაშრომში – „ოქროს ლეგენდებშია“**[317] (XIIIს.) მოთხრობილი, რომელმაც წარმოუდგენელი გავლენა იქონია ევროპულ კულტურაზე. მასში თავმოყრილი სიუჟეტები,

[316] N. Thierry, Un problem de continuitè ou de rupture. დასახელებული ნაშრომი.

[317] La légende Dorée, Traduite en Français par L'abbé J. B. M. Roze, Édouard Rouveyre, Éditeur, Paris, MDCCCII, 2004.

წმინდანთა ცხოვრებები, შუა საუკუნეების ხელოვნების შთაგონების წყარო გახდა.[318] კრებული შეიქმნა დომენიკელი ბერის – იაკობ დე ვორაგინეს მიერ 1230-1298 წლებში. ბიბლიის შემდეგ ყველაზე ღირებულ კრებულს წარმოადგენს კათოლიკური ეკლესიისათვის. „ოქროს ლეგენდები“ თავდაპირველად ლათინურ ენაზე დაიწერა, შემდეგ კი ლათინურიდან ითარგმნა ყველა ევროპულ ენაზე. ეს ლიტერატურული თხზულება ერთგვარი ენციკლოპედიაა, სადაც კათოლიკე წმინდანების ბიოგრაფიებია მოთხრობილია. ის ნაწილობრივ წერილობით წყაროებს, ნაწილობრივ ხალხურ თქმულებებში შემონახულ ლეგენდებს ეფუძნებოდა. „წმინდანთა ცხოვრების ენციკლოპედია“ იყოფა 178 თავად. XIII-XVI საუკუნეების კრებულის 150-მდე ხელნაწერი შემორჩა. ქრისტიანული სასწაულების, მსოფლმხედველობის იდეით შთაგონებული კრებული აერთიანებს წმინდანთა ცხოვრების სიუჟეტებს, რომელიც შუა საუკუნეების ოსტატებისთვის შთაგონების წყარო ხდებოდა.[319] აქ მოცემული წმ. ევსტათის ამბის შინაარსი საქართველოში გავრცელებულ, ადრინდელ ლიტერატურაში გადმოცემულ შინაარსს ემთხვევა. რაც შეეხება ფრანგი წმინდანის, ჰუბერტის ცხოვრების პირველწყაროებს, მისი ბიოგრაფია დადასტურებული გვაქვს ფრანკ ჰაგიოგრაფთან – იოანა ორლეანელთან (VIII-IX სს.). ჰუბერტის ცხოვრების შესახებ ორი ხელნაწერი მოგვითხრობს. აქედან, პირველი დათარიღებულია IX, მეორე კი – XI საუკუნით. წმინდა ჰუბერტის ცხოვრების შესახებ ამ ორ ცნობილ ლიტერატურულ წყაროს XIX საუკუნეში თავი მოუყარა მისიონერმა **ჟან პიერ სმიტმა „წმინდანთა ქმედებებში“** (Acta Sanctorum), ნოემბრის თვის ხელნაწერში. ვინაიდან 3 ნოემბერი წმ. ჰუბერტის ხსენების დღეა, მისი ცხოვრება ნოემბრის თვის თავშია მოცემული.[320] ჰუბერტის ცხოვრების შესახებ შემონახული ჰაგიოგრაფიული ცნობები შესულია ბიბლიოთეკა ჰაგიოგრაფიკა ლათინაშიც.[321]

ლიტერატურულ წყაროებში შემონახული ცნობებით, წმ. ჰუბერტის ხილვის სიუჟეტი პლაკიდას ცხოვრების სიუჟეტს ჰგავს. მორის დენის მიხედვით,[322] იგი მონადირეების მფარველ წმინდანად მოიაზრება. სილვეინ ბალოს მიხედვით,[323] მისი ცხოვრება VII-VIII საუკუნეებს უკავშირდება. წმინდანის კულტის, როგორც მონადირეების მფარველის, ჩამოყალიბება დაკავშირებული იყო მის გატაცებასთან. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ფრანკთა მეფე და საღვთო რომის იმპერატორი ლუი I ღვთისმოშიში (778-840), რომელიც ნადირობდა არდენებში, სიცოცხლეშივე იყო წმინდა ჰუბერტის მიმდევარი და ერთგული. მან 3 ნოემბერი დიდი

[318] É. Male, l’Art religieux du XIII[e] siècle en France, Étude sur l’iconographie du moyen âge et sur ses sources d’inspiration, Paris, 1898, p. 349.
[319] J. D. Voragine, La Légende dorée, trad.par A. Boureau, M. Goullet, L. Moulinier, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004.
[320] S. Baleau, Les sources de l’histoire de Liège au Moyen Age, Etude critique, T I, Bruxelles, 1903, გვ. 40-45.
[321] Bibliotheca Hagiographica Latina, Soc II Bollandiani, Bruxelles, 1911.
[322] M. Denis. დასახელებული ნაშრომი, გვ.40-41.
[323] S. Baleau. დასახელებული ნაშრომი,1903.

ნადირობის დღედ გამოაცხადა. XI საუკუნის აღწერებში მოიხსენიება კავშირი ჰუბერტის ხილვასა და არდენების ტყის მაღლობს შორის, რომელიც სამხრეთ ბელგიის საზღვარზეა. ის ნაწილობრივ ესაზღვრება საფრანგეთს და ლუქსემბურგს. სწორედ ამ საზღვარზე ჩაისახა წმ. ჰუბერტის კულტი და აქედან გავრცელდა დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში (ინგლისი, გერმანია, ბელგია, ნიდერლანდები).[324]

ბრაიან დანიელ სტარის მიხედვით,[325] ლიეჟის ეპისკოპოსის წმინდა ჰუბერტის ცხოვრება (656-727) დაკავშირებულია ფრანკთა სახელმწიფოს არსებობის პერიოდთან, მისი სამშობლო „ავსტრაზიაა“, რომელიც მოიცავდა საფრანგეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთის რეგიონებს, ბელგიას, ნიდერლანდებს და ასევე გერმანიის დასავლეთ ტერიტორიებს.[326] წმინდანის ცხოვრებაც აღნიშნულ რეგიონებთან მჭიდროდაა დაკავშირებული: დაიბადა საფრანგეთში,[327] აკვიტანიაში, რომელიც ოდესღაც წარმოადგენდა რომის საღვთო იმპერიის პროვინციას და 1137 წელს საფრანგეთმა შემოიერთა. ჰუბერტი – ჰერცოგ ბერნარდის შვილი, ერთგვარი პოლიტიკური პირიც იყო. იგი თავისი მოღვაწეობით დიპლომატის როლსაც ასრულებს საფრანგეთის ისტორიაში. შესაძლოა, ამიტომაც გახდა აქტუალური აღნიშნული წმინდანის ცხოვრება შუა საუკუნეების ხელოვნებაში.[328]

ლეგენდის თანახმად, ჰუბერტი წითელ პარასკევს ცხენთან და ძაღლთან ერთად არდენების ტყეში ნადირობდა. ნადირობის დროს მან თეთრი ფერის ირმის რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვარი იხილა, რომელმაც სასულიერო ცხოვრებისკენ და წმინდა ლამბერტის მოწაფეობისკენ მოუწოდა. ჰუბერტის ხილვაში თეთრი ფერი არის სიწმინდის სიმბოლო, სასწაულებრიობას ამძაფრებს. თეოფანიის შემდეგ (წმ. ევსტათი პლაკიდას მოწამეობრივი აღსასრულისგან განსხვავებით), საერო ცხოვრებიდან სასულიერო ცხოვრების გზას დაადგა, რომში წავიდა და წმ. ლამბერტის სულიერი შვილი გახდა. იგი ლიეჟის ეპისკოპოსად ეკურთხა, ხოლო, წმ. ლამბერტის გარდაცვალების შემდეგ, პაპმა ჰუბერტი გამოარჩია და მალევე მაასტრიხტის ეპისკოპოსობას მიაღწია. პასტორალური ცხოვრებიდან იგი ებრძოდა წარმართულ კულტებს, მოახდინა ოდინის (ძველგერმანელთა მითიური სისტემის უზენაესი ღმერთი, ღმერთების სკანდინავიური პანთეონის მამამთავარი) წარმართული ტაძრების ქრისტიანიზაცია.[329]

[324] Biographie nationale, publiée par l’ Académie royale des sciences, des letters et des Beaux-arts de Belgique, IX, pp. Bruxelles, 1897, გვ. 591.
[325] B. D. Starr, Dictionary of Saints, 2013, pp. 199.
[326] Ch. Oman, The Dark Ages 476-918, London 1914, pp. 111-128.
[327] M. Denis, დასახელებული ნაშრომი, pp. 39.
[328] B. D. Starr, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 199.
[329] M. Denis, დასახელებული ნაშრომი, pp. 40.

საკრალურ მნიშვნელობას იძენს წმ. ჰუბერტის წითელ პარასკევს ნადირობა. ირმის რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულების საფუძველიც ალბათ აქედან მომდინარეობს. განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს თეთრი ფერის ირმის ხაზგასმა. ყველა კულტურაში კეთილსაწყისიანი სიმბოლოა და სიცოცხლის, ნაყოფიერების, განახლების იდეად მიიჩნევა. კელტები განსაკუთრებით თაყვანს სცემდნენ თეთრ ირემს, რომელიც ზებუნებრივი ძალის მისტიკურ ცხოველად მიაჩნდათ. ამასთანავე, ირმის რქები მზის სხივებად აღიქმებოდა. ირემი ითვლებოდა ღმერთთან შუამავლად, მისი განტოტვილი რქები კი სიცოცხლის ხესთან ასოცირდებოდა. როგორც ცნობილია, ირმის რქებს აქვს რეგენერაციის – განახლების უნარი. კელტების წარმოდგენით, ხის ტოტებსაც აქვს ახალი ფოთლებით შემოსვის უნარი. ირმის რქები ასოციაციურად ხის ტოტებს უკავშირდებოდა, ეს უკანასკნელი კი მათთვის უწმინდეს მცენარედ ითვლებოდა. მათი ღმერთი – ცერნუნი ბუნების გამოღვიძების ციკლთანაა დაკავშირებული. იგი სახვით ხელოვნებაში ირმის განტოტვილი რქებით ან ირმით და ხარით გამოისახება. რაც შეეხება პრეისტორიული ხანის გალიის მაცხოვრებლებს, ისინი ირმებს თაყვანს სცემდნენ კელტების ჩამოსვლამდე. ირმის რქებს გალები გვირგვინს ეძახდნენ და აღიქვამდნენ ძალის სიმბოლოდ. ირემმა თანდათნობით გალების რწმენა-წარმოდგენაში ადამიანის სახე მიიღო და მიენიჭა სახელი ცერნუნოსი.[330]

ემილ მალეს მიხედვით, „ოქროს ლეგენდებში“ მოთხრობილი აღმოსავლური წმინდანების ლეგენდები ძირითადად ეფუძნება ბერძნული და კოპტური გმირული ზღაპრების მსგავს აგიოგრაფიას. წმინდა ევსტათის, წმინდა გიორგის, წმ. ქრისტეფორეს კულტები გამოირჩეოდნენ თავისი პოპულარობით. პლაკიდას ბიოგრაფია სწორედ იაკობუს დე ვორაგინეს „ოქროს ლეგენდებმა“ შემოგვინახა. იგი იმპერატორ ტრაიანეს დროს მაცხოვრის გამოცხადების შემდეგ მოინათლა. აქ მოთხრობილი წმინდანის ცხოვრება აღმოსავლურ ხელოვნებაში გავრცელებულ წმინდა ევსტათის ცხოვრების მსგავსია: აქაც ნადირობის დროს მაცხოვრის ხილვის შემდეგ წარმართი პლაკიდა ინათლება, რის შემდეგაც იწყება მისი განსაცდელებით სავსე ცხოვრება: ოჯახთან ერთად გარბის ეგვიპტეში, მდინარის გადაკვეთისას კარგავს ვაჟებს და ბოლოს, ემილ მალეს მიხედვით, მისი ცხოვრება მთავრდება ისე, როგორც „ანტიკურ კომედიებში“ – იმპერატორი, ოჯახთან ერთად, რვალის კუროში წამებით დასჯის. აქ მოცემული ლიტერატურული წყაროს შინაარსი საქართველოში გავრცელებული პირველწყაროს შინაარსს ემთხვევა. წმინდანის ცხოვრების სიუჟეტი შუა საუკუნეების საფრანგეთის საყვარელი თემა გახდა, მისი ცხოვრებისეული „დრამა“ ამ ეპოქის ხელოვნებისთვის მომხიბლავი და მისაღები იყო. წმინდა ევსტათის ცხოვრება რომ ძვირფასი იყო შუა საუკუნეების ხელოვნებისთვის, ამაზე

[330]ირ. მამასახლისი. ირმის კულტი კავკასიის ხალხთა კულტურაში, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 285-286.

მეტყველებს მისი გამოსახულებების სიმრავლე (**ოსერის, ლემანის, ტურის** ვიტრაჟები, **შარტრის ორი ვიტრაჟი** და სამხრეთის პორტალის ბარელიეფი ეთმობა წმინდა ევსტათის).[331]

ემილ მალეს მიხედვით, XIII საუკუნის ხელოვნება წარმოადგენს წმინდანების მრავალრიცხოვანი ლეგენდების ინტერპრეტაციებს. მათ შორისაა წმ. ევსტათის ცხოვრებაც. შუა საუკუნეების ქრისტიანისთვის წმინდანები არ იყვნენ მხოლოდ ისტორიული გმირები, ისინი მფარველები და განსაკუთრებული შუამავლები იყვნენ ღმერთთან. მათი პატივისცემა ანტიკურ კერპთაყვანისმცემლობაზე მეტი იყო. წმინდანები ადამიანის ცხოვრებაში ერთვებიან, როგორც წარმართული რომის ღმერთები. როგორც ცნობილია, ქრისტიანი ნათლობისას იღებდა იმ წმინდანის სახელს, რომელიც გახდებოდა მისი მფარველი და მაგალითი ცხოვრებაში. სხვადასხვა წმინდანი მოიაზრებოდა საფრანგეთის პროვინციების, ქალაქების, სოფლების მფარველად. ყველა პროვინციას ჰქონდა წმინდა ადგილი, რომელსაც იცავდა და მფარველობდა კონკრეტული წმინდანი.[332]

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, წინაქრისტიანული ხანის ირმის კულტმა ქრისტიანიზაცია განიცადა როგორც საქართველოში, ისე სხვა ქვეყნების რელიგიურ რწმენა-წარმოდგენებში. ირემზე ნადირობასთანაა დაკავშირებული პლაკიდას და ჰუბერტის მნიშვნელოვანი ცხოვრების ეპიზოდი, რაც საყვარელი თემა გახდა ქრისტიანული სახვითი ხელოვნებისთვის.

შუა საუკუნეების საფრანგეთში წმინდანთა ცხოვრებებზე საუბრობენ პოემებში, თქმულებებში, პოპულარულ დრამებში; სახვითი ხელოვნების ყველა თანამედროვე დარგითა თუ ზეპირსიტყვიერებით ცდილობენ შემოინახონ წმინდანთა ცხოვრების, დღესასწაულების და მნიშვნელოვანი მოვლენების ილუსტრაციები. ამით ადიდებენ და პატივს სცემენ ღმერთთან შუამავლობისთვის. საფრანგეთში წმინდანების ერთგვარი კულტი არსებობს (დღესაც, პარიზში წმინდანების სახელი აქვს მინიჭებული ქუჩებს, მეტროებს... მაგ., სენ პლაკიდა, სენ მიშელი და ა.შ.). წმინდანები ადამიანის ცხოვრებაში ერთვებიან, როგორც წარმართული რომის ღმერთები.[333]

ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, წმინდა ევსტათის კულტი საფრანგეთში XII საუკუნეში ჩნდება.[334] წმინდანის ცხოვრების ხილვის სიუჟეტი შუა საუკუნეების საფრანგეთის საყვარელი თემა გახდა; მისი ცხოვრებისეული „დრამა“ ამ ეპოქის ხელოვნებისთვის მომხიბლავი და მისაღები იყო, რაზეც მეტყველებს მისი გამოსახულებების სიმრავლე (**ოსერის, ლემანის, ტურის** ვიტრაჟები და სხვ.).[335]

---

[331] É. Male, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 350-352.
[332] იქვე, გვ. 341-349.
[333] იქვე, გვ. 347.
[334] M. Denis, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 39.
[335] É. Male, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 352.

შუა საუკუნეების საფრანგეთში წმ. ევსტათის გამოსახულებები იკავებს მნიშვნელოვან ადგილს კათედრალებში. კომპოზიციების განთავსების ადგილი საქართველოში თუ უმეტესად კარ-სარკმელთა, ფასადების, კანკელის და სტელის წახნაგს წარმოადგენს, საფრანგეთში ძირითადად ვიტრაჟების, ტრაპეზის, შესასვლელის ტიმპანის და პორტალის შემკულობისას მიმართავენ, მის ცალკეულ სიმბოლოს ზოგჯერ ფასადების ზედა ნაწილში, ფრონტონზეც ვხვდებით (მაგ., პარიზის წმ. ევსტათის ტაძარი, XIIIს.).

მოძიებული ნიმუშების რაოდენობით თუ ვიმსჯელებთ, ნადირობის თემატიკაზე შესრულებული რელიეფები საფრანგეთში უფრო მეტი შემორჩა, ვიდრე საქართველოში. ფრანგული ძეგლებიდან აღსანიშნავია წმ. ევსტათის რელიეფური კომპოზიცია **ვეზლეს** წმ. მარიამ მაგდალინელის ბაზილიკის ნართექსის კაპიტელზე (1120-1150 წწ.), **სენ დენის** ბაზილიკის ტრაპეზის რელიეფი (XIII ს). წმ. ევსტათის სახელზეა აგებული პარიზის კათედრალი (XIII ს); მის ცხოვრებას ასახავს ამავე პერიოდის **ტურის სენ გატიენის** კათედრალის (XIII ს) და **შარტრის** ჩრდილოეთის ნავის ვიტრაჟი (XIII საუკუნის I ნახ.). გვიან შუა საუკუნეებში, საფრანგეთში პლაკიდას ხილვის ცხოვრების ეპიზოდის გამოსახვა ადგილს ჰუბერტის ხილვის იკონოგრაფიულ სქემას უთმობს, პლაკიდას თემა კი წიგნის მინიატურაში განაგრძობს არსებობას. მინიატურების უამრავი ნიმუში საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის, ხელნაწერების დეპარტამენტშია დაცული, მაგ., იაკობ დე ვორაგინეს **„ოქროს ლეგენდა“** (XV ს.), **ვინსენტ დე ბოვეს ენციკლოპედია,** (speculum historiale) (XIV ს.) და ა.შ. მინიატურებშიც ძირითადად მლოცველი პლაკიდა ქვეითად, ირმის წინაშე დაჩოქილი გამოისახება, ირმის რქებს შორის კი ძირითადად მაცხოვრის მონუმენტური თავია გამოსახული. იგი წარმოდგენილია საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა დეპარტამენტში დაცულ XIV-XV საუკუნეების ფრანგულ და ბელგიურ ხელნაწერებშიც, მაგ., წმ. ევსტათის ხილვა, წმინდანთა ცხოვრება, ფრანგული ხელნაწერი (183, 231v.) (XIV ს.). თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. ჰუბერტის კულტის გაძლიერების პარალელურად, წმ. ევსტათის თემატიკა არ არის დავიწყებული. საფრანგეთის გარდა, მისი ხილვის სიუჟეტებს ვხვდებით იტალიაში, გერმანიასა და ინგლისში. როგორც რენესანსის ფერწერაში (მაგ., **წმ. ევსტათის ხილვა,** იტალიელი ფერმწერი **პიზანელო,** 1438-1442წწ. ლონდონის ეროვნული გალერეა, გერმანელი **ალბრეხტ დიურერის** წმ. ევსტათის ხილვა, სენ ლუის (1501წ.) ხელოვნების მუზეუმი (აშშ), **უცნობი მხატვრის წმ. ევსტათის ხილვა,** 1500წ., გერმანია), ისე კედლის მხატვრობაში (ინგლისში **კენტერბერის კათედრალის** კედლის მხატვრობა (1480წ.).

ფრანგულ ხელოვნებაში მოძიებული ნადირობის კომპოზიციებიდან ყველაზე ადრეულია XII საუკუნის „წმ. ევსტათის ნადირობა“, ვეზლეს წმ. მარიამ მაგდალინელის ბაზილიკის ნართექსის კაპიტელის რელიეფზე (1120-1150წწ., სურ.77). მისი თავისებურება ისაა,

რომ, ქართულის მსგავსად, მხედარი პლაკიდაა ნადირობის მომენტში გამოსახული და არა მლოცველი; ქართულისგან განსხვავებით, საყვირით ხელში ნადირობს (ეს სახასიათოა ფრანგული სცენებისთვის). კომპოზიციაში არ გვაქვს იკონოგრაფიული სქემის აუცილებელი ნიშანი – ირმის რქებს შორის მაცხოვრის ან ჯვრის გამოსახულება. აქ წარმოდგენილია მხოლოდ ერთი მომენტი – ნადირობა თეოფანიის გარეშე. ძაღლის ფიგურაც მხედარზეა დამოკიდებული, მოქაჩული თოკით მართავს, დევნილი ცხოველის წინ თავდასხმის მომენტში აკავებს. ცხენის, ძაღლის და ცხოველის ფიგურა სიმეტრიულია. ფიგურებს შორის თავისუფალი არეები შევსებულია ვაზის მტევნებით და ყლორტებით. მცენარეული ორნამენტის რბილი, დენადი ხაზის კონტურები დინამიკურობას ანიჭებს კომპოზიციას.

ევროპულ წმ. ევსტათის კომპოზიციებში ძირითადად ამბის თხრობა ხდება. მაგ., **შარტრის** ჩრდილოეთის ნავის ვიტრაჟზე (XIII ს-ის I ნახ. სურ.78) რამდენიმე კომპოზიციაა: ცენტრში ნადირობა, სადაც გამოსახულია ორი მხედარი, ირმების დევნის მომენტში. ცენტრალური ფიგურა, ვეზლეს მსგავსად, **ხელში საყვირითაა** წარმოდგენილი, კომპოზიციაში ჩართულია ძაღლის ფიგურები. ვიტრაჟის ცენტრალური კომპოზიციის ირგვლივ წრიულ მედალიონებში ჩასმულია ქვეითი ადამიანის ფიგურები ძაღლის ჯგუფებთან ერთად. ნადირობის ზემოთ, მარცხენა მხარეს წარმოდგენილია ხილვის სცენა, მარჯვენა მხარეს კი – წმინდანის ნათლობა. მედალიონში, ცენტრში, ცალ მუხლზე დაჩოქილი ევსტათი ვედრების პოზაშია წარმოდგენილი ირმის წინაშე. ირემი რქებს შორის **მონუმენტური ჯვრის** გამოსახულებითაა, ხელით მოზიდული აქვს ცხენის აღვირი. მის თავზე ციდან გადმოსული მაკურთხებელი მარჯვენაა წარმოდგენილი, რაც იშვიათად გვხვდება ფრანგულ ხელოვნებაში, ქართულში კი არსად გამოვლენილა. აღნიშნული დეტალის – მაკურთხებელი მარჯვენის ჩართვა სიუჟეტში ასოციაციას იწვევს გვიან პერიოდში ჰუბერტის იკონოგრაფიულ სქემაში შემუშავებული, ციდან გადმოსული ანგელოზის ფიგურასთან. ვიტრაჟების ფერებით შექმნილი კონტრასტები თეოფანიის შთაბეჭდილებებს ამძაფრებს.

წმ. ევსტათის ცხოვრებას ასახავს ამავე პერიოდის **ტურის სენ გატიენის** კათედრალის ვიტრაჟი (XIIIს.,სურ.79). აქაც რამდენიმე კომპოზიცია ეძღვნება წმინდანის ცხოვრების ეპიზოდებს: ნადირობა, ხილვა, წამება რვალის კუროში... ნადირობის სცენაში, შარტრისგან განსხვავებით სამი ფიგურაა გამოსახული: მხედარი საყვირით ხელში მიემართება ირმისკენ, ძაღლი კი თავს ესხმის ირემს. ვიტრაჟები მუქი ტონალობითაა გადაწყვეტილი. თეთრი ფერისაა ძაღლის ფიგურა, ირმის რქები და ცხენი. ევსტათის სამოსი, მუქ მწვანე კაბაზე წითელი მოსასხამით, კონტრასტს ქმნის. ნადირობის სცენაში წმ. ევსტათი სამკუთხა წითელი ქუდითაა გამოსახული, რაც მის ერისკაცობაზე მიანიშნებს.

ნადირობის სცენაში თუ ერისკაცი „მდევარი“ პლაკიდაა მოცემული (ირმის დევნის მომენტში), ხილვის კომპოზიციაში წმინდანი წარმოდგენილია, როგორც „ირმისგან მონადირებული“ „მაცხოვრის მიმდევარი“. ქვეითი ფიგურა მორჩილად, ოდნავ მოხრილი ფეხებით და ზეაპყრობილი ხელებით მიემართება ირმისკენ, **საყვირი** გვერდზე აქვს გადაკიდებული, თავზე აქაც სამკუთხა ქუდი ახურავს (მწვანე ფერის). მის წმინდანობაზე მიანიშნებს წითელი შარავანდედი. ირემს თავი მოტრიალებული აქვს პლაკიდასკენ. შარტრისგან განსხვავებით, მის რქებს შორის წითელ შარავანდედში ჯვრის მაგიერ **თეთრსახიანი მაცხოვარია (ნათების აღსანიშნავად) გამოსახული.**

შუა საუკუნეების ფრანგული სკულპტურის ძეგლებიდან „წმ. ევსტათი პლაკიდას“ ხილვის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ XIII საუკუნის **სენ დენის** ბაზილიკის ტრაპეზის რელიეფი (XIIIს,სურ.80). აქაც, შარტრის მსგავსად, ამბის თხრობა გვაქვს წარმოდგენილი: ევსტათის ისტორიის საკვანძო მომენტებია გამოსახული: ქრისტეს რჯულზე მოქცევა, ნათლობა, განსაცდელები (შვილების დაკარგვა) და მოწამეობრივი აღსასრული (სულის ხსნის იდეა). თეოფანიის– ღვთის გამოცხადების კომპოზიცია, თავის მხრივ, უფლის დიდებასაც ასახავს.

ტრაპეზის ჰორიზონტალური ქვის ფილა მოჩარჩოებულია სწორკუთხა, შუაში ჩაჭრილი ზოლით. მოჩარჩოება ცენტრში სამყურა თაღის ფორმითაა ამაღლებული, რითაც მის ქვეშ გამოსახულ ჯვარცმის კომპოზიციას ესატყვისება. ჰორიზონტალურად გადაწყვეტილი კომპოზიცია მოგვითხრობს წმ. ევსტათის ცხოვრების მნიშვნელოვან ეპიზოდებს: ხილვა – ევსტათის სულიერი ცხოვრების დასაწყისი, ნათლობა ოჯახთან ერთად. ამბის თხრობა იწყება ნადირობის სცენით, „თეოფანიით“ – წმ.დასაწყისით, მდინარის გადაკვეთა და შვილების დაკარგვა. ამბავი სრულდება მისი ოჯახის „რვალის კუროში“ წამებით. ტურის სენ გატიენის ვიტრაჟის მსგავსად, აქაც წარმოდგენილია ირმის (რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით) წინაშე დაჩოქილი მლოცველი პლაკიდა. ვეზლეს, შარტრის, ტურის კომპოზიციებისგან განსხვავებით, წმინდანი აქ საყვირის გარეშეა გამოსახული.

ქართული მაგალითებისგან განსხვავებით, ნადირობაში არა დევნის, შეპირისპირების და თავდასხმის მომენტი, არამედ თეოფანიის შემდგომი ეტაპია ხაზგასმული – ქრისტეს ხილვით სარწმუნოებაზე მოქცეული მხედრის მიერ უფლის აღიარება; მხატვრული დამუშავებით მოგვაგონებს ქართული იოანე ნათლისმცემლის ირმის სახეს: გრძელი კისერი დაგვირგვინებულია რბილი, ნახევარწრიული ხაზებით შექმნილი დატოტვილი რქებით, რომელიც იმეორებს მასში ჩაწერილი მაცხოვრის შარავანდედის სილუეტს. ფიგურების შესრულების მანერა მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა, დეტალების დამუშავებით ექსპრესიულობა ენიჭება რელიეფს. ამ შემთხვევაში, სავარაუდოდ, სულის ხსნის თემა რწმენის გზით დათმენის, ბოროტის ძლევის იდეასთან ერთადაა გააზრებული.

როგორც აღვნიშნეთ, XV-XVI საუკუნეებში საფრანგეთში რელიეფურ კომპოზიციებსა და მხატვრობაში მეტ პოპულარობას წმინდა ჰუბერტის ნადირობის სცენა იძენს. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ წმ. ჰუბერტი კი ხდება პოპულარული, მაგრამ წმ. ევსტათის თემატიკა არ არის დავიწყებული, საფრანგეთის გარდა მისი ხილვის სიუჟეტებს ვხვდებით რენესანსის ფერწერაში მაგ. **წმ. ევსტათის ხილვა,** იტალიელი ფერმწერის **პიზანელო** 1438-1442წწ. ლონდონის ეროვნული გალერეა (სურ.81), გერმანელი **ალბრეხტ დიურერის** წმ. ევსტათის ხილვა, სენ ლუის (1501წ.,) ხელოვნების მუზეუმი (აშშ)(სურ.82), **უცნობი მხატვრის წმ. ევსტათის ხილვა,** 1500წ. გერმანია და ა.შ.

საგულისხმოა, რომ წმინდა მოწამის – ევსტათის ხილვის სიუჟეტი და ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე მოქცევა საფუძვლად დაედო კათოლიკურ სამყაროში გავრცელებულ წმინდა ჰუბერტის ხილვის იკონოგრაფიულ სქემას. ეს აიხსნება იმით, რომ წმ. ჰუბერტის სულიერი გარდატეხაც, პლაკიდას მსგავსად, ნადირობის დროს მომხდარ ხილვასთანაა დაკავშირებული.

XV-XVI საუკუნეებში მრავლად იგება წმ. ჰუბერტის სახელობის პატარა სამლოცველოები **(ამბუაზის, შოვირე-ლე-შატლეს**, **არდენის** და სხვ.). ჰუბერტის იკონოგრაფიული სქემის საინტერესო ნიმუშია მოცემული: **ამბუაზის წმ. ჰუბერტის** სამლოცველოს პორტალის რელიეფზე (XVს.), **შოვირე-ლე-შატლეს** წმინდა ჰუბერტის სამლოცველოს ტრაპეზის (XVს.), **რაჰინგის** წმინდა ჰუბერტის სამლოცველოს ბარელიეფებზე (XVს.), **ტალანის** ღვთისმშობლის ტაძრის ტრაპეზის ბარელიეფზე (XVIს.), **ტურელის სენ მარტინის** ბარელიეფზე (XVIს.), **არდენის** ტიმპანის რელიეფზე (XVIს).

აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ წმ. ჰუბერტის სახელობის სამლოცველო ინგლისშიცაა, იდსვორთში. ის აგებულია 1030 წელს, თუმცა, თავდაპირველად, წმ. პეტრესა და პავლეს სახელობის იყო, ჰუბერტის სახელი მე-19 საუკუნეში მიიღო, მას შემდეგ, რაც სამლოცველოს ჩრდილოეთის კედელზე შემორჩენილი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობა შეისწავლეს, სადაც გამოსახულია წმ. ჰუბერტი იოანე ნათლისმცემელთან ერთად (მხატვრობა დათარიღებულია 1330 წლით, სურ.83).[336]

ისე, როგორც ევსტათის ხილვას, ჰუბერტის თემატიკასაც რენესანსის ფერწერაში, XV-XVI საუკუნეების ნიდერლანდელ მხატვრებთანაც ვხვდებით, მაგ.: წმ. ჰუბერტის გადასვენება ლიეჟის წმ. პეტრეს ტაძარში, როგირ ვან დერ ვეიდენი (1437 წ., სურ.84), წმ. ჰუბერტის ხილვა, პიტერ ბრეიგელი და რუბენსი (1617 წ., სურ. 85), მადრიდი, პრადოს მუზეუმი. წმ. ჰუბერტის ხილვას გადმოსცემს წმ. პატრიკის ბაზილიკის ვიტრაჟები, ოტავა, კანადა (1898წ., სურ.86) (შესრულებულია ფრანც მეიერის გერმანული კომპანიის დიზაინით), ჰერინგსველის წმ. ეკატერინეს ტაძრის ვიტრაჟები (1902 წ., სურ. 87) ინგლისი.

[336] http://www.hampshire-history.com/series/south-east-hampshire-churches/

წმინდა ჰუბერტის რელიეფური ქანდაკების საინტერესო მაგალითი გვაქვს გოთური სტილის **ამბუაზის წმ. ჰუბერტის სამლოცველოს პორტალზე** (XV ს., სურ.88).[337] **ამ** შედევრის გემოვნებიანი ავტორები ცნობილია, მუშაობდა სამი ოსტატი:პიერ მინარი, კასინ დუტრეხტი და კორნილ დე ნეფი.[338] კომპოზიცია ჰორიზონტალურად იშლება, მარჯვენა მხარეს ცალ მუხლზე დაჩოქილი ჰუბერტია წარმოდგენილი, რომელსაც მარცხენა ხელით ცხენის აღვირი აქვს მოქაჩული, მარჯვენათი კი ქუდს იხდის ირმის წინაშე. ამ რაინდული ჟესტით თითქოს პატივისცემას გამოხატავს. მის თავზე ირიბად მფრინავი ანგელოზის ფიგურას გვირგვინი აქვს გაწვდილი ჰუბერტის ქუდისკენ. ჰუბერტი და ირემი აქაც ერთმანეთის პირისპირ გამოისახებიან. ძაღლების ჯგუფიდან ერთი დაჩოქილია ირმის წინაშე, ორი კი თავდასხმისთვისაა მომზადებული. ირმის რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვარია გამოსახული. ირემი თითქოს დაღმართზე დგას. კლდოვანი ქარაფი ნადირობის სცენას გამოყოფს მარცხენა არეში გამოსახული ფიგურებისგან – წმ. ქრისტეფორე მხრებზე მაცხოვრით და კუთხეში წმინდა ანტონი დიდი თავის სენაკში, ღორთან ერთად[339] (წმ. ქრისტეფორეს ატრიბუტია ჯოხი და წვერი, როგორც მეუდაბნოესი. იგი ქრისტიანულ ხელოვნებაში სიძლიერის სიმბოლოა. ქრისტეფორე ემსგავსებოდა ჰერკულესს, – საბერძნეთში, შუა საუკუნეებში მოხუცი გმირი, რომელიც მითოლოგიიდან ქრებოდა, ქრისტეფორეს სახით ახალი ფორმით აღორძინდა).[340] წმინდა ანტონი კი ისეა გადმოხრილი, თითქოს თვალს ადევნებს კომპოზიციაში მიმდინარე მოვლენას. თავისუფალი არეები დატვირთულია სხვადასხვა ზომის ხეებით. პლანებად განლაგებული ფოთლოვანი ხეებით ტყის იმიტაციაა შექმნილი, ბუნებას რეალისტურად გადმოსცემს. ბნელ, შეღრმავებულ ადგილებში გამოყოფილი სხვადასხვა ცხოველის თავი საშიშროების განცდას ბადებს, ამქვეყნიურ ბოროტებას მოასწავებს. შესაძლოა, წმ. ანტონი დიდის გამოსახვა და მისი დაკავშირება ჰუბერტთან სიმბოლურ-ალეგორიული ხასიათისაა. იგი ქრისტიანულ სამყაროში მონაზვნური ცხოვრების ფუძემდებლად ითვლება. მისი ჩართვა კომპოზიციაში მინიშნებას გვაძლევს, შესაძლოა, მოასწავებს თეოფანიის შემდეგ ჰუბერტის სულიერ გარდატეხას, მონაზვნური ცხოვრების დასაწყისს.

მოქანდაკემ შემოქმედებითად გადაამუშავა ცნობილი სცენა. ფონიდან მკვეთრად ამოზრდილი ფიგურების ელასტიკური, რბილი კონტური ფიგურების ექსპრესიულ დინამიკას ქმნის. ჰორიზონტალური კომპოზიციის ცენტრს კლდის ქარაფთან მდგომი ირემი წარმოადგენს. იკონოგრაფიულად და შინაარსობრივადაც ირემია ხაზგასმული, მთავარი სიმბოლური პერსონაჟი, რომლის საშუალებითაც ხდება მაცხოვრის გაცხადება და რომლის გზითაც

[337] როგორც ცნობილია, ამ ეკლესიაში ლეონარდო და ვინჩია დასაფლავებული.
[338]J.P. Babelon, le Château d'Amboise, 2004, pp.-60.
[339] იქვე, გვ. 60.
[340] É. Male, დასახელებული ნაშრომი, გვ. 354.

მყარდება კავშირი ადამიანსა და უფალს შორის. დანარჩენი ფიგურები მის მარჯვენა და მარცხენა მხარეს იშლება. დეტალურადაა დამუშავებული კომპოზიციის თითოეული ელემენტი. ნათლად იკითხება ჰუბერტის დრაპირებული სამოსი, პარიკივით დადებული, მხრებამდე დაყრილი ხვეული თმა. ირიბად მოთავსებული ანგელოზის ფიგურა, ფრთების მოხაზულობა, პოზა – მსუბუქად ფრენის შთაბეჭდილებას ქმნის. ქრისტეფორის და ჰუბერტის ფიგურები ტანით პირდაპირ მაყურებლისკენაა მომართული, სახით – პროფილში შეტრიალებული ჯვარცმის მიმართულებით. ფიგურების განლაგებით, სხეულის პოზების ცვალებადობით სიმეტრია იქმნება. დეტალები პროპორციულად, თანაზომიერად ცენტრისკენაა მიმართული. ცოცხალი, დინამიკური პოზები ექსპრესიულს ქმნის კომპოზიციას. ერთმანეთს ენაცვლება ქაოსის, სიმშვიდის, მოსალოდნელი საფრთხის და დიდების შთაბეჭდილებები.

შემოკლებული იკონოგრაფიული რედაქციით გვაქვს **შოვირე-ლე-შატლეს** (XVს., სურ.89) და **ტურელის სენ მარტინის ჰუბერტის სცენა** (XVIს.); მცირე დეტალებით განსხვავდება **რაჰინგის ბარელიეფი** (XV ს., სურ.90). ჰუბერტის ნადირობის ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციაა მოცემული **ტალანის** ტრაპეზის ბარელიეფზე (XVIს., სურ.91). განსხვავებული იკონოგრაფიული სქემა გვაქვს **არდენის ტიმპანის** რელიეფზე (XVI ს. სურ.92).

დასახელებულ კომპოზიციებში ყველგან ქვეითი, მლოცველი ჰუბერტია გამოსახული ირმის პირისპირ (ფრანგული ევსტათის მსგავსად), მათგან განსხვავებით, არდენის ტიმპანზე მხედარი წმინდანია წარმოდგენილი. ყველა სცენაში ირმის რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვარია, გამონაკლისია არდენის რელიეფი, სადაც ჯვარცმას ჯვარი ანაცვლებს. წმ. ჰუბერტი, ევსტათის კომპოზიციების მსგავსად, ძირითადად გვერდზე გადაკიდებული საყვირით და ხმლით გამოისახება (არდენის და რაჰინგის გარდა). რაჰინგზე ხმლის მაგიერ სანადირო იარაღი შუბია. ტალანის და არდენის რელიეფზე ცენტრში გამოსახული ხე კომპოზიციას ორ ნაწილად ყოფს. ხე ტალანზე – წმ. ჰუბერტს და ირემს გამოყოფს ამალისგან, არდენზე კი – წმ. ჰუბერტს და ირემს მიჯნავს ერთმანეთისგან. ასეთი დაყოფით თითქოს მიწიერი და ზეციური სამყაროს ხაზგასმა ხდება, რომელსაც ერთმანეთთან სიცოცხლის ხე აკავშირებს. ხაზგასმულია „სიცოცხლის ხის“ მნიშვნელობა. შოვირე ლე შატლეს, რაჰინგის, ტალანის, ტურელის რელიეფებზე ანგელოზის ნახევარფიგურებია გამოსახული, არდენზე კი, ამბუაზის მსგავსად, ანგელოზის მთლიანი ფიგურაა ომოფორით ხელში. შოვირე ლე შატლეს კომპოზიციაში ნახევარფიგურების გამოსახვა თითქოს ქვის ფილის ფორმითაა ნაკარნახევი, ოსტატი საგნის ტექტონიკიდან გამომდინარეობდა. სტილისტურად ახასიათებს პირობითობა. ცალკეული დეტალების მასშტაბების გაზრდით შინაარსობრივ აქცენტებს სვამს, მაგალითად, ჰუბერტის გაზრდილი ხელის მტევნებით ვედრების, ლოცვის მომენტია ხაზგასმული. ტურელის რელიეფზე ანგელოზს გადაკეცილი ომოფორი უკავია, დანარჩენებში კი გაშლილია,

კურთხევის მომენტში. არდენის რელიეფზე ომოფორის ერთი ბოლო ანგელოზს უკავია, მეორე – წმინდანს. ამბუაზის მსგავსად, არდენზეც მოხდილი ქუდითაა წარმოდგენილი, თუმცა ქუდი გვერდზე აქვს გაწეული და არა ირმის წინაშე. არდენზე წმინდანი სახით მაყურებლისკენაა მომართული და არა ირმისკენ. ირემი კი, თითქოს, ანგელოზის მიერ წმინდანის კურთხევის მომენტს ადევნებს თვალს. დანარჩენი კომპოზიციებისგან განსხვავებით, ირემი დევნის მომენტშია გამოსახული, თავი მოტრიალებული აქვს ჰუბერტისკენ, ტანის საპირისპიროდ. მას ძაღლები თავს ესხმიან, მის მიღმა ფონს არქიტექტურული დეტალი ქმნის. ჰუბერტი კი მშვიდი, გაწონასწორებული პოზით უპირისპირდება მარცხენა მხარეს შექმნილ დაძაბულ მომენტს. ჰუბერტის უკან ნახევრად შიშველი მამაკაცის ფუგურაა წარმოდგენილი. შესაძლოა, ადამის ალეგორიული სახე, როგორც ადამიანის დაცემის, ცოდვების და მიწიერი ცხოვრების შეხსენება.

განხილული მაგალითების საფუძველზე შეგვიძილა ჩამოვაყალიბოთ ფრანგული წმ. ევსტათის და წმ. ჰუბერტის ნადირობის კომპოზიციის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურებები: ცალ მხარეს გამოისახება წმინდანი ირმის პირისპირ, ძირითადად დაჩოქილი, „ვედრების“ პოზაში, გამონაკლისია ვეზლეს კაპიტელის რელიეფი, სადაც მხედარი პლაკიდაა წარმოდგენილი. ქართულისგან განსხვავებით, წმ. ევსტათის ნადირობის და ხილვის სცენა გამიჯნულია ერთამენთისგან, ცალკეა ნადირობის და ირმის დევნის მომენტი, ცალკე – მაცხოვრის ხილვის სცენა. ქართულში კი ნადირობა და „თეოფანია“ გაერთიანებულია. ირმის რქებს შორის ევსტათის შემთხვევაში, ქართულის მსგავად, უმეტესად მაცხოვრის გამოსახულება გვაქვს, ზოგან მას ჯვარი (მაგ. შარტრი), იშვიათად კი ჯვარცმა (მაგ. ვინსენტ ბოვეს ენციკლოპედია, XIV ს.) ცვლის. ჰუბერტის შემთხვევაში კი აუცილებლად „ჯვარცმული“ მაცხოვარი გამოისახება, იშვიათად ჯვარი (მაგ. არდენი). ქართულში არ გვაქვს ცის სეგმენტი, ფრანგულ პლაკიდას ხილვაში კი ზოჯერ მაკურთხებელი მარჯვენა ერთვება, ხოლო, ჰუბერტის შემთხვევაში აუცილებელი პერსონაჟია ციდან გადმოსული ანგელოზი ომოფორით ხელში. ქართულისგან განსხვავებით, ფრანგული წმ. პლაკიდა და წმ. ჰუბერტი ხშირად საყვირით გამოისახება, სხვადასხვა ინტერპრეტაციით –,ზოგან მომართული საყვირით (ნადირობის სცენებში), ზოგან გვერდზე გადაკიდებულ ხმალთან ერთად (ხილვის მომენტში). დამოკიდებულია სიუჟეტის თხრობაზე, რომელსაც გადმოგვცემს კომპოზიცია. ფრანგულში წმ. ევსტათის ხილვის რამდენიმე იკონოგრაფიული სქემის ვარიანტია: – ქვეითი პლაკიდა ირმის პირისპირ დაჩოქილი (მაგ.: შარტრი, სენ დენის რელიეფი, პარიზის წმ. ევსტათის ტაძრის კედლის მხატვრობა); ქვეითი პლაკიდა ირმის მიმდევარი (ტურის სენ გატიენის ვიტრაჟი). ჰუბერტის სცენები გამდიდრებულია ბიბლიური ალეგორიული პერსონაჟებით: ადამი, ანტონ დიდი, ქრისტეფორე. მათი ჩართვით სიუჟეტში ხილვის შემდგომი ცხოვრების სიმბოლური მინიშნებებია მოცემული. საფრანგეთში, ქართულის მსგავსად, გვაქვს ნადირობის სცენების

ვრცელი და შემოკლებული რედაქციები. ვრცელ რედაქციებში კომპოზიცია გამდიდრებულია ძაღლების ჯგუფით, ადამიანების ფიგურებით და მცენარეული ორნამენტით.

ფრანგულ ხელოვნებაში წმ. პლაკიდა, ქართული იკონოგრაფიული სქემისგან განსხვავებით, სადაც უფრო მკვეთრადაა ერთმანეთთან დაპირისპირებული მიწიერი და ზეციური საწყისი, ბრძოლა ქრისტიანობასა და „წარმართობას“ შორის, ქრისტეს ტრიუმფი, განსაცდელები, ბოლოს წამებით აღსასრული, დათმენა და ამით მოპოვებული მარადიულობა, განსხვავებულად იკითხება. აქ მეტია ამბის თხრობითობის ელემენტი, საერო მოტივები, ქართულში კი სიმბოლური მინიშნებების როლი ჭარბობს.

წმინდა ევსტათის ნადირობის სცენის პოპულარობა, საქართველოში როგორც აღვნიშნეთ განპირობებული იყო მირიან მეფის ხილვიდან გამომდინარე. წმ. ევსტათის სცენაში ქართული ხელოვნება მირიან მეფის გაქრისტიანების ამბავს ხედავდა.

საფრანგეთში კი, წმ. ჰუბერტის პოპლარობა კი შეგვიძლია ავხსნათ ეროვნული წმინდანის და ისტორიული პირის წინ წამოწევის მცდელობით, ვინაიდან XV საუკუნე საფრანგეთში არის რთული ისტორიული პერიოდი, მიმდინარეობს სასტიკი ბრძოლები, ფეოდალური დაყოფები. საფრანგეთ-ინგლისის ასწლიანმა ომმა (1337-1458) მძლავრად იმოქმედა საფრანგეთის სოციალურ-ეკონომიკურ განვითარებაზე. ბრძოლების შედეგად გაძლიერდა ფეოდალური ანარქია. საფრანგეთი ცდილობს დაიცვას ქვეყნის ინტერესები, წარმოაჩინოს თავისი ღირებულებები, შეინარჩუნოს თვითმყოფადობა; ფორმულირდება ახალი მოტივები, ფრანგული რენესანსის რეალისტური საერო თემატიკის გაძლიერება ხდება.[341] საფრანგეთში ამ პერიოდშიც ძლიერია გოთიკა. XV საუკუნის ფრანგული რენესანსი თავისუფლდება შუა საუკუნეების დოგმებისაგან; სასულიერო და საერო თემატიკის სინთეზით, ჰუმანური იდეებით ეროვნულ ხასიათს ატარებს.[342] სავარაუდოდ, ამან განაპირობა ის, რომ ადრეული შუა საუკუნეების წმ. ევსტათის ასკეტური ცხოვრება და მოწამეობა აღორძინების ხანის ჰუმანურ იდეოლოგიაში ჩნდება ისტორიული პირის, ერისკაცი ჰუბერტის სასულიერო გზაზე შედგომის იდეა, ეროვნული წმინდანის წინ წამოწევა.

აქედან გამომდინარე, შემთხვევითი არ არის ფრანგი წმინდანის ცხოვრების სიუჟეტის „აღორძინება“ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. იგი სიცოცხლეშივე იყო აღიარებული და მიღებული რომის პაპის მიერ. ჰუბერტის მოღვაწეობა, მისი ეპისკოპოსობა ფრანგებისთვის პრიორიტეტული და საამაყო იყო. მაშინ, როცა წმინდანების კულტი ყალიბდებოდა, ნადირობის და მონადირეების მფარველად ფრანგებმა აირჩიეს არა რომაელი, არამედ ეროვნული წმინდანი. მისი კულტი აქტუალური იყო იმ ქვეყნებშიც, რომლებსაც უკავშირდებოდა წმ. ჰუბერტის

[341] Ю. Д. Колпинский, Е. И. Ротенберг, Все Общая История Искусств, Т-III, Москва, 1962, pp. 417.
[342] იქვე, გვ. 418.

მოღვაწეობა (ლიეჟის და მაასტრიხტის ეპისკოპოსობა) – ბელგია, ინგლისი, გერმანია, ნიდერლანდები.

სტილისტური თვალსაზრისით, შუა საუკუნეების ფრანგული სკულპტურა სიმბოლიზებულია, სიუჟეტები – იდეალისტური. დამუშავების მხრივ ახასიათებს ფონიდან მკვეთრად ამოსული მომრგვალებული დახვეწილი ფორმები, ზოგან კი ანტიკური სკულპტურის გავლენაც შეინიშნება – რბილი კონტური, სამოსის გადაწყვეტა. დეტალების დამუშავების ხაზგასმით აქცენტებია დასმული მნიშვნელოვან აზრობრივ დატვირთვაზე. ანტიკური ხელოვნებისკენ მიბრუნება რენესანსის ეპოქით შეგვიძლია ავხსნათ. ვინაიდან ეს უკვე რენესანსის პერიოდია, სტილისტურად, მხატვრული ამოცანებით განსხვავებული ეპოქაა.

უნდა აღინიშნოს, რომ, თემატიკური სიახლოვის მიუხედავად, იკონოგრაფიული რედაქციები და მათი კომპოზიციური გადაწყვეტა ფრანგულსა და ქართულ მაგალითებში განსხვავებულია ერთმანეთისგან. შუა საუკუნეების ფრანგული ნადირობის კომპოზიციები იკონოგრაფიული სქემების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ფრანგული ქრისტიანული ხელოვნება თავისებური სახის კომპოზიციებს გვთავაზობს. ქართულთან შედარებით, მეტი თავისუფლებაა სიუჟეტის გადაწყვეტაში, დაცულია ძირითადი სქემა, მაგრამ ინტერპრეტაცია სხვადასხვაა, რაც გამოწვეული უნდა იყოს ადგილობრივი ტრადიციებით, მსოფლმხედველობით, ეპოქით, ისტორიულ-კულტურული მდგომარეობით. თუმცა სკულპტურულ დეკორში გარკვეულად აისახა ქრისტიანული რელიგიური მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი საერთო თეოფანიური წარმოდგენები – უფლის აღიარება, უფლის დიდება და სულის ხსნის იდეა.

დასკვნა

ამრიგად, დასკვნის სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქართველოში, რელიეფურ სცენებს მონადირე-მხედრების გამოსახულებებით, სხვადასხვა ფორმით და ინტერპრეტაციით, VI-VII სკ-დან XVIII სკ-მდე თითქმის ყველა საუკუნეში ვხვდებით. ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში გვაქვს „ტიპიური ნადირობა“– მხედარი-მონადირე მისდევს ცხოველს, რომელიც მოცემულია ძირითადად წმ. ევსტათი პლაკიდას კომპოზიციებით. ვხვდებით მისგან გარკვეულად განსხვავებულ კომპოზიციებსაც, სადაც მონადირე კი არის წარმოდგენილი, მაგრამ არ გვაქვს დევნის სცენა (მაგ., ოშკი, ბაგრატი, ტყობა-ერდი, სადგერი).

ჩვენ მიერ განხილული შუა საუკუნეების ნადირობის კომპოზიციების შესწავლამ ცხადყო ქართული მონადირე-მხედრების და ზოომორფული რელიეფური ქანდაკების განვითარების ეტაპები, თავისებურებები, ინდივიდუალური მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტა, რაც შეესაბამება სხვადასხვა ეპოქის სტილს.

ადრექრისტიანულ ხანაში, ქრისტიანობის შემოსვლამ ქართული ხელოვნება ახალი გამოწვევის წინაშე დააყენა. ქრისტიანულმა ხელოვნებამ წინაქრისტიანული ხანიდან ბევრი რამ შეითვისა, მათ შორის ნადირობის თემატიკა. მონადირეობის ინსტიტუტის უძველესი ტრადიცია საქართველოში მრავალი ისტორიული ცნობით, ეთნოგრაფიული მასალით, ნადირობასთან დაკავშირებული ნივთებით (მაგ., იარაღი) დასტურდება, რომლებიც ენეოლითის ხანიდან მოყოლებული შემორჩა. დღევანდელი საქართველოს ტერიტორიაზე და მის მახლობლად ნაპოვნი ენეოლითის, ბრინჯაოსა და რკინის ხანის არქეოლოგიური ძეგლები უხვად შეიცავს ნადირობის ამსახველ მასალებს (იარაღი, ცხოველთა ძეგლები და სხვა.). ე.წ. კავკასიური ხელოვნების უძველესი ნიმუშებისათვის დამახასიათებელია სამონადირეო მოტივები, გარეულ ცხოველთა გამოსახულებები კი შეადგენს მის ძირითად თემას. ქართველი ერის ისტორიაში ისეთი მნიშვნელოვანი ეტაპიც კი, როგორიცაა ქრისტიანული რელიგიის შემოსვლა, ნადირობასთან იყო დაკავშრებული.

საქართველოში ნადირობის სცენები VI საუკუნის რელიეფურ სკულპტურაში ჩნდება და არაერთგვაროვანი სახით ვითარდება. ნადირობის კომპოზიციებს შუა საუკუნეების ქართულ, რელიეფურ ქანდაკებაში ვხვდებით ტაძრის ფასადებზე, ქვა-ჯვარებზე და კანკელის შემკულობაში. თითოეულ კომპოზიციაში ჩანს ოსტატის თავისებური შემოქმედებითი მიდგომა, რომელიც შთაგონებული იყო წინაქრისტიანული ხანის მითოლოგიით, ხელოვნებით, ემყარებოდა ადგილობრივ რწმენა-წარმოდგენებს;

როგორც ცნობილია, წმ. ევსტათის ნადირობა სიმბოლურად გადმოსცემდა „ბნელიდან ნათელზე“– ქრისტეს რჯულზე მოქცევას, უფლის გაცხადებას, სულის ხსნის იდეას და, ამავე დროს, ქრისტეს დიდების გამომხატველი თეოლოგიური იდეის ხორცშესხმას წარმოადგენდა.

სადისერტაციო ნაშრომში აქცენტი გაკეთდა ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში არსებულ მასალაზე. კვლევის შედეგად მოძიებული და განხილულია მონადირე-მხედრების და ზოომორფული რელიეფური გამოსახულებების 18 ნიმუში.

ადრექრისტიანულ ხანაში გამოვლენილი ოთხი კომპოზიცია: – იოანე ნათლისმცემლის სტელა (VI-VII სს.), ატენის სიონის ფასადის *სცენა (VII ს.), მარტვილის ტაძრის ფასადის ნადირობის სცენა (VII ს.), წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIII სს.)* ასახავს ტრადიციულ წმ. ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიულ სქემას. აქ წარმოდგენილია ცალ მხარეს მხედარი, მოზიდული მშვილდ-ისრით ან შუბით ხელში, ხოლო მეორე მხარეს – დევნილი ირემი, რქებს შორის მაცხოვრის გამოსახულებით. ყველაზე ადრეული, იოანე ნათლისმცემლის კომპოზიცია ასახავს მარტივ ორფიგურიან სქემას, რომელიც მოკლედ და ლაკონიურად გადმოსცემს თეოფანიას – მაცხოვრის გაცხადებას და სულის ხსნის იდეას. აზრობრივად ატენის, მარტვილის და წებელდის რელიეფებიც იმავე შინაარსს ასახავენ, თუმცა განხვავებული გადაწყვეტით: ატენის რელიეფზე მხედარი ირმის სამფიგურიან ჯგუფზე ნადირობს, მარტვილიში წმ. ევსტათის კომპოზიცია ჩართულია რელიეფურ ფრიზში. აქ კომპოზიცია გამდიდრებულია ძაღლისა და გრიფონის ფიგურით; მცენარეული ორნამენტით შევსებული არეებიც მეტად დეკორატიულს ხდის მას. წებელდის ფილაზე კი გაძლიერებულია მხატვრული გადაწყვეტა, მხედრის სამეფო მოსასხამი მდიდრულ იერს და მეტ სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებს კომპოზიციას. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, აქ მკვეთრადაა გამოხატული სასანიდური ხელოვნების გავლენები. მთლიანობაში, ადრექრისტიანული ხანის ნიმუშები ეპასუხება ეპოქას, ფორმირდება ნადირობის სცენის იკონოგრაფიული სქემა, რომელსაც საფუძვლად ძველ აღმოსავლეთში, ეგვიპტესა და ასურეთში გავრცელებული მეფის ნადირობა დაედო. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველებისთვის განსაკუთრებით საყვარელი თემა გახდა, რაც, თავის მხრივ, ეფუძნება წინაქრისტიანულ მსოფლმხედველობას და უძველეს ადგილობრივ ტრადიციებს, ნადირობის ღვთაებებს და წარმართულ კულტებს, რომლებმაც ქრისტიანიზაცია განიცადეს.

VI-VIII საუკუნეების ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში ერთდროულად თანაარსებობს განსხვავებული სტილისტური მიმართულებები. ზოგან ჩანს გვიანანტიკური, ელინისტური ხელოვნების გავლენა, მაგ., ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის კომპოზიცია (VII ს.). გვიანანტიკურ სკულპტურულ ტრადიციას ეფუძნება ატენის სიონის და მარტვილის სიონის პლასტიკური, მომრგვალებული ფორმები, მეტ-ნაკლებად რეალურთან მიახლოებული

პროპორციები და დინამიკურობა. ფორმების გადმოცემა ხაზობრივ-დეკორატიული ხასიათით ავლენს აღმოსავლურ და ადგილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს. მარტვილის სიონის აღმოსავლეთ ფასადის რელიეფი (VII ს.), ფიგურების ფორმები მომრგვალებულად არის ამოყვანილი და მოცულობითობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ზოგან სასანიდური ირანის ხელოვნების მკვეთრი გავლენა იგრძნობა – ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის კომპოზიცია (VII ს.), წებელდის კანკელის ფილა (VII-VIII სს.), სადაც ნათლად ჩანს მომდევნო ეპოქის, გარდამავალი ხანის სტილისტური ნიშნები. საბოლოოდ დამკვიდრებული სიბრტყობრივ-გრაფიკული სტილი და „ხალიჩისებური“ დამუშავება სახასიათოა წებელდის რელიეფისთვის. ასევე ძლიერია ადგილობრივი, ქრისტიანობამდელი საქართველოს ლითონმქანდაკებლობისა და ლითონზე გრავირების ტრადიციები (მაგ., იოანე ნათლისმცემლის სტელის რელიეფი (VI-VII სს.), სიბრტყობრივი კვეთა, მაყურებლისკენ მობრუნებულ ფიგურათა მკაცრი ფრონტალურობა, ფიგურების აგებულების პრიმიტიული ხასიათი.

X-XI საუკუნეებიდან განვიხილეთ ჩვენთვის ცნობილი 5 რელიეფი: – ნადირობის სცენა ოშკის სარკმლის თავსართზე (X ს.), ინგუშეთის ტყობა-ერდის ორი რელიეფი (X ს.), ბაგრატის მშვილდოსანი (XI ს.), ტაბაწყურის სარკმლის რელიეფი (Xს.). ამ ეპოქაში გამოიყო მონადირის ორი ჯგუფი: ქვეითი და მხედარი. აღნიშნული პერიოდი ინოვაციური მიდგომით გამოირჩევა. კვლევის დროს გამოიკვეთა მონადირის ფიგურის განსხვავებული გამოსახვა, რამაც, თავის მხრივ, წინა პერიოდის ნადირობის სცენებისგან განსხვავებული აზრობრივი დატვირთვა მიანიჭა კომპოზიციებს. კონკრეტულად, ამ პერიოდში ოსტატები არ ერიდებიან თავისუფალ მიდგომებს და იკონოგრაფიული სქემების ინოვაციურ გადაწყვეტებს, იგულისხმება მონადირის განსხვავებულ კონტექსტში ჩაყენება: – აქ გვაქვს არა მონადირე-მხედარი, არამედ ქვეითი, ჩამუხლული მონადირე, რომელიც, ჩვენი ვარაუდით, ზოდიაქოს ზემოთ განხილულ მშვილდოსანთან ავლენს კავშირს. აღნიშნული პერიოდი ერთ კომპოზიციაში აერთიანებს ქართულ ხელოვნებაში მანამდე შემუშავებულ სქემებს: – ნადირობას, ხისკენ მიმართულ ცხოველებს, ლომების და ხარ-ირმის შერკინებას და ა.შ. (მაგ., ოშკი). კომპოზიციურმა გადაწყვეტამ საუკუნეების მანძილზე განვითარება განიცადა. ქართულ ნადირობის სცენებში X საუკუნის ოშკის, ტყობა-ერდის, XI საუკუნის ბაგრატის და XV საუკუნის სადგერის ნადირობის სცენებში ქვეითი მონადირე-მშვილდოსანია გამოსახული. ამდენად, წმ. ევსტათის კომპოზიციური სქემისგან განსხვავებული კომპოზიცია წარმოგვიდგება და, ჩვენი ვარაუდით, აქ არც უნდა გვქონდეს პლაკიდასთან დაკავშირებული სიუჟეტი წარმოდგენილი. რამდენადაც ოშკის ტაძარმა, ყველა განხილული ეკლესიისგან განსხვავებით, უფრო სრულად შემოინახა სკულპტურული სამკაული, ოშკის რელიეფების საერთო კონტექსტში ჩვენი რელიეფის განხილვა, მისი ზოდიაქოსთან დაკავშირების აზრს ამყარებს. ვიზიარებთ რა ვახტანგ ჯობაძის

მოსაზრებას ოშკის მეორე სარკმლის რელიეფურ სამკაულში ცხოველების (ლომი, სახედარი) ზოდიაქოს ნიშნებთან დაკავშირების თაობაზე, შესაძლებლად მიგვაჩნია ე.წ. „ნადირობის სცენის“ მშვილდოსანიც ზოდიაქოს დავუკავშიროთ და ტაძრის სკულპტურული საკმაულის საერთო გადაწყვეტის კონტექსტში განვიხილოთ. ამ მოსაზრების სასარგებლოდ დამატებით არგუმენტად გვესახება მაშინდელი ქართული კულტურის მდგომარეობა, მთარგმნელობითი საქმიანობა, დასავლური და აღმოსავლური კულტურული ნაკადებისადმი გახსნილობა, რასაც ადასტურებს შემორჩენილი ლიტერატურა, მათ შორის ასტროლოგიური ნაშრომი. ასტრალური ნიშნების აქტუალობა, მნათობთა მნიშვნელობა განვითარებული შუა საუკუნეების კულტურაში „ვეფხისტყაოსნითაც“ დასტურდება. მასში ასტრალურ ნიშანთა საზრისი ბუნებრივადაა დაკავშირებული მისი გმირების მდგომარეობის მხატვრულ გადმოცემასთან.

ოშკის მშვილდოსნის ზოდიაქოსთან დაკავშირებას და ზოდიაქოს ნიშნის ჩამუხლული მშვილდოსნის სახით გადმოცემის მოსაზრებას ამყარებს იმავე ნიშნის ტყობა-ერდის და ბაგრატის ტაძრის რელიეფებს შორის არსებობაც და წარმოდგენის ხასიათი. საქმე ისაა, რომ ამ ეკლესიებში მშვილდოსნის ფიგურა იმეორებს ოშკის ფიგურის პოზას და კომპოზიციურად კიდევ უფრო მეტი დამოუკიდებლობით ხასიათდება. ბაგრატში და ტყობა-ერდის ერთ რელიეფზე მშვილდოსანი მარტოა წარმოდგენილი, რაც მის მნიშვნელოვნებას და თავისთავად, დამოუკიდებელ შინაარსს უსვამს ხაზს. ხოლო ტყობა-ერდის მეორე რელიეფზე, სადაც ცხოველიც გვხვდება, დევნას კი არ აქვს ადგილი, არამედ ერთმანეთისკენ მიქცეული ორი ფიგურის – მშვილდოსნის და ცხოველის სიმეტრულ გადაწყვეტას ვხვდებით. ეს მათ რეპრეზენტაციულობას, მათ დამოუკიდებელ მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. არც ისაა გამოსარიცხი, აქ ლომის ანდა სახედრის/თხის ფიგურა იყოს გამოსახული, როგორც ზოდიაქოს ნიშნებისა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ პერიოდში დასავლეთევროპულ ქრისტიანულ სამყაროში მიღებული და გავრცელებული იყო ზოდიაქოს ნიშნების ტაძრებზე გამოსახვა და რელიგიური შინაარსის მინიჭება (მაგ., საფრანგეთში: ოვერნის ტაძარი XI ს., ვეზლეს ტაძარი – 1120-1150 წწ.; ინგლისში – ბარფრესტონის წმ. ნიკოლოზის პატარა ეკლესია, დაახ. 1100 წ.).

ტაბაწყურის ეკლესიის რელიეფზეც სრულიად განსხვავებული კომპოზიციაა წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაში ორი მხედარია წარმოსახული ცხოველებთან ერთად, რომელიც პარალელური მასალის ანალიზის საფუძველზე (წინა პერიოდის წმ. ევსტათი პლაკიდას სცენებთან და ამ პერიოდის ვალეს ტაძრის რელიეფებთან მიმართებაში), ჩვენი ვარაუდით, ტაბაწყურის ტაძარზე წარმოდგენილი „წყვილედ მხედართა ნადირობის“ კომპოზიციის ანალოგია და, შესაძლოა, მაღალი ხელისუფლების პირების, ქტიტორების სადღესასწაულო მსვლელობას ასახავდეს. სამეფო ნიშნად შეგვიძლია მივიჩნიოთ მხედრების განზე გაწეულ

ხელში გამოსახული მოკლებუნიანი ჯვრები, რომლის ანალოგიც ვალეს რელიეფზე გვაქვს წარმოდგენილი. X-XI საუკუნეების ოთხი ძეგლის: ოშკის, ტყობა-ერდის, ბაგრატის ტაძრის და ტაბაწყურის წითელი საყდრის კომპოზიციების განხილვამ დაგვანახა, რომ ამ ეპოქის ქართული რელიეფური ქანდაკება მონადირე-მხედრებისა და ზოომორფული გამოსახულებების სიმრავლით ხასიათდება; იკვეთება ძიებების ტენდენცია, სწრაფვა განვითარებისკენ. ადრექრისტიანული ხანის ნადირობის სცენებისგან განსხვავებით, ეს პერიოდი გვთავაზობს კომპოზიციების თავისებურ ინტერპრეტაციებს და საკმაოდ რთულ იკონოგრაფიულ სქემებს. მაგალითად, ამ ეპოქაში ვლინდება ნადირობის სიუჟეტების ინოვაციური გადაწყვეტა, კონკრეტულად, მონადირის გამოსახულებები: – ქვეითი მონადირე-მშვილდოსანი (ოშკი, ტყობა-ერდი, ბაგრატი), რაც ზოდიაქოს მშვილდოსანთან ავლენს კავშირს და წყვილედი მხედარი (ტაბაწყურის რელიეფი). ახალი ტენდენციაა ასევე, წინა ეპოქისგან განსხვავებით, რამდენიმე სიუჟეტის ერთ კომპოზიციაში გაერთიანება – მონადირე და ხე ცხოვრებისაკენ მიმართული ჯიხვები (ოშკის სარკმლის თავსართი), ასევე წყვილედი მხედრების დაკავშირება ადრექრისტიანულ ხანაში დამოუკიდებლად ფართოდ გავრცელებულ ჯვრის და ნადირობის სცენის გამოსახულებებთან. განხილული მაგალითების საფუძველზე გარკვეულწილად ჩანს ადრექრისტიანული ხანის ხელოვნებისადმი მიბრუნება და, ამავე დროს, ნადირობის სცენის ახლებური გადაწყვეტა. კომპოზიცია სიმბოლიზებულია, აქ წარმოდგენილი უნდა იყოს საფრთხე, რომელიც არსებობს სამყაროში და ქრისტიანობა „ხე ცხოვრებისას“ სახით , რომელიც სულთა ხსნის გზაა.

სიუჟეტის თვალსაზრისით, ოთხივე ტაძრის სკულპტურას სიმბოლური ენით, ნიშნებით აზრის გადმოცემა ახასიათებს და კარგად ჩანს ეპოქისთვის დამახასიათებელი სწრაფვა მონუმენტურობისაკენ, ძიებისა და ინოვაციური განვითარებისაკენ. ფასადსა თუ კაპიტელებზე გაფანტული ფიგურების ძირითადად სიმბოლურად დაკავშირება ხდება ერთმანეთთან, მაშინაც კი, როცა ბევრი ფიგურაა ერთ კომპოზიციაში გაერთიანებული და ამით ტაძრის, როგორც სკულპტურული დეკორის, ერთიანი სისტემის შექმნის მცდელობა იგრძნობა.

სტილისტურად ოშკის და ბაგრატის კომპოზიციები დაბალი რელიეფით და თხელი ფორმებით ხასიათდება. ტყობა-ერდი მოცულობითი, ფონიდან მკვეთრად ამოზიდული მასიური ფორმებით გამოირჩევა, ხოლო ტაბაწყურს კვეთის მანერით ახასიათებს სიბრტყობრიობა, დადაბლებული ფონი. გეომეტრიული ორნამენტის შემთხვევაში დაბალი რელიეფია გამოყენებული, ხოლო ფიგურული გამოსახულებების დროს მკვეთრი კონტურით გარშემოწერილი ბრტყელი ფორმებია ხაზგასმული. დეკორატიული თვალსაზრისით ეფექტური და შთამბეჭდავია კედლის მოწითალო ქვის ფერი და წყობაც. ტაძრის არქიტექტურულ-მხატვრული გადაწყვეტისას მნიშვნელობა მინიჭებული აქვს შინაარსობრიობას; კომპოზიციის

თავისუფალი იკონოგრაფიული გადაწყვეტა ჩანს. სტილისტურად ახასიათებს ჩაკვეთილი ფონი, ფიგურების სქემატური, პირობითი დამუშავება, განზოგადებული ფორმები, სიბრტყობრიობა; ფიგურები არ სცილდება ქვის ზედაპირს, არ ამოდის კედლის ზედაპირიდან, იმავე სიბრტყეშია ჩაწერილი.

XIII საუკუნის სულ ორი კომპოზიციაა ცნობილი, ორივე *ერთაწმინდის* ტაძარზე. აქ ნადირობის კომპოზიციები წარმოადგენს ჩუქურთმის ელემენტს. ტაძრის მფარველი წმინდანის – პლაკიდას ნადირობის სცენას ორგან ვხვდებით. ნადირობის სცენას, როგორც იმპოსტის შემკულობას, პირველად ერთაწმინდაში ვხვდებით. სიახლეს წარმოადგენს ნადირობის კომპოზიციის ამგვარი გადაწყვეტა. ამ ორ რელიეფს შორის განსხვავება დამუშავებაშია: პირველი მომრგვალებული და ფონიდან ამოწეული ფორმებით ხასიათდება, მეორე თხელი, დაბალი ფორმებით. ერთ თემაზე შესრულებული ორი კომპოზიციის განსხვავებული მხატვრული მანერა, სავარაუდოდ, სხვადასხვა პერიოდში მათმა დასრულებამ განაპირობა. მით უმეტეს, რომ სამხრეთ ფასადზე წარმოდგენილი კომპოზიცია გვიანი პერიოდის ხეოთის და ნიქოზის ნადირობის სცენების მსგავსია. ქვის ფილა ნადირობის სცენის გამოსახულებით აქ სარკმლის ორნამენტულ დაბოლოებას ემთხვევა, რომელიც ნიქოზის რელიეფზე წარმოდგენილ წრეში ჩაწერილი ოთხყურა ყვავილის ზუსტი ასლია. მისი სიახლოვე XV საუკუნის ხეოთის და ნიქოზის ჯგუფთან, რელიეფის გვიან პერიოდში შესრულებაზე მეტყველებს. XIII ს-ს **ერთაწმინდის** ტაძრის შემკულობაში წმ. ევსტათის იკონოგრაფია უბრუნდება ადრექრისტიანულ ვარიანტს, რამდენადაც გამოსახულია მხედრის სახით და არა ქვეითი, ჩამუხლული ვარიანტი, როგორიც ის უშუალოდ მის წინამორბედ, განვითარებული შუა საუკუნეების ნიმუშებში გვხვდება.

ნადირობის სცენის შემდგომი ეტაპის – განვითარებული შუა საუკუნეების ნიმუშები გვხვდება მე-15-მე-16 საუკუნეებში; გვხვდება როგორც ქვეითი მონადირის – *სადგერის წმინდა გიორგის* ეკლესია (XVს.), ისე მხედრის სახით (XVს?), *ხეოთის სამრეკლოს* (XV-XVს.), *ნიქოზის ამაღლების* (ღვთაების) ტაძრის რელიეფები. სამი სცენიდან ორი ტაძრის ფასადებზეა წარმოდგენილი, მესამე სამრეკლოს შესასვლელთან. ზემოთ ჩამოთვლილი მშვილდოსნებისგან განსხვავებული ფორმითაა წარმოდენილი **სადგერის** (XV) მშვილდოსანი. იგი გამოსახულია ქვეითად, ფეხზე მდგომი და არა ჩამუხლული. შესრულების თვალსაზრისით, სიმშრალე, პრიმიტიულობა და პირობითობა ახასიათებს. წმინდა ევსტათის ხილვას უნდა ასახავდეს ძალზე სქემატურად და ფრაგმენტულად შემორჩენილი **ნიქოზის** ამაღლების (ღვთაება) ტაძრის სამხრეთ ფასადის რელიეფიც (XVს?). სადგერის დასავლეთ ფასადზე მიმობნეულ ფიგურებს: მშვილდოსანს, ურქო ცხოველს და ჯვარს თუ ერთიანობაში გავიაზრებთ, შესაძლოა, ვიფიქროთ, რომ აქ წმ. ევსტათის ნადირობაა წარმოდგენილი. თუმცა მისი საზრისის გარკვევა საკმაოდ

რთულია. ერთი შეხედვით, აქ წარმოდგენილია წმ. ევსტათი პლაკიდას იკონოგრაფიული სქემის დეტალები –,მონადირე, ურქო ცხოველი და ჯვარი. მართალია, ეს ფიგურები ფასადზე გაბნეულია, მაგრამ, განლაგებით, მშვილდოსანი და ცხოველი აშკარად კავშირშია. შესაძლოა, აქ გამოსახული წაგრძელებული ფორმის ოთხფეხა ცხოველი, წაგრძელებული დრუნჩით, შველია. ამ პერიოდის ხეოთის და ნიქოზის რელიეფები ცალკე ჯგუფს ქმნიან. ორივეგან პლაკიდას ნადირობის სცენის ინტერპრეტაციასთან უნდა გვქონდეს საქმე. ჩვენ ვიზიარებთ ეკატერინე კვაჭატაძის მოსაზრებას, რომ ხილვის სცენის ჯვარს სახისმეტყველებითად სწორედ ქრისტეს სიმბოლოდ გააზრებული ვარდული ჩაენაცვლა. XV-XVI საუკუნეებში გამძაფრებული ორნამენტული გამომსახველობა და სიმბოლური მინიშნებები; სტილისტურად ახასიათებს პირობითი, ზოგ შემთხვევაში სქემატური, სახვითი ხერხები.

XVIII საუკუნის *ლეჩხუმის ცხეთის წმინდა გიორგის ტაძრის სარკმლის რელიეფი* (XVIII საუკუნის I ნახევარი). ლეჩხუმის ცხეთის სარკმლის რელიეფი უდავოდ ხალხური ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს. აქ ვხედავთ მონუმენტური მხატვრობის „ხალხური“ ნაკადის გავლენას, რომელიც თავის თავში ახდენს ადგილობრივი, ეროვნული და აღმოსავლური, კერძოდ, ირანული მოტივების მკვეთრ სინთეზს. ამ პერიოდში უფრო აქტიური ხდება საერო ელემენტები. ფიგურებს ახასიათებთ სიბრტყობრიობა, ფრონტალური პოზები. ფორმის მხრივ გრაფიკულობისკენ სწრაფვა შეინიშნება. მნიშვნელოვანი ნაწილების მასშტაბების გაზრდით მეტი ექსპრესიულობა ენიჭება კომპოზიციას. მეტად საინტერესოა ფრთოსანი მამაკაცის ფიგურა თავისი ატრიბუტებით, რომელიც, სავარაუდოდ, ხალხური წარმოდგენების „ნადირთ ანგელოზს“ შეესაბამება. წმინდა გიორგის გამოსახულება განმარტებას არ მოითხოვს, მით უმეტეს ტაძარი მისი სახელობისაა. ასევე ფარშევანგი, ირემი და მტრედი ძველთაგანვე ცნობილი ქრისტიანული სიმბოლოებია, მაგრამ შემთხვევითი არ უნდა იყოს ამ ცხოველების შეფარდება წმინდა გიორგისთან, რომელიც, ხალხური რწმენით, „ნადირთ ბატონი“ იყო.

მართალია, სადისერტაციო ნაშრომის მიზანი შუა საუკუნეებში არსებული რელიეფური კომპოზიციების შესწავლა იყო, მაგრამ ჩვენ თვალი გავადევნეთ თანადროული ეპოქის სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებში გავრცელებულ იკონოგრაფიულ კომპოზიციებსაც – კედლის მხატვრობას, წიგნის მინიატურას, მოზაიკებს, ვიტრაჟების შემკულობას. სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის შედეგად მოვიძიეთ წმ. პლაკიდას გამოსახულებები ლითონმქანდაკებლობაში. ასევე განვიხილეთ აღმოსავლეთ- და დასავლეთევროპულ საქრისტიანოში გავრცელებული ნიმუშები.

სადისერტაციო ნაშრომით შევისწავლეთ საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ოქროს ფონდში დაცული ორი ნიმუში: ***წმინდა ევსტათის კარედი ხატის ფირფიტა, ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენით*** (ქ.747) და

ფირფიტა ქვეითი პლაკიდას გამოსახულებით (ტფ.60). გარდა იმისა, რომ ინდივიდუალურ იკონოგრაფიულ სქემებს გვთავაზობენ, კვლევის ამოცანას, გარდა მხატვრულ-სტილისტური და აზრობრივი ანალიზისა, წარმოადგენდა მათი დათარიღება და წარმომავლობის საკითხის გარკვევა. მხატვრულ-სტილისტური და შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, ქართულ ნიმუშებთან მიმართებაში, გამოიკვეთა ამ ორი ჭედური ხატის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურებები ჭედური ხატების კვლევამ წმინდა ევსტათი პლაკიდას უნიკალური იკონოგრაფიული ინტერპრეტაციები გამოავლინა: მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე ქანდაკებაში გამოსახულ პლაკიდას ხილვის სცენებიდან, პირველად ქართულ ლითონმქანდაკებლობაში, ვხვდებით სრულიად ახლებურ ნიშნებს – ერთაწმინდის ხატზე ირმის რქებს შორის ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებას, ტფილისის სიონის ხატზე კი – მფრინავი ანგელოზის ნახევარფიგურას გვირგვინით ხელში, რაც დასავლეთევროპული იკონოგრაფიული სქემებისთვისაა სახასიათო.

დასახელებული ჭედური ხატების მხატვრული სტილი მრავალფეროვანია, ქართული ხელოვნებისთვის არატიპური იკონოგრაფიული ინტერპრეტაციებითაა გამოვლენილი, განსაკუთრებით არატრადიციული გადაწყვეტა ჩანს „ტფილისის სიონის“ ხატზე; ერთი მხრივ, ხდება ადრექრისტიანული ხელოვნებისკენ მიბრუნება, მაგალითად, ერთაწმინდის ხატზე ნადირობის სცენის რეგისტრებად განლაგება ადრექრისტიანული ხანის იოანე ნათლისმცემლის სტელისთვისაა სახასიათო. კომპოზიციის ასეთი გადაწყვეტა ორივე შემთხვევაში, ადრეულშიც (იოანე ნათლისმცემლის სტელა) და გვიანშიც (წმ. ევსტათის ჭედური ხატი), განაპირობა როგორც სტელის ვერტიკალურმა ფორმამ, ასევე ლითონის ფირფიტის ვერტიკალურობამ (საფიქრებელია, ჯვრის შესამკობად გამიზნულობამ). თუმცა, ამავე დროს, არ ხდება პირდაპირი ასლის გადაღება. დეკორატიული და ფერადოვანი ძვირფასი ქვების განაწილებით კეთდება სიმბოლური მინიშნებები შინაარსის ახსნისთვის. ფიგურები ზოგან სტატიკურია, ზოგან დინამიკური. ერთმანეთს ენაცვლება დეტალურად და არაპროპორციულად დამუშავებული სხეულის ნაწილები. ზოგიერთი დეტალი მოცულობითად, დეტალურადაა დამუშავებული, მაგალითად, მხედრის ზედა ნაწილი, ცხენის და ირმის ფიგურა, ფეხზე მდგომი წმინდანის ტორსი, ანგელოზის ფრთები და სამოსი, ზოგი დეტალი კი ზოგადი, მსუბუქი დამუშავებით ხასიათდება – ფეხები, ხელები და ა.შ. ამგვარი მხატვრული მეთოდით თითქოს მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი აქცენტებია დასმული და ძიების პროცესები იკვეთება.

იკონოგრაფიული სქემის და მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების შესწავლის საფუძველზე ერთაწმინდის ***წმ. ევსტათის კარედი ხატის ფირფიტა წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენით*** (ქ. 747, ზომა 32,8×17 სმ.) და ***ჭედური ხატი ქვეითი პლაკიდას***

გამოსახულებით (ტფ. 60, ზომები 35,6x13 სმ., თბილისის სიონი), ჩვენი ვარაუდით, XVII-XVIII საუკუნეებით თარიღდება.

აღნიშნული თემატიკა XI-XVI საუკუნეების საქართველოში განსაკუთრებული პოპულარობით **კედლის მხატვრობაში** სარგებლობს. ევსტათის ხილვის სცენებს გვიან შუა საუკუნეებში (XVII-XVIII) ქართული **წიგნის მინიატურულ** შემკულობაშიც ვხვდებით. მათი ძირითადი მახასიათებელი ისაა, რომ რელიეფურ ქანდაკებაში ირმის რქებს შორის გამოსახულია მაცხოვრის მონუმენტური თავი (იოანე ნათლისმცემლის სტელა, მარტვილი, წებელდა...). კედლის მხატვრობაშიც ძირითადად მაცხოვარი გამოისახება (მაგ., საფარა) (იშვიათად ჯვარი), სადაც მნიშვნელოვანი თავისებურება გამოიკვეთა – მაცხოვარი წმინდანისკენ გაწვდილი მაკურთხეველი ხელით; წიგნის მინიატურაში კი ირმის რქებს შორის ჯვარია წარმოდგენილი (H-2076, XVIII საუკუნის გრაგნილი და კრებული A-1454, 1746 წ.). ქართულ ხელნაწერებში ვხვდებით ქართული ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ თავისებურებას – მხედარი მლოცველი პლაკიდას სახითაა წარმოდგენილი. ბიზანტიურ და ფრანგულ ხელნაწერებშიც კი გვხვდება მლოცველი წმინდანი, თუმცა, ქართულისგან განსხვავებით, აქ ქვეითია ნაჩვენები.

ქრისტიანული ქვეყნების შუა საუკუნეების ხელოვნებაში გავრცელებულია ნადირობის სცენები, თუმცა ევსტათი პლაკიდა ყველგან არ სარგებლობს ისეთი პოპულარობით, როგორც საქართველოში. სომხურ ხელოვნებაში ძირითადად გავრცელებულია საერო თემატიკის ნადირობის სცენები, რომლებიც ერთგვარად ისტორიული პირების პორტრეტებს ასახავს, მაგ., **ახცის არშაკიდების მეფის ნადირობა** (364 წ), **პტღნის** სამხრეთ ფასადის სარკმლის შემკულობა და ა.შ. ტაძრის აღმშენებელი ფეოდალები ამ გზით ცდილობენ თავისი სახელის უკვდავყოფას. სტილისტურად ახასიათებს დეკორატიულობა და დეტალების დამუშავება. სომხურ რელიეფურ ქანდაკებაში ოსტატები ცდილობენ სამეფო სამოსის გადმოცემას. აქ ძირითადად მონადირე-მხედრებია მოცემული; ზოგან ქვეითი დიდებულები ნადირობენ უმეტესად ლომზე, ტახზე ან დათვზე, რაც სასანიდური ირანის ხელოვნების გავლენაზე მეტყველებს. ელინისტური და სასანიდური ირანის გავლენები რელიეფებზე განსაკუთრებით ადრეულ ეტაპზე შეინიშნება, მაშინ, როცა ყალიბდებოდა სომხური ხელოვნება. შედარებით გვიანი პერიოდის ძეგლებზე კი უკვე ჩამოყალიბებული სახით აღწევს შემუშავებულ იკონოგრაფიულ სქემებს, რომლებიც სომხური ხელოვნების ინდივიდუალურ ხასიათს ატარებენ.

უშუალოდ წმ. ევსტათის ცხოვრების სიუჟეტების გამოსახულებებს მცირე რაოდენობით ვხვდებით აღმოსავლურ საქრისტიანოში. რამდენიმე ნიმუში გვაქვს ათონის კედლის მხატვრობაში, კრეტას სკოლის ხატწერაში; მონუმენტური მხატვრობის უამრავი ნიმუში გვაქვს

კაბადოკიის კედლის მხატვრობაში. ბიზანტიურ ხელოვნებაში ძირითადად წიგნის მინიატურებშია გავრცელებული.

ნადირობის უცხოური კომპოზიციებიდან განსაკუთრებული ყურადღება ფრანგულ ხელოვნებას დავუთმეთ, რადგან, ქართულის მსგავსად, შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში დიდი ყურადღება მიექცა წმ. ევსტათი პლაკიდასთან დაკავშირებულ სიუჟეტებს. უფრო მეტიც, ფრანგულმა ხელოვნებამ შუა საუკუნეებში წმ. ევსტათის პარალელურად შეიმუშავა წმ. ჰუბერტის ხილვის სცენა. საფრანგეთში პლაკიდას ნადირობის სცენები XII-XVI საუკუნეებში გვხვდება, რომლის პარალელურადაც წმინდა ჰუბერტის ნადირობაა აქტუალური. ლიტერატურულ წყაროებში მოთხრობილი ჰუბერტის ხილვის სცენა წმ. ევსტათის ხილვის სიუჟეტის მსგავსია. ტაძრებზე გამოსახული კომპოზიციების იკონოგრაფიული სქემებიც ანალოგიურია, მცირე განსხვავებებით. საგულისხმოა, რომ განსხვავებული ისტორიული პირობების, ადგილობრივი ტრადიციების გამო, წმ. ევსტათის კომპოზიციების მხატვრულ-სტილისტურ გადაწყვეტაში სხვადასხვაგვარი მიდგომები ჩამოყალიბდა.

სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთ მეცნიერულ სიახლეს წარმოადგენს წმ. ევსტათის და წმ. ჰუბერტის ერთიან ჭრილში შესწავლა ქართული და ფრანგული მაგალითების საფუძველზე.

განხილული მაგალითების საფუძველზე შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ ფრანგული წმ. ევსტათის და წმ. ჰუბერტის ნადირობის კომპოზიციის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურებები: ცალ მხარეს გამოისახება წმინდანი ირმის პირისპირ, ძირითადად დაჩოქილი, „ვედრების“ პოზაში, გამონაკლისია ვეზლეს კაპიტელის რელიეფი, სადაც მხედარი პლაკიდაა წარმოდგენილი. ქართულისგან განსხვავებით, წმ. ევსტათის ნადირობის და ხილვის სცენა გამიჯნულია ერთამენთისგან: ცალკეა ნადირობის და ირმის დევნის მომენტი, ცალკე – მაცხოვრის ხილვის სცენა. ქართულში კი ნადირობა და „თეოფანია“ გაერთიანებულია. ირმის რქებს შორის, ევსტათის შემთხვევაში, ქართულის მსგავსად, უმეტესად მაცხოვრის გამოსახულება გვაქვს, ზოგან მას ჯვარი (მაგ., შარტრი), იშვიათად კი ჯვარცმა (მაგ., ვინსენტ ბოვეს ენციკლოპედია, XIV ს.) ცვლის. ჰუბერტის შემთხვევაში კი აუცილებლად „ჯვარცმული“ მაცხოვარი გამოისახება, იშვიათად – ჯვარი (მაგ., არდენი). ქართულში არ გვაქვს ცის სეგმენტი, ფრანგულ პლაკიდას ხილვაში კი ზოჯერ მაკურთხებელი მარჯვენა ერთვება, ხოლო ჰუბერტის შემთხვევაში აუცილებელი პერსონაჟია ციდან გადმოსული ანგელოზი ომოფორით ხელში. ქართულისგან განსხვავებით, ფრანგული წმ. პლაკიდა და წმ. ჰუბერტი ხშირად საყვირით გამოისახება, სხვადასხვა ინტერპრეტაციით – ზოგან მომართული საყვირით (ნადირობის სცენებში), ზოგან ხმალთან ერთად გვერდზე გადაკიდებული (ხილვის მომენტში); დამოკიდებულია სიუჟეტის თხრობაზე, რომელსაც გადმოგვცემს კომპოზიცია. ფრანგულში წმ. ევსტათის ხილვის რამდენიმე იკონოგრაფიული სქემის ვარიანტია: ქვეითი პლაკიდა ირმის

პირისპირ დაჩოქილი (მაგ., შარტრი, სენ დენის რელიეფი, პარიზის წმ. ევსტათის ტაძრის კედლის მხატვრობა), ქვეითი პლაკიდა ირმის მიმდევარი (ტურის სენ გატიენის ვიტრაჟი). ჰუბერტის სცენები გამდიდრებულია ბიბლიური ალეგორიული პერსონაჟებით: ადამი, ანტონ დიდი, ქრისტეფორე. მათი ჩართვით სიუჟეტში ხილვის შემდგომი ცხოვრების სიმბოლური მინიშნებებია მოცემული. საფრანგეთში, ქართულის მსგავსად, გვაქვს ნადირობის სცენების ვრცელი და შემოკლებული რედაქციები. ვრცელ რედაქციებში კომპოზიცია გამდიდრებულია ძაღლების ჯგუფით, ადამიანების ფიგურებით და მცენარეული ორნამენტით.

მოძიებული მასალების საფუძველზე ჩანს, რომ წმ. ევსტათის თემატიკა, ქართულთან შედარებით, მეტი პოპულარობით საფრანგეთში სარგებლობდა. წმ. ევსტათის სახელზე აგებული ტაძრები, წმინდანის ცხოვრების ამსახველი ვიტრაჟები, რელიეფური სცენები, მინიატურები და მისი ვარიაცია „წმ. ჰუბერტის“ სახით, აშკარა, გაძლიერებულ კულტზე მეტყველებს.

საფრანგეთში წმ. ჰუბერტის პოპულარობა კი შეგვიძლია ავხსნათ ეროვნული წმინდანის და ისტორიული პირის წინ წამოწევის მცდელობით. ადრეული შუა საუკუნეების წმ. ევსტათის ასკეტური ცხოვრებითა და მოწამეობით, აღორძინების ხანის ჰუმანურ იდეოლოგიაში ჩნდება ისტორიული პირის, ერისკაცი ჰუბერტის სასულიერო გზაზე შედგომისა და ეროვნული წმინდანის წინ წამოწევის იდეა.

სტილისტური თვალსაზრისით, შუა საუკუნეების ფრანგული სკულპტურა სიმბოლიზებულია, სიუჟეტები იდეალისტური. დამუშავების მხრივ ახასიათებს ფონიდან მკვეთრად ამოსული მომრგვალებული დახვეწილი ფორმები, ზოგან ანტიკური სკულპტურის გავლენაც შეინიშნება: რბილი კონტური, სამოსის დამუშავება. დეტალების შესრულების ხაზგასმით აქცენტებია დასმული მნიშვნელოვან აზრობრივ დატვირთვაზე. ანტიკური ხელოვნებისკენ მიბრუნება რენესანსის ეპოქით შეგვიძლია ავხსნათ. ვინაიდან ეს უკვე რენესანსის პერიოდია, სტილისტურად, მხატვრული ამოცანებით განსხვავებული ეპოქაა.

უნდა აღინიშნოს, რომ, თემატიკური სიახლოვის მიუხედავად, იკონოგრაფიული რედაქციები და მათი კომპოზიციური გადაწყვეტა ფრანგულსა და ქართულ მაგალითებში განსხვავებულია ერთმანეთისგან. შუა საუკუნეების ფრანგული ნადირობის კომპოზიციები იკონოგრაფიული სქემების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ფრანგული ქრისტიანული ხელოვნება თავისებური სახის კომპოზიციებს გვთავაზობს: ქართულთან შედარებით მეტი თავისუფლებაა სიუჟეტის გადაწყვეტაში, იცავენ ძირითად სქემას, მაგრამ ინტერპრეტაცია სხვადასხვაა, რაც გამოწვეული უნდა იყოს ადგილობრივი ტრადიციებით, მსოფლმხედველობით, ეპოქით, ისტორიულ-კულტურული მდგომარეობით. თუმცა სკულპტურულ დეკორში გარკვეულად აისახა ქრისტიანული რელიგიური

მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი საერთო თეოფანიური წარმოდგენები – უფლის აღიარება, უფლის დიდება და სულის ხსნის იდეა.

ფრანგულ ხელოვნებაში წმ. პლაკიდა, ქართული იკონოგრაფიული სქემისგან განსხვავებით, სადაც უფრო მკვეთრადაა ერთმანეთთან დაპირისპირებული მიწიერი და ზეციური საწყისი, ბრძოლა ქრისტიანობასა და „წარმართობას“ შორის, ქრისტეს ტრიუმფი, განსაცდელები, ბოლოს წამებით აღსასრული, დათმენა და ამით მოპოვებული მარადიულობა (ქართულ ხელოვნებაში ნადირობის სცენები აერთიანებს მისი ცხოვრების ორ სიმბოლურ მომენტს: ნადირობას და „თეოფანიას“), განსხვავებულად იკითხება. აქ მეტია ამბის თხრობითობის ელემენტი (კომპოზიცია დაყოფილია, ცალკე ნადირობას, ცალკე ხილვის მომენტს გამოსახავენ), საერო მოტივები, ქართულში კი სიმბოლური მინიშნებების როლი ჭარბობს.

ქართული ნადირობის და მასთან დაკავშირებული კომპოზიციების საერთო იკონოგრაფიული ნიშნების განხილვამ კიდევ ერთხელ დაგვანახა მასში აღბეჭდილი ეროვნული ხასიათი, რითაც მკვეთრად განსხვავდება აღმოსავლური თუ დასავლური რელიეფური ქანდაკებისგან.

წმინდა ევსტათის ნადირობის სცენის პოპულარობა საქართველოში აიხსნება იმით, რომ აღნიშნული სიუჟეტი ქართველთათვის მირიან მეფის ნადირობისას მომხდარი სასწაულის შედეგად მისი ქრისტეს რჯულზე მოქცევის ისტორიასთან ასოცირდებოდა. შესაძლოა, ამ ორი მოვლენის შერწყმით უფლის გამოჩინებისა და ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე მოქცევის განზოგადებული ხატი იყოს წარმოდგენილი.

უნდა აღინიშნოს, რომ, თემატიკური სიახლოვის მიუხედავად, იკონოგრაფიული რედაქციები და მათი კომპოზიციური გადაწყვეტა ფრანგულსა და ქართულ მაგალითებში განსხვავებულია ერთმანეთისგან. შუა საუკუნეების ფრანგული ნადირობის კომპოზიციები იკონოგრაფიული სქემების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ფრანგული ქრისტიანული ხელოვნება თავისებური სახის კომპოზიციებს გვთავაზობს. ქართულთან შედარებით მეტი თავისუფლებაა სიუჟეტის გადაწყვეტაში, იცავენ ძირითად სქემას, მაგრამ ინტერპრეტაცია სხვადასხვაა, რაც გამოწვეული უნდა იყოს ადგილობრივი ტრადიციებით, მსოფლმხედველობით, ეპოქით, ისტორიულ-კულტურული მდგომარეობით. თუმცა სკულპტურულ დეკორში გარკვეულად აისახა ქრისტიანული რელიგიური მსოფლმხედველობისთვის დამახასიათებელი საერთო თეოფანიური წარმოდგენები: „ბნელიდან ნათელზე“ – ქრისტეს რჯულზე მოქცევა, უფლის აღიარება, დიდება და სულის ხსნის იდეა, რაც, თავის მხრივ, ქრისტეს ტრიუმფის გამომხატველი თეოლოგიური იდეის ხორცშესხმას წარმოადგენდა.

ბიბლიოგრაფია

1. აბაკელია ნ., მთავარანგელოზის თაყვანისცემა დასავლეთ საქართველოში (სამეგრელოს მასალების მიხედვით), ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები, № II, თბ.,1985.
2. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. I-II, ბაკმი, 2006-2007.
3. ალადაშვილი ნ., შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური და მცირე სკულპტურის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი, სახვითი და დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება. თბ., 1988.
4. ალადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957.
5. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961.
6. ანდღულაძე ნ., დვალი თ., სილოგავა ვ., ქართული ნივთიერი კულტურის ძეგლები საზღვარგარეთ, 1, ოშკი, X ს-ის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 2009.
7. ბატონიშვილი ვ., ქართლის ცხოვრება, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ტ. IV, გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველო“, თბ., 1973.
8. ბოჭორიძე გ., ქართლის ეკლესია-მონასტრები და სიძველეები, გამოსაცემად მოამზადეს ზაზა სხირტლაძემ და ნატალია ჩიტიშვილმა, თბ., 2011.
9. ბერიძე ვ., XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, თბ., 1994.
10. ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება, XIII-XVI საუკუნეები, თბ., 1955.
11. ბერიძე ვ., საფარის მონასტერი, საქართველოს სულიერი საგანძური, წიგნი I, თბ., 2005.
12. ბერიძე ვ., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974.
13. ბერიძე ვ., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, თბ., 2014.
14. გაგოშიძე ს., ზემო ნიქოზის ღვთაების ხუროთმოძღვრება, სამაგისტრო ნაშრომი, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია, თბ., 2014.
15. გოდერძიშვილი ნ.. „ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე _ მნიშვნელობა და სიმბოლიკა“, თბ., 2012 (სამაგისტრო ნაშრომი);
16. გენგიური ნ., ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება, კუპელჰალე, თბ., 2005.
17. გივიაშვილი ი., კოპლატაძე ი., ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004.
18. გომელაური ი., ერთაწმინდის ტაძრის არქიტექტურა, მეცნიერება, თბ., 1976.
19. გულბიანი ნ., მართლმადიდებლური ეკლესიის ბრძოლა წარმართული კულტების წინააღმდეგ საქართველოს მთიანეთში, თბ., 2010.
20. დადიანი თ., კვაჭატაძე ე., ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017.
21. ვირსალაძე ე., ქართული სამონადირო ეპოსი (დაღუპული მონადირის ეპოსი), თბ., 1964.
22. ვირსალაძე თ., ატენის სიონის მოხატულობა., თბ., ხელოვნება, 1984.
23. ზაქარაია პ., ქართული ხუროთმოძღვრება XI-XVIII სს., თბ., განათლება, 1990.
24. ზურაშვილი მ., ქართველთა მითო-რელიგიური წარმოდგენები და მათი სოციალური არსი (სამონადირეო წეს-ჩვეულების მიხედვით), არტანუჯი, თბ., 2009.
25. თაყაიშვილი ე., 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ.,1960.
26. თაყაიშვილი ე., არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნები, წიგნი პირველი, ტფილისი, 1907,
27. თუმანიშვილი დ., ნაცვლიშვილი ნ., ხოშტარია დ., მშენებელი ოსტატები შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 2012.
28. თუმანიშვილი დ., მიქელაძე ქ., დიდებულიძე მ., ქართული ქრისტიანული ხელოვნება, თბ., 2010.

29. იოსელიანი პ., დიდი მოურავი გიორგი სააკაძის ცხოვრება, გამომცემლობა მერანი, თბ., 1973.
30. კაციტაძე კ., HOMO-MILITARIS ადამიანი-მეომარი, ტ.1, თბ., 2011.
31. კაციტაძე კ., ნადიროობა და სახელმწიფოს დაარსება ქართულ და რუმინულ ტრადიციებში, საქართველო და ევროპული სამყარო – ფილოსოფიურ-კულტურული დიალოგი (მიძღვნილი ანთიმოზ ივერიელის ხსოვნისადმი), ტ. I, თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბ., 2009, გვ. 96-101.
32. კვაჭატაძე ე., გვიანი შუა საუკუნეების ეკლესიათა საფასადო სკულპტურა ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ყინცვისის „გიგოს საყდრის“ ტაძართა რელიეფები, დისერტაცია, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, თბ., 2005.
33. ლორთქიფანიძე გ., ჩიქოვანი ნ., ქართული კულტურის ისტორია უძველესი დროიდან XIX საუკუნის I ნახევრის ბოლომდე, თბ., 1997.
34. მაკალათია ს., თემძის ხეობა, ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ნარკვევები, თბ., 1959.
35. მაჩაბელი კ., ქართული ქვა-ჯვარები, თბ., 1988.
36. მაჩაბელი კ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვა-ჯვარები, თბ., 2008.
37. მაჩაბელი კ., ქართული ისტორიული კოსტიუმი (V-X საუკუნეები), თბილისი, 2013.
38. მებუკე თ., ზოდიაქოს ნიშანთა მითოლოგიური სემანტიკა და დასავლეთევროპული ლიტერატურა, თბ., 2007.
39. მოქცევაჲ ქართლისაჲ, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I (V-X სს.), თბ., 1963, გვ. 81-163.
40. პავლიაშვილი დ., პლატონ იოსელიანი – თეძამ-კავთურას ხეობის ქრისტიანულ სიწმინდეთა მკვლევარი, კულტურის ისტორიისა და თეორიის საკითხები, XIX, თბ., 2004.
41. პავლიაშვილი დ., თეძამ-კავთურას ხეობა (ნაწილი IV) თბ., 2005.
42. რუსთაველი შ., ვეფხისტყაოსანი, თბ., 1986.
43. საყვარელიძე თ., ალიბეგაშვილი გ., ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბ., 1980.
44. სილოგავა ვ., ოშკი, X ს. მემორიალური ტაძარი, ნეკერი, თბ., 2006.
45. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, მეცნიერება, თბ., 1986.
46. სურგულაძე ი., მითოსი, კულტი, რიტუალი საქართველოში, თბ., 2003.
47. სურგულაძე ირ., სივრცობრივი ასპექტები ქართველთა რელიგიურ და მითოსურ წარმოდგენებში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის XXIII, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, მეცნიერება, თბ., 1987, გვ. 133-159.
48. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 11, თბ., 1987.
49. ქოქრიშვილი ზ., ეტლთა და შვიდთა მნათობთათვის, ასტროლოგიური თხზულება XII ს-ისა, ენობრივი მიმოხილვა ა. შანიძის, თბ., 1975.
50. ჩოფიკაშვილი ნ., ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს.), თბ., 1964.
51. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ.,1936, ტ. I.
52. ცინცაძე ვ., ბაგრატის ტაძარი, 1964.
53. ცინცაძე კ., ქვაშვეთის წმიდის გიორგის ეკლესია ტფილისში, თბ., 1994.
54. ციციშვილი ირ., ქართული ხელოვნების ისტორია, 1995.
55. ძველი მეტაფრასული კრებული, სექტემბრის საკითხავები, წამებაჲ წმიდისა და დიდებულისა ქრისტეს მოწამისა ევსტათისი და თეოპისტაჲსი და ორთა შვილთა მათთაჲ – აღაპისის და თეოპისტისი, [224v], მეცნიერება, 1986, გვ. 365-387.
56. წმინდანთა ცხოვრება, წიგნი მეორე, ბაკმი, თბ., 2003.
57. ხიდაშელი მ., საქართველოს ძველი კულტურის საკითხები, საარი, თბ., 2010.
58. ხიდაშელი მ., ცხოელთა მფარველი ღვთაების ხატოვანი სამყარო, ცენტრალური ამიერკავკასიის გრაფიკული ხელოვნება ადრეულ რკინის ხანაში, მეცნიერება, თბ., 1982.

59. ხიდაშელი მ., ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972.
60. ხიდაშელი მ., რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, მემატიანე, თბ., 2005.
61. ხორგუაშვილი გ., თევდორე თავდადებული, თევდორე მღვდელი, თბ., 2000
62. ხუსკივაძე ი., ქართული საერო მინიატურა XVI-XVIII საუკუნეები, თბ., 1976.
63. ხუსკივაძე ი., ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი, თბ., 2003.
64. ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მოხატულობა, ხელოვნება, თბ. 1988.
65. ჯავახიშვილი ივ., ქართველი ერის ისტორია, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ.I, თბ., 1979.
66. ჯანჯალია მ., ლორთქიფანიძე ი., წალენჯიხა, მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობები, თბ., 2011.
67. ჯობაძე ვ., ოშკის ტაძარი (ორი წერილი ოშკის ტაძარზე), მეცნიერება, თბ., 1991.
68. ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, უნივერსალი, თბ., 2007.
69. აბაკელია ნ., კოსმოლოგიური სიმბოლოები დასავლეთ საქართველოში, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის XXIII, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტი, მეცნიერება, თბ., 1987, გვ. 237-244.
70. აბაკელია ნ., ქრისტიანული წმინდანები დასავლურ-ქართულ რწმენა-წარმოდგენებში (წმინდა გიორგი), ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, №3, თბ., 1985, გვ. 144-154.
71. აბაკელია ნ., ცხენის სიმბოლიკისათვის კოლხურ მითო-რიტუალურ სისტემაში, კავკასიურ-ახლოაღმოსავლური კრებული XI, თბ., 2004, გვ. 153-171.
72. აბაკელია ნ., ერთი მივიწყებული სიმბოლოს ქრისტიანული ინტერპრეტაციისათვის (კურდღელი, როგორც იეროფანია), ACADEMIA, ტ. 4, 2002, გვ.18-24.
73. აბაკელია ნ., ხარის სიმბოლო ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში, მნათობი, №4, აპრილი, 1992, გვ. 152-159.
74. აბაშიძე მ., ქაფიანიძე მ., ერთაწმინდის საეკლესიო ნივთების კოლექცია, ეთნოლოგიური ძიებანი, VI, საქართველოს ეროვნული მუზეუმი, გამომცემლობა „მერიდიანი“, თბ., 2017, გვ. 71-84.
75. აბრამიშვილი გ., ირმების სიმბოლიკა ატენის სიონის ტიმპანის რელიეფზე, ნარკვევები, VI (საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი), 2000, გვ. 61-67.
76. აბრამიშვილი გ., ატენის სიონი, ქართული ენა და ლიტერატურა სკოლაში, N1, 1979, გვ.135-136.
77. აბრამიშვილი გ., ადრექრისტიანული ქართლის (იბერიის) ეროვნული იკონოგრაფიის სათავეებთან, შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის ნარკვევები VII, თბილისი, 2001, გვ. 62-69.
78. ალადაშვილი ნ., უცხოელი მეცნიერი ტაო-კლარჯეთის სკულპტურის შესახებ, ლიტერატურა და ხელოვნება, N2, 1990. გვ. 58-85.
79. ალადაშვილი ნ., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების სხვადასხვა დარგის ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ, არქიტექტურა და სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა და ხელოვნება, N1-6, მეცნიერება, 1996, გვ. 122-132.
80. ალადაშვილი ნ., VIII-IX საუკუნეების ქვაზე კვეთილი რელიეფის ადგილი შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურის განვითარებაში, საქართველოს სიძველენი, N7-8, თბ., 2005.
81. ალადაშვილი ნ., ქანდაკება ძველ საქართველოში (V-XI სს.), საბჭოთა ხელოვნება, N7, 1974, გვ. 93-106.
82. ალადაშვილი ნ., ოშკის ტაძრის სამხრეთ გალერეის სვეტი, საბჭოთა ხელოვნება. №9, 1988, გვ. 74-83.

83. ალადაშვილი ნ., არწივის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების ქანდაკებაში, საბჭოთა ხელოვნება, №12, 1989, გვ. 111-118.
84. ალექსიძე ნ., ხოშტარია დ., ახალი ცნობები ტაო-კლარჯეთის სიძველეთა შესახებ, ლიტერატურა და ხელოვნება, №1, 1991, გვ. 117-161.
85. ბარათაშვილი გ., ბურჭულაძე ნ., ფერწერული ხატები და ნაქარგი ქსოვილები წმინდა ესტატე პლაკიდას გამოსახულებით საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სერია №3 (48-B), 2012, გვ. 310-336.
86. ბოჭორიძე გ., რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები, „ცხეთის წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიის მოკლე ხუროთმოძღვრული დახასიათება და სიძველეთა აღწერილობა“, თბ., 1994.
87. გაგოშიძე ს., ნიქოზის „ღვთაების“ ტაძრის უძველესი ფრაგმენტები, საქართველოს სიძველენი, №16, თბ. 2013, გვ. 296-311.
88. გარაყანიძე გ., ოშკის უცნობი წარწერა, ომეგა N40(48), ოქტომბერი 2003, გვ. 74-75.
89. გედევანიშვილი ე., წმ. გიორგის კულტი და გამოსახულება შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, საქართველოს სიძველენი, №21, 2018, გვ. 29-30.
90. გენგიური ნ., გოდერძიშვილი ნ. „ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე“, ძველი ხელოვნება დღეს, №8, 2020, იბეჭდება.
91. გენგიური ნ., გოდერძიშვილი ნ. „ნადირობის სცენა ოშკის ტაძრის რელიეფზე _ მნიშვნელობა და სიმბოლიკა“, II საერთაშორისო კონფერენცია, ტაო-კლარჯეთი, მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2012, გვ. 132-133.
92. დადიანი თ., წმინდა მხედრების იკონოგრაფია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებში (VI-VIII ს.ს.), საქართველოს სიძველენი, №12, თბ., 2008, გვ. 316-333.
93. დადიანი თ., წყვილედ წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში (X-XI სს), საქართველოს სიძველენი, №15, თბ., 2012, გვ. 131-143.
94. დიდებულიძე მ., “წმ. ევსტათის ხილვა” შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, №2, 1990, გვ. 197-206.
95. ელიზბარაშვილი ი., ტაბაწყურის წითელი საყდარი, წელიწდეული, თბ., 1995, გვ.30-38.
96. თოთაძე ვ., ცხეთის გუმბათიანი მონასტერი, კომუნიზმის სხივი (ცაგერი), 1965 (15).
97. კაპრაშიძე დ., მუზეუმი ცის ქვეშ, საბჭოთა ხელოვნება, №6, 1964, გვ. 92-93.
98. კვაჭატაძე ე., გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურის პროგრამათა ინტერპრეტაციისთვის, საქართველოს სიძველენი, N11, თბ., 2007.
99. მაისურაძე ი., საფარა, საბჭოთა ხელოვნება, №3, 1964.
100. მამასახლისი ირ., ტაბაწყურის წითელი საყდრის რელიეფების სიმბოლური საზრისი, საქართველოს სიძველენი, 22, თბილისი, 2019, გვ. 78-94.
101. მამასახლისი ირ., ნადირობის სიუჟეტი ოშკის ფასადზე, საქართველოს სიძველენი, №21, თბილისი, 2018, გვ. 108-123.
102. მამასახლისი ირ., ერთაწმინდის ეკლესიის სიძველეები (შალვა ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საგანძურიდან), საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა სერია V (50-B), 2014, გვ. 351-365.
103. მამასახლისი ირ., წმინდა ევსტათეს ცხოვრების ციკლი ერთაწმინდის ეკლესიის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი, №17, თბ., 2014, გვ. 257-270.
104. მამასახლისი ირ., ირმის კულტი კავკასიის ხალხთა კულტურაში, კავკასიოლოგიური ძიებანი, №5, კავკასიოლოგიის ინსტიტუტი, თბ., 2013, გვ. 285-289.
105. მიქავა ა., სადგერი, თორი №2, 2006, გვ. 8.
106. ნიკოლაიშვილი ო., სვეტიცხოვლის ფრესკის ფრაგმენტი-რეპროდუქცია, თბ., 2011.
107. ოდიშელი მ., ბიჭვინთის ბაზილიკის მოზაიკების სიმბოლიკა, საბჭოთ ხელოვნება, თბ., 1985, გვ. 74-75.

108. ოსეფაშვილი ლ., 41-ე ფსალმუნის ილუსტრაცია ატენის სიონის საფასადო რელიეფიდან, რელიგია, №4, თბ., 2009, გვ. 77-82.
109. საბაშვილი ქ., ზოდიაქოს წრის გამოსახულება სვეტიცხოვლის მოხატულობაში, საკონფერენციო მასალების კრებული, მაგისტრანტთა და დოქტორანტთა პირველი სამეცნიერო კონფერენცია, სახელოვნებო მეცნიერება, პრაქტიკა, მენეჯმენტი, თბ., 2012.
110. საყვარელიძე თ., კახური ოქრომჭედლობის საგანძურიდან, ალავერდის ეპარქიის ისტორიის ფურცლები, 1, სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, თბილისი-თელავი-ალავერდი, 2006 წლის ნოემბერი, თბ., 2007, გვ. 113-124.
111. სილოგავა ვ., ორი სტელა ოშკის ტაძრიდან ქტიტორთა რელიეფების და აშენების თარიღის შესახებ ახლად აღმოჩენილი ეპიგრაფიკული ძეგლების მიხედვით, მაცნე N1, 1977, გვ. 129-143.
112. სილოგავა ვ., ორი სტელა ოშკის ტაძრიდან ქტიტორთა რელიეფური გამოსახულებით, ახალი ხიდი, №3, 2004, გვ. 40-43.
113. ფირცხალავა ო., ერთაწმინდის საოცრება, გაზ. სოფლის ცხოვრება, 1987, 3 ნოემბერი, გვ. 4.
114. ქალდანი ა., ქართული წარმომავლობის ქრისტიანული ძეგლები ინგუშეთში: [ტყობა-ერდისა (XII-XIII სს.) და ალბი-ერდის ეკლესია. ეტორიული მიმოხილვა]. ძეგლის მეგობარი, №1, 1988.
115. ღამბაშიძე გ., ტყობა-ერდი ქართული კულტურის ძეგლი ინგუშეთში, ლიტერატურული საქართველო, №23(1764), თბ., 1971, 4 ივნისი, გვ.2.
116. ღამბაშიძე გ., ტყობა-ერდის ტაძრის სახელწოდების ახსნისთვის, მაცნე, ისტორიის, ეთნოგრაფიის და ხელოვნების სერია, №2, თბ., 1974, გვ. 120-129.
117. ჩხეიძე ე., ირემი, ნადირობა და სივრცის ათვისება მითოსში, ქართული ფოლკლორი, ტ.4(XX), ლიტერატურის ინსტიტუტის გამომცემლობა, თბ., 2008, გვ. 62-65.
118. ჩხარტიშვილი ა., სადგერის ჯვრის ქტიტორული წარწერები, მაცნე, №5, 194, გვ. 194-205.
119. ჩუბინაშვილი ნ., ქვემო ქართლის სტელა-ჯვარები, საქართველოს სიძველენი, №12, თბ., 2008, გვ. 353-365.
120. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ოქრომჭედლობა, VIII-XVIII საუკუნეებისა, თბ., სახელგამი, 1957.
121. ხიმშიაშვილი ლ., ანთაძე მ., ტყობა-ერდის სარესტავრაციო სამუშაოების შედეგები, ძეგლის მეგობარი, №26, თბ., 1971, გვ. 65.
122. ხორგუაშვილი გ., ერის წმინდა ალაგი, გაზ. „განთიადი“ (კასპის რ-ნი), 1972, 24 ივნისი, გვ.3.
123. ხოშტარია დ., კლარჯეთის ეკლესიები და მონასტრები, სამხრეთ კავკასია და ანატოლია, №3, არტანუჯი, თბ., 2005-2009.
124. ხუნდაძე თ., შანშიაშვილი ა., სვეტიცხოვლის სიმბოლური სახე ტყობა-ერდის ეკლესიის ფასადის მორთულობაში, საქართველოს სიძველენი, 15, თბ. 2011, გვ. 156-166;
125. ხუნდაძე თ., თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის რელიეფის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №4-5, 2003, გვ. 52-59.
126. ხუნდაძე თ., „დანიელი ლომთა ხაროში“ აკაურთის ეკლესიის რელიეფზე, საქართველოს სიძველენი, №2, თბ., 2002, გვ. 18-28.
127. ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების (VI-X სს.) ქართულ საფასადო რელიეფთა სახისმეტყველების ერთი ასპექტი, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, №2, 2006, გვ. 282-292.
128. ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების ქართული რელიეფი, სკოლა და ცხოვრება, №2, თბ., 1990, გვ. 52-59.
129. ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების (VI-XI სს.) ქართული საქტიტორო რელიეფის იკონოგრაფიული ვარიაციები, Academia, 2/2011, გვ.102-111.

130. ხუსკივაძე ი., ქორეთის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ქართული ხელოვნება, გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, №11, საარი, თბ., 2001, გვ. 95-130.
131. Аладашвили Н. , Монументалъная скулпътура Грузии, сиужетные релиеф V-XI веков, искусство. 1977;
132. Азарян Л., Армянская раннесредневековая скульптура, Ереван, 1975;
133. Беридзе В. В., Место памятников Тао-Кларджети в истории грузинской архитектуры, Тб., 1981.
134. Ворагинский И. Золотая легенда. Т. 1. / Вступ. статья и коммент. И.В. Кувшинская. Пер. с лат. И.И. Аникьев, И.В. Кувшинская. - М.: Издательство Францисканцев, 2017;
135. Григорян Г. М., Очерки Истории Сюника IX-XV вв., Ереван, 1990;
136. Закарая П., Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1990;
137. Казарян А., Церковная Архитектура стран Закавказя VII века, формирование и развитие традиции, Т-I-1912, Т-II-2012, Т-III-2012, Т-IV-2013, Москва;
138. Казарян А. Ю., Архитектура Армении IV-VI веков и оссобенности раннехристиансой традиции в соседних странах, Византийски временник 60 (85);
139. Кондаков Н. П., Древняя архитектура Грузии, 1876;
140. Колпинский Ю. Д., Ротенберг Е. И., Все Общая История Искусств, Т-III, Москва, 1962;
141. Салтиков А., Видение св. Евстафия Плакиди, релиефные икони из вебелди, исскуство христианского мыра, Москвя,1996;
142. Семенова Е. С., МОЛЕННЫЕ ОБРАЗЫ СПАСИТЕЛЯ И БОГОМАТЕРИ В КОНТЕКСТЕ ХРАМОВОЙ РОСПИСИ ЦЕРКВИ БОГОРОДИЦЫ ЛЕВИШКИ В ПРИЗРЕНЕ, Вестник ПСТГУ, Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства 2012. Вып. 1 (7). С. 51–70;
143. Уварова А. С., Христианская Символика, I, Символика Древне-Христианскаго Периода, Москва, 1908;
144. Чубинашвили Г.Н., Tkoba-Иерди К вопросу о культурных связях Ингушетии и Грузии, Вопросы истории искусство, Т.II, из. САРИ, Тб. 2002;
145. Чубинашвили Г. Н., Разыскания по Армианской Архитектуре, Тб., 1967;
146. Чубинашвили Г. Н., Грузинское чеканное искусство, исследование по истории грузинского средневекового искусства : [1- 2 т.] Академия наук грузинской ССР. Институт истории грузинского искусства, Сабчота Сакартвело, Тб. 1959;
147. Чубинашвили Г. Н. Памятники типа Джвари, ТБ., 1948, с. 174-175;
148. Щепкина М. В. Миниатюры хлудовской Псалтири, греческий Иллюстрированный кодекс IX века, Москва, 1977;
149. Aubert M., La sculpture française au Moyen Âge, Paris, c1946;
150. ARZHANTSEVA I., “The Cult of Saint Eustace in the North Caucasus”, Nāme-ye Irān-e Bāstān 11/2, 2012, pp. 1-12;
151. Babelon J. P., le Château d’Amboise, 2004;
152. Boss Favre, Myrielle, La Sculpture figure des Arcs Romans de France, Zurich, c2000;
153. Baleau S., Les sources de l’histoire de Liège au Moyen Age, Etude critique, T I, Bruxelles, 1903;
154. Biographie nationale, publiée par l’ Académie royale des sciences, des letters et des Beaux-arts de Belgique, IX, pp. Bruxelles, 1897;
155. Bibliotheca Hagiographica Latina, Soc II Bollandiani, Bruxelles, 1911;
156. Boinet A., Saint Hubert Iconographie et pèlerinage, no 14, Paris, c1959;
157. Balty, J. La grande mosaique de chasse du Triclinos (Apamée de syrie). Bruxelles, Centre belge de recherches archéologiques àApamée de Syrie, (Musées royaux d'art et d'histoire, parc du Cinquantenaire, 10), 1969;
158. Balty, J. Mosaiques antiques de syrie. Bruxelles: Centre belge de recherches archeologiques a Apamee de Syrie, 1977;
159. Balty, J. Guide d'Ápamée. Bruxelles: Centre belge de recherches archéologiques à Apamée de Syrie, 1981;
160. Blanchard-Lemée, M. , Ennaifer , M., Slim H. and Slim, L. Mosaics of Roman Africa: Floor Mosaics from Tunisia. New York, 1996;

161. Beschaouch A., 1986, A propos de la mosaïque de Smirat, dans LAfrica romana, 4, Sassari, p. 677-680;
162. G. W. Mosaics as history: The Near East from Late Antiquity to Islam. Harvard University Press, 2006;
163. Chastel A., L'Art francais moyen age, flammarion, 2000;
164. Carandini, A., Ricci, A., de Vos, M., and Medri, M. Filosofiana, the villa of Piazza Armerina. Palermo: S.F. Flaccovio, 1982;
165. Cimok, F., Antioch mosaics. Istanbul: A Turizm Yayinlari, 2000;
166. Collins P, Baylis L, Marshall S. Assyrian palace sculptures. London: The British Museum Press; 2012;
167. Collins P., Introduction and The Art of Ashurbanipal, Assyriian Palace Sculptures, The Trustees of The British Museum, 2008, pp. 8-27, 97-141;
168. Chatzidakis M. , *The Cretan Painter Theophanes: The Final Period of his Art in the Frescoes in Stavronikita Monastery* (in Greek), Mount Athos, 1986;
169. Chatzidakis M. , 'Postbyzantine Art, 1430–1830' (in Greek), *Makedonia 4,000 hronia ellinikis istorias kai politismou*, Athens, 1982;
170. Chatzidakis M. , 'The Painter Theophanes Strelitzas, Called Bathas' (in Greek), *Nea Estia*, 74/875, Christmas, 1963, pp. 215–26;
171. Chatzidakis M. , 'Mosaics and Wall Paintings' (in Greek), *Byzantine Art*, 1964, pp. 169–74;
172. Chatzidakis M. , 'Postbyzantine Art' (in Greek), *Istoria tou Ellinikou Ethnous*, vol. VIII, pp. 274–305;
173. Chatzidakis M. , 'Postbyzantine Art (1453–1700) and its Sphere of Influence' (in Greek), *Istoria tou Ellinikou Ethnous*, vol. X, Athens, 1974;
174. Chatzidakis M. , "Spiritual Life and Culture' (in Greek), *Istoria tou Ellinikou Ethnous*, vol. XI, pp. 244–73;
175. Coumoussi A., Une representation rare de la vision de Saint Eustache dans une église grecque du XIII^{e} siècle, Cahiers Archeologiques, Picard, 1985, pp.51-60;
176. Cultural Heritage in South-east Europe, Kossovo, №2, UNESCO, Mission Reports, 2004;
177. Carikci A., Transformation of The Church of Surp Khach into Akdamar Museum, Universiteit Leiden, 2016.05.18;
178. Denis M., la Légende de Saint Hubert 1896-1897, Paris, c1999;
179. De borchgrave, d'Altena, Joseph, Le retable de la Chapelle St-Hubert à Ciney, no 23, c1969;
180. Dupont Pierre-Paul, Saint-Hubert en Ardenne, Gembloux, c1971;
181. Devresse, R. Les anciens évêchés de Palestine.» Mémorial Lagrange. Paris, Librarie Lecoffre, 1940, 217-227;
182. Dunbabin K. The mosaics of roman North Africa: studies in iconography and patronage. Oxford, Clarendon Press, 1978;
183. Dunbabin, K., The Victorious Charioteer on Mosaics and Related Monuments. AJA 86: 1982, 65-89.
184. Dunbabin K. Mosaics of the Greek and roman World. Cambridge, Cambridge University Press, 1999;
185. Dulière, C., La mosaïque des Amazones. Brussels: Centre Belge de Recherches Archéologiques à Apamée de Syrie, 1968;
186. Djobadze W., Observations on the architectural sculpture of Tao-klarjet'I churches around one thousand A. D., Studien zur Spätantiken und byzantinischen kunst, Römisch-Germanisches Zentralmuseum Forschungsinstitut für vor –und frühgchichte, 1986;
187. Faü Jean-François, Les Juifs dans l'iconographie chrétienne au Moyen Âge, Paris, c2016;
188. Feldman M., Art and Imperialism in the Ancient Near East, History of Art and Near Eastern Studies, UCB, 2010.
189. Ferguson G., Signs and Symbols in Christian Art, Oxford University Press, London, Oxford, New york, 1961;
190. Grabar A., The Art of The Byzantin Empire, Byzantin art in the middle ages, New York, 1967;
191. Grotoskwski P. L., Arms and Armour of The Warrior Saints, Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261), 2009, Brill NV, pp. 82-85;
192. Hachlili, R. (2009) Ancient mosaic pavements: themes, issues, and trends. Leiden, Koninlijke Brill.
193. Hendricks S., Hunting and Social Complexity in Predynastic Egypt, 2009;

194. *Icons of Cretan Art: From Chandax to Moscow and St. Petersburg* (in Greek), Iraklio, 1979
195. Fantar, M,. and Jaber, S., (1994). La mosaïque en Tunisie. Paris, CNRS Editions.
196. Jacques Le Goff: *In search of sacred time. Jacobus de Voragine and The Golden Legend.* Princeton 2014;
197. La légende Dorée, Traduite en Français par L'abbé J. B. M. Roze, Édouard Rouveyre, Éditeur, Paris, MDCCCII, 2004;
198. *La Légende dorée* (*Legenda aurea*, vers 1261-1266), trad. sous la dir. d'Alain Boureau, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004;
199. Ling, r. Against the technique. In Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics, Journal of roman Archaeology, Part one, supplementary series 9, 1994, 77- 88;
200. Male É., l'Art religieux du XIII^{e} siècle en France, Étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d' inspiration, Paris, 1898;
201. Mylonas P. , 'The Protaton at Karyes and the Painter Manuel Panselinos' (in Greek), *Nea Estia*, 1,089 (1972), pp. 1,657–62;
202. Nassar, M. and Turshan, N. Geometrical Mosaic Pavements of the Church of Bishop Leontios at Y amun (Northern Jordan). Palestine Exploration Quarterly, 143, (2011) 1: 41- 62.
203. Nassar M., The art of decorative mosaics (Hunting scenes) from Madaba Area during Byzantine period (5th-6th c. Ad), Mediterranean Archeology and Archaeometry, Vol 13, N-1, Greece 2013, pp. 67-76;
204. Neal, D. (1976) Floor mosaics, Pp 241-252, in D. Strong and D. Brown (eds), roman Crafts. London: Gerald Duckworth &Co. Ltd.
205. Nikonanos N. , 'Postbyzantine Painting in Macedonia' (in Greek), *I neoteri kai synhroni Makedonia*, vol. I, Athens, n.d., pp. 164–83;
206. Oman Ch., The Dark Ages 476-918, London 1914;
207. Pensaben P. , E. Gallochio, The Villa Del Casal of Piazza Armerina, Vol. 53, N2, 2011, pp. 29-37;
208. Piccirillo, M. Una chiesa nell wadi Ayoun Mousa ai piedi del monte Nebo. Liber Annuus 34, 1984, 307-318.
209. Piccirillo, M. and Allaita, E. La chiesa del monastero di Kaianos alle 'Ayoun Mousa sul Monte Nebo, Quaeritur inventus colitur . studi di Antichità cristiana in onore di P. Umberto Fasola , Rome, 1989, 536-586.
210. Piccirillo, M. The Mosaics of Jordan. Amman, American Center for Oriental Research (ACOR), 1997;
211. Reames, Sherry L. *The Legenda Aurea: A Reexamination of Its Paradoxical History* (Madison: University of Wisconsin Press) 1985;
212. Salvandy M., Eglise Saint Evstache a Paris, Paris, c1850;
213. Saltykov A.A., La vision de saint Eustache sur la stele de Tsebelda, Cahiers Archeologiques, Picard, 1985, pp. 5-18;
214. Sarqisian A., Notes on the sculpture of the church of Akhthamar, The Bulletin, vol. 25, N4, (dec 1943), p.p. 346-357;
215. Starr B. D., Dictionary of Saints, 2013;
216. Talbot Rice D., Byzantine Art, Penguin books Australia Ltd, 1968;
217. Tanabe K., ICONOGRAPHY OF THE ROYAL-HUNT BAS-RELIEFS AT TAQ-I BUSTAN, Bulletin of the Okayama Orient Museum, vol. XIX 1983;
218. Tsigaridas E. N., 'Portable Icons' (in Greek), *Moni Vatopediou*, 1996, vol. II, pp. 35–417;
219. Tsigaridas E. N., 'Palaiologan Icons of Vatopedi Monastery' (in Greek), *Holy Mountain*, 1966, pp. 355-650;
220. Tsigaridas E. N., 'Master Manuel Panselinos: The Splendid Frescoes in the Most Venerable and Renowned Church of the Protaton' (in Greek), *Kendra Orthodoxias, Epta Imeres Kathimerini*, n.d., 23-70;
221. Tsigaridas E. , 'Monumental Painting in Greek Macedonia during the 15th Century', *Holy Image, Holy Space: Icons and Frescoes from Greece*, exhibition catalogue, Athens, 1988;
222. Thierry N., Un problem de continuitè ou de rupture. La Cappadoce entre Rome, Byzance et les Arabes, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 121 année, N1, 1977, PP.98-145;
223. THIERRY, J.-M. Les arts arméniens, Paris, Mazenod, 1987;

224. THIERRY, J.-M. L'Arménie au Moyen Âge: Les hommes et les monuments, St-Léger, Zodiaque, 2000;
225. THIERRY, J.-M, Monuments arméniens de Haute-Arménie, Paris, CNRS, 2005.
226. THIERRY, Nicole. « Art byzantin du Haut Moyen Âge en Cappadoce : l'église n°3 de Mavrucan », Journal des savants 4, N° 1 :233-269, 1972.
227. THIERRY, Nicole. « Essai de définition d'un atelier de sculpture du Haut Moyen-âge en Gogarène », Revue des Études Géorgiennes et Caucasiennes,1985, 1 :169-223;
228. THIERRY, Nicole. « Le culte du cerf en Anatolie et la vision de Saint-Eustathe », Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot, tome 72 :33- 100, 1991;
229. Thierry N., La basilique Saint-Jean-Baptiste de Çavuşin (prononcer Tchavouchine), Cappadoce, Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France, Année, 1974, pp. 198-213;
230. TUITE, K. "The meaning of Dael. Symbolic and spatial associations of the South Caucasian goddess of game animals". Language, Culture and the Individual. A Tribute to Paul Friedrich. Catherine O'Neil, Mary Scoggin & Kevin Tuite (editors), pp. 165-188, 2006;
231. TUITE, K. (in press). "St. George in the Caucasus: Politics, Gender, Mobility", Sakralität und Mobilität in Südosteuropa und im Kaukasus, Thede Kahl and Tsypylma Darieva (eds.), Verlag der Österreichen Akademie der Wissenschaften, 2016;
232. Tuite K., Image-mediated diffusion and body shift in the cult of St Eustace in the western Caucasus , Le corps et le lieu, Université de Montréal, 2018, Montréal, p.p. 141-151;
233. Velmans T., L'église de Zenobani et le thème de la Vision de Saint Eustache en Géorgie, Cahiers Archeologiques, Picard, 1985, pp.19-49;
234. Voragine J. D., La Légende dorée, trad.par A. Boureau, M. Goullet, L. Moulinier, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2004;
235. Vocotopoulos P. L., *Greek Art: Byzantine Icons* (in Greek), Athens 1995;
236. Winfield D., Some early medieval figure sculpture from North-East Turkey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, vol. 31, 1968;
237. Wilson, R. Piazza Armerina, Texas: University of Texas Press, 1983;
238. Wiesehöfer J., Ancient Persia from 550 BC-650 Ad, London-New York, 2006;
239. Weiss, Z., The Mosaics of Nile Festival Building at Sopphoris and the Legacy of Antiochene Tradition, 2009, pp. 9-24;
240. Walker, A. (2012) The Emperor and the World: Exotic Elements and the Imaging of Middle Byzantine Imperial Power, Ninth to Thirteenth Centuries C.E. New York, Cambridge University Press.
241. Werness Hore B., The Continuum Encyklopedia of Annimal Symbolism in Art, New York, 2006;
242. Xyngopoulos A. , 'Monumental Painting on Mount Athos' (in Greek), *Nea Estia*, 1,285 (1981), pp. 86-100;
243. Xyngopoulos A. , 'Mosaïques et fresques de l'Athos', *Le Millénaire du Mont Athos*, vol. 2, pp. 247;
244. Čanak-Medić M., Popović D., Vojvodić D., ŽIČA Monastery, Belgrad, 2014;
245. აბაკელია ნ., სიცოცხლის ციკლთან დაკავშირებული საკრალური ხის სიმბოლიკა ქართულ მითო-რიტუალურ სისტემაში, http://semioticsjournal.wordpress.com უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 07.02.2020
246. http://www.hampshire-history.com/series/south-east-hampshire-churches უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 07.02.2020
247. http://www.electrummagazine.com/2012/02/medieval-mosaics-inspired-by-sassanian-art/ უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 07.02.2020
248. http://historylib.org/historybooks/Armeniya--Byt--religiya--kultura/8 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 07.02.2020
249. http://romanicodigital.blogspot.com/2017/07/romanesque-churches-of-northern-spain.html უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 07.02.2020
250. http://mandragore.bnf.fr/jsp/afficherListe.jsp?rejouer=2&hist=3&page=2&resultatsParPage=20 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 07.02.2020

ილუსტრაციების სია

1. საქართველოს რუკა, შუა საუკუნეების შესწავლილი ძეგლების ადგილმდებარეობა.
2. წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობა, იოანე ნათლისმცემლის სტელა, VI-VII საუკუნეთა მიჯნა, დავით-გარეჯი.
3. ნადირობის სცენა, ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის რელიეფი, VIIს., შიდა ქართლი.
4. წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობა, მარტვილის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადის ფრიზის რელიეფი, VIIს., სამეგრელო.
5. წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობა, წებელდის კანკელის ფილა, VII-VIIIსს., აფხაზეთი.
6. ნადირობის კომპოზიცია, ოშკის ტაძარი, სამხრეთ ფასადის სარკმელი, Xს., ტაო-კლარჯეთი.
7. ხისკენ მიმართული ჯიხვები-თიანეთის სიონის ზოომორფული რელიეფი, V-VIსს., მცხეთა-მთიანეთი.
8. ხისკენ მიმართული შველი-ბოლნისის სიონი, Vს., ქვემო ქართლი.
9. ხესთან წარმოდგენილი ირმები, აკაურთას სამხრეთის კარის არქიტრავი, V-VIსს., ქვემო ქართლი.
10. ირმები წყალსატევთან, ატენის სიონის ტიმპანის რელიეფი, V-VIIსს., შიდა ქართლი.
11. ბიჭვინთის მოზაიკა, VI ს., აფხაზეთი.
12. რავენას მოზაიკა, V-VIსს., იტალია.
13. მშვილდოსნის ფიგურა, ოვერნის ტაძარი, XII ს., საფრანგეთი.
14. ზოდიაქო, ოტენის წმ. ლაზარეს ტაძარი, ვეზლეს ტაძარი, 1120-1140წწ., საფრანგეთი.
15. ზოდიაქო, ბარფრესტონის წმ. ნიკოლოზის პატარა ეკლესიის პორტალი, დაახლოვებით 1100 წ., ინგლისი.
16. ზოდიაქო და მშვილდოსანი სვეტიცხოვლის ტაძრის სამხრეთ კედელი, XVII ს., მცხეთა.
17. ლომებისა და ხარ-ირმის შერკინება, ოშკი, სამხრეთ ფასადი, Xს., ტაო-კლარჯეთი.
18. მშვილდოსანი, ტყობა-ერდი, Xს., ინგუშეთი.
19. ლომის ფიგურა, ტყობა-ერდი, Xს., ინგუშეთი.
20. ნადირობის კომოზიცია, ტყობა-ერდი, Xს., ინგუშეთი.
21. მშვილდოსანი, ბაგრატის ტაძრის სამხრეთის ფასადის კაპიტელი, XIს., იმერეთი.
22. მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებების რელიეფი, Xს., ტაბაწყურის წითელი საყდარი, დასავლეთის ფასადი, სამცხე-ჯავახეთი.
23. წმ. ევსტათის ნადირობა, ერთაწმინდის აღმოსავლეთ ფასადის მარცხენა ნიშის იმპოსტი, XIII ს., კასპი.
24. ცხენის ორი ფიგურა, ერთაწმინდის აღმოსავლეთ ფასადის იმპოსტები, XIII ს., კასპი.
25. ნადირობის სცენა, ერთაწმინდის სამხრეთ ფასადის რელიეფი, XIII ს.?, კასპი.
26. ნადირობის სცენა, სადგერის დასავლეთი ფასადი, XVს., ბორჯომი.
27. წმ. ევსტათის ნადირობა, ხეოთის სამრეკლოს შესასვლელის რელიეფი, XVს., სამცხე-ჯავახეთი.
28. ნადირობის კომპოზიცია, ნიქოზის ამაღლების (ღვთაება) ტაძრის სამხრეთ ფასადი, XVს?, გორი.
29. მცხეთის წმინდა გიორგის ტაძრის დასავლეთის სარკმლის რელიეფი, XVIII საუკუნის I ნახევარი, ლეჩხუმი.
30. წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენა (ქ.747), წმინდა ევსტათის კარედი ხატის ფირფიტა, XVII-XVIIIსს.
31. წმ. ევსტათის ხილვა, ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობა, XVII ს.
32. ევსტათი ცხენზე ამხედრებული, კრებული A-1454, 1746 წ., ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.
33. წმ. ევსტათის ნადირობა, ქორეთის ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობა, XVIს., საჩხერე.
34. ევსტათი ირმით, H-2076, XVIII საუკუნის გრაგნილი, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი.
35. ქვეითი პლაკიდა, ჭედური ხატი (ტფ. 60, ზომები 35,6x13 სმ., თბილისის სიონი), XVII-XVIIIსს.
36. წმ. ევსტათი, ზიჩას მონასტერი, XIII ს., სერბეთი.
37. წმ. ევსტათის პორტრეტი, დეჩანის მონასტერი, XIV ს., სერბეთი.
38. წმ. ევსტათის წამება რვალის კუბოში, დეჩანის მონასტერი, XIV ს., სერბეთი.
39. წმ. ესვტათი და წმ. მერკური კესარიელი, XIV ს., გრაჩანიცის მონასტერის სამხრეთ კედლის მხტავრობა, სერბეთი.
40. წმ. გიორგი და წმ. ესვტათი, ბიზანტიური ტრიპტიხი, Xს.

41. წმ. ევსტათის ნადირობა, საფარას დასავლეთის კედლის მხატვრობა, XIV ს., სამცხე-ჯავახეთი.
42. წმ. ევსტათის ნადირობა, მატერას კედლის მხატვრობა, VII-VIIIსს., იტალია.
43. წმ. ევსტათის ნადირობა, პარიზის წმ. ევსტათის ტაძრის ჩრდილოეთის კედლის მოხატულობა, XIIIს., საფრანგეთი.
44. მატამორისკას იოანე ნათლისმცემლის აღმოსავლეთ ფასადის მოხატულობა, XV ს., ესპანეთი.
45. მლოცველი პლაკიდა, ბიზანტიური ხლუდოვის 96-ე ფსალმუნის მინიატურა, IXს.
46. ირემზე ნადირობა, ბიზანტიური ხელნაწერი, Const.Seragl.gr.8,f.64, XIIს
47. წმ. ევსტათის ხილვა, ფრანგული ხელნაწერი (818, 280), XIIIს.
48. წმ. ევსტათის ხილვა, წმინდანთა ცხოვრება, ფრანგული ხელნაწერი, XIVს.
49. ვინსენტ დე ბოვეს ენციკლოპედია, ჟან ვირგინის თარგმანი, XIVს.
50. ანტილოპაზე ნადირობა, კონსტანტინოპოლის იატაკის მოზაიკა, კონსტანტინოპოლი, VI ს.
51. გნოსების ნადირობა ირემზე, პელას სასახლე, ცენტრალური პანელი, ძვ.წ.აღ. IV ს., მაკედონია, საბერძნეთი.
52. ალექსანდრე მაკედონელის და კრატერუსის ნადირობა ლომზე, სარკოფაგის რელიეფი, ძვ.წ.აღ.IVს.
53. ალექსანდრეს და კრატერუსის ნადირობა, ძვ.წ.აღ IVს., მესენი, საბერძნეთი.
54. (54, 54.1, 54.2,) რომაული მოზაიკები ნადირობის კომპოზიციებით, ძვ.წ.აღ IVს., კვიპროსი, პაფოსი.
55. ფარაონი განგმირავს ლომს, ძვ. წ. აღ. 1186-1070 წწ., ტუტანხამონის საფლავი, ეგვიპტე.
56. ასურბანიფალი, ნადირობის რელიეფის ფრაგმენტი, ძვ.წ.აღ. VIIს., ნინევიის ჩრდილოეთი სასახლე, ასურეთი.
57. (57.1, 57.2) მეფე ასურბანიფალის ნადირობა, ნინევიის ჩრდილოეთ სასახლე (ოთახი C, ოთახი S პანელი 25-28), ძვ.წ. აღ. 645-635 წ.წ.
58. მოსეს ეკლესიის მოზაიკა, 530 წ. ნებოს მთა.
59. დიაკონ თომას ეკლესიის იატაკის მოზაიკა,VIს., იორდანია.
60. (60.1) ჰიპოლიტუსის დარბაზის იატაკის მოზაიკა, მადაბას ღვთისმშობლის ტაძარი, VIს., იორდანია.
61. ჯარისკაცი მონადირე განგმირავს ძუ ლომს, მოსეს ეკლესიის მოზაიკა, V-VI სს., იორდანია.
62. ნადირობა, ქირბათ ალ კურსის სამლოცველოს იატაკი,V-VI სს., იორდანია.
63. დათვზე ნადირობა, მადაბას სასახლე, ბიზანტიური პერიოდი, იორდანია.
64. დათვზე ნადირობა, 530წ., მოსეს მემორიალი.
65. არშაკიდების მეფის ნადირობა, 364წ., ახცი, სომხეთი.
66. ამატუნის ნადირობა, პტღნი, სამხრეთ ფასადის სარკმლის შემკულობა, VI ს., სომხეთი.
67. პტღნის სამხრეთ ფასადის სარკმლის რელიეფი, VI ს., სომხეთი.
68. ახტამარის ჯვრის ეკლესიის რელიეფი, 915-921წწ., სომხეთი.
69. ეგიშე არაკიალის რელიეფი, XIIIს., სომხეთი.
70. ემირა ჰასანის ნადირობის სცენა, სპიტაკავორი ღვთისმშობლის ეკლესია, XIV ს., სომხეთი.
71. ნადირობის კომპოზიცია პიაცა არმერინა, IV ს., სიცილია, იტალია.
72. ნადირობის სიუჟეტი, ვილა კაზალე, IV ს., იტალია.
73. ნადირობის კომპოზიცია, პალერმოს ნორმარინის სასახლის მოზაიკა, XII ს., იტალია.
74. ერთმანეთისკენ მიმართული მშვილდოსნები, პალერმოს ნორმარინის სასახლის მოზაიკა, XIIს., იტალია.
75. მშვილდოსნები, სასანიდური სტილის მოზაიკა, როჯერ2, უილიამ2, ოთახი, XII ს., პალერმო, იტალია.
76. სასანიდური ტექსტილი, VI-VIIIსს.
77. წმ. ევსტათის ნადირობა, ვეზლეს წმ. მარიამ მაგდალინელის ბაზილიკის ნართექსის კაპიტელი, 1120-1140წწ., საფრანგეთი.
78. წმ. ევსტათის ხილვა, შარტრის ჩრდილოეთის ნავის ვიტრაჟი, XIII საუკუნის I ნახევარი, საფრანგეთი.
79. წმ. ევსტათის ხილვა, ტურის სენ გატიენის კათედრალის ვიტრაჟი, XIIIს., საფრანგეთი.
80. წმ. ევსტათის ცხოვრების ციკლი, სენ დენის ბაზილიკის ტრაპეზის რელიეფი, XIIIს., საფრანგეთი.
81. წმ. ევსტათის ხილვა, პიზანელო, 1438-1442წწ., ლონდონის ეროვნული გალერეა, ინგლისი.
82. წმ. ევსტათის ხილვა, ალბრეხტ დიურერი, 1501წ., სენ ლუის ხელოვნების მუზეუმი (აშშ).
83. იდსვორთის წმ. ჰუბერტის სამლოცველოს ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობა, 1330წ., ინგლისი.
84. წმ. ჰუბერტის გადასვენება ლიეჟის წმ. პეტრეს ტაძარში, როგირ ვან დერ ვეიდენი, 1437წ.

85. წმ. ჰუბერტის ხილვა, პიტერ ბრეიგელი და რუბენსი, 1617წ.
86. წმ. ჰუბერტის ხილვა, წმ. პატრიკის ბაზილიკის ვიტრაჟი, გერმანული ფრანც მეიერის კომპანიის დიზაინით,1898წ., ოტავა, კანადა.
87. ჰერინგსველის წმ. ეკატერინეს ტაძრის ვიტრაჟი, 1902წ., ინგლისი.
88. წმ. ჰუბერტის ხილვა, ამბუაზის სამლოცველოს პორტალის რელიეფი, XVს., საფრანგეთი.
89. წმ. ჰუბერტის ხილვა, შოვირე-ლე-შატლეს, წმინდა ჰუბერტის სამლოცველოს ტრაპეზის ბარელიეფი, XVს., საფრანგეთი.
90. წმ. ჰუბერტის ხილვა, რაჰინგის წმინდა ჰუბერტის სამლოცველოს ბარელიეფი, XVს., საფრანგეთი.
91. წმ. ჰუბერტის ხილვა, ტალანის ღვთისმშობლის ტაძრის ტრაპეზის ბარელიეფი, XVIს., საფრანგეთი.
92. წმ. ჰუბერტის ხილვა, არდენის ტიმპანი, XVIს., საფრანგეთი.

ილუსტრაციები



სურ.1. საქართველოს რუკა, შუა საუკუნეების შესწავლილი ძეგლების ადგილმდებარეობა.





სურ.2. წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობა, იოანე ნათლისმცემლის სტელა, VI-VII საუკუნეთა მიჯნა.
სურ.3. ნადირობის სცენა, ატენის სიონის დასავლეთ ფასადის რელიეფი, VIIს.





სურ.4. წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობა, მარტვილის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადის ფრიზის რელიეფი, VIIს.
სურ.5. წმ. ევსტათის ნადირობა, წებელდის კანკელის ფილა, VII-VIIIსს.



სურ.6. ნადირობის კომპოზიცია, ოშკის ტაძარი, სამხრეთ ფასადის სარკმელი, Xს.
სურ.7. ხისკენ მიმართული ჯიხვები-თიანეთის სიონის ზოომორფული რელიეფი, V-VIსს.
სურ.8. ხისკენ მიმართული შველი-ბოლნისის სიონი,Vს.
სურ.9. ხესთან წარმოდგენილი ირმები, აკაურთას სამხრეთის კარის არქიტრავი, V-VI სს.
სურ.10. ირმები წყალსატევთან, ატენის სიონის ტიმპანის რელიეფი, V-VIIსს.
სურ.11. ბიჭვინთის მოზაიკა, VI ს.
სურ. 12. რავენას მოზაიკა, V-VIსს.











სურ.13. მშვილდოსნის ფიგურა, ოვერნის ტაძარი, XIIს.
სურ.14. ზოდიაქო, ოტენის წმ. ლაზარეს ტაძარი, 1120-1140წწ.
სურ.15. ზოდიაქო, ბარფრესტონის წმ. ნიკოლოზის პატარა ეკლესიის პორტალი, 1100 წ.
სურ.16. ზოდიაქო და მშვილდოსანი, სვეტიცხოვლის ტაძრის მოხატულობა, XVIIს.











სურ.17. ლომებისა და ხარ-ირმის შერკინება, ოშკი, Xს.
სურ.18. მშვილდოსანი, ტყობა-ერდი, Xს.
სურ.19. ლომის ფიგურა, ტყობა-ერდი, Xს.
სურ.20. ნადირობის კომოზიცია, ტყობა-ერდი, Xს.
სურ.21. მშვილდოსანი, ბაგრატის ტაძრის სამხრეთის ფასადის კაპიტელი, XIს.



სურ.22. მონადირე-მხედრების და ზოომორფული გამოსახულებების რელიეფი, ტაბაწყურის წითელი საყდარი, Xს.







სურ.23. წმ. ევსტათის ნადირობა, ერთაწმინდის აღმოსავლეთ ფასადის მარცხენა ნიშის იმპოსტი, XIII ს.

სურ.24. ცხენის ორი ფიგურა, ერთაწმინდის აღმოსავლეთ ფასადის იმპოსტები, XIII ს.

სურ.25. ნადირობის სცენა, ერთაწმინდის სამხრეთ ფასადის რელიეფი, XIII ს?









სურ.26. ნადირობის სცენა, სადგერის დასავლეთი ფასადი, XVს.
სურ.27. წმ. ევსტათის ნადირობა, ხეოთის სამრეკლოს შესასვლელის რელიეფი, XVს.
სურ.28. ნადირობის კომპოზიცია, ნიქოზის ამაღლების (ღვთაება) ტაძრის სამხრეთ ფასადი XVს.?
სურ.29. ლეჩხუმის მცხეთის წმინდა გიორგის ტაძრის დასავლეთის სარკმლის რელიეფი, XVIII საუკუნის I ნახევარი.













სურ.30. წმ. ევსტათი პლაკიდას ნადირობის სცენა, (ქ.747), წმინდა ევსტათის კარედი ხატის ფირფიტა, XVII-XVIIIსს.
სურ.31. წმ. ევსტათის ხილვა, ერთაწმინდის ტაძრის მოხატულობა, XVII ს.
სურ.32. ევსტათი ცხენზე ამხედრებული, კრებული A-1454, 1746 წ.
სურ.33. წმ. ევსტათის ნადირობა, ქორეთის ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობა, XVIს.
სურ.34. ევსტათი ირმით, H-2076, XVIII საუკუნის გრაგნილი.
სურ.35. ქვეითი პლაკიდა, ჭედური ხატი, ტფ. 60, XVII-XVIIIსს.



















სურ.36. წმ. ევსტათი, ზიჩას მონასტერი, XIII ს.
სურ.37. წმ. ევსტათის პორტრეტი, დეჩანის მონასტერი, XIV ს.
სურ.38. წმ. ევსტათის წამება რვალის კუბოში, დეჩანის მონასტერი, XIV ს.
სურ.39. წმ. ესვტათი და წმ. მერკური კესარიელი, გრაჩანიცის მონასტერი, XIV ს.
სურ.40. წმ. გიორგი და წმ. ესვტათი, ბიზანტიური ტრიპტიხი, Xს.
სურ.41. წმ. ევსტათის ნადირობა, საფარას დასავლეთის კედლის მხატვრობა, XIV ს.
სურ.42. წმ. ევსტათის ნადირობა, მატერას კედლის მხატვრობა, VII-VIIIსს.
სურ.43. წმ. ევსტათის ნადირობა, პარიზის წმ. ევსტათის ტაძრის ჩრდილოეთის კედლის მოხატულობა, XIIIს.
სურ.44. მატამორისკას იოანე ნათლისმცემლის აღმოსავლეთ ფასადის მოხატულობა, XV ს.











სურ.45. მლოცველი პლაკიდა, ბიზანტიური ხლუდოვის 96-ე ფსალმუნის მინიატურა, IXს.
სურ.46. ირემზე ნადირობა, ბიზანტიური ხელნაწერი, Const.Seragl.gr.8,f.64, XIIს.
სურ.47. წმ. ევსტათის ხილვა, ფრანგული ხელნაწერი (818, 280.), XIIIს.
სურ.48. წმ. ევსტათის ხილვა, წმინდანთა ცხოვრება, ფრანგული ხელნაწერი, XIVს.
სურ.49. ვინსენტ დე ბოვეს ენციკლოპედია, ჟან ვირგინის თარგმანი, XIVს.



სურ.50. ანტილოპაზე ნადირობა, კონსტანტინოპოლის იატაკის მოზაიკა, VI ს.
სურ.51. გნოსების ნადირობა ირემზე, პელას სასახლე, ძვ.წ.აღ. IV ს.
სურ.52. ალექსანდრე მაკედონელის და კრატერუსის ნადირობა ლომზე, ძვ.წ.აღ. IV ს.
სურ.53. ალექსანდრეს და კრატერუსის ნადირობა, ძვ.წ.აღ IVს.
სურ. 54, 54.1, 54.2, რომაული მოზაიკები ნადირობის კომპოზიციებით, ძვ.წ.აღ IVს.
სურ.55. ფარაონი განგმირავს ლომს, ტუტანხამონის საფლავი, ძვ. წ. აღ. 1186-1070 წწ.
სურ.56. ასურბანიფალი, ნადირობის რელიეფის ფრაგმენტი, ძვ.წ.აღ. VIIს.
სურ.57, 57.1, 57.2. მეფე ასურბანიფალის ნადირობა, ნინევიის სასახლე, ძვ.წ. აღ. 645-635 წწ.

















სურ.58. მოსეს ეკლესიის მოზაიკა, 530 წ.
სურ.59. დიაკონ თომას ეკლესიის იატაკის მოზაიკა, VIს.
სურ.60, 60.1. ჰიპოლიტუსის დარბაზის იატაკის მოზაიკა, მადაბას ღვთისმშობლის ტაძარი, VIს.
სურ.61. ჯარისკაცი მონადირე განგმირავს ძუ ლომს, მოსეს ეკლესიის მოზაიკა,V-VI სს.
სურ.62. ნადირობა, ქირბათ ალ კურსის სამლოცველოს იატაკი, V-VI სს.
სურ.63. დათვზე ნადირობა, მადაბას სასახლე, ბიზანტიური პერიოდი.
სურ.64. დათვზე ნადირობა, 530წ.



65



66



67



68



69



70

სურ.65. არშაკიდების მეფის ნადირობა, 364წ.
სურ.66. ამატუნის ნადირობა, პტღნის სარკმლის რელიეფი, VI ს.
სურ.67. ნადირობის კომპოზიცია, პტღნის სამხრეთ ფასადის სარკმლის რელიეფი, VI ს.
სურ.68. ნადირობის სცენა, ახტამარის ჯვრის ეკლესიის რელიეფი, 915-921წწ.
სურ.69. ეგიშე არაკიალის რელიეფი, XIIIს.
სურ.70. ემირა ჰასანის ნადირობის სცენა, სპიტაკავორის ღვთისმშობლის ეკლესია, XIV ს.













სურ.71. ნადირობის კომპოზიცია, პიაცა არმერინა, IV ს.
სურ.72. ნადირობის სიუჟეტი, ვილა კაზალე, IV ს.
სურ.73. ნადირობის კომპოზიცია, პალერმოს ნორმარინის სასახლის მოზაიკა, XII ს.
სურ.74. ერთმანეთისკენ მიმართული მშვილდოსნები, პალერმოს ნორმარინის სასახლის მოზაიკა, XII ს.
სურ.75. მშვილდოსნები, სასანიდური სტილის მოზაიკა, XII ს.
სურ.76. სასანიდური ტექსტილი, VI-VIIIსს.













სურ.77. წმ. ევსტათის ნადირობა, ვეზლეს წმ. მარიამ მაგდალინელის ბაზილიკის ნართექსის კაპიტელი,1120-1140წწ.
სურ.78. წმ. ევსტათის ხილვა, შარტრის ჩრდილოეთის ნავის ვიტრაჟი, XIII საუკუნის I ნახევარი.
სურ.79. წმ. ევსტათის ხილვა, ტურის სენ გატიენის კათედრალის ვიტრაჟი, XIIIს.
სურ.80. წმ. ევსტათის ცხოვრების ციკლი, სენ დენის ბაზილიკის ტრაპეზის რელიეფი, XIIIს.
სურ.81. წმ. ევსტათის ხილვა, პიზანელო,1438-1442წწ.
სურ.82. წმ. ევსტათის ხილვა, ალბრეხტ დიურერი, 1501წ.











სურ.83. იდსვორთის წმ. ჰუბერტის სამლოცველოს ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობა, 1330წ.
სურ.84. წმ. ჰუბერტის გადასვენება ლიეჟის წმ. პეტრეს ტაძარში, როგირ ვან დერ ვეიდენი, 1437წ.
სურ.85. წმ. ჰუბერტის ხილვა, პიტერ ბრეიგელი და რუბენსი, 1617წ.
სურ.86. წმ. ჰუბერტის ხილვა, წმ. პატრიკის ბაზილიკის ვიტრაჟი, 1898წ.
სურ.87. ჰერინგსველის წმ. ეკატერინეს ტაძრის ვიტრაჟი,1902წ.











სურ.88. წმ. ჰუბერტის ხილვა, ამბუაზის სამლოცველოს პორტალის რელიეფი, XVს.
სურ.89. წმ. ჰუბერტის ხილვა, შოვირე-ლე-შატლეს, წმინდა ჰუბერტის სამლოცველოს ტრაპეზის ბარელიეფი, XVს.
სურ.90. წმ. ჰუბერტის ხილვა, რაჰინგის წმინდა ჰუბერტის სამლოცველოს ბარელიეფი, XVს.
სურ.91. წმ. ჰუბერტის ხილვა, ტალანის ღვთისმშობლის ტაძრის ტრაპეზის ბარელიეფი, XVIს.
სურ.92. წმ. ჰუბერტის ხილვა, არდენის ტიმპანი, XVIს.

სურათების წყაროები

საქართველოს რუკა შედგენილია ინგა მარტყოფლიშვილის მიერ-1.
ნინო გოდერძიშვილი-2, 4, 5, 6, 7, 8, 17, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 41, 43, 88.
მოძიებულია ინტერნეტიდან-3, 9, 10, 11, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 54.1, 54.2, 55, 56, 57, 57.1, 57. 2, 58, 59, 60, 60.1, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 91, 92.
ნატო გენგიური-14, 15.
გოგოთურ მისრიაშვილი-28.
რუსუდან ჩაგელიშვილი-29.
ელენე კავლელაშვილი-30, 35.
ნინო ქავთარია-46.
კორნელი კეკელიძის სახელობის საქართველოს ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის დიგიტალიზაციის განყოფილება-32, 34*

ფოტოსურათებზე წარმოდგენილი არტეფაქტები ინახება შემდეგ გალერეებში, მუზეუმებსა და საცავებში:

საქართველოს ეროვნული მუზეუმი-2, 5, 11, 30, 35,
გიორგი ჩიტაიას სახელობის ეთნოგრაფიული მუზეუმი ღია ცის ქვეშ-7,
ლუვრის მუზეუმი-40, 53,
საფრანგეთის ეროვნული ბიბლიოთეკა, ხელნაწერთა დეპარტამენტი-45, 46, 47, 48, 49
სტამბოლის არქეოლოგიური მუზეუმი-50, 52,
ბრიტანეთის მუზეუმი-56, 57, 57.1,2,
ლონდონის ეროვნული გალერეა-81,
სენ ლუის ხელოვნების მუზეუმი (აშშ)-82
პრადოს მუზეუმი-85

მინიატურების დიგიტალური ასლები დამზადდა რუსთაველის ეროვნული სამეცნიერო ფონდის 2017 წლის დოქტორანტურის საგანმანათლებლო პროგრამის დაფინანსებით (№PhD_F_17_82)