

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი



სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი
ხელოვნებათმცოდნეობის მიმართულება

ქეთევან ოჩხიკიძე

„დღე განკითხვის“ თემა შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ
ქანდაკებაში

სადისერტაციო ნაშრომი
წარდგენილია ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი, ნატო გენგიური

თბილისი, 0108, საქართველო
2023

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
სახელოვნებო მეცნიერებების, მედიისა და მენეჯმენტის ფაკულტეტი

სადოქტორო პროგრამა:

ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევები - ხელოვნებათმცოდნეობა,
ქართული ხელოვნება მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში

სფეროს კოდი - 0213.1.5.

ავტორის ხელმოწერა _____

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი, ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ქეთევან ოჩხიკიძის მიერ შესრულებულ ნაშრომს, სახელწოდებით: „**დღე განკითხვის**“ თემა შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას, დოქტორის (PhD) აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

2023

ხელმძღვანელი:

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

ექსპერტები:

თამარ ხუნდაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, აკ. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ასოცირებული პროფესორი;

ლალი ოსეფაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი.

ქრისტიან ფრაიგანგი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, ბერლინის თავისუფალი უნივერსიტეტის პროფესორი.

შემფასებლები/რეცენზენტები:

თამარ ხუნდაძე, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, აკ. ქუთათელაძის სახელობის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ასოცირებული პროფესორი;

ირინე გივიაშვილი, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, მაქს პლანკის ფლორენციის ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მკვლევარი.

დაცვის თარიღი: _____

საავტორო უფლებების გვერდი

ფიზიკური პირების ან სხვა დაწესებულების მიერ, ქეთევან ოჩხიკიძის ნაშრომის „**დღე განკითხვის**“ თემა შუა საუკუნეების ქართულ რელიგიურ ქანდაკებაში 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 მისი ცალკეული ნაწილის გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი თანხმობის გარეშე.

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

ქეთევან ოჩხიკიძე © 2023

ავტორის ხელმოწერა: _____

დამატები კითხვებისა და წინადადებებისთვის მოგვმართეთ
შემდეგ საკონტაქტო მისამართებზე:
If you have additional questions or suggestions, please contact
us on the following contact addresses:

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი,
თბილისი, 0108, საქართველო
Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgia State University
Tbilisi, 1018, Georgia
info@tafu.edu.ge

ავტორის ელ.ფოსტის მისამართი:
Author's e-mail address:
Keti.ochkhikidze@gmail.com

რეზიუმე

წინამდებარე ნაშრომი ეძღვნება „დღე განკითხვის“ თემის გამოსახვას შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში. აღნიშნული თემა ჩვენში სიუჟეტური კომპოზიციების და ცალკეული გამოსახულებების მეშვეობით აღიბეჭდა ეკლესიების ფასადებზე, ქვაჯვარებსა და კანკელებზე. ესქატოლოგიური იდეების გადმოსაცემად, ქართული ხელოვნება მიმართავს სხვადასხვა სიუჟეტს, მათ შორისაა - ფერისცვალება, ქრისტეს დიდება, ქრისტეს ამაღლება, ჯვრის ამაღლება, დანიელი ლომთა ხაროში, იონას ამონთხევა ვეშაპის მუცლიდან და სხვ., მაგრამ ჩვენი კვლევის საგანს წარმოადგენს მხოლოდ ის კონკრეტული გამოსახულებანი, რომლებმაც ადგილი დაიმკვიდრეს ქრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებული კომპოზიციის - „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში. შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებისაგან განსხვავებით, აღნიშნულ თემაზე შექმნილი რელიეფური მაგალითები მცირერიცხოვანია, მათი შექმნის ქრონოლოგიური პერიოდი, ძირითადად, VI-XIII საუკუნეებს მოიცავს და ემთხვევა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების, განვითარებისა და აღმავლობის ხანას. მათი შესწავლა მნიშვნელოვანია ქართულ მქანდაკელობაში ესქატოლოგიური იდეების ინტერპრეტირებისა და იკონოგრაფიული რედაქციების ჩამოყალიბების გზის წარმოსაჩენად. X-XI საუკუნეები ის ეპოქაა, როდესაც ათასწლეულის შესრულებასთან დაკავშირებული ესქატოლოგიური მოლოდინი განსაკუთრებული სიმძაფრით იჩენს თავს ქართულ მქანდაკელობაში.

სადისერტაციო ნაშრომის შესავალში მოკლედ არის ჩამოყალიბებული ქრისტიანულ ხელოვნებაში ერთ-ერთი ყველაზე გამომსახველობითი თემის „დღე განკითხვის“ და აპოკალიპტურ მოტივებზე აღმოცენებული ნიმუშების ქართულ მქანდაკელობაში გამოვლენის ფორმები. რელიეფური გამოსახულებები სიუჟეტურ კომპოზიციებსა და ცალკეულ ფიგურებს მოიცავს. ესენია: ჯოისუბნის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის საპირე (XI ს. I ნახ.) - ქრისტე-მსაჯულის სამსჯავრო მოციქულებთან ერთად, აპოკალიპსისის მაცნე საყვირიანი ანგელოზი, ქტიტორთაგან სულის შეწყალების თხოვნა და ფსიქოსტასია, იგივე სულთა აწონვა, დაკავშირებული უკანასკნელ სამსჯავროსთან. ესქატოლოგიური წარმოდგენები გამოვლინდა თეოფანიურ კომპოზიციებში მესაყვირე ანგელოზების ჩართულობით ნიკორწმინდისა (XI ს. I ნახ.) და სვეტიცხოვლის ფასადებზე (XI ს. I ნახ.), „ვედრების“ სახით ოშკის (X ს.), ზარზმის (X ს.), ხოვლეს (XI ს.), სვეტიცხოვლის (XI ს. და 1674 წ.), საფარის რელიეფებზე (XI ს.), ასევე, მესაყვირე და საცეცხლურიანი ანგელოზების, სამოთხის კარის, სამოთხის კარის მცველი წმინდა პეტრე გასაღებით ხელში, ცოდვილთა დასჯისა და მკვდართა აღდგომის სცენებით ზრდაძორისა (VI ს.) და ხანდისის ქვაჯვარებზე (VI ს.), სხიერისა (X ს. I ნახ.) და არტანის (X-XI სს.) კანკელებზე, ხახულის, ჯეგეთას (X ს.), ნიკორწმინდის (XI ს.), წულრულაშენის (XIII ს.) რელიეფურ სკულპტურებზე. შესავალში დაზუსტებულია აპოკალიპსისური მოვლენების ამსახველი კომპოზიციების დასახელება. სხვადასხვა ენაში გავრცელებულ ტერმინებს („სამინელი სამსჯავრო“, „უკანასკნელი მსჯავრო“, „განკითხვის დღე“) შორის, უპირატესობას ვანიჭებთ ქართული მოხატულობების მიმართ გამოყენებულ სახელწოდებას - „დღე განკითხვის“.

სადისერტაციო ნაშრომის პირველი თავი - საკითხის შესწავლის არსებული მდგომარეობა, კვლევის პრობლემატიკა და სიახლე, მიმოიხილავს რა ძირითად ნაშრომებს, კვლევებს, მეცნიერთა მიერ გამოთქმულ მოსაზრებებს, დაკვირვებებს, შეგროვებულ მონაცემებს და ა.შ. თითოეული რელიეფის შესახებ, აჯამებს საკვლევი თემის დღეისათვის არსებულ მდგომარეობას და აღნიშნავს თემასთან მიმართებით დასაზუსტებელ საკითხებს, კვლევების ნაკლებ მხარეებს, რომლებიც საჭიროებენ დამატებით დამუშავებას, „დღე განკითხვის“ ქართული რელიეფების შესწავლაში არსებული სიცარიელის ამოვსებას. აქვე ჩამოყალიბებულია კვლევის მიზანი, შეკრებილ და შესწავლილ იქნას თემის იკონოგრაფიასთან დაკავშირებული აქამდე ცნობილი ყველა ნიმუში. მათი ერთიან კონტექსტში შესწავლით, კლასიფიცირებით, იკონოგრაფიული თავისებურებების გამოვლენით, დგინდება ქართული ნიმუშებისათვის საერთო მახასიათებლები. ფრაგმენტულად შემორჩენილი ზოგიერთი ნიმუშის კომპოზიციური

აგებულების გადაწყვეტის გამორკვევამ, კონკრეტული საკითხების ახლებურად დანახვის საშუალება მოგვცა. კომპოზიციების იკონოგრაფიული თავისებურებების წარმოჩენით ზუსტდება „დღე განკითხვის იკონოგრაფიული თემის არსებობის ისტორია და გადაწყვეტის ფორმები. ქართული რელიეფების სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ქვაზე ნაკვეთ ანალოგიურ კომპოზიციებთან ერთად განხილვამ, საშუალება მოგვცა გვენახა როგორ იქნა გაგებული და ვიზუალიზებული საერთო ესქატოლოგიურ ლიტერატურაზე აღმოცენებული თემა განსხვავებულ კულტურებში. ქართული მაგალითების აღმოსავლეთი და დასავლეთქრისტიანულ ნიმუშებთან შედარებამ წარმოაჩინა მათ შორის არსებული მსგავსება-განსხვავებები, თემის არსებობის ქრონოლოგიურ, ისტორიულ და კომპოზიციურ კონტექსტში. მთლიანობაში, ამან საშუალება მოგვცა გლობალურად განგვეხილა ქართულ რელიეფებთან დაკავშირებული საკითხები და განგვესაზღვრა მათი ადგილი და მნიშვნელობა ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნების კონტექსტში. ამ სამუშაოს განხორციელებისთვის გამოყენებულია კვლევის სხვადასხვა მეთოდი (იკონოგრაფიული, მხატვრულ-სტილისტური შედარებითი ანალიზი, კომპარატივისტული მეთოდი, ანაზომებისა და გრაფიკული მასალის დამუშავება და სხვ.).

მეორე თავში შესწავლილია „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიული თემის ლიტერატურული საფუძვლები. სიუჟეტის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ესქატოლოგიურმა ლიტერატურამ, მეტადრე, იოანეს გამოცხადებამ, იგივე აპოკალიპსისმა. კომპოზიციის იკონოგრაფიის ფორმირებაზე გავლენა მოახდინა ჰომილეტიკურმა, ეგზეგეტიკურმა, აპოკრიფულმა და ა.შ. ნაწარმოებებმაც. აღნიშნული ხასიათის თხზულებებს შორის ყველაზე ღირებული ლიტერატურული ძეგლების შესწავლით გადმოვეცით ესქატოლოგიური პასაჟების მნიშვნელობა და როლი „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში. ამ ლიტერატურის თარგმნა ჩვენში IV-XI საუკუნეებში მიმდინარეობდა და ეს პროცესი ქრისტიანულ ხელოვნებაში „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების პერიოდს ემთხვევა.

მესამე თავი წარმოადგენს ქართულ მქანდაკელობაში შემორჩენილი განკითხვის დღის თემაზე შექმნილი რელიეფების (ძირითადად, X-XI სს.) გამოკვლევას, სადაც თავი მოიყარა რამდენიმე სიახლემ. ჯოისუზნის „განკითხვის“ შვიდნაწილიანი (შვიდფილიანი) რელიეფის შეწავლამ, გამოავლინა გეომეტრიული ორნამენტის მქონე ფილების დანარჩენ გამოსახულებიან ნაწილებთან იდეური კავშირი, რაც აქამდე არ ყოფილა განხორციელებული. მათი სახისმეტყველება დაკავშირებულია მერვე დღესთან, საუკუნო ცხოვრებაში გადასვლის მეტაფორასთან, მეორედ მოსვლის შემდეგ და ჯვართან იგივე ქრისტესთან, რომელიც რიცხვ რვასთან კავშირში, მარადიულ ცხოვრებაში გადასვლის გზად გვესახება.

დღეს სვეტიცხოვლის სხვადასხვა ფასადზე განთავსებული ფიგურები (აღსაყდრებული ქრისტე ორი ანგელოზით, მფრინავი ანგელოზები აღმოსავლეთის ფასადზე), ჩვენი აზრით, თავდაპირველად ერთ კომპოზიციად იყო წარმოდგენილი აღმოსავლეთის ფასადზე და ჰქონდა ნიკორწმინდის მეორედ მოსვლის თეოფანიური კომპოზიციის მსგავსი გადაწყვეტა. აღნიშნული დასკვნები ახალი კვლევებისა და არქიტექტურული ანაზომების გამოყენების საფუძველზე გამოვიტანეთ.

ამავე თავში შესწავლილია, „დღე განკითხვის“ ბირთვის - „ვედრების“ გამოსახვის თავისებურებანი ქართულ მქანდაკელობაში.

განკითხვის დღესთან, მეორედ მოსვლასთან, სამსჯავროსთან დაკავშირებული ცალკეული გამოსახულებების, ფიგურა-სიმბოლოების შესწავლას ცალკე ქვეთავი ეთმობა. აპოკალიპსისური ნარატივიდან გამომდინარე, ჩვენი კვლევის არეალშია ხანდისის ქვაჯვარაზე გამოკვეთილი საცეცხლურიანი ანგელოზი, როგორც ერთ-ერთი ესქატოლოგიური სიმბოლო. გარდა ამისა, სიმბოლური დატვირთვით საინტერესოა ჯეგეთას, ნიკორწმინდისა და წულულაშენის რელიეფებზე წარმოდგენილი ცხოველები, რომლებიც მეორედ მოსვლისას მკვდართა აღდგომისა და ცოდვილის დასჯის მომენტებს ასახავენ. აღნიშნული სკულპტურები აქამდე განკითხვის დღის გამოსახულებებთან ერთიან კონტექსტში განხილულნი არ ყოფილან, მათი თავმოყრა და შესწავლა ნაშრომის მნიშვნელოვან სიახლეს წამოადგენს.

სადისერტაციო ნაშრომის მეოთხე თავში, მიმოხილულია დასავლეთევროპული და აღმოსავლეთქრისტიანული (სომხური, რუსული, სერბული) ქვეყნების რელიგიურ მქანდაკელობაში განკითხვის დღისა და საშინელი სამსჯავროს სცენები, რომლებიც გამოირჩევიან თავისებური იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური სქემების მრავალფეროვნებით. ქართულ მაგალითებთან ურთიერთმიმართების საფუძველზე, დაზუსტდა მათ შორის მსგავსება-განსხვავებანი, გამოვლინდა თითოეულ კულტურაში სიუჟეტის ინდივიდუალური გადაწყვეტის პრაქტიკა და კერძო თავისებურებანი.

ნაშრომის დასკვნით ნაწილში შეჯამებულია კვლევის შედეგები. განკითხვის დღესთან დაკავშირებულ თემებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ ქართულ რელიგიურ ქანდაკებაში VI საუკუნიდან XIII საუკუნის ჩათვლით. განსაკუთრებული ინტერესი აღნიშნული თემის მიმართ X საუკუნესა და XI საუკუნის დასაწყისში ჩანს, რაც მნიშვნელოვნად იყოს განპირობებული ათასწლეულის შესრულებისას ქრისტეს მეორედ მოსვლის მოლოდინით.

რელიეფში ესქატოლოგიური იდეები ეპოქის შესაბამისი მხატვრული ფორმების გამოყენებით არის გადმოცემული. მათი საფუძველი ქრისტიანული ცნობიერება და ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ერთიანობაა.

დისერტაციაში გამოიკვეთა, რომ ქართული ქანდაკება, განსხვავებით ევროპული შუა საუკუნეების რელიეფებისაგან, არ მიმართავს თხრობას, მისთვის დამახასიათებელია საზრისის ლაკონიურად, სიმბოლური აქცენტებით გადმოცემა. „დღე განკითხვის“ ვრცელი, მონუმენტური კომპოზიციები მხოლოდ ქართული კედლის მხატვრობაში იკავებს ადგილს.

ნაშრომის ძირითად ტექსტს თან ერთვის ბიბლიოგრაფია, თემასთან დაკავშირებული ნიმუშებისა და პარალელური მონაცემების ვიზუალური მასალა, ილუსტრაციებისა და მათი წყაროების ჩამონათვალი.

Summary

The present work is devoted to the depiction of the theme of "Judgment Day" in Georgian relief sculpture of the Middle Ages. We captured the mentioned theme through plot compositions and individual images on church facades, cross pillars, and iconostases. To convey eschatological ideas Georgian art uses various subjects, including the Transfiguration, the Glory of Christ, the Ascension of Christ, the Ascension of the Cross, Daniel in the Lion's Den, Pulling Jonah out of the Whale's Belly, etc. But the subject of our study is only those specific images that have taken their place in the iconography of the "Judgment Day" composition widespread in Christian art. Unlike the examples of Georgian wall painting of the Middle Ages, there are few relief examples created on the above theme, the chronological period of their creation mainly covers the VI-XIII centuries and coincides with the epoch of formation, development, and rise of Georgian Christian art. Their study is important for presenting the way of interpretation of eschatological ideas and the formation of iconographic editions in Georgian sculpture. X-XI centuries is the epoch when eschatological expectation related to the completion of the millennium is manifested with special intensity in Georgian sculpture.

The introduction to the dissertation briefly describes one of the most expressive themes in Christian art, "Judgment Day", as well as the forms of manifestation of patterns derived from apocalyptic motifs in Georgian sculpture. Relief images include plot compositions and individual figures. These are the window sill of the eastern facade of Joisubani (XI c. 1st half.) - the judgment of Christ the Judge with the apostles; the messenger of the Apocalypse, an angel with a trumpet; the church donors' request for the forgiveness of souls and Psychostasia, the same as the weighing of souls, referring to the "Last Judgment". Eschatological representations were revealed in the theophany composition by the inclusion of trumpeting angels on the facades of Nikortsminda (XI c. 1st half) and Svetitskhoveli (XI c. 1st half.), in the form of "Deesis" in Oshki (X c.), Zarzma (X c.), Khovle (XI c.), Svetitskhoveli (XI c. and 1674), on reliefs of Saphara (XI c.), also trumpeter angels and the ones with censers, the gate of the paradise, the paradise gate guard St. Peter holding the keys, the scenes of sinners punishment and resurrection of the dead on cross pillars of Brdadzori (VI c.) and Khandisi (VI c.), on iconostases of Schieri (X c. 1st half) and Artaani (X-XI c.), on relief sculptures of Khakhuli, Jegeta (X c.), Nikortsminda (XI c.), and Tsugrugasheni (XIII c.). The introduction clarifies the naming of compositions depicting apocalyptic events. Among the terms common in different languages ("The Last Judgment", "Doomsday", and "The Judgment Day"), we give preference to the name used for Georgian paintings - "The Judgment Day".

In the first chapter of the dissertation - Current State of the Study of the Issue, Research Problems and Novelty - together with a review of the main works, researches, opinions expressed by scholars, observations, collected data on each relief, the current state of the study topic is summarized and the issues to be clarified in connection with it, missing parts of the study that require additional processing, filling the gaps in the study of Georgian reliefs of the "Judgment Day" are indicated. Here the purpose of the study is established - to collect and examine all the samples known to date relating to the iconography of the theme. By studying them in a unified context, classifying them, and identifying iconographic features, the general characteristics of Georgian samples are determined. The determination of the solution to the compositional structure of some fragmentary samples allowed us to take a new look at specific issues. By presenting the iconographic features of the compositions, the history of the existence of the iconographic theme "The Judgment Day" and the forms of its solution are clarified. Consideration of Georgian reliefs together with similar stone-carved compositions from other Christian countries allowed us to see how the common eschatological literary theme was understood and visualized in different cultures. Comparison of Georgian examples with Eastern and Western Christian examples showed similarities and differences between them in the chronological, historical, and compositional context of the theme's existence. In general, this allowed us to consider the issues related to Georgian reliefs globally and determine their place and significance in the context of the art of the Christian world. Various research methods (iconographic,

artistic, and stylistic comparative analysis, comparative method, measurement and processing of graphic material, etc.) are used to fulfil this work.

The second chapter examines the literary foundations of the iconographic theme of "Judgment Day". Eschatological literature, especially the Revelation of John, also known as the Apocalypse, made a significant contribution to the formation and development of the plot. Homiletic, exegetical, apocryphal, and other works influenced the formation of the iconography of the composition. Studying the most valuable literary monuments among the works of the above character, we have conveyed the meaning and role of eschatological passages in the iconography of "Judgment Day". The translation of this literature took place in our country in the IV-XI centuries, and this process coincides with the formation of the iconography of the "Judgment Day" in Christian art.

The third chapter presents the research of the surviving reliefs in Georgian sculpture created on the theme of the Day of Judgment (mainly of the 10th-11th centuries), where several novelties were collected. The study of the seven-part (seven-panel) relief "Judgment Day" at Joisubani revealed an idea connection with the rest of the tile reliefs with geometric ornamentation that had not been done earlier. Their facial expression is connected with the eighth day, a metaphor for transition to eternal life, after the Second Coming, and with the cross with the same Christ, which in connection with the number eight represents the way of transition to eternal life.

Today the figures placed on different facades of Svetitskhoveli (Christ on the throne with two angels, flying angels on the eastern facade), in our opinion, were originally presented as one composition on the eastern facade and had a solution similar to the theophany composition of the Svetitskhoveli temple. These conclusions are drawn based on new research and the use of architectural measurements.

The same chapter studies the peculiarities of the depiction of the core of the "Day of Judgment" - the "Deesis" in Georgian sculpture.

A separate subsection is devoted to the study of individual images, figures, and symbols associated with the Day of Judgment, the Second Coming, and the Judgment. Based on the apocalyptic narrative, the area of our study is the angel with a censer carved on the cross pillar of Khandis as one of the eschatological symbols. In addition, the animals depicted on the reliefs of Jegeta, Nikortsminda, and Tsughurughasheni are interesting for their symbolic meaning, depicting the moments of the resurrection of the deceased and the punishment of the sinner at the "Second Coming". The mentioned sculptures have not been discussed in the same context as the "Judgment Day" images, their collection and study represent an important novelty of the paper.

The fourth chapter of the thesis examines the scenes of the "Day of Judgment" and the "Last Judgment" in relief sculpture of Western European and Eastern Christian (Armenian, Russian, and Serbian) countries, which are characterized by a variety of unique iconographic and compositional schemes. Based on the relationship with Georgian examples, similarities and differences between them were clarified, and the practice of individual solutions of the plot in each culture and private peculiarities were revealed.

The final part of the paper summarizes the results of the study. The themes related to the "Day of Judgment" occupy an important place in Georgian relief sculpture of the VI-XIII centuries. Special interest in the mentioned theme can be seen in the 10th century and the beginning of the 11th century, largely due to the expectation of the "Second Coming of Christ" during the completion of the millennium.

In the relief, eschatological ideas are conveyed with the help of appropriate artistic forms of the epoch. Their basis is Christian consciousness and the unity of local artistic traditions.

The dissertation reveals that Georgian sculpture, unlike the reliefs of the European Middle Ages, does not address the narrative, it is characteristic of it to convey the plot concisely, with symbolic accents. Extensive, monumental compositions of the "Judgement Day" have a place only in Georgian wall paintings.

The main text of the work is accompanied by a bibliography, visual material of samples and parallel data related to the theme, and a list of illustrations and their sources.

სარჩევი

შესავალი.....	11
თავი პირველი	17
კვლევის ამოცანები და მეთოდები	17
1.1. საკითხის შესწავლის არსებული მდგომარეობა, კვლევის პრობლემატიკა	17
და სიახლე.....	17
1.2. კვლევის მეთოდები.....	27
თავი მეორე.....	29
მეორედ მოსვლა და მისი ვიზუალიზაცია	29
2.1 „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიული თემის ლიტერატურული საფუძვლები	29
ა) ძველი აღთქმის წიგნები.....	33
ბ) სახარებისეული ტექსტები	37
გ) ახალი აღთქმის სხვა წიგნები	39
დ) ეგზეგეტიკული ხასიათის წიგნები	42
ე) აპოკრიფული თხზულებები	44
ვ) ჰომილეტიკური ხასიათის თხზულებები	47
ზ) განხილვის შეჯამება.....	50
თავი მესამე.....	54
განკითხვასა და მეორედ მოსვლის თემასთან დაკავშირებული კომპოზიციები შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ მქანდაკელობაში.....	54
3.1 ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი.....	56
ა) ჯოისუბნის ეკლესია და მისი რელიეფები (ზოგადი მიმოხილვა).....	56
ბ) მკვლევარები ჯოისუბნის რელიეფების შესახებ.....	57
გ) ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფების აღწერა.....	59
დ) ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის კომპოზიციების იკონოგრაფიული თავისებურებები	63
ე) ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფის ორნამენტიკის სიმბოლიკა და შინაარსობრივი მიმართება „დღე განკითხვის“ თემასთან.....	68
ვ) ჯოისუბნის ეკლესიის სხვა რელიეფები - არის თუ არა რელიეფებს შორის შინაარსობრივ-სიმბოლური და მხატვრული კავშირი?.....	74
ზ) ჯოისუბნის რელიეფების სტილისტური ანალიზი.....	78
თ) განხილვის შეჯამება - დასკვნა	83
3.2 ნიკორწმინდის რელიეფები	86
ა) მკვლევარები ნიკორწმინდის ტაძრისა და მისი რელიეფების შესახებ	87

ბ) ნიკორწმინდის ტაძარი და მისი რელიეფების იკონოგრაფიული ანალიზი	90
გ) ნიკორწმინდის რელიეფების სტილისტური ანალიზი	100
დ) ნიკორწმინდისა და ჯოისუბნის რელიეფების შედარება და დასკვნა	103
3.3 სვეტიცხოვლის რელიეფი	108
ა) სვეტიცხოველი და მისი რელიეფები (ზოგადი მიმოხილვა)	108
ბ) მკვლევარები სვეტიცხოვლის რელიეფების შესახებ	111
გ) სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზებიანი რელიეფის თავდაპირველი კომპოზიციის აღდგენის ვარიანტი	116
დ) რელიეფების სტილისტური ანალიზი	123
ე) სვეტიცხოვლის რელიეფების განხილვა - მსჯელობის შეჯამება	125
3.4 ოშკის ტაძრის რელიეფები და „ვედრების“ გამოსახვა სკულპტურაში	128
ა) „ვედრების“ კომპოზიციები ოშკში	129
ბ) „ვედრების“ ჩამოყალიბება, მისი ესქატოლოგიური საზრისი და რელიეფური ნიმუშები	138
3.5. განკითხვის დღესთან დაკავშირებული კომპოზიციები და გამოსახულებანი ქართულ რელიეფურ მქანდაკელობაში (VI-XIII სს.)	146
ა) ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარა და საყვირიანი ანგელოზი	146
ბ) ხანდისის ქვაჯვარა და საცეცხლურიანი ანგელოზი	155
გ) სხიერის კანკელი	158
ე) არტაანის რელიეფი - კარი სამოთხისა და ხახულის რელიეფი	165
ვ) ცხოველთა ფიგურები - განკითხვის დღის სიმბოლოები	174
თავი მეოთხე	184
უკანასკნელი სამსჯავროს და მეორედ მოსვლის თემა დასავლეთის და აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების მქანდაკელობაში	184
ა) „საშინელი სამსჯავრო“ რომანული და გოთიკური ტაძრების ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში	186
ბ) მეორედ მოსვლის თემა სომხურ ქანდაკებაში	193
გ) მეორედ მოსვლის თემა სლავური ქვეყნების საფასადო ქანდაკებაში	201
დასკვნა	212
ბიბლიოგრაფია	223
ილუსტრაციების სია	236
ილუსტრაციები	242
სურათების წყაროები	283

შესავალი

ქართულ საეკლესიო ხუროთმოძღვრების შემამკობელ საფასადო ქანდაკებას, გამორჩეული ადგილი უჭირავს შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. ქართული ტაძრის არქიტექტურა და მისი ფიგურატიული დეკორი, თვითმყოფადია და სხვა ქრისტიანული ქვეყნების საკულტო ძეგლების რელიეფებისაგან თავისებური რეპერტუარით არის გამორჩეული.

ქართულ ტაძრებს ადრეული პერიოდიდან ახასიათებს რელიეფებით შემკობა. საფასადო ქანდაკების განვითარების ყველა ისტორიული ეტაპი არაერთგვაროვნებით გამოირჩევა, X საუკუნის შუა ხანებიდან კი გარდამტეხი მომენტი დგება - ყალიბდება საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საფასადო რელიეფებით გაფორმების სისტემა. იქმნება ახალი, ერთიანი მხატვრული სისტემა საკულტო ნაგებობისა, როდესაც არქიტექტურა და საფასადო შემკულობა ავსებს ერთმანეთს და ორივე ერთად, მხატვრული და სიმბოლური აქცენტების გამოყენებით, ამჟღავნებს ტაძრის შინაარსობრივ მნიშვნელობას. ამ პერიოდის არქიტექტურული ძეგლების ფასადების კვეთილობაში რელიგიურ-დოგმატური მსოფლმხედველობისა და ქრისტიანული ღირებულებების გადმოცემის სურვილის მიღმა, მხატვრული კომპოზიციების თემატიკის შერჩევის ერთ-ერთი მიზეზი უნდა ყოფილიყო ათასწლეულის შესრულებასთან დაკავშირებული ესქატოლოგიური მოლოდინი. ეს მოლოდინი გამომჟღავნდა, აღნიშნულ თემატიკასთან იდეურ-შინაარსობრივად დაკავშირებული კომპოზიციებით დაინტერესებაში.

ესქატოლოგიური თემა, ხელოვნებაში ერთ-ერთი ყველაზე მრავლისმომცველი და გამომსახველობითია და აპოკალიპტურ წარმოდგენებთან ასოცირდება. აპოკალიპსისი ბერძნულად გახსნას, გამოცხადებას ნიშნავს. ასე ეწოდა იოანე ღმრთისმეტყველის წინასწარმეტყველების წიგნს, რომელიც აღწერს ქრისტეს მეორედ მოსვლის წინარე და შემდგომ მოვლენებს, თანმხლები კატაკლიზმებით. ამის გამო, აპოკალიპსისი ხშირად გამოიყენება ქვეყნიერების აღსასრულის აღმნიშვნელ სინონიმად. იოანეს აპოკალიპსის შესწავლას და ახსნა-განმარტებას ყველა დროში ცდილობდნენ, მისი მნიშვნელობის გამო, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ქრისტიანულ ესქატოლოგიას.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ესქატოლოგიური თემა, ქრისტეს მეორედ მოსვლასთან დაკავშირებული სიუჟეტური კომპოზიციებით წარმოჩინდა და სხვადასხვა კულტურაში, ხელოვნების განსხვავებულ მიმართულებებში ჰპოვა სრულყოფილი ასახვა. საქართველოში, „დღე განკითხვის“ სახით გამოვლენილი თემა, ძირითადად, მონუმენტურ მხატვრობაში განვითარდა. შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში, ის ერთ-ერთ ფართოდ გავრცელებულ კომპოზიციად გვევლინება და ეკლესიათა მოხატულობის პროგრამაში უცილობლად იყო ჩართული.

ესქატოლოგიური თემატიკა, ქრისტეს მეორედ მოსვლისა და მასთან დაკავშირებული მოვლენების ჩვენებით, ქართული ოთხთავების მინიატურებშიც არის შემონახული. გელათისა (XII ს.) და ჯრუჭი II-ის ოთხთავები (XII ს.) აღნიშნულ სიუჟეტზე შექმნილ მინიატურებს შეიცავენ (გელათის ოთხთავი - Q-908 – f. 75v; ჯრუჭის II ოთხთავი - H-1667 – f.66v, 112r).

შუა საუკუნეების ქართულ საფასადო სკულპტურაში, აპოკალიპტურ მოტივებზე შექმნილი ნიმუშები, მოხატულობებთან შედარებით, მცირერიცხოვანია. მათი შესწავლა, ჩვენი სადისერტაციო კვლევის საგანია.

შუა საუკუნეების ქართული ქვაზე კვეთილი რელიეფების მრავალფეროვან რეპერტუარში, ესქატოლოგიური თემა თავისებურად აღიბეჭდა ეკლესიათა რელიეფურ დეკორში. X-XI საუკუნეების ქართული ტაძრების ფასადებზე, აღნიშნული მოტივი, „მეორედ მოსვლისა“ და „განკითხვის“ სიუჟეტური კომპოზიციებით არის წარმოდგენილი. მათ გარდა, რელიეფებს შორის გვხვდება ცალკეული ფიგურები, რომლებიც, თავის დროზე, მეორედ მოსვლის თემაზე შექმნილი კომპოზიციების ნაწილს წარმოადგენდნენ და ჩვენამდე ფრაგმენტული სახით მოაღწიეს. განკითხვის დღის იკონოგრაფიაში შემავალი და ამავე დროს, დამოუკიდებელი სკულპტურული კომპოზიცია „ვედრება“, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში ჩართულობისა და ესქატოლოგიასთან აზრობრივ-შინაარსობრივი კავშირის გამო, ჩვენთვის ასევე საინტერესოა.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში, მრავლად მოიძებნება ესქატოლოგიასთან დაკავშირებული მხატვრულად ინტერპრეტირებული სიუჟეტები. ადრექრისტიანულ ხანაში, განკითხვის დღის სურათმა უშუალო ასახვა არ ჰპოვა და დროისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურ-ალეგორიული ფორმით გამოვლინდა. ასეთია, მაგალითად, სცენები ცხვრებისა და თხების ერთმანეთისაგან გამორჩევისა, იგავი გონიერი და უგუნური ქალწულების შესახებ. ადრეულ და შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, ძალზე გავრცელებული იყო ესქატოლოგიური მნიშვნელობის მქონე მოტივები - დანიელ და იონა წინასწარმეტყველების სასწაულებრივი ხსნა, ჰეტიმასია იგივე საყდარი განმზადებული - სიმბოლო მომავალი მსაჯულისა, აფსიდებში გამოსახული ჯვარი (რომელიც სირია-პალესტინაში მეორედ მოსვლის ნიშნად განიხილებოდა) და თეოფანია, იგივე უფლის გამოცხადების გამომხატველი ზოგადი ხასიათის კომპოზიცია, გავრცელებული მთელ ქრისტიანულ სამყაროში.

ქართულ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში შემორჩენილი ესქატოლოგიური კომპოზიციების შექმნის ქრონოლოგიური ჩარჩო, ძირითადად, VI-XIII საუკუნეებს მოიცავს¹ და ისტორიულად, ქრისტიანულ ხელოვნებაში „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესს ემთხვევა. რელიეფებიდან ყველაზე ვრცელია, ჯოისუბნის სარკმლის საპირეს სხვადასხვა მოტივების გაერთიანებით მიღებული, იკონოგრაფიულად და შინაარსობრივად მეტ-ნაკლებად

¹ მხოლოდ სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის „ვედრება“ დათარიღებულია 1674 წლით.

სრული კომპოზიცია. საპირეს სამ რელიეფურ ფილაზე, რამდენიმე საკვანძო მომენტია გამოსახული - ქრისტეს მეორედ მოსვლა და მისი ტრიბუნალი, აპოკალიპსისის მაცნე საყვირიანი ანგელოზი, სულის შეწყნარების თხოვნა და ფსიქოსტასია, იგივე სულთა აწონვა, დაკავშირებული უკანასკნელ სამსჯავროსთან.

შუა საუკუნეების ქართულ საფასადო ქანდაკებაში, ესქატოლოგიური წარმოდგენები, ქრისტეს მეორედ მოსვლის სახით, ნიკორწმინდის რელიეფში გამოვლინდა. აღნიშნული კომპოზიცია, განსხვავდება ჯოისუბნის განკითხვის დღისაგან და გამოხატავს ქრისტე-მსაჯულის თეოფანიურ გამოცხადებას მფრენ ანგელოზებთან ერთად. ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთი ფასადის რელიეფზე, დიდებით მოსულ აღსაყდრებულ ქრისტეს ანგელოზები მიაფრენენ, ორი მათგანი საყვირის ხმით ამცნობს კაცობრიობას აპოკალიპტური მომენტის დადგომას. ნიკორწმინდაში, განკითხვა და მასთან დაკავშირებული შეწყალების თხოვნის მოტივი არ არის, მისი იდეა, მეორედ მოსვლის სახით, ესქატოლოგიური მომავლის პრეზენტაციაა.

ამავე შინაარსით არიან დატვირთულნი, სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთის ფასადზე შემორჩენილი ანგელოზები. ისინი, არსობრივი მნიშვნელობით, ტაძრის სილიადესთან შესაბამისი კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილები იყვნენ, რომელიც დღეს ერთიანი ფორმით აღარ არსებობს. მისი პირვანდელი სახით აღდგენა საინტერესო სურათს იძლევა და ქრისტიანული დოგმატების ორიგინალურ მხატვრულ გააზრებას უკავშირდება. ჩვენ მიერ აღდგენილი სიუჟეტური სცენა სვეტიცხოვლიდან, კომპოზიციური აგებულებით, ნიკორწმინდის მეორედ მოსვლის რელიეფთან კიდევ უფრო მეტ საერთოს ავლენს.

იკონოგრაფიული პროგრამის შესაბამისად, განკითხვის დღის სიუჟეტი შეიცავს ეპიზოდებს, რომლებმაც თვითმყოფადი მნიშვნელობა დაიმკვიდრეს და დამოუკიდებლადაც გამოისახებიან. ამის მიუხედავად, ისინი არ კარგავენ ესქატოლოგიურ შინაარსს, პირიქით, მის მანიფესტირებას ახდენენ და საერთო კომპოზიციისაგან გამოცალკევებულნი, განსხვავებულ აპოკალიპტურ ჟღერადობას იძენენ. ასეთია, განკითხვასა და სამსჯავროსთან დაკავშირებული „დეესისის“ იგივე „ვედრების“ თემა, რომელიც ქართულ რელიეფებში დასტურდება.

ქრისტიანული გადმოცემებისა და წარმოდგენების თანახმად, ქრისტეს მეორედ მოსვლისას გაიმართება საშინელი მსჯავრი ადამიანებისა, რომელსაც წარმართავს აღსაყდრებული ქრისტე - უმაღლესი მსაჯული. ამ მოვლენასთან დაკავშირებულ მხატვრულ ფორმას - „ვედრების“ კომპოზიციას, ქრისტესთან ერთად, ღმრთისმშობელისა და იოანე ნათლისმცემელის ფიგურები ქმნიან, რომლის მთავარი იდეა ქრისტეს მიმართ ადამიანთა შენდობისა და მათი სულის ხსნისათვის ლოცვა-ვედრებაა. ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი კაცობრიობის მეოხნი და დამცველნი არიან უკანასკნელ სამსჯავროზე. „დეესისის“ კომპოზიცია განკითხვის დღის

იკონოგრაფიის შემადგენელი ნაწილია და ამდენად, ესქატოლოგიასთან არსობრივად არის დაკავშირებული.

ქართულ რელიგიურ მქანდაკებლობაში, „ვედრებით“ წარმოდგენილი ესქატოლოგიური თემა, ყველაზე სრულყოფილად ოშკის ტაძრის ფასადებზე გამოვლინდა. კომპოზიციის გააზრებამ ღმრთის სამსჯავროს წინაშე მეოხების მიღების თვალსაზრისით, აქ განსაკუთრებული მასშტაბი შეიძინა და მრავალგვარი გამოხატულება ჰპოვა. ვედრების არსი, ოშკში, მძაფრად უკავშირდება საიქიო ცხოვრებაში შეწევნისა და სინანულის თემას, უკანასკნელ სამსჯავროზე წარდგომის შიშს.

სიუჟეტური კომპოზიციების გარდა, ქართულმა ქვაზე კვეთილობამ, იკონოგრაფიაში დამკვიდრებული რამდენიმე გამოსახულება შემოინახა. ესენია, მეორედ მოსვლისა და აპოკალიპსისის სიმბოლოდ ქცეული საყვირიანი ანგელოზის ფიგურები, რომლებსაც ბრდამორის ქვასვეტზე და სხიერის კანკელზე ესქატოლოგიური ჟღერადობა შეაქვთ. ჩვენი საკვლევი თემის არეალში თავსდება, ასევე, საცეცხლურიანი ანგელოზი ხანდისის ქვასვეტზე, სამოთხის კარისა და მისი მცველი ქერუბიმის რელიეფი არტანიდან. ამ ეპიზოდს, „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიაში ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი უჭირავს, ისევე, როგორც აპოკალიპსისის ანგელოზების საყვირის ხმაზე, მიწისა და წყლისაგან ადამიანთა მკვდრეთით აღდგომის და ცოდვილთა დასჯის სცენებს, რასაც ჯეგეთას, ნიკორწმიდის სამხრეთი კარიბჭის კამარაში და წულრულაშენის რელიეფებზე ვხედავთ.

„დღე განკითხვის“ კომპოზიციის იკონოგრაფიის პირველწყარო და საფუძველი ბიბლიური წიგნები და რელიგიური თხზულებებია, მათ მნიშვნელოვნად განსაზღვრეს მისი მხატვრული სახე და პროგრამა. დისერტაციაში განხილულ თითოეულ სკულპტურულ მაგალითში, თავისებური ინტერპრეტაცია ჰპოვა თეოლოგიურმა ტექსტებმა, რაც აპოკალიპტური მოვლენების განსხვავებულ მხატვრულ გააზრებაში გამოვლინდა.

ჩვენს ნაშრომში, ცალკე თავი ეთმობა ესქატოლოგიური ლიტერატურის შესწავლას, კონკრეტულად კი ბიბლიური წიგნების, მეორედ მოსვლისა და უკანასკნელი ჟამის შესახებ რამდენიმე ყველაზე მნიშვნელოვანი ეგზეგეტიკური, ჰომილეტიკური და აპოკრიფული ნაწარმოების განხილვას. მათგან ამოვკრიბეთ და თავი მოვუყარეთ იმ პასაჟებს, მხატვრულ სახეებს თუ მოვლენათა განმარტებებს, რომლებიც ხილულია „დღე განკითხვის“ ფერწერულ და სკულპტურულ თემებში. აღნიშნული ლიტერატურის საშუალებით, ქრისტიანული მხატვრული აზროვნება დიდი ხნის მანძილზე იკვებებოდა და საბოლოოდ, მათ საფუძველზე შეიქმნა ჩვენთვის საინტერესო იკონოგრაფია.

ხელოვნებათმცოდნეობით ლიტერატურაში, აპოკალიპტური მოვლენების ამსახველი კომპოზიციები, განსხვავებული სახელწოდებებით მოიხსენიება: „მეორედ მოსვლა“, „განკითხვის

დღე“ ან „დღე განკითხვისა“, „საშინელი სამსჯავრო“. არსობრივად, ისინი, იდენტური მნიშვნელობის მოვლენას სხვადასხვა სიტყვით გადმოცემენ და სინონიმური კონტექსტი აქვთ, თუმცა, მათ შორის განსხვავებაც ფიქსირდება. მხატვრობასა და მქანდაკეობაში, ტერმინების - „მეორედ მოსვლა“ და „განკითხვის დღე“ - გაგება გაცილებით ფართოა და მოვლენას კომპლექსურად წარმოადგენს, ვიდრე „საშინელი სამსჯავრო“, რომელიც აქცენტს მსჯავრის აღსრულებაზე და ცოდვილთა დასჯის სცენებზე აკეთებს (ასეთი სცენები მრავლად არის შუა საუკუნების ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში). იდეურ-შინაარსობრივი სიღრმით, „მეორედ მოსვლა“ და „დღე განკითხვისა“ ერთმანეთის ანალოგიურია და იკონოგრაფიულად, სხვა კომპონენტებთან ერთად, საშინელი სამსჯავროს სურათებსაც შეიცავენ. „საშინელი სამსჯავრო“, ზემოხსენებული აქცენტების მიუხედავად, არ გამოირიცხავს ქრისტე-მსაჯულის სახით მეორედ მოსვლის სცენის შემცველობას, მაგრამ სახელწოდებაში ტენდენციური მიმართება გამოკვეთილი. ამის მიზეზი, მოხატულობებში დასჯის სცენების სიმრავლე და მრავალფეროვნება უნდა იყოს, რომლებიც უპირისპირდებიან სამოთხის ერთგვაროვან, „დალაგებულ“ და მცირემასშტაბიან ეპიზოდებს. მსჯავრის საშუალებით, იდეა დრამატულ ფორმას იძენს და მძაფრად, დასამახსოვრებლად აღიბეჭდება ადამიანთა გონებასა და გულში.

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში, თემასთან მიმართებით, ზემოხსენებული ყველა ტერმინია გამოყენებული. კედლის მხატვრობათა შესახებ კვლევებში, ძირითადად დამკვიდრებულია „განკითხვის დღე“ ან „დღე განკითხვისა“². არის შემთხვევები, როდესაც ერთი მკვლევარი სხვადასხვა შრომებში იყენებს ტერმინებს - „განკითხვის დღე“ და „საშინელი სამსჯავრო“³ ან ერთ წიგნში ორივე განსაზღვრებას ერთმანეთთან აიგივებს⁴. რუსულ ბეჭდურ გამოცემებში, ქართველი მკვლევარები, თითქმის ყოველთვის, სარგებლობენ სახელწოდებით „Страшный суд“, ქართულ ენაზე პირდაპირი თარგმანით - საშინელი სამსჯავრო⁵. ინგლისურენოვან წყაროებში, ხელოვნების ყველა დარგში, კომპოზიციის აღსანიშნავად გამოიყენება „Last Judgement“, ქართულად - „უკანასკნელ სამსჯავრო“. დასავლეთეუროპული

² შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961; გ. ალიბეგაშვილი, ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ძეგლის მეგობარი, 1967, N 9, გვ. 25-29; ეკ. პრივალოვა, ბეთანიის მოხატულობა, საბჭოთა ხელოვნება, 1980, N 8, გვ. 55-62; ა. ოქროპირიძე, საშინელი სამსჯავროს გამოსახულება, მრეელი, თბ., 2010, N 138, გვ. 30-35; ეკ. გედევანიშვილი, იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული თავისებურებანი, საქართველოს სიძველენი, 2010, N 14, გვ. 153-166; ა. კლდიაშვილი, ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას „განკითხვის დღის“ სცენის ერთი თავისებურების შესახებ, საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „დიდაქარობა“ (მასალები), თბ., 2009, გვ. 428-433 და სხვ.

³ თინათინ ვირსალაძე, ალბომში - ატენის სიონის მოხატულობა (თბ., 1984), დასავლეთი მკლავის მოხატულობაზე საუბრისას, იყენებს ტერმინს „განკითხვის დღე“ (გვ. 7), ხოლო კრებულში - ქართული მხატვრობის ისტორიიდან (თბ., 2007), იმავე მოხატულობას „საშინელ სამსჯავროს“ უწოდებს (გვ. 172).

⁴ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957.

⁵ Е. Л. Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980; Е. Л. Привалова, Новые данные о Бетании, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983, გვ. 1-21.

ტიმპანების კომპოზიციებს, ვფიქრობთ, მართლაც შეესაბამება უკანასკნელი, საშინელი სამსჯავროს სახელწოდება, მათში აქცენტირებული განკითხვისა და ჯოჯოხეთის სატანჯველების სიმრავლის გამო. ამ თვალსაზრისით, ტერმინი „საშინელი სამსჯავრო“ სწორედ მათი შესაფერისია.

რელიეფური მქანდაკებლობის ნიმუშებზე საუბრისას, იგივე სიუჟეტის აღსანიშნავად, ნათელა ალადაშვილი, თამარ ხუნდაძე, ნინო სილაგაძე და სხვ. იყენებენ „განკითხვის დღეს“, „მეორედ მოსვლას“⁶ ჯოისუბნის, ნიკორწმინდის და სვეტიცხოველის რელიეფების მისამართით. ირინე ნიკოლეიშვილი, სხიერის კანკელის შესახებ ნაშრომში⁷, ესქატოლოგიური შინაარსის მქონე კომპოზიციების აღსანიშნავად იშველიებს სახელწოდებებს „განკითხვის დღე“, „მეორედ მოსვლა“, „საშინელი სამსჯავრო“. გიორგი გაგოშიძე, არტანის რელიეფის გამოსახულებებს მოიხსენიებს როგორც „საშინელი სამსჯავროს“ კომპოზიციის ნაწილს⁸. რენე შმერლინგი, რუსულენოვან წიგნში⁹, ჯოისუბნის რელიეფურ კომპოზიციაზე საუბრისას, სარგებლობს გამოთქმით „Страшный суд“. გამოდის, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოყენებული ტერმინი - „საშინელი სამსჯავრო“, რუსული ენიდან არის კალკირებული, პირდაპირი თარგმანის სახით. მისი გამოყენება, სხვა სახელწოდებებთან ერთად შეცდომა არ არის, რამდენადაც აღნიშნავს განკითხვის დღეს, მეორედ მოსვლასთან დაკავშირებული მოვლენების ერთობლიობას და ამდენად, სრულიად მისაღებია. დისერტაციაში, ჩვენთვის საინტერესო ესქატოლოგიური მოვლენების აღსანიშნად, ასევე, ტავტოლოგიის თავიდან ასაცილებლად, ვიყენებთ სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულ, ზემოჩამოთვლილ სამივე სახელწოდებას („განკითხვის დღე“, „მეორედ მოსვლა“, „საშინელი სამსჯავრო“), თუმცა, უპირატესობას ვანიჭებთ სახელწოდებას „დღე განკითხვისა“.

⁶ ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის ფრონტონის კომპოზიციის თანმხლები წარწერა თავად განმარტავს მის შინაარსს - „ესე მეორედ მოსულად ქრისტე[სი]“.

⁷ ი. ნიკოლეიშვილი, სხიერის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელი, არქიტექტურული მემკვიდრეობა, თბ., 2001, ტ. I, გვ. 103-140.

⁸ გ. გაგოშიძე, რელიეფის ფრაგმენტები ქალაქ არტანიდან, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, თბ., 2012, III (47-B), გვ. 283-287.

⁹ P. O. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962.

თავი პირველი კვლევის ამოცანები და მეთოდები

1.1. საკითხის შესწავლის არსებული მდგომარეობა, კვლევის პრობლემატიკა და სიახლე

აპოკალიპსისი, როგორც რელიგიური მოვლენა და მისგან ინტერპრეტირებული მეორედ მოსვლის ქრისტიანული დოგმატი, დიდ ინტერესს იწვევდა ყველა დროში. ამ ინტერესმა და საკითხის არსში ჩაწვდომის სურვილმა, განაპირობა ესქატოლოგიურ თემაზე უამრავი მხატვრული ნაწარმოების შექმნა მთელ ქრისტიანულ სამყაროში, მათ შორის, საქართველოში. ამ დოგმატის ამსახველი შუა საუკუნეების ქართული რელიგიური მაგალითების შესწავლა წარმოადგენს ჩვენი დისერტაციის კვლევის საგანს.

ბრდამორისა და ხანდისის ქვაჯვარები, სხიერის, არტანის კანკელები, ჯოისუბნის, ხახულის, ჯეგეთას, წულრულაშენის რელიეფები, ოშკი, ნიკორწმინდა თუ სვეტიცხოველი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების გამორჩეული ნიმუშებია. ნიკორწმინდის, სვეტიცხოვლისა და ოშკის ტაძრების მშენიერება და სიდიადე, არაერთხელ გამხდარა ქართველი მწერლებისა და პოეტების შემოქმედებითი შთაგონების წყარო. მათ შესახებ შექმნილი ლიტერატურული მარგალიტებიდან უნდა გამოვყოთ გალაკტიონის ლექსი-ოდა „ქებათა ქება ნიკორწმინდას“ და კონსტანტინე გამსახურდიას რომანი „დიდოსტატის მარჯვენა“.

მართალია, ქართულ სპეციალურ ლიტერატურაში, ზემოხსენებული რელიეფები, მრავალი მკვლევარის მიერ არაერთ ნაშრომში სხვადასხვა ასპექტით არიან გარჩეულნი და გამოკვლეულნი, მაგრამ მათი სპეციალური, ერთობლივი კვლევის მიზანი არ დასახულა. ქართულ რელიგიურ მქანდაკელობაში, „დღე განკითხვის“ თემის კომპლექსური შესწავლა აქამდე არ განხორციელებულა და სამამულო სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში მის შესახებ რაიმე სპეციალიზებული ნაშრომი არ დაწერილა. მსგავსი კვლევა არ არსებობს კედლის მხატვრობის მიმართულებითაც. მიუხედავად ამისა, აღნიშნული რელიეფური კომპოზიციების შესწავლა, ქართული საფასადო რელიეფის განვითარების გზის კვლევას უკავშირდება და ამ მხრივაც მნიშვნელოვანია.

ჯოისუბნის ეკლესიისა და მისი რელიეფების პირველ დახასიათებას გვაწვდის გიორგი ბოჭორიძე¹⁰. რაჭაში მოგზაურობის დროს, მან ასევე მოინახულა და მოკლედ აღწერა ნიკორწმინდისა და სხიერის ეკლესიები, მათში დაცული სიმკვლეები, მოხატულობები, წარწერები, რელიეფები. მკვლევარის მიერ შეგროვებული მასალა, ინფორმაციულ-აღწერითი

¹⁰ გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქ. მუზეუმის მოამბე, ტფ., 1935, ტ. VIII, 1933 და 1934, გვ. 326-328, ტაბ. XIII-XXI.

ხასიათის მიუხედავად, მნიშვნელოვან ცნობებს შეიცავს ეკლესიების თავდაპირველი მდგომარეობის, რელიეფების განლაგებისა და შემადგენლობის შესახებ.

განკითხვის დღის თემატიკასთან დაკავშირებული რელიეფების შესწავლაში, განსაკუთრებული წვლილი მიუძღვის ნათელა ალადაშვილს. მკვლევარი აღნიშნავდა ჯოისუბნის, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოვლის რელიეფების ესქატოლოგიურ ბუნებას. სტატიაში „განკითხვის დღის ადრეული გამოსახულებანი ქართულ ხელოვნებაში“¹¹, იგი ვრცლად ახასიათებს ჯოისუბნის ეკლესიის სარკმლის საპირეს რელიეფს და სულთა აწონვის სცენის ანალოგებად, ბიზანტიურ-კაბადოკიური მოხატულობები მოჰყავს, ნიკორწმინდის რელიეფებს კი ამაღლების კაბადოკიურ მოხატულობებთან და კაცხის რელიეფთან აკავშირებს. სტატიაში, განკითხვის დღის თემის ადრეულ ფერწერულ მაგალითებად მოხსენებულია ცოდვილთა დასჯის ეპიზოდები ადიშის წმინდა გიორგის ეკლესიის კედლის მხატვრობაში (XI ს. I ნახ.) და გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მოხატულობა (XI ს. I ნახ). წმინდა მხედრების გამოსახულებები, მკვლევარის მიერ დაკავშირებულია კეთილის ბოროტზე გამარჯვების ზოგად იდეასთან, აღნიშნულია „ვედრების“ მიმართება განსჯის მომენტთან. სტატიაში, მკვლევარი ორიოდ სიტყვას უთმობს ქრისტეს მეორედ მოსვლასა და უკანასკნელ სამსჯავროსთან დაკავშირებული იდეების ბიბლიური წიგნებიდან, წმინდა მამათა ნაშრომებიდან და კომენტარებიდან წარმომავლობის საკითხს და მოკლედ უთითებს, განკითხვის დღის იდეის შემცველ ადრექრისტიანულ სიმბოლურ გამოსახულებებს.

სტატია ჩვენთვის საინტერესო ცნობებს შეიცავს. უდავოა ნათელა ალადაშვილის კვლევის მნიშვნელობა, ქართულ რელიეფებში მეორეს მოსვლის თემის შესწავლის საქმეში - მან პირველმა დაუთმო ყურადღება აღნიშნულ საკითხს, თავი მოუყარა მნიშვნელოვან მასალას და ჩამოაყალიბა დასკვნები. მიუხედავად ამისა, თემა სტატიაში არასაკმარისად ღრმად და ფართოდ არის გაშლილი. გაურკვეველი რჩება ესქატოლოგიური ლიტერატურის როლი „განკითხვის დღის“ მხატვრული სახის შექმნაში, არ არის დასახელებული კონკრეტული მხატვრული ფორმები, საიდანაც აღმოცენდა და განვითარდა სიუჟეტი, სიმბოლური ნიშნებიდან თხრობით ციკლებამდე. მკვლევარი არ საუბრობს კომპოზიციის იკონოგრაფიაზე (ახსენებს მის შემადგენელ რამდენიმე კომპონენტს), აღნიშნავს მხოლოდ ძირითადი მოტივების X საუკუნის II ნახევარში გაერთიანების ფაქტს. სტატიაში, გარდა დასრულებული კომპოზიციის სახით წარმოდგენილი ნიმუშებისა, არ არის დასახელებული განკითხვის დღესთან დაკავშირებული სხვა ქართული სკულპტურული მაგალითები.

¹¹ ნ. ალადაშვილი, განკითხვის დღის ადრეული გამოსახულებანი ქართულ ხელოვნებაში, ხელოვნება, 1990, N 11, გვ. 18-26.

ნათელა ალადაშვილის სტატიაში¹² ჯოისუბნის რელიეფების კომპოზიციურ აღწერილობასთან ერთად, ყურადღება გამახვილებულია, განკითხვის ამსახველი სამი ძირითადი რელიეფური ფილის იდეურ-შინაარსობრივ და კომპოზიციურ ერთიანობაზე და აღნიშნულია, რომ კომპოზიცია, ნიკორწმინდის „მეორედ მოსვლის“ მსგავსად, მოკლე რედაქციითაა წარმოდგენილი. აქვე, ლაკონიურადაა ჩამოთვლილი „განკითხვის დღის“ სურათის შემადგენელი ნაწილები და ჯოისუბნის რელიეფი ამ თემის ერთ-ერთ ადრეულ გამოსახულებად არის მოხსენიებული. მკვლევარის მიერ ჩატარებული სამუშაო ძალზე დასაფასებელია, გასაგებია სტატიის ამოცანა. ჩვენი მიზანი არსებულ ფუნდამენტზე კვლევის გაღრმავება, ახალი დასკვნების გაკეთებაა - ვფიქრობთ, ჯოისუბნის სარკმლის საპირეს ყველა რელიეფური ფილის ერთიანი კონტექსტის შესახებ ჯერ კიდევ არ არის ბოლომდე გამოკვეთილი საზრისი, ამიტომ კვლევას ვაგრძელებთ მხედრებისა და სარკმლის კომპოზიციის სხვა ელემენტების კავშირზე, ჩუქურთმების სემანტიკაზე და ა.შ. სტატიაში, მკვლევარი დიდ ადგილს უთმობს რელიეფების მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზს და მის საფუძველზე, ჯოისუბნის სკულპტურებს სხიერის კანკელისა და კუდაროს რელიეფებს შორის ათავსებს.

მოგვიანებით, ნათელა ალადაშვილი კვლავ უბრუნდება ჯოისუბნის რელიეფების თემას სტატიაში¹³, რომელშიც არსებითად ახალი არაფერია. კომპოზიციის მოკლე რედაქციით არსებობა, მართებულადაა ახსნილი რელიეფის შექმნის დროისათვის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის საბოლოოდ ჩამოუყალიბებლობით.

ნათელა ალადაშვილმა მონოგრაფიული კვლევა მიუძღვნა ნიკორწმინდის რელიეფებს¹⁴ და დაადგინა მათი ადგილი ქართული ქანდაკების განვითარების გზაზე. წიგნში შესწავლილია, ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფური დეკორი და მათი მნიშვნელობა გაფორმების მხატვრულ პროგრამაში, მოცემულია რელიეფების აღწერა და მხატვრული ანალიზი. ავტორის სიტყვებით, ერთმანეთთან შინაარსობრივად დაკავშირებული ნიკორწმინდის ფიგურატიული რელიეფების იდეური მნიშვნელობა ქრისტეს დიდების განსახიერებაა. ამ მიმართებით არის განხილული მეორედ მოსვლის რელიეფი ნიკორწმინდაში და მკვლევარი მას დასავლეთ ევროპის რომანულ ტაძრებზე ანალოგიურ - ქრისტეს დიდების და არა „განკითხვის დღის“ კომპოზიციებს ადარებს და მათთან ერთობლივ მომენტებს აღნიშნავს. წიგნში მოკლედ არის ჩამოყალიბებული, „დღე განკითხვის“ კომპოზიციის სტრუქტურა და მისი შემადგენელი ელემენტები.

¹² ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება, 1978, N 7, გვ. 68-76.

¹³ ნ. ალადაშვილი, ესკატოლოგიური თემა განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, ძეგლის მეგობარი, 1996, N 1, გვ. 8-12.

¹⁴ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957.

ნათელა ალადაშვილი იკვლევდა სვეტიცხოვლის რელიეფურ მორთულობასაც¹⁵. იგი ცდილობდა, აღედგინა სვეტიცხოველზე ნაწილობრივ შემორჩენილი კომპოზიციების სრული სურათი.

მიუხედავად მრავალფეროვანი ნაშრომებისა, სვეტიცხოვლის რელიეფების შესახებ ზოგიერთი საკითხი ბოლომდე გამორკვეული არ არის. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ, აღმოსავლეთი ფასადის, ესქატოლოგიურ თემასთან დაკავშირებული ანგლოზების თავდაპირველი კომპოზიციის შედგენილობისა და მისი პირველადი მდებარეობის ბუნდოვანი საკითხები, რისი შესწავლაც ჩვენს ერთ-ერთ ამოცანას წარმოადგენს.

ნაშრომში შუა საუკუნების ქანდაკების შესახებ¹⁶, ნათელა ალადაშვილი, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის ტაძრების რელიეფების საზრისს „განკითხვის დღესა“ და „მეორედ მოსვლას“ უკავშირებდა, ოშკის სამხრეთი ფასადის „ვედრების“ ესქატოლოგიასთან კავშირზე კი არაფერს ამბობს. ოშკის საფასადო ქანდაკებები, მათში გამჟღავნებული ევოლუციური ტენდენციების თვალსაზრისით, მხოლოდ ეპოქის შესანიშნავ, განვითარებულ სკულპტურულ ნიმუშებად აქვს მოხსენებული. კვლევის ძირითადი საკითხი, ამ შემთხვევაშიც, ქანდაკების განვითარების საერთო მიმართულების შესწავლაა და არა თითოეული რელიეფის სიღრმისეული კვლევა.

ცალკე სტატიას უძღვნის ნათელა ალადაშვილი ოშკის ვედრების რელიეფებსაც¹⁷, თუმცა, არა „განკითხვის დღესთან“ კონტექსტში. სტატიაში წამოწეულია ოშკის რელიეფების ბიზანტიურ სკულპტურასთან მიმართების საკითხები და მასში გამოვლენილი ახალი მხატვრული ტენდენციები.

ნათელა ალადაშვილის წიგნად გამოცემულმა ნაშრომებმა თუ სტატიებმა, დიდი დახმარება გაგვიწიეს ჩვენი თემის კვლევის საქმეში. მის შრომებში, ზოგადად, მეტი ყურადღება ეთმობა რელიეფების შესრულების სტილისტურ მხარეს და მხატვრულ-გამომსახველობითი ენის შესწავლას. არსებითად, მან პირველმა შეკრიბა განკითხვის დღის თემაზე შექმნილი ქართული რელიეფური ნიმუშები, თუმცა, არასრულად. ქართულ მქანდაკებლობაში შემორჩა მეორედ მოსვლის თემატიკასთან დაკავშირებული სხვა გამოსახულებებიც, რომლებიც ცალკე კვლევას საჭიროებენ. ასევე, აუცილებელია დადგინდეს კომპოზიციის ჩამოყალიბების, იკონოგრაფიული სქემის განვითარების, ლიტერატურული პირველწყაროების გამორკვევის, ჯოისუბნის რელიეფების ურთიერთმიმართების და სხვა საკითხები.

¹⁵ ნ. ალადაშვილის, მცხეთის XI საუკუნის სვეტიცხოვლის ტაძრის სკულპტურული დეკორი და მისი თეოლოგიური პროგრამა, ლოგოსი, 2003, N 1, გვ. 28-32.

¹⁶ Н. А. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, М., 1977.

¹⁷ ნ. ალადაშვილი, ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი და მისი მიმართება ბიზანტიურ სკულპტურასთან, საქართველოს სიძველენი, 2003, N 4-5, გვ. 63-76.

საინტერესოა, თამარ დადიანის სტატია ნიკორწმინდის რელიეფების შესახებ¹⁸, სადაც მკვლევარი რელიეფების იკონოგრაფიული, შინაარსობრივი და სტილისტური საკითხების საინტერესო შეჯამებას გვთავაზობს. ნიკორწმინდის ფასადის რელიეფების ესქატოლოგიური კონტექსტის საჩვენებლად, თითოეულ კომპოზიციურ თემას (უფლის ამალეზა, ჯვრის ამალეზა, წმინდა მხედრები და ა.შ.) შესაბამის მაგალითებთან კავშირში განიხილავს, თუმცა, არ ასახელებს სვეტიცხოველის, ბრდამორის რელიეფურ გამოსახულებებს.

X-XI საუკუნეების ტაძრების ფასადებზე თეოფანიის კომპოზიციების კვლევას ეხება ნინო სილაგაძის სტატია¹⁹, რომელშიც ავტორი, სხვა მაგალითებთან ერთად, ჯოისუბნის, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის მეორედ მოსვლის რელიეფურ კომპოზიციებს თეოფანიად იხსენიებს და მათ სტილისტურ-შინაარსობრივ ანალიზს გვაძლევს. ნაშრომში, მკვლევარი საუბრობს ათასწლეულის შესრულების მნიშვნელობაზე ესქატოლოგიური მოლოდინისათვის და მისგან გამოწვეულ ინტერესზე, მეორედ მოსვლის თემების გამოსახვის მიმართ. ჯოისუბნის, ნიკორწმინდის, სვეტიცხოველის რელიეფებს, ნინო სილაგაძე ცალ-ცალკე განიხილავს და მათ მოკლე რედაქციებს ადარებს და აკავშირებს საზღვარგარეთის მაგალითებთან. იგი ლაკონიური რედაქციების საწყისებს კატაკომბების ადრექრისტიანულ მხატვრობაში, მოზაიკებში ხედავს. მკვლევარი, რელიეფური ანგელოზების მონაწილეობით, სვეტიცხოველის ერთ-ერთ ფასადზე თავისებურად აღადგენს თეოფანიურ კომპოზიციას და მასში ჩართული მესაყვირე ანგელოზებისა და მახარებელთა სიმბოლური გამოსახულებების პარალელურად ევროპული ხელნაწერი წიგნების აპოკალიპტური მინიატურები და დასავლეთევროპული ტაძრების ტიპპანების მეორედ მოსვლის თემები მოჰყავს. ნინო სილაგაძე, ქართულ რელიეფებში თეოფანიის განვითარებად ვერსიებს ხედავს არქაული და ლაკონიური ჯოისუბნიდან, უფრო რთული ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის მაგალითებამდე. ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის სკულპტურებთან შინაარსობრივად დაკავშირებულ ნიმუშად, სტატიის ავტორი, მხოლოდ სხიერის კანკელის რელიეფებს აღნიშნავს, სხვა გამოსახულებებს - არა. აღნიშნულ ნაშრომში, ქართულ რელიეფებთან მიმართებაში, განკითხვის დღის უცხოური პარალელებია მოყვანილი, მაგრამ ისინი თეოფანიის კონტექსტში არიან განხილულნი და არა საკუთრივ მეორედ მოსვლის კითხვებს ბადებს სტატიის ავტორის მიერ სვეტიცხოველის აღდგენილი კომპოზიცია აღმოსავლეთის ანგელოზების ჩართულობით და ამ საკითხს, ჩვენ ამ ტაძრის რელიეფებზე მსჯელობისას შევხებით.

¹⁸ თ. დადიანი, კიდევ ერთხელ ნიკორწმინდის რელიეფების შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 2019, N 22, გვ. 95-112.

¹⁹ ნ. სილაგაძე, თეოფანიის კომპოზიცია X-XI საუკუნეების ქართული ტაძრების ფასადებზე, ქართველოლოგი, 2017, N 26 (11), გვ. 73-110.

სხიერის კანკელისა და ჯოისუბნის რელიეფების ფიგურების მხატვრულ-დეკორატიულ დამუშავებაზე აკეთებს აქცენტს რენე შმერლინგი, წიგნში შუა საუკუნეების კანკელების შესახებ²⁰. ავტორი დაინტერესებულია კანკელების სტრუქტურის, მათი სივრცეში განლაგების, დეკორატიული გაფორმების, რელიეფების შესრულების ტექნიკური ხერხების კვლევის საკითხებით - იმ ამოცანებით, რომლებიც ქართული პლასტიკის წინაშე იდგა ამა თუ იმ ისტორიულ ეტაპზე. ამ მიმართებით, იგი ერთმანეთს ადარებს სხიერისა და გველდესის კანკელების, ჯოისუბნის, კუდაროს ეკლესიების რელიეფებს და მათ შორის მსგავსება-განსხვავებებს აღნიშნავს. ნაშრომი მიმართულია, ქართული პლასტიკის განვითარების პროცესის შესწავლისკენ და არ იკვლევს თითოეული კომპოზიციის იდეურ-შინაარსობრივ მოტივებს.

განკითხვის დღესა და უკანასკნელ სამსჯავროსთან დაკავშირებული ქართული რელიეფური მაგალითების იკონოგრაფიულ ფორმულებს განიხილავს ნინო იამანიძე სტატიაში²¹, სადაც ჯოისუბნის, ბრდამორის, სხიერის, ნიკორწმინდის ორიგინალური სკულპტურული პროგრამების იდეურ-შინაარსობრივ მიმოხილვას გვთავაზობს და გამოჰყოფს მათში ესქატოლოგიური საზრისის მქონე ლიტურგიული მნიშვნელობის, ქტიტორთა სამსჯავროზე შეწევნისა და წმინდა მხედრების მაგალითზე, რწმენითა და მსხვერპლის გაღების გზით სულის გათავისუფლების თემების ხატოვან პარადიგმებს. ჯოისუბნის ეკლესიის ხარებისა და მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის კომპოზიციები, განკითხვასთან ერთად, ქრისტეს პირველი და მეორე მოსვლის სურათხატებია და სტატიაში მათი კავშირი მართებულად არის ერთიან მხატვრულ პროგრამაში გააზრებული. ასევე, ხაზგასმულია, საცეცხლურისა და ევქარისტისათვის მზადების ლიტურგიული პროცესის პარუსიასთან კავშირი. აღნიშნული სტატია, არასრულად მოიხმობს განკითხვის დღის აღმნიშვნელ კომპოზიციებს და მსჯელობას, ძირითადად, ისევ და ისევ, რაჭის ძეგლების²² მაგალითებზე მიმართავს.

განკითხვის დღის თემასთან დეესისის კავშირის გამო, ჩვენ საკვლევ არეალში მოხვდა ოშკის ტაძარი. ტაო-კლარჯეთის ძეგლების შესწავლაში, ექვთიმე თაყაიშვილის შემდეგ, უდიდესი დამსახურება აქვს ხელოვნების ისტორიკოსს ვახტანგ ჯობაძეს, რომელსაც საშუალება ჰქონდა ადგილზე გაცნობოდა აქაურ ძეგლებს და მათ შესახებ მონოგრაფიული ნაშრომიც²³ გამოსცა. მან შეისწავლა ოშკის ტაძრის მნიშვნელოვანი რელიეფები - ბაგრატ ერისთავთერისთავისა და დავით მაგისტროსის ქტიტორული გამოსახულებები, რომლებიც, მკვლევარის სიტყვებით, ითხოვენ დიდებას და ხსნას ორთავე ცხოვრებაში, ამით

²⁰ P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76-82.

²¹ N. Iamanidze, Le Thème du Jugement Dernier dans L'art Religieux de la Géorgie: Les Témoignages Archéologiques les Plus Anciens, Cahiers Archéologiques 59, 2015, გვ. 59-70.

²² რაჭის ძეგლებზე, მათ შორის ჯოისუბნის რელიეფებზე ინფორმატიულ მონაცემებს შეიცავს გამოცემა: რაჭა 1991, მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008.

²³ W. Djobadze, Early Medieval Georgian monasteries in Historic Tao, Klarjet'i, and Šavšet'i, Stuttgart, 1992.

გამჟღავნებულია ვედრების ესქატოლოგიური მნიშვნელობა. ვახტანგ ჯობაძის კვლევის ძირითადი სფერო, ტაო-კლარჯეთის სიძველეთა შესწავლაში, ხუროთმოძღვრება იყო. იგი დიდ ყურადღებას უთმობს, არქიტექტურული სკულპტურის ზოგიერთი ასპექტის - ორნამენტის, ზომორფული მოტივების სიმბოლიკისა და შინაარსის შესწავლას. ქტიტორთა რელიეფების განხილვისას, მეცნიერი არ ეხება დეესისის რაობას და მის კავშირს ესქატოლოგიასთან, რაც ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვანია. ამ საკითხის გამორკვევას ერთ-ერთ თავში შევეცდებით.

ბრდამორის, ხანდისის, სხიერის, არტანის რელიეფების შესწავლაში დახმარება გაგვიწიეს ნიკო ჩუბინაშვილის²⁴, კიტი მაჩაბელის²⁵, ირინე ნიკოლეიშვილის²⁶, გიორგი გაგოშიძის²⁷, გიორგი პატაშურის²⁸ შრომებმა აღნიშნული ძეგლების შესახებ.

კიტი მაჩაბელი ბრდამორის ქვასვეტის კაპიტელზე ღმრთისმშობლის ამალღების ორიგინალურ იკონოგრაფიულ რედაქციას მასში ჩართული საყვირიანი ანგელოზით, სტელის მომიჯნავე წახნაგზე გამოკვეთილ უფლის ამალღების სცენასთან აკავშირებს და მათი საშუალებით, მათეს სახარებისეული ესქატოლოგიური მოვლენების ასახვას აღნიშნავს - მკვლევარი ბრდამორის სტელის რელიეფების ესქატოლოგიური კონტექსტის საჩვენებლად ამით შემოიფარგლება. დისერტაციაში, ღმრთისმშობლისა და ქრისტეს ამალღების იკონოგრაფიის განხილვით, ვეცდებით გამოვარკვიოთ, კომპოზიციის მხატვრულ-ისტორიული განვითარების პროცესი და მისი კავშირი მეორედ მოსვლის თემასთან.

ხანდისის ქვასვეტის რელიეფურ პროგრამაში ჩართული საცეცხლურიანი ანგელოზის გამოსახულება, ამალღებასთან, მეორედ მოსვლის წინასახესთან აზრობრივი მიმართებისა და აპოკალიპსისისეული ნარატივის ვიზუალური ფორმულირების გამო, ჩვენს ინტერესს იმსახურებს. ნიკო ჩუბინაშვილს, ხანდისის ქვასვეტზე მონოგრაფიული მუშაობისას, აღნიშნული მიმართულებით კვლევა არ განუხორციელებია, ამდენად, მისი ესქატოლოგიური „ელფერი“, ქვასვეტების მხატვრულ-იკონოგრაფიული რედაქციების სხვა მკვლევარებსაც ყურადღების მიღმა დარჩათ.

სხიერის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელის რელიეფების შესწავლისას, ირინე ნიკოლეიშვილი, კანკელზე განთავსებულ განკითხვის დღეს სამსჯავროში მონაწილე მთავარანგელოზების ფიგურებს, ჯოისუბნის მთავარანგელოზებს ადარებს. მკვლევარი, ყურადღებას ამახვილებს კანკელის თითოეულ ფიგურის ესქატოლოგიურ საზრისზე და

²⁴ Чубинашвили Н. Г. Хандиси, Тб., 1972.

²⁵ ვ. მაჩაბელი, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათავეებთან, თბ., 2014, გვ. 114-117.

²⁶ ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 103-140; ი. ნიკოლეიშვილი, ისტორიულ პირთა გამოსახულებანი შუა საუკუნეების ქართულ მცირე პლასტიკაში, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1998.

²⁷ გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 283-288.

²⁸ გ. პატაშური, არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია და მისი მხატვრული თავისებურებანი, საქართველოს სიძველენი, 2008, N12, გვ. 101-127.

არსებითად, იმეორებს ნათელა ალადაშვილის სიტყვებს, განკითხვის დღის კომპოზიციის განვითარების შესახებ. მისივე აზრს მოიხმობს, სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის ფრონტონის რელიეფის მეორედ მოსვლის იდეასთან კავშირის საჩვენებლად. მკვლევარის აღნიშვნით, მეორედ მოსვლის თემაზე შექმნილი ადრეული ნიმუშია მფრინავი ანგელოზი საყვირით ხელში, მცხეთის ჯვრის ტაძრის ერთ-ერთი ქტიტორული რელიეფის თავზე და მის ანალოგებად, ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის ანგელოზების მითითებით შემოიფარგლება. ირინე ნიკოლეიშვილი საუბრობს სხიერისა და ჯოისუბნის რელიეფებზე ქტიტორების და ანგელოზების ფიგურების „განკითხვის დღესთან“ კავშირზე, კომპოზიციაში ლიტურგიული მომენტის ჩართულობის მართებულობაზე, განიხილავს მთავარანგელოზების იკონოგრაფიულ ტიპებს. სტატია ჩვენთვის საინტერესო ცნობებს შეიცავს, თუმცა, მისი ავტორისათვის განკითხვის დღის კომპოზიციის კვლევა პრიოტიტეტი არ არის და მკვლევარი მხოლოდ სხიერის კანკელის გამოსახულებებთან კავშირში განიხილავს „საშინელი სამსჯავროს“ კომპოზიციაში შემავალი ანგელოზებისა და ქტიტორების ფიგურებს, მათ იკონოგრაფიას.

გიორგი გაგოშიძე, სტატიაში არტანის რელიეფის შესახებ²⁹, აღწერს ქვის ორ ფრაგმენტზე შემორჩენილ რელიეფურ კომპოზიციას, წარწერის მიხედვით, კარი სამოთხისა და მისი მცველი ქერაბინის კვეთილობით. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს წარწერის ასო-ნიშანთა თავისებურებებზე, სკულპტურული ფრაგმენტების სტილისტურ მახასიათებლებზე და კანკელის კომპოზიციას საშინელი სამსჯავროს მოხატულობების ანალოგიურ სცენებთან აკავშირებს. სტატიას რელიეფის შესახებ ინფორმაციულ-აღწერითი ხასიათი აქვს.

ნაშრომში „შუა საუკუნის ქართული ქანდაკება“³⁰ ესქატოლოგიური ხასიათის კომპოზიციებად სამართლიანად იხსენიება ჯეგეთასა³¹ და წულრულაშენის³² რელიეფები. სამეცნიერო ლიტერატურაში, განკითხვის დღესთან მათ კავშირზე მითითება ამით შემოიფარგლება.

ეკატერინე პრივალოვას მონოგრაფიული ნაშრომი - ტიმოთესუბნის მოხატულობა³³ ძალზე ღირებულ მასალას გვაწვდის, შუა საუკუნეების მონუმენტურ მხატვრობაში დაცული განკითხვის დღის კომპოზიციების შესახებ. ტიმოთესუბნის ეკლესიის დასავლეთი მკლავის, „განკითხვის დღის“ მასშტაბური კომპოზიციის განხილვისას, მკვლევარს პარალელურ მასალად, სქოლიოში მოჰყავს იმავე შინაარსის სხვა ქართული მოხატულობები, მოკლე იკონოგრაფიული

²⁹ გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 283-287.

³⁰ თ. დადიანი, ეკ. კვაჭატაძე, თ. ხუნდაძე, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017. გვ. 138, 307-308.

³¹ თ. ხუნდაძე, X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 138.

³² ეკ. კვაჭატაძე, XII-XIV საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, შუა საუკუნეების ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 307-308.

³³ Е. Л. Привалова, Роспись... გვ. 1980.

აღწერილობით. მოხატულობებში, იგი ყურადღებას ამახვილებს კომპოზიციის მხატვრულ და იკონოგრაფიულ თავისებურებებზე. ეკატერინე პრივალოვამ პირველმა შეკრიბა და აღწერა „განკითხვის დღის“ კომპოზიციები ქართულ კედლის მხატვრობაში. მკვლევარი მიმოიხილავს საშინელი სამსჯავროს (Страшный суд) სურათს, საუბრობს მისი შემადგენელი ნაწილების ურთიერთკავშირზე, ასახელებს და აანალიზებს ანალოგიურ მაგალითებს სხვა ქვეყნების ხელოვნებიდან, იხმობს ესქატოლოგიური თემების შემსწავლელი მკვლევარების აზრებს, იმოწმებს ლიტერატურას.

მიუხედავად ეკატერინე პრივალოვას ნაშრომის კედლის მხატვრობის კვლევაზე ორიენტირებისა, მოცემული მასალა მნიშვნელოვნად დაგვეხმარა კვლევის პროცესში.

ჩვენთვის საინტერესო რელიეფური ძეგლების შესახებ აღწერილობითი და ანოტაციური ხასიათის ინფორმაციას შეიცავს სხვადასხვა კრებული, წიგნი, ჟურნალი, გზამკვლევი და ა.შ.³⁴. ისინი მოკლებულნი არიან ჩვენი საკვლევი თემისათვის საყურადღებო ცნობებს, ამიტომ მათი აქ მოხმობა მიზანშეწონილად არ მიგვაჩნია.

ზემოთ მოყვანილ სამეცნიერო ნაშრომებს, მეცნიერული ღირებულება აქვთ, თუმცა, მათი მცირე მასშტაბები, სრულად არ წვდება მქანდაკელობაში გამოვლენილი ესქატოლოგიური თემის შესწავლის ამოცანებს. ქართულ რელიეფურ სკულპტურაში შემორჩენილი, აღნიშნულ სიუჟეტზე შექმნილი ყველა ნიმუშის ერთიან ჯაჭვში და საერთო კონტექსტში გამოკვლევა არ განხორციელებულა, არ მომხდარა „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული თუ მხატვრული თავისებურებების ზედმიწევნით შესწავლა, საკითხის გარშემო ბევრი რამ ჯერ კიდევ უპასუხოა და გამორკვევას მოითხოვს. ჩვენი მიზანია, შეძლებისდაგვარად, პასუხი გავცეთ და რელიეფურ მაგალითებზე დაყრდნობით, მონოგრაფიულად წარმოვაჩინოთ შუა საუკუნეების ხელოვნებისათვის ერთ-ერთი საინტერესო თემა.

ზემოხსენებული რელიეფების შესწავლისას, მეცნიერთა ინტერესის მიღმა დარჩა, ესქატოლოგიური საზრისის მქონე, „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში შემავალი ცალკეული ფიგურები, გამოკვეთილი აპოკალიპტური მოტივით. მკვლევარები, ნაშრომებში ზოგადად განიხილავენ „განკითხვის დღის“ ჩამოყალიბების პროცესსა და იკონოგრაფიის შემადგენელ ელემენტებს, კომპოზიციის ლიტერატურული წყაროების შესახებ მშრალ ჩამონათვალს იძლევიან და არ უთითებენ მათგან კონკრეტულ ადგილებს, პასაჟებს, რომელთა საფუძველზეც ჩამოყალიბდა და განვითარდა კომპოზიციის ფერწერული და რელიეფური პროგრამები. სტატიებში არ არის გამოკვეთილი რელიეფების იკონოგრაფიული თავისებურებანი, სათანადოდ

³⁴ დისერტაციის წინამდებარე თავზე მუშაობის დასრულების შემდეგ, გამოქვეყნდა ი. მამასახლისის სტატია, რომელშიც, არსებითად სუმირებულია ქართულ რელიეფებსა და კედლის მხატვრობაში განკითხვის დღის შესახებ აქამდე ცნობილი ინფორმაცია. იხ.: ი. მამასახლისი, განკითხვის დღის თემა ქართულ ხელოვნებაში, საქართველოს სიბველენი, 2021, N 24, გვ. 84-110.

არ არის წარმოჩენილი მათი შექმნის ისტორიულ-თეოლოგიური კონტექსტი. XI–XII საუკუნეებიდან, ქართულ ენაზე თარგმნილ თეოლოგიურ ლიტერატურაში თავს იჩენს ქვეყნის აღსასრულთან დაკავშირებული თვალსაზრისი. მკვლევარები არ ამახვილებენ ყურადღებას, „განკითხვის დღესთან“ იდეურ-შინაარსობრივად დაკავშირებული „დეესისის“ კომპონენტზე, როგორც ესქატოლოგიურ-თეოლოგიური აზროვნების ხატოვან გადმოცემაზე. მათ შრომებში ნაკლები ადგილი ეთმობა ქართული და უცხო ქვეყნების „განკითხვის დღის“ სკულპტურული პროგრამების ერთობლივ კვლევას, თითოეული რეგიონული მაგალითის მხატვრული თავისებურებების, იკონოგრაფიული სქემების დადგენას, გამორკვევას თუ რა სახით ვლინდება ესქატოლოგიური აზროვნება დასავლეთევროპული და აღმოსავლეთქრისტიანული ტაძრების ფასადებზე, როგორ ხდება მათი განთავსების ადგილის განსაზღვრა და ა.შ. აქამდე, ეს საკითხები არ გამხდარა ფართო კვლევის საგანი.

დისერტაციაში, შევეცდებით დავაზუსტოთ აღნიშნული საკითხები, დავასაბუთოთ გაჩენილი კითხვები და ამით, შეძლებისდაგვარად, ამოვაგსოთ ის სიცარიელე, რომელიც „დღე განკითხვის“ ქართული რელიეფების კვლევასთან დაკავშირებით არსებობს.

სადისერტაციო ნაშრომი, მიზნად ისახავს, შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ მქანდაკელობაში გამოვლენილი ესქატოლოგიური შინაარსის აქამდე ცნობილი ყველა ნიმუშის შეკრებას და მათ შესწავლას. ქართულ საფასადო სკულპტურაში, ესქატოლოგიურ თემასთანაა დაკავშირებული ქრისტეს დიდების, ჯვრის ამაღლებისა და ქრისტეს ამაღლების კომპოზიციები, აღდგომის წინასწარუწყებისა და სულის ხსნის სიმბოლური გამოსახულებანი ძველი აღთქმიდან - დანიელი ლომთა ხაროში, იონას ხსნა ვეშაპის მუცლიდან და სხვ. თემების სიმრავლიდან გამომდინარე, ჩვენი კვლევა მიმართულია, უშუალოდ საუკუნეთა განმავლობაში ჩამოყალიბებული, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში დამკვიდრებული სცენებისა და მასში არსებული გამოსახულებების შესწავლისკენ, რომლებმაც ცალკეული ფიგურების სახით მოაღწიეს ჩვენამდე.

როგორც აღინიშნა, „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფია ქართულ ხელოვნებაში სათანადოდ შესწავლილი არ არის. იკონოგრაფიის გამორკვევას შევეცდებით რელიეფური ქანდაკების ნიმუშების მიხედვით, ერთიან კონტექსტში. საკითხის კვლევისთვის გაცილებით მეტ მასალას იძლევა შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობა, თუმცა, მათი შესწავლა რელიეფებთან ერთად, სცილდება დისერტაციის ფორმატს. ჩვენს ხელთ არსებული სკულპტურული მასალის კლასიფიკაციით, კონკრეტული კომპოზიციის შემთხვევაში იკონოგრაფიული თავისებურებების გამოკვეთით და შემდგომი განზოგადებით, მოხდება ქართული ნიმუშებისათვის საერთო მახასიათებლების დადგენა. საყურადღებოა, ცალკეული რელიეფური ფიგურაც: ზოგიერთი ნიმუში ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი და ჯერ კიდევ არ

არის გადაწყვეტილი მათი საერთო კომპოზიციური აგებულების საკითხიც კი (მაგ.: სვეტიცხოველი). უკანასკნელ წლებში მოპოვებული ახალი მასალაც (რელიეფის წინათ უცნობი ნიმუში არტაანიდან, სვეტიცხოვლის ახალი ანაზომები) საშუალებას იძლევა, კონკრეტული საკითხები ახლებურად იქნას დანახული, გამოითქვას ახალი მოსაზრებები რელიეფების შესახებ და მოხდეს მათი არგუმენტირება.

კვლევის მიზანია, ქართული სკულპტურული მაგალითების მიხედვით, „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის სახასიათო თავისებურებების წარმოჩენა. ამ გზით დადგინდება საქართველოში აღნიშნული იკონოგრაფიული თემის არსებობის ისტორია, მისი განვითარება და გადაწყვეტის ფორმები. ჩვენი ერთ-ერთი ამოცანაა, მოვახდინოთ დღეისათვის ჩვენთვის ცნობილი რელიეფური ძეგლების კლასიფიცირება და მათში სტილისტური ნიშან-თვისებების გამოკვეთა. უკანასკნელი სამსჯავროს კომპოზიცია, დასავლეთ ევროპის სატაძრო არქიტექტურის რელიეფურ დეკორში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. დისერტაციაში, ქართულ რელიეფებთან ერთად, განვიხილავთ სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ანალოგიურ კომპოზიციებსაც, იმის საილუსტრაციოდ, თუ როგორ განვითარდა საერთო თეოლოგიურ საფუძველზე აღმოცენებული თემა სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნებაში, როგორ იქნა ის გაგებული და ვიზუალიზირებული განსხვავებულ კულტურებში. ქართული მაგალითების დასავლეთევროპულ და აღმოსავლეთქრისტიანულ ნიმუშებთან შედარებით, დადგინდება მათ შორის მსგავსება-განსხვავებანი, როგორც თემის არსებობის ქრონოლოგიურ, ისტორიულ კონტექსტში, ისე, კომპოზიციის გადაწყვეტის მხრივ, რაც პირველად იქნება საგანგებოდ შესწავლილი. მთლიანობაში, ეს საშუალებას მოგვცემს, გლობალურად განვიხილოთ ქართულ რელიეფებთან დაკავშირებული საკითხები და განვსაზღვროთ მათი ადგილი და მნიშვნელობა ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნების კონტექსტში.

1.2. კვლევის მეთოდები

ნაშრომში საკვლევი საკითხის სიღრმისეულად წარმოსაჩენად და ზემოაღნიშნული ამოცანების გადასაჭრელად, კვლევის სხვადასხვა მეთოდს მივმართავთ.

„განკითხვის დღისა“ და „მეორედ მოსვლის“ რელიეფების კვლევაში, მათი თანმხლები წარწერების პალეოგრაფიული ანალიზისა და იკონოგრაფიული შესწავლის მეთოდის გამოყენებით, დაზუსტდება კომპოზიციის ფორმა, გამოირკვევა მისი ტიპოლოგიური ნიშნები და სქემა. ადრექრისტიანული ხანის სიმბოლური გამოსახულებებიდან კომპოზიციის განვითარებული ციკლების სცენების გათვალისწინებით, განისაზღვრება მისი სიუჟეტი, მხატვრულ სახეთა შინაარსობრივ-სიმბოლური კონტექსტი.

„განკითხვის დღის“ მხატვრული ფორმის მქონე რელიეფების თავისებურებებს, მათ გამომსახველობით საშუალებებს და მსგავსება-განსხვავებებს სხვა ნაქანდაკარ ნიმუშებთან, ავლენს შედარებითი მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი. მისი გამოყენებით დადგინდება რელიეფების შექმნის დრო და ხასიათი.

კვლევის ერთ-ერთი მეთოდია ლიტერატურულ წყაროებზე მუშაობა. მათი შესწავლა, „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ნარატიული საფუძვლების გამოსავლენად, მოიცავს ბიბლიოლოგიური წიგნებისა და თეოლოგიური ნაშრომების დამუშავებას, იკონოგრაფიის მასაზრდოებელი პასაჟების, ტექსტების დადგენას, განმარტებას, მათი მნიშვნელობისა და მხატვრული ღირებულების კვლევას აღნიშნული კომპოზიციისათვის.

წინამდებარე კვლევა მოითხოვს, რელიეფებზე გამოქანდაკებული თითოეული ფიგურატიული გამოსახულების შესწავლას, მათი წარმოშობის ისტორიულ კონტექსტში. რამდენადაც ქართული ხელოვნება მსოფლიო ხელოვნების ნაწილია, კომპარატივისტული მეთოდის გამოყენებით, მხატვრული და აზრობრივი თავისებურებების დასადგენად, ქართულ რელიეფებს მიმოვიხილავთ შესაბამისი პერიოდის ქრისტიანული ქვეყნების საფასადო ქანდაკებასთან ერთად და შევადარებთ მათ სხვა მაგალითებთან, როგორც დასავლეთევროპულთან, ისე აღმოსავლეთქრისტიანულ სამყაროში შექმნილებთან. თითოეული სკულპტურული სკოლის მახასიათებლების შეჯერება, საშუალებას მოგვცემს, ქართული ხელოვნება მსოფლიო ხელოვნების კონტექსტში წარმოვადგინოთ.

საკვლევი თემის სპეციფიკა, მოითხოვდა არა მხოლოდ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურის და კვლევის მეთოდების, არამედ სხვა ჰუმანიტარული დისციპლინების მონაცემთა გამოყენებასაც - ისტორიის, თეოლოგიის, ფილოლოგიის, კულტუროლოგიის. ღირებული შედეგის მისაღებად, საჭირო იყო რამდენიმე ასპექტით განხორციელებულიყო საკითხის შესწავლა და კვლევა. ამისათვის მივმართავთ ინტერდისციპლინარულ მეთოდსაც. სხვადასხვა დარგობრივი ლიტერატურის დამუშავება, რამდენიმე დისციპლინის პოზიციიდან საკითხის განხილვა, საშუალებას მოგვცემს უკეთ გავხსნათ და წარმოვაჩინოთ საკვლევი საგნის ესა თუ ის ასპექტი.

სვეტიცხოვლის რელიეფების შესწავლისას, ტაძრის ფასადზე ზოგიერთი მათგანის თავდაპირველი ადგილის განსაზღვრისთვის, გამოვიყენებთ თანამედროვე სტანდარტებით შესრულებულ გრაფიკულ მასალას, არქიტექტურული ანაზომების მონაცემებს. მათი შეჯერების შედეგად გამოვარკვევთ ჩვენი კვლევისათვის მნიშვნელოვან საკითხს - ტაძრის ფასადებისა და მასზე არსებული რელიეფური კომპოზიციების ზომებს, დაზუსტებულ მდებარეობას და მდგომარეობას.

თავი მეორე მეორედ მოსვლა და მისი ვიზუალიზაცია

2.1 „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიული თემის ლიტერატურული საფუძვლები

მსოფლიოს თითქმის ყველა რელიგიურ სისტემაში არსებობს გადმოცემები, თქმულებები სამყაროს აღსასრულისა და წუთისოფლის უკანასკნელი მოვლენების შესახებ, რომლებმაც განაპირობეს ჩამოყალიბებულიყო მოძღვრება ბოლო ჟამის შესახებ - ესქატოლოგია. ტერმინი ბერძნულიდან მომდინარეობს: ესქატოს - უკანასკნელი და ლოგოს - მოძღვრება, სწავლება. ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში, ესქატოლოგიამ განსაკუთრებული მნიშვნელობა შეიძინა, რაც განსაზღვრული იყო ქრისტეს მოვლენით, მისი აღდგომისა და მეორედ მოსვლის, საბოლოო მსჯავრის აღსრულების და საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების რწმენით. ესქატოლოგიური ღმრთისმეტყველება ძველი აღთქმის წიგნებიდან მოდის და ყველაზე მასშტაბურად იოანეს გამოცხადებაში გამოვლინდა. ადრე და შუა საუკუნეების ქრისტიანული აზროვნების წიაღში ფართოდ არის წარმოდგენილი ესქატოლოგიური სწავლებანი და მისი განმარტების მცდელობანი, რამაც ზემოქმედება მოახდინა ხელოვნებაში მისი მხატვრული სახის ჩამოყალიბებაზე.

ესქატოლოგიური მოვლენების ამსახველი „სამინელი სამსჯავროს“ - ძველ ქართულში გავრცელებული სახელწოდებით - „დღე განკითხვისა“ - კომპოზიციის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქრისტიანულმა ლიტერატურამ. პირველ რიგში, ეს არის ბიბლიური წიგნი - იოანეს გამოცხადება, იგივე აპოკალიპსისი³⁵, „განკითხვის დღის“ ფუნდამენტი. თავიდან, კომპოზიციის ცენტრალური იდეა იყო მსჯავრი, თანდათანობით მის გარშემო შემოიკრიბა ცალკეული ეპიზოდები, რამაც განავრცო კომპოზიცია.

„განკითხვის დღის“ სრული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებას საუკუნეები დასჭირდა. მის ფორმირებაზე გავლენა მოახდინა არა მხოლოდ ბიბლიურმა წიგნებმა, არამედ სასულიერო მწერლობის განსხვავებული დარგების - ჰომილეტიკურმა, ეგზეგეტიკურმა, აპოკრიფულმა და ა.შ. ნაწარმოებებმა.

„განკითხვის დღის“ შესახებ მნიშვნელოვან ცნობებს გვაწვდიან ძველი და ახალი აღთქმის წიგნები, წმინდა მამათა - იოანე ოქროპირის, ბასილი დიდის, გრიგოლ ნაზიანზელის, გრიგოლ ნოსელის და სხვ. თხზულებანი, მათი მსჯელობანი ესქატოლოგიურ საკითხებთან დაკავშირებით

³⁵ იოანეს გამოცხადება, გამოცხადებათა და ზოგიერთი ბიბლიური წიგნის მსგავსად, ლიტერატურული მიმართულების, აპოკალიპტიკის ჟანრი. აპოკალიპტიკური ესქატოლოგია ამგვარ ლიტერატურას იკვლევს. იხ.: L. DiTomasso, Apocalypses and Apocalypticism in Antiquity, part I and II, Currents in Biblical Research, 2007, pp. 235-286, pp. 367-432.

და ა.შ. ყველა მათგანის მოხმობა და განხილვა შეუძლებელია. ცალკე აღსანიშნავია, წმინდა ეფრემ ასურის ესქატოლოგიური მემკვიდრეობა და მისი ორი თხზულება, რომელთაც დიდი როლი შეასრულეს აღნიშნული კომპოზიციის ფორმირებაში, განვრცობასა და განვითარებაში. აღნიშნული სასულიერო ლიტერატურა უცხოეთის ქართული მონასტრების სამწიგნობრო ცენტრებში (ათონის მთა, შავი მთა, ჯვრის მონასტერი პალესტინაში და სხვ.) ითარგმნებოდა და საქართველოში ვრცელდებოდა.

ბიბლიოლოგიური, აპოკრიფული, ჰომილეტიკური და სხვა ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის თარგმნილი ძეგლების შესწავლას და მეცნიერულ დამუშავებას XIX საუკუნიდან მოყოლებული ქართველოლოგთა, ფილოლოგთა, ბიბლიის მკვლევართა არაერთი თაობა ახორციელებდა. თარგმნილი წიგნების წარმომავლობის შესასწავლად და ძველი სასულიერო ძეგლების კრიტიკული ტექსტის გამოსაცემად, მეცნიერები თავიანთ ნაშრომებში მიმართავენ ტექსტოლოგიურ კვლევას ტექსტის ისტორიის დასადგენად და ენობრივ ანალიზს. ქართულ ენაზე თარგმნილი ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებს, აპოკრიფულ, ჰომილეტიკურ, ეგზეგეტიკურ და ა.შ. თხზულებებს სხვადასხვა დროს მეცნიერულად იკვლევდა: ნიკო მარი, კორნელი კეკელიძე, რობერტ ბლეიკი, აკაკი შანიძე, ივანე იმნაიშვილი, მიშელ ვან ესბროკი, ჟერარ გარიტი, კორნელი დანელია, ედიშერ ჭელიძე და მრავალი სხვა. ჩვენთვის საინტერესო, ესქატოლოგიური შინაარსის თარგმნილი ტექსტები გამოაქვეყნეს: ალექსანდრე ხახანაშვილმა³⁶, სოლომონ ყუბანეიშვილმა³⁷, ციალა ქურციკიძემ³⁸. ტექსტების პუბლიკაციები ტექსტოლოგიური კვლევებით ეკუთვნით - ივანე იმნაიშვილს³⁹, ციალა ქურციკიძეს⁴⁰, ჰომილეტიკური ტექსტები შეისწავლა ნინო მელიქიშვილმა⁴¹. ესქატოლოგიური საზრისის მქონე მხატვრული კომპოზიციების და მისი მასაზრდოებელი აპოკრიფული ლიტერატურის განხილვის საკითხებს ეხება რუსუდან ლაბაძე თავის სტატიებში⁴². აპოკალიპსისური ტექსტების შესწავლას და

³⁶ ალ. ხახანაშვილი, წმიდისა ღვთისმშობლისაგან კაცთა ცოდვილთა სატანჯველთა ხილვა, მწყემსი, ტფ., 1893, N 19, გვ. 12-13; მწყემსი, ტფ., 1894, N 2, გვ. 9-11;

³⁷ ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, შედგენილი სოლომონ ყუბანეიშვილის მიერ, თბ., 1946, გვ. 14-19.

³⁸ ც. ქურციკიძე, პავლეს აპოკალიფსი („პავლეს ცათა მოხილვა“), მრავალთავი: ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, 2007, N 22, გვ. 242-259.

³⁹ ივ. იმნაიშვილი, იოვანეს გამოცხადება და მისი თარგმანება, თსუ ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, თბ., 1961, გვ. 3-205.

⁴⁰ ც. ქურციკიძე, ეზრას აპოკალიფსისის ქართული რედაქციები, მრავალთავი: ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, 1971, N 1, გვ. 93-109;

⁴¹ ნ. მელიქიშვილი, წმინდა იოანე ოქროპირის ჰომილეტიკური კრებული „მარგალიტი“, თბ., 2015.

⁴² რ. ლაბაძე, ესქატოლოგიური შიში და ქართული „ვედრების“ იკონოგრაფიული ვარიაციები, ისტორიულ-ეთნოლოგიური ძიებანი XI, თბ., 2009, გვ. 156-182; რ. ლაბაძე, „ბასილი ახალის“ ცხოვრება და აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიცია, ბიზანტიოლოგია საქართველოში 3, 2011, N I, გვ. 282-293; რ. ლაბაძე, აღმოსავლურ-ქრისტიანული ესქატოლოგიური მოდელო: სიკვდილისშემდგომი სამსჯავრო - სამოთხე - ჯოჯოხეთი ბიზანტიური ტექსტების მიხედვით, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ივ. ჯავახიშვილის

ხელოვნებაში მეორედ მოსვლისა და განკითხვის დღის თემას ყურადღებას უთმობენ უცხოელი მეცნიერები: ალფრედ ფ. ლოიზი⁴³, პიტერ პ. კლეინი⁴⁴, დეილ კინი⁴⁵, ჯონ უილიამსი⁴⁶, ივ კრისტი⁴⁷ და სხვანი.

ვფიქრობთ, ესქატოლოგიური ლიტერატურის შესწავლა ცალკე სადისერტაციო კვლევის საკითხია, რომელიც მნიშვნელოვნად ცდება სახელოვნებათმცოდნეო ძიების ფარგლებს და სხვა, თუმცა კი, მომიჯნავე სფეროთა კომპეტენციაში შედის. წინამდებარე თავში, ბიბლიური ტექსტების გარდა, წარმოვადგინეთ ყველაზე მნიშვნელოვანი თითო ნიმუში ჰომილეტიკური, ეგზეგეტიკური და აპოკრიფული ლიტერატურიდან, რომლებიც ადრეულ საუკუნეებშივე იყვნენ ცნობილი საქართველოში და ხელს უწყობდნენ ესქატოლოგიური იდეების ვიზუალურ ფორმირებას.

განკითხვის დღის იდეა და მისი მხატვრული სახის გაჩენა, დროში არ ემთხვევა ერთმანეთს. რუსი მკვლევარი ნიკოლაი პოკროვსკი აღნიშნავს, რომ სამსჯავროს ქრისტიანული იდეა გაცილებით ადრე წარმოიშვა, მაგრამ დიდი დრო გავიდა, სანამ მხატვრულ ხორცშესხმას ჰპოვებდა ხელოვნებაში⁴⁸.

„დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების ხანგძლივი პროცესი X საუკუნისათვის უნდა დასრულებულიყო. როგორც ცნობილია, ქრისტიანული ხელოვნებისა და იკონოგრაფიის ადრეული ნიმუშები, ცალკეული სიმბოლოებისა თუ კომპოზიციების სახით, კატაკომბებში გვხვდება, რომლებიც ქრისტიანთა დასაკრძალი და მათი შეკრების ადგილიც იყო. უძველესი ქრისტიანული გამოსახულებები კატაკომბებში ჩვენი წელთაღრიცხვის I – II საუკუნეებში ჩნდება და მათ ჯერ კიდევ არ ჰქონდათ მკაფიოდ განსაზღვრული საეკლესიო-იკონოგრაფიული ხასიათი. ნიკოლაი პოკროვსკი წერს, რომ კატაკომბების მოხატულობების დროიდან მოყოლებული, სამი-ოთხი ასწლეულის მანძილზე ყალიბდებოდა ქრისტიანულ გამოსახულებათა უმთავრესი ტიპები და მათი მეტ-ნაკლებად განსაზღვრული ციკლები. თავისთავად, ქრისტიანული ხელოვნება, თავიდანვე ვერ წარმოგვიდგებოდა მთლიანი და სრული სისტემის სახით, ის თანდათანობით უნდა განვითარებულიყო, ერთი მხრივ, ქრისტიანული იდეებისა და მეორე მხრივ, იმ დროს

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საერთაშორისო ქართველოლოგიური კონგრესის მასალები II, თბ., 2018, გვ. 64-65 და სხვ.

⁴³ F. A. Loisy, *L'Apocalypse de Jean*, E. Nourry Editeur, Paris, 1923.

⁴⁴ P. K. Klein, *The Apocalypse in Early Christian Monumental Art*, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Edited by Richard K. Emmerson, Bernard McGinn, Cornell University Press, 1992, pp. 159-199.

⁴⁵ D. Kinny, *The Apocalypse in Early Christian Monumental Decoration*, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Edited by Richard K. Emmerson, Bernard McGinn, Cornell University Press, 1992, pp. 200-216.

⁴⁶ J. Williams, *Visions of the End of Medieval Spain*, *Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus*, Edited by Therese Martin, Amsterdam University Press, 2017.

⁴⁷ Y. Christie, *Jugements Derniers*, Edition Saint-Leger-Vauban, Zodiaque, 1999.

⁴⁸ Н. В. Покровский, *Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства*, Труды VI археологического съезда в Одессе. т. III. Одесса, 1887, стр. 290.

გაბატონებული მხატვრული სკოლის⁴⁹ ურთიერთგავლენის საფუძველზე. პირველი იყო მისი შინაარსის, მეორე კი, მხატვრული ფორმის გამსაზღვრელი. ქრისტიანული ხელოვნებისა და იკონოგრაფიის ისტორიის პირველი საფეხური შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც მისი ჩასახვის პერიოდი. იკონოგრაფიული მიმართებით, ეს არის სიმბოლიზმის დაძლევის ეპოქა, მხატვრული ფორმის თვალსაზრისით კი, მკვლევარი მას ბერძნულ-რომაული გავლენებისაგან გათავისუფლების ეტაპად მიიჩნევს⁵⁰. აღსანიშნავია, რომ ქრისტიანულმა ხელოვნებამ, ანტიკურობიდან მემკვიდრეობით მიიღო ცალკეული მზა გამოსახულებანი, რომელთაც ქრისტიანული სული შთაბერა.

კატაკომბების მხატვრობის ადრეული ეტაპი სიმბოლოების გამოყენებით აღინიშნება. მოგვიანებით შემოდის ქრისტეს მხლებელთა სახეებით გადმოცემული ალეგორიული გამოსახულებები, რომლებიც ქრისტიანულ იდეას კიდევ უფრო აკონკრეტებდა. ეს იყო არა მხოლოდ უბრალო ნიშნები ან რაიმე გაუგებარი მინიშნებები, არამედ ბიბლიური ან სახარებისეული სცენები. სწორედ ასეთ კატეგორიას განეკუთვნება, ცხოვართა და თიკანთა გარჩევა (III საუკუნის რომაული სარკოფაგი, რავენის მოზაიკა (VI ს.)) და ილუსტრირება იგავისა ათი ქალწულის შესახებ (წმ. აგნესას და წმ. კირიაკას კატაკომბები, IV ს.). ერთ-ერთი ინტერპრეტაციის მიხედვით, აღნიშნული კომპოზიციები გადმოგვცემენ საშინელი სამსჯავროს ყველაზე მნიშვნელოვან და გადამწყვეტ მომენტს - მსჯავრს და მართალთა სასუფეველში შესვლას. ნიკოლაი პოკროვსკის მიხედვით, ამგვარი გამოსახულებების ქვეტექსტი - მინიშნება მეორედ მოსვლაზე - კარგად იკითხებოდა. საინტერესოა, რომ ხსენებულ ორ ეპიზოდს, სახარებისეული წარმომავლობის მიუხედავად, საშინელი სამსჯავროს იკონოგრაფიული თემის შემდგომ განვითარებაში არავითარი კვალი არ დაუტოვებია. ადრექრისტიანული მხატვრული გადმოცემების შესუსტების კვალდაკვალ, სამსჯავროს იდეის გადმოცემა ახალი, შედარებით რთული ფორმების გამოყენებით ხდებოდა, რომელიც უფრო შეესაბამებოდა მის ხასიათს და ხელოვნების ზოგადი განვითარების კურსს. „დაფარული სიმბოლიზმი, ადგილს უთმობს იდეის ღიად გადმოცემას და ჩანაფიქრის თავდაპირველი უბრალოება, რაც ერთი ალეგორიის ტექსტით იყო განსაზღვრული, რთული კომპოზიციით იქნა ჩანაცვლებული“⁵¹.

ალეგორიული კომპოზიციების შემდეგ, დროთა განმავლობაში, თემა ახალი სახეებით შეივსო და მოგვიანებით ყალიბდება ვიზუალურად განსხვავებული „დღე განკითხვის“ სურათი. საუკუნეთა მანძილზე კომპოზიცია მტკიცედ იმკვიდრებს ადგილს კედლის მოხატულობის სისტემაში. მის გარეშე წარმოუდგენელია ბიზანტიური, ქართული და დასავლეთევროპული

⁴⁹ მხატვრული სკოლის მაგივრად, მართებული იქნება, აქ მხატვრული ტრადიციები ვიგულისხმოთ.

⁵⁰ Н. В. Покровский, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, С-Петербург, 1900, გვ. 19-20.

⁵¹ Н. В. Покровский, Страшный... გვ. 292-293.

ტაძრების მხატვრული პროგრამები, სადაც ის, როგორც უკვე ვთქვით, სრულყოფილად გამოვლინდა კედლის მხატვრობაშიც, მოზაიკასა და საფასადო ქანდაკებაშიც. ამას ადასტურებს ატენის (XI ს.), ტიმოთესუბნის მოხატულობა (XIII ს.), ტორჩელოსა (XI ს.) და ფლორენციის ბაპტისტერიუმის მოზაიკები (XIII-XIV სს.), პარიზის ღმრთისმშობლისა (XIII ს.) და რეიმსის ტაძრების პორტალები (XIII ს.), სანტა მარია დელ ფიორეს (XVI ს.), სიქსტის კაპელის მოხატულობები (XVI ს.) და მრავალი სხვა.

ადრეული ხანის ქრისტიანული ხელოვნება ძველი და ახალი აღთქმის თხრობას ექვემდებარებოდა და იმდროინდელი მხატვრული სახეებიც მისგან იყო ნასაზრდოები. ძველი და ახალი აღთქმის სხვადასხვა წიგნში, წინასწარმეტყველთა ხილვებში, მოციქულთა ქადაგებებში, ძველი და ახალი აღთქმის აპოკრიფულ გადმოცემებში და ა.შ., უკვე მოცემულია ის ძირითადი აქცენტები, რომლებიც მოგვიანებით ეფრემ ასურის ზემოხსენებულ ორ თხზულებაში სრულად იქნა ასახული.

ბიბლიის ცალკეულ წიგნთა (როგორც ძველი აღთქმის, ისე ახალი აღთქმის) ქართულ ენაზე თარგმნა, ჩვენში ქრისტიანობის გავრცელების საწყის პერიოდს, IV-V საუკუნეებს უკავშირდება. ამას მოწმობს ხანმეტი ხელნაწერები (V-VI სს.) და ძველი ქართული ჰაგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები („შუმანიკის წამება“ (V ს.))⁵².

ა) ძველი აღთქმის წიგნები

ძველი აღთქმის წიგნებში - ეზეკიელისა და დანიელის წინასწარმეტყველებაში, იონას წიგნში, ეზრას აპოკრიფულ აპოკალიპსისში⁵³ უკვე ვხვდებით ისეთ პასაჟებს, რომლებიც შემდგომში საშინელი სამსჯავროს იკონოგრაფიის განუყოფელ ნაწილებად იქცნენ.

წინამდებარე თავში, შევეცდებით, მეტნაკლები სისრულით, ჩამონათვალის სახით, წარმოვადგინოთ ადგილები საღმრთო წერილიდან, სადაც საუბარია მეორედ მოსვლის დროს განვითარებული მოვლენების, მასში მონაწილე არსებების, სატანჯველების, უფალი-მსაჯულის დიდებით გამოცხადების, სამოთხის, ჯოჯოხეთის შესახებ. შესაბამისი ადგილები ბიბლიური წიგნებიდან ქრონოლოგიურად არის მოცემული.

იობის წიგნი ეხება, ღმრთისმოსავი და მართალი კაცის, იობის, ამბავს.

იობის წიგნი:

სასწორზე აწონვა - 31:6.

ესაიას წინასწარმეტყველება მომავალ მოვლენებს ამცნობდა იუდეველებს.

⁵² ე. გაბიძაშვილი, ძველი ქართული მწერლობის ნათარგმნი ძეგლები, ტ. IV, ბიბლიოლოგია, ეგზეგეტიკა, აპოკრიფები, თბ., 2009, გვ. 12-13, 69.

⁵³ წყარო: ბიბლია, ძველი აღთქმა, 2013, გვ. 7-788.

ესაია წინასწარმეტყველის წიგნი:

მკვდართა აღდგომა საფლავთაგან - 26:19

ცის დაგრაგნა - 34:4.

ცა - ტახტი და ქუეყანა - კვარცხლბეკი - 66:1.

უფლის დიდება და ჟამი ყველას შეკრებისა - 66:18.

ცეცხლით განსჯა - 66:15-16.

ახალი ცა და ახალი ქვეყანა და ყოველი ხორციელის წარდგომა მის წინაშე - 65:17; 66:22-23.

მატლი დაუძინებელი და ცეცხლი ჩაუქრობელი - 66:24.

ეზეკიელის წინასწარმეტყველებაში, საუბარია იერუსალიმისა და სიონის ტაძრის გარდაუვალი დაღუპვის შესახებ, რომელსაც ღმერთი მონანიებისა და განწმენდის მიზნით ისრაელს სასჯელის სახით მოუვლენს და მოგვითხრობს წარმართი ადამიანების ღმრთის სამსჯავროზე წარდგომის შესახებ.

ეზეკიელ წინასწარმეტყველის წიგნი:

ქერუბიმების სახე დაწვრილებით არის აღწერილი - 1:5-28; 10:1-22.

განსჯის და აღსასრულის შესახებ - 7:2-8.

მონანიებისა და სასჯელისგების შესახებ - 18:26-31.

საყვირის გამოყენების შესახებ - 7:14.

ცისარტყელისა და უფლის დიდების ხილვა - 1:28.

მიცვალებულთა აღდგომა, ხორცის შესხმა - 37.

ებრაელი ხალხის ერთ-ერთი დიდი წინასწარმეტყველის, **დანიელის** 14-თავიანი წინასწარმეტყველების წიგნი, ე.წ. ძველალქმისეული აპოკალიპსისი უფლის გამოცხადებას და მის მიერ ქვეყნიერების მომავალი ბედის უწყებას გულისხმობს. დანიელის „გამოცხადების“ მნიშვნელობა განსაკუთრებით საგრძნობია ახალ აღთქმაში, წმინდა მამების ესქატოლოგიურ შრომებში.

დანიელ წინასწარმეტყველის წიგნი:

სასწორზე აწონვა - 5:27.

ძველი დღეთას სახე, ცეცხლოვანი მდინარე და სამსჯავრო - 7:9-10,22.

ძე კაცისა და მისი საუკუნო მეფობის შესახებ - 7:13-14.

ბოლო ჟამის შესახებ - 8:17,19; 10:14; 11:35.

მთავარანგელოზი გაბრიელის გამოცხადება - 8:16.

მთავარანგელოზ მიქაელის სახე - 10:5,6,13; 12:1.

მიცვალებულთა აღდგომა - 12:2,13.

იოველ წინასწარმეტყველის წიგნი აღწერს მეფისა და ხალხის უწმინდურების გამო ღმრთისაგან მოვლენილ სასჯელს - საშინელ გვალვას და იუდეაში კალიების მიერ მცენარეთა მოსპობას. წინასწარმეტყველებს შორეულ მომავალში მოსალოდნელ საშინელი სამსჯავროს აღსრულებას, კოსმიურ ნგრევასა და სამყაროს განახლების დღეს⁵⁴.

იოველ წინასწარმეტყველის წიგნი:

მეორედ მოსვლის დღის შესახებ და მისი ნიშნები, განსჯა - 2:1-2, 3:3-5; 4:2-16.

არაკანონიკური წიგნი - მეოთხე მაკაბელთა - მოგვითხრობს იუდეველი მწიგნობრისა და მღვდელმთავრის - ელიაზარის, ასევე, შვიდი იუდეველი ყრმისა და მათი დედის წამებას, წინაპრების რჯულის არდატევებისათვის.

მეოთხე მაკაბელთა:

აბრაამის წიადი - 13:17.

ეზრა სუთიელის წიგნი, იგივე ეზრას აპოკალიპსისი, არაკანონიკური ბიბლიური წიგნების რიცხვშია შესული. წიგნის ორმა, მოკლე და ვრცელმა რედაქციამ მოაღწია ჩვენამდე.

ეზრა სუთიელის წიგნი, იგივე მესამე ეზრა (ეზრას აპოკალიპსისი⁵⁵):

„მწყემსი კეთილი“ და საზღაური მართალთათვის წუთისოფლის აღსრულებისას - 2:34-39; 43-47; 4:35;

წუთისოფლის აღსასრული და მესამე საყვირის ხმა - 5:1-12; 7:26-35.

მართალთა პატივი და ცოდვილთა სასჯელი - განკითხვა უფლის მიერ. „და განელოს მღვმე საშჯელისაჲ და ესე წინაშე ადგილსა მას განსასუენებელისასა. და გამოჩნდეს საჯუმილი იგი გეჰენიადსაჲ და ესე წინაშე სამოთხესა მას ფუფუნებისასა.“ - ა-პგ⁵⁶.

ძე კაცისას გამოცხადება და განსჯა - 12:32-34; 13:3-10,12, 18, 20, 25-26, 32, 35, 37-38, 52, 16:68 და სხვ.

ეზრა სუთიელის წიგნის მოკლე ვერსია, ვრცელ რედაქციაზე ძველ ძეგლად მიიჩნევა. მოკლე ვერსიის შექმნის პერიოდი, ძვ. წ. აღ-ის II საუკუნის შუა წლებისა და ახ. წ. აღ-ის I საუკუნის ბოლოს შორის მერყეობს, ვრცელი წიგნი კი, II საუკუნის I ნახევარში შექმნილად მიიჩნევა. ეზრას მოკლე წიგნი ებრაულ ენაზე უნდა დაწერილიყო და შემდეგ ეთარგმნათ ბერძნულად, თუმცა, ზოგიერთ მკვლევარს მის დედაენად სწორედ ბერძნული მიაჩნია. დღეისათვის, ორივე წიგნი,

⁵⁴ ე. გაბიძაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 36.

⁵⁵ ეზრას წიგნებს ყოველთვის არ ჰქონდათ მყარი სათაურები. სხვადასხვა ხელნაწერში წიგნი იწოდებოდა პირველ, მეორე, მესამე და ა.შ. ეზრად. ამასთან დაკავშირებით, იხ.: ც. ქურციკიძე, ეზრას... გვ. 93-94; ლათინურ გამოცემებში, წიგნი IV ეზრად, ეზრას აპოკალიპსისად იწოდება. იხ.: M. E. Stone, Fourth Ezra: A Commentary on the Books of Fourth Ezra, Fortress Press, 1990.

⁵⁶ ც. ქურციკიძე, ძველი აღთქმის აპოკრიფების ქართული ვერსიები, თბ., 1970, გვ. 363-367. ეს ტექსტი არ არის ქართულ ენაზე თარგმნილ ვრცელ რედაქციაში, მხოლოდ მოკლე რედაქცია შეიცავს მას. ამიტომ ტექსტი, ჩვეულებრივ, რიცხვებით კი არ არის დამუხლებული, არამედ, ქართული ანბანით, ეთიოპიური ტექსტის მიხედვით (ამასთან დაკავშირებით, იხ.: იგივე წიგნი, გვ. 8).

ორივე ენაზე დაკარგულია⁵⁷. მოკლე წიგნის თარგმნა ადრეულ ხანებშივე განხორციელებულა რამდენიმე აღმოსავლურ ენაზე, მათ შორის ქართულზეც⁵⁸, რაც უნდა მომხდარიყო არა უგვიანეს VII საუკუნისა, ჩვენთვის უცნობი დედნიდან, როგორც ამას ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის მკვლევარი, ენრიკო გაბიძაშვილი აღნიშნავს. ეზრა სუთიელის წიგნში მოთხრობილია ეზრას შვიდი ჩვენების შესახებ, რომლებშიც ნაწინასწარმეტყველება კაცობრიობის მომავალი: მესიის მოსვლა, მისი აღსრულება და აღდგომა, სხვადასხვა კატასტროფები, ცოდვილი ადამიანების სამომავლო ბედი და ა.შ.⁵⁹.

ქვეყნიერების აღსასრულისა და მეორედ მოსვლის შესახებ საყურადღებო ცნობების შემცველ ეზრა სუთიელის წიგნს, შესაძლოა თავისებური გავლენა მოეხდინა საშინელი სამსჯავროს იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებაზე. წიგნის ადრეულ შუა საუკუნეებში თარგმნის ფაქტი გვაფიქრებინებს, რომ ის ცნობილი იყო მთელ იმდროინდელ საქრისტიანოში, რომლის ხელოვნების წიაღშიც შეიქმნა ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიცია.

მიუხედავად იმისა, რომ ეზრა სუთიელის წიგნი აპოკრიფულია, ის არაკანონიკურად კი არ მიიჩნეოდა, არამედ არაგანკანონებულად. „ის წიგნები, რომლებიც ებრაელთა სათვალავით 22 კანონიკურ (ებრაელთა ანბანის 22 ასოს მიხედვით) წიგნთა სიაში არ მოხვდა, არაკანონებულს უწოდებენ.“⁶⁰ კორნელი კეკელიძის სიტყვებით, ამგვარი წიგნები ეკლესიის მიერ არ იკრძალებოდა, ამასთან, არსებობს მეორე კატეგორია არაკანონიკური წიგნებისა, რომლებიც თავიანთი შინაარსით მწვალებლური იდეოლოგიით არის შერყვნილი ან ზღაპრული, ლეგენდარული ხასიათით გამოირჩეოდნენ და „ნატყუარნი“ ეწოდებოდათ⁶¹. ორივე კატეგორიის წიგნებს აპოკრიფებს უწოდებენ, რაც მთლად ზუსტი არ არის, თუმცა, ტრადიციის გავლენით, მათ აპოკრიფებად მოიხსენიებენ. აქვე ვიტყვი, რომ სიტყვა „აპოკრიფი“ ბერძნული წარმოშობისაა და ნიშნავს დაფარულს, საიდუმლოს. აპოკრიფული ლიტერატურის თარგმნა ჩვენში აქტიურად მიმდინარეობდა და დიდი მეცნიერის აღნიშვნით, უკვე X საუკუნემდე საკმაოდ მდიდარი აპოკრიფული მწერლობა გვექონია⁶².

⁵⁷ ც. ქურციკიძე, ეზრას... გვ. 93.

⁵⁸ წყარო: წიგნი მესამე ეზდრასი, ძველი აღთქმის აპოკრიფების ქართული ვერსიები, ტ. I, ც. ქურციკიძე, თბ., 1970, გვ. 320-414.

⁵⁹ ე. გაბიძაშვილი, დასახ. ნაშრომი..., გვ. 379-380.

⁶⁰ იქვე, გვ. 370.

⁶¹ კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბ., 1951, გვ. 402.

⁶² იქვე, გვ. 403.

ბ) სახარებისეული ტექსტები

ძველი აღთქმის წიგნების შემდეგ, მეორედ მოსვლისა და საშინელი სამსჯავროს შესახებ უკვე სახარება მოგვითხრობს, მოციქულთა პირით.

მათეს სახარებაში, სხვა სახარებებთან შედარებით, მეტი ადგილი ეთმობა იესო ქრისტეს ქადაგებებს ზეციური სასუფევლის, უფლის მეორედ მოსვლისა და ადამიანთა საქმეების მიხედვით გამოტანილი სასჯელისა და უკანასკნელი მსჯავროს შესახებ. აღნიშნულ ამბებს დაწვრილებით მოთხრობს მე-13, 24-ე და 25-ე თავები. მათი ტექსტის მიხედვით, - მამისაგან ებოძა მსჯავროს ქმნის ხელმწიფება ქრისტეს და მისი გამოცხადების მაცნე ანგელოზთა მგრგვინავი საყვირების ხმაზე, აღდგებიან მიცვალებულნი და შეიკრიბება დედამიწის ყველა ტომი, „კიდით კიდემდე“, ქრისტეს წინაშე, რომელიც ზეცის ღრუბლებს შორის დაჯდება თავის დიდების ტახტზე და თავიანთი საქმეების მიხედვით განარჩევს მათ „ცხვრებად“ და „თხებად“ და მიუჩენს სამუდამო ადგილსამყოფელს მარადიული ნეტარების ან მარადიული ცეცხლის საუფლოში, სადაც იქნება „ტირილი და კბილთა ღრჭენა“.

მათეს სახარება:

მსჯავროსგება და აღდგომა განკითხვისას - 12:36; 12:41-42.

ცათა სასუფევლისა და მეორედ მოსვლის შესახებ - 13:3-52; 24:3-51; 25:1-46.

კბილთა ღრჭიალი და გარესკნელის ბნელი - 13:42, 50; 24:51; 25:30.

ანგელოზთა მიერ აღვლენილი მსჯავრი და სულთა განაწილება - 13:39-43, 49-50; 16:27.

სასუფევლის გასაღების მფლობელი მოციქული პეტრე - 16:18-19.

ძე კაცისას დიდებით გამოცხადება - 16:27; 24:27, 29-30; 25:31.

აღდგომის შესახებ - 22:28-31; 27:52.

ანგელოზები მგრგვინავი საყვირით - 24:31.

ათი ქალწულის იგავი ცათა სასუფევლის შესახებ - 25:1-13.

ცხვრებისა და თხების გამორჩევა - 25:32-34.

მართალთა და ცოდვილთა განაწილება საუკუნო ცეცხლსა და საუკუნო სოცოცხლეში - 25:41, 46.

ენრიკო გაბიძაშვილის მიხედვით, ცნობები მათეს სახარების შესახებ II საუკუნის I ნახევრის წყაროებშია დაცული. სავარაუდოდ, მათემ თავად ჩაიწერა ქრისტეს გამონათქვამები არამეულ ენაზე და შემდეგ თვითონ ან მისმა რომელიმე მოწაფემ ბერძნულ ენაზე თარგმნა⁶³.

⁶³ ე. გაბიძაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73.

მათეს სახარებაზე უფრო ადრე უნდა დაწერილიყო მარკოზ მახარებლის სახარება. რომში, ბერძნულ ენაზე შედგენილი სახარების შესახებ უკვე I საუკუნის ბოლოს ყოფილა ცნობილი⁶⁴. მარკოზის სახარება ლაკონიზმითა და მეტი სიცხადით ხასიათდება.

მარკოზის სახარება:

უფლის დიდებით მოსვლა ანგელოზებთან ერთად - 8:38.

გენა, ულავი მატლი და უშრეტი ცეცხლი - 9:43-48.

მეორედ მოსვლის შესახებ - 13:6-27.

მე-13-ე თავი, არსებითად იმეორებს მათეს სახარების 24-ე თავის შინაარსს, სადაც ლაპარაკია ძე კაცისას გამოცხადების დროსა და წუთისოფლის აღსასრულის მომასწავებელი ნიშნების შესახებ - 14:62.

ლუკას სახარება ზემოაღნიშნული ორი სახარების შემდეგ უნდა იყოს შექმნილი, I საუკუნეში. მის შესახებ ცნობას III-IV საუკუნეების თხზულება შეიცავს⁶⁵. მასში ხაზგასმითაა წარმოჩენილი ქრისტეს ადამიანური ნიშნები, ადამიანური ბუნება, დეტალურად მოგვითხრობს ქრისტეს ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამბავს, მის მიერ გამოთქმულ იგავებს. ლუკას სახარება, მათეს და მარკოზის სახარებასთან მეტ კავშირს ამჟღავნებს და სამივეს ერთად სინოპტიკურ, ანუ ერთნაირი ხედვის მქონე, სახარებებს უწოდებენ.

ლუკას სახარება:

მსჯავრისა და განსჯის შესახებ - 6:23, 37.

დიდებით მოსვლის შესახებ - 9:26.

აღდგომის შესახებ განკითხვის დროს - 11:31-32.

ტირილი და კბილთა ღრჭიალი: 13:28.

აბრაამის წიადი - აბრაამი, ისააკი და იაკობი - 16:22-23.

ძე კაცისას გამოცხადება, ცეცხლისა და გოგირდის წვიმა - 17:20-38.

საუკუნო ცხოვრებისა და მკვდრეთით აღდგომის ღირსნი - 20:35-37.

უკანასკნელი ჟამის დადგომა და კაცის ძის წინაშე წარდგომა - 21:8-9, 25-28, 36.

მოციქულთა მიერ მსჯავრის აღვლენა - 22:30.

ავაზაკი სასუფეველში - 23:43.

იოანეს სახარება დანარჩენი სამისაგან ეგზეგეტიკური ანუ განმარტებითი ხასიათით გამოირჩევა და პნევმატურ, იგივე საღმრთისმეტყველო სახარებას უწოდებენ. მისი მთავარი აზრი იესოს ქადაგებათა და მოქმედებათა ახსნა, მათი შინაარსის გადმოცემაა. ამ სახარებაში, ხაზგასმულია იესოს ღმრთიური წარმომომავლობა.

⁶⁴ იქვე, გვ. 52.

⁶⁵ იქვე, გვ. 73.

იოანეს სახარება:

ძე ღმრთისას მსჯავრი და აღდგომა უკანასკნელ დღეს - 5:22, 24-25, 27-29; 6:39-40, 54; 11:24-25; 12:48; 16:8.

გ) ახალი აღთქმის სხვა წიგნები

სახარებების გარდა, უკანასკნელი ჟამი და მასთან დაკავშირებული მოვლენები ახალი აღთქმის სხვა წიგნებშიც არის მოხსენებული.

მოციქულთა საქმენი:

წიგნში აღწერილია, ქრისტეს მოძღვრების გავრცელება იერუსალიმიდან რომამდე.

ქრისტეს ამალლების და მეორედ მოსვლის შესახებ - 1:11; 2:14-36.

ცოცხალთა და მკვდართა მსაჯული იესო - 10:42.

კათოლიკე ეპისტოლენი:

კათოლიკე ეპისტოლეები მიმართულია ნებისმიერი ქრისტიანისადმი, ამიტომ ეწოდება მას „კათოლიკე“ ანუ საყოველთაო.

იუდასი:

განსჯა, ქვესკნელის წყვდიადი და ბნელეთის უკუნი - 1:6, 13, 15.

იუდა, იესო ქრისტეს ხორციელი ძმა (მარკ. 6:3), თავის ეპისტოლეში, ცდილობს მორწმუნეებს სწორად განუმარტოს ხნის გზა და ქრისტეს მსხვერპლის დანიშნულება, რათა ღმრთის სამსჯავროზე კი არ აღმოჩნდნენ, დაცემულ ანგელოზებთან ერთად, არამედ, მარადიული ცხოვრების დამკვიდრება შეძლონ.

პავლეს ეპისტოლენი:

რომაელთა მიმართ:

აბრაამი ყოველთა მამა (აბრაამის წიაღი) – 4:16-18.

ღმრთის მსჯავრის შესახებ - 14:9-12.

პავლეს ეს ეპისტოლე მოგვითხრობს, ქრისტიანული მოძღვრების რწმენის, როგორც სულის გადარჩენის ერთადერთი გზის შესახებ.

პირველი კორინთელთა მიმართ:

განსჯის შესახებ - 6:3.

ქრისტესა და მკვდრების აღდგომა - 15:12-21, 35, 42, 52.

უკანასკნელი საყვირი - 15:52.

მეორე კორინთელთა მიმართ:

უფლის მსჯავრის შესახებ - 5:10.

ენრიკო გაბიძაშვილის მიხედვით, პავლეს პირველი და მეორე ეპისტოლეები კორინთელთა მიმართ, დაიწერა კორინთოს ეკლესიაში წარმოშობილ უწესრიგობათა გამო, რასაც მოჰყვა მკვდართა აღდგომისა და მეორედ მოსვლის შესახებ მოძღვრებათა დამახინჯება⁶⁶.

პირველი თესალონიკელთა მიმართ:

მთავარანგელოზთა ხმოზა და ღმრთის საყვირი - 4:16.

მეორე თესალონიკელთა მიმართ:

მსჯავრის შესახებ - 1:5, 7-9; 2:12.

ეს ორი ესქატოლოგიური ხასიათის ეპისტოლე, შეიცავს ლაკონიურ მოძღვრებას უკანასკნელი ჟამის შესახებ. მათში, პავლე მოციქული მიმართავს თესალონიკელებს, მიიღონ სახარება, როგორც ღმრთის სიტყვა, იცხოვრონ ღმრთისთვის სათნოდ მეორედ მოსვლის მოლოდინში და მშვიდად, გადაუმეტებელი მოლოდინით შეხვდნენ ამ მოვლენას.

მეორე ტიმოთეს მიმართ:

უფლის გამოცხადებისა და განკითხვის შესახებ - 3:1; 4:1, 8.

პავლე მოციქულის ეს უკანასკნელი ეპისტოლე დაწერილია რომის საპყრობილეში, მოწამეობრივი აღსასრულის მოლოდინში. მოციქული თავისებურად წარმოაჩენს მის მიერ განვლილ გზას, ქრისტეს მოძღვრების დაცვისა და მისი გავრცელების საქმეში და აქვს მოლოდინი, განკითხვის დღეს მისგან სიმართლის გვირგვინის მიღებისა.

ებრაელთა მიმართ:

მკვდართა აღდგომა - 6:2.

ახალი აღთქმის ბოლო წიგნია იოანეს გამოცხადება იგივე აპოკალიპსისი. ეს სიტყვა ბერძნულად „ხილვას“ აღნიშნავს და დამკვიდრდა სამყაროს აღსასრულის აღმნიშვნელად⁶⁷. იოანეს გამოცხადება, ერთადერთი კანონიკური გამოცხადებაა გამოცხადებათა შორის. აპოკალიპსისის ავტორია ქრისტეს მოწაფე, იოანე ღმრთისმეტყველი, იოანეს სახარების ავტორი, ქრისტეს მიწიერი ცხოვრების თვითმხილველი. სწორედ მას დაავალა იესომ ღმრთისმშობელზე ზრუნვა. იოანეს აპოკალიპსისი ესქატოლოგიის ერთ-ერთი უძველესი და უმნიშვნელოვანესი ნაწარმოებია, რომლის შესწავლას და ასხნას ყველა დროში ცდილობდნენ⁶⁸.

აპოკალიპსისში მოთრობილი ამბები, ძველ და ახალაღთქმისეულ წიგნებთან შედარებით, მეორედ მოსვლისა და საშინელ სამსჯავროს მოვლენებს დაწვრილებით აღწერს. ეს არის ის, რაც იოანეს თავად უფლისაგან განეცხადა. წიგნის დაწერის თარიღად 67-68 წლებია მიღებული⁶⁹,

⁶⁶ იქვე, გვ. 59.

⁶⁷ მასში აღწერილი ქვეყნიერების აღსასრულისას მომხდარი უბედურებებისა და კატაკლიზმების გამო.

⁶⁸ S. P. Kealy, The Apocalypse of John, The Liturgical Press, Collegeville, MN, 1990.

⁶⁹ ივ. იმნაიშვილი, იოანეს გამოცხადება და მისი თარგმანება, ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, VII, თბ., 1961, გვ. 119.

თუმცა, ზოგიერთი მეცნიერი მას უფრო გვიან შექმნილად მიიჩნევს. აპოკალიპსისი ახალი აღთქმის კანონიკურ წიგნთა სიაში მოგვიანებით ჩართეს (არაუადრეს IV საუკუნეში) და მისი კანონიზაცია მეექვსე მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე (681 წ.) მოხდა. ამან გამოიწვია მისი ქართულ ენაზე თარგმნის დაგვიანება, რაც პირველად განხორციელდა ექვთიმე მთაწმინდელის მიერ X საუკუნეში⁷⁰. წიგნში გადმოცემულია წინასწარმეტყველება ქვეყნიერების ბოლო ჟამისა და მისი აღსასრულის შესახებ, როცა მოხდება ძე კაცისას მეორედ მოსვლა დიდებით და მის მიერ მსჯავრის აღსრულება ადამიანთა ცოდვა-მადლის შესაბამისად. იოანეს გამოცხადების მიხედვით, კიდევ უფრო ზუსტდება „საშინელი სამსჯავროს“ იკონოგრაფიის კომპოზიციის შემადგენელი კომპონენტები და ძლიერდება მისი მხატვრული გამომსახველობის ძალა. შევეცადეთ, ტექსტიდან გამოგვეჩია ის ადგილები, ცალკეული ელემენტები და პასაჟები, რომლებსაც მნიშვნელოვანი იდეურ-შინაარსობრივი როლი აქვთ დაკისრებული და ამასთან, კონკრეტული ასახვა ჰპოვეს იკონოგრაფიაში.

იოანეს გამოცხადება:

ძე ღმრთისას ხილული სახით გამოცხადება, სამსჯავროს ჟამი და მსჯავრი - 1:7, 13-18; 14:7; 14:14-16; 19:11; 20:12-13.

მე ვარ ანი და ჰაე - პირველი და უკანასკნელი - 1:8, 17-18; 21:6; 22:13.

საყვირის ხმა - 1:10.

სიცოცხლის გვირგვინი - 2:10⁷¹.

კარი ზეცაში - 4:1; 19:11.

ცისარტყელა უფლის ტახტის ირგვლივ და ოცდაოთხი უხუცესი - 4:3-4; 5:14; 11:16; 20:4.

ქერუბიმებისა და ანგელოზის სახე - 4:6-8; 10:1.

კრავი, როგორც ქრისტეს მსხვერპლის სიმბოლო - 5:6-8.

სასწორი, როგორც სარწყული და მისაგებელი - 6:5-6.

ცის შეგრავნა - 6:14.

ანგელოზები სატანჯველთა შვიდი საყვირით და სასაკმევლით - 8:2-3.

ცოდვათა ჩამონათვალი - 9:21.

მიქაელისა და მისი ანგელოზების ბრძოლა ურჩხულთან (ეშმაკთან) და მის ანგელოზებთან - 12:7.

მხეცის, იგივე სატანის რიცხვი - 13:18.

ცეცხლის ტბა - 20:14-15.

⁷⁰ ე. გაბიძაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74.

⁷¹ მეორედ მოსვლის ჟამს, სამოთხეში შესვლამდე, მართალთა გვირგვინით შემოსვა, მათივე სიცოცხლეში ქრისტეს ერთგულებისთვის, დასავლეთეუროპული ტაძრების ტიმპანების მხატვრულ პროგრამებშია გავრცელებული (მაგ.: ამენის კათედრალი, XIII ს.).

ცეცხლითა და გოგირდით დასჯა - 14:10; 19:20; 20:10; 20:15; 21:8.

ბაბილონელი მეძავი - 17:3-5.

ანგელოზის მიერ სატანის შებორკვა - 20:1-3⁷².

მკვდრები დააბრუნა ზღვამ, სიკვდილმა და ჯოჯოხეთმა და მათი განკითხვა - 20:12-13.

სიცოცხლის წიგნი (ადამიანთა საქმენი და განგებანი) - 20:12, 15.

სიცოცხლის წყალი და სიცოცხლის ხე - 22:1, 17; 22:14, 19.

იოანეს გამოცხადება ალევგორიულ-სიმბოლური ენით არის დაწერილი და შინაარსობრივად რთული გასაგებია. მასში დაშიფრულია სხვადასხვა სახეები და მოვლენები, რასაც ემატება ღმრთაებრივი ხილვებისა და უჩვეულო სანახაობათა სიმრავლე. ყოველივე ამის გამო, ტექსტის აღქმა ძნელდება და მასში ჩაწვდომა, სასულიერო მწერლობის ერთ-ერთი დარგის, ეგზეგეტიკური ანუ განმარტებითი ხასიათის თხზულებების დახმარებით არის შესაძლებელი. მათი დანიშნულება, ამგვარი დაფარული აზრების, თეორიულ-დოგმატური თუ ღმრთისმეტყველებითი საკითხების ნათელყოფა და გადმოცემაა.

დ) ეგზეგეტიკული ხასიათის წიგნები

იოანეს გამოცხადების ტექსტის სირთულემ განაპირობა გამარტივებული ენით მისი ახსნა და საეკლესიო მამების მიერ გამოცხადების სხვადასხვა „თარგმანების“ - განმარტებების, კომენტარების შედგენის აუცილებლობა, რომლებიც, იმავდროულად, მრავალ ენაზე ითარგმნებოდა. ერთ-ერთი ასეთი „თარგმანება“, ეკუთვნის VI საუკუნის II ნახევრის მოღვაწეს, ანდრია კესარია-კაბადუკიელს. მასში იოანეს აპოკალიპსისის მთელი ტექსტის ვრცელი განმარტებებია მოცემული⁷³. ეგზეგეტიკული ხასიათის თხზულება - „თარგმანება იოვანეს გამოცხადებისა“, საშუალებას იძლევა, ქრისტიანებისთვის უკეთ გასაგები გახდეს აპოკალიპსისის შინაარსი, მასში დაფარული ძირითადი მომენტები თუ ცალკეული დეტალები. ანდრია კესარია-კაბადუკიელის განმარტებას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება აპოკალიპსისის არსის გახსნაში, მასში არსებული მრავალფეროვანი სიმბოლოების, ალევგორიული სახეების რაობის გარკვევაში. „თარგმანების“ გავრცელება ადრეულ შუა საუკუნეებში, ხელს უწყობდა იმდროინდელ ოსტატებსა და მხატვრებს, უკეთ ჩასწვდომოდნენ გამოცხადების დოგმატურ ტექსტს „განკითხვის დღის“ სცენების გადმოსაცემად.

⁷² აღნიშნული სიუჟეტი, საქართველოში, მხოლოდ ვარძიის მთავარი ტაძრის სამხრეთი კედლის მოხატულობაშია ჩართული, „ემმაკის განსხმა“ ჯოჯოხეთის წარტყვევნის კომპოზიციის ქვემოთ არის მოთავსებული და ეხმიანება გამოცხადების ტექსტს.

⁷³ გამოცხადება წმიდისა მახარებელისა და ღმრთის-მეტყუელისა იოვანესი, რომელი გამოუცხადა მას ღმერთმან, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ივ. იმნაიშვილმა, თსუ, ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, 1961, N 7, გვ. 3-115.

ანდრია კესარია-კაბადუკიელის „თარგმანებად“-ს ვრცელი წიგნი, იოანეს გამოცხადების თითოეული მუხლის განმარტებას შეიცავს. განმარტებათა მნიშვნელობის უკეთ გასაგებად, საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ რამდენიმე მაგალითს წიგნიდან.

აპოკალიპსისის მე-6 თავის მე-5 მუხლში, შავ ცხენზე ამხედრებულ მხედარს ხელში სასწორი უჭირავს:

• **„მოციქულისაჲ.** აჰა, ცხენი შავი, და მჯდომარესა მას ზედა აქუნდა ჳელთა მისთა უღელი“.

ანდრია კესარიელი ამ ადგილს ასე განმარტავს: „**თარგმანი.** ცხენი შავი სახე არს გლოვისაჲ დაცემულთათჳს ქრისტჳს სარწმუნოებისაგან სატანჯველთათჳს მათ ზედა ყოფადთა. ხოლო უღელი გამომცდელი არს მათი, რომელი დაჳსნილებითა გონებისაჲთა, ანუ ცუდად მზუაობრებისათჳს უვარ-ჰყოფდნენ ქრისტჳს სარწმუნოებასა, და რომელნი-იგი ჳორცთა მათთა უძღურებისაგან ვერ თავს იდებენ ჳირთა“⁷⁴. უღელი ანუ სასწორი, აქ განმარტებულია როგორც ქრისტეს უარყოფელთა გამომცდელი ანუ მწონავი.

ცის შეგრაგვნის შესახებ (გამოც. 6:14):

• **„მოციქულისაჲ.** და ცაჲ წარიგრაგნა, ვითარცა წიგნი წარგრაგნილი. **თარგმანი.** მეორედ მოსვლისა უცნაურებასა იტყჳს და ვითარმედ არა თუ ცანი განქარდებიან, არამედ ვითარცა წარგრაგნად და უმჯობჳსისა მიმართ შეცვალებაჲ მოიწევის მათ ზედა, ვითარცა დიდი ირინეოზ იტყჳს, ვითარმედ: არათუ ბუნებაჲ დაბადებულთაჲ განქარდების, რამეთუ ჳემმარიტ არს და მტკიცე დამბადებელი მათი, არამედ სახე იგი სოფლისაჲ ამის, რომელსა ზედა იქმნა ცოდვაჲ, შეიცვალების“⁷⁵.

ცის შეგრაგვნა ახალი სამყაროს დასაბამის, ახალი ცისა და მიწის სიმბოლოა, რაც უფლის მეორედ მოსვლას მოჰყვება.

მიცვალებულთა აღდგომის, სიცოცხლის წიგნის და ცოდვილთა განკითხვის შესახებ (გამოც. 20:12-14):

• **„მოციქულისაჲ.** და ვიხილენ მკუდარნი, მდგომარენი წინაშე საყდრისა მის. და წიგნი განეხუნეს და სხუად წიგნი განელო, რომელ არს ცხორებისაჲ. და განისაჯნეს მკუდარნი წერილთა მათგან წიგნთა მათ შინა საქმეთაებრ მათთა. **თარგმანი.** მკუდართა იტყჳს ყოველთა კაცთა, დიდთა ჳასაკითა და ცოდვითა მცირეთა. ხოლო წიგნი იგი თითოეულისა საქმენი და განგებანი არიან. და სხუად იგი ცხორებისა წიგნი არს, სადა სახელები წმიდათაჲ წერილ არს.

• **მოციქულისაჲ.** და მოსცა ზღუამან მკუდარნი, რომელნი იყვნეს მას შინა და სიკუდილმან და ჯოჯობეთმან მოსცეს მკუდარნი, რომელნი იყვნეს მათ შინა. **თარგმანი.** თითოეული გუამი, სადაცა წარწყმედილ იყოს, მუნითცა მოვიდეს. ხოლო სიკუდილი არს განშორებაჲ სულისაჲ და

⁷⁴ იქვე, გვ. 58.

⁷⁵ იქვე, გვ. 60.

ჯორცთამ, ხოლო ჯოჯოხეთი - ადგილი ბნელი, სადა მივლენ სულნი ცოდვილნი, ამიერ განსრულნი. ხოლო მართალნი არიან ჰელთა უფლისათა.“

• **მოციქულისად.** და სიკუდილი და ჯოჯოხეთი შთავარდეს ტბასა მას ცეცხლისასა. ესე არს სიკუდილი მეორე ტბამ იგი ცეცხლისად. და რომელიცა არა იპოვა წიგნსა მას ცხორებისასა დაწერილ, შთავარდა ტბასა მას ცეცხლისასა. **თარგმანი.** სიკუდილი და ჯოჯოხეთი ესე ბოროტნი იგი ძალნი არიან მომატყუებელნი სულიერისა სიკუდილისა და ჯოჯოხეთისანი, რამეთუ ვითარცა ქალაქ ეწოდების ერთა მას შინა მკვდრთა, ეგრეთვე - ჯოჯოხეთ მისთა მომატყუებელთა, და ცოდვილნიცა შთავარდენ ტბასა მას ცეცხლისასა. ხოლო ვითარცა სასუფეველისა სავანენი მრავალ არიან, ეგრეთვე სატანჯველნიცა ცოდვილთანი მრავალ არიან, რომელნიმე უმწარწსნი და რომელნიმე უმოლხინწსნი თითოეულისა საქმეთაებრ⁷⁶.

ამგვარად არის განმარტებული იოანეს გამოცხადების მთლიანი ტექსტი, ანდრია კესარია-კაბადუკიელის მიერ. აპოკალიპსისის ტექსტის შესახებ არსებულ მრავალ „თარგმანება“-თაგან (იკუმენიოსის თარგმანება, არეთას თარგმანება) ანდრია კესარია-კაბადუკიელის თარგმანება გამხდარა ქრისტიანულ წიაღში მოღვაწე პირებისთვის, ერთადერთი მისაღები და ყველაზე მეტი ყურადღების ღირსი - აღნიშნავს ტექსტის მკვლევარი ივანე იმნაიშვილი⁷⁷. ეს გარემოება, კიდევ ერთხელ მიუთითებს მის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე, ძირითადი ქრისტიანული დოგმატების გაგებისა და ახსნის თვალსაზრისით. ნაწარმოები, ქართულ ენაზე, X საუკუნის დიდმა საეკლესიო მოღვაწემ ექვთიმე მთაწმინდელმა (955-1028 წწ.) თარგმნა.

ე) აპოკრიფული თხზულებები

გარდა ბიბლიური და ეგზეგეტიკური წიგნებისა, „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული სქემის ჩამოყალიბებაზე დიდი გავლენა მოახდინა აპოკრიფულმა თხზულებებმა, რომლებიც მრავლად შეიცავენ ინფორმაციას, საიქიო ცხოვრებისა და ჯოჯოხეთის სკნელების შესახებ. „საშინელი სამსჯავროს“ კომპოზიციებში გადმოცემული ჯოჯოხეთის სცენები, მრავალფეროვანი სატანჯველები და დასჯის მეთოდები, კარგად არის აღწერილი ამგვარ ლიტერატურაში. ამ თხზულებებში, თავი იჩინა ადრექრისტიანულმა ესქატოლოგიურმა შეხედულებებმა. ჩვენ გავეცანით რამდენიმე აპოკრიფულ გამოცხადებას, რომელთა საფუძველს წარმოადგენს ამა თუ იმ მოციქულისა თუ წმინდანის ჯოჯოხეთში „მოგზაურობისა“ და იქ მყოფი ცოდვილების მდგომარეობის გადმოცემა. გამოცხადებათა ტექსტები, მეტნაკლებად ერთმანეთის მსგავსია,

⁷⁶ იქვე, გვ. 105-106.

⁷⁷ იქვე, გვ. 123.

ამიტომ თითოეული მათგანის განხილვა, მათი სიმრავლის გამო, შეუძლებელიც არის და ამავე დროს, აზრს მოკლებულია.

ერთ-ერთი ასეთი წიგნი, სადაც ჯოჯოხეთის სკნელები და აქ მყოფი ცოდვილთა ტანჯვაა ასახული, არის „ღმრთისმშობლის მიმოსვლა ადგილთა სატანჯველთა“⁷⁸. გადმოცემის მიხედვით, ღმრთისმშობელი ჩადის ჯოჯოხეთში, რათა იხილოს ადამიანთა განსჯა. აღნიშნული აპოკრიფი, ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და გარცელებული იყო აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნების ქრისტიანულ ტრადიციაში⁷⁹.

ქართულ ხელნაწერებში, ღმრთისმშობლის მიმოსვლის უძველესი ტექსტი XIII საუკუნით თარიღდება, მაგრამ ის გაცილებით ადრე, ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებშივე უნდა დაწერილიყო, რადგან დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს III საუკუნეში შექმნილ პავლეს აპოკალიპსისთან, იგივე პავლეს ცათა მოხილვასთან⁸⁰, იმდენად რომ, ზოგიერთი მეცნიერის აზრით, ღმრთისმშობლის მიმოსვლა უშუალოდ მასზეა დაფუძნებული. პავლე, თავის მეორე ეპისტოლეში კორინთელთა მიმართ, ირიბად საუბრობს საკუთარ თავზე, რომ იცნობს კაცს, ატაცებულს მესამე ცამდე (2 კორ. 12:2). ამ ადგილის გავლენით უნდა შექმნილიყო პავლეს ცათა მოხილვა, რომელიც დაწვრილებით აღწერს მართალთა და ცოდვილთა ყოფას საიქიოში. ეს ნაწარმოები, ბერძნულ ენაზე დაიწერა და მრავალ ენაზე (ლათინური, სირიული, სლავური) ითარგმნა, მათ შორის ქართულად, XI საუკუნემდე⁸¹. აღნიშნულ ორ თხულებას შორის მართლაც არსებობს ლიტერატურული ურთიერთმიმართებები, კომპოზიციური პარალელები, სიუჟეტური თანხმიანობა. პავლეს აპოკალიპსისი შედარებით ვრცელია და სამოთხის მოხილვის ამბებსაც შეიცავს. მისგან განსხვავებით, ღმრთისმშობლის მიმოსვლაში, უფლის წინაშე ცოდვილთა შეწყალების თხოვნით წარდგომის ეპიზოდია დამატებული.

ადამიანის აზროვნებას ნებისმიერ ეპოქაში აფორიაქებდა ფიქრი საიქიო ცხოვრების შესახებ, განსაკუთრებით კი, მთელი ქრისტიანობის ისტორიის მანძილზე. ამ ინტერესით უნდა ყოფილიყო განპირობებული, ადრეული ხანის მწერლობაშივე იმ მრავალრიცხოვანი

⁷⁸ წმინდისა ღვთისმშობლისაგან კაცთა ცოდვილთა სატანჯველთა ხილვა, შესავალი სიტყვა აღ. ხახანაშვილისა, გვ. 11-12. მწყემსი, 1893, N 19, გვ. 12-13; 1894, N 2, გვ. 9-11; წმინდისა ღმრთისმშობლისაგან კაცთა ცოდვილთა სატანჯველთა ხილვა, ს. ყუბანეიშვილი, ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, ტ. I, თბ., 1946, გვ. 15-19.

⁷⁹ S. J. Shoemaker, *The Apocalypse of the Virgin*, *New Testament Apocrypha*, v.1, Grand Rapids, Michigan, 2016, pp. 493.

⁸⁰ წმინდისა და ნეტარისა მოციქულთა თავისა პავლესი, რომელმან სახედ მზისა მოვლო და განანათლა ყოველი ქუეყანა, რომელიც სულისა წმინდისა მიიტაცა სამოთხედ და აღიჭრა სამ ცამდე, და ესმნეს უსმენელნი, და უთქმელნი სიტყუანი და იხილნა საყოფელნი მართალთა და ცოდვილთანი და თუ ვითარ გამოვალს სული ჯორცთაგან, შესავალი ტექსტი ც. ქურციკიძისა, მრავალთავი: ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, 2007, N 22, გვ. 244-259.

⁸¹ კ. კეკელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 421. ვფიქრობთ, გამორიცხული არ არის, პავლეს აპოკალიპსისის მსგავსი, ღმრთისმშობლის მიმოსვლის უფრო ადრინდელი ქართული თარგმანი არსებულები.

ნაწარმოებების შექმნა (აპოკალიპსისები და გამოცხადებები), რომლებიც ასახავენ მართლებისა და ცოდვილების მდგომარეობას, უფლის მეორედ მოსვლის შემდეგ.

ზემოხსენებული ორივე თხზულების შინაარსი დაახლოებით იდენტურია. ღმრთისმშობელი, მთავარანგელოზი მიქაელის თანხლებით და პავლე მოციქული, ანგელოზებთან ერთად, ჯოჯოხეთში ჩადიან, სხვადასხვა ცოდვისათვის მიგებული განსხვავებული სატანჯველების სახილველად. „მომოსვლის“ ბოლოს, ღმრთისმშობელი უფალს ცოდვილთა შეწყალებას სთხოვს და სხვა წმინდანებსაც⁸² მათი დახმარებისკენ მოუწოდებს, პავლე კი, აპოკალიპსისში ადამიანებს მიმართავს ნუ ჩაიდენენ ცოდვას, რათა შეძლონ ადგილის დაიმკვიდრება წმინდა ანგელოზების სამყოფელში.

მიუხედავად იმისა, რომ ორივე აპოკრიფში ცოდვათა სახეები ერთნაირია, განსხვავებას ვხვდებით ცოდვილთათვის სასჯელთა მიგებისათვის. მაგალითად, ღმრთისმშობლის მიმოსვლაში, თუ ცეცხლის მდინარეში, მუხლამდე, სარტყლამდე (ან მკერდამდე) და თხემამდე (პირამდე), მშობლებისაგან დაწყველილები, სიძვით შეგინებულნი, ჩვილთა ამომგდებნი და ცილისმწამებელნი იტანჯებიან⁸³, პავლეს გამოცხადებაში, იმავე სასჯელს ეკლესიაში ღმრთის სიტყვის არ შემსმენელნი, ამპარტავნებით მდგარნი, უღირსად მაზიარებლები და ჩხუბის ხმის გაგონების გამო, ეკლესიაში ლოცვის მიმტოვებელი, მაჩხუბარნი, გინებისა და მყრალი სიტყვების მოყვარული ადამიანები იხდიან⁸⁴. პავლეს ცათა მოხილვაში, მღვდლებს თვალთაგან, ცხვირთაგან და პირ-ყურიდან მატლი გადმოსდით, დიაკვნებსა და ეპოსკოპოსებს შვიდპირი შამფურით ანგელოზები თითოეულ ასოს აჭრიან მსხვერპლის უღირსად შეწირვისთვის, უფლის მცნებების შეუსრულებლობისა და თავიანთი მთავრობის სახის შერცხვენისათვის, ღმრთისმშობლის მიმოსვლაში კი, დედამიწაზე უფლის იგივე მსახურნი, ერთნი, ცეცხლის ალში გახვეულან, მეორენი კი სამთავიანი, ცეცხლოვანი ფრთოსანი მხეცის მიერ იგვემებიან. ყოველი სასჯელი, პავლესთან „სხუად მღვმე, ბნელი ცეცხლისადა“⁸⁵ -ში აღესრულება, მიმოსვლაში კი, „სხუასა ადგილსა“ შინა ხდება.

პავლეს აპოკალიპსისი სატანჯველების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. დაუძინებელი მატლის, შამფურებიანი ანგელოზებისა და ცეცხლის ალების გარდა, მასში ვხვდებით ისეთ ელემენტებს, რომლებიც მეორე თხზულებაში არ არის, ესენია: ადგილი, სადაც არც ჭირია და არც განსვენება - მოუნათლავი ჩვილი ურიებისათვის, თოვლისა და მყინვარის ჯურღმული

⁸² მათ შორის აბრაამს, რომელიც „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიაში სამოთხის ეპიზოდშია ჩართული.

⁸³ ს. ყუბანეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 15-16.

⁸⁴ ც. ქურციკიძე, პავლეს აპოკალიფსი, მრავალთავი: ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, თბ., 2007, N 22, გვ. 250.

⁸⁵ ამგვარი აღწერა უნდა შეესაბამებოდეს მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებში, ჯოჯოხეთის სცენებში გამოყენებულ კვადრატებს, იგივე სკნელებს, სადაც სხვადასხვა სასჯელია დაწესებული (მაგ. გარეჯის უდაბნოს, ატენის, ვარძიის მოხატულობა, ტორჩელოს მოზაიკა).

მკვლევებისთვის, ზღუდენი და კაწანნი ცეცხლისა, ჯურღმული სიმყრალისა, ყოველთა სატანჯველთა გადამფარავი, სულიწმინდის მგმობელთათვის და ა.შ.

რაც შეეხება მართალ სულთა სამყოფელს, პავლეს გამოცხადებაში, მოციქული მოგვითხრობს, ღვინის, რძისა და თაფლის მდინარეებიანი თორმეტი ოქროს ზღუდის მქონე ქალაქის შესახებ, სადაც იმყოფებიან ქრისტეს მცნებების შემსრულებელი, გლახაკთა გამკითხავი და სტუმართმოყვარე ხალხი - მათ ღმერთისაგან ტახტი და გვირგვინი მიიღეს. აქვე ხვდება პავლე მოციქული დავით წინასწარმეტყველს, ნოესა და ელიას.

ღმრთისმშობლის მიმოსვლა მცირეტანიანი თხზულებაა და მასში სასჯელთა ჩამონათვალი ვრცელი არ არის. ორიგინალური მომენტია ხე რკინის რტოებით, მასზე ჩამოკიდული ცრუფიცნი და უკანა-მზრახველნი. ასევე, ცეცხლის ალით პირსავსე დედაკაცი დაკიდებული „ორითა ტუძუდთა“ რომელსაც „მკეცნი ჭამდეს“, ზღვასავით მღელვარე მდულარე ცეცხლი, მათეს სახარებაში ხსენებული ბნელი გარესკნელი და სხვ.

ნაწარმოებებში, ღმრთისმშობელი და პავლე კონკრეტული ცოდვისათვის განსაზღვრულ სასჯელდაკისრებულ მრავალ ადამიანს ხვდებიან. ორივე თხზულებისათვის საერთო მომენტებია: მატლი დაუძინებელი (5, 14, და 13, 33, 39 მუხლები), ღრუბელი ცეცხლისა (6 და 2 მუხლები), ვეშაპნი ცეცხლისანი (6, 13 და 44 მუხლები), ტირილი და ვაება (3 და 29 მუხლები) და სხვ⁸⁶.

ადრექრისტიანულ ლიტერატურაში, ჯოჯოხეთის სურათები, ყველაზე სრულყოფილად, სწორედ „ღმრთისმშობლის მიმოსვლასა“ და „პავლეს ცათა მოხილვაში“ განვითარდა. ძველი დროიდანვე, ეს ნაწარმოებები თითქმის ყველა ქრისტიანულ ქვეყანაში ცნობილი და პოპულარული იყო და ხელი უნდა შეეწყოთ „საშინელი სამსჯავროს“ კომპოზიციაში სატანჯველთა ამსახველი სცენების მხატვრულ ინტერპრეტაციათა ფორმირებისათვის.

ვ) ჰომილეტიკური ხასიათის თხზულებები

„დღე განკითხვის“ კომპოზიციის ნარატიული საფუძვლების შესახებ საუბრისას, აუცილებლად უნდა აღვნიშნოთ, IV საუკუნის ღირსი მამის, ეფრემ ასურის ლიტერატურული მემკვიდრეობა, კერძოდ კი მისი ჰომილეტიკური (საეკლესიო, საღმრთისმეტყველო რიტორიკა, ქადაგებანი) თხზულებები. საეკლესიო ქადაგებათა მიზანი, ქრისტიანული მორალისა და ზნეობის ამაღლებასთან ერთად, წმინდა წერილის შინაარსთან ერთად, ქრისტიანობის მთავარი

⁸⁶ დაახლოებით იგივე შინაარსს შეიცავს ბასილი ახალის ცხოვრებაც, სადაც ჯოჯოხეთის საზვერეების შესახებ არის მოთხრობილი მისი მოწაფის, გროგოლის მიერ. თხზულება X საუკუნეზე ადრე ვერ დაიწერებოდა, რადგან სწორედ X საუკუნის I ნახევარში მოღვაწეობდა ღირსი მამა. ამ თხზულებამ დიდი გავლენა იქონია „საშინელი სამსჯავროს“ იკონოგრაფიაზე რუსეთში.

დოგმების მრევლისათვის განმარტება და მათი უკეთ შემეცნება იყო. ეფრემ ასურის სწავლებებს თავიდანვე დიდი ყურადღებით ეკიდებოდნენ და განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ქრისტიანულ სამყაროში, მეტადრე ქრისტიანულ აღმოსავლეთში. ეფრემ ასურის შრომების დიდი ნაწილი ქართულ ენაზე თარგმნა XI საუკუნის საეკლესიო მოღვაწემ - ეფრემ მცირემ.

უფლის მეორედ მოსვლის და იმ დროს მოსახდენი კატაკლიზმების, ადამიანთა გასამართლებისა და მათი ჯოჯოხეთის სატანჯველებში განაწილების შესახებ მოგვითხრობს ეფრემ ასურის თხულებები - „სიტყვა უფლის მოსვლისათვის, სოფლის აღსასრულისა და ანტიქრისტეს გამოჩენისათვის⁸⁷“ და „სიტყვა საყოველთაო აღდგომაზე, სინანულსა და სიყვარულზე და უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტეს მოსვლაზე“⁸⁸. ეს უკანასკნელი, ამ მოვლენების შესახებ დეტალური და დამაჯერებელი თხრობის გამო, წინასწარმეტყველთა ხილვასაც კი შეგვიძლია შევადაროთ. ზოგადბიბლიურ ფუნდამენტზე დამყარებული შუა საუკუნეების მხატვრული აზროვნება, ვერ განვითარდებოდა მხოლოდ მშრალ ლოგიკურ აბსტრაქციებზე დაყრდნობით, ამიტომ წარმოიქმნა ისეთი სახეები და სცენები, რომლებსაც ესქატოლოგიური ლიტერატურა შეიცავდა⁸⁹. შუა საუკუნეების ოსტატებისათვის, ზემოხსენებული თხულებები გახდნენ „განკითხვის დღის“ სტრუქტურის დახვეწის, მისი ახალი სცენებით შევსების წყარო და საფუძველი.

ეფრემ ასურის „სიტყვები“, გარდა იმისა, რომ ექვემდებარებიან წმინდა წერილის ზოგად თხრობას უკანასკნელი ჟამის შესახებ, ამავე დროს, აკონკრეტებენ მეორედ მოსვლის, ადამიანთა განსჯისა და ცოდვილთა დასჯის სურათებს და მათ განსაკუთრებული ცხოველხატულობით წარმოაჩენენ. სიტყვაში „ანტიქრისტეს გამოჩენისათვის“ ეს მოვლენები ამგვარად არის შეჯამებული: „...უფალი მოვალს ქვეყნად ღრუბელთა ზედა სპეტაკთა, მსგავსად საშინელისა ელვისა“⁹⁰; „...მოვალს ნათელი, ყოვლადწმინდა, შესამრწუნებელი და დიდებული ღმერთი ჩვენი დიდითა დიდებითა თვისითა და მოვალს ღმრთისა დიდებისა თანა დასნი ანგელოსთანი და მთავარანგელოსთანი და ყოველნი - ვითარცა ალი ცეცხლისა და აღივსება მდინარე ცეცხლითა. და ქერუბიმნი თავს დაიდრეკენ და მფრინავი სერაფიმნი ცეცხლისა ფრთითა დაიფარვიან პირთა და ფერხთა და ძრწოლვით ილაღადებენ: „აღსდექით მკვდარნი, აჰა, ესერა სიძე მოვალს“. მაშინ საფლავნი განირღვევიან და წინაპარნი ყოველნი წამისყოფითა აღსდგებიან და წარსდგებიან წინაშე სიძისა; ხოლო უთვალავნი აღდგომილნი და ათასეულნი და ბევრეულნი ანგელოზნი და

⁸⁷ სიტყვა უფლის მოსვლისათვის, სოფლის აღსასრულისა და ანტიქრისტეს გამოჩენისათვის, წყარო: სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა (შემდგ.: გ. აროშვილი, ზ. აროშვილი, გ. გაბაშვილი), ტ. 3, თბ., 1991, გვ. 76-84.

⁸⁸ სიტყვა საყოველთაო აღდგომაზე, სინანულსა და სიყვარულზე და უფლისა ჩვენისა იესო ქრისტეს მოსვლაზე, წყარო: სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა (შემდგ.: გ. აროშვილი, ზ. აროშვილი, გ. გაბაშვილი), ტ. 2, თბ., 1991, გვ. 136-150.

⁸⁹ Н. В. Покровский, Страшный... გვ. 350.

⁹⁰ სიტყვა უფლის... გვ. 80.

მთავარანგელოზნი და ურიცხვი მხედრობანი იხარებენ დიდითა სიხარულითა; და იხარებენ წმიდანი და მართალნი და ყოველნი, რომელთ არ მიიღეს ბეჭედი ურჩხულისა და უწმინდურისა. ანგელოზნი შეკრავენ მტარვალს ყოვლითა ბოროტ სულებითურთ და მათ ყოველთაცა, რომელთ შეიწყნარეს ბეჭედი ანტიქრისტესი; და რომელნი შეეფარვოდნან ქვაბთა, ნაპრალთა და ხევთა (მართალნი - ქ. ო.) - სამარადისოდ იხარებენ ესენი წმიდათა თანა ზეციურს საყდარში უკუნითი უკუნისამდე⁹¹.

მეორე თხზულება, „სიტყვა საყოველთაო აღდგომაზე“, ჩვენთვის საინტერესო კიდევ უფრო მეტ პასაჟს შეიცავს და სრული ტექსტიდან ამოკლებილი სახით წარმოვადგენთ. „...ქვეყნის აღსასრულს, მეორედ მოსვლის ჟამს, ჯვარი კვლავაც პირველი გამოცხადდება დიდითა დიდებითა ზეცად, მრავალრიცხოვან ანგელოზთა დასითურთ“; „მაშ, ვით ვუძლოთ საყვირთა საზარელ ხმას, რომელ ერთხმად უწოდებს ცოდვილთ და მართალთ? ხოლო ჯოჯოხეთს მეყვსეულად წამოიმართებიან ადამიანთა ძვლები, საძიებელად თვისთა ნაწილთა. უმაღ ვიხილავთ, ვითარ აღდგება ადამიანის ყოველი ბუნება და ყოველი თვის სამკვიდროდგან აღდგება და კიდით კიდეთგან შემოკრება სამსჯავროზე; „რამეთუ ბრძანებს მეუფე და ზარგანხდილი მიწაც და ცაც, მხეცნი, ფრინველნი და თვით ჯოჯოხეთიც მოიღებს თვის მიცვალებულთ. ხოლო ღერი თმისაც არავის აკლდება; ვიხილავთ გამძვივინებით მოვარდნილ მდინარეს აღმოსავლეთითგან“; „ხოლო მოვლენდა ანგელოზნი და გულმოდგინედ იწყებებ მოკრებას ღმრთის ერთგულ მონათა ქვეყნის კიდითგან-კიდემდის. და ოდეს ვიხილავთ ახალ ზეცასა და ახალ ქვეყანას (კომპოზიციურად, ეს პასაჟი ზეცის შეგრაგვნას აღნიშნავს - ქ. ო.), ოდეს განმზადებულ შესაძრწუნებელ საყდარს ვიხილავთ“; „დაღათუ ვინმე ცნა დაბრკოლება და დაცემა თვისი, შიშველი ხოლო და მწუხარე წარსდგება იგი წინაშე მსაჯულისა“⁹².

სასჯელთა სახეების შესახებ წმინდა მამა ამბობს: „ზოგან წყვილია აუტანელი, სხვაგან - ცეცხლისა გეჰენაა, ცალკერძ - კბილთა ღრქენა და ცალკერძ - მატლი დაუძინებელი, სხვა მხრით არის ცეცხლის ტბა და სხვამხრით - ქვესკნელნი. ერთგან - ცეცხლია ჩაუქრობელი, სხვაგანით არს ცეცხლის მდინარე და სხვაგანითა კიდევ სხვა“⁹³. ღირსი მამის სიტყვით, მსაჯულის წინაშე წარდგებიან უზრუნველად მცხოვრებნი, ძვირისმოქმედნი, უნანელნი, დროის უზრუნველად, საკუთარი თავისა და სხვების გართობით დროის გამყვანნი, უმარხულნი, გლახაკთა არ განმკითხველნი, მოშურნენი, სიცილში, ფუფუნებასა და უქმობაში მყოფნი და მრავალი სხვა. და ესენი იქნებიან „...ყოველნი წესნი ქრისტიანთანი, მთავარეპისკოპოსნი და დიაკვანნი და

⁹¹ იქვე, გვ. 84.

⁹² სიტყვა საყოველთაო... გვ. 140-141. ეს მომენტი, ზუსტად ეხმიანება ერთ-ერთ სცენას, ჯოჯოხეთის სარკმლის რელიეფიდან, რომელზეც, სასწორზე სულთა მწონავი მთავარანგელოზის წინაშე ცოდვილები შიშვლები და სასოწარკვეთილებისაგან თავზე ხელბმემოჭდობილნი დგანან.

⁹³ სიტყვა საყოველთაო... გვ. 146.

ეკლესიის ყოველნი მსახურნი მრევლითურთ... მაშინველა წარსდგებიან მეფენი და დიდებულნი, ბრძენნი, მდიდარნი და გლახაკნი, რამეთუ მოიწია დრო სამკალისა და რაფთა მოიმკას ყოველმან, რადც დასთესა“⁹⁴. მისივე სიტყვით, ერთმანეთისაგან განსხვავდება მრუმის, მეძავის, მკვლელის, ლოთის, მწვალელების, შუღლის მქონეთა და სხვათა სასჯელები⁹⁵. ისინი „ანგელოზთაგან განდევნილი გვემულნი და კბილთა ღრჭენით უკუქცეულნი მალი-მალ გახედავენ სინათლესა და სიხარულში დარჩენილ მართალთ და მწარედ ატირდებიან. მერმედ მიეფარვიან და ყოველთა საზარელ ადგილს მიადგებიან, საცა სხვადასხვაგვარ სასჯელს მიეცემიან“⁹⁶.

ცოდვებისა და სასჯელების გარდა, ღირსი ეფრემ ასური, ღმერთისთვის სათნო ადამიანებსაც ჩამოთვლის, ესენი არიან: ვიწრო და ძნელი გზით მავალნი, მონანულნი, მოწყალენი და დევნულნი, მღვიძარენი, მლოცველნი, მმარხველნი, მგლოვარენი, ღმრთისათვის დაგლახაკებულნი და სოფლის საქმეთა დამტევებელნი და მისთვის შედგომილნი. „სიტყვის“ ბოლოს, ეფრემ ასური ამბობს, - ნეტარ არიან მღვიძარენი მოწყალეებაში, ლოცვაში, სულისთვის მოღვაწენი, მომთმენნი, ცოდვის ტვირთის განმაზნეველნი, რომლებსაც განელებათ კარი იგი, რომელსა რეკდნენ⁹⁷.

ეფრემ ასურის ამ „სიტყვას“, საფუძვლად უდევს დანიელის წინასწარმეტყველება, რომლის განმარტება არაერთხელ მომხდარა საეკლესიო მოღვაწეთა მიერ. ღირსი მამის თხზულებაში გვხვდება ყველა ის ძირითადი ასპექტი, რომლებმაც საბოლოოდ შექმნეს „საშინელი სამსჯავროს“ იკონოგრაფიული სქემა.

ეფრემ ასურის ლიტერატურული მემკვიდრეობის უდიდესი ნაწილი ქართულ ენაზე ითარგმნებოდა, უძველესი დროიდან მოყოლებული XI საუკუნის ჩათვლით. მისი შემოქმედება, უმნიშვნელოვანეს საეკლესიო სწავლებებს, ჰომილეტიკურ, ასკეტურ-პატერიკულ კრებულებს შეიცავს, რომელთაც ქრისტიანული სამყაროში განსაკუთრებული აღიარება და დაფასება ჰქონდათ.

ზ) განხილვის შეჯამება

წინამდებარე თავში განხილული ბიბლიური, ჰომილეტიკური, ეგზეგეტიკური თუ აპოკრიფული ლიტერატურის ჩამონათვალი და მათგან მოყვანილი ადგილები, სადაც საუბარია მეორედ მოსვლასა და საშინელ სამსჯავროზე, რა თქმა უნდა, სრული არ არის, თუმცა, ესქატოლოგიური ლიტერატურის უმნიშვნელოვანეს ნიმუშებს წარმოადგენენ. ზემოხსენებული

⁹⁴ იქვე, გვ. 143-144.

⁹⁵ იქვე... გვ. 148

⁹⁶ იქვე, გვ. 148.

⁹⁷ იქვე, გვ. 150

მაგალითების განხილვით, შევეცადეთ ხაზი გაგვესვა მათი კავშირისათვის ჩვენ საკვლევ თემასთან და ამისათვის, მეთოდოლოგიურად ამოვკრიბეთ შესაფერისი პასაჟები და მათი განმარტებანი. ამგვარი ლიტერატურის საშუალებით ვხედავთ, თუ როგორ იაზრებდნენ შუა საუკუნეებში ეკლესიის მამები ბიბლიაში აღწერილ მოვლენებს და როგორ ესმოდათ მასში დაცული ინფორმაცია, რა წყაროებით იკვებებოდა ქრისტიანული ხელოვნება, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ქრისტიანული დოგმატის სურათის შესაქმნელად და მისი შემადგენელი მხატვრული სახეების გადმოსაცემად.

ამ ლიტერატურის თავმოყრა მნიშვნელოვნად გვესახება, რამდენადაც მათზე იყო დამოკიდებული „დღე განკითხვის“ სიუჟეტთან დაკავშირებული თემების გაჩენა ხელოვნებაში და მისი იკონოგრაფიის ჩამოყალიბება. დროთა განმავლობაში, ის სიმბოლურ-ალეგორიური ფორმები, რომელთა საშუალებითაც გამოისახებოდა „საშინელი სამსჯავროს“ იდეა, ახალ-ახალი სიუჟეტებითა და სახეებით გამდიდრდა. ეს განპირობებული იყო იმდროინდელი ხელოვნების ზოგადი განვითარებით და თემის უკეთ გადმოცემის, გახსნით მცდელობით. თანდათანობით, დათარგმნებული იდეა მრავალკომპონენტთანმა, რთულმა კომპოზიციებმა შეცვალა.

ამდენად, წინამდებარე თავში, შეძლებისდაგვარად თავი მოვუყარეთ იმ ლიტერატურულ წყაროებს, რომლებიც მოგვითხრობენ ქრისტეს მეორედ მოსვლის თანმდევი საოცარი მოვლენების შესახებ და აღწერენ კონკრეტულ მდგომარეობას უფლის საყოველთაო სამსჯავროზე ადამიანების წარდგომის შემდგომ. მათი გაცნობის საფუძველზე გამოიკვეთა ძირითადი მომენტები, რომლებიც არც ერთი ქრისტიანული კულტურისათვის არ არის უცხო და ჩვენთვის საინტერესო კომპოზიციის უკვე ჩამოყალიბებულ რედაქციებში ვხედავთ. ესენია: ღრუბლებით მომავალი ძე კაცისა და მისი დიდების ტახტზე ან ცისარტყელაზე დაბრძანება, ჰეტიმასია, ქერუბიმები, ცეცხლოვანი მდინარე, ციური სხეულები, ანგელოზთა ულავი დასები, მოციქულები, ოცდაოთხი უხუცესი⁹⁸, ცის შეგრავნა, მესაყვირე ანგელოზები, სულთა აწონვა, ცეცხლის ტბა, მიცვალებულთა მოღება ზღვისაგან, ცხოველებისაგან⁹⁹, მიწისაგან, სატანა, ჯოჯოხეთის სკნელები, ცოდვილთა დასჯა, სამოთხის ეპიზოდები - მართლები სამოთხეში, აბრაამის წიაღი, ღმრთისმშობელი და მრავალი სხვა.

ყოველივე გვიჩვენებს, რომ მეორედ მოსვლისა და მასთან დაკავშირებული მოვლენების „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიაში გამოყენებული ეპიზოდების საფუძველი მრავალფეროვანი რელიგიური ლიტერატურაა. „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბება ქრისტიანულ

⁹⁸ ხშირ შემთხვევაში, ქრისტესთან ერთად, წიგნით ხელში თორმეტი მოციქულია გამოსახული. კაპადოკიაში, იკლარას ხეობაში მდებარე ილანლი-ქილისეს (IX-X სს.) ქვაბული ეკლესიის უძველეს მოხატულობაში კი აპოკალიპსისის ოცდაოთხი უხუცესია აღბეჭდილი.

⁹⁹ მოხატულობებში, ზღვის ბინადარნი და გარეული ცხოველები პირიდან ანთხვენ მათ მიერ გადაყლაპულ ადამიანებს, რათა ისინი ღმრთის სამსჯავროზე წარსდგნენ.

სამყაროსათვის საერთო წყაროებზე დაყრდნობით მოხდა. საღმრთო წერილი და წმინდა მამების შრომების დიდი ნაწილი ადრექრისტიანულ პერიოდშია შექმნილი და ქრისტიანულ ხელოვნებაში მიმდინარე ინტენსიური ძიებების, მხატვრულ ფორმათა ჩამოყალიბებისა და მისი განვითარების ეტაპებს ემთხვევა. ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებში გამოვლენილმა ესქატოლოგიურმა პასაჟებმა ხორცშესხმა ჰპოვეს ქრისტიანულ ხელოვნებაში, წმინდა მამათა თხზულებებმა კიდევ უფრო დააზუსტეს იკონოგრაფიაში შემავალი ეპიზოდების მხატვრული ფორმა და სახე. ზემოთ მოყვანილი თეოლოგიური ტექსტები ცნობილი იყო მთელ ქრისტიანულ სამყაროში, მათ შორის საქართველოში. ბიბლიური წიგნებისა და სახარების ქართულ ენაზე თარგმნილი ნიმუშები V-VII საუკუნეებისა¹⁰⁰, ხოლო აპოკრიფული, ჰომილეტიკური და ეგზეგეტიკური ნაწარმოებების თარგმანები X-XI საუკუნეებშია შესრულებული. ეს პროცესი „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების პერიოდს ემთხვევა. აღნიშნული ლიტერატურის შინაარსი, იმთავითვე ცნობილი იყო მხატვრებისა და ქვაზე კვეთის ოსტატებისათვის, ეს მათ საშუალებას აძლევდა, თავიანთ მხატვრულ ქმნილებებში ესქატოლოგიური იდეები განეხორციელებინათ.

ზემოგანხილული ლიტერატურა მისაღები და ღირებული იყო მთელი საქრისტიანოსთვის. მათ გავრცელებას ხელს უწყობდა, ქრისტიანული კულტურის ცენტრებს შორის არსებული მჭიდრო ურთიერთობა, ლიტერატურული კერების არსებობა ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთ, სადაც ქართველი მწიგნობარი მამები მოღვაწეობდნენ. წმინდა მამათა მოღვაწეობის დროსვე, მათი შრომების, ბიზანტიური თუ სირია-პალესტინის ქრისტიანული ლიტერატურული მემკვიდრეობის შექმნიდან უახლოეს პერიოდში შესრულებული თარგმანების საქართველოში გავრცელებაზე მიუთითებენ არა მხოლოდ წერილობითი წყაროები, არამედ ხელოვნების ნაწარმოებებიც, როგორც ამ ურთიერთობების ამსახველი რეალური საბუთები. საქართველო აქტიურად იყო ჩართული ბიზანტიასა და აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქვეყნებში მიმდინარე კულტურულ პროცესებში. ამის გათვალისწინებით, ვფიქრობთ, რომ ქრისტიანული ლიტერატურით და გადმოცემებით ნასაზრდოები მხატვრული სახეების შექმნა და მათი გავრცელება, მეტნაკლებად ერთდროულად მიმდინარეობდა ბიზანტიასა და აღმოსავლეთქრისტიანულ ქვეყნებში, მათ შორის, საქართველოში. ამას მოწმობს, კასტორიის წმინდა სტეფანეს ტაძრის ნართექსის (IX ს.) და ილანლი-ქილისეს ქვაბული მონასტრის (IX-X სს), თესალონიკის პანაღია თონ ჰალკეონის (1028 წლის ახლო ხანები) მოხატულობის კვალდაკვალ შექმნილი ადიშის წმინდა გიორგის (XI ს. I ნახ.) და დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი

¹⁰⁰ ნარკვევები ძველი ქართული სასულიერო მწერლობის ისტორიიდან, შედგენილი ნ. მელიქიშვილის მიერ, ტ. I, თბ., 2012, გვ. 54.

ეკლესიის მონუმენტური მხატვრობა (XI ს. I ნახ.) სამსჯავროს სცენებით, ჯოისუბნის ეკლესიის სარკმლის რელიეფი (X ს. I ნახ.) და სხვ.

მიუხედავად საერთო ლიტერატურული წყაროებისა, „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია ყველა კულტურაში თავისებურად გადამუშავდა და თვითმყოფადი სახე შექმნა. ამისთვის ხელი უნდა შეეწყო ზეპირსიტყვიერ გადმოცემებსაც და ადგილობრივ საკულტო წარმოდგენებს საიქიო ცხოვრების შესახებ. ხშირად ვხვდებით „საშინელი სამსჯავროს“ კომპოზიციურ მრავალფეროვნებასაც, რაც აქცენტების განსხვავებულად განაწილებასა და გააზრებაში შეიძლება იყოს გამოხატული - ზოგჯერ მეტი ყურადღება ექცევა რომელიმე კონკრეტულ ეპიზოდს და დომინანტური ადგილი უჭირავს მთელს კომპოზიციაში.

წინამდებარე თავში, შევეცადეთ დაგვედგინა, თუ რაში მდგომარეობდა „საშინელი სამსჯავროს“ იკონოგრაფიაში შემავალი ცალკეული კომპოზიციების ლიტერატურული საფუძველი და კონკრეტულად რომელი მოტივი ან ეპიზოდი არის აღებული და დამკვიდრებული მათგან, შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. ჩვენ თვალი გადავავლეთ ყველა ზემოხსენებულ ლიტერატურულ ძეგლს და დავრწმუნდით რომ, ყოველი მათგანის თხრობა ავსებს ერთმანეთს, თითოეული სხვადასხვა ელემენტით ამდიდრებს „განკითხვის დღის“ სურათს და მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის საშუალებას ქმნის ქრისტიანული ხელოვნებაში ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი დოგმატის თვალსაჩინოდ გადმოსაცემად. გარდა საყოველთაოდ აღიარებული ნარატიული წყაროებისა, არ უნდა დაგვავიწყდეს, თავად მხატვართა უსაზღვრო ფანტაზიის აღნიშვნაც, რაც რეალიზებას ჰპოვებს ადამიანის გონებისთვის დაფარული აპოკალიპტური მოვლენების რეალისტურ ასახვაში და ამავდროულად, არ სცდება კანონიკურობის ფარგლებს. თეოლოგიური განსწავლულობა მხატვრისათვის აუცილებელი პირობა უნდა ყოფილიყო, რასაც იგი ოსტატურად იყენებდა ინდივიდუალური მხატვრული ფორმის შესაქმნელად. თეოლოგიური საკითხების ცოდნას, ოსტატი, პირად მხატვრულ ხედვას არგებდა, რაც კომპოზიციის თავისებურ გადაწყვეტაში იყო გამოვლენილი.

თავი მესამე

განკითხვასა და მეორედ მოსვლის თემასთან დაკავშირებული კომპოზიციები შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ მქანდაკებლობაში

შუა საუკუნეების ქრისტიანულ აზროვნებაში, ესქატოლოგიური იდეების „ხილულ“ გადმოცემას განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა ტაძრის შემკულობაში, როგორც ინტერიერში, ისე ექსტერიერში. ქართული კედლის მხატვრობაში, აღნიშნული იდეების შემცველი თემა, ძირითადად, „დღე განკითხვის“ კომპოზიციის სახით, მრავლად არის წარმოდგენილი, რელიეფურ მქანდაკებლობაში კი, ასეთი ნიმუშები თითოეულ ჩამოსათვლელთა მათი უმრავლესობა, იკონოგრაფიისათვის სახასიათო ისეთ დეტალებს შეიცავს, რომელთა მიხედვით შეგვიძლია კომპოზიციის ზოგადი შინაარსის განსაზღვრა. კედლის მხატვრობაში თემის ერთ-ერთ უძველესი ნიმუში, ადიშის წმ. გიორგის სოფლის გარეთ მდებარე ეკლესიის (XI ს. I ნახ.) დასავლეთის კედელზე, სარკმლის გარშემო ჯოჯოხეთის სატანჯველის სამ ეპიზოდს ასახავს. გარეჯის უდაბნოს მონასტრისა (XI ს. I ნახ.) და ატენის სიონის (XI ს. II ნახ.) მოხატულობა უკვე „დღე განკითხვის“ განვითარებულ რედაქციას წარმოგვიდგენს. იმავე შინაარსის რელიეფები, გაცილებით ადრეული ხანით, VI საუკუნით თარიღდებიან. ადრექრისტიანული პარიოდის ქანდაკება ესქატოლოგიური აზრის გადმოსაცემად, ნიშან-სიმბოლოს მნიშვნელობის მქონდე ცალკეულ გამოსახულებას ირჩევს. მოგვიანებით იქმნება მცირე რელიეფური კომპოზიციები. სიუჟეტის განვითარების პროცესი კარგად აისახა ქართულ ხელოვნებაში - ლაკონური რელიეფური რედაქციებიდან, კედლის მხატვრობაში გამოვლენილ ვრცელ ციკლებამდე.

„განკითხვის დღის“ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქცია, რამდენიმე რეგისტრად განლაგებულ ბევრ თემას აერთიანებს. ზედა რეგისტრის ცენტრში „დეესისია“, მის ორივე მხარეს ლაგდებიან მოციქულები ან აპოკალიპსისის ოცდაოთხი ხუცესი, მათ უკან ანგელოზთა დასები. შემდეგი რეგისტრი ეთმობა ჰეტიმასიას ადამისა და ევას ფიგურებით, სულების აწონვის პროცესის ასახვას ანგელოზებისა და დემონების მონაწილეობით, ასევე, მესაყვირე ანგელოზ(ებ)ს და მათ ხმაზე მიწიდან, წყლიდან, ცხოველებისაგან მიცვალებულთა აღდგომის სცენებს. შემდეგი ერთი ან ორი ქვედა რეგისტრის არე უჭირავს სამოთხისა და ჯოჯოხეთის კომპოზიციებს (ამ ნაწილში გაჭრილია ეკლესიაში შესასვლელი კარი, რომელიც ყოფს აღნიშნულ სცენებს), ისინი, თავის მხრივ, მრავალი ეპიზოდისაგან შედგებიან. სამოთხის ნაწილში თავსდება მოციქული პეტრე სამოთხის გასაღებით ხელში, სამოთხის კარის მცველი ცეცხლოვანი ქერუბინი, სამოთხის პირველი ბინადარი ავაზაკი დიდი ჯვრით ხელში, მსხმოიარე ხეებსა და მცენარეებს შორის აღსაყდრებული ღმრთისმშობელი, იქვე - ბავშვებით (იგივე მართალთა სულებით)

გარშემორტყმული მამამთავარი აბრაამი, მართალთა დასები იერარქიის მიხედვით და სხვ. ქრისტეს ფეხთა ქვეშიდან გამომავალი ცეცხლოვანი მდინარე სამოთხის საპირისპირო მხარეს ჩაედინება და მის ფონზე გამოსახულია ჯოჯოხეთი - სხვადასხვა სკნელებით, სადაც კონკრეტული ცოდვებისთვის განსხვავებულად დასჯის სცენებია მოცემული, სატანისა და იუდას/ანტიქრისტეს ფიგურები, ცოდვილები და მათი ჯოჯოხეთში ჩამყრელი შუბიანი ანგელოზები და ა.შ. ყველა აღნიშნულ სცენას შეიცავს ტორჩელოს სანტა მარია ასუნტას ეკლესიის XII საუკუნის მოზაიკური კომპოზიცია, რომელიც „დღე განკითხვის“ უძველესი ვრცელი რედაქციის მქონედაა მიჩნეული (სურ. 8). ქართულ ფერწერულ მაგალითებს შორის, იგივე თემა, მრავალრიცხოვანი სცენებით გამოირჩევა უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის (XI ს. I ნახ.), ატენის სიონის (XI ს.), ბოჭორმის (XI -XII სს.), იკვის (XIII ს.), ბეთანიის (XIII ს.) და სხვა მრავალ მოხატულობაში. რაც შეეხება რელიეფურ კომპოზიციებს, დასავლეთევროპული კათედრალების უმრავლესობის ტიმპანები „საშინელი სამსჯავროს“ ამგვარი ვრცელი კომპოზიციებითაა შემკული (კონქის წმ. ფუას კათედრალი (XI-XII სს.) (სურ. 123), პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი (XIII ს.) (სურ. 122), ამიენის ტაძარი (XIII ს.) (სურ. 129) და ა.შ.).

ქართულ სკულპტურულ მაგალითებს შორის, „დღე განკითხვის“ სიუჟეტი მხოლოდ ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფზეა შემორჩენილი, სადაც სამი სცენა უშუალოდ მეორედ მოსვლას და უკანასკნელი სამსჯავროს პროცესს ასახავს. სარკმელზე არსებული გამოსახულებები, უკავშირდებიან ბრძაძორისა და ხანდისის სტელების (VI ს.) სხიერისა (X ს.) და არტანის (X-XI სს) კანკელების, თელოვანისა (VIII-IX სს.) და ოშკის (X ს.) ტიმპანების, კვაისა ჯვარის (X ს.), ვალეს (X ს.), ბურნაშეთის (X ს.), აზავრეთის (X ს.), ნიკორწმინდის (XI ს.), სვეტიცხოველის (XI ს.) და სხვ. რელიეფებს. ამ ძეგლებზე წარმოდგენილია დეესისის, ფერისცვალების, იონასა და დანიელის სასაწაულელებრივი ხსნის, მესაყვირე ანგელოზის თემები, რომლებიც ჯოისუბნის რელიეფების სცენებს კი არ იმეორებენ, არამედ ზოგადად, საშინელი სამსჯავროს იდეას შეიცავენ. ამ სიუჟეტურ კომპოზიციებსა თუ ცალკეულ სიმბოლოებში გადმოცემული აზრი, საერთო შინაარსში ერთიანდება.

ქართულ მქანდაკეობაში, „დღე განკითხვის“ და „მეორედ მოსვლის“ სიუჟეტური კომპოზიციების შექმნის დრო X-XI საუკუნეებს ემთხვევა. ამ პერიოდის ქანდაკებაში, გამჟღავნებულია აპოკალიპსისური თემებისადმი ინტერესი, დაკავშირებული ათასწლეულის შესრულებისას ქრისტეს მეორედ მოსვლის მოლოდინთან და მომავალი საიქიო ცხოვრების რწმენასთან. აღნიშნული თემები, ყველაზე სრულყოფილად ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის ფასადების სიუჟეტურ კომპოზიციებში გამოვლინდა. ამავე თემასთან, ესქატოლოგიური შინაარსით არის დაკავშირებული „ვედრების“ რელიეფი ოშკიდან. „განკითხვის დღეს“ უკავშირდება ცალკეული ფიგურები ან ფრაგმენტებად შემორჩენილი გამოსახულებანი,

ბრდამორისა და ხანდისის VI საუკუნის ქვასვეტებზე, სხიერისა და არტანის კანკელზე, სვეტიცხოვლის ფასადზე (რომელსაც სიუჟეტურ კომპოზიციად აღვადგენთ), ჯეგეთას, წულრუდაშენის რელიეფები. ბრდამორის, სხიერისა და სვეტიცხოვლის ფიგურების გამაერთიანებელი ელემენტია საყვირიანი ანგელოზი, არტანის კანკელის რელიეფზე კი, სამოთხის კარია, მისი მცველი ქერუბიმით - „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის შემადგენელი ნაწილი.

წინამდებარე თავში, განვიხილავთ შუა საუკუნეების ქართულ მქანდაკელობაში ინტერპრეტირებული „განკითხვის დღის“ თემას. თითოეული რელიეფის აღწერა და გაანალიზება დაგვეხმარება გამოვიკვლიოთ მისი იკონოგრაფიული, მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებანი, გამოსახულებათა შორის სემანტიკური ურთიერთმიმართებანი, ფიგურატიულ-ორნამენტული დეკორის სახისმეტყველებითი ასპექტები და მათი თეოლოგიური კონტექსტი, დავადგინოთ რელიეფების შესახებ ბუნდოვანი და ჯერ კიდევ გამოუკვლეველი საკითხები. ეს საშუალებას მოგვცემს, გამოვთქვათ და დავასაბუთოთ რელიეფების შესახებ ახალი მოსაზრებები, რომლებიც მოიცავენ სიმბოლიკის კვლევის, კომპოზიციის ახლებური შედგენილობით წარმოდგენის საკითხებს.

3.1 ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი

შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური მქანდაკელობის შესახებ მნიშვნელოვან მასალას გვაწვდიან სკულპტურული დეკორით მდიდარი რაჭის ძეგლები. საკმარისია დავასახელოთ რელიეფური ქანდაკებებითა და ჩუქურთმებით უხვად შემკული ნიკორწმინდის ტაძარი, რომლის მხატვრულმა სრულყოფილებამ უმაღლეს საფეხურს მიაღწია და დასრულებული ანსამბლის სახე შექმნა. რაჭის ძეგლების რელიეფები სხვა მხრივაც არიან საინტერესონი - ისინი სიუჟეტური მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან და შეიცავენ სცენებს, რომელთა მსგავსი სხვაგან ძნელად თუ მოიძებნება.

ა) ჯოისუბნის ეკლესია და მისი რელიეფები (ზოგადი მიმოხილვა)

ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია X საუკუნის I ნახევრით დათარიღებული, ჯოისუბნის „მცხეთის“ წმინდა გიორგის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის რელიეფური მოჩარჩოება. მასზე „განკითხვის დღის“ ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული და ამავე დროს, ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ვრცელი რედაქციაა მოცემული.

რელიეფი შვიდნაწილიანია. სარკმლის თაღზე, მაკურთხეველი მარჯვენითა და გრაგნილით ხელში, აღსაყდრებული ქრისტე-მსაჯულია, პეტრე და პავლე მოციქულებთან ერთად. ქვემოთ, სარკმლის ღიობის ერთ მხარეს, ფილაზე გამოკვეთილნი არიან ეკლესიის ქტიტორი და საყვირიანი ანგელოზი. მოპირდაპირე ფილაზე, სულელების მწონავი ანგელოზი და მის წინ, ცოდვილთა და მართალთა სამ-სამი, შიშველი ფიგურების მწკრივია. ამ გამოსახულებათა ქვემოთ, სხვადასხვა მხარეს, განსხვავებული წნულის მქონე ორი გეომეტრიული ორნამენტია, ქვედა ორ ფილაზე თითო წმინდა მხედარია მოცემული - წმინდა გიორგი და წმინდა თევდორე. სარკმელს ქვედა მხრიდან ესაზღვრებოდა, ერთი რელიეფური ფილა დანიელისა და იონას სასწაულებრივი ხსნის სცენებით.

სარკმლის რელიეფური საპირე, 1991 წელს მომხდარი მიწისძვრის დროს ჩამოვარდა და ძლიერ დაზიანდა (ნახევარწრიული ნაწილი დამსხვრეულია), მანამდეც მორყეული საყდარი კი, კიდევ უფრო დაიშალა. დღევანდელი მდგომარეობით, ჯოისუბნის ეკლესია, ფაქტიურად, ნანგრევებად არის ქცეული (სურ. 1).

დანგრეული ტაძრის ჩამოქცეულ სამხრეთის და ჩრდილოეთის ფასადებზე, ჯერ კიდევ შემორჩენილია სავალალო მდგომარეობაში მყოფი რელიეფური ფილები ხარების, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის, ლიტურგიული პროცესის ამსახველი ეპიზოდებით. ფილების ჩამოხსნა და მუზეუმში გადატანა, დაღუპვის პირას მისული რელიეფებისთვის, აუცილებელი და საშური საქმეა. ამის შესახებ ჯერ კიდევ ნათელა ალადაშვილი წერდა, გასული საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს.

ბ) მკვლევარები ჯოისუბნის რელიეფების შესახებ

გიორგი ბოჭორიძის მიერ პირველად აღწერილი ეკლესია, ონის მუნიციპალიტეტში, სოფელ ჯოისუბანთან (კომუნისტური წყობის დროს, სოფელს შრომისუბანი ეწოდებოდა) ახლოს, შემადღებულ ადგილზე მდებარეობს. სიძველეთა მკვლევარმა, XX საუკუნის 20-30-იან წლებში რაჭა-ლეჩხუმში იმოგზაურა და აქაური ისტორიული ძეგლების მნიშვნელოვანი ნაწილის ფაქტობრივი მონაცემები დაგვიტოვა¹⁰¹. რაჭის ისტორიული მიმოხილვისას, გიორგი ბოჭორიძე, გამოთქვამს წინასწარ მოსაზრებას, რაჭაში ქრისტიანობის მცხეთიდან შესვლის თაობაზე, ამის მტკიცებულებად კი მოჰყავს, „მცხეთის“ წმინდა გიორგის ეკლესიად სახელდებული ჯოისუბნის საყდარი. ეს გულისხმობს, რომ ჯოისუბანი უნდა ყოფილიყო მცხეთის - საქართველოში ქრისტიანობის უმნიშვნელოვანესი კერის - მეტოქე ადგილი, საიდანაც ახალი რელიგია და

¹⁰¹ გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები (წიგნი შეადგინა ლევან ფრიუქემ). თბ., 1994.

კულტურა მთელ კუთხეში გავრცელდა. ლეჩხუმში მდებარე „მცხეთის“ სახელობის ეკლესიასაც ასეთივე დანიშნულება უნდა ჰქონოდა¹⁰².

გიორგი ბოჭორიძის რაჭაში მოგზაურობისას, ჯოისუბნის საყდარი უკვე სავალალო მდგომარეობაში ყოფილა. მკვლევარი, მას ხუროთმოძღვრული ძეგლის „შესანიშნავ ნაშთებს“ უწოდებს და დაწვრილებით აღწერს დარბაზული ტიპის, შირიმის თლილი ქვისა და კირისაგან ნაგებ ეკლესიას და ფიქრობს, რომ ამ ადგილას უძველესი ხანის ხუროთმოძღვრული ძეგლი არსებობდა, რომელიც პირვანდელი სახით არ შემორჩა. მისი სიტყვებით, ქრისტიანობის პირველი კერა რაჭაში, სწორედ ჯოისუბანში უნდა ყოფილიყო, სადაც VIII-IX საუკუნეებში აშენდა კიდევ ტაძარი. ჩვენთვის საინტერესო რელიეფებს, დამწერლობის თვალსაზრისით, მკვლევარი VIII-IX საუკუნეებს მიაკუთვნებდა და მოგვიანებით განახლებულ-გადაკეთებულ ეკლესიაში მათ მეორად გამოყენებაზე მიუთითებდა¹⁰³.

ჯოისუბნის ზემოაღნიშნული რელიეფებს მოიხსენიებს რენე შმერლინგი, ქართული კანკელების შესახებ ნაშრომში „ხუროთმოძღვრების მცირე ფორმები საქართველოში¹⁰⁴“. წიგნში ჯოისუბნის რელიეფები გველდესისა და სხიერის კანკელებთან მიმართებაშია განხილული და აღნიშნულია, რომ ჯოისუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის კვეთილობაში ორი სხვადასხვა თაობის ოსტატის ხელი გამოირჩევა¹⁰⁵. რენე შმერლინგმა, მცირე ზომებისა და გამოსახულებათა ზედმიწევნით დეტალური დამუშავების მიხედვით, ჯოისუბნის რელიეფები საკურთხევლის კანკელებს შეადარა და გამოჰყო ამ ფიგურათა დამახასიათებელი კონკრეტული თავისებურებები.

ჯოისუბნის რელიეფების აღწერილობასა და მათ სტილისტურ ანალიზს შეიცავს ნათელა ალადაშვილის სტატია¹⁰⁶, რომელშიც მოკლედ არის მიმოხილული გიორგი ბოჭორიძისა და რენე შმერლინგის შეხედულებები და ვარაუდები ჯოისუბნის რელიეფების თაობაზე. მკვლევარი, აწ დაკარგულ ფილაზე, იონასა და დანიელის სცენების სემიოტიკურ მნიშვნელობაზე წერს და დანარჩენ ფილებთან მათ კავშირზეც მიუთითებს. აქვე განხილულია, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადის რელიეფები - „ხარება“, „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ და ტაძრის შემკულობაში ძალზე იშვიათად გამოყენებული, ლიტურგიული პროცესიის ამსახველი კომპოზიცია. ნათელა ალადაშვილი, სტილისტიკური ნიშნების საფუძველზე, ეკლესიის რელიეფებს X საუკუნის I ნახევარში ერთი სახელოსნოდან გამოსული ორი ოსტატის ხელით შესრულებულ ნიმუშებად მიიჩნევს¹⁰⁷.

¹⁰² იქვე, გვ. 53.

¹⁰³ გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის... გვ. 52.

¹⁰⁴ P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი.

¹⁰⁵ იქვე, გვ. 80-81.

¹⁰⁶ ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის... გვ. 68-76.

¹⁰⁷ იქვე, გვ. 72.

აღნიშნულ მეცნიერთა შრომებში გამოქვეყნებული კვლევები, დღესაც ინარჩუნებენ მნიშვნელობას, თუმცა, ისინი მხოლოდ ნაწილობრივ ასახავენ „განკითხვის დღის“ თემასთან დაკავშირებულ საკითხებს. მათში მკვლევარები მცირედ ეხებიან თემის შინაარსობრივ ნაწილს, მის იკონოგრაფიას და ძირითადი აქცენტი მაინც სტილური თავისებურებების წარმოჩენაზეა დასმული. ქართულ მქანდაკებლობაში, „დღე განკითხვის“ თემის არსებობის თავისებურებანი და კონკრეტული გამოვლინებების საკითხი კიდევ მოითხოვს დამუშავებას. ამ კონტექსტით, ჯოისუბნის რელიეფთან დაკავშირებით, ახალი საკვლევი საკითხები ჩნდება, რაზეც ქვემოთ გავამახვილებთ ყურადღებას.

გ) ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფების აღწერა

ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმელი გაფორმებული იყო მოზრდილი ზომის საპირეთი, რომელიც, გიორგი ბოჭორიძის მიერ ძეგლის აღწერისას, უკვე გატეხილი ყოფილა. საპირე სიმაღლეში 130 სმ-ია, სიგანეში, კი - 80 სმ. და შვიდი, ერთმანეთისაგან მეტ-ნაკლებად განსხვავებული ზომის ნაწილისაგან შედგება (სურ. 2).

მკვლევარები ფიქრობენ, რომ რელიეფური ფილები, თავდაპირველად სხვა ადგილზე იყვნენ მოთავსებულნი. ამ მოსაზრებას განაპირობებდა ფილების საკრმლის მოხაზულობასთან ზუსტად შეუსაბამობის ფაქტი. ალაგ-ალაგ ჩამოკვეთილი ფილები, კედლის წყობაში განსხვავებული ფერითაც გამოირჩეოდნენ და იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს მათ მორგებას განგებ ცდილობდნენ აღნიშნულ ადგილზე¹⁰⁸. ნათელა ალადაშვილი აღნიშნავს რელიეფის ზედა სამი ნაწილის „განკითხვისადმი“ კუთვნილებას და ამდენად, თავიდანვე მათ ერთიანობას. არგუმენტი, საპირესა და სარკმლის ზომების ერთმანეთისაგან განსხვავებული ზომების გამო, მათი თავდაპირველი ადგილის სხვაგან მდებარეობის თაობაზე, შესაძლოა გავიზიაროთ, თუმცა, დაზუსტებას მოითხოვს სხვა საკითხი - არის თუ არა სარკმელი იმ სახით, რა სახითაც ჩვენამდე მოაღწია, ერთიანი იდეით გააზრებული მხატვრული გადმოცემის ნიმუში? ამ კითხვაზე დადებითი პასუხი გვაქვს და მის შესახებ ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის საპირეს შვიდი რელიეფური ფილადან სამი საკუთრივ „განკითხვის დღის“ მოვლენებს ასახავს, დანარჩენ ოთხზე კი, წყვილი გეორმეტრიული ორნამენტი და ორი წმინდა მხედარია გამოსახული. თითოეული რელიეფი ცალცალკეა გამოკვეთილი და მიუხედავად მათ შორის საერთო შინაარსობრივი კავშირისა, ყოველი მათგანი კონკრეტულ, დამოუკიდებელ კომპოზიციას წარმოადგენს.

¹⁰⁸ გ. ბოჭორიძე, რაჭის... გვ. 326-327. ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის...გვ. 72.

გიორგი ბოჭორიძე, სარკმლის საპირეს აღწერილობისას, ახსენებს სარკმლის ძირში განთავსებულ მერვე ქვის დაფას, სიუჟეტური კომპოზიციებით - დანიელი ლომთა ხაროში და იონა წინასწარმეტყველის ხსნა ვეშაპის მუცლიდან. სამწუხაროდ, ჩვენამდე ამ ფილას არ მოუღწევია, თუმცა, შემოგვრჩა მკვლევარის მიერ გადაღებული ფოტო, რომელზეც კარგად ჩანს, სარკმლის ირგვლივ განლაგებული რვა რელიეფი¹⁰⁹ (სურ. 3).

იონასა და დანიელის ამბის ამსახველი სიუჟეტების ჯოისუბნის სარკმლის საპირეს დანარჩენ გამოსახულებებთან დაკავშირება, შემთხვევითი არ არის. ყველა სტულპტურული ფიგურა, ერთმანეთთან იდეურ კავშირშია. ისინი, სიმბოლურად სულის ხსნასა და მკვდრეთით აღდგომას გამოსახატავენ და ამდენად, ესქატოლოგიურ საფუძველი აქვთ.

რელიეფური საპირეს ზედა ნაწილში, ქრისტე პანტოკრატორია, მაკურთხეველი მარჯვენითა და გრაგნილით. მის მარჯვენა მხარეს, წიგნით ხელში მოციქული პავლეა, მარცხნივ პეტრე - სამოთხის კარის გასაღებითა და გრაგნილით. ფრონტალურად მოცემულ ფიგურებს ფეხები პროფილში აქვთ. წვეროსანი მოციქულების სახეებიცა და სამოსიც ერთმანეთის მსგავსია, ორივე მათგანს მხრებზე მანტია მოუსხამს. პრიმიტიული ფორმის უფლის ტახტი, ექვსფურცლად შეკრული ყვავილებით არის გაფორმებული. ფიგურებს შორის დარჩენილი არე, ნაკაწრი ასომთავრული წარწერებითაა შევსებული და გამოსახულთა ვინაობას აკონკრეტებს. ქრისტეს შარავანდედთან ვკითხულობთ:

მაცხო|<a>ვ|ა|რ|ი¹¹⁰

მოციქულ პავლესთან:

წ(მიდა)ნი|მ(ო)ც(ი)ქ(უ)ლნი პ|ა|ვ|ლ|ე¹¹¹

პეტრეს მხარეს:

პ|ე|ტ|რ|ე¹¹²

პეტრეს ფიგურის გვერდით, ამოჭრილია სცენის განმარტებითი წარწერა:

გ(ა)ნ(კ)ი(ბ)ვდ¹¹³

რელიეფის შემდეგი წყვილი, „განკითხვის დღის“ თემას აგრძელებს: მარჯვენა ფილაზე, ერთმანეთის გვერდით დგანან საყვირიანი ანგელოზი და ტაძრის შარავანდედიანი ქტიტორი გაბრიელ მამასახლისი, საყდრის მოდელით ხელში. შარავანდედისა და სამოსის

¹⁰⁹ გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრ., საქ. მუზეუმის მოამბე, ტფ., 1935, ტ. VIII, 1933 და 1934, ტაბ. XVII, სურ. 6. მკვლევარი, იქვე აქვეყნებს ჯოისუბნის ეკლესიის სხვა რელიეფების ფოტოებსაც: სურ. 7 (ტაბ. XVIII) და სურ. 8 (ტაბ. XIX).

¹¹⁰ ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები, ნარკვ. I, (IX-XIII სს.), შემდგ. ვ. სილოგავა, თბ., 1980, გვ. 47. წარწერების პირობითი ნიშნებით გამოსახვაში დაგვეხმარა ისტორიის მაგისტრი ნინო ხარშილაძე.

¹¹¹ იქვე.

¹¹² იქვე, გვ. 48.

¹¹³ იქვე.

გათვალისწინებით, გაბრიელი სასულიერო პირი უნდა იყოს¹¹⁴. ესაა დარბაზული ტიპის ეკლესია, მინაშენით ორივე მხარეს და ფრონტონის ზემოთ დიდი რელიეფური ჯვრით. ღმრთისადმი სულის შეწყალების თხოვნით მიმართული ქტიტორი, სიუჟეტურად სრულიად შეესატყვისება მომავალი სამსჯავროს იდეას. ფიგურის გვერდით ამოკაწრული სავედრებელი წარწერა მის სახელს გვამცნობს:

წ(მიდა)ო ე|კლე|სი|ა|ო| შ(ეიწყალ)|ე || გ(ა)|ზ(რე)|ლ | მამ|ასა|ხლი|სი¹¹⁵

მარცხნივ მდებარე ფილაზე ანგელოზის მიერ სულების აწონვის სცენაა გამოკვეთილი, რაც გულისხმობს, ადამიანთა სიცოცხლეში ჩადენილი კეთილი და ბოროტი საქმეების სასწორზე აწონვას. ანგელოზის წინ შიშველი ადამიანების ორ რეგისტრია, ზედა რიგში, სამი მართალი შარავანდედით, გამოირჩევა ქვემო რიგში სამი ცოდვილისაგან. ადამიანები თავიანთი შესტებით თითქოსდა სიშიშვლეს იფარავენ, უფლის სამსჯავროს მოლოდინში თვალები შიშისაგან გაფართოებიან და სასოწარკვეთილების ნიშნად თავზე ხელები შემოუჭვდიან. გამოსახვის პირობითობა ვერ ანელებს განცდის სიმძაფრეს და დამაბულობას. ამ პატარა კაცუნების ემოცია მნახველზე საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენს, თითქოს ჩვენ თვალწინ ცოცხლდება ეს მოვლენა, თავისი დიდებულებითა და ამავდროულად შემადრწუნებელი მოლოდინით.

აღნიშნული სამი რელიეფი, ჩვენამდე მოღწეული „დღე განკითხვის“ ყველაზე ვრცელი რედაქციაა.

ჯოისუბნის ფილას ორნამენტული არშია არა აქვს. ნაპირების საერთო ფონიდან ოდნავ ამოწევით იქმნება სარკმლის საპირეს კედლის წყობისაგან გამმიჯნავი სადა ჩარჩო. არშიის არარსებობა, ემსახურებოდა მნახველის ყურადღების მობილიზებას რელიეფის ხასიათზე და არა ორნამენტულ გაფორმებაზე. აღნიშნული პერიოდის რელიეფებს ახასიათებთ ორნამენტული მოჩარჩოება. სხვადასხვა სახის წნულებს უხვად იყენებდნენ სარკმელთა და კარის ღიობების, კანკელების შესამკობად.

მოჩარჩოების საერთოკომპოზიციურ სტრუქტურაში ჩასმულია რთული ხვეულებით შედგენილი, ორი ერთმანეთისაგან განსხვავებული ნახატის მქონე გეომეტრიულორნამენტური ფილა. ზომების მიხედვით, ფილები, დანარჩენ სიუჟეტურ კომპოზიციებთან მიმართებით, თანაბარმნიშვნელოვან როლში გამოდიან. ეს გარემოება გვიბიძგებს ვიფიქროთ, რომ ორნამენტები არ განიხილებიან მხოლოდ დეკორატიულ სამკაულებად და მათ სიმბოლურ-აზრობრივი მნიშვნელობა აქვთ მინიჭებული.

ერთ-ერთი გეომეტრიული ორნამენტის ძირითადი მოტივი, წრეში ჩაწნული ტეხილი ხაზებია. ორმაგი, დაუსრულებლად მოძრავი ლილვით შესრულებული წნული, წრის შიგნით

¹¹⁴ ნ. ალადაშვილი, განკითხვის დღის..., გვ. 20.

¹¹⁵ ვ. სოლოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 47.

რამდენიმე ფენად ლაგდება და რვაქიმიან ვარსკვლავს ქმნის. ფილის ოთხკუთხა ფორმაში წრის ჩაწერით მიღებულ თავისუფალ კუთხეებს, წრესთან დაკავშირებული სამკუთხედები ავსებენ, შუაში ისრისპირისმაგვარი რელიეფური ნახატი. ვარსკვლავის ცენტრში ექვსფურცლიანი ვარდულია.

მეორე ორნამენტულ ფილაზე, ორმაგი ლილვი, პირველ ფილასთან შედარებით მარტივ ხვეულებს ქმნის. ეს არის უწყვეტი ლილვის კონტურით შედგენილი ოთხი ტოლმკლავა და მახვილწვერიანი ჯვრის მსგავსი ფიგურების ერთობა. ისინი იმგვარად არიან გადახრილნი, რომ ოთხივე მათგანის წვერი ფილის ოთხივე კუთხეს ებჯინება, ბოლოები კი ცენტრში ერთდებიან და აქ ლილვები ქმნიან რადიალურად განლაგებული რვა მომრგვალებულთავიანი სხივისაგან შემდგარ კონას, რომელიც ამავე დროს მოგვაგონებს ოთხივე კიდისაკენ გახსნილ ჯვარს.

ჯოისუბნის რელიეფი, ღიობის ორივე მხარეს ერთმანეთის პირისპირ განლაგებული წმინდა მხედრების გამოსახულებებით სრულდება. წმინდა გიორგი, ცხენის ფლოქებქვეშ მოქცეულ დიოკლეტიანეს შუბით ლახვრავს. წმინდა მხედარის ამგვარ გამოსახულებას, ქართველი ოსტატები, საუკუნეების მანძილზე მიმართავდნენ, როგორც ჭედური და ფერწერული ხატების შექმნისას, ისე კედლის მხატვრობასა და ქანდაკებაში. ამოკაწრულ წარწერაზე იკითხება:

წ(მიდა)ი გ(იორგ)ი¹¹⁶,

წ(მიდა)ო გ(იორგ)ი | შ(ეი)წყ(ა)ლე მ(ო)ნ(ა)ი შ(ე)ნი კ{ა}(ლა)ტ(ო)ზ{ი}¹¹⁷

წმინდა გიორგის მოპირდაპირედ, მხედარი წმინდა თევდორე გველემას კლავს. წმინდა მხედრების ერთად გამოსახვა, ქართულ ხელოვნებაში იშვიათობა არ არის, უფრო მეტიც, ის ერთ-ერთი საყვარელი თემაა კედლის მხატვრობისა სვანეთში, სადაც მათ განსაკუთრებულ პატივს სცემდნენ და მოხატულობის მნიშვნელოვან ნაწილს უძღვნიდნენ. ფიგურასთან წარწერილია:

წ(მიდა)დ თ(ევდორ)ე¹¹⁸

აღნიშნული რელიეფების ქვემოთ იყო ზემოხსენებული მერვე ფილა, დანიელისა და იონას სასწაულებრივი ხსნის ძველადთქმისეული სიმბოლური სიუჟეტებით, რომლებიც აღდგომისა და ხსნის წინასახეს წარმოადგენენ.

ვარდულისა და ჯვრის მოტივების შემცველი ჩუქურთმიანი ფილების და წმინდა მხედრების გამოსახულებების გამოყენებას თავისი ახსნა აქვს. ვარდული, ქრისტიანულ სამყაროში, ღმრთისმშობლის სიმბოლიკას უკავშირდება, ჯვარი კი ქრისტეს, მაგრამ რამდენად შეესაბამებიათ ისინი რელიეფის საერთო შინაარსს და ზედა სამ რელიეფს, ამაზე ქვემოთ ვიმსჯელებთ.

¹¹⁶ იქვე, გვ. 45.

¹¹⁷ იქვე.

¹¹⁸ იქვე.

დ) ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის კომპოზიციების იკონოგრაფიული თავისებურებები

ჯოისუბნის „დღე განკითხვის“ სიუჟეტი, თავისი განსაკუთრებულობის გამო, ყურადღებას იქცევს და კითხვებს ბადებს. აქამდე მისი იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური საკითხების შესწავლა, არ გამხდარა საფუძვლიანი კვლევის საგანი.

ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფის თაღედის ცენტრალური გამოსახულება, ღმრთაებრივი დიდებით მოსილი მსაჯული ქრისტე, ორგანიზებულად კრავს მთლიან კომპოზიციას და წარმოადგენს ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში გავრცელებული მსაჯულის გამოსახვის ტრადიციული ფორმას (სურ. 4).

ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში, ქრისტიანული იდეები სიმბოლო-მინიშნებით, ალეგორიულად გადმოიცემოდა. მომავალი სამსჯავროს გამგებელი ქრისტე, სარკოფაგებზე, მოზაიკასა და კატაკომბების მხატვრობაში კეთილი მწყემსის ხატებით წარმოგვიდგება, რომელიც ერთმანეთისაგან განარჩევს ცხვრებსა და თხებს (რავენის სანტა აპოლინარი ნუოვოს VI საუკუნის მოზაიკა) (სურ. 5), ასევე, სიძის სახით, გონიერ და უგუნურ ქალწულებს შორის (სან ლორენცოს იგივე კირიაკის კატაკომბა, IV ს.)¹¹⁹ (სურ. 6). ეს ბიბლიური პარაბოლა, სიმბოლურად განასახიერებს მართალი ადამიანების სამოთხეში შესვლას მაცხოვართან ერთად, განკითხვის დღეს. ქრისტეს სამსჯავროზე მიმანიშნებელ ნიშან-სიმბოლოდ გამოიყენებოდა ჰეტიმასიაც. მოგვიანებით იქმნება - ქრისტე-მსაჯული ანგელოზებს შორის და ტახტი განმზადებული, ქრისტე ღმრთისმშობელისა და იოანე ნათლისმცემელს შორის, ანგელოზებთან ერთად. სანტ-ანჯელო-ინ-ფორმისის მოხატულობაში (1075 წ.), „დღე განკითხვისა“ მონუმენტური ციკლის სახით პირველად არის წარმოდგენილი (სურ. 7). მართალია, ის არ შეიცავს კომპოზიციისათვის დამახასიათებელ ყველა კომპონენტს, თუმცა, ცენტრში ასევე დიდებით მოსილი ქრისტეა, ანგელოზთა დასებს შორის. საინტერესოა, ცისარტყელაზე და არა ტახტზე მჯდომარე ქრისტეს იკონოგრაფიული ტიპი (რეიხენაუს წმ. გიორგის ტაძარი XI ს., ფლორენციის ბაპტისტერიუმი XIII ს. და სხვ.). ცისარტყელას სიმბოლოს ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში რამდენიმე მნიშვნელობა აქვს. ბიბლიაში ის ღმერთსა და ყოველივე სულიერს შორის აღთქმის ნიშანია. მისი თითოეული ფერი უკავშირდება სულიწმინდის შვიდ, სხვადასხვა ნიჭს. ცისარტყელა, წმინდა წერილში შემავალ წინასწარმეტყველთა ხილვებში, გამოცხადებებში, ხშირად იხსენიება ბიბლიური მოვლენის - უფლის დიდებით გამოჩენასთან კავშირში (დაბ. 9:13; ეზეკ. 1:28; აპოკალიპსისი 10:1, 4:3 და სხვ.).

¹¹⁹ Н. В. Покровский, Очерки... გვ. 35-36.

XII საუკუნის ტორჩელოს სანტა მარია ასუნტას კათედრალის დასავლეთი კედლის ვრცელი მოზაიკა, „საშინელი სამსჯავროს“ უკვე დასრულებულ სურათს შეიცავს, მისთვის დამახასიათებელი ყველა კომპონენტით. ცენტრში „ვედრება“, შემდეგ 12 მოციქული - პეტრე გასაღებით, პავლე კი წიგნით ხელშია (სურ. 8).

ბიზანტიურ ხელოვნებაში, „განკითხვის დღის“ ვრცელი რედაქციების ჩამოყალიბებული ფორმა, შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის მაგალითების მსგავსად, ცენტრში თითქმის ყოველთვის, „დეესის“ გამოსახავს, რომლის ირგვლივაც იშლება მთელი კომპოზიცია. ჯოისუბნის რელიეფზე, „ვედრების“ ნაცვლად, ქრისტე და პეტრე და პავლე მოციქულია. ამ სცენის პარალელს, ვაშინგტონში, დუმბარტონ ოუქსის მუზეუმში, ბარბერინის კოლექციაში დაცული, V-VI საუკუნეების ტერაკოტის ფირფიტაზე ვხედავთ. მასზე გამოსახულია „საშინელი სამსჯავროს“ ორ რეგისტრად გაყოფილი სცენა: აღსაყდრებული ქრისტეს სამსჯავროს მოციქულები ესწრებიან. ქვედა რეგისტრი, ზედასაგან გამოყოფილია ერთგვარი კარიბჭით, რომლის მიღმაც გასასამართლებელი ადამიანები არიან თავმოყრილნი. ფირფიტაზე განაჩენის გამოტანის მომენტია გადმოცემული (სურ. 9). ანდრე გრაბარი, ამ სცენაში სასამართლო ტრიბუნალის ასახვას ხედავდა, რომელიც, ერთი მხრივ ამართლებს და ადამიანთა მოქმედების კომპენსირებას ახდენს, მეორე მხრივ კი გამოაქვს სასჯელი¹²⁰. ქრისტეს გვერდით მოციქულები არიან კასტორიაში, წმინდა სტეფანეს ტაძრის ნართექსის მოხატულობაშიც (IX საუკუნის დასასრული და X საუკუნის დასაწყისი), რომელიც „დღე განკითხვის“ ერთ-ერთ ყველაზე ადრეული ბიზანტიური მაგალითია¹²¹ (სურ. 10).

ჯოისუბნის მსჯავრის მსგავსი სცენა გამოკვეთილია ქვასვეტის კაპიტელზე (VI საუკუნის შუა ხანები), სოფ. გორადან (დმანისის რ-ნი). დანამდვილებით არაფერი მიაწინებს გორას სტელაზე „დღე განკითხვის“ არსებობას, მაგრამ აღსაყდრებული, მაკურთხეველი მარჯვენითა და სახარებით გადმოცემული მაცხოვარის გვერდით ორი შარავანდედიანი ფიგურა, ვარაუდის დონეზე პეტრე და პავლე მოციქულებად იდენტიფიცირდებიან¹²². მაცხოვრისა და მოციქულის ერთად განთავსების რელიეფური ნიმუში გვაქვს ვალეს (X ს.) ეკლესიიდანაც, მასზე მოციქული პეტრე, ქტიტორთან ერთად, ქრისტეს წინაშე წარმოდგენილი (სურ. 11).

ჯოისუბნის რელიეფის ოსტატი, მსჯავრის გადმოსაცემად იყენებს ქრისტეს ტრიბუნალის არქაულ მხატვრულ ფორმას, რომელიც მოკლედ გადმოსცემს იდეას და წინ უსწრებს, „ვედრების“ „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიაში დამკვიდრებას. ეს ორი მხატვრული თემა დროში თანაარსებობს, შემდგომ პრიორიტეტი „დეესის“ ენიჭება. რელიეფზე სცენების ლაკონიურობა

¹²⁰ A. Grabar, *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton University Press, 1968, pp. 44.

¹²¹ B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends*, *Byzantinosche Zeitschrift*, 1969, tome 62, pp. 371.

¹²² გ. ჯავახიშვილი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მცირე ქანდაკება, თბ., 2014, გვ. 21.

აიხსნება ამ დროისათვის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული ფორმის ჩამოყალიბებლობით. ოსტატი ირჩევს განსჯასთან დაკავშირებული ძირითადი მომენტების კადრებად გადმოცემის გზას - თითოეულ ფილაზე კონკრეტული მოქმედებაა აღბეჭდილი, რომელიც გვაძლევს მოვლენების ინტერპრეტაციისა და მის მიღმა ვრცელი პროცესის წარმოდგენის შესაძლებლობას.

მომდევნო ფილაზე, ერთ სიბრტყეზე წარმოდგენილი ქტიტორი, ტაძრის მოდელით ხელში და საყვირიანი ანგელოზი, შესაძლებელია, კომპოზიციურად ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებელ გამოსახულებებად აღვიქვათ, თუმცა, აზრობრივად ისინი შეესაბამებიან რელიეფის საერთო კონტექსტს (სურ. 12). უფლის ან წმინდანთა წინაშე ქტიტორთა გამოსახვის ტრადიცია ადრეული დროიდან იღებს სათავეს. მათი ვიზუალური წარდგენა, მოხატულობასა თუ რელიეფურ დეკორში, განსხვავებულად ხდებოდა. ერთ-ერთი ყველაზე გავრცელებული ფორმა, ტაძრის მოდელით ხელში, ქტიტორთა ქრისტესაკენ მიმართული პოზაა, რაც მათ მიერ აგებული ეკლესიის ღმრთისადმი მიძღვნას განასახიერებს. სცენის არსი, ცოდვების გამოსყიდვის მცდელობა, უფლისადმი სულის შეწყალების თხოვნა და მეოხებაა მეორედ მოსვლის ჟამს. რავენის სან ვიტალეს საკურთხევლის აფსიდის მოზაიკურ კომპოზიციაზე (521-547 წწ.), მთავარანგელოზები ქრისტეს წინაშე წარადგენენ ტაძრის პატრონს წმინდა ვიტალის და ტაძრის აღმშენებელს - ქტიტორს (სურ. 13). ქრისტიანულ ხელოვნებაში, ქტიტორული კომპოზიციის ერთ-ერთი ადრეული ნიმუშია მცხეთის ჯვრის (586-604 წწ.) აღმოსავლეთი ფასადის სამნაწილიანი რელიეფი (სურ. 14). წარწერის თანახმად, მუხლმოდრეკილი ქართლის ერისმთავარი სტეფანოზი - ქრისტეს, ხოლო მისი ძმები, დემეტრე და ადარნერსე შვილთან - ქობულთან ერთად, მთავარანგელოზ გაბრიელისა და მიქაელის წინაშე შეწყალებას ითხოვენ. ცენტრალური რელიეფის თავსართზე, ნათელა ალადაშვილი მიუთითებდა ჰაერში მოლივლივე ანგელოზის გამოსახულებაზე, როგორც სამივე რელიეფის კომპოზიციურად გამაერთიანებელ ელემენტზე¹²³.

ჯოისუბნის რელიეფის შემდეგ ფილაზე ანგელოზია სასწორით ხელში, მის წინაშე ცოდვილთა სულებით (სურ. 15). მესაყვირე და მწონავი ანგელოზების სახელები წარწერით აღნიშნული არ არის, თუმცა მათ მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებთან ვაიგივებთ. წმინდა წერილში ხშირად გვხვდება პასაჟი სულებისა აწონვისა (იოზ. 31:6; დან. 5:27; 3 ეზრ. 3:34) და მეორედ მოსვლის საყვირით გამოცხადების შესახებ (1 თეს. 4:16; გამოცხ. 11:15; მთ. 24:31; 1 კორ. 15:52), მაგრამ არსად არის მითითებული, კონკრეტულად, მიქაელისა და გაბრიელის მიერ სასწორისა და საყვირის გამოყენების შემთხვევა, მეორედ მოსვლის ჟამს.

ქრისტიანული ტრადიცია მთავარანგელოზ მიქაელს მრავალსახოვნად წარმოაჩენს. მის არსებაში გაერთიანებულია მეომრის, უფლის ტახტის მცველის, სატანის დამამარცხებლის,

¹²³ Н. А. Аладашвили, Монументальная... 1977, стр. 30.

მართალთა სულების სამოთხეში გამცილებლის სახე. მანვე შეითავსა მოსამართლის როლი უკანასკნელი სამსჯავროს დროს. მთავარანგელოზ მიქაელთან სულთა აწონვის დაკავშირება მომდინარეობს დანიელის წინასწარმეტყველების იმ ნაწილიდან, სადაც ნათქვამია, რომ ისინი, ვინც მიქაელის წიგნში ჩაეწერებიან, გადარჩებიან და ეს წიგნი დაბეჭდილი იქნება უკანასკნელ ჟამამდე (დან. 12:1-13)¹²⁴.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში სასწორიანი ანგელოზის გამოსახულება IX საუკუნემდე არ შემორჩენილა. ხელოვნების ნაწარმოებებში მისი გამოჩენა, იმთავითვე უკავშირდებოდა სამსჯავროს იდეას. სულთა აწონვის უძველესი მაგალითი ზემოხსენებული წმინდა სტეფანეს ტაძრის ნართექსის მოხატულობაშია, ჯოჯოხეთის სცენებთან ერთად. IX-X საუკუნეებით თარიღდება ანგელოზის მიერ სულების აწონვის სცენა კაბადოკიაში, ილჰარას ხეობაში მდებარე ილანლი ქილისეს ქვაბული ეკლესიის კედლის მხატვრობაში (სურ. 16)¹²⁵. ქართულ ნიმუშებში უძველესი ანალოგიური კომპოზიცია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის დასავლეთის კედელზე უნდა იყოს გამოსახული (XI ს)¹²⁶. სასწორიანი ანგელოზის რელიეფური ნიმუში მოცემულია ირლანდიაში, მონასტერბოისში მდებარე სამხრეთის, იგივე მუირდაჰის ჯვრის სახელით ცნობილ კელტურ ჯვარზე (IX-X სს.). ჯვრის ორივე მხარეს ძველი და ახალაღმოჩენილი სცენები რეგისტრებადაა განლაგებული. ჯვრის მკლავების გადაკვეთაზე, ცენტრში „უკანასკნელი სამსჯავრო“, მის ქვემოთ კი ანგელოზი და დემონი სასწორით ხელში¹²⁷ (სურ. 17).

ქრისტიანული სწავლებების მიხედვით, მიქაელის მსგავსად მთავარანგელოზ გაბრიელსაც მრავალი ფუნქცია აკისრია, მათ შორის უფლის კეთილი მაცნისა, მისი ნების მაუწყებელისა და ღმერთის ყოვლადმღიერების მახარობელისა. მთავარანგელოზი გაბრიელის სახელი ებრაულიდან ითარგმნება როგორც „ძალი ღმერთისა“. ამ გადმოცემებს უნდა უკავშირდებოდეს საშინელ სამსჯავროზე მისი როგორც უფლის ნების განმცხადებლის როლი და საყვირით გამოსახვის ტრადიციაც. „განკითხვის დღის“ ვრცელ და შეკვეცილ რედაქციებში ერთ-ერთ

¹²⁴ R. A. S. Macalister, Muiredach, abbot of Monasterboice, 890-923 A. D.: his life and surroundings, Dublin, 1914, pp. 76-77.

¹²⁵ N. Thierry, M. Thierry, Nouvelles églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1963, pp. 100-101, fig. 22, pl. 49 a. ჟ.-მ. და ნ. ტიერები აღნიშნავენ, რომ სულთა აწონვის სცენა არის ქარში ქილისეს 1212 წლის მოხატულობაშიც (იქვე, გვ. 101). ამაზე მიუთითებდა გ. დე ჟერფანიონი: G. de Jerphanion, Une Nouvelle Province de L'art Byzantine, Les Églises Rupestres de Cappadoce, tome II, Paris, 1934, pp. 13, pl. 145-146; ქარში ქილისეს სულთა აწონვის ეპიზოდთან დაკავშირებით, იხ.: C. Jovilet-Lévy, La Cappadoce Médiévale: images et spiritualité, Zodiaque, Saint-Leger-Vauban, 2001, pp. 275.

¹²⁶ მოხატულობა ძალზე დაზიანებულია. ერთ ადგილზე, მკრთალად ჩანს სასწორის პინის და მისი დამჭერი თასების კონტურები, დრაპირებული სამოსის (სავარაუდოდ, ანგელოზის) ფრაგმენტი. გამოსახულებები ქვედა რეგისტრის ცენტრშია განთავსებული და კომპოზიციურად შეესაბამება სამოთხისა და ჯოჯოხეთის გზაგასაყარს, სადაც აღნიშნული სცენა სავსებით ბუნებრივად განთავსდებოდა.

¹²⁷ R. A. S. Macalister, დასახ. ნაშრომი, გვ. 75-76.

ცენტრალურ ადგილს სწორედ საყვირიანი ანგელოზი იკავებს. მისი მრგვინავი საყვირის ხმა, სამყაროს ქრისტეს მეორედ მოსვლასა და უკანასკნელი სამსჯავროს დაწყებას ამცნობს. ანგელოზის საყვირის ხმაზე აღსდგებიან მიცვალებულნი და „შეკრებენ მის (უფლის - ქ. ო.) რჩეულთ ოთხთავ ქართაგან, ცათა კიდიდან მათ კიდემდე“ (მათე 24:31). სწორედ ამ მომენტის ილუსტრირებაა ანგელოზთა დასების, მოციქულთა, წმინდანთა, „უბრალო მოკვდავთა“ ჯგუფების გამოსახვა ქრისტეს ფიგურის ირგვლივ „დღე განკითხვის“ სიუჟეტში.

ქართულ ხელოვნებაში მესაყვირე ანგელოზის ერთ-ერთი ადრეული რელიეფური გამოსახულება, VI საუკუნით დათარიღებულ ბრდაძორის სტელაზეა გამოკვეთილი და ის ჩვენი კვლევის ერთ-ერთი საგანია. ბიზანტიური მაგალითებიდან უძველესია ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმში დაცული IX საუკუნის სპილოს ძვლის პანელზე¹²⁸ „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციაში ჩართული მესაყვირე ანგელოზები (სურ. 18).

დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა და გამომსახველობითი ხელოვნების ყველა სფეროში დამკვიდრდა მიქაელისა და გაბრიელის იკონოგრაფიული ტიპი, სულელების აწონვისა¹²⁹ და მეორედ მოსვლის მაუწყებელი საყვირის გამოყენების მომენტში. ამ გამოსახულებებს ხშირად მიმართავდნენ როგორც აღმოსავლეთქრისტიანულ, ისე დასავლეთევროპულ ხელოვნებაში¹³⁰, სადაც სკულპტურული „განკითხვის დღე“ ყველაზე ხშირად ტიმპანებს ამკობს.

მხატვრულ-სტილისტურად, ჯოისუზნის ანგელოზების ყველაზე ახლო ანალოგებს - სხიერის კანკელის ფილაზე გამოკვეთილ ანგელოზებს, ვინაობის აღმნიშვნელი წარწერები ახლავთ. მათი მიხედვით, მთავრანგელოზი საყვირით ხელში „წმინდა გაბრიელია“, მის გვერდით კი, „წმინდა მიქაელი“¹³¹. ჩვენთვის უცნობი მიზეზის გამო, ჯოისუზნის რელიეფების ოსტატმა ანგელოზებს სახელები არ დაურთო, მაგრამ მისთვის, ისევე როგორც იმ დროის ქრისტიანებისათვის, მათი ვინაობა ეჭვგარეშე, ცნობილი უნდა ყოფილიყო.

ჯოისუზნის რელიეფებში დაცულია სულიერი იერარქიის პრინციპი. კომპოზიციის ცენტრში, აღმატებულ ადგილას ქრისტეა, მის გვერდით თავნი მოციქულთანი, ქვემოთ - მთავრანგელოზები, ქტიტორი და „უბრალო“ ადამიანები. ასეთი თანმიმდევრობით აგებული კომპოზიცია წარმოადგენდა სამყაროს წესრიგის მიკრომოდელს და იერარქიულ კანონზომიერებასაც ექვემდებარებოდა.

¹²⁸ პანელზე მეორედ მოსვლისა და აღდგომის სიუჟეტები ერთ კომპოზიციაშია გაერთიანებული.

¹²⁹ L. Rodríguez Peidano, Psychostasis Or The Weighing Of The Souls, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Psychostasis> - შემოწმებულია 15.09.2023.

¹³⁰ იქვე.

¹³¹ ი. ნიკოლეიშვილი, სხიერის... გვ. 105.

ე) ჯოისუბნის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფის ორნამენტის სიმბოლიკა და შინაარსობრივი მიმართება „დღე განკითხვის“ თემასთან

„დღე განკითხვის“ ამსახველი კომპოზიციების გარდა, ჯოისუბნის ეკლესიის სარკმლის რელიეფის მთლიან აგებულებაში გამოყენებულ ორნამენტულ-ჩუქურთმიან ფილებს, გიორგი ბოჭორიძე XI-XII საუკუნით ათარიღებდა და მოჩარჩოებაში მოგვიანებით ჩართულად მიაჩნდა. X საუკუნის ქვაზე კვეთილ ჩუქურთმებს შორის ჯოისუბნის ორნამენტების მსგავსი მოტივების არსებობას აღნიშნავს ნათელა ალადაშვილი¹³².

მკვლევარები, ჯოისუბნის რელიეფებზე წერისას, დიდად არ ამახვილებდნენ ყურადღებას ორნამენტულსახიან ფილებზე, მათ სიმბოლიკასა და მსჯავრთან კავშირზე. მათთან დაკავშირებულ კითხვებზე მკაფიო, დასაბუთებული პასუხი ჯერ კიდევ არ არის გაცემული. მაგალითად, გასარკვევია რა პერიოდისანი არიან ისინი, რელიეფების თანადროულნი თუ მოგვიანოდ შექმნილნი. შესწავლას მოითხოვს ორნამენტის სიმბოლიკაც. ამ საკითხების დადგენა აუცილებელია მთლიანი კომპოზიციის თავისებურებების გამორკვევისა და მისი შინაარსის სრულყოფილად გაგებისათვის.

ჯოისუბნის ჩუქურთმიან ფილებზე გამოკვეთილი გეომეტრიული სახეების მსგავსი ნიმუშები ამავე პერიოდის არაერთ ძეგლზეა გამოვლენილი. ვფიქრობთ, ორმაგი ლილვის წნულებიანი ორნამენტები, დანარჩენი რელიეფური ფილების შესრულების ქრონოლოგიურ ჩარჩოში ჯდება ანუ მათ ერთმანეთის თანადროულად განვიხილავთ. ამის თქმის საფუძველს გვიყარებს იდენტური მხატვრული ელემენტების, ამ შემთხვევაში, ექვსფურცლიანი ყვავილის გამოყენება, ერთ-ერთი ჩუქურთმიანი ფილისა და ქრისტეს ტახტის (ჩარჩოს ზედა ნაწილში მოთავსებული) გაფორმებაში.

ორნამენტულსახიანი ფილების X საუკუნისადმი კუთვნილება კარგად იკვეთება სტილისტური ანალიზისას, თუმცა, წინასწარ აღვნიშნავთ ჩუქურთმათა ზოგიერთ სტილისტურ თვისებას: ჯოისუბანში ორნამენტების კვეთა განსხვავდება რელიეფების ქრის ხასიათისაგან, მათ უფრო ღრმა და მკაფიო კვეთა, კარგად ორგანიზებული სტრუქტურა გააჩნიათ. X საუკუნეში ჩუქურთმის განვითარების ტენდენცია წნულის მკაფიოდ გამოხატვაში გამოვლინდა¹³³.

გეომეტრიული ორნამენტებით გაფორმებული ფილები სკულპტურული საპირეს ძალზე საყურადღებო ელემენტებს წარმოადგენენ. ჩვენი აზრით, რელიეფებთან ერთად მათი სარკმლის საპირეში მოთავსება სიმბოლიკურია და ღრმა საზრისი აქვს. ფილებზე დაუსრულებლად მოძრავი ლილვები გეომეტრიულ სახეებს ქმნიან. ერთ-ერთი ორნამენტის ცენტრში როზეტია, იგივე

¹³² ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის... გვ. 72.

¹³³ დ. კაკაბაძე, ქართული ორნამენტის გენეზისი, თბ., 2003. გვ. 56.

ვარდული - ქრისტიანულ სიმბოლიკაში, ღმრთისმშობლის სახელთან დაკავშირებული¹³⁴. თუ დავუშვებთ, რომ ვარდული ღმრთისმშობლის - განკითხვის დღეს ადამიანთა მეოხის, სიმბოლური გააზრებაა, მაშინ, ცხადი გახდება მისი აზრობრივი კავშირის სისწორე დანარჩენ კომპოზიციებთან¹³⁵. დედა ღმრთისას თანამყოფობას განკითხვის დღეს, იკონოგრაფიაში „ვედრების“ ჩართულობაც მოიაზრებს. გარდა ამისა, ვარდული სამოთხის ასოციაციასაც იწვევს, ეს კი, ლოგიკურად უკავშირდება კომპოზიციის კონტექსტს (სურ. 19).

ორნამენტებზე დაკვირვებისას თვალში გვხვდება წრეში ჩაწერილი ოქტაგონური ფორმების სიმრავლე. წრისა და რიცხვი რვის სემანტიკა ჯოისუბნის რელიეფზე განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა. წრე მარადიულობის, დაუსრულებლობის სიმბოლოა, რიცხვი რვა - მრავალმნიშვნელოვანი ნიშანი. ქრისტიანულ ხელოვნებაში რვაქიმიანი ვარსკვლავის გამოყენება ღმრთისმშობლის სახელს უკავშირდება - ხატებსა და ფრესკებზე, მარიამის მაფორიონზე, შუბლისა და მხრების არეზე მცირე ზომის რვაქიმიანი ვარსკვლავებია გამოსახული, ნიშნად მისი მარადქალწულობისა ქრისტეს შობამდე, შობისას და მის შემდეგ.

მეორე მნიშვნელობა რვა რიცხვისა, ჩვენთვის საინტერესო მოვლენას, განკითხვის დღეს უკავშირდება და დაპირებული აღდგომის, განახლების ალეგორიად მოიაზრება. რიცხვი რვა, აღნიშნავს მიწიერი შვიდი დღის მიღმიერ მერვე დღეს, მკვდრეთით აღმდგარი ქრისტეს იმ დროს, როცა მორწმუნეები გადადიან ქრისტეს ახალ, „დაუსრულებელ“ ცხოვრებაში, იგივე მერვე დღეში. სიმბოლურად, ეს შეესაბამება ნათლობის საიდუმლოს აღსრულებას, რის შემდეგაც, ადამიანთა სულებს უკვდავება ენიჭებათ და მარადიულ სიცოცხლეს ეზიარებიან. შემთხვევითი არ იყო, ძველად ოქტაგონის ფორმის ბაპტისტერიუმების აგება (რომის ლატერანული (V ს.), რავენის ორთოდოქსული (V ს.) და არიანული (V-VI სს.), პიზის (XII ს.), კრემონას (XII ს.) და სხვ. ბაპტისტერიუმები) სასაფლაოს მიმდებარედაც (ფლორენციის (XI ს.) ბაპტისტერიუმი), რაც ნათლობის და საიქიო ცხოვრებაში გადასვლის კავშირზე გვაფიქრებს. ქართულ სინამდვილეში, იგივე დამოკიდებულებაზე მიუთითებს ქვითკირისწყაროს უნიკალური, რვაკუთხა ემბაზის შესახებ ხელოვნებათმცოდნე ნატო გენგიურის სტატია¹³⁶, რომელშიც გაანალიზებულია, ემბაზზე ამოკვეთილი ორნამენტის სიმბოლიკა. ქვითკირისწყაროს ემბაზის გვერდებზე მცენარეებია გამოკვეთილი, ზედაპირი კი რვაქიმიანი ვარსკვლავის ფორმით იშლება. ამით სიმბოლურად მინიშნებულია „მკვდარი სულის გაცოცხლება, უკვდავების მინიჭება ნათლისღების გზით“¹³⁷ (სურ. 20). ამგვარად, რიცხვი რვა, ამ შემთხვევაშიც პოულობს გამოძახილს. აქედან გამომდინარე,

¹³⁴ G. Ferguson, *Sings and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1971, pp. 37-38.

¹³⁵ აღსანიშნავია, რომ ბურჟეს კათედრალის (XIII ს.) დასავლეთი ფასადის ცენტრალური პორტალის ტიმპანზე „საშინელი სამსჯავროს“ ზემოთ, კომპოზიციის ნაწილად წარმოდგენილი ვარდულის ფორმის სარკმელია, (XIV ს.), მისკენ მიმართული მლოცველებით.

¹³⁶ ნ. გენგიური, ემბაზი ქვითკირისწყაროს ეკლესიიდან, ძველი ხელოვნება დღეს, თბ., 2014, N 5, გვ. 62-67.

¹³⁷ იქვე, გვ. 65.

შეგვიძლია ასეთი მოკლე ფორმულირება გავაკეთოთ - ნათლობით უკვდავებამინიჭებული სული, განკითხვის დღეს მსჯავრის გავლით, არსებობას განაგრძობს მერვე დღეში, ახალ სამყაროში, უფლის მეორედ მოსვლის შემდეგ.

ჯოისუბნის ორნამენტის მსგავსია წრეში მოთავსებული რვაქიმიანი ვარსკვლავი ფარშევანგთან ერთად, გველდესის კანკელის ფილაზე (VIII-IX სს.) (სურ. 21). ნატო გენგიურის დაკვირვებით, ისინი მარადიულობისა და უკვდავების სიმბოლოებად გვევლინებიან. ქრისტიანულ ხელოვნებაში აღდგომისა და უკვდავების ნიშნად დამკვიდრებული, ანტიკურობიდან შემოსული ფარშევანგი¹³⁸ ხშირად გამოისახებოდა ადრექრისტიანული ხანის მოზაიკაში, მცირე პლასტიკის ნიმუშებზე, მინის ნაწარმზე მცენარეებთან, სიცოცხლის წყაროსთან, ბარძიმთან (ბიჭვინთის მოზაიკა IV ს., ფილა ბიჭვინთის ნაქალაქარიდან IV-V სს.) კავშირში. სამთავროს ერთ-ერთ სამაროვანში აღმოჩენილ მინის ფილაზე (IV ს.), ხე და ფარშევანგი მარადიული სიცოცხლის, სამოთხის და უკვდავების, აღორძინების სიმბოლოებია. ფილის პირზე შემოვლებული ბერძნული წარწერა - „შესვი, იცოცხლე“, შემოკლებული ვარიანტია შედარებით ვრცელი ფორმულისა და ქართულად ნიშნავს „შესვი მომავალ სიცოცხლეში“ ან „შესვი, იცოცხლებ“¹³⁹.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში ფარშევანგის - აღდგომის, უკვდავების სიმბოლოსა და რვაქიმიანი ვარსკვლავის - დაუსრულებელი ცხოვრების ნიშანის ერთად გამოსახვა, ადასტურებს მათ შორის იდეურ-შინაარსობრივ თანხმობას და საერთო კომპოზიციაში გამოსახვის მართებულობას. ჯოისუბნის ორნამენტში გამოვლენილი რვაკუთხა გეომეტრიული ფორმები, მეორედ მოსვლის შემდეგ მარადიულ სიცოცხლეში გადასვლის იდეას ეხმიანებიან.

ჯოისუბნის აღნიშნულ ორნამენტთან კავშირში უნდა ვახსენოთ, საფარის მთავარი ტაძრის (XIII-XIV სს.) სამხრეთი ფასადის სარკმლის ჩარჩოს კვადრატების კვეთილობა, წრეში ჩაწერილი რვაქიმიანი ვარსკვლავი, ცენტრში წნულითა და ვარდულით (სურ. 22).

რიცხვი რვის მნიშვნელობა, ჯოისუბნის სარკმლის ირგვლივ რვა რელიეფური ფილის განთავსებითაც იქცევს ყურადღებას. აწ დაკარგული მერვე ფილა, დანიელისა და იონას ხსნის ესქატოლოგიური თემით, დამაგვირგვინებელ აკორდად, სარკმლის ძირში იყო განთავსებული (იხ.: სურ. 3). ჯოისუბნის ოსტატი, ამ მხრივაც წარმოაჩენს რიცხვი რვის საკრალურობას.

მეორე ორნამენტულ ფილაზე ღარისებრი ლენტი ღერძიდან ირიბად გადახრილ ოთხ ჯვრისებრ გეომეტრიულ ფიგურას შემოხაზავს, ცენტრში სხივების კონად იკვრება და

¹³⁸ ფარშევანგის სიმბოლოს შესახებ იხ.: А. С. Уваров, Христианская символика, ч. I, М., 1908, გვ. 199-204.

¹³⁹ ნ. უგრელიძე, ადრეულ შუა საუკუნეთა ქართლში მინის წარმოების ისტორიისათვის, თბ., 1967, გვ. 43.

ილუზორულ წრეში, ღია კიდეებიან კონტურულ ჯვარს ქმნის¹⁴⁰. ფილაზე ლენტი ხუთ ჯვარს გამონაკვეთავს, ოთხ ერთნაირს და ერთსაც განსხვავებულს - ცენტრში (სურ. 23). უძველესი ქრისტიანული სიმბოლო, ქრისტეს ნიშანი - ჯვარი, კაცობრიობის გამობსნასთან ასოცირდება. ხუთჯვრიანი კომპოზიცია, ერთი დიდი და ოთხი პატარა ჯვრით, ე.წ. იერუსალიმის ჯვრის სიმბოლოა (იგივე ჯვაროსანთა ნიშანი), რომელიც მაცხოვარსა და მახარებლებს განასახიერებს¹⁴¹. გარდა ზოგადქრისტიანული კუთვნილებისა, ხუთჯვრიანი სიმბოლიკა ქრისტეს ჯვარცმისას მიღებულ ჭრილობებს აღნიშნავს და მის უკანასკნელ ვნებებს უკავშირდება. ჯოისუბნის ფილაზე, კიდეებგახსნილი რვაბოლოიანი ჯვარი უნიკალურ ნიშნად გვესახება, რომელიც შეგვიძლია ერთდროულად დავაკავშიროთ ქრისტესთან და მერვე დღის, დაუსრულებელი სიცოცხლის სიმბოლიკასთან. თავისთავად, ეს კავშირი გამართლებულია, ქრისტე ხომ თავად არის მარადიულად მყოფი „წყარო ცხოვრებისა“. ვფიქრობთ, ამ ორნამენტულსახიან ფილაზე ქრისტეს გავლით, მარადიულ ცხოვრებაში გადასვლის გზა უნდა დავინახოთ.

ხუთი ჯვრის ორნამენტული თემა ქართული ქვაზე კვეთილობისთვის უცხო არ არის. იგივე მოტივი ოზურგეთის რაიონის სოფელ მერიის ეკლესიის ფასადის რელიეფშია (XII-XIII სს.) გამოყენებული (სურ. 24)¹⁴².

ჯოისუბნის გეომეტრიულსახიანი ფილების ამგვარად გაგებული შინაარსი თანხვედრაშია დანარჩენი ფილების მხატვრულ-იდეურ სახისმეტყველებასთან. ორნამენტიანი ფილები ჯოისუბნის სარკმლის საპირეზე, შეესატყვისებიან ზემოთ გამოსახულ განკითხვის სცენებს და შინაარსობრივად მათ გაგრძელებას წარმოადგენენ, რითიც ოსტატის მიერ ჩაფიქრებული ძირითადი იდეა სრულიად სხვა ხარისხს იძენს. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ დავუშვებთ საპირეში ფილების მოგვიანებით ჩართვის შესაძლებლობას, ვფიქრობთ, ამით მაინც არ ირღვევა მათი კავშირი „განკითხვის“ სცენებთან. ორნამენტულსახიანი ფილების სხვა რელიეფებთან ერთად მოთავსება, ოსტატის მიერ არ იყო გაუაზრებელი. როგორც ჩანს, მათში ერთიან იდეას ხედავდნენ და ამდენად, ერთიან კომპოზიციურ სქემად მოიაზრებოდნენ.

ორნამენტული სახეების ქვემოთ, წმინდა გიორგისა და წმინდა თევდორეს გამოსახულებიანი ფილებია (სურ. 25, 26). „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში წმინდა მხედრების ჩართვა არატრადიციულია. წნულსახიან ფილებს გარკვეულ ფუნქცია აქვთ დაკისრებული და ორნამენტული „ბარიერის“ საშუალებით ორ თემას ერთმანეთისაგან აცალკევებს. ამგვარი

¹⁴⁰ მცხეთის ჯვრის მონასტრის გუმბათში გამოსახული ასეთივე რელიეფური ჯვარი და მისი ბოლოებშეკრული ვარიანტი ხახულის სამხრეთი პორტალის ტიმპანის ჯვრის ამადლების კომპოზიციაში, ესქატოლოგიურ თემასთან კავშირშია.

¹⁴¹ აღნიშნული სიმბოლოური მოტივია გამოყენებული საქართველოს სახელმწიფო დროშაზე, რომელიც იერუსალიმის ჯვრის ანალოგიაა. დროშის ამგვარი სახე, სავარაუდოდ, სათავეს იღებს იმ დროიდან როდესაც გიორგი V ბრწყინვალემ (XIII -XIV სს.) ჩაიბარა „კლიტენი იერუსალემისანი“. იხ.: ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ. III, თბ., 1982, გვ. 174-177.

¹⁴² მ. თევზაია, ქართული ორნამენტი, ტ. II, თბ., 2009, გვ. 32.

კომპოზიციური გამყოფის მიღმა, ჯოისუბნის რელიეფზე, წმინდა მეომრები, თითქოსდა, დამოუკიდებელ ფიგურებად აღიქმებიან, თუმცა, მათი აქ გამოსახვის იდეა და საერთოკომპოზიციურ აგებულებაში ჩასმა, ქრისტეს თეოფანიურ-ტრიუმფალური გამოცხადების გაძლიერებას ემსახურება, რაც ნიკორწმინდის რელიეფებშიც არის გამოკვეთილი. ქრისტიანულ ხელოვნებაში, წმინდა მხედრები, უმეტესად დამოუკიდებელ ფიგურებად გვევლინებიან და არა დეკორატიულ სახეებთან კავშირში. ვალეს ტაძრის დასავლეთი შესასვლელის თავზე, დეკორატიულ ორნამენტთან ერთად, წმინდა მეომრები არიან წარმოდგენილნი. გაფორმების ორივე ელემენტი, დეკორატიული სახეები და ფიგურატიული რელიეფები, კომპოზიციის სწორუფლებიანი, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი ნაწილებია, მათ შორის არ არის მიღწეული ორგანული ურთიერთკავშირი¹⁴³. ამ შემთხვევაში, წმინდა მხედრების გამოსახვის მიზეზი მათი საყრდის მცველებად გააზრება და აპოტროპეული ფუნქციის გამოხატულებაა. ჯოისუბნის რელიეფის შემთხვევაში ოსტატი იყენებს ორივე მიმართებას (ქრისტეს დიდების მანიფესტირება და მცველთა ფუნქცია), მას სურდა ეკლესიის პატრონი, წმინდა გიორგი უშუალოდ დაეკავშირებინა განკითხვის დღის მნიშვნელოვან მოვლენასთან და მასთან ერთად წმინდა თევდორეს გამოსახვით ბალანსი შეეტანა ჩარჩოს მთლიან კომპოზიციაში. როგორც ზემოთ ვახსენეთ, ორივე მხედარი დიოკლეტიანეს - „ვეშაპი იგი ჯოჯოხეთისაჲ“-ს და ურჩხულის, როგორც ბოროტების, ეშმაკის სიმბოლოების¹⁴⁴ დამარცხების მომენტში არიან გამოსახულნი, რაც კიდევ ერთხელ დააფიქრებდა მნახველს ბოროტებისა და ცოდვის განწირულობაზე ღმრთაებრივი სიკეთის წინაშე. რელიეფის საშუალებით, ჯოისუბნის ტაძრის მომლოცველის თვალწინ იშლებოდა მომავალი პერსპექტივა, უცოდველი სულის სიმსუბუქით დაემკვიდრებინა სამოთხე ან ყოფილიყო დამარცხებულ მდგომარეობაში ჯოჯოხეთის წიაღში, წმინდა მეომრების „მსხვერპლთა“ მსგავსად. ამ მიმართებას ადასტურებს, ადიშის წმინდა გიორგის ეკლესიის მხატვრობა (XI ს. I ნახ.), დასავლეთის კედელზე ცოდვილთა დასჯის ცალკეული სცენებით და კამარასა და სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლების ზედა ნაწილში, საკურთხევლისაკენ მიმართული, დიოკლეტიანესა და გველეშაპის დამთრგუნველი წმინდა მხედრების ფიგურებით. ამასთან დაკავშირებით, ნათელა ალადაშვილი აღნიშნავს: „უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს გამოსახულებანი, ისევე როგორც ჯოისუბნის რელიეფებში, გააზრებულნი იყვნენ ბოროტზე გამარჯვებისა და ცოდვებისათვის დასჯის საერთო კონტექსტში“¹⁴⁵.

ჯოისუბნის სარკმლის შვიდივე რელიეფური გამოსახულება, დამოუკიდებელ სიუჟეტად აღიქმება, მაგრამ მათი კომპოზიციური ერთიანობა აშკარაა. ამ მთლიანობას, ხელს უწყობს თვით

¹⁴³ Н. А. Аладашвили, Монументальная... გვ. 101.

¹⁴⁴ თ. დადიანი, წყვილედ წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში, საქართველოს სიძველენი, 2012, N 15, გვ. 138.

¹⁴⁵ ნ. ალადაშვილი, განკითხვის... გვ. 25.

სარკმლის იდეა. თითოეული რელიეფი, შესაძლოა, ცალ-ცალკე ყოფილიყო მოთავსებული ეკლესიის ფასადებზე, მაგრამ ვფიქრობთ, კომპოზიციის მოცემული თანმიმდევრული აღქმა უფრო მნიშვნელოვანია.

ქართული ხელოვნების ისტორიის გარკვეულ საფეხურზე (VI–X სს.), ეკლესიათა ფასადები გაფორმების უბრალოებითა და სისადავით გამოირჩევიან. რელიეფური დეკორით, უმეტესად მხოლოდ კარი და სარკმლები იმკობოდა, ისინი განიხილებოდნენ მიჯნად ამქვეყნიურსა და იმქვეყნიურ სამყაროს შორის. ქრისტეს სიტყვების – „მე ვარ კარი; ვინც ჩემით შევა, ცხონდება: შევა და გამოვა, და ჰპოვებს საძოვარს“ (იოანე 10:9) – საკრალური მნიშვნელობა, სკულპტურულ-ორნამენტული გაფორმებითაც იყო ხაზგასმული.

ეკლესიათა ფასადებზე ხშირად გვხვდება საიქიო ცხოვრებასა და აღდგომასთან დაკავშირებული კომპოზიციები სწორედ იმ ადგილას, სადაც მათი არსებობა სიმბოლური თვალსაზრისით გამართლებულია. ესაა, კარისა თუ სარკმლის არე, ღიობი – ადგილი, სადაც სრულდება მიწიერი სამყარო და იწყება ზეციური სამყოფელი, რომელშიც მხოლოდ განწმენდის გზით შევა ადამიანი. გავიხსენოთ, თუნდაც, ხახულის ტაძრის (X ს. II ნახ.) კარიბჭეზე ვეშაპის მიერ იონას ამონთხვევის მომენტი. ასევეა, ჯოისუბანშიც. დღეისათვის დაკარგული ფილა დანიელისა და იონას გადარჩენის თემებით, თავიანთი ალეგორიული შინაარსით, სრულიად შეესატყვისებიან როგორც საპირეს დანარჩენ რელიეფებს, ისე სარკმლის არქიტექტურულ სიმბოლიკას¹⁴⁶.

ხელოვნების ადრეულ ეტაპზე სარკმლებისა და კარის შემკობისთვის მარტივი რელიეფური კომპოზიციები გამოიყენებოდა, რომელთა დიდი ნაწილი თავდაპირველ ადგილზე არ გვხვდება. ეს ართულებს ფასადის დასრულებულ მხატვრულ მთლიანობად აღქმას, ამიტომ, ხშირად გვრჩება რელიეფების შემთხვევითი განლაგების განცდა. თავდაპირველად, ამავე გრძნობას იწვევს ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფის კომპოზიციური აგებულებაც, თუმცა, მათი შესწავლის საფუძველზე ყველა ფილას დროის ერთ მონაკვეთში შექმნილ, ერთმანეთთან გააზრებით დაკავშირებულ ნიმუშებად მივიჩნევთ. ფილების შექმნის თანადროულობაზე მეტყველებს, მხატვრულ-სტილისტური მსგავსება.

¹⁴⁶ არქიტექტურის სიმბოლური ენის შესახებ, იხ.: ნ. გენგიური, არქიტექტურის სიმბოლიკა, სახელოვნებო მეცნიერებათა დიპლომი, თბ., 2008, N 4 (37), გვ. 277-283.

ვ) ჯოისუბნის ეკლესიის სხვა რელიეფები - არის თუ არა რელიეფებს შორის შინაარსობრივ-სიმბოლური და მხატვრული კავშირი?

აღმოსავლეთის გარდა, ჯოისუბნის ეკლესიის სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფასადებიც სიუჟეტური რელიეფებით იყო შემკული. ტაძრის ჩამოქცეულ სამხრეთის ფასადზე, ჯერ კიდევ შემორჩენილია ფილა ორი სახარებისეული სცენით, ესენია: „ხარება“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“. ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფზე, ხუთი ფიგურისაგან შემდგარი პროცესიაა მოცემული. რელიეფური ფილები, თავდაპირველ ადგილზე არ უნდა იყვნენ განთავსებულნი, რაც ართულებს ეკლესიის საერთო შემკულობის პროგრამაში მათი ადგილის განსაზღვრას.

საინტერესოა, ჯოისუბნის ეკლესიის ამ რელიეფების „განკითხვის დღის“ თემასთან მიმართება, ჰქონდათ თუ არა მათ მხატვრულ-შინაარსობრივი ერთიანობა და განიხილებოდნენ თუ არა ისინი შემკულობის საერთო დეკორატიული პროგრამის ნაწილებად, რამდენად უკავშირდება ერთი აზრის გახსნას შერჩეული რელიეფების თემატიკა? ამ კითხვებზე შევეცდებით პასუხის გაცემას.

სამხრეთი ფასადის რელიეფზე, „ხარებისა“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ სცენები ერთადაა მოთავსებული (სურ. 27). ქალთა ფრონტალური, თითქოს ერთ სხეულად გაერთიანებული ფიგურები, ფილაზე ნაკლებ ადგილს იკავებენ, ვიდრე „ხარება“. აქ, მარიამისკენ ხელგაწვდენილი გაბრიელ მთავარანგელოზი განცალკევებით დგას და ქალწულს უფლის გადაწყვეტილებას ამცნობს, რასაც იგი მორჩილებით იღებს. დროთა განმავლობაში, კანონიკური და აპოკრიფული ტექსტების საფუძველზე ჩამოყალიბდა „ხარების“ რამდენიმე ძირითადი იკონოგრაფიული სიუჟეტი. ხარება გამოსახებოდა ჭასთან, მარიამის მიერ იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელისათვის მოწეულის დართვისას ან სახლში. ჯოისუბნის ხარების რელიეფზე, მარიამისა და მთავარანგელოზის ფიგურებს შორის წყლის სურაა - მინიშნება წყაროსთან მოქმედების განვითარებაზე. ნათელა ალადაშვილი მიუთითებს ამ სიუჟეტის აპოკრიფულ საფუძველზე და აღნიშნავს, რომ „იგი აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ტრადიციასთანაა დაკავშირებული“¹⁴⁷. ანგელოზის წინ მორჩილად მდგარ ქალწულს გულზე წაგრძელებული ფორმის მახვილი საგანი აქვს მიხუტებული. ვფიქრობთ, ეს თითისტარია. აღნიშნული დეტალი ხარების იკონოგრაფიისათვის არის სახასიათო და ფართოდ იყო გავრცელებული მთელს ქრისტიანულ სამყაროში, სანამ, XVII საუკუნეში, უპირატესობა მიენიჭებოდა ლუკას სახარების კანონიკურ ტექსტს, რომლის მიხედვით, ხარება, პირობითად დახურულ სივრცეში - ოთახში, შენობაში, ჩარდახქვეშ აღესრულება. შესაძლოა, ჯოისუბნის ოსტატს სურდა ერთ სცენაში

¹⁴⁷ ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის... გვ. 68.

გაერთიანებინა ორი აპოკრიფული გადმოცემა - ხარება ჭასთან და ხარება ძაფის დართვისას და ამით, ამ ღმრთაებრივი მოვლენის თავისებური, ორიგინალური გადაწყვეტა გადმოეცა. ჩვენთვის ცნობილი არ არის ხარების სხვა ილუსტრაცია, რომელშიც ერთდროულად იქნება მინიშნებული ორ სხვადასხვა აპოკრიფში დასახელებული ადგილი, სადაც მოხდა მთავარანგელოზ გაბრიელის გამოცხადება მარიამის წინაშე სასიხარულო ცნობით.

ქალწულისა და მთავარანგელოზის ფიგურებს შორის მტრედის სახით გამოცხადებული სულიწმინდა მარიამისკენა მიმართული. ფილის გლუვ ზედაპირზე, ამოკაწრულია წარწერები: „წ(მიდა)მ მ(არია)მ¹⁴⁸“ და „გ(ა)ბრ(ი)ლ ანგელოს¹⁴⁹“.

ფილის მარცხენა ნაპირას, მარიამისა და ელისაბედის ფიგურებთან წარწერაში კვითხულობთ: „ქ(რისტ)ე შ(ეიწყალ)ე ამისა მწერელი¹⁵⁰“.

ჯოისუბნის საყდრის ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფურ ფილაზე (რომელიც იმავე ზომისაა, რაც სამხრეთისა), თანაბარი მანძილით დაშორებული, შარავანდედიანი ხუთი მამაკაცის ფიგურა, იზოკეფალის პრინციპის (რაც გულისხმობს ფიგურათა ერთ დონეზე განთავსებას, იერარქიული მინიშნების გარეშე)¹⁵¹ მიხედვით არის გამოკვეთილი. კომპოზიცია გამოსახავს პროცესიას სასულიერი პირებისა, რომლებიც ერთმანეთსაგან სამოსითა და ატრიბუტებით განსხვავდებიან. პროცესიას წინ მიუძღვის ფიგურა მალა აწეული სანთლით ხელში, მას მოსდევს მამაკაცი საცეცხლურით, შემდეგ სამწერობელით და ბოლო ორ გამოსახულებას ხელში ერთნაირი, მრგვალი ფორმის ნივთი უჭირავთ. ფიგურებს შორის ამოკაწრულია წარწერა: „წ(მიდა)ო ღ(მრთი)ს(მ)შ(ო)ბ(ე)ლო“ | წ(მიდა)ო ეკ(ლ)ეზ(ა)ო, შე(ი)წყ(ა)ლ(ე) ამის მ(ო)ქ(ა)ნდ(აკე) კ(ა)ლ(ა)ტ(ო)ზ(ნი)¹⁵²“.

ნათელა ალადაშვილის მითითებით, მრგვალი ნივთები არის ზიარებისას გამოსაყენებელი პინაკი ანუ ლანგარი¹⁵³, მოგვიანებით კი ერთ-ერთ ნივთს ბარძიმად მოიხსენებს¹⁵⁴. ნინო იამანიძე მიიჩნევს, რომ ისინი ექპარისტული ნიშნით ბეჭედდასმული სეფისკვერებია¹⁵⁵. რელიეფზე გამოკვეთილი საგნები, საეკლესიო მსახურებისას გამოიყენება. რელიეფი მქანდაკელობაში იშვიათ ლიტურგიულ სცენას ასახავს (სურ. 28) ¹⁵⁶. იგივე შინაარსის კომპოზიციას შეიცავს

¹⁴⁸ ვ. სილოგავა, დასახ., ნაშრ., გვ. 44.

¹⁴⁹ იქვე.

¹⁵⁰ იქვე, გვ. 43.

¹⁵¹ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

¹⁵² ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

¹⁵³ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

¹⁵⁴ ნ. ალადაშვილი, ლიტურგიის ასახვა საქართველოს ქვის რელიეფებზე, ACADEMIA, თბ., 2001, N 2, გვ. 77.

¹⁵⁵ N. Iamanidze, L'objet et son image dans le rituel, Contribution à la connaissance des usages culturels en Géorgie au début du Moyen Âge, Revue de l'histoire des religions, tome 231-fascicule 4, Octobre-Décembre 2014, pp. 810-811;

¹⁵⁶ თ. ხუნდაძე, ლიტურგიული თემატიკა შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე, ACADEMIA, თბ., 2016-2017, N 5, გვ. 9.

სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის¹⁵⁷, წებელდის კანკელის (VII-VIII სს.) (ზიარებაზე მინიშნებით) ფილები, კანკელის ფრაგმენტი სოხუმის მიდამოებიდან (XI ს.) სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის რელიეფი (XI ს.) და სხვ.

ნათელა ალადაშვილის მოსაზრებით, ჯოისუბნის აღნიშნულ ფილაზე ასახულია ლიტურგიიდან „დიდი შესვლის“ მომენტი, „საზეიმო პროცესი, როდესაც მოსამზადებელი რიტუალის შემდეგ ხდება წმინდა ძღვენის გადასვენება სამკვეთლოდან საკურთხეველში“. რელიეფზე ამოკაწრული სულის შესავედრებელი წარწერა, შინაარსობრივად უკავშირდება ევქარისტულ ლიტურგიას და მასში ცოცხალთა და მიცვალებულთა მოხსენებას¹⁵⁸. საინტერესოა, რომ სხიერის კანკელის ფილასა და სვეტებზე გამოკვეთილი ფიგურებიც ლიტურგიული ნივთებით ხელში, ჯოისუბნის ანალოგიურად, „დიდი შესვლის“ მომენტს გადმოგვცემენ¹⁵⁹, მათზე ასახულია მზადება უმნიშვნელოვანესი ქრისტიანული დოგმატის - ზიარების აღსრულებისთვის. ევქარისტია, რომელიც ქრისტეს მსხვერპლშეწირვას გულისხმობს, კაცობრიობის ხსნის ზოგადი იდეის ამსახველია და მისი ფართო კონტექსტში გააზრებით, მეორედ მოსვლის თემას უკავშირდება¹⁶⁰.

ჯოისუბნისა და სხიერის ეკლესიების ოსტატები მსგავსი კომპოზიციების წარმოდგენით, ცდილობენ ხაზი გაუსვან თემის განსაკუთრებულობას და ასახონ ზიარებისა და მისგან გამომდინარე ცოდვების მიტევების, განწმენდის მნიშვნელობა და სიუჟეტი დაუქვემდებარონ ეკლესიის მხატვრული გაფორმების აზრობრივ ჩანაფიქრს.

ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფის ლიტურგიული პროცესის ევქარისტულ საიდუმლოსთან კავშირის გამოვლენა ხსნის მის მიმართებას აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფებთან და ორივე მათგანის საერთოშინაარსობრივ კონტექსტში გაზიარების საშუალებას გვამლევს. ზიარების საშუალებით ცოდვებისაგან გათავისუფლებული ადამიანი უკანასკნელ სამსჯავროზე წარსადგომად ემზადება, საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების იმედით. ევქარისტული სცენის გამოსახვით, ერთგვარი მოწოდება გაისმის, მზად ვიყოთ მსჯავრისთვის, რომელსაც აღსრულებს დიდებით მოსული ქრისტე-მსაჯული, განკაცებული ღმრთისმშობლისაგან. ამ გაგებით სპეციფიკური კავშირი იკვეთება ღმრთისმშობლის სცენებისა „განკითხვის“ რელიეფთან, რომელშიც ნაქანდაკარი ვარდულის სახით მარიამის თანამყოფობა ისედაც ხილულია.

¹⁵⁷ იხ.: ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ.103-139, სადაც ავტორი დაწვრილებით მიმოიხილავს სხიერის წმინდა გიორგის კანკელს, მისი სიუჟეტებიდან გამომდინარე მოჰყავს პარალელები და წარმოგვიდგენს რელიეფების ძალზე საინტერესო მხატვრულ და იკონოგრაფიულ ანალიზს.

¹⁵⁸ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 77.

¹⁵⁹ ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 117.

¹⁶⁰ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 79.

სამხრეთი ფასადის რელიეფი „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრასა“ და „ხარების“ მომენტებს აერთიანებს. ეს სცენები, რავენის V საუკუნის დასაწყისით დათარიღებული ერთ-ერთი სარკოფაგის გვერდებზეა გამოქანდაკებული¹⁶¹. მთავარანგელოზ გაბრიელისაგან უფლის განკაცების ხარება არა მხოლოდ მარიამს, არამედ მთელ კაცობრიობას ეუწყა ცოდვით გამოხსნა და ზეციურ სასუფეველში მოხვედრის შესაძლებლობა. ხარებისა და სულიწმინდისაგან მუცლადღების შემდეგ, ელისაბედი იყო პირველი, ვინც შეიცნო მარიამში ქრისტე-მხსნელის დედა და მისი მდგომარეობის ღმრთიური დიდებულება. ელისაბედის მუცლადმყოფი ყრმა სიხარულის კრთომით უწინარეს ყოველთა ესალმება მესიას, რომლის პირველმოვლენამდე მას უნდა ეტვირთა იესოს გზის მომზადება. ეს რელიეფები ასახავენ ქრისტეს პირველი მოსვლის სიხარულს, მისი ღმრთაებრიობის პირველ შეცნობას. ამ მიმართებით ვაკავშირებთ აღნიშნული რელიეფებს „განკითხვის“ სიუჟეტთან. ჯოისუბნის სამხრეთი და აღმოსავლეთი ფასადების რელიეფები ასახავენ ქრისტეს პირველ და მეორედ მოსვლას. პირველი მოსვლა თავის თავში იტევს მეორედ მოსვლის ფენომენს, ვინაიდან, პირველი მოსვლა არის წინასწარუწყება აღდგომისა, აქედან კი, მომავალი მსჯავრისა. ამით იქმნება ერთგვარი შეპირისპირება და გაერთიანებაც ქრისტე-მხსნელისა და ქრისტე-მსაჯულის ამქვეყნად მოვლინების ფაქტებს შორის.

ამგვარად, გამოიკვეთა, რომ ჯოისუბნის ეკლესიის ფასადებზე არსებული რელიეფები ერთმანეთთან კავშირში არიან. ჩვენი მოსაზრებით, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის ფასადების ფილები ექვემდებარებიან „განკითხვის“ კომპოზიციას და გარკვეულწილად აძლიერებენ კიდევ მის მნიშვნელობას. რელიეფების „კითხვა“ იწყება სამხრეთის, ღმრთის განკაცების უწყების რელიეფით, გრძელდება ჩრდილოეთის ფასადზე, ლიტურგიისას აღსრულებული ევქარისტიით, რომელიც შუალედური რგოლია ქრისტეს პირველ და მეორე მოსვლას შორის, ის არის მოსამზადებელი ეტაპი საუკუნო სასუფეველის დამკვიდრებისათვის, რაც აღმოსავლეთ ფასადზე განკითხვის დღეს უნდა გადაწყდეს. ვფიქრობთ, ყველა რელიეფის განხილვა ერთიანი დეკორატიული პროგრამის ფარგლებში სრულიად შესაძლებელია, რადგან წარმოაჩინენ ქრისტიანული მრწამსის სხვადასხვა ასპექტებს - ქრისტეს პირველ მოსვლას, ევქარისტიული საიდუმლოს მიღებით ქრისტეს მსხვერპლშეწირვას და კაცობრიობის ხსნას მეორედ მოსვლისას. ლიტურგიული და ღმრთისმშობელთან დაკავშირებული რელიეფური სცენები საერთოს ჰპოვებენ სარკმლის კომპოზიციასთან და ზოგადად, ესქატოლოგიურ იდეასთანაც.

¹⁶¹ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. I, С.-Петербург, 1914, стр. 26-27.

ზ) ჯოისუბნის რელიეფების სტილისტური ანალიზი

ჯოისუბნის სარკმლის გამოსახულებებში, გარკვევით ჩანს X საუკუნის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული გადაწყვეტა. აქ მკვეთრადაა გამოკვეთილი წინა პერიოდის ე. წ. „წინაპლასტიკური“ სტილის ტენდენციები - საერთო სიბრტყობრივი ხასიათი, ფიგურათა დარღვეული პროპორციები, სხეულის ნაწილების (თავისა და ხელების) ექსპრესიული გადმოცემა, სამოსის ხაზობრივ-გრაფიკული დამუშავება, გამოსახულებათა პირობითი მოცულობა და მათი დაკავშირება ფონთან¹⁶².

ჯოისუბნის რელიეფები მსგავსებას ჰპოვებენ IX-X საუკუნეების ქვაზე კვეთილობის ნიმუშებთან შეპიაკიდან, დოლისყანიდან, ვალედან, სხიერიდან, კუდაროდან, კვაისა-ჯვარის, ნადარბაზევის მაგალითებთან და სხვ. მისი ყველაზე ახლო ანალოგი, შინაარსობრივ-სტილისტური თვალსაზრისით, სხიერის ეკლესიის კანკელის რელიეფებია. იდეური კავშირის მიღმა, ჯოისუბნისა და სხიერის რელიეფები შესრულების ხასიათით, სხეულების გადმოცემით, სამოსის დამუშავებით, საღებავის გამოყენებითა და ზოგადად, დეკორატიულობით ჰგვანან ერთმანეთს. ჯოისუბნის რელიეფებში ჯერ კიდევ არ არის გამოვლენილი ეპოქის მხატვრული ინტერესები, გამოხატული პლასტიკური ფორმების ძიებაში და გამოსახულებათა სივრცეში ერთიერთმიმართების საკითხის გადაწყვეტაში, როგორც ეს კუმურდოში, ვალეში, ტაოკლარჯეთის ძეგლების მაგალითზე ვლინდება. ჯოისუბნელი ოსტატი, ამ მხრივ, იმეორებს თანამედროვე და წინა პერიოდის ოსტატთა მიღწევებს და ამ თვალსაზრისით ახალს არაფერს ამბობს. პროგრესულ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ცოდვილთა და მართალთა შიშველი ფიგურების 3/4 - ში გამოსახვა, თუმცა, ეს გამოწვეულია არა იმდენად მხატვრის ინტერესით, გადმოსცეს მესამე განზომილება, რამდენადაც, მის მიერ, „ნამდვილი“ ნიმუშის გამოყენებით¹⁶³.

ჯოისუბნის რელიეფზე ყველა ფიგურა ერთმანეთის მსგავსია. მათი ერთ სიბრტყეზე მოცემულობით, სრულიად უგულებელყოფილია სივრცითი ფაქტორი. ანთროპომორფული გამოსახულებების არაერთგვაროვანი ზომები (ქრისტე დიდია მოციქულებთან შედარებით და ა.შ.), ხაზს უსვამს, მათ შორის არსებულ ღმრთაებრივ იერარქიას. დიდი, კვერცხისებური ფორმის თავი, მრგვალი, შუაში წერტილით ჩაკვეთილი თვალები, სწორი, სამკუთხა ცხვირი ყველა ფიგურისათვის საერთოა. განსხვავებული ზომისა და ფორმის წვერის გამოყენებით, ოსტატი ცდილობს, თითოეულ ფიგურას ინდივიდუალობა მიანიჭოს. მათი სხეულები, ერთიანი

¹⁶² თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა - დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ., 2004, გვ. 65.

¹⁶³ P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 81.

ბლოკისაგან არის გამოკვეთილი. სტატიკური პოზა არ ითვალისწინებს მოქნილობას და დინამიზმს.

გამოსახულებათა აღნიშნული ვიზუალური ტიპი თითქმის ანალოგიურად მეორდება სხიერის კანკელზე, გველდესის, ნადარბაზვის, კვაისა-ჯვარის რელიეფებზე. სახის მოყვანილობა და ნაკვეთები, ტლანქი და სტატიკური სხეულები ყველა ძეგლზე მსგავსია. ნათელა ალადაშვილი, ზოგიერთი არქაული სახის ტიპის გარდა, ჯოისუბნის რელიეფებზე გამოარჩევდა ფართო ოვალის მქონე სახეებსაც, რომლებიც ვალეს ტაძრის (X ს.) რელიეფებთან ავლენენ საერთოს. ჯოისუბნის ფიგურებთან შედარებით, მკვლევარი აღნიშნავდა, კვაისა-ჯვარის რელიეფების მოცულობით ფორმებს და ფონის მიმართ მაღალი რელიეფით გადმოცემას, რაც მონუმენტური ჭრის შთაბეჭდილებას ტოვებს. „სწორედ ეს მომენტი წამოიწევს წინ ფასადური სკულპტურის განვითარების პროცესში X საუკუნის მანძილზე¹⁶⁴“.

IX-X საუკუნეები, ფასადების არქიტექტურული ორნამენტებით შემკობის თვალსაზრისით, ახალი ეტაპის დასაწყისია. ეს პროცესი X საუკუნის II ნახევრიდან შემოქმედებითი მოღვაწეობის ახალ საფეხურზე გადასვლასა და მრავალფეროვანი ორნამენტული მოტივების შექმნას გულისხმობს. ეპოქის ხუროთმოძღვრული ინტერესი გამოიხატა, დიდი მასშტაბის ნაგებობასთან ერთად, დეკორატიული სამკაულის გამოყენებით ერთიანი ანსამბლის შემუშავებაში, სადაც ორნამენტულ დეკორს, არქიტექტურის მსგავსად, სრულფასოვანი კომპონენტის როლი მიენიჭებოდა.

X საუკუნიდან, სკულპტურული რელიეფის გამოყენებასთან ერთად, იზრდება ფასადებისა და ინტერიერის დეკორატიული დეტალებით შემკობისადმი ინტერესი¹⁶⁵. ინტენსიურად მიმართავენ სარკმლების ორნამენტული ზოლით მოჩარჩოების, თავსართების, ტიმპანის არეების კვეთილი ორნამენტებით შემკობისა და ლავგარდანების სხვადასხვაგვარი დეკორით გაფორმების პრაქტიკას. ეს ტენდენცია და მასთან დაკავშირებული მხატვრული კონცეფციები, მოგვიანებით, XI საუკუნის დასაწყისში, მთელი სიმძლავრით გამოვლინდა და განვითარების უმაღლეს საფეხურს მიაღწია¹⁶⁶.

ორნამენტული კვეთის ტექნიკა ჯოისუბანში, რთული ხასიათის არ არის. ორმაგი ლილვით შექმნილი ხაზი მოქნილია, დინამიკურად ვითარდება და უწყვეტი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ორნამენტის დამუშავებაში იგრძნობა ზომიერება და პროპორციათა სიმკაცრე. დეკორატიულ „ლაქებს“ სარკმლის მოჩარჩოებაში სრულიად განსხვავებული აქცენტი შეაქვთ.

¹⁶⁴ ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის... გვ. 75.

¹⁶⁵ ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრება X საუკუნის II ნახევრიდან XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნამდე, I და II ნაწილი, საბჭოთა ხელოვნება, 1987, N 5, გვ. 102-113; N 6, გვ. 113-126.

¹⁶⁶ ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, ტექსტი, მასალის შერჩევა და ნახატები რ. შმერლინგის, თბ., 1954, გვ. 8.

ჯოისუბნის ორნამენტულსახიანი რელიეფების მსგავსი გეომეტრიული მოტივები ქართულ არქიტექტურულ დეკორში სხვადასხვა ვარიაციით გვხვდება და მისი გამოსახვის არეალი ძირითადად, X-XII საუკუნეებს მოიცავს (საფარა, პარხალი, ნიკორწმინდა, ბაგრატის ტაძარი, სამთავრო, ლურჯი მონასტერი). იგივე თემის გამოყენებას მომდევნო პერიოდშიც მიმართავენ (მერია, ბეთანია, ახტალა, ლაბეჭინა)¹⁶⁷. ჯოისუბნის სარკმლის ორნამენტული ფილების დეკორატიული სტრუქტურა მოკლებულია რთულ პროფილირებას, რაც შემდგომი პერიოდის რელიეფური წნულებისთვის არის დამახასიათებელი (ნიკორწმინდა, სამთავრო, ქვათახევი, წულრუღაშენი და ა.შ.).

ჯოისუბნის რელიეფები და ორნამენტულსახიანი ფილები სტილისტური თავისებურებებითა და ხასიათით IX-X საუკუნეების ძეგლებთან მეტ სიახლოვეს ავლენენ, ვიდრე ადრინდელ ან გვიანდელ ნიმუშებთან. ორნამენტული წნულების ფორმა და პლასტიკა X საუკუნის ორნამენტების დამუშავების ტექნიკურ ხერხებს შეესაბამებია.

მოყვითალო ქვაში შესრულებული ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფებზე უხვად იყო გამოყენებული საღებავი, ძირითადად, სინგური, მწვანე და ოქრა. ამ ხერხის მოხმობა მეტი გამომსახველობისა და მეტყველი იერის შეძენას ემსახურებოდა. წითელი საღებავის კვალი, შემორჩა ფიგურების სამოსზე და მასთან ერთად, ალაგ-ალაგ უკვე მიმქრალი მწვანე. სინგურია შემორჩენილი პერსონაჟების სახეებზეც, ლოყებისა და ტუჩების გამოსაკვეთად, წარწერების, სხვადასხვა დეტალების აღსანიშნავად (მაგალითად, წიგნი მოციქულის ხელში, ორნამენტული ყვავილები ქრისტეს ტახტზე, იმპერატორ დიოკლეტიანეს წაღები და სხვ.). ოქრათი ყოფილა დაფერილი მოციქულების, ქტიტორის, დიოკლეტიანეს ნიმუხები. წმინდა დიონისე არეოპაგელი ფერების ქრისტიანული სახისმეტყველებით განმარტებას იძლევა. აღმოსავლეთქრისტიანული ესთეტიკა ფერების გამოყენებას სიმბოლურ დატვირთვას ანიჭებდა, როგორც „მნიშვნელოვან ფორმადმქმნელ ელემენტს“¹⁶⁸.

ეკლესიათა ფასადებზე და რელიეფურ დეკორში საღებავის გამოყენების პრაქტიკა ჯოისუბნის რელიეფებს X საუკუნის მრავალ არქიტექტურულ ძეგლთან და რელიეფური მქანდაკელობის ნიმუშებთან აკავშირებს (ხახული, ოშკი, გველდესი, ატენი, წირქოლი, პარხალი, სხიერი, ზემო კრიხი და ა.შ.).

ჯოისუბნის „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია სიბრტყულ-გრაფიკული მანერით არის შესრულებული. დაბალი რელიეფით მოცემული ფიგურები, ორ პარალელურ სიბრტყეს შორის თავსდება. გეომეტრიული ორნამენტებისა და წმინდა მხედრების რელიეფები, დანარჩენებთან

¹⁶⁷ იქვე; ბ. ბერიძე, დასახ. ნაშრომი; დ. კაკაბაძე, დასახ. ნაშრომი; მ. თევზაია, ქართული ორნამენტი, ტ. I – II. თბ., 2005 და 2009 წწ;

¹⁶⁸ ა. ოქროპირიძე, სინათლისა და ფერის სიმბოლიკის საფუძვლები ქრისტიანულ ესთეტიკაში, განათება და ფერი არქიტექტურულ დიზაინში, თბ., 2017, გვ. 304.

შედარებით, ოდნავ მაღალია. ქვედა სიბრტყიდან მკვეთრად ამოზრდილი ფიგურების ზედაპირთან თანდათანობით დაახლოების ტენდენცია მხოლოდ ანგელოზთა ფრთების არეში შეინიშნება. საგნების სივრცეში წარმოდგენა და მათი ხედვის მართებული წერტილიდან დანახვა ჯოისუბნის ოსტატისათვის უცხოა, ამაზე მიუთითებს, სხვადასხვა ნივთების არასწორი რაკურსით გადმოცემა.

რენე შმერლინგი და ნათელა ალადაშვილი ჯოისუბნის ეკლესიის ფასადების რელიეფების შესრულების ტექნიკას ერთმანეთისაგან განასხვავებდნენ, რაც პირველ რიგში, ქვის ჭრის მანერაშია გამჟღავნებული. პირველი ოსტატის მიერ შესრულებული აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფების ჭრა შედარებით ღრმა და მკვეთრია, მეორე ოსტატი კი, ჩრდილოეთისა და სამხრეთის ფასადებზე, დაბალი რელიეფით აქანდაკებს ფიგურებს და ხაზების არც ისე უხეში ჭრით, მათ შედარებით „რბილ“ გამოსახულებას იძლევა. სამოსის დამუშავებისას, ის უპირატესობას ანიჭებს ნაოჭების სწორხაზოვანი ნახატის გამოყენებას, ანგელოზების ფრთებს წაგრძელებული ხაზების მაგივრად, ნაჭდევებით ფარავს¹⁶⁹ და ამითაც გამოირჩევა პირველი ოსტატისაგან. ამ განსხვავების მიუხედავად, ჯოისუბნის რელიეფების ფიგურებისათვის საერთოა სხეულის მოდელირება და ფორმები.

„ხარებისა“ და „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ რელიეფებზე, ფიგურათა ერთი და იგივე ტიპიჟია - ფართო, სწორკუთხოვანი სახით, ხაზოვანი წარბებთ, გრძელი ცხვირითა და ვიწრო პირით, ფართო, მრგვალი თვალები, შუაში ამოჭრილი გუგებით. წარმოდგენილი ოთხი გამოსახულებიდან, ანგელოზის სამოსი განსხვავებულია. მისი ზედაპირი, მცირე ზომის, შუაში ამოჭრილი წრეებით არის დაფარული. ეს მოტივი იმეორებს „ჭედურ ხელოვნებაში გავრცელებული ლითონის პუნსონით დამუშავების ხერხს¹⁷⁰“. ჯოისუბნის რელიეფებზე, ანალოგიურად არის შესრულებული მესაყვირე ანგელოზის კაბა, წმინდა მხედართა ცხენების უნაგირები და წმინდა გიორგის სამოსის ნაწილი.

ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფური ფილაზე ლიტურგიკული სცენის მონაწილე ხუთი პირი, სამხრეთის რელიეფის ფიგურების მსგავსნი არიან შესრულების მანერით და გარეგნული მახასიათებლების მიხედვით.

„განკითხვის დღის“ ფიგურები „სიმკვეთრითა“ და გულმოდგინე დამუშავებით დანარჩენი რელიეფებისაგან გამოირჩევიან. ტიპაჟები ერთნაირია, თუმცა, ინდივიდუალიზმის მისანიჭებლად, მათ სხვადასხვაგვარი წვერი აქვთ. ამით ოსტატი ცდილობს თავიდან აიცილოს ლიტურგიურ პროცესში მონაწილე ფიგურების შაბლონურობა. სამაგიეროდ, ყველა მათგანისთვის საერთოა გულდასმით გამოყვანილი თვალის უპეები, ცენტრში წერტილით

¹⁶⁹ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74

¹⁷⁰ იქვე, გვ. 74.

ამოკვეთილი დიდი გუგებით. თვალეში დაფიქსირებული ემოცია, ფიგურებს განსაკუთრებულ გამომსახველობას ანიჭებს. ყველა მათგანს, მართლებისა და ცოდვილები გარდა, Z-ით პირობითად აღნიშნული ყურები აქვთ, სხვა რელიეფებზე, ფიგურებს ყურები არა აქვთ. ერთ ძეგლზე ყურების არსებობა-არარსებობის ფაქტი, ამ პერიოდისათვის უცხო არ არის¹⁷¹.

„განკითხვის“ რელიეფზე, განსხვავებით მოციქულებისა და ქტიტორისაგან, ანგელოზებს მოსავთ სადა კაბა ვიწრო სარტყელით, რომელიც რეალურად არ ემთხვევა წელის ხაზს. ამით ძლიერად იკვეთება სხეულის დისპროპორციული აგებულება. ტრაპეციის ფორმის კაბა, სარტყელის ქვემოთ ყოველგვარი დრაპირების გარეშე იშლება.

ჯოისუბანში ფიგურების შესამოსელის ორნამენტიკა და გაფორმება მწირია. ძირთადად გამოყენებულია ქსოვილის ზედაპირის ვერტიკალური ხაზებით დამუშავების მეთოდი და წრეში ჩასმული წერტილების მოტივი. საყვირიანი ანგელოზის სამოსი, მისი თმა, დეკორატიული ორმაგი წრეებითაა დაფარული. სარკმლის რელიეფის ანგელოზების დაშვებული ფრთები, „ხარების“ სცენის მთავარანგელოზისაგან განსხვავებულია. მათი ზედა ნახევარი წერტილოვანი ნაჭდევების ქაოტური რიგებით არის შევსებული, ქვედა კი, ვერტიკალური პარალელური ხაზებითაა გადმოცემული.

ჯოისუბანში, ორმაგი წრის ორნამენტი, როგორც აღვნიშნეთ, წმ. გიორგის შესამოსელის გაფორმებაში მეორდება, მაგრამ აქ წრეები უფრო მკაფიოა და ერთმანეთთან მჭიდროდაა განლაგებული. წმინდა გიორგის კაბის ნაწილსა და წმინდა თევდორეს შესამოსელზე კვეთილი ხაზებია გამოყენებული. წმინდა მხედრებს ხელში ჯვარი უჭირავთ და წელზე ხმლები აქვთ შემორტყმული. ცხენების გავა და მკერდი მორთულია თასმებით, მასზე ასხმული მრგვალი და ცრემლის ფორმის შემკულობებით, კუდები განსხვავებულად არის დავარცხნილი. წმინდა გიორგი უწვერული ჭაბუკის, წმინდა თევდორე კი წვეროსანი მამაკაცის სახითაა წარმოდგენილი, მათი იკონოგრაფიის შესაბამისად. მკრთალადაა შემორჩენილი წითელი საღებავი დიოკლეტიანეს წაღებზე და ოქროსფერი - მის შარავანდედზე. რაც შეეხება გველეშაპს, მის ხვეულ ტანს, მთლიან სიგრძეზე გასდევს წერტილიანი წრის დეკორი.

გადმოცემული ამბის სიმძაფრიდან გამომდინარე, „განკითხვის დღის“ რელიეფებში გაცილებით მეტი მოძრაობა და ექსპრესიაა დაფიქსირებული, ვიდრე სხვაგან. ანგელოზის პირთან მიტანილი საყვირი, მეორე ანგელოზის სულების ასაწონად გაწვდილი ხელი, ცოდვილები და მართლები საკუთარი მდგომარეობის ამსახველი ქესტებით, სამსჯავროს თვალის მადვენებელი მაცხოვარისა და მოციქულთა პოზები, თითქოს ამ მოვლენის შეჩერებულ კადრს აცოცხლებენ. მთლიანობაში, რელიეფი ძალზე ემოციურია და ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე. ოსტატის ჩანაფიქრიც სწორედ ეს უნდა ყოფილიყო.

¹⁷¹ ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 127.

ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფში მკაფიოდ არის გამოვლენილი ქანდაკების განვითარების ე.წ. „წინაპლასტიკური“ ეტაპი. პლასტიკური და მოცულობითი ფორმებით გამოსახვის ამოცანები უგულვებელყოფილია, რელიეფის შესრულების მანერა ჯერ კიდევ არ სცილდება სიბრტყობრიობისა და პირობითობის საზღვრებს. ამ მხრივ ჯოისუბნის რელიეფები ძალზე ახლოს დგას სხიერის, კვაისა-ჯვრისა და ვალეს ტაძრის რელიეფებთან. რელიეფების მხატვრული აგების პრინციპი სადაა და მარტივი. დიდი ყურადღება ექცევა ფიგურათა ემოციურ გამომსახველობას, რაც კომპოზიციების შინაარსითაც არის განპირობებული. რელიეფების სქემატურობასა და ლაკონიზმში ვლინდება მისი მარქაიზებული ტენდენციები.

საფასადო ქანდაკების განვითარების ამ ეტაპის თავისებურებაა ინტერესი ახალი სიუჟეტებისა და თემატიკის მიმართ, სწრაფვა, ფასადებზე რელიეფების განლაგების განსაზღვრული სისტემის ჩამოყალიბებისაკენ. აღნიშნულ საფეხურზე არქიტექტურისა და რელიეფური დეკორის მხატვრული მთლიანობა მიღწეული არ არის. ტაძართა ფასადებზე სკულპტურები კვლავ რჩებიან ცალკეულ, განზოგადებულ სამკაულებად, რომელზეც გარკვეული აქცენტია გაკეთებული.

სტილისტური ანალიზიდან გამომდინარე, სრულიად ვიზიარებთ ჯოისუბნის რელიეფის დათარიღებას.

თ) განხილვის შეჯამება - დასკვნა

X საუკუნით დათარიღებული ჯოისუბნის ეკლესიის, აღმოსავლეთი ფასადის ესქატოლოგიური შინაარსის რელიეფური კომპოზიცია - „განკითხვა“, ყველაზე სრულია ამ თემის ჩვენამდე მოღწეულ ნიმუშებს შორის. შვიდნაწილიან რელიეფზე სამი სცენა უშუალოდ განკითხვის მოვლენებს ასახავს. რელიეფური კომპოზიცია განთავსებულია ქრისტიანული არქიტექტურის სიმბოლიკის მიხედვით, სარკალურ ადგილზე, მიწიერი და ზეციური სამყოფელის გასაყარზე - სარკმელზე. სარკმლის მოჩარჩოებაში გამოყენებული შვიდივე ფილა ერთმანეთის თანადროულია და დროის ერთ პერიოდშია შექმნილი. რელიეფზე გამოკვეთილი კომპოზიციები „სულის ხსნისა და საყოველთაო განკითხვის კონტექსტშია გააზრებული“¹⁷², მათ შორის, ორნამენტულსახიანი ფილები, რომელთა სიმბოლური სახისმეტყველების ახსნით წარმოვაჩინეთ მათი ორგანული კავშირი დანარჩენ რელიეფურ ფილებთან. ოსტატმა, რომელმაც ფილები ერთად დააჯგუფა, შექმნა კარგად გააზრებული, საღმრთისმეტყველო შინაარსის მქონე კომპოზიცია და არა შემთხვევით შედგენილი სურათი.

¹⁷² თ. ხუნდაძე, X საუკუნის... შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 135.

ჯოისუბნის რელიეფი „განკითხვის დღეს“ მოკლე იკონოგრაფიული რედაქციით წარმოგვიდგენს. მისი შექმნის დროისათვის, ქრიატიანულ ხელოვნებაში კომპოზიციის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესი საბოლოოდ დასრულებული არ არის. რედაქცია გამოირჩევა არქაული იკონოგრაფიული ელემენტებით. ცენტრალურ ფილაზე გამოსახულია მსაჯული ქრისტე მოციქულებთან ერთად და არა „განკითხვის დღის“ ტრადიციულ რედაქციებში დამკვირვებელი „დეესისი“. ამით, ჯოისუბნის რელიეფი მსჯავრის უძველეს ვერსიებთან ჰპოვებს პარალელს. კომპოზიციაში აქცენტი გაკეთებულია ქრისტეს ტრიბუნალისა და მსჯავრის აღსრულების მომენტზე. მათი საშუალებით ჩვენ წინაშე იხსნება განკითხვის იდეა და შუა საუკუნეების ადამიანის დამოკიდებულება ესქატოლოგიური მომავლის მიმართ. სამწუხაროდ, ქართულ რელიეფურ მქანდაკეობაში „განკითხვის დღის“ სიუჟეტის შემდგომი სრულყოფა არ მომხდარა (კედლის მხატვრობის საპირისპიროდ), რაც ქანდაკების განვითარების ზოგადი მიმართულებით იყო განპირობებული.

მიუხედავად მოკლე რედაქციისა, ჯოისუბნის ოსტატი აღწევს სასურველ შედეგს და განკითხვის ძირითადი მომენტების წარმოჩენით, მოვლენას მთელი სიდიადით გადმოგვცემს.

„განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ორი ცენტრალური ეპიზოდი, ტაძრის ქტიტორი მესაყვირე ანგელოზთან ერთად და ცოდვილნი და მართალნი სულების მწონავი ანგელოზის წინაშე, სრულყოფილად წარმოაჩენენ ესქატოლოგიური იდეის ძირითად ასპექტებს. წამოდგენილ ლაკონიურ რედაქციაში, აქცენტი გაკეთებულია სულის გადარჩენის, უკანასკნელი სამსჯავროს წინაშე „მომზადებულად“ წარდგომის ჩვენებაზე და არა ცოდვილთა დასჯისა და ჯოჯობეთის სატანჯველთა გამოსახვაზე. ზემოხსენებული სამი სცენა, შინაარსობრივად განსაკუთრებით ერთიანი და შეკრულია.

ორმაგი ლილვებისაგან შემდგარი გეომეტრიული ორნამენტის მქონე ფილები ერთგვარ გამყოფს წარმოადგენენ ზედა და ქვედა რეგისტრებისათვის, მაგრამ ამავედროულად თავიანთი მნიშვნელობით და დატვირთვით სრულიად ესადაგებიან რელიეფზე წარმოდგენილ თემას. ორნამენტულსახიანი ფილების სახისმეტყველებითი ასპექტების განკითხვის დღესთან კავშირში გააზრებით, მათი მნიშვნელობა სრულიად ახლებურად წარმოვადგინეთ და ამით მათი დანარჩენ რელიეფური ფილებთან ორგანული მიმართება ვაჩვენეთ. წრეში ჩაწერილი რვაწახნაგა ორნამენტი დაუსრულებლობის, მარადიულობის ქრისტიანულ პარადიგმაში მერვე დღის, იგივე ქრისტეს მეორედ მოსვლისშემდგომი ახალი, დაუსრულებელი ცხოვრების სიმბოლოა, ისევე როგორც მეორე ორნამენტულ ფილაზე, ჩვენ მიერ, ქრისტესთან გაიგივებული, წრიულად მბრუნავი ხუთი ჯვრის კომპოზიცია არის გაცხადებული ესქატოლოგიური ნიშანი. რვაწახნაგა „ვარსკვლავის“ ცენტრში მოთავსებული ვარდული, ღმრთისმშობლის სიმბოლო, განკითხვის დღეს მის თანამყოფობასა და მეოხებაზე მიუთითებს („ვედრების“ მსგავსად). ამ ორნამენტული

ფილების სიმბოლიკაზე ყურადღების გამახვილებით ჯოისუბნის რელიეფების კვლევაში სიახლე შემოდის. წმინდა მხედართა აპოტროპეული ხასიათი და მათ მიერ აღსაყდრებული ქრისტეს ტრიუმფის წარდგენა, რელიეფის საერთოკომპოზიციურ იდეას პასუხობს. ორნამენტულსახიანი და წყვილედ მხედართა გამოსახულებიანი ფილების უშუალოდ „განკითხვის დღის“ სცენებთან დაკავშირებით ჯოისუბნის ოსტატმა კომპოზიციის ორიგინალური, სრულიად განსხვავებული ნიმუში შექმნა.

ადმოსავლეთი სარკმლის რელიეფებთან გააზრებული კავშირი გამოვლინდა სამხრეთი და ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფებს შორის. „ხარების“, „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ და „განკითხვის“ რელიეფებში ქრისტეს პირველი და მეორე მოვლინების საკრალური იდეა გადაიკვეთა, ლიტურგიული პროცესია კი ევქარისტის დოგმატის საშუალებით დაუკავშირდა მეორედ მოსვლის ზოგად ცნებას.

ჯოისუბნის რელიეფი განსაკუთრებული მოვლენაა ქართული ქანდაკების ისტორიაში. „განკითხვის დღის“ ერთადერთი შემორჩენილი რელიეფური ნიმუში მოახლოებული ათასწლეულის შესრულებისას ქრისტეს მეორედ მოსვლის მოლოდინის ისტორიულ სინამდვილეს ასახავს.

რელიეფების მხატვრულ-სტილისტური ენა ქანდაკების განვითარების ე. წ. წინაპლასტიკური ეტაპის სახასიათო ნიშნებს შეიცავს. ესაა მკვეთრად გამოხატული სიბტყობრიობა, მოცულობითი და სივრცითი ფაქტორების იგნორირება, ფიგურების პირობითი გადმოცემა, ნახატის ხაზოვანი დამუშავება, ზედაპირის საღებავით დაფერვა და სხვ. ამ სტილისტური მახასიათებლების გათვალისწინებით, ჯოისუბნის რელიეფები X საუკუნის I ნახევრის საფასადო სკულპტურებს შორის იკავებენ ადგილს.

3.2 ნიკორწმინდის რელიეფები

ექსპატოლოგიურ თემასთან შინაარსობრივად დაკავშირებულ სკულპტურულ კომპოზიციებს შეიცავს ქართული ხუროთმოძღვრებისა და დეკორატიული მორთულობის ბრწყინვალე ძეგლის - ნიკორწმინდის რელიეფები.

შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკების ისტორიაში, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს ნიკორწმინდის საფასადო სიუჟეტურ კომპოზიციებსა და არქიტექტურულ დეკორს. XI საუკუნის I ნახევარის შესანიშნავ ძეგლში თავი მოიყარა ქანდაკების ევოლუციის თითოეულ ეტაპზე გამოვლენილმა ყველა მიღწევამ და შემოქმედებითი ძიების შედეგმა. თავისი სტრუქტურითა და ხასიათით ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფური ქანდაკება და დეკორი, მკაფიოდ ასახავს ძეგლის იდეურ-შინაარსობრივ ჩანაფიქრს და რაც მთავარია, მისი რელიეფები უკავშირდებიან ქრისტეს მეორედ მოსვლის თემას.

ნიკორწმინდის შესანიშნავი ტაძარი ადასტურებს, რომ XI საუკუნეში ქანდაკება, როგორც დეკორატიული ელემენტი და მნიშვნელოვანი საზრისის გამომხატველი, ნაგებობის არქიტექტურის ორგანული მთლიანობის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ნაწილი გახდა.

X-XI საუკუნეების მიჯნაზე, ბაგრატ III-ის დიდი ძალისხმევით შედეგად, მისი მმართველობისას (975-1014 წწ.), დასრულდა ხანგძლივი პროცესი საქართველოს ერთიანი, ცენტრალიზებული სამეფოს შექმნისა. ქვეყნის გაერთიანებისაკენ მიმართული მნიშვნელოვანი მოვლენების გარდა, ეს პერიოდი ეკონომიკურ-პოლიტიკური და კულტურული ძლიერების ხანად აღინიშნა. ქვეყანაში მიმდინარე აღმავალმა მოვლენებმა აღმშენებლობით საქმიანობაში იჩინა თავი. ბაგრატ III-ის მმართველობის დროს საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში აშენდა დიდებული ტაძრები, რომელთა მხატვრული ღირებულება უმაღლეს საფეხურს აღწევს. ქართულ ხუროთმოძღვრებაში აქამდე ჩასახულმა ყველა ტენდენციამ დასრულებული სახე მიიღო და ერთიან მხატვრულ სისტემად ჩამოყალიბდა. ამის მაგალითია ნიკორწმინდა.

ტაძრის აგების თარიღი - 1014 წელი, დადგენილია დასავლეთი კარის ზევით მოთავსებული სააღმშენებლო წარწერის მიხედვით. მასში მოსხენებულია გვირგვინოსანი ბაგრატი, აფხაზთა და რანთა მეფე, ქართველთა კურაპალატი. „ქრისტე, მეო ღმრთისაო, ადიდე სიმრთელით და დღეგრძელობით შენ მიერ გვირგვინოსანი ბაგრატ, აფხაზთა და რანთა მეფე და ქართველთა კურაპალატი და გაზარდე მე მათი გიორგი ნებასა შინა შენსა, მეოხებითა წმინდისა მღდელთმოძღვრისა ნიკოლაოზისითა¹⁷³“. ამგვარად განისაზღვრებოდა ბაგრატ III-ის ტიტულატურა, მისი სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში. ივანე ჯავახიშვილის მიხედვით, ბაგრატმა ქართლისა და აფხაზეთის გაერთიანების შემდეგ, 1010 წელს კახეთი და ჰერეთი დაიპყრო, რის

¹⁷³ გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 195.

შედეგადაც გახდა „...„მეფეთა-მეფე, მეფე აფხაზთა, ქართულთა, რანთა და კახთა“ და სხვა და სხვა. ამ წოდებულებაში საუცხოვოდ გამოხატება საქართველოს თანდათან გაერთიანების ისტორია და ის ნიადაგი, ის საფუძველი, რომელზედაც საქართველოს ხელმწიფის ხელისუფლება იყო დამყარებული¹⁷⁴“.

ა) მკვლევარები ნიკორწმინდის ტაძრისა და მისი რელიეფების შესახებ

ცნობები წმინდა ნიკოლოზის სახელზე აგებული ნიკორწმინდის ტაძრისა და მისი მამულების შესახებ, ტაძრის აგების დროიდანვე ჩანს საისტორიო წყაროებში როგორც ძლიერი, დიდძალი მამულების მფლობელი მონასტერი, სადაც XVI საუკუნეში საეპისკოპოსო კათედრა დაარსდა¹⁷⁵.

ცნობებს ნიკორწმინდის ტაძრის შესახებ შეიცავს XVII საუკუნის წყარო, რომელიც, 1650-1652 წლებში რუსეთის ელჩების იმერეთში დიპლომატიური ვიზიტის ამბავს აღწერს. აღწერილობაში ელჩები მოგვითხრობენ, ქალაქ რაჭაში ჩასვლისა და ფრესკული მხატვრობის მქონე, რელიეფებით უხვად შემკული, საკვირველი ტაძრის ნახვის ამბავს და მოკლედ აღწერენ საეკლესიო ნივთებსა და ტაძარში არსებულ სამძალეს¹⁷⁶. გიორგი ბოჭორიძემ ივარაუდა, რომ რუსი ელჩები, „ქალაქ რაჭაში“, უეჭველად ნიკორწმინდას გულისხმობდნენ, რადგან ეს ძეგლი მათ აღწერილობას ძლიერ ემთხვეოდა¹⁷⁷. XVIII საუკუნის I ნახევარში, ვახუშტი ბატონიშვილი „საქართველოს გეოგრაფიაში“ (იგივე „აღწერა სამეფოსა საქართველოსა“) ნიკორწმინდის ტაძრის შესახებ მოკლე ინფორმაციას იძლევა¹⁷⁸.

ნიკორწმინდის ტაძრის მეცნიერულ შესწავლას XIX საუკუნეში ჩაეყარა საფუძველი. მის ხუროთმოძღვრებას, მხატვრობას, რელიეფებსა და ორნამენტიკას, ეპიგრაფიკას, პალეოგრაფიულ წარწერებს, წიგნსაცავების ხელნაწერებს აღნიშნულ დროისათვის აღწერდნენ ან იკვლევდნენ შვეიცარელი ფრანგი გეოლოგი, ნატურალისტი და არქეოლოგი ფრედერიკ დიუბუა დე მონპერე¹⁷⁹, ფრანგი ქართველოლოგი მარი ბროსე¹⁸⁰, არისტო ქუთათელაძე¹⁸¹. დიუბუას მიერ ერთ-ერთ შრომაში ნიკორწმინდის ტაძრის შესახებ გამოთქმული ზოგიერთი უზუსტობა და

¹⁷⁴ ივ. ჯავახიშვილი, ქართული სამართლის ისტორია, წ. II, თბ., 1929, გვ. 111-112.

¹⁷⁵ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები, თბ., 1957, გვ. 7.

¹⁷⁶ Посольство стольника Толочанова и дьяка Иевлиева в Имеретию 1650-1652 (სტოლნიკი ტოლოჩანოვისა და დიაკი იევლევის ელჩობა იმერეთში 1650-1652, საბუთები გამოსცა და შესავალი დაურთო მ. პოლიექტოვმა, ტფ., 1916, გვ. 124).

¹⁷⁷ გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქ. მუზეუმის მოამბე, ტფ. 1930, ტ. V (1928 წ.), გვ. 192.

¹⁷⁸ ვახუშტი ბაგრატიონი, საქართველოს გეოგრაფია, თბ., 1997, გვ. 159.

¹⁷⁹ F. Dubois de Montpereux, Voyage autor du Caucase,... t. II, Paris, 1939, pp. 383-384.

¹⁸⁰ M. Brosset, Rapports Sur Un Voyage Archeologique Dans La Georgie Et Dans L'armenie, rapport 12, 1851, pp. 55.

¹⁸¹ ა. ქუთათელაძე, სოფელი ლიკორწმინდა: წარწერანი, „მოამბე“, თბ., 1894, N7, გვ. 45-61.

უსაფუძვლო დამოკიდებულება¹⁸² მეორდება დიმიტრი ბაქრაძის¹⁸³, ივანე ტოლსტოის, ნიკოდიმ კონდაკოვის შრომებში. ამ უკანასკნელთა კვლევაში, სომხური და ქართული არქიტექტურის თავისებურებების შესახებ, მოკლედ არის განხილული ნიკორწმინდის ტაძრის რელიეფები და ორნამენტიკა¹⁸⁴.

ყველა ზემოჩამოთვლილი მკვლევარი, ტაძრის აგების პერიოდს შეცდომით განსაზღვრავს 1027-1072 წლებით, ბაგრატ IV-ის მეფობის დროით. მათგან განსხვავებულ აზრს გამოთქვამს გრაფინია პრასკოვია უვაროვა თავის კვლევაში და დეტალურად აღწერს ნიკორწმინდის გარე მასებს, შიდა სივრცის მოწყობას და ფასადების შემკულობას, სამართლიანად მიუთითებს წინამორბედთა შეცდომებზე (ტაძრის არასწორი გეგმა, კომპოზიციითა არაზუსტი განსაზღვრა), იზიარებს მათ ზოგიერთ თვალსაზრისს (ტაძრის ორნამენტიკისა და ფიგურატიული რელიეფების შესრულების განსხვავებული ხასიათი) და გამოთქვამს სწორ აღნიშვნებს ტაძრის შესახებ (კარიბჭეების გვიანი მინაშენები, ჩრდილოეთის კარიბჭის არსებობა, მათი მსგავსება ბაგრატის ტაძრის კარიბჭესთან)¹⁸⁵. რაც შეეხება ეკლესიის დათარიღებას, გრაფინია უვაროვა თვლიდა, რომ ნიკორწმინდის დახვეწილი და მდიდრული ორნამენტები არ შეიძლება ქუთაისის ბაგრატის ტაძრის მოკრძალებული და მშრალი ორნამენტის თანადროულნი იყვნენ და მათი შედარებაც კი დაუშვებლად მიაჩნდა. მისი აზრით, მსგავსი ნატიფი ჩუქურთმების შექმნა, ქვეყანაში ხელოვნების სრული აღორძინების ხანაში უნდა მომხდარიყო და ერთი ტაძრის ამგვარად შემკობას საფუძვლად უნდა დასდებოდა მანამდე არსებული მრავალფეროვანი და კარგად ნაცნობი მაგალითები¹⁸⁶. ამ მსჯელობასა და ერთ-ერთ გუჯარზე¹⁸⁷ დაყრდნობით,

¹⁸² დიუბუა სწორად განსაზღვრავს ტაძრის აგების პერიოდს და შთამბეჭდავად საუბრობს ტაძრის შიდა სივრცის მოწყობაზე, მოკლედ აღწერს რელიეფურ ქანდაკებებს და ფრონტონების კომპოზიციებს და ზოგიერთი მათგანის არასწორ იდენტიფიცირებას ახდენს (წმინდა მხედრებსა და მაცხოვარს შეცდომით აიგივებს ორ წმინდა გიორგისთან და ღმრთისმშობელთან, ფერისცვალების კომპოზიციისაში ხედავს სამ წმინდანს, სამი მუხლმოდრეკილი ფიგურის ზემოთ და სხვ.). დიუბუა ადცატებული იყო ნიკორწმინდის ჩუქურთმებითა და ორნამენტებით, ფიგურულ გამოსახულებებს კი, ყოველგვარ გემოვნებას, პროპორციებს მოკლებულად და ულაზათო ნიმუშებად განიხილავდა. ამ თვალსაზრისმა ფართო გავრცელება ჰპოვა იმდროინდელ სამეცნიერო საზოგადოებაში.

¹⁸³ Д. З. Бакрадзе, Кавказъ въ Древнихъ Памятникахъ Христианства, Записки Общества Любителей Кавказской Археологии, книга I, Тиф., 1875, стр. 113-114.

¹⁸⁴ И. И. Толстой, Н. П. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева, СПб., 1891, стр. 44.

¹⁸⁵ П. С. Уварова, Материалы по археологии Кавказа, Христианские памятники, вып. IV, М., 1894, стр. 127-132.

¹⁸⁶ იქვე, გვ. 127-132.

¹⁸⁷ Д. П. Пурцеладзе, Грузинские церковные гуджари (грамоты), (Материалы для пятого Археологического съезда), Тифлис, 1881, стр. 129.

გრაფინია უვაროვა ტაძრის ამგებად შეცდომით მიიჩნევს - ქართლის მეფე ბაგრატ VII-ს¹⁸⁸, თემურლენგის მოწინააღმდეგეს¹⁸⁹.

მოგვიანებით ეს შეცდომა გამოასწორა გიორგი ბოჭორიძემ. მისი მოსაზრებით, წარწერაში მოხსენებული მეფე, ტიტულატურიდან გამომდინარე, უნდა ყოფილიყო ბაგრატ III (975-1014 წწ). მან დაამტკიცა აღნიშნული გუჯარის ცდომილება¹⁹⁰. მასში დაცული ცნობა გულისხმობდა XVI საუკუნეში, იმერეთის მეფე ბაგრატ III-ის მიერ ტაძრის განახლების ამბავს¹⁹¹. გიორგი ბოჭორიძემ გამოაქვეყნა ნიკორწმინდის ტაძრისა და აქ დაცული სიძველეების შესწავლის შედეგად დაგროვილი მასალა, სადაც ძეგლის შემამკობელი რელიეფების შესახებ მხოლოდ ერთი წინადადებით შემოიფარგლა.

ბოჭორიძისეული აზრი ტაძრის ამგებთან დაკავშირებით, გაიმეორა სარგის კაკაბაძემ. მის მიერ ნიკორწმინდის წარწერების ზუსტი წაკითხვის, დამწერლობის თავისებურებათა გათვალისწინების საფუძველზე, ნიკორწმინდის ტაძრის აგების დრო საბოლოოდ დადგინდა და განისაზღვრა 1010-1014 წლებით, გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფის, ბაგრატ III-ის ზეობის ხანით.

შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრებისა და არქიტექტურული დეკორის საკითხებზე მომუშავე უცხოელ ავტორთა შორის, უნდა გამოიყოს იურგის ბალტრუშაიტისი. მის ნაშრომს შუა საუკუნეების ქართული და სომხური ხელოვნების შესახებ¹⁹², მართალია, კრიტიკული გამოხმაურებები მოჰყვა¹⁹³, მაგრამ ავტორის მთავარ დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ხაზგასმა იმისა, რომ ქართულ და სომხურ ხელოვნებას საკუთარი, ინდივიდუალური განვითარების გზები აქვთ და ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან, რისი საწინააღმდეგო აზრიც დიუბუას მიერ იყო დამკვიდრებული¹⁹⁴. სხვა მხრივ, ბალტრუშაიტისი გამოთქვამს უცნაურ დებულებას იმის თაობაზე, რომ სკულპტურის ფორმა, შინაარსის მიუხედავად, განპირობებულია ჩარჩოს მნიშვნელობით და მთელი კომპოზიცია მის მოხაზულობას ექვემდებარება. ამგვარი

¹⁸⁸ П. С. Уварова, დასახ. ნაშრომი, გვ. 136.

¹⁸⁹ ბაგრატ VII, მკვლევარის მიერ შეცდომით არის იდენტიფიცირებული თემურლენგის მოწინააღმდეგე მეფესთან. საისტორიო წყაროების მიხედვით, თემურლენგის დროს, საქართველოს მეფე, იყო, ბაგრატ V დიდი, რომელიც, მეფობდა 1360-1393 წლებში.

¹⁹⁰ თ. ჟორდანია, ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, წიგნი II, თბ., 1897, გვ. 379.

¹⁹¹ გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 194.

¹⁹² J. Baltrušaitis, *Études sur L'art Médiéval en Géorgie et en Arménie*; Paris, Ernest Leroux, 1929.

¹⁹³ Л. А. Мацулевич, Никорцминда и её место в культуре Грузии, Сборник Руставели, Тбилиси, 1938, ст. 31-68; ამავე წერილის ქართული თარგმანი: ლ. მაცულევიჩი, ნიკორწმინდა და მისი ადგილი საქართველოს კულტურაში, ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის (ენიმკის) მოამბე III, თბ., 1938, გვ. 25-53; ვ. ბერიძე, Jurgis Baltrušaitis. *Études sur L'art Médiéval en Géorgie et en Arménie*; Paris, Ernest Leroux, 1929, *Ars Georgica* 2, თბ., 1948, გვ. 147-160.

¹⁹⁴ ვ. ბერიძე, Jurgis... გვ. 148-149.

მიმართებით განიხილავს იგი ნიკორწმინდის რელიეფებსაც და მის ორნამენტულ დეკორს, ჩუქურთმებს, ფიგურებს, ნაგებობის დამატებად წარმოადგენს¹⁹⁵.

ნიკორწმინდის ტაძრის კვლევის სრულიად განსხვავებული ეტაპი იწყება გასული საუკუნის 40-იანი წლებიდან. ნიკოლოზ სევეროვმა და გიორგი ჩუბინაშვილმა დიდი ყურადღება დაუთმეს ნიკორწმინდის ფასადების დეკორატიული სისტემის შესწავლას, ორნამენტული დეკორის თავისებურებათა დახასიათებას, გამოჰყვეს კონკრეტული ოსტატების ხელწერა. ამგვარი საკითხების კვლევა მანამდე არ ყოფილა განხორციელებული¹⁹⁶.

ნიკორწმინდის ტაძრისა და მისი საფასადო რელიეფების შესწავლის საქმეში უდიდესი წვლილი მიუძღვის ნათელა ალადაშვილს, რომლის მეცნიერული კვლევის ინტერესს შუა საუკუნეების ქართული სკულპტურა წარმოადგენდა. მონოგრაფიულ ნაშრომში¹⁹⁷ მკვლევარი ძეგლის ფასადებზე არსებული ფიგურატიული რელიეფების დეტალურად აღწერის გარდა, განიხილავს მათ ადგილს ქართული სკულპტურის განვითარებაში და ნათლად წარმოაჩენს რელიეფების ხასიათსა და თავისებურებებს, იძლევა სკულპტურათა მხატვრულ-სტილისტურ ანალიზს, იკვლევს შინაარსობრივი და მხატვრული ჩანაფიქრის მნიშვნელობას, რელიეფის ჭრის ხერხებს და სხვა საკითხებს. ნაშრომი საინტერესო მასალას იძლევა ნიკორწმინდის რელიეფების შესახებ.

რაჭის ამ ერთ-ერთი ულამაზესი ტაძრის ხუროთმოძღვრების, მხატვრობის, დეკორატიული გაფორმების, პალეოგრაფიული მასალის კვლევაზე სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ - შალვა ამირანაშვილი¹⁹⁸, ვახტანგ ბერიძე¹⁹⁹, თინათინ ყაუხჩიშვილი²⁰⁰ და სხვანი, რომელთაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს ძეგლის მრავალმხრივი შესწავლის საქმეში.

ბ) ნიკორწმინდის ტაძარი და მისი რელიეფების იკონოგრაფიული ანალიზი

ნიკორწმინდის ტაძარი, ამბროლაურის რაიონის სოფელ ნიკორწმინდაში ამაღლებულ ადგილზეა აღმართული და შორიდანვე ახარებს თვალს ფორმებითა და მოხაზულობით, ახლოდან კი, დეკორატიული ელემენტების სიუხვით, ორნამენტულ სახეთა მრავალფეროვნებით. ტაძრის ძირითადი ნაწილი - გუმბათის ყელი, ტიმპანები, სარკმლისა და კარის ჩარჩოები, კარნიზები, ფრიზები, დეკორატიული თალების ზედაპირი, კარიბჭის კამარა

¹⁹⁵ ლ. მაცულევიჩი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 26-27.

¹⁹⁶ Н. П. Северов, Г. Н. Чубинашвили, Кумурдо и Никорцминда, Памятники грузинской архитектуры, Москва, 1947, стр. 19-23.

¹⁹⁷ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის....

¹⁹⁸ შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 248-252; 262-264.

¹⁹⁹ ვ. ბერიძე, ნიკორწმინდა, თბ., 1957.

²⁰⁰ თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბ., 1951, გვ. 169-182.

დაფარულია ორნამენტული წნულებით, ცხოველთა და წმინდანთა გამოსახულებებით, რელიეფური კომპოზიციებით, რომლებიც დეკორატიული სისტემის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენენ და ტაძრის ხუროთმოძღვრებასთან ერთ მთლიანობად აღიქმებიან.

ცენტრალურგუმბათიანი, გეგმაში ხუთაფსიდიანი (დასავლეთით სწორკუთხა მკლავით) ნიკორწმინდის ტაძარი, უკავშირდება მრავალაფსიდიანი გეგმის მქონე ქართულ ტაძრებს, რომლებიც არც ისე ბევრი შემოგვრჩა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში (კუმურდო, ბოჭორმა, ნოჯიხევი, კაცხი) და ტაო-კლარჯეთში (ოლთისი, გოგიუბა, კიაღლის-ალთი). არქიტექტურული დაგეგმარების მიხედვით, ნიკორწმინდის ყველაზე ახლო ანალოგიას წარმოადგენს მასზე ცოტა ხნით ადრე აგებული კუმურდოს ეკლესია, თუმცა, მათ შორის არის განსხვავება როგორც გარე მასების, ისე შიდა სივრცის დანაწევრებაში. კუმურდოში, აფსიდიანი მკლავების ორი წყვილი (საკურთხევლის აფსიდის გარდა), ერთმანეთის პარალელურია, ნიკორწმინდაში კი, ისინი გუმბათქვეშა სივრცის მიმართ რადიალურად არიან განლაგებულნი. მრავალაფსიდიანი ტაძრებისაგან, კუმურდო და ნიკორწმინდა გარე მოხაზულობითაც გამოირჩევიან და თავისუფალი ჯვრის ფორმას ჰქმნიან, დანარჩენები კი, მრავალწახნაგოვან, ცენტრულ ნაგებობებს წარმოადგენენ. მრავალაფსიდიანი ტიპის ტაძრების არსებობა ადრექრისტიანული ხანის საქართველოში, არქეოლოგიური გათხრების საშუალებით დასტურდება (ბაგინეთი). ამგვარად, შუა საუკუნეებში უკვე არსებობდა ამგვარი ტაძრების მშენებლობის გამოცდილება და შესაბამისი ხუროთმოძღვრული ტრადიციები.

ხელოვნებათმცოდნე ნათელა ჯაბუას აზრით, მრავალაფსიდიანი ტიპის ტაძრების გეგმას, შესაძლებელია, საფუძვლად დასდებოდა ქრისტეს მონოგრამა, მისი ბერძნული სახელის პირველი ორი ასოსაგან შემდგარი ნიშანი, იგივე ქრიზმა - მაცხოვრის, მისი სწავლებისა და მოძღვრების ნიშან-სიმბოლო, რომელიც ქრისტიანულ სამყაროში ჯვრის დარად გამოიყენება. მკვლევარი აღნიშნავს, რომ მრავალაფსიდიან, წრიული გეგმის მქონე ტაძრებში ჩაწერილი იესოს ნიშანი, ქრისტიანული მოძღვრების ყოვლისმომცველობის და მარადიულობის იდეას გამოსახავს²⁰¹, ხოლო რვაბოლოიანი (ქრიზმასთან შეერთებული ჯვარი) ქრიზმის სახისმეტყველების ასახსნელად მოჰყავს ხელოვნებათმცოდნე ნანა ბურჭულაძის მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ზარზმის ანუ ლაკლაკიდის ხატის (XI ს.) ჩარჩოზე არსებული ბიბლიური სცენების განლაგების სქემა, სწორედ რვაბოლოიან ქრიზმას ემთხვევა, რვა კი, ქრისტიანული სიმბოლიკის მიხედვით, განკითხვის დღის ნიშანია და ამრიგად, მსხვერპლის ხატი, იმავე დროს, ხსნის

²⁰¹ ნ. ჯაბუა, ქრიზმის ასახვის ვერსია საქართველოს საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, საქართველოს შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 2008, გვ. 132.

დოგმატსაც გამოსახავს²⁰². ნიკორწმინდის ტაძრის გეგმა, ზემოთქმული მოსაზრების მიხედვით, არქიტექტურულ სივრცეში კლასიკური (ქრისტეს მონოგრამა ჯვრის გარეშე) ქრიზმის ნიშნის განლაგებას ემთხვევა.

ნათელა ჯაბუას ზემოაღნიშნულ მოსაზრებებს ვიზიარებთ. მართლაც, ტაძრის ყველა ელემენტში იგრძნობა საზრისის გამოხატვის ამოცანაზე ფიქრი, განსაკუთრებით საფასადო ქანდაკებაში, მეორედ მოსვლის (დღე განკითხვის) შინაარსის გადმოცემა ჩანაფიქრის ღერძია. საფიქრებელია, შემდეგი ეპოქების შემოქმედნიც ითვალისწინებდნენ ამას: დასავლეთი კედლის გვიანდელ მოხატულობაშიც (XVI-XVII სს.) ესქატოლოგიური თემატიკის გამოხატვა გაგრძელდა.

რამდენადაც ჩვენი კვლევის ძირითადი საკითხი მქანდაკებლობაში მეორედ მოსვლის თემის ასახვაა, განსაკუთრებულ ყურადღებას ნიკორწმინდის რელიეფებს დავუთმობთ. ტაძრის სკულპტურული სამკაული შეიცავს განკითხვის დღესთან უშუალოდ დაკავშირებულ სცენას - სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლას“ და მის იდეასთან სიმბოლურ-შინაარსობრივ მიმართებაში მყოფ რელიეფებს, ესენია: სამხრეთი ტიმპანის „ჯვრის ამალღების“ კომპოზიცია, დასავლეთი ფასადის ტახტზე მჯდომი ქრისტე და ასევე, სამხრეთი კარიბჭის ვარსკვლავისებრი კამარის დეკორში ჩართული ფრთოსანი ლომი, პირში ადამიანის ტერფით.

ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადების შემამკობელ ფიგურატიულ კომპოზიციებსა და რელიეფურ სცენებს შორის ყველაზე მონუმენტური ნიმუშები აღმოსავლეთის, დასავლეთისა და სამხრეთის ფასადებზეა გამოქანდაკებული. კომპოზიციების ცენტრალური ბირთვია მაცხოვარი, რომლის გარშემო კომპოზიციის დანარჩენი ნაწილებია განფენილი. რელიეფები ერთმანეთთან იდეურ კავშირში არიან. მიუხედავად თითოეული ფასადის განსხვავებულად გადაწყვეტისა, დეკორატიული ხასიათი, ორნამენტული მორთულობა და შინაარსობრივი ჩანაფიქრი აერთიანებთ მათ.

ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთი ფასადის ფრონტონზე, ორნამენტულ ჩარჩოში, აღსაყდრებული ქრისტეს მაკურთხეველი ფიგურაა (სურ. 29). ჩარჩოს შიგნით თავისუფალი არეები გირჩებითაა შევსებული. ქრისტიანულ ხელოვნებაში გირჩის სემანტიკა სიცოცხლის ხესა და სიცოცხლისმიმნიჭებელ წყაროს უკავშირდება²⁰³. ბიჭვინთის მოზაიკური მხატვრობის (IV-VI სს.) ორ ნიმუშზე, კომპოზიციის ცენტრშია ჭურჭელი, რომლის შუაგულში ამოზრდილი გირჩიდან ამომავალი წყარო, იგივე სიცოცხლის წყარო, ირგვლივ მყოფ ცხოველებსა და

²⁰² ნ. ბურჭულაძე, იკონოლოგიური ხასიათის შენიშვნები შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხელოვნების რამდენიმე ცნობილ ძეგლზე, თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, თბ., 2003, გვ. 19.

²⁰³ U. Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, London, 2000, pp. 234; მ. ოდიშელი, ბიჭვინთის ბაზილიკის მოზაიკების სიმბოლიკა, საბჭოთა ხელოვნება, 1985, N 5, გვ. 77; გირჩის გამოსახულების მნიშვნელობასთან დაკავშირებით იხ.: J. Strykowski, *Der don zu Aachen und seine entstellung*, Leipzig, 1904, pp. 16-23.

ფრინველებს - სიმბოლურად მორწმუნეებს, არწყულებს (სურ. 30). ნიკორწმინდის დასავლეთის ფასადზე, ქრისტე გირჩებთან ერთად, დაკავშირებულია მაცოცხლებელი ძალისა და უკვდავების ალეგორიასთან. აღსაყდრებული ქრისტეს ესქატოლოგიურ შინაარსს ეხმიანება დასავლეთის ტიმპანზე ფეხზე მდგომი ქრისტესა და მის გვერდით წმინდა მხედრების, წმინდა გიორგის და წმინდა თევდორეს კომპოზიცია (სურ. 31). ჯოისუბნის ეკლესიის სარკმლის „განკითხვის“ რელიეფში წმინდა მხედრების ჩართვა ქრისტეს ტრიუმფის წარმოსაჩენად და ხაზგასასმელად ნიკორწმიდაში აღმატებით ხარისხს იძენს, მათი გამოსახულებების არაერთხელ გამოყენებით.

ორნამენტულ ჩარჩოშია მოთავსებული აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონის ფერისცვალების რელიეფური კომპოზიციაც. ქრისტე, ძველალექსისეული პერსონაჟების, მოსესა და ელია წინასწარმეტყველის შუაში დგას, მათ ქვემოთ, ღმრთაებრივი ხილვით შეშინებული მოციქულების მუხლმოდრეკილი და ხელაპყრობილი ფიგურებია (სურ. 32). ამ სცენას ნათელა ალადაშვილი აცალკევებს ქრისტეს ცხოვრების ბიბლიური თხრობის მიმდინარეობიდან და მას, ქრისტეს დიდების განზოგადებულ გამოსახულებად განსაზღვრავს²⁰⁴, ფერისცვალება, მისი ღმრთაებრიობისა და ზეკაცობის დადასტურებაა, გამოხატული ამ კონკრეტული მომენტით.

ნიკორწმინდის სამხრეთის ფასადზე, რელიეფური სცენა განმარტებითი წარწერით - „† ესე მეორედ მოსვლა იესოჲ ქრისტჳსი“²⁰⁵ (სურ. 33), ასახავს ქრისტეს ამაღლების შემოკლებულ ვერსიას, მასში ჩართული ოთხი ანგელოზის ფიგურით - ორი მათგანი აღამაღლებს ქრისტეს, ორი კი, მის მეორედ მოსვლას ქვეყნიერებას საყვირის ხმით ამცნობს. კომპოზიციის შინაარსს განსაზღვრავენ სცენაში ჩართული ესქატოლოგიური საფუძვლის მქონე მესაყვირე ანგელოზები.

ნიკორწმინდაში, ამაღლების კომპოზიციის მსგავსად წარმოდგენილი ქრისტეს მეორედ მოსვლა, თეოფანიის მნიშვნელობისაა. ორივე შემთხვევაში ქრისტე გადმოიცემა ზეციური დიდებით მოსილი, ყოვლისმპყრობელი უფლის სახით. ამაღლების კომპოზიცია, როგორც მეორედ მოსვლის წინასახე, ესქატოლოგიურ ჟღერადობას იძენს. ის წარმოადგენს განკაცებული ღმერთის ამქვეყანაზე ყოფნის უკანასკნელ მომენტს და ამავე დროს, არის უფლის მომავალი მეორედ მოსვლის ინსცენირება, გამარჯვებული ქრისტეს დაუსრულებელი მეუფების განსახიერება. ამაღლება თავის თავში გულისხმობს მეორედ მოსვლის იდეას, თუმცა, ორივე შემთხვევაში, სხვადასხვა ასპექტია წარმოჩენილი - პირველ შემთხვევაში, სიკვდილზე გამარჯვებული და მკვდრეთით აღმდგარი ღმერთკაცის, მეორე შემთხვევაში კი, უზენაესი მსაჯული, უკანასკნელი სამსჯავროს წარმართველის გამოცხადება. ნიკორწმინდის აღნიშნულ რელიეფთან შინაარსობრივად დაკავშირებული, მარტვილის ტაძრის დასავლეთის ფასადზე

²⁰⁴ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის..., გვ. 20.

²⁰⁵ გ. ბოჭორიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 202. ნათელა ალადაშვილი წარწერას ასე გვთავაზობს - ესე მეორედ მოსულა იესუ ქრისტესი]. იხ.: ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის..., გვ. 21.

გამოქანდაკებული ფეხზე მდგომი ქრისტე კუთხევის შესტითა და სახარებით ხელში, თანმხლები წარწერით - „ი(ეს)უ ქ(რისტ)ე. მე ვყო ც(ა)დ კელი ჩემი, ვფუცო მ(ა)რჯ(უ)ნესა ჩ(ე)მსა და ვთქ(უ)ა: ცხ(ოვე)ლ ვარ მე უკ(უნისამდე)“²⁰⁶ (სურ. 34).

ზემოაღნიშნულზე მიუთითებდა ჯერ კიდევ ნათელა ალადაშვილი, რომელიც ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლის“ რელიეფს სავსებით ლოგიკურად უკავშირებს „ქრისტეს ამაღლების“ იკონოგრაფიას და ამაში თეოდორ შმიტის მოსაზრებებს ეყრდნობა²⁰⁷. მართლაც, კომპოზიციის აგებულება მოგვაგონებს „ქრისტეს ამაღლების“ მოკლე რედაქციას, ორი ანგელოზით, რომელსაც შმიტი ქრისტეს ამაღლების სიმბოლურ კომპოზიციას უწოდებს, რადგან სახარებისეული სიუჟეტის თხრობითი ხასიათის სცენა აქ არ გვაქვს და მსჯავრმდებელი ქრისტეს გამოცხადება წარმოგვიდგება. შმიტის აზრით, ამაღლების კომპოზიციის მეორედ მოსვლაზე მინიშნება, სხვადასხვა დეტალით ხდება. მაგალითად, ქრისტეს ცისარტყელაზე გამოსახვა, ხელში გრაგნილი ან წიგნი, მაკურთხეველი მარჯვენა²⁰⁸. ალადაშვილის აზრით, ნიკორწმინდის რელიეფზე ასეთი მინიშნება მენაღარე ანგელოზები არიან. მკვლევარი კომპოზიციის ქრისტეს დიდებით გამოცხადების იდეას ხედავს და ეკლესიის სხვა რელიეფებსაც მეორედ მოსვლის შინაარსთან აკავშირებს: ეს არის დასავლეთი ფასადის ქრისტეს ფიგურა ხელში გრაგნილით და ასევე, სამხრეთი ტიმპანის ჯვრის ამაღლების კომპოზიცია (რომელიც სიმბოლურად გამოხატავს ქრისტეს ამაღლებას).

შინაარსითა და ვიზუალური ასპექტებით მეორედ მოსვლის მსგავსი, ქრისტეს ამაღლების იკონოგრაფია²⁰⁹, მარკოზის (16:19) და ლუკას (24:50-51) სახარების, საქმენი მოციქულთას (1:2-12), ნიკოდიმოსის აპოკრიფული სახარების (16 თავი, ბერძნული ფორმის მიხედვით) მოკლე გადმოცემების მიხედვით ჩამოყალიბდა და რამდენიმე კომპონენტს შეიცავს. ანგელოზთა მიერ ზეცად ატაცებული, ღრუბლებში ან ცისარტყელაზე მჯდომ, მანდორლაში მოთავსებულ ქრისტეს, მაკურთხეველი მარჯვენითა და წიგნით, თან ახლავს ღმრთისმშობლის, მთავარანგელოზების, მოციქულთა ფიგურები, ანგელოზთა დასები, კონკრეტული ადგილის ამსახველი დეტალები - კლდეები, მცენარეები, მიმანიშნებელი ქრისტეს ამაღლებაზე ქალაქის გარეთ. თემის მოკლე რედაქცია, ქრისტესა და მისი მანდორლის ირგვლივ განლაგებული მფრინავი ანგელოზების ფიგურებს გვთავაზობს. ამაღლების ასეთ ვარიანტი, ძლიერ ემსგავსება ნიკორწმინდის „მეორედ მოსვლის“ შეკვეცილ იკონოგრაფიულ ვერსიას რომელშიც, ასევე ქრისტე და ანგელოზები არიან მოვლენისათვის აუცილებელი ატრიბუტით - საყვირით ხელში.

²⁰⁶ ქართული წარწერების კორპუსი, ლაპიდარული წარწერები, ტ. II, გვ. 36; თ. დადიანი, კიდევ ერთხელ... გვ. 100.

²⁰⁷ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის..., გვ. 21-22.

²⁰⁸ იქვე, გვ. 22.

²⁰⁹ ნ. გენგიური, შესავალი იკონოგრაფიაში, თბ., 2020, გვ. 219-230.

ნიკორწმინდაში ქრისტეს ამალლების, ფერისცვალებისა და მეორედ მოსვლის კომპოზიციები ქრისტეს დიდებას ასახავენ და მის ღმრთაებრიობას უსვამენ ხაზს.

როგორც აღინიშნა, ესქატოლოგიური საზრისი აქვს ნიკორწმინდის სამხრეთი კარის ტიმპანზე ქრისტეს დიდების სიმბოლურ გადმოცემას ჯვრის ამალლების სახით, (სურ. 35), რომლის ანალოგიური კომპოზიცია კაცხის ეკლესიის (XI ს.) სამხრეთ ეკვდერშია განთავსებული (სურ. 36)²¹⁰. სამხრეთი ფასადის რელიეფები შინაარსობრივი თანხმობით და ერთ ფასადზე არსებობით, აძლიერებენ ტაძრის სკულპტურული პროგრამის იდეას. „ჯვრის ამალების“ კომპოზიციაში, ჯვრის ორივე მხარეს გირჩებია, მსგავსად ქრისტეს რელიეფისა დასავლეთის ფასადზე. ქრისტიანობაში გირჩმა „ღმრთაებრივი განწმენდის სიმბოლოს“²¹¹ მნიშვნელობაც შეიძინა. ამ შემთხვევაში, ისინი ორივე ფასადის სკულპტურების გამაერთიანებელ დეკორატიულ ელემენტებად გვევლინებიან და ხაზს უსვამენ კომპოზიციების სიმბოლურ იდეას.

განკითხვის დღის მოვლენების მიმართ ინტერესმა და ესქატოლოგიური საკითხებისადმი განსაკუთრებულმა დამოკიდებულებამ, აღნიშნულ კომპოზიციებს მნიშვნელოვანი ადგილი მიუჩინა ტაძრის ინტერიერის მხატვრული გაფორმების პროგრამაში. ამალლების კომპოზიციები თვალსაჩინო არეს იკავებენ კედლის მხატვრობაში და გამოისახებიან ზედა რეგისტრში - გუმბათში (საფარის, ზარზმის, ჭულეს XIII-XIV სს-ის მოხატულობანი) ან საკურთხეველში (დავით გარეჯის საბერეების სამონასტრო კომპლექსის მოხატულობა - IX-X სს; ნესგუნის მაცხოვრის ტაძრის მოხატულობის პირველი ფენა, X ს.)²¹², ვრცელი რედაქციის შემთხვევაში, კომპოზიცია გუმბათის ყელის არეშიც ჩამოდის. ამალლების მეორედ მოსვლასთან კავშირს ასახავს ქრისტეს ამალლების გუმბათის კომპოზიციები, სადაც ამალლებული ქრისტე, წარმოგვიდგება ამქვეყნიური ცოდვებისათვის ადამიანთათვის საბოლოო მსჯავრის გამომტანად²¹³. თეოდორ შმიტის მიხედვით, ტაძრების ადრებიზანტიური მოხატულობის სისტემა ამალება - მეორედ მოსვლის კომპოზიციიდან გამომდინარე ვითარდებოდა, გუმბათის თანდათანობით შემცირების გავლენით. VI-VII საუკუნეებში, როდესაც უზარმაზარი გუმბათი მთელ ნაგებობაზე დომინირებდა, მასში ქრისტეს ამალება სრული რედაქციით იყო წარმოდგენილი. ცენტრში იყო ცისარტყელაზე მჯდომი, დიდებით მოცული ქრისტე ანგელოზებითურთ, მის ქვემოთ, ორანტა ანგელოზებთან ერთად, მოციქულ პეტრესა და პავლეს თაოსნობით²¹⁴.

²¹⁰ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 24.

²¹¹ Л. Мацулевич, Мозаики Бичвинты - Великого Питиунта, Великий Питиунт III, თბილისი, 1979, გვ. 108.

²¹² ნ. ალადაშვილი, ქრისტეს ამალება - სვანეთის კედლის მხატვრობის გამორჩეული თემა, საქართველოს სიძველენი, 2004, N 6, გვ. 33-34.

²¹³ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის..., გვ. 21-22.

²¹⁴ Ф. И. Шмит, Мозаики монастыря преподобнаго Луки, Сборник статей в честь проф. В.П. Бузескула, Сборник Харьковского историко-филологического общества, Харьков, 1914, ტ. 21, გვ. 322-323.

საქართველოში, ქრისტეს ამალეებისა და მასთან დაკავშირებული სხვა შინაარსობრივი ასპექტების გადმოცემის ყველაზე გავრცელებული და მიღებული ფორმა გახდა „ჯვრის ამალეობა“, როგორც ქრისტეს დიდებისა და მისი ამალეების სიმბოლური განსახიერება. „ჯვრის ამალეობა“ შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო მოხატულობის სისტემის მთავარი თემა იყო და დამკვიდრდა როგორც საგუმბათო კომპოზიცია (იშხანი XI ს., ხახული XI ს., მანგლისი XI ს., ვარძია XI ს., ბერთუბანი XII ს. (უკანასკნელ ორ შემთხვევაში კამარაზეა მოცემული), ტიმოთესუბანი XII-XIII სს. და სხვ.)²¹⁵. ჯვრის ამალეობა ქართული მქანდაკელობის არაერთ ნიმუშზეა წარმოდგენილი (ანჩისხატი V-VI სს., თეთრიწყაროს ეკლესია VI ს., მცხეთის ჯვარი VI-VII სს., კაჩაგანის ქვის ჯვარი VI ს., ხახულის ტიმპანი X ს., ნიკორწმინდა XI ს., კაცხი XI ს., და ა.შ.)²¹⁶. ჯვრის ამალეების თემამ არსებობის მანძილზე, არაერთი კომპოზიციური ცვლილება განიცადა - არსებული ფერწერული იკონოგრაფიული რედაქციები თემას განსხვავებულად წარმოაჩენენ²¹⁷. მედალიონში ჩასმული ჯვარი, ზოგჯერ მფრინავ ანგელოზთა მიერ არის ატაცებული, ხან მათ გარეშე ლივლივებს გუმბათქვეშა სივრცეში²¹⁸. რელიეფურ ნიმუშებზე კი, წრეში მოთავსებულ ჯვარს ანგელოზები აღამალეებენ. ზემოთ აღვნიშნეთ, წრისა და ჯვრის კავშირი. რელიეფურ (და ფერწერულ) მაგალითებში, წრიულობა მუდმივად თვალშისაცემია ჯვრის ირგვლივ - ჯვრის **მრგვალი** მედალიონი და მის ირგვლივ **წრიულად** განლაგებული ანგელოზები... წრე არის სიმბოლო საუკუნოსი, მარადიულობისა, დაუსრულებლობისა. ხელოვნებათმცოდნე ასმათ ოქროპირიძე, წრებრუნვის სახით მერვე დღის ანუ მარადიულობის გამოხატულებას ხედავს მცხეთის ჯვრის მონასტრის წრეში ჩაწერილი ჯვრის რელიეფზე²¹⁹. ამით კიდევ ერთხელ ცხადდება მერვე დღის მარადიულობასთან იდენტურობა და ესქატოლოგიური საფუძველი. ზოგჯერ ჯვარი გამოისახება „განკითხვის დღის“ ვრცელი კომპოზიციის ცენტრში ქრისტეს ნაცვლად, ვნების იარაღებთან ერთად და მეორედ მოსვლის ჟამს, სიმბოლურად მკვდრეთით აღმდგარ ქრისტეს განსახიერებს.

ჯვრის ამალეების თემის შესახებ ნათელა ალადაშვილი წერს, რომ შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში წარმოდგენილ ოთხი (და არა ორი) ანგელოზის მიერ ჯვრის ამალეების ფერწერულ და რელიეფურ კომპოზიციებს, ადგილობრივი, ქართული საფუძველი აქვთ და ისინი წრიული არისტვისაა განკუთვნილი²²⁰. მკვლევარის აზრით, ჯვრის ამალეების ფრესკული კომპოზიციების ჩამოყალიბებაში, გარკვეული როლი ითამაშა ქრისტეს ამალეების გუმბათურმა

²¹⁵ ნ. ალადაშვილი, „ჯვრის ამალეობის“ თემა ქართულ ხელოვნებაში, ძეგლის მეგობარი, 1969, N 17, გვ. 10.

²¹⁶ იქვე, გვ. 7-12.

²¹⁷ იქვე, გვ. 8-9.

²¹⁸ ჯვრის ფორმის რელიეფური გამოსახულებები გვხვდება მცხეთის ჯვრის (VI ს.), ატენის (VII ს.), წულრულაშენის (XIII ს.) და ა.შ. გუმბათებში.

²¹⁹ ა. ოქროპირიძე, მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისათვის, რწმენა და ცოდნა, N1 (11), თბ., 2003, გვ. 35.

²²⁰ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის..., გვ. 26.

კომპოზიციებმა, რელიეფური მაგალითების შესწავლამ კი გამოავლინა მათი სრულიად თავისებური სახე, ისინი ქართველი ოსტატების ორიგინალური შემოქმედების ნაყოფს წარმოადგენენ²²¹.

ზემოთქმულით ვეცადეთ დაგვედგინა კავშირები ქრისტეს ამალეებისა და ჯვრის ამალეების კომპოზიციებს შორის და გვეჩვენებინა მათი საერთო მიზანი და დანიშნულება - გააცხადონ ქრისტეს დიდება, რომელიც დადასტურდება მეორედ მოსვლის ჟამს. ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლის“ რელიეფურ კომპოზიციაში გაერთიანებულია ორი თემა - ამალეებისა და საკუთრივ მეორედ მოსვლისა, რადგან მასში, როგორც უკვე ვთქვით, ორივე მათგანისათვის სახასიათო დეტალებია თავმოყრილი. „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციის ქვედა ნაწილში გამოქანდაკებული მაკურთხეველი მარჯვენა მიანიშნებს, მეორედ მოსვლის ჟამს მამადმერთის თანასუფევაზე.

ნიკორწმინდის რელიეფთან მსგავსებას ვხედავთ ფლორენციის ბიბლიოთეკაში დაცული VI საუკუნის რაბულას სირიული სახარების ილუსტრაციაში, სადაც წვეროსანი ქრისტეს მანდორლას ორი ანგელოზი აღამაღლებს, ორი კი ოქროს გვირგვინებს მიართმევს მას. ქრისტეს ქვემოთ ეზეკიელის აპოკალიპტური სიმბოლოებია. ქვედა რეგისტრში ქალია, ორი ანგელოზი და თორმეტი მოციქული ამალეებულ ქრისტეზე მიუთითებენ. მათ უკან მოსჩანს მთები, პერსონიფიცირებული მზე და მთვარე (სურ. 37) კი, მოვლენის საყოველთაო, კოსმიური მასშტაბზე მიუთითებენ. მინიატურაში ჩანს ამალეების ტრიუმფალური ხასიათი. ეზეკიელის ხილვიდან (ეზეკ. 1:4-26) ცეცხლოვანი ეტლისა და ტეტრამორფის გამოყენებით, კომპოზიცია მეორედ მოსვლას უკავშირდება. მასში ჩართულია ასევე პასაჟი, რომელიც ამალეებული ქრისტეს მაყურებელი ხალხის წინაშე ორი ანგელოზის გამოცხადებას გადმოგვცემს (საქმე 1:10-11).

ქართულ რელიეფურ მქანდაკებლობაში, ქრისტეს ამალეების უძველესი კომპოზიციები მცირე რედაქციებადაა წარმოდგენილი მხოლოდ ქრისტეს და ანგელოზების ფიგურებით (VI საუკუნის ქვემო ბოლნისის ეკლესიის ტიმპანი, ბრდამორის, ხოჟორნის ქვასვეტები, მცხეთის ჯვრის ტაძრის მცირე შესასვლელი). ამგვარი რედაქციების მთავარი იდეა, ამალეებული ქრისტეს დიდების და ზოგადად, ქრისტიანობის ტრიუმფის ასახვაა.

ამგვარად, ნიკორწმინდაში ამალეების სახით წარმოდგენილი რელიეფური „მეორედ მოსვლა“, „ამალეებისა“ და „მეორედ მოსვლის“ სიუჟეტისათვის დამახასიათებელ ყველა კომპონენტს არ შეიცავს. საერთო თეოფანიური საზრისითა და მასთან დაკავშირებული ტრიუმფალური ასპექტით გაჯერებული კომპოზიცია, მეორედ მოსვლის ორიგინალურ, ლაკონიურ რედაქციას ქმნის.

²²¹ ნ. ალადაშვილი, ჯვრის..., გვ. 12.

ნიკორწმინდაში, მეორედ მოსვლისა და ამალღების გამთლიანებული კომპოზიციის მსგავსი მოკლე რედაქციები, დასავლეთევროპულ რელიეფურ მქანდაკებლობაში იშვიათია. რატხისის (Ratchis) საკურთხეველის (734-744 წწ.) ამალღების სცენაში, მრავალთვალა ქერუბიმებთან ერთად მანდორლაში მოთავსებულ ქრისტეს კურთხევის ჟესტით და ხელში გრაგნილით, ოთხი ანგელოზი აღამალღებს (სურ. 38). კომპოზიციაში ესქატოლოგიური ელფერი შეაქვთ მრავალთვალა ანგელოზებრივ არსებებს, მოხსენიებულთ ეზეკიელისა და იოანეს გამოცხადებებში, თუმცა, საკურთხეველზე მათ არ აქვთ ოთხი ცხოველის სახე. რომანული ქანდაკების ნიმუშებზე, სენ ჟენი დე ფონტენისა (XI ს.) (სურ. 39) და სენ ანდრე დე სორედის (XI ს.) (სურ. 40) ტაძრების ტიმპანის ფრიზებზე, ქრისტე მაკურთხეველი მარჯვენითა და წიგნით (ნიკორწმინდის მსგავსად), ღმრთაებრივი დიდებულებით წარმოგვიდგება ანგელოზებისა და მოციქულების ფიგურებთან ერთად²²². სიუჟეტი მომდევნო პერიოდის ძეგლების საფასადო ქანდაკებაში განვითარდა, ქრისტეს ამალღების (ტულუზის სერ-სერენის, მონტსო ლეტუალის XII საუკუნის ტიმპანები), „საშინელი სამსჯავროსა“ (მუასაკის, ოტენის, ბოლე სულ დორდონის, კონქის, ამიენის XII-XIII საუკუნის ტიმპანები) და ზოგადად, აპოკალიპტური თემატიკის სახით²²³. ევროპული საფასადო სკულპტურის განვითარება და ფასადების შემკობის სპეციფიკა, არ მოითხოვდა სხვადასხვა სიუჟეტის გაერთიანებას შემოკლებული რედაქციების შესაქმნელად. დასავლეთის ქვეყნების კათედრალების საფასადო სივრცეების გრანდიოზული ზომები, თხრობითი ციკლების შექმნის, ვრცელი და მრავალპლანიანი იკონოგრაფიული რედაქციების დამუშავების და კომპოზიციის მხატვრული სახეებით გამდიდრების შესაძლებლობას იძლეოდა. მედიევალურ დასავლეთევროპულ საფასადო ქანდაკებაში, ეპოქის მხატვრული და რელიგიური იდეების გადმოცემისადმი თავისებურ მიდგომას ვხედავთ. შუა საუკუნეების ევროპაში სამყაროს აღსასრულის განსხვავებული აღქმა და მისგან გამომდინარე დოგმატური იდეები, ზეგავლენას ახდენდა ქანდაკების ხასიათზე, შინაარსზე, ფორმაზე, რამაც გამოიწვია თავისებური მხატვრული ესთეტიკის ჩამოყალიბება.

ნიკორწმინდისა და დასავლეთევროპულ რელიეფებს საერთო იდეურ-შინაარსობრივი საფუძველი და მსგავსი კომპოზიციური აგებულება აქვთ. ყველა მათგანი წარმოადგენს თეოფანიას, ნიკორწმინდაში ის მეორედ მოსვლის ფორმით არის მოწოდებული.

ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადებზე, ფიგურატიული რელიეფების გამოსაჩენ ადგილზე მოთავსება და ფასადის დეკორატიული იერსახის დამამთავრებელ ელემენტებად მათი წარმოჩენა მიუთითებს, რომ ისინი არქიტექტურული ანსამბლის შემადგენელი

²²² B. C. Kendall, *Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscription*, University of Toronto Press, Toronto, 1998, pp. 53.

²²³ M., Поло де Болье, *Средневековая Франция*, 2022 - <https://www.rulit.me/books/srednevekovaya-franciya-read-238653-69.html> - შემოწმებულია 15.09.2023.

სრულყოფილებიანი ნაწილები არიან და მათზე უნდა მოხდეს ყურადღების კონცენტრირება, როგორც მნიშვნელოვან მხატვრულ აქცენტებზე და ნაგებობის იდეური შინაარსის ამსახველ ელემენტებზე, „რადგან სწორედ მათში პოვებდა გამოხატულებას იმდროინდელი რელიგიური აზრი და რწმენა“²²⁴.

ნიკორწმინდაში, აღმოსავლეთისა და დასავლეთი ფასადების ფრონტონებზე მოთავსებული რელიეფები, როგორც აღვნიშნეთ, ორნამენტული ჩარჩოთა შემოსაზღვრული. თავად ჩარჩოს ფორმა და ორნამენტული გაფორმებაც სარკმლის მსგავსია. მნიშვნელოვანი ფუნქციონალურ-სიმბოლური შინაარსის მქონე ტაძრის სარკმლებისა და პორტალების მსგავსად, ჩარჩოთა მდიდრული ჩუქურთმით შემკობა, მასში ჩასმული სცენის საგანგებო დანიშნულებაზე მიუთითებს. ორნამენტირებული ჩარჩოთი ფლანკირებულ კომპოზიციებს, თავისთავად დასრულებული ხასიათი აქვთ, მაგრამ ამავე დროს, ყველა დანარჩენ ფიგურატიულ კომპოზიციასთან კავშირში დეკორატიულ მთლიანობას ქმნიან. „მეორედ მოსვლის“ რელიეფური ჯგუფის კედლის სიბრტყეზე ჩარჩოს გარეშე მოთავსებას განაპირობებს მისი კომპოზიციური აგებულება და სხვა სცენებთან შედარებით „არასტანდარტული“ ხასიათი, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, სიბრტყეზე განფენილობის გეომეტრიული მასშტაბები. ამგვარად „უჩვეულოდ“ გადაწყვეტილი სამხრეთის ფასადი, საშუალებას იძლევა, აქ გამოსახული კომპოზიცია მნახველის მიერ ყველა მხრიდან იყოს თანაბრად აღქმადი და მასზე შთაბეჭდილების მომხდენი. ამ ფაქტს, სიმბოლურ ახსნასაც ვუძებნით: „მეორედ მოსვლის“ თემა, თავისთავად იმაზე ღრმა შინაარსს შეიცავს, ვიდრე ერთი კონკრეტული სცენით შეიძლება გამოიხატოს და მოთავსდეს მასში, როგორც ჩარჩოში. ამ სახით, შეუძლებელია მისი სრულყოფილი გადმოცემა, დასავლეთი ფასადის ქრისტეს რეპრეზენტაციულ ფიგურასა და აღმოსავლეთი ფასადის „ფერისცვალების“ ამსახველ სცენასთან შედარებით - მათში დაფიქსირებული კონკრეტული სცენა, სრულყოფილად გამოხატავს მათში ჩადებულ იდეას, მეორედ მოსვლა კი გაცილებით მასშტაბურია. ქრისტეს გამოსახულებისა და ფერისცვალების რელიეფის გამაერთიანებელი მოტივი, ქრისტეს ზეკაცობისა და მისი ღმრთაებრივი ძლევამოსილების ჩვენებაა, რაც ყველაფერთან ერთად, „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციაშიც თავისთავად არის გაცხადებული. მეორედ მოსვლის მოვლენის ესქატოლოგიური აღქმიდან გამომდინარე, მისი შინაარსის, რომელიც გულისხმობს ერთი მხრივ, სიკვდილსა და სამყაროს აღსასრულს, მეორე მხრივ უკანასკნელ სამსჯავროსა და აღდგომას²²⁵, ერთ „კადრში“ მოთავსება შეუძლებელია.

ნიკორწმინდაში, ესქატოლოგიური შინაარსის სცენები ამით არ ამოიწურება. სამხრეთი კარიბჭის კამარის მდიდარ დეკორატიულ მორთულობაში ორგანულადაა ჩართული რეალური

²²⁴ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 52.

²²⁵ А. Конт-Спонвиль, Философский словарь, пер. с фр. Е. В. Головиной, М., 2012, стр. 713.

და ფანტასტიკური არსებების (ლომები, ფასკუნჯები, სირაქლემა, ქათამვეშაპი და სხვ.) ჰერალდიკური რელიეფური გამოსახულებანი. მათ შორისაა, პალმეტების შუაში მოთავსებული ფრთოსანი ლომი, პირში ადამიანის ტერფით. ნათელა ალადაშვილი ფიგურას მოკლედ ახსენებს და გამოთქვამს მოსაზრებას, რომ „შესაძლოა აქ გამოხატული იყოს ცხოველთა ველური ბუნება“²²⁶ და დასძენს, რომ მსგავსი ფიგურები მეორედ მოსვლის სცენებშია, თუმცა, მსჯელობა აქ წყდება და გამოსახულებას მკვლევარი აღარ ეხება. ჩვენი აზრით, ნიკორწმინდის რელიეფურ პროგრამაში იმდენად დიდი ადგილი უჭირავს მეორედ მოსვლის თემას, რომ აუცილებელია აღნიშნული ლომის ამ კონტექსტში განხილვა, როგორც მისი შინაარსის კიდევ ერთი გამოვლინება.

მსგავსი ფიგურები - გარეული ცხოველები, ფრინველები, წყლის ბინადრები, რომელთა ხახაშიც ადამიანთა სხეულის ნაწილებია გამოსახული, შუა საუკუნეების ქართული ეკლესიების მოხატულობების „დღე განკითხვის“ შემადგენელი ნაწილია. ის უკავშირდება მკვდართა აღდგომის თემას უკანასკნელ სამსჯავროზე წარსადგომად: ფაუნის წარმომადგენელთა მიერ ადამიანთა ამონთხევის მომენტი, მეორედ მოსვლის იკონოგრაფიაში დამკვიდრებული ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ვიზუალური მახვილია. მას ღრმა ესქატოლოგიურ-თეოლოგიური საფუძველი აქვს, რაზეც ლაპარაკი გვექნება ჯეგეთას რელიეფის განხილვისას. მხატვრობაში გავრცელებულ ნიმუშებში ცხოველები და ფრინველები ადამიანთა ნაწილებით პირში, რეალური და არა ფანტასტიკური არსებანი არიან (იკვი, ვარძია, ბეთანია²²⁷, ტიმოთესუბანი²²⁸ და სხვ.). ნიკორწმინდის ლომი კი ფრთოსანია, თავზე რქისმაგვარი წანაზარდით²²⁹, ანუ ფანტასტიკური არსების ნიშნებს შეიცავს. აშკარაა ლომის გამოსახულების იდეურ-შინაარსობრივი კავშირი ნიკორწმინდის ზემოგანხილულ რელიეფურ კომპოზიციებთან. ცხოველთა გამოსახვისას მოქანდაკე-ოსტატი მარჯვედ იყენებს მომენტს და ფრთოსან ლომს ადამიანის ტერფით პირში, იმავე კონტექსტში მოიაზრებს.

გ) ნიკორწმინდის რელიეფების სტილისტური ანალიზი

ნიკორწმინდაში დეკორატიული გაფორმების სისტემა ვერტიკალურად ვითარდება და გუმბათის ყელში ხალიჩისებური კვეთილობით სრულდება.

ტაძრის რელიეფებისათვის დამახასიათებელია მკვეთრი კონტურის მქონე, ფონის მიმართ მოცულობითად ამაღლებული გამოსახულებები და მათი დეტალური, ზედმიწევნითი

²²⁶ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 84.

²²⁷ ჩამოთვლილი „დღე განკითხვის“ მოხატულობების მოკლე აღწერილობა იხ.: Е. Привалова, Роспись..., გვ. 225-226.

²²⁸ იქვე, გვ. 91-97.

²²⁹ ნ. ალადაშვილის აღწერით, ცხოველის შუბლზე გამოსახული აქვს მოკლე მორჩი. იხ.: ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 75.

დამუშავება. ნიკორწმინდის რელიეფური კომპოზიციებისა და ორნამენტის შესრულებაში, ნათელა ალადაშვილი სამი ოსტატის ხელწერას გამოყოფს²³⁰, რომლებიც თავიანთ მხატვრულ ხედვასა და ენერგიას აქსოვს თითოეულ ქმნილებაში. ტიმპანების რელიეფები შედარებით მშვიდი, კლასიკური ფორმების მქონე გამოსახულებები, ფრონტონების მონუმენტურ, დინამიურ კომპოზიციებთან კონტრასტს ქმნის.

საფასადო ქანდაკების განვითარების თვალსაზრისით, ნიკორწმინდის რელიეფებში განსხვავებული მიდგომა შეინიშნება ფიგურათა პლასტიკურობის მიმართ და მისი გამომხატველი ძალა გაცილებით ძლიერია წინა პერიოდის ძეგლებთან, მაგალითად, ვალეს ტაძრის რელიეფებთან (X ს.) შედარებით, სადაც ფორმათა პლასტიკური დამუშავების მხოლოდ საწყისი ეტაპია, თუმცა, აქ ოსტატი მოწოდებულია მიაღწიოს გამოსახულებათა მოცულობის შეგრძნებას, ფორმათა ზედაპირის მოდელირების, ამობურცული და ჩაღრმავებული ადგილების ბალანსირების გზით. დაუნაწევრებული მოცულობის შეგრძნება მისთვის ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს და ძალისხმევაც ამ საკითხის აღმოფხვრისაკენ არის მიმართული. ნიკორწმინდაში, ფორმათა მოცულობითობის გადმოცემის სრულყოფასთან ერთად, გადაწყვეტილია დეკორატიულობის პრობლემაც, რომელი საკითხიც ვალეს ტაძრის სკულპტურული გაფორმების პროგრამაში, ცალკეული ნიმუშების მიუხედავად (ფილა ანგელოზის გამოსახულებით ტაძარში), ისევ ღიად იყო დარჩენილი.

იგივეს ვერ ვიტყვით, ნიკორწმინდის რელიეფების ოშკის სკულპტურებთან მიმართებაში. ოშკის ტაძრის რელიეფურ სამკაულში გამჟღავნებულია ფიგურათა პლასტიკური დამუშავების, სხეულის სხვადასხვა ნაწილების მართებული თანადაკავშირების, განსხვავებული სიბრტყეების არსებობის რეალური სურათი, სადაც გამოსახულების დამუშავების მანერა თავისუფალია, ლაღი, მოკლებული ყოველგვარ დამაბულობას და უძრაობას. ოშკის ტაძარი, დროში ნიკორწმინდის წინამორბედაა, თუმცა, მისი რელიეფებიდან გაცილებით მეტი პლასტიკურობა გამოსჭვივს, ვიდრე ნიკორწმინდის საფასადო ქანდაკებებიდან. ეს განსხვავება კარგად ჩანს ოშკის „დეესისის“ შემთხვევაში, რომელსაც ნიკორწმინდის „მეორედ მოსვლასთან“ აპოკალიპტური საფუძველი აკავშირებს. ოშკში, ეს ფიგურები ძალზე მეტყველნი არიან და იმდენად მოცულობითი ფორმები გააჩნიათ, რომ ზოგჯერ გვგონია, სადაცაა გადმოაბიჯებენ კედლის სიბრტყიდან. ადამიანის ფიგურის სწორად გადმოცემის სურვილით გამოწვეული პლასტიკური ხერხების დახვეწა-განვითარება და დაუფლება თვალნათლივ აისახა X-XII საუკუნეების ქართულ ლითონმქანდაკელობაში. ამის დასტურია იშხნის (973 წ.), ბრეთის (დაახ. 1000 წ.), მარტვილის

²³⁰ ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის..., 31, 45.

(XI ს.) ჯვრები, მესტიის საწინამძღვრო ჯვარი (XI ს.)²³¹, ბეშქენ და ბექა ოპიზარის მიერ მოჭედილი სახარების ყდები (XII ს.) და სხვ. სახარებათა ყდის მოჭედილობაში „დეესისის“ ფიგურები გაცილებით პლასტიკურია, მათში იგრძნობა რეალურობისკენ სწრაფვა. ნიკორწმინდის რელიეფებში რეალიზმისაკენ ლტოლვა და პლასტიკურობის ნიშნები ცხოველების ფიგურებს მეტად ახასიათებთ, ვიდრე ანთროპომორფულ გამოსახულებებს. მათთვის საერთოა ფორმათა დახვეწილობა. ნიკორწმინდისა და ოშკის ფიგურათა კვეთაში განსხვავებული ხელწერისა და მანერის არსებობას განაპირობებს რელიეფების დამუშავებისადმი განსხვავებული მიდგომები. ოშკის და ნიკორწმინდის ცალკეულ რელიეფებში თავს იჩენს შერეული დამოკიდებულება - ერთნი ხაზობრივ-პირობით სტილზე არიან მეტად ორიენტირებულნი, მეორენი - შედარებით პლასტიკურზე. აღნიშნული დამოკიდებულება, ნიკორწმინდის ფასადებსა და ტიმპანებზე განსხვავებული პლასტიკური თვისებების მქონე გამოსახულებებში შეინიშნება.

ნიკორწმინდის ფასადებისა და ტიმპანების კომპოზიციები, ოსტატთა ხელწერის შესაბამისად, განსხვავებული ხასიათისაა. აღმოსავლეთი ფრონტონის „ფერისცვალების“ ფიგურების მშვიდი სახეები და სხეულის რბილი მოდელირება, შეპირისპირებულია სამხრეთი და დასავლეთი ფასადის მკვეთრი კონტურის ექსპრესიულ გამოსახულებებთან. ჩრდილოეთის ტიმპანის (მთავარანგელოზების ჰერალდიკური კომპოზიციით) ოსტატის ფიგურების „სიმარტივე და დიდი თავშეკავებულობა“ და მკაცრი სიმეტრიული ფრონტალურობა სიმშვიდის განწყობას ქმნის.

ნიკორწმინდაში ძლიერად არის გამოხატული ტაძრის დეკორატიულად გაფორმების ტენდენცია, მაშინ როცა, ფორმათა სკულპტურულ და პლასტიკურ დამუშავებაში იგივე მომენტი ნაკლებადაა შესამჩნევი. ეს განპირობებულია ნიკორწმინდის ფრონტონების სკულპტურების მონუმენტური ხასიათით, რომლებიც კედლის სიბრტყეზე ძლიერ აქცენტებად გვევლინებიან, ზომების გამო შორიდან აღქმისთვის არიან გათვალისწინებულნი და ამიტომ არ საჭიროებენ ზედაპირის დეტალურ დამუშავებას. ტაძრის ფასადზე არსებული მონუმენტური სკულპტურა ითხოვს ყურადღების კონცენტრირებას ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან იდეაზე, რომელსაც თავად წარმოადგენს და რომელიც არ არის გაბნეული მცირე ზომის ცალკეული გამოსახულებების სიმრავლეში. რომ არა მონუმენტური ქანდაკების ამგვარი თვისება (როგორც აქცენტი), ის დაკარგავდა თავის დანიშნულებას და დავიდოდა იმ უბრალო დეკორატიულ-პლასტიკური დეტალის დონემდე, რომელიც მოკლებულია მნიშვნელოვან ფუნქციას ტაძრის დეკორატიულ-იდუური მთლიანობის გადმოცემაში.

²³¹ ლ. ხუსკვიამე, შუა საუკუნეების ქართული ჭედურობის მხატვრული ტენდენციები X-XI საუკუნეებში, საქ. მეც. ერ. აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოლოგიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია, თბ., 2016, N 1, გვ.112-120.

ამრიგად, ნიკორწმინდის ტაძრის ფასადებზე წარმოჩენილი რელიეფური ქანდაკებანი და დეკორატიული ელემენტები, არქიტექტურული ნაგებობის შემადგენელი ელემენტებია და არ განიხილებიან განცალკევებით. მიუხედავად ამისა, თითოეულ რელიეფურ კომპოზიციას აქვს თავის წონა და დანიშნულება. ისინი, როგორც მნიშვნელოვანი ელემენტები და განსაკუთრებული დანიშნულების მქონე მხატვრული აქცენტები, გამოიყოფიან კედლის სიბრტყიდან და ყურადღებას იპყრობენ.

ნიკორწმინდის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი მომუმენტურობა, მცირერიცხოვანი ფრაგმენტების სახით სხვა ძეგლების ფასადებზეც (კაცხის ჯვრის ამალღების რელიეფური ფილა (XI ს.), სვეტიცხოველი (XI ს.), სამთავისი (XI ს.)) იქნა გამოყენებული და მხატვრული თვალსაზრისით ისეთ მაღალ საფეხურს მიაღწია, რომელსაც თავისი ხასიათის გათვალისწინებით, თამამად შეგვიძლია ვუწოდოთ „მონუმენტალური, ფასადური სკულპტურა“²³².

დ) ნიკორწმინდისა და ჯოისუბნის რელიეფების შედარება და დასკვნა

ნიკორწმინდის საფასადო რელიეფების და ტიმპანების მხატვრული პროგრამის მთავარი შინაარსი მაცხოვრის დიდების განსახიერებაა. ამ საზრისს დაქვემდებარებული სკულპტურული კომპოზიციები, ქრისტეს ძალმოსილებას სხვადასხვა ასპექტით წარმოაჩენენ. ნიკორწმინდაში, „ამალღებად“ აღქმული განზოგადებული ხასიათის „მეორედ მოსვლა“ ორივე კომპოზიციისათვის საერთო იდეას ნათლად გამოხატავს.

ნიკორწმინდაში, მეორედ მოსვლის თემა ეხმიანება დასავლეთი ფასადის ქრისტეს რეპრეზენტაციული გამოსახულება და აღმოსავლეთი ფასადის მეორედ მოსვლის ჟამს ქრისტეს ღმრთაებრივი სახით გამომხატველი ფერისცვალება. ასევე, მაცხოვრის ამალღების სიმბოლურ გაგებასთან დაკავშირებული ჯვრის ამალღება სამხრეთი ფასადის ტიმპანიდან და დასავლეთი ტიმპანის ქრისტეს და მისი დიდების წარმდგენი წმინდა მხედრების კომპოზიცია. ამრიგად, ტაძარში ესქატოლოგიური თემა მკაფიოდ არის გამოხატული. X-XI საუკუნეები, ის დრო, როდესაც იგება ოშკი, ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი და სხვა ძეგლები, შემორჩენილი „მეორედ მოსვლასთან“ დაკავშირებული გამოსახულებებით, ადასტურებს ამ თემის აქტუალობას ქართულ სინამდვილეში. ათასწლეულის შესრულების ახლო ხანები განსაკუთრებული ესქატოლოგიური შიშით და მოლოდინით ავსებდა ქრისტიანის გულსა და გონებას.

ნიკორწმინდის ტაძრის სამხრეთის ფასადზე უფლის „მეორედ მოსვლა“, უშუალოდ უკავშირდება ჯოისუბნის ეკლესიის „განკითხვის“ რელიეფების შინაარსს და ორივე ერთად, ამ

²³² ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 65.

მნიშვნელოვანი ქრისტიანული დოგმატის განსხვავებულ მხარეებს წარმოგვიდგენენ. ისინი ერთმანეთს იკონოგრაფიულად და კომპოზიციურად ავსებენ, ასახავენ რა „განკითხვის დღის“ ცალკეულ ეპიზოდებს. ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის რელიეფებში, საერთო იდეამ სხვადასხვაგვარად შეისხა ფორმა და ერთი თემის განსხვავებული ვარიანტები შექმნა.

„მეორედ მოსვლის“ რელიეფური კომპოზიცია იდეურ-შინაარსობრივ თანხვედრაშია იმ გამოსახულებებთან, რომლებიც თავიანთი მნიშვნელობითა და ფუნქციით გადმოსცემენ ქრისტიანული მრწამსის საფუძველს - მიწიერი ცხოვრების დასასრულს, იმქვეყნიური ცხოვრების რწმენას, მარადისობაში გადასული ადამიანის საბოლოო ბედს, უკანასკნელი მსჯავრის აღსრულებას. ამგვარი შინაარსით აღბეჭდილ რელიეფებში, ესქატოლოგიური ცნობიერების მქონე მოქანდაკე „განკითხვის დღის“ მოვლენებს გადმოსცემს ისეთი მხატვრულ-კომპოზიციური ფორმით, რომელიც, თავისი არსით, ყველაზე უკეთ გამოხატავს ამ ქრისტიანული დოგმატის იდეას.

ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის რელიეფების კომპოზიციურ-შინაარსობრივი ჩანაფიქრი და შესაბამისად - აქცენტებიც, განსხვავებულია. ერთი - ქრისტეს-მსაჯულის, ადამიანთა სულების გასამართლებისა და ქტიტორის შეწყალების თხოვნის სცენებით, ყურადღებას ამახვილებს ამბის შემეცნებით-დამრიგებლურ ელემენტებზე, მეორე - რეპრეზენტაციული ხასიათის გამოსახულების შერჩევით, მეორედ მოსვლას სრული სიდიადით წარმოაჩენს. რაჭაში მდებარე ორივე ძეგლზე, ესქატოლოგიური იდეის შემცველი გამოსახულებები ხასიათით, გამოსახვის ფორმითა თუ იკონოგრაფიული გადაწყვეტით, ზუსტად შეესაბამებიან ტაძრის იერსახეს. ჯოისუბნის მოკრძალებული საყდარი უკეთ ითავსებდა მცირე ზომის რელიეფებს, დიდებული და მძლავრი ნიკორწმინდა კი, ღმრთაებრივად გაცხადებული ქრისტე-მსაჯულის მონუმენტურ ფიგურას.

შინაარსობრივი კავშირის გარდა, ნიკორწმინდის სკულპტურებს რელიეფების შესრულების საერთო ხასიათი და სტილისტური მახასიათებლები აერთიანებთ. მეორედ მოსვლის კომპოზიციას, სხვადასხვა მხატვრული ხერხებით დამუშავება გამომსახველობის სიმკვეთრეს ანიჭებს. აღნიშნულ რელიეფში მიუხედავად პლასტიკურობის ამოცანის ბოლომდე გადაუჭრელობისა, ჩანს მოქანდაკის სწრაფვა ამისკენ და მის მიერ წინამორბედი ოსტატების მხატვრული მიღწევების განვითარება.

კიდევ ერთი საკითხი, რომელსაც უნდა შევეხოთ, არის რელიეფებისა და ქართულ კედლის მხატვრობაში გავრცელებული ვრცელი იკონოგრაფიული ვარიანტის მიმართების საკითხი. ნათელა ალადაშვილი აღნიშნავს განსხვავებებს ნიკორწმინდისა და შუა საუკუნეების მოხატულობებში „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიული პროგრამის მსაჯულ ქრისტეს შორის²³³.

²³³ იქვე, გვ. 22

როგორც ცნობილია, ასეთი კომპოზიციები, ქართულმა კედლის მხატვრობამ XI-XIII საუკუნეებიდან შემოინახა. მკვლევარს მაგალითად მოჰყავს ატენის, ბოჭორმის, დავით-გარეჯის უდაბნოს მთავარი ეკლესიისა და ბერთუბნის, ტიმოთესუბნის მხატვლობები. მათში მსაჯული ქრისტე განსხვავებულადაა მოცემული: მართალია, ის ზედა რეგისტრის ცენტრში საყდარზე დაბრძანებული წარმოგვიდგება, მაგრამ ორსავე მხრიდან არა ანგელოზები, არამედ ღმრთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი გამოისახება. შესაბამისად, აქ საქმე გვაქვს არა „ამაღლების“ სქემასთან, არამედ, „ვედრებასთან“. აქედან, ნათელა ალადაშვილს გამოაქვს დასკვნა, რომ ნიკორწმინდის კომპოზიცია „ფერწერაში გავრცელებული სცენის ან ამ უკანასკნელიდან აღებული ნაწილის სახით კი არაა მოცემული, არამედ სულ სხვა, განზოგადებული ხასიათის კომპოზიციას გვიჩვენებს“²³⁴. თუ გავიხსენებთ იმასაც, რომ ჯოისუბანშიც, ნიკორწმინდის მსგავსად, სრულიად განსხვავებული კომპოზიციაა, შემდგომში მხატვრობაში გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემისგან, უნდა დავსვათ საკითხი, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის მრავალნაწილიანი ვერსიის საქართველოში გავრცელების პერიოდთან დაკავშირებით. იყო კი ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის შექმნის პერიოდში - ანუ X საუკუნესა და XI საუკუნის დასაწყისში, მხატვრობაში „დღე განკითხვის“ ვრცელი ვერსია ჩამოყალიბებული და გავრცელებული? ჩვენი აზრით, ადვილი შესაძლებელია, ჯოისუბნის და ნიკორწმინდის განხილული რელიეფების შექმნის დროისათვის, მრავალფიგურიანი ვერსია ჯერ არ ყოფილიყო ცნობილი და მეორედ მოსვლის შინაარსის გამოხატვის მხატვრული ფორმის ძიება ადგილობრივ მიმდინარეობდა. აქ აუცილებლად გასათვალისწინებელია ის, თუ რას გვიჩვენებს წინა ეპოქებიდან მოღწეული მასალა. როგორც ცნობილია, მეორედ მოსვლის ადრექრისტიანული კომპოზიციები არ გვაქვს, თუმცა, არის ისეთი გამოსახულებები, რომლებიც ამ თემას უკავშირდება ქრისტიანულ ქვეყნებში, მათ შორის საქართველოში (ქართულ ვარიანტებს ცალკე დავუთმობთ ყურადღებას).

კომპოზიციის იკონოგრაფიის ცალკეული ელემენტების ჩამოყალიბება V-VI საუკუნეებზე ადრე ვერ მოხდებოდა. „დღე განკითხვის“ მრავალფიგურიანი კომპოზიციის შემადგენელი ერთ-ერთი კომპონენტი - ტახტი და წიგნი ანუ „საყდარი განმზადებული“ - ჰეტიმასია, ადრეულ პერიოდში გხვდება (მაგ.: რავენის მოზაიკა (VI ს.)), დროთა განმავლობაში დამკვიდრებული როგორც დამოუკიდებელი კომპონენტი, ისე მთლიანი კომპოზიციის შემადგენელი ნაწილი²³⁵. ნიკოლაი პოკროვსკის აღნიშვნით, VIII საუკუნეში, საშინელი სამსჯავროს ცალკეული გამოსახულებები უკვე არსებობდა²³⁶, მისი რამდენიმეკომპონენტის რედაქცია (ქრისტე და მოციქულები, მთავარანგელოზები, ჯოჯოხეთის სცენები, სულების აწონვა და ა.შ.) კი, უკვე IX

²³⁴ იქვე, გვ. 22.

²³⁵ Н. В. Покровский, დასახ. ნაშრომი, გვ. 296.

²³⁶ იქვე, გვ. 296.

საუკუნის დასასრულითა და X საუკუნის დასაწყისით დათარიღებულ კასტორის წმინდა სტეფანეს ტაძრის ნართექსის მოხატულობაშია წარმოდგენილი.

„განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ძირითადი კომპოზიციების განსაზღვრა და მათი პირველი, მეტნაკლებად სრული ასახვა, ბიზანტიურ ხელოვნებაში განხორციელდა, ამიტომ გასაკვირი არ უნდა იყოს, რომ ბიზანტიური ხელოვნების ერთ-ერთი შესანიშნავი ძეგლი, ტორჩელოს სანტა მარია ასუნტას ტაძრის მოზაიკა (XII ს.) შეიცავს ამ თემის უძველეს, კომპოზიციურად ყველაზე სრულყოფილ პირველ ნიმუშს, რომელიც თავისი მხატვრული ხარისხით გვიჩვენებს, თუ რა მოვლენასთან გვაქვს საქმე. რაც შეეხება მინიატურებს, მათში არსებული „განკითხვის დღის“ გამოსახულებები ადრეული ხანით თარიღდება (კოზმა ინდიკოპლევსტის „ქრისტიანული ტოპოგრაფიის“ (VII ს.)²³⁷ მინიატურა (Vat. gr. 699, vol. 89r), XI საუკუნის ხელნაწერებში, ის უკვე ვრცელი რედაქციით არის წარმოდგენილი (პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ბერძნული ხელნაწერის მინიატურა - Par. gr. 74, vol. 51v)²³⁸. ქართულ კედლის მხატვრობაში კი გვხვდება ძირითადად XI საუკუნის II ნახევრიდან (გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესია, XI ს.²³⁹ ატენის სიონი, XI ს.²⁴⁰, ბოჭორმა - XI-XII სს. მიჯნა²⁴¹), ანუ ჯოისუბნისა და ნიკორწმინდის რელიეფების შექმნის პერიოდის შემდეგ.

ამდენად, ნიკორწმინდისა და ჯოისუბნის ჩვენთვის საინტერესო რელიეფების შექმნა, წინ უსწრებს ქართულ მხატვრობაში „განკითხვის დღის“ ვრცელი იკონოგრაფიული პროგრამის გავრცელების დროს. მათი გადაწყვეტის ინდივიდუალობა და თავისებურებანი მოწმობს, რომ მოქანდაკე ოსტატები მეორედ მოსვლის საზრისის გამოხატვის საკუთარ გზას ეძებდნენ. ორივე მათგანში მკვეთრად არის გამოხატული ქართული ხუროთმოძღვრული ქანდაკების სწრაფვა ლაკონიურობისა და სიცხადისაკენ. „მეორედ მოსვლაში“ ქრისტეს რეპრეზენტაციული გამოსახვისათვის უპირატესობის მინიჭებაში გამჟღავნებულია დამოკიდებულება თავად მოვლენის მიმართ, გაცნობიერებულია მისი ღრმა მნიშვნელობა.

²³⁷ ხელნაწერის დათარიღების შესახებ განსხვავებული შეხედულებები არსებობს: ნ. კონდაკოვი მას VII საუკუნით ათარიღებდა, ვ. ლაზარევი IX საუკუნეს მიაკუთვნებს. ამასთან დაკავშირებით, იხ.: Н. П. Кондаков, История Византийского Искусства и Иконографии по миниатюрам Греческих рукописей, подготовили к печати по авторскому экземпляру первого издания 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский, Пловдив 2012, стр. 108; В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, Искусство, 1986, стр. 68.

²³⁸ Н. В. Покровский, დასახ. ნაშრომი, გვ. 298.

²³⁹ დავით გარეჯის მონასტრები, ლავრა, უდაბნო, წიგნი გამოსაცემად მოამზადეს მ. ბულიამ, დ. თუმანიშვილმა, თბ., 2007.

²⁴⁰ თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მხატვრობის დათარიღებისა და კტიტორთა პორტრეტების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის, Ars Georgica 10-A, 1991, გვ. 103-42; გ. აბრამიშვილი, კიდევ ერთხელ ატენის სიონის მოხატულობის თარიღსა და კტიტორთა იდენტიფიკაციის საკითხებზე, ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები V, 1999, გვ. 72-88; A. Eastmond, Royal Imagery in Medieval Georgia (University Park: Pennsylvania University Press, 1998), pp. 43-58.

²⁴¹ გ. ალიბეგაშვილი, ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ძეგლის მეგობარი, 1967, N 9, გვ. 25-29.

ნიკორწმინდის „მეორედ მოსვლის“ რელიეფი, როგორც ვნახეთ, სხვა კომპოზიციებთანაც ავლენს პარალელს და შინაარსობრივად მრავალფეროვან კონტექსტს შეიცავს.

3.3 სვეტიცხოვლის რელიეფი

სვეტიცხოვლის ტაძრის ფასადები შეიცავს მეორედ მოსვლასთან დაკავშირებულ რელიეფებს, რომლებიც ფრაგმენტულად არიან განთავსებულნი სხვადასხვა ადგილზე და ერთიანი კომპოზიციისადმი მიკუთვნებულობის მოსაზრებას ბადებენ. წინამდებარე თავში, შევეცდებით, მთლიანობაში გავიაზროთ საკითხი და ახალი მონაცემების²⁴², კვლევებისა და დაკვირვებების საფუძველზე წარმოვადგინოთ ჩვენი მოსაზრებები.

ა) სვეტიცხოველი და მისი რელიეფები (ზოგადი მიმოხილვა)

XI საუკუნის ეპოქალური ძეგლის, სვეტიცხოვლის აგება, ფასადებზე არსებული წარწერების მოხედვით, განხორციელდა მელქიზედეკ კათალიკოსის ინიციატივით, 1010-1029 წლებში²⁴³. მირიან მეფის დროს, პირველი ქართული ქრისტიანული ეკლესიის აღმართვის შემდეგ, დანგრეული ტაძრის ადგილზე, ვახტანგ გორგასალი V საუკუნეში აგებს გალერეებიან სამნავიან ბაზილიკას, რომლის ფრაგმენტები XI საუკუნის I ნახევარში, სვეტიცხოვლის კათედრალის მშენებლობაში გამოიყენა მისმა ხუროთმოძღვარმა, არსუკისძემ.

როგორც ცნობილია, ტაძრის ინტერიერმა და ფასადებმა, მრავალრიცხოვანი ნგრევა-დაზიანების და შემდგომი აღდგენა-განახლების შედეგად, თავდაპირველი სახე დაკარგა, მის მოპირკეთებაში ჩართულმა, სხვადასხვა დროის ორნამენტულმა ფილებმა კი, ტაძრის სკულპტურული მორთულობის მთლიანობა დაარღვია. დღევანდელი სვეტიცხოველის ფასადების მხოლოდ მცირე ნაწილია არსუკისძისდროინდელი ნაგებობა, დანარჩენი - გვიანი ხანის ოსტატთა მიერ, XI საუკუნის გაფორმების სისტემის შენარჩუნების მცდელობას წარმოადგენს²⁴⁴.

²⁴² სვეტიცხოვლის 1000 წლის იუბილეს აღსანიშნავად, 2010-2012 წლებში, კულტურული მემკვიდრეობის ეროვნული სააგენტოს მიერ, იუნესკოს თანადაფინანსებით, განხორციელდა ტაძრის დოკუმენტაციის განახლება. ამ სამუშაოების ფარგლებში, 2012 წელს, თანამედროვე სტანდარტებით გაიმართა გრაფიკული მასალაც. სამუშაოების შესრულება ქართველ სპეციალისტებს დაევალით, პროექტის მეთოდოლოგიური ხელმძღვანელობისთვის კი კულტურული მემკვიდრეობის დოკუმენტაციის დარგში იკომოსის საერთაშორისო წევრი, English Heritage-ს დოკუმენტაციის მენეჯერი, უილიამ ბლეიკი იქნა მოწვეული. ქართველი სპეციალისტების მომზადებას აზომვების თანამედროვე პროგრამული უზრუნველყოფის გამოყენების, მონაცემების შეგროვებისა და დამუშავების მიმართულებით, სწორედ ბლეიკი მეთვალყურეობდა. შესრულებული სამუშაოების შედეგად, მომზადდა ტაძრის განახლებული, დაზუსტებული დოკუმენტაცია და ამავე დროს, გამოვლინდა სპეციალისტებისთვის საინტერესო, აქამდე უცნობი რამდენიმე დეტალი.

²⁴³ ლ. მუსხელიშვილი, მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის უძველესი წარწერები და მათი დამოკიდებულება მელქიზედეკ კათალიკოსის ანდერძთან, ქართული ხელოვნება (Ars Georgica), 1942, N1, გვ. 142.

²⁴⁴ გ. პატაშური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 103.

სვეტიცხოვლის ტაძრის დეკორატიული გაფორმების ძირითადი სისტემა, სხვადასხვა სიმაღლისა და სიგანის მქონე დეკორატიული თაღებისა და ღრმა ნიშებისაგან შედგება. არაერთი მეცნიერის მითითებით, ტაძრის საფასადო მორთულობაში ჩართული რელიეფების გარკვეული ნაწილი გადაკეთების დროს იქნა გადაადგილებული²⁴⁵, თუმცა, შემორჩენილი ფიგურატიული კომპოზიციების მიხედვით, შესაძლებელია გაფორმების ზოგადი სისტემისა და მისი თეოლოგიური პროგრამის სავარაუდო აღდგენა²⁴⁶.

სვეტიცხოვლის ფასადების დეკორატიული გაფორმება XI საუკუნის მხატვრულ ტრადიციას ეფუძნება. მის მორთულობას, თაღების სისტემისა და ნიშების გარდა, მრავალგვარი რელიეფური კომპოზიციები, XI საუკუნის ვაზის სტილიზებული გამოსახულებანი, აღმოსავლეთი ფასადის ორნამენტულ-ფიგურატიული დეკორი და დასავლეთის ფასადზე, ანგელოზებთან ერთად წარმოდგენილი, საყდარზე მჯდომი მაცხოვარის მონუმენტური სკულპტურული კომპოზიცია ქმნის. ფასადის დეკორის დამაგვირგვინებელი, უშუალოდ კარნიზის ქვემოთ მოთავსებული კომპოზიციის გააზრება „როგორც ფასადის მხატვრული გაფორმების კულმინაციური წერტილისა, სწორედ XI საუკუნეში ჩამოყალიბდა²⁴⁷.“ ქრისტეს თანმხლებ ანგელოზებს ხელში სურა და პური უჭირავთ, რითიც ქრისტიანული ღმრთისმსახურების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მომენტზე - ზიარების საიდუმლოზე მიანიშნებენ (სურ. 41). უფლის დიდების ეს განზოგადებული სცენა, ნათელა ალადაშვილის აზრით, აქ მეორედ მოსვლას უკავშირდება. „ევეარისტია, რომელიც სიმბოლურად განასახიერებს ქრისტეს მსხვერპლშეწირვას და ამდენად კაცობრიობის ხსნის ზოგადი იდეის ამსახველია, აქ გააზრებულია მეორედ მოსვლისა და განკითხვის დღის კონტექსტში და ამდენად ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს²⁴⁸.“

ქრისტეს მსხვერპლის იგივე ევეარისტიული შინაარსის გამოსახულებებს საფუძვლად დაედოთ უადრესი ხანის ეგზეგეტიკური ნაშრომები და ძველი და ახალი აღთქმის ტექსტები, მაგალითად, იოანეს სახარების პასაჟები, სადაც ქრისტე თავის თავს ვაზ ჭემმარიტს (იოანე 15:1-6), კეთილ მწყემსს (იოანე 15:10-11) და ტაძარს (იოანე 2:21) უწოდებს²⁴⁹. ევეარისტიის სამი მთავარი ასპექტია - მსხვერპლის შეწირვა, ღმრთის მიერ ადამიანისთვის საზრდოს მიცემა და ესქატოლოგიური პირობა²⁵⁰. ევეარისტია, პირდაპირ კავშირშია ესქატოლოგიურ მომავალთან.

²⁴⁵ ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I, თბ., 2014, გვ. 261-266; ნ. ალადაშვილი, მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის დასავლეთის ფასადის რელიეფი, ძეგლის მეგობარი, 1971, N 26, გვ. 33; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971, გვ. 233.

²⁴⁶ ნ. ალადაშვილი, მცხეთის XI საუკუნის... გვ. 28.

²⁴⁷ ნ. ალადაშვილი, მცხეთის სვეტიცხოვლის... გვ. 33.

²⁴⁸ ნ. ალადაშვილი, მცხეთის XI საუკუნის... გვ. 28-29.

²⁴⁹ E. Saxon, Art and the Eucharist: Early Christian To CA. 800, A Compatotion to the Eucharist in the Middle Ages, Edited By Ian Levy, Gary Macy, Kristen van Ausdall, Brill, Leiden, Boston, 2012, pp. 96.

²⁵⁰ იქვე, გვ. 96.

სწორედ ეს ასპექტი დომინირებს ქრისტეს მსხვერპლის აღმნიშვნელ უადრეს გამოსახულებებში სარკოფაგებსა და კატაკომბებში, სადაც ქრისტეს ბიბლიური სასაწაულის, პურისა და თევზის ქრისტიანული სიმბოლოები (III საუკუნის კალისტოს კატაკომბის მოხატულობა) და ვაზის მტევნები, ევქარისტის წინასახედ გვევლინება. ამავე იდეას უკავშირდება კრავის ფიგურა, მიმანიშნებელი მსხვერპლზე. ევქარისტის საფუძველი აქვს საიდუმლო სერობისა და ტრაპეზის სცენებს, რომელზეც ქრისტე მოციქულებთან ერთადაა.

XI საუკუნეს განეკუთვნება აღმოსავლეთის ფასადზე, საკურთხეველის სარკმლის ორნამენტული ჩარჩოს ქვედა კიდეებთან, ფრენის მომენტში მოცემული ანგელოზებიც (სურ. 42). თითოეულ მათგანს ხელში გარკვეული საგანი უჭირავთ. ზოგი მკვლევარი (შ. ამირანაშვილი) მათში საყვირებს, ზოგი კი გრაგნილსა და საყვირს (ნ. ალადაშვილი) ხედავს. რელიეფებზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ნათელა ალადაშვილის ვერსია უფრო შეესაბამება სინამდვილეს - ჩვენგან მარჯვენა ანგელოზს ხელების პოზის მიხედვით, პირთან საყვირი უნდა ჰქონოდა მიტანილი, მეორეს ხელები უფრო ქვემოთ უჭირავს და მათში გრაგნილის მსგავსი საგანი გაირჩევა. ანგელოზთა პოზა, მათი სხეულისა და ხელების მდგომარეობა ადასტურებს, რომ ისინი სიმეტრიული კომპოზიციის ნაწილებს წარმოადგენენ და ცენტრისკენ უნდა ყოფილიყვნენ მიმართულნი. მკვლევართა აზრით, ანგელოზები ცენტრში მოთავსებული ქრისტეს ფიგურის თანმხლებნი უნდა ყოფილიყვნენ და ამგვარად გადაწყვეტილი კომპოზიცია, ანგელოზთა ხელში გამოკვეთილი საგნების გათვალისწინების გარდა, მეორედ მოსვლის სცენას შეადგენდა.

XI საუკუნის ქმნილებებია, ერთ-ერთი რესტავრაციის შედეგად, აღმოსავლეთის ფასადზე უსისტემოდ მოთავსებული, მასიური, მონუმენტური ფორმების მქონე არწივისა და ლომის ზოომორფული ფიგურებიც. ხალხური, წარმართული რელიგიური წარმოდგენებიდან გადმოსული და ქრისტიანულ სახისმეტყველებაში დამკვიდრებულ ამ არსებებს, სემანტიკური დატვირთვა აქვთ და ტაძრის ფასადებზე გამოსაჩენ ადგილას გამოქანდაკებულთ, დეკორატიული ფუნქციაც აკისრიათ. არწივი და ლომი არაერთ სიმბოლურ ფუნქციას ითავსებენ და ამა თუ იმ მოვლენის აღმნიშვნელ ნიშნებადაც იქცნენ. ისინი, ხშირად ღმერთის თანამგზავრს, ღმრთაებრივ მცველს წარმოადგენენ. ქრისტიანულ მსოფლმხედველობაში არწივიცა და ლომიც ქრისტეს განსახიერებად იქცნენ²⁵¹ და სხვადასხვა მიმართებით ხსნის სიმბოლიკას დაუკავშირდნენ. ასევე, ასახავდნენ ღმრთაებრივ ძალასა და ტრიუმფს და განზოგადებული იდეით მიხედვით, იმავე მნიშვნელობა შეიძინეს, რასაც უფლის დიდების კომპოზიცია გადმოგვცემს²⁵².

²⁵¹ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31; Lexikon der Christlichen Iconographie (LCI), Herausgegeben von Engebert Kirschbaum, Rom, Freiburg, Bazel, Wien, 1994. vol. 1, pp. 70-75; vol. 3, pp. 111-119.

²⁵² იქვე, გვ. 32.

ცხოველთა და ფრინველთა სიმბოლოების ქრისტიანული ბუნების აღწერა და მათი სარწმუნოებრივი და ღმრთაებრივი არაერთი მეტაფორული მიმართება, წარმოჩენილია X საუკუნის შატბერდის ხელნაწერ კრებულში შესული ბასილი დიდის²⁵³ თხზულებაში, „მჯეცთათვს სახისა სიტყუად წიგნთაგან თქუმული წმიდისა ბასილი ებისკოპოსისა კესარიელისა“ (ე.წ. „ფიზიოლოგი“ ან „სახისმეტყველი“). ქართულად თარგმნილი თხზულება, ყველა ცხოველზე აღმატებული ლომის სიმბოლიკით იწყება და მისი აქ აღნიშნული სამი თვისება ალეგორიულად შეესაბამება მფარველი, დაუძინებელი²⁵⁴, სულის მღვიძარებაში მყოფი და მკვდრეთით აღმდგარი ქრისტეს სახეს²⁵⁵, არწივი კი, თავისი მნიშვნელობით, განახლებას იგივე ნათლობას უკავშირდება²⁵⁶, ამასთან, „მკვდრეთით აღმდგარი და ამალღებული ქრისტეს განსახიერებაა, განკითხვის დღის ქრისტე-მსაჯული და ქრისტეს ღმრთიური არსის გამომხატველია²⁵⁷.“ გარდა ამისა, აპოკალიპსისის ოთხი ცხოველიდან ორის - ლომისა და არწივის ხატება მახარებელთა სახელებსაც დაუკავშირდა და მათ იკონოგრაფიას შეერწყა. იოანეს და მარკოზ მახარებლებს, ხშირად მათივე შესატყვისი არსებების, არწივისა და ლომის სიმბოლოებით გამოსახავენ. ამ ცხოველებს, მეორედ მოსვლისა და საშინელი სამსჯავროს კომპოზიციებშიც უჭირავთ ადგილი.

ბ) მკვლევარები სვეტიცხოვლის რელიეფების შესახებ

სვეტიცხოვლის საფასადო სკულპტურების შინაარსისა და მათი ადგილმდებარეობის შესახებ, სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვადასხვა თვალსაზრისი არსებობს. შალვა ამირანაშვილი მიიჩნევდა, რომ დასავლეთი ფასადის ფრონტონზე მოთავსებული კომპოზიცია „განკითხვის დღეს“ ასახავს და ამ რელიეფებს ეკუთვნის ორი ანგელოზის გამოსახულება აღმოსავლეთი ფასადიდან, რომელთაც საყვირი აქვთ ხელში²⁵⁸, ნათელა ალადაშვილი კი ფიქრობდა, რომ აღმოსავლეთის ფასადზე უნდა ყოფილიყო ამალღების ტიპის სიუჟეტი, რომლის შემადგენელ ნაწილებს წარმოადგენენ ეს ანგელოზები, ხელში გრაგნილთა და საყვირით.

გარდა საყოველთაოდ მიღებული თვალსაზრისისა, რომლის მიხედვითაც, სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზები ესქატოლოგიური შინაარსის შემცველი სცენის ნაწილებს წარმოადგენენ, არსებობს განსხვავებული შეხედულებაც, რომელიც ქეთევან ჩოლოყაშვილს

²⁵³ კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. V, თბ., 1957, გვ. 22.

²⁵⁴ Н. П. Кондаков, Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929, стр. 156

²⁵⁵ შატბერდის კრებული X საუკუნისა, გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979, გვ. 175.

²⁵⁶ იქვე, გვ. 179. ქართულ თარგმანში არწივი მოხსენებულია როგორც ორბი; Н. П. Кондаков, დასახ. ნაშრომი, გვ. 156.

²⁵⁷ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31.

²⁵⁸ შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 233-234.

ეკუთვნის. მკვლევარი ამ ანგელოზებს „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ კომპოზიციის ნაწილებად განიხილავს²⁵⁹, ხოლო ანგელოზთა ხელში სხვადასხვა ფორმის საგნები, შესაძლოა, „სუეტი ცხოველის“ საკრალური ნაწილებისა და ნივთების (რა ნივთებს გულისხმობს აქ ქ. ჩილოყაშვილი, სტატიაში მითითებული არ არის) შესანახი პიქსიდა-სანაწილეები იყოს. მკვლევარს ამ თვალსაზრისს უმყარებს XI საუკუნის 20-იან წლებში საქართველოს საპატრიარქოს დაარსებისა და ამავე პერიოდში, სვეტიცხოვლის საპატრიარქო ტაძრის სტატუსით აგების ფაქტი. ასეთნაირად, მის დეკორში რთული აზრობრივი, კონფესიონალური დატვირთვის მქონე, „სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების“ საკრალური იდეა იქნებოდა გაცოცხლებული და ეროვნული იკონოგრაფიის ეს თემა ეკლესიის ავტოკეფალიის სტატუსს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მიანიჭებდა²⁶⁰. გარდა ამისა, მკვლევარისთვის საგულისხმოა გიორგი ჩუბინაშვილის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც, „მცხეთის პირველადმართულ ჯვარში სვეტიცხოვლის სანაწილე უნდა ყოფილიყო განთავსებული, რითაც პირველადმართულ ჯვარს საკრალური მნიშვნელობა ენიჭებოდა, ამდენად, პიქსიდა-სანაწილით ანგელოზების გამოსახვას თავისი ისტორიული საფუძვლები გააჩნია“²⁶¹ - წერს ქეთევან ჩილოყაშვილი. მკვლევარს, ჩვენში სვეტის აღმართვა-ამაღლების იკონოგრაფიული პროგრამის არსებობის დასადასტურებლად, მაგალითებად მოჰყავს სცენები გარეჯის უდაბნოს მონასტრის სადიაკვნესა და სვეტიცხოველის მოხატულობებიდან²⁶² (XIII და XVII საუკუნეები), სიუჟეტური გამოსახულებები ანტონ და ბესარიონ კათალიკოსის საბეჭდავებზე (XVIII და XIX საუკუნეები), XIX საუკუნის ორი ფერწერული ხატი და სხვ. კათალიკოსთა საბეჭდავებზე დასტურდება „სუეტი ცხოველის“ ამაღლების სცენები²⁶³, მაგრამ არა იმგვარად, რა სახით აღდგენასაც გვთავაზობს მკვლევარი სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთის ფასადზე, თითქოს ეს იყოს ორ მფრინავ ანგელოზს შორის მოქცეული წმინდა სვეტი²⁶⁴.

²⁵⁹ ქ. ჩილოყაშვილი, ერთი იკონოგრაფიული პროგრამის აღდგენის ცდა სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე, თბილისის, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, 326, ისტორია, არქეოლოგია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ეთნოგრაფია, თბ., 1998, გვ. 91-96.

²⁶⁰ იქვე, გვ. 95.

²⁶¹ იქვე, გვ. 96.

²⁶² მკვლევარი გულისხმობს, მხატვარ გრიგოლ გულჯავარასშვილის მიერ მოხატული სვეტიცხოვლის ინტერიერში არსებული სვეტის ერთ-ერთ წახნაგზე გამოსახული სვეტიცხოვლის აღმართვა-ამაღლების სცენას.

²⁶³ ს. ბარნაველი, საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები, თბ., 1965, გვ. 123-154, ტაბ. XXII-XXVIII; ა. ბაქრაძე, მასალები ქართული სფრაგისტიკის ისტორიისათვის (საკათალიკოსო ბეჭდები), საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, II, თბ., 1972, გვ. 109-119, ტაბ. III.

²⁶⁴ სფრაგისტიკული მასალის გაცნობამ გვიჩვენა, რომ სვეტიცხოვლის ამაღლების სიუჟეტი ოთხ საკათალიკოსო საბეჭდავზეა გამოსახული. ესენია: დომენტი II-ს დროინდელი დიდი საკათალიკოსო საბეჭდავი, კათალიკოსების - დომენტი III-ის, ბესარიონ ორბელიშვილისა და ანტონ I-ის საბეჭდავები. ამათგან, ანტონ კათალიკოსის ბეჭედი შესაბამისი კომპოზიციით, ტაბულაში მოცემული არ არის, დანარჩენ სამ მათგანზე, ვხედავთ საფლავად მდებარე წმინდა სიდონიას, მის ზემოთ სვეტს, ორი ფიგურის თანხლებით. ორ ბეჭედზე, სვეტის მალა გვირგვინია (დომენტი III-ის, ბესარიონის საბეჭდავები), ერთზე

საქართველოს საპატრიარქოს დაარსება და მირონის მოხარშვის უფლების მოპოვება, უდავოდ, ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო საქართველოს ისტორიაში და მცხეთის საკათალიკოსო ტაძრის აგება მირონმდინარე სვეტის აღმართვის ადგილზე გარკვეულ სიმბოლურ მნიშვნელობასაც იძენს, მაგრამ, ვფიქრობთ, ეს არ არის საკმარისი იმისთვის, რომ ამ გრანდიოზული მასშტაბების მქონე ტაძრის ფასადებზე, ეროვნული იკონოგრაფიის შემცველი სცენების არსებობა ვივარაუდოთ. გარდა ამისა, ამ აზრს უნდა ეწინააღმდეგებოდეს აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზების ხელების განსხვავებული პოზები, განსაკუთრებით კი, ერთ-ერთი მთგანის პირთან მიტანილი ხელი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ იგი ნამდვილად საყვირიანი ანგელოზი უნდა იყოს, ეს კი, შინაარობრივად ვერ დაუკავშირდება, ქ. ჩოლოყაშვილის მიერ ნავარაუდებ სცენას. ლოგიკური იქნებოდა გვეფიქრა, რომ საკათალიკოსო კათედრალი შემკული იყო მისთვის შესაფერისი, ტრიუმფალური, საზეიმო შინაარსის მქონე კომპოზიციით ან კომპოზიციებით, სადაც, ფასადების მხატვრული გაფორმება მის გარეგნულ სიდიადეს ჰარმონიულად შეერწყმებოდა და მასთან ერთად, ერთიან არქიტექტურულ ანსამბლს შექმნიდა.

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებზე კიდევ ერთი, ნინო სილაგამის ზემოთ დასახელებული კვლევა არსებობს. ავტორი, გარკვეულად მიჰყვება ნ. ალადაშვილის ვერსიას და თვლის, რომ სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის უფლის დიდების გამომხატველი ევქარისტის კომპოზიციის შესაბამისი, ქრისტეს მეორედ მოსვლის სცენა, აღმოსავლეთის ფასადზე უნდა არსებულიყო, ოღონდ, აუცილებლად, მფრინავი ანგელოზებისა და მეორედ მოსვლის კონტექსტში, მახარებელთა სიმბოლოებად მიჩნეულ ფიგურებთან ერთად. მისი ვერსიის მიხედვით, კომპოზიციიდან დღეისათვის დაკარგულია ტახტზე მჯდომი ქრისტეს ფიგურა და ორი მახარებლის სიმბოლო (არწივი და ლომი ადგილზეა). დასავლეთის კომპოზიციის მსგავსად, აღმოსავლეთის ფასადზეც ქრისტე მანდორლის გარეშე იქნებოდა წარმოდგენილი, რადგან ანგელოზებს ხელით არ უჭირავთ ის, არამედ თავისუფალი ფრენის პოზაში გვევლინებიან გრაგნილითა და საყვირით ხელში. ამგვარი სცენების არსებობის საილუსტრაციოდ, მკვლევარს მოჰყავს მინიატურათა მაგალითები ბეატუსის ხელნაწერთა ჯგუფიდან, რომელიც აპოკალიპსისის ყველაზე სრულყოფილ და ვრცელ ვერსიებად არის მიჩნეული და მათ დასურათებაში, „იოანეს გამოცხადების უმნიშვნელოვანეს ფრაგმენტებში ვხვდებით ბევრ ისეთ ელემენტს, რომელიც სვეტიცხოვლის ფასადებზე ამჟამად ქაოტურადაა

კი, მესვეტის მსგავსი გამოსახულება (დომენტი II-ის საბეჭდავი). ამ სამი ნიმუშიდან, სვეტის წინაშე მუხლმოყრილი ერთი ანგელოზი ვნახეთ მხოლოდ კათალიკოს დომენტი III-ის საბეჭდავზე, კათალიკოს ბესარიონის ბეჭედზე ფოტოს ცუდი ხარისხის გამო, ანგელოზის ფიგურა ვერ გავარჩიეთ, თუმცა, კარგად ჩანს ქალის ფიგურა სვეტის მეორე მხარეს. დომენტი II-სეულ საბეჭდავზე, სვეტის გვერდით მდგარი ფიგურები იდენტიფიცირდებიან როგორც ქალთა გამოსახულებები, ყველა მათგანზე ერთი წმინდა ნინოა. (საბეჭდავების აღწერასთან დაკავშირებით, იხ.: ს. ბარნაველი, დასახ. ნაშრომი).

განლაგებული²⁶⁵.“ მკვლევარი მართებულად აღნიშნავს, რომ სვეტიცხოვლის საფასადო სკულპტურები არსობრივად თეოფანიას უკავშირდება და ისინი ტაძრის ექსტერიერის შესაბამისი სახეიმო, ტრიუმფალური ხასიათის უნდა ყოფილიყო²⁶⁶.

სვეტიცხოვლის ექსტერიერში უფლის სიდიადის წარმოსაჩენად თეოფანიური კომპოზიციის არსებობა, მართლაც გამართლებულია, მაგრამ, ვფიქრობთ არა იმ სახით, როგორსაც ზემოხსენებული კვლევა გვთავაზობს. ანალოგიური სიუჟეტის მქონე სცენა ქართული მქანდაკელობის ისტორიაში არ გვხვდება და მისი შედარება ხელნაწერთა მინიატურებთან (მით უმეტეს არაქართულთან) მათი განსხვავებული სპეციფიკის გათვალისწინებით, მიზანშეწონილი არ უნდა იყოს, მით უფრო, რომ ქართული საფასადო ქანდაკება არასოდეს ყოფილა ისეთი დეტალიზებული თხრობაში, როგორც დასავლეთევროპული მინიატურა და მისი შესაფერისი საფასადო რელიეფები.

ხარის, არწივის, ლომის, ისევე, როგორც სხვა ცხოველთა ფიგურები, მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ ქართული ტაძრების დეკორატიულ სამკაულში. ისინი გვხვდებიან ორნამენტულ კვეთაში (ნიკორწმინდა, იშხნის პატარა ეკლესია), კაპიტელების, სვეტების გაფორმებაში (ბოლნისის სიონი, ბაგრატის ტაძარი). ქართულ ქრისტიანულ ხელოვნებაში ლომისა და არწივის სკულპტურული ფიგურები, წარმოგვიდგებიან იზოლირებული (პარხალი, ხახული, კაცხი), ჰერალდიკური (ნიკორწმინდა) სახით, სხვა ცხოველებთან ერთად (ბოლნისის სიონი, ვალე, ოშკი) ან კონკრეტულ ამბავთან კავშირში (მარტვილი, ბურნაშეთი). თეოფანიური შინაარსის მქონე კომპოზიციებში ისინი არ ფიგურირებენ. ანგელოზის, არწივის, ხარისა და ლომის ფრთოსანი ფიგურები, ჩართულნი არიან კუმურდოს ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის სარმლის მოჩარჩოების დეკორში და დამოუკიდებელ კომპოზიციად არ განიხილებიან.

სვეტიცხოვლის არწივი მასიური ზომებითა და მძლავრი ფორმებით, ჰგავს ხახლულისა და ოშკის სამხრეთი ფასადების სარკმელზედა, ფრთაგაშლილ არწივთა მონუმენტურ ფიგურებს, მსხვერპლით კლანჭებში. ფრთაგაშლილი არწივი ანაურის ტაძრის რელიეფურ სამკაულში გვხვდება, მაგრამ ის უკვე აღარ არის სვეტიცხოველის არწივივით დიდი და ტრიუმფალური ხასიათის.

სვეტიცხოვლის ლომის ფიგურა, სხეულის დაყენების თვალსაზრისით (ტანი პროფილში, თავი კი ანფასში), ჰგავს კუდაროს რაიონში მდებარე, ქასაგინას დანგრეული ეკლესიის ლომების რელიეფებს (X ს.), სადაც მათი რამდენიმე, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ფიგურა ყოფილა მოცემული²⁶⁷. ამ მხრივ, მსგავსება შეინიშნება ხახლულის სამხრეთი პორტალის რელიეფურ

²⁶⁵ ნ. სილაგაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 95.

²⁶⁶ იქვე, გვ. 98.

²⁶⁷ P. C. Меписашвили, Архитектурные памятники Кударо, საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, II, თბ., 1972, გვ. 153-158, სურ. 16, 18, 20.

ლომებთანაც, სადაც მათი აპოტროპული ფუნქცია ბჭის მცველისა, ნათლად არის გამოკვეთილი. ვიზუალურად ისინი სვეტიცხოვლის ჰორელიეფის ტიპის ლომს ჩამოჰგვანან. სვეტიცხოვლის ლომი შეგვიძლია დავაკავშიროთ ასევე, ლომის რელიეფურ ფიგურასთან ახალსოფლიდან (თეთრიწყაროს რ-ნი)²⁶⁸, რეპრეზენტაციული ხასიათისა და მონუმენტურობის მიხედვით - კაცხის ტაძრის (XI ს.) რელიეფთან, რომელიც მასშტაბური ზომებიდან გამომდინარე, ნაგებობის ფასადის შემამკობელი ნაწილი უნდა ყოფილიყო. კაცხის ლომის მშვიდი სიდიადე, ნადირთა მეფის შესაფერისი ნაბიჯი და ფორმათა მასიურობა, ნახატის მოქნილი, მკვეთრი კონტურები, განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს მნახველზე და სვეტიცხოვლის რელიეფთან ერთად, ღმრთაებრივი ძალის სიმბოლოდ წარმოგვიდგება.

ვფიქრობთ, რომ სვეტიცხოვლის არწივი და ლომი სიუჟეტური კომპოზიციებისაგან დამოუკიდებელი ქანდაკების ნიმუშებს წარმოადგენენ და მათი დანიშნულება ტაძრის დეკორატიული პროგრამის საერთო, ესქატოლოგიური იდეის ხაზგასმა-გამლიერებაა. წინამორბედი პერიოდის ძეგლების ფასადთა შემკულობის გათვალისწინებით, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ისინი, თავის დროზე, მოთავსებულნი იყვნენ სარკმელთა ზემოთ, დეკორატიული თაღის ფარგლებში, სამხრეთის ან/და ჩრდილოეთის ფასადზე.

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფების თავდაპირველ კომპოზიციაზე არსებული მოსაზრებების შეჯამებით ასეთი სურათი წარმოგვიდგება: მკვლევართა უმრავლესობა თვლის, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზები დიდი კომპოზიციის ნაწილია, რომ დასვლეთი ფასადის შესაბამისი რელიეფის არსებობა აღმოსავლეთითაც იგულისხმება და რომ ამ რელიეფის ცენტრალური ნაწილი (ქრისტე - ალადაშვილისა და სილაგაძის მოსაზრებით, ხოლო „სუეტიცხოველი“ - ჩოლოყაშვილის მიხედვით) დაკარგულია. უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარები რელიეფებს განიხილავდნენ განკერძოებულად, ტაძრის არქიტექტურისა და ფასადების დეკორატიული სისტემის პროპორციებისა და სხვა თავისებურებების გათვალისწინების გარეშე, ამიტომ მნიშვნელოვანი კითხვები პასუხგაუცემელი, ხოლო რელიეფების ფასადზე კომპოზიციური განაწილების რაგვარობა ბუნდოვანი რჩებოდა. ჩვენ, შევეცადეთ, სწორედ სვეტიცხოვლის ტაძრის არქიტექტურისა და ფასადების საერთო დეკორატიული სისტემის გათვალისწინებით გაგვეაზრებინა პრობლემა და მთლიანობაში წარმოგვედგინა რელიეფების თავდაპირველი განლაგება და ისე შემოგვეთავაზებინა ახალი ვარაუდი მის შესახებ.

²⁶⁸ ფილა აღნიშნული რელიეფით, დაცულია საქართველოს ს. ჯანაშიას სახ. ეროვნული მუზეუმის ქვის ფონდში, ნომრით 185.

გ) სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზებიანი რელიეფის თავდაპირველი კომპოზიციის აღდგენის ვარიანტი

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფების თავდაპირველი კომპოზიციის შესახებ, ვფიქრობთ, კვლევის დღევანდელ ეტაპზე, შეგვიძლია დასაბუთებული მოსაზრებები წარმოვადგინოთ. ჩვენთვის საინტერესო საკითხებში გასარკვევად, დაგვებმარა ნაშრომი, რომელიც მიზნად ისახავდა, სვეტიცხოვლის ფასადებზე XI საუკუნის ფენის გამოყოფასა და მის რეკონსტრუქციას. გიორგი პატაშურის კვლევის მიხედვით, ტაძრის ფასადები შემკული იყო უწყვეტი თაღნარით, რამაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრა ადგილი სკულპტურული რელიეფებისათვის. ამ უკანასკნელი გარემოების გათვალისწინებით, მკვლევარი ფიქრობს, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონი დღეს დასავლეთის ფასადზე მოთავსებული ზიარების კომპოზიციით უნდა ყოფილიყო შევსებული, ხოლო დასავლეთის ფასადს განიხილავს თავისუფალს ყოველგვარი სიუჟეტური კომპოზიციისაგან²⁶⁹. ამ აზრს ჩვენც ვეთანხმებით, თუმცა აღმოსავლეთი ფასადის კომპოზიციას უფრო გამთლიანებული სახით წარმოვადგენთ.

ჩვენი დაკვირვებითაც, დასავლეთის ფასადზე რელიეფური კომპოზიცია - აღსაყდრებული ქრისტე ანგელოზებით, ერთ-ერთი აღდგენის დროს უნდა იყოს ჩასმული. ამას ადასტურებს რელიეფის მართლაც უჩვეულო მდებარეობა, უშუალოდ ფრონტონის კეხისა და დეკორატიული თაღის ცენტრალურ ნაწილს შორის არსებულ მცირე არეზე, სადაც ის თითქოს ძალით არის ჩასმული. ამ ადგილზე მოსარგებად რელიეფი ჩამოჭრეს კიდევ²⁷⁰, რის გამოც, ფრონტონის კეხში ჩაჭედილივით გამოიყურება (სურ. 43, 44). ამდენად, ჩვენი აზრითაც, ეს რელიეფური კომპოზიცია თავდაპირველად სხვა, უფრო ვრცელ არეზე უნდა ყოფილიყო განთავსებული, ასეთ არედ კი, ჩვენც აღმოსავლეთი ფასადი, კერძოდ, ფრონტონის სიბრტყე გვესახება. დღეს აქ ჩართულია თაღში მოთავსებული სამსარკმლიანი კომპოზიცია, რომელიც აშკარად გვიანი პერიოდისაა. როგორც ზემოთ ითქვა, დასავლეთი ფასადის რელიეფისა და აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზების ერთი კომპოზიციის ნაწილებად მოაზრების ვარაუდი ჯერ შალვა ამირანაშვილმა გამოთქვა²⁷¹, გიორგი პატაშურის კვლევით კი, სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული თაღედის სიმაღლე და პროპორციებიც თავდაპირველია, ხოლო მის ზემოთ

²⁶⁹ გ. პატაშური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 112, სქოლიო 10.

²⁷⁰ მაგალითად, ქრისტეს ჩამოტეხილი აქვს შარავანდედი. კომპოზიცია ამგვარ მდგომარეობაშიც კი, ფრონტონის ფრიზს ებჯინება.

²⁷¹ შალვა ამირანაშვილს არ დაუკონკრეტებია, რომელ ფასადზე უნდა ყოფილიყო განთავსებული ეს გაერთიანებული კომპოზიცია. მკვლევარი წერს: „ტაძრის შუა ნაგის დასავლეთი ფასადის ფრონტონზე მოთავსებულია „დღე განკითხვის“ რელიეფური კომპოზიცია, რომელიც გამოსახავს „საყდარსა ზედა“ მჯდომ მაცხოვარს და ორ ანგელოზს. ...ამ რელიეფებს ეკუთვნის ორი ანგელოზის გამოსახულება ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე, რომელთაც საყვირი აქვთ ხელში (ეს ფიგურები ეკუთვნიან „დღე განკითხვის“ კომპოზიციას)“. იხ.: შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 233-234.

არსებული ფრონტონის სიბრტყე მთლიანად აღდგენილია. აქედან ჩანს, რომ თავიდანვე შუა თალი, არც უახლოვდებოდა ფონტონის არეს. გამოდის, რომ სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ცენტრალური თალის თავზე არსებული საკმაოდ დიდი სივრცე, თითქოს საგანგებოდ, დიდი რელიეფური კომპოზიციისთვის ყოფილა დატოვებული.

2011-2012 წლებში იუნესკოს მხარდაჭერით შესრულებული ანაზომები, ჩვენ ამ ვერსიის გაზიარების და კიდევ უფრო განვითარების საშუალებას გვაძლევს. ანაზომების მიხედვით, ვხედავთ, რომ ზემოაღნიშნული კომპოზიციის გარდა, ამ არეზე სხვა ფიგურებიც თავისუფლად განთავსებოდა. ეს საფუძველს გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ქვედა არეზე მოთავსებული ორი ანგელოზის ფიგურა, დღეს დასავლეთის ფასადზე არსებული, საყდარზე მჯდომი ქრისტეს კომპოზიციის ნაწილი იყო და თავდაპირველად აღმოსავლეთის ფრონტონის არეზე თავსდებოდა.

ამ მოსაზრებისკენ სხვადასხვა გარემოებების ურთერთშეჯერებამ გვიბიძგა. პირველ რიგში, უნდა აღინიშნოს, რომ ქრონოლოგიურად, სვეტიცხოვლის აგების ახლო პერიოდის ტაძრების ფრონტონთა არეების სკულპტურული კომპოზიციებით შემკობა არაერთგვაროვნად ხდებოდა. მაგალითად, ოშკის (სურ. 45), იშხანის, ბაგრატის (სურ. 46), ალავერდის ტაძრების შემორჩენილ ფრონტონებზე დეკორატიული თალი ადის და იქ რელიეფური გამოსახულებისთვის ცალკე ადგილი არ არის დატოვებული. ოშკში, იშხანში (სურ. 47), სამთავროში (სურ. 48) და ა.შ. სკულპტურები დეკორატიული თალის არემია განლაგებული, რაც ვფიქრობთ იმის დასტურია, რომ ამ ხანებში ფასადის გაფორმების ერთ-ერთ საშუალებად ამგვარი ხერხი იყო დამკვიდრებული - ცალკეული ფიგურების ან სხვა დეკორატიული დეტალების, ფასადის ცენტრალური თალის ფარგლებში მოქცევა.

გვხვდება ფასადთა სხვაგვარი გადაწყვეტის ნიმუშიც: ეს არის ნიკორწმინდის ტაძარი. აქ, ფრონტონებზე რელიეფებისთვის ვრცელი არეებია დატოვებული და ისინი მომუშაობით კომპოზიციებით არის გაფორმებული (სურ. 49). სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის მსგავსად (სურ. 50), ნიკორწმინდაშიც დეკორატიული თალები არ წვდება ფრონტონის არეს.

ამ შემთხვევაში შეგვიძლია ვისაუბროთ ეკლესიათა ფრონტონების რელიეფებით შემკობის არა გარკვეული, ერთი ტრადიციის არსებობაზე, არამედ უფრო ხუროთმოძღვართა ინდივიდუალურ გადაწყვეტაზე. ჩვენი დაკვირვების მიხედვით, სვეტიცხოვლის დასავლეთი ან აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონებზე რელიეფური გამოსახულებების განთავსება აუცილებლობას არ წარმოადგენდა და სავსებით დასაშვებია, რომ დიდი რელიეფური კომპოზიცია მხოლოდ აღმოსავლეთის ფასადზე ყოფილიყო, ხოლო ტაძრის დაზიანების შემდგომ, აღდგენისას, ეს რელიეფი ზიარების კომპონენტებით აღმოსავლეთი ფასადის ნაცვლად, დასავლეთის ფრონტონზე მოეთავსებინათ.

სვეტიცხოვლის ფასადებზე აღდგენილი თაღნარის სტრუქტურას და პროპორციებს რეალური საფუძველი გააჩნია. გიორგი პატაშურის დასკვნით, დასავლეთის ფასადზე ტაძრის პერანგი სრულად თავიდან უნდა იყოს აღდგენილი²⁷², თანაც, თავიდანვე შუა დეკორატიულ თაღს მთლიანად უნდა შეეკოს არე: აქ დიდი რელიეფის ადგილი აღარ რჩება. სვეტიცხოველში არც ერთი ფასადი არ არის გათვალისწინებული ასეთი მასშტაბური ზომის სკულპტურულ ქანდაკებათა ჯგუფისათვის, გარდა აღმოსავლეთი ფასადისა. ამ დასკვნამ გვიბიძგა სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების რელიეფების ურთიერთდამოკიდებულებისა და მათი სავარაუდო ადგილმდებარეობის თაობაზე ჩვენეული ვერსია გამოგვეთქვა.

სვეტიცხოველში დეკორატიული ელემენტების შესაძლო მდებარეობის შესახებ ზემოხსენებული ვერსიების დამუშავება-განხილვამ და სვეტიცხოვლის ფასადებზე დეკორატიული თაღნარის აღდგენის ძალზე დამაჯერებელმა ცდამ, საშუალება მოგვცა გამოგვეთქვა ვარაუდი იმის შესახებ, რომ საყდარზე მჯდომი ქრისტეს რელიეფური კომპოზიციის ადგილი მხოლოდ აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონის სიბრტყეზეა, რომლის ნაწილს წარმოადგენს დღეს ამავე ფასადზე არსებული ორი მფრინავი ანგელოზი სხვადასხვა საგნით ხელში. ჩვენი ვერსიით, ეს იქნებოდა აღსაყდრებული ქრისტე ოთხ მფრინავ ანგელოზთან ერთად, ანუ ქრისტეს ორსავე მხარეს განლაგებული ანგელოზების ქვემოთ, უნდა ყოფილიყო სიმეტრიულადვე განთავსებული, დღეს აღმოსავლეთის ფასადზე, საკურთხევლის სარკმელთან ჩასმული ანგელოზები. ასეთი კომპოზიცია სავსებით დამაჯერებლად გვეჩვენება, თუ გავიხსენებთ ნიკორწმინდას. ნიკორწმინდის რელიეფში აღსაყდრებული ქრისტე ოთხ ანგელოზთან ერთად არის წარმოდგენილი. ამ შემთხვევაში, ორივე ძეგლის რელიეფები კომპოზიციურად ძალიან ემსგავსებიან ერთმანეთს, თუმცა, სვეტიცხოველში ქრისტეს ირგვლივ შემოკრებილი თითოეული ანგელოზი განსხვავებული ნივთით ხელშია. ესენია: პური, დოქი, გრაგნილი, საყვირი²⁷³. ყველა ანგელოზი ერთმანეთთან აზრობრივ კავშირშია, ისევე როგორც ქრისტეს ამალღება და საყვირიანი ანგელოზები ნიკორწმინდაში (ამალღება-მეორედ მოსვლა) (სურ. 51).

რადგანაც სვეტიცხოვლის ხუროთმოძღვარი ტაძრის აგება-გაფორმებაში სიახლეებისაკენ მიიღწევის, შეიძლება მას ეს ინტერესი რელიეფური მორთულობის მიმართაც გამოეჩინა და თავისი საოცარი ქმნილება ორიგინალურად გადაწყვეტილი კომპოზიციით დაემშვენებინა, რომლის წარმოდგენისას გვახსენდება ქრისტეს სიტყვები: „უკუეთუ არა სჭამოთ ხორცი ძისა

²⁷² გ. პატაშური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 105.

²⁷³ ზოგადად, ამალღებისა და მეორედ მოსვლის კომპოზიციებში ანგელოზებს ხელთ სხვადასხვა საგანი უჭირავთ. ესენი შეიძლება იყოს: გრაგნილი, საყვირი, სასწორი, შუბი, სფერო, ლურსმანი, გვირგვინი, გასაღები, დროშა, ხმალი, მზე, მთვარე ან იყოს ცის დაგრაგვნის პროცესში.

კაცისა და სუათ სისხლი მისი, არა გაქუნედეს ცხორება თავსა შორის თქვენთა. ხოლო რომელი ჭამდეს ხორცსა ჩემსა და სუმიდეს სისხლსა ჩემსა, აქუნდეს ცხორება საუკუნოდ, და მე აღვადგინო იგი უკუანასკნელსა მას დღესა. რამეთუ ხორცი ჩემი ჭეშმარიტი საჭმელი არს, და სისხლი ჩემი ჭეშმარიტი სასუმელი არს. და რომელი ჭამდეს ხორცსა ჩემსა და სუმიდეს სისხლსა ჩემსა, იგი ჩემ თანა დადგომილ არს და მე მის თანა“ (იოანე 6-53:56). ამ სიტყვებით, ქრისტემ გვაუწყა ზიარების მნიშვნელობა, მისი მიღებით საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების შესაძლებლობა და მეორედ მოსვლის ჟამს, ქრისტეს რჩეულთა შორის მოხვედრის გზა გვიჩვენა. განკითხვისა და ზიარების კავშირი ჯოისუბანშიც გამოიკვეთა. სვეტიცხოველში მეორედ მოსვლაზე საყვირიანი და გრაგნილიანი ანგელოზები მიანიშნებენ.

ამგვარად აგებული კომპოზიციის საფუძვლები, ამაღლების ოთხანგელოზიან იკონოგრაფიულ რედაქციებში შეიძლება ვეძიოთ. ერთ-ერთი ადრეულ მაგალითს ბრდამორის ქვასვეტზე (VI ს.) ვხვდებით, მარტვილში, დასავლეთი ფასადის ფრიზზე, მაცხოვრის ასეთივე ამაღლება (VII ს.). ოთხანგელოზიანი ჯვრის ამაღლების გამოსახულებაა ყაჩაღანის ქვის ჯვარზე (VII ს.), ხახულის ტიმპანზე (X ს.). განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ნიკორწმინდისა და კაცხის ჯვრის ამაღლების რელიეფები, სადაც ანგელოზები მორკალული ტორსით, სხეულის რთული მოძრაობებით სვეტიცხოვლის ანგელოზებს ჰგვანან. ამაღლების ოთხანგელოზიანი კომპოზიციების გადამუშავებული ვარიანტი უნდა ყოფილიყო სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფიც, რომელიც ძალიან ჰგავს ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლის“ სცენას.

ზემოთ შემთხვევით არ გვიხსენებია სვეტიცხოვლის ახალი, დაზუსტებული ანაზომების არსებობა და მათი მნიშვნელობა შემდგომი კვლევებისათვის. ახალმა ანაზომებმა საშუალება მოგვცა დაგვედგინა დასავლეთისა და აღმოსავლეთი ფასადების ფიგურათა სიდიდე და მათ შორის თანაფარდობა განგვესაზღვრა. აღმოჩნდა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზების ზომები რამდენადმე აღემატება ზიარების კომპოზიციაში შემავალ ანგელოზთა ზომებს²⁷⁴. ეს მონაცემები გახდა, კიდევ ერთი საბუთი, ჩვენეული ვერსიის არგუმენტირებისათვის. აღმოსავლეთი ფასადის ჩვენ მიერ ნავარაუდები კომპოზიციის რეკონსტრუირებული ვარიანტი წარმოდგენილია ნახაზზე (სურ. 52)²⁷⁵, რომელიც ფასადისა და შემორჩენილი რელიეფების რეალურ ზომებს ემყარება: აღსაყდრებული ქრისტეს ცენტრალურ ფიგურას თან ახლდა ოთხი ანგელოზი, ორი მის გვერდებზე, ორი კი მათ ქვემოთ. ეს უკანასკნელნი, თავიანთი ზომებით,

²⁷⁴ აღმოსავლეთის ფასადზე, სარკმლიდან მარჯვენა ანგელოზის ზომებია (აღებულია უკიდურესი კიდეებიდან): სიგანე - დაახ. 113 სმ., სიგრძე - დაახ. 81 სმ. მარცხენა ანგელოზისა: სიგანე - დაახ. 115 სმ., სიგრძე - დაახ. 91. დასავლეთის ფასადზე, ქრისტეს მარჯვნივ ანგელოზის ზომებია: სიგანე - დაახ. 83 სმ., სიგრძე - დაახ. 65 სმ. მარცხენა ანგელოზის: სიგანე - დაახ. 98 სმ., სიგრძე - დაახ. 75 სმ. აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზები ორგანულად ავსებენ მაცხოვრისა და ორი ანგელოზის ქვემოთ არსებულ სივრცეს.

²⁷⁵ კომპიუტერული რეკონსტრუქცია, 2012 წლის ანაზომის საფუძველზე, შეასრულა ივანე კიკნაძემ.

ავსებენ ზედა სამი ფიგურისქვეშა სივრცეს და ორგანულად ეწერებიან კომპოზიციაში (თავის დროზე, ეს ანგელოზები, ქრისტეს თანმხლებ ანგელოზთა მსგავსად უნდა ყოფილიყვნენ „ჰაერში დაკიდულნი“, ახლა კი მათი სხეულები ამობრუნებულია და თითქოს ზევიდან ქვემოთ მიემართებიან).

აღსანიშნავია, რომ ანგელოზთა სხეულები სხვადასხვა მოძრაობას გამოსახავენ. სურიანი ანგელოზის სხეული უფრო მეტად ექსპრესიულია, მისი ფეხები ზემოთ, ტანის პარალელურად არის მიმართული და რთულ მოძრაობაშია გადმოცემული, ვიდრე ანგელოზი პურიტ ხელში, რომელსაც მუხლში მოხრილი ფეხები, უბრალოდ განზე აქვს გაშვებული. საინტერესოა, რომ აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზებსაც მსგავსი პოზები აქვთ, ოღონდ საპირისპირო მონაცვლეობით. გამოდის, რომ ჩვენ მიერ წარმოდგენილ სცენაში ოთხი ანგელოზი, ჯვარედინი მონაცვლეობით იმეორებს ერთმანეთის მოძრაობას და ამით განსხვავებულ სიმეტრიულ კომპოზიციას ქმნიან.

ვფიქრობთ, გამორიცხული არ არის სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთის ფასადზე წარმოდგენილი ყოფილიყო ნიკორწმინდის „მეორედ მოსვლის“ მსგავსი სცენა - აღსაყდრებული ქრისტე და მის ირგვლივ ოთხი ანგელოზი - ევქარისტიასა და მეორედ მოსვლაზე მიმანიშნებელი საგნებით ხელში. დასავლეთის ფასადზე არსებული კომპოზიცია ბუნებრივად რომ არ ზის ფრონტონის კეხის ქვემო სიბრტყეზე, ეს უკვე აღვნიშნეთ. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს ერთი ანგელოზის ცალი ფრთის ნაკლებობა, რომელიც მასა და ფრონტონის კარნიზის შორის დარჩენილი ადგილის სივიწროვის გამო აქ არაფრით მოთავსდებოდა. მისი არარსებობა არღვევს კომპოზიციის სიმეტრიასა და წონასწორობას. ანგელოზები იმდენად ჰგვანან ერთმანეთს, რომ საეჭვოა, მეორე მათგანს რაიმე აკლდეს, მით უფრო, მისი არსის განმსაზღვრელი სხეულის ნაწილი, რომელიც ამავე დროს, მეწყვილე ანგელოზის მსგავსად, აფრიალებული სახით, სხეულის პოზასთან ერთად, ჰაერში ლივლივს უნდა გამოხატავდეს. ამ ანგელოზის შემორჩენილი ერთი ფრთა, მასა და მაცხოვრის ტახტს შორის ისეა მოქცეული, რომ არც კი ჩანს, ამიტომ ვფიქრობთ, მას აუცილებლად მეორე ფრთაც უნდა ჰქონოდა, რომელიც შორი მანძილიდანაც კარგად აღსაქმელი იქნებოდა. თუ დავუშვებთ ვერსიას, რომ ევქარისტის ადგილი თავიდანვე დასავლეთის ფასადზე იყო, მაშინ თალსა და სარკმლის თავსართს სხვანაირი ფორმა, ზომა, მდებარეობა უნდა ჰქონოდათ, რათა კომპოზიციის სრულყოფილად განლაგებისა და აღქმისათვის მეტი ადგილი დარჩენილიყო, ეს კი წარმოუდგენელია, რადგან შუა თალი ორგანულად ჯდება ფასადის გაფორმების სისტემაში, როგორც ცენტრისაკენ რიტმულად განვითარებადი კომპოზიციის ელემენტი. არქიტექტორის მიერ დასავლეთი ფასადის თავისებური, ნოვატორული გადაამუშავების მაჩვენებელი, სწორედ გვერდითა თაღებთან შედარებით გაცილებით დიდი ცენტრალური თაღის ფასადის მთელ სიგანეზე განთავსებაა, რაც იმ დროის არც ერთ ტაძარზე არ

გვხვდება²⁷⁶. აქ არსებული მდიდრული გაფორმება - სარკმლის ფართო ორნამენტული საპირე, დაგრეხილი ლილვებით შექმნილი სვეტები, მასზე დამყარებული თავსართით, გადმოკიდებული ფოთლოვანი ორნამენტით გაფორმებული შიდა არე და მის ზემოთ გადასროლილი, მსგავსად დამუშავებული ცენტრალური თალი, საკმარისი რაოდენობის დეკორატიული ელემენტების მობილიზებას ახდენს ცენტრალურ საფასადო არეზე. თალი, თითქოსდა უნდა აგვირგვინებდეს ფასადის მორთულობას და ფრონტონის კარნიზსა და სარკმლის თავსართს შორის ერთგვარ მიჯნადაც უნდა გვევლინებოდეს მათი მცირე მანძილით ერთმანეთთან დაშორების გამო. ვერტიკალურად განვითარებად ორნამენტულ რელიეფებს აყობულ მნახველის თვალს შუქ-ჩრდილის მკვეთრი მონაცვლეობის მქონე, რთულად პროფილირებული სარკმლის თავსართი იტაცებს, აქ აკეთებს პაუზას, ნანახით დატვირთულს თაღოვანი „მიჯნის“ იქით არსებული კომპოზიციის აღქმა უჭირს და ყურადღების მიღმა ტოვებს მას. ვფიქრობთ, ხუროთმოძღვარი დეკორატიული ელემენტების ამგვარი უხვი გამოყენებით არ გადატვირთავდა ფასადს, სამ მათგანს ის სწორედ თალით დაასრულებდა და ამით დააგვირგვინებდა გაფორმების სისტემას. თაღნარის დინამიკიდან გამომდინარე, ზიარების რელიეფური კომპოზიციისთვის ადგილი მხოლოდ აღმოსავლეთის ფასადზე რჩება, სადაც, ყველა სხვა ფასადთან შედარებით, ცენტრალური თალი გაცილებით დაბალია და მის ზემოთ ადგილი სკულპტურულ ქანდაკებათა ჯგუფისთვისაც იქნებოდა, დღეს აქ არსებული სამმაგი სარკმლის ადგილზე, რომელიც გვიანი რესტავრაციის შედეგია²⁷⁷.

რაც შეეხება ჩვენი ვერსიის საპირისპირო შეხედულებას... მის წინააღმდეგ შეგვიძლია გიორგი პატაშურის სიტყვები მოვიშველიოთ, რომ დასავლეთი ფასადის პერანგი ძველი ქვებისა და თალის ძველი ფრაგმენტების გამოყენებით სრულებით თავიდან უნდა იყოს აღდგენილი, მათ შორის დეკორატიული თალიც²⁷⁸. თაღს, დღევანდელისაგან განსხვავებით, შესაძლოა, სულ სხვა ფორმა/ზომა ჰქონოდა (მით უმეტეს, ავტორი სტატიაში შუა საუკუნეების ტაძრების ფასადებზე თაღების სხვადასხვა ფორმების არსებობასაც მიმოიხილავს), ან ისე ყოფილიყო სარკმლის თავზე გადასროლილი, რომ მასა და ფრონტონის კეხს შორის რელიეფებისათვის მეტი თავისუფალი ადგილი დარჩენილიყო. გარდა ამისა, იქნებ ევქარისტიაზე მიმანიშნებელი რელიეფი, დასავლეთი ფასადის თავიდან ბოლომდე ხელახალი აღდგენა-გადაწყობისას დაზიანდა და მოგვიანებით მისთვის ძველი ადგილის მიჩენა, გუმბათის ყელის მსგავსად, სათანადოთ სუფთად ვერ შესრულდა. გარდა ამისა, აღსანიშნავია რელიეფების დამუშავების სტილისტური მხარე. მიუხედავად ორივე ფასადის ანგელოზების მრავალმხრივი ურთიერთმსგავსებისა, მათ შორის

²⁷⁶ იქვე, გვ. 106-107.

²⁷⁷ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი, არილი, ტფ., 1925, გვ. 124.

²⁷⁸ გ. პატაშური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 105.

განსხვავებაც შეიძლება შევნიშნოთ სამოსის, ფრთების, მოცულობითი ფორმების გადმოცემის მხრივ. ეს გარემოება განსხვავებული ხელის მქონე სხვადასხვა ოსტატის მუშაობით შეიძლება აიხსნას, ამგვარი ფაქტის მიზანშეწონილობის საკითხი კი დასადგენია. ეს კითხვები ძალზე საყურადღებოა და მასზე პასუხის გაცემა დამატებით კვლევა-ძიებას მოითხოვს.

თუ დავუშვებთ, რომ რელიეფის ჩვენეული რეკონსტრუქცია რეალურია, წამოიჭრება კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც ასევე პასუხის გაცემას ითხოვს. ეს კითხვა შეეხება გვიანი პერიოდის სამ სარკმელს, რომელიც დღეს აღმოსავლეთი ფრონტონის არეზეა. საკურთხევლის თავზე არსებული სივრცე ფუნქციურად საჭიროებდა განათებას. ვფიქრობთ, სარკმლები აქ თავიდანვე არსებობდა, თუმცა არა ასეთი ფორმისა. მსგავსი ვიწრო სარკმლები გვიან შუა საუკუნეებს ახასიათებს. ამ შემთხვევაშიც უნდა მოვიშველიოთ ნიკორწმინდის ტაძარი, სადაც ფრონტონის არეზე განთავსებული რელიეფური კომპოზიციის ნაწილად გვევლინებიან წრიული სარკმლები, რომლებიც სცენის აქეთ-იქითაა განთავსებული. ვფიქრობთ, სვეტიცხოველშიც შესაძლებელია მსგავსი გადაწყვეტა გვექონოდა.

ამგვარად, ახალმა ტექნიკურმა და თეორიულმა კვლევებმა, ადრე გამოთქმული ვერსიების გადახედვა-გათვალისწინებამ, საფუძველი გაუზადა ჩვენ ვერსიას - სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების სკულპტურები განგვეხილა როგორც ერთი, ორიგინალურად გადაწყვეტილი კომპოზიციის ნაწილებად და მათი თავდაპირველი განთავსების ადგილად აღმოსავლეთი ფასადი მიგვეჩნია (სურ. 53). ასეთი სახით წარმოდგენილი თემა იმავე პერიოდში შექმნილი ნიკორწმინდის ტაძრის „მეორედ მოსვლის“ რელიეფთან ჰპოვებს კავშირს, როგორც შინაარსის, ისე ფორმის მიხედვით და თემისადმი ეპოქისათვის სახასიათო, ესქატოლოგიურ ინტერესს პასუხობს. ბუნებრივია, რელიეფის რეკონსტრუირების ახალი ვერსია ახალ-ახალ კითხვებს წარმოშობს (ქვედა არე შეუვსებელია, სად შეიძლებოდა ყოფილიყო ლომისა და არწივის ფიგურების ადგილი და სხვა), რომლებიც დამატებით კვლევას მოითხოვს, რაც ვიმედოვნებთ, შემდგომში განხორციელდება.

სვეტიცხოვლის აღდგენილი რელიეფი არ იყენებს ზემოხსენებულ ადრექრისტიანულ ხანაში ჩამოყალიბებულ, ევქარისტიაზე მიმანიშნებელ ნიშნებს ან სიუჟეტურ კომპოზიციებს და თავისებურად წარმოადგენს ესქატოლოგიასთან სიღრმისეულად დაკავშირებული ევქარისტის საიდუმლოს. ორივე ქრისტიანული დოგმატის ხილული სიმბოლოების გაერთიანებით, სვეტიცხოვლის რელიეფური ჯგუფი, ორიგინალურად გადაწყვეტილი სკულპტურული რედაქციას, რომლის მსგავსი ნიმუში ჩვენთვის ცნობილი არ არის.

სვეტიცხოვლის ტაძრის ხუროთმოძღვრული დეკორის პროგრამის განსაზღვრისათვის, ჩვენ მიერ აღდგენილი რელიეფური კომპოზიციის მდებარეობას დასავლეთისა თუ აღმოსავლეთის ფასადზე, ამ შემთხვევაში, არსებითი მნიშვნელობა არა აქვს, რადგან ისედაც

ნათელია მისი მხატვრულ-იდეური ჩანაფიქრი. რელიეფების იკონოგრაფიული შერჩევის გზით ის ორგანულად ეწერება ნაგებობის გაფორმების ესქატოლოგიურ პროგრამაში.

გარდა ზემოხსენებული სკულპტურული ჯგუფებისა, მეორედ მოსვლასა და განახლება-აღდგომაზე მიმანიშნებელია XI საუკუნის ფარშევანგის რელიეფი ჩრდილოეთის ფასადიდან, XI საუკუნის „ვედრება“ დასავლეთის ფასადზე და წარწერის თანახმად, 1674 წელს შესრულებული სკულპტურული „დეესისი“ აღმოსავლეთის ფასადზე. ამ უკანასკნელი რელიეფის აღნიშვნით, გვსურს ყურადღება გავამახვილოთ იმ გარემოებაზე, რომ ტაძრის არაერთგზის აღდგენისას, მისი რესტავრატორები, როგორც ჩანს, ცდილობდნენ შეენარჩუნებინათ მისი პირვანდელი შინაარსობრივი დატვირთვა და ახალი კომპოზიციებისა და გამოსახულებების პერანგის წყობაში ჩასმით, ხაზი გაესვათ სვეტიცხოვლის სკულპტურული დეკორის საერთო იკონოგრაფიული პროგრამის მნიშვნელობისათვის.

სვეტიცხოვლის ეს სიუჟეტური და ფიგურატიული რელიეფები წარმოაჩენენ ტაძრის დეკორატიული სისტემის ესქატოლოგიურ ხასიათს და ამართლებენ „მეორედ მოსვლის“ მსგავსი კომპოზიციის არსებობის მიზანშეწონილობას სვეტიცხოვლის ტაძრის აღმოსავლეთის ფასადზე. ამას ხელს უწყობს ქრისტე-მხსნელის განზოგადებული სახის ცალკეული სიმბოლოების მეშვეობით წარმოჩენა და დასავლეთის ფასადზე დღეს არსებული კომპოზიციის იდეაც, რომელთან ერთად განხილვაც ავსებს და კომპოზიციურად კრავს არქიტექტურული ძეგლის საერთო დეკორატიული პროგრამის იდეურ-შინაარსობრივ ჩანაფიქრს. დასავლეთის ფასადზე წარმოდგენილი ევქარისტული შინაარსის კომპოზიცია, პირველ რიგში, ქრისტეს დიდების გაცხადებაა, თეოფანიის გამოხატულებაა და აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფებთან ერთად (სადაც ქრისტე უნდა ყოფილიყო) მისი გააზრება, იმავე მნიშვნელობას იძენს, რაც ნიკორწმინდის რელიეფური კომპოზიციების შემთხვევაშია მოცემული. სვეტიცხოველში, ნიკორწმინდის მსგავსად, ტაძრის საფასადო სამკაული საერთო ესქატოლოგიური პროგრამის საფუძველზეა შექმნილი და მისი ძირითადი მიზანი, ისევ და ისევ, თეოფანიის გზით ქრისტეს დიდების პრეზენტაციაა.

დ) რელიეფების სტილისტური ანალიზი

სვეტიცხოველის რელიეფების შემთხვევაში, საქმე გვაქვს სკულპტურულად გადაწყვეტილი ფიგურების ჯგუფთან. მასში გადაჭრილია წინა პერიოდის ოსტატთა წინაშე დასმული მხატვრული ამოცანები და თავმოყრილია საფასადო ქანდაკების პლასტიკური დამუშავების მიღწევები. სვეტიცხოვლის რელიეფებში პლასტიკურობა მონუმენტურობასთან არის შერწყმული და ამის შედეგად შექმნილია სკულპტურის სრულიად ახლებური სახე. რელიეფის

დამუშავებაში რამდენიმე სიბრტყითი შრე შეინიშნება, რაც აძლიერებს პერსპექტივისა და კომპოზიციის სიღრმეში განვითარების შეგრძნებას. ეს განსაკუთრებით თვალშისაცემია ტახტზე მჯდომი ქრისტეს მონუმენტური ფიგურის შემთხვევაში, რომლის სხეული ფონიდან ძლიერ არის ამოწეული და მოცულობითია. ამის გამო, სკულპტურა მრგვალ ქანდაკებას უახლოვდება. მისი ზოგიერთი ნაწილი ფონიდან იმდენად არის ამოზრდილი, რომ სიბრტყესთან მხოლოდ მცირე ნაწილია აკავშირებს. არანაკლებ პლასტიკურია, მესაყვირე ანგელოზების ფიგურები. მათი სხეულის მოხაზულობა, პროპორციები, სამოსისა და ფრთების დამუშავების ტექნიკა, საერთო ჯამში, ქრისტეს გამოსახულებასთან შედარებით რამდენადმე პირობითია, მიუხედავად ამისა, სკულპტურულობისა და მათი სხეულის პლასტიკურობის განცდა სრულიად საგრძნობია. ანგელოზთა ფიგურებში, მოცულობითობა შექმნილია სხვადასხვა დონეზე ფრთების, ტორსის, ხელების მონაცვლეობით. სამოსის დამუშავებაში მთავარ როლს ასრულებს გრაფიკული ხაზი, რომელთა მდინარება ქსოვილის ზედაპირზე დეკორატიულ რიტმს ქმნის. ფიგურების სამოსის, ფრთების აღსანიშნავად გამოყენებული ხაზები კონტრასტულად განსხვავებული მიმართულებით ქოტურად მონაცვლეობს. სამაგიეროდ, საოცარი ოსტატობით არის ნაჩვენები ანგელოზთა უჩვეულოდ ძლიერად გაზნეპილი სხეულები და ამ მიმართულებათა წინააღმდეგობაში არ არის დარღვეული მთლიანი ბალანსი. სვეტიცხოვლის ანგელოზები, ნიკორწმინდის ანგელოზებისაგან, სწორედ ამ რთული მოძრაობებით, მოცულობითობითა და სიბრტყის დამუშავების ხასიათით გამოირჩევიან. თუ ნიკორწმინდის რელიეფებში შეინიშნება ფორმათა პლასტიკური დამუშავების განვითარებული ეტაპი, სვეტიცხოველში ის უკვე გაცილებით მაღალ დონეზეა გამჟღავნებული. აქ აღარ გვხვდება იმდენად უტირებული სხეულის ფორმები, როგორც ნიკორწმინდაში, რაც მას წინა პერიოდის ძეგლებთან აკავშირებდა, მათ შორის ქრისტეს გამოსახულებაში, რომლის მაკურთხეველი მარჯვენაც სხეულის საერთო პროპორციებს მხოლოდ ოდნავ აჭარბებს. ექსპრესია მიღწეულია არა გადიდებული ფორმებით, არამედ თავისუფალი მოძრაობით, უცნაური პოზებით, დეკორატიული ელემენტების გამოყენებით. ფიგურათა მოძრაობაში იგრძნობა დინამიურობა და სიმსუბუქე, მათში დაძლეულია სტატიკურობა, მოუხეშაობა, რაც მათ განსაკუთრებულ გამომსახველობით ღირებულებას ანიჭებს. მეტი ყურადღება ეთმობა ფორმათა ცალკეულ დამუშავებას, მორთვას და გალამაზებას დეკორატიული ელემენტებით, ქსოვილის ნაკვეთის სხვადასხვა ადგილებზე განსხვავებულად გადმოცემას, თუმცა, ამავე დროს სახის ნაკვეთები, ვარცხნილობა, ანგელოზთა ფიგურებისთვის თითქმის ერთნაირია. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზების მაგალითზე, სხეულის ცალკეული ნაწილები გაცილებით უკეთ აღქმადია და ამ მიმართებით, სწორად დანაწევრებული და მოცულობითია, ვიდრე ნიკორწმინდაში. ამით იგი უფრო ოშკის ქანდაკებას უახლოვდება და მასთან ჰპოვებს ახლო პარალელს, ვიდრე სხვა თანადროულ

ძეგლებთან. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ოშკის საფასადო ქანდაკებასთან შედარებით, სვეტიცხოვლის რელიეფები ნაკლებ პლასტიკურები არიან, მათში არ იგრძნობა იმგვარი თავისუფლება დამუშავების მანერაში, რამაც ოშკს სრულიად გამორჩეული ადგილი დაუმკვიდრა ქართული ხუროთმოძღვრული პლასტიკის ისტორიაში. მიუხედავად ამისა, სვეტიცხოვლის რელიეფები ღირსეულად აგრძელებენ ქართული ქანდაკების ევოლუციის გზას. ფიგურატიული კომპოზიციების ერთ მთლიანობად წარმოჩენა ტაძრის სკულპტურული დეკორის პროგრამის შესაბამისად, მნიშვნელოვან მოტივად გვევლინება X-XI საუკუნის ხუროთმოძღვრებაში და სვეტიცხოველიც ამის მაგალითია. აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზები განიხილებიან არა როგორც დამოუკიდებელი სხეულები, არამედ ჩვენამდე მოუღწეველი მთლიანი კომპოზიციის ნაწილები, რომლის აღდგენის საკითხი ჩვენ ახლებურად წარმოვადგინეთ.

ე) სვეტიცხოვლის რელიეფების განხილვა - მსჯელობის შეჯამება

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზების ესქატოლოგიური თემისადმი კუთვნილებას განსაზღვრავს მათ ხელში არსებული ნივთები (ერთ-ერთი უცილობლად საყვირია). ანგელოზთა ამგვარი გამოსახულება, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპონენტია.

აღმოსავლეთის ფასადზე ანგელოზების უსისტემო განლაგება, მათი პირველადი კომპოზიციის სახით აღდგენას, აქედან გამომდინარე კი, თავდაპირველი ადგილის გამორკვევას მოითხოვდა. ჩვენ კვლევაში, ეს საკითხი სვეტიცხოვლის ფასადების წყობის დამაჯერებელი აღდგენისა და ახალი აზომვითი მონაცემების შეჯერების საფუძველზე გადაიჭრა. ჩვენ მიერ აღმოსავლეთი ფასადის ანგელოზთა და დასავლეთი ფასადის რელიეფური ჯგუფის - საყდარზე მჯდომი ქრისტე, ევქარისტული საგნებით გამოსახულ ანგელოზებთან ერთად - ლოგიკური გაერთიანებით, მივიღეთ კომპოზიცია, რომლის ანალოგი შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებს შორის არ მოიძებნება. ვფიქრობთ, XI საუკუნეში, სვეტიცხოველს ამკობდა ტაძრის მნიშვნელობისა და იერის შესაბამისი, ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის ამაღლება-მეორედ მოსვლის მსგავსი, თეოფანიური კომპოზიცია ცენტრში ქრისტეთი, მის გვერდით, ორი ანგელოზი პურითა და სურით ხელში და მათ ქვემოთ, ფრენის მომენტში მოცემული საყვირიანი და გრაგნილიანი (?) ანგელოზებით. კომპოზიციის განთავსების ერთადერთი შესაფერისი ადგილი აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონია. ახალმა ანაზომებმა, ნათლად აჩვენა, ჩვენ მიერ აღდგენილ რელიეფში ფიგურებს შორის კომპოზიციის აგებულებისათვის შესაფერისი თანაფარდობა.

კომპოზიცია, ორიგინალური რედაქციით წარმოადგენს ევქარისტიული და ესქატოლოგიური ქრისტიანული დოგმატების ერთმანეთთან კავშირის უძველეს მნიშვნელობას²⁷⁹.

სვეტიცხოვლისა და ნიკორწმინდის საფასადო რელიეფების მთავარი მოტივი ესქატოლოგიური ხასიათის თეოფანიაა, იმ განსხვავებით, რომ სვეტიცხოველში, ქრისტე-მსაჯული ქრისტე-მხსნელის დამატებით სიმბოლოების მეშვეობით წარმოჩინდება. ერთ კომპოზიციაში შერწყმულია მაცხოვრის დიდების თემა და ევქარისტიული საიდუმლოს მეშვეობით გადმოცემული ხსნის დოგმატი და მისი საშუალებით, საუკუნო სიცოცხლეში გადასვლის შესაძლებლობა მეორედ მოსვლის შემდეგ, რომელი ჟამის დადგომასაც საყვირიანი ანგელოზი გვაუწყებს. გარდა ღმრთაებრივი დიდებულებისა, სვეტიცხოველში ევქარისტიული ნიშნები გულისხმობენ ადამიანის ღმერთთან კავშირს და მიანიშნებენ ადამიანის ქრისტეს მსხვერპლთან თანაზიარობით მარადიული სიცოცხლის მოპოვების შესაძლებლობაზე. ნიკორწმინდაში, ამალეებული ქრისტეს ტრიუმფი მეორედ მოსვლის სახეში გაერთიანდა. არსობრივად ერთმანეთის მსგავსი ორი მოვლენა განზოგადებული სახით წარმოაჩენს ქრისტეს დიდებულებას.

სვეტიცხოვლის რელიეფი, კომპოზიციური აგებულებით ნიკორწმინდის მსგავსია. ორივე მათგანში გამოყენებულია ინდივიდუალურად გადამუშავებული ქრისტეს ამალეების ორრეგისტრიანი, ოთხანგელოზიანი მხატვრული სქემა. ქრისტეს და ანგელოზების ფიგურების განლაგება ფრონტონის მოხაზულობას ექვემდებარება და ორგანულად ეწერება ფრონტონის ქვეშა სიბრტეზე. შეკრული, ერთიანი კომპოზიცია, სვეტიცხოველშიც ფლანკირებული იქნებოდა მრგვალი სარკმლებით, რომელთა შუაში მოქცეული სიმეტრიული კომპოზიცია ფასადზე ძლიერ აქცენტად იყო წარმოდგენილი.

სვეტიცხოვლისა და ნიკორწმინდის რელიეფური კომპოზიციების მასშტაბურობა, ეპოქისათვის სახასიათო ტენდენციას ეხმიანება. ორივე ძეგლში საფასადო რელიეფი ტაძრის არქიტექტურისაგან გამოცალკევებით, მხოლოდ დეკორატიულ ელემენტად არ განიხილება და მასთან ერთად ერთიან მხატვრულ ანსამბლს ქმნის.

სვეტიცხოვლის და ნიკორწმინდის კომპოზიციურ წყობას ჰგავს ჯოისუბნის რელიეფის ზედა ნაწილი. სამივე ძეგლზე, რელიეფების გამაერთიანებელი ქრისტეა. სიმეტრიულობა ჯოისუბანშიც თვალშისაცემია, მაგრამ კომპოზიციას დინამიურობა აკლია. სვეტიცხოვლისა და ნიკორწმინდის კომპოზიციების სიდიადე და მისგან გამომდინარე განწყობილება ჯოისუბანში არაა, თუმცა, მათი თეოფანიური ჩვენებისაგან განსხვავებით, ჯოისუბნის „განკითხვა“, რამდენიმე კომპონენტის გაერთიანებით, შინაარსობრივად ვრცელ „ამბად“ ყალიბდება და საოცრად გამომსახველობითია. აქ, ოსტატს კომპოზიციაში შემოჰყავს ადამიანი, თავისი

²⁷⁹ E. Saxon, დასახ. ნაშრომი, გვ. 100-101.

განცდებითა და მოლოდინით. ჯოისუბანში, ევქარისტული ლიტურგიული სცენის ამსახველი რელიეფის „განკითხვასთან“ კავშირი, სვეტიცხოველში უკვე გაერთიანებულ კომპოზიციად ჩამოყალიბდა.

სვეტიცხოვლის რელიეფებში ერთმანეთს ერწყმის ქანდაკებაში მანამდე არსებული ტენდენციები და სიახლეები. მაღალი რელიეფით, სკულპტურულად გადაწყვეტილი გამოსახულებები მონუმენტურობით გამოირჩევიან. სტილისტური ნიშნებით მათთან უფრო ახლოა ნიკორწმინდის რელიეფები, ვიდრე ჯოისუბნისა, რომელიც მკვეთრად სიბრტყობრივ-ხაზობრივია. ნიკორწმინდისაგან განსხვავებით, სვეტიცხოველში კომპოზიცია უფრო დინამიურია, ფიგურები ნაკლებად კუთხოვანი, მათი ფორმები შედარებით პლასტიკურია, დახვეწილი, ხაზი მოქნილი.

ამგვარად, სვეტიცხოვლის განხილული რელიეფი მხატვრულ-შინაარსობრივი და კომპოზიციური გადაწყვეტით, ერთ-ერთი გამორჩეული ნიმუშია შუა საუკუნეების ქართულ საფასადო ქანდაკებაში.

3.4 ოშკის ტაძრის რელიეფები და „ვედრების“ გამოსახვა სკულპტურაში

ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში წარმოდგენილი მეორედ მოსვლის კიდევ ერთი იკონოგრაფიული პროგრამა არის „ვედრება“ (დეესისი), რომელსაც ოშკის ტაძრის სკულპტურულ დეკორში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. კომპოზიციის გამოსახვით ხოვლეს, საფარის, ზარზმის რელიეფებზე დასტურდება თემის მნიშვნელობა შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში. „ვედრება“ რაოდენობრივად ყველაზე მეტია მეორედ მოსვლის რელიეფებს შორის, ამასთან, მისი იკონოგრაფიული ვერსიებიც არაერთგვაროვანია, რაც საინტერესოდ წარმოჩინდა კვლევის პროცესში.

VIII-X საუკუნეებში, პოლიტიკურ და სოციალურ-ეკონომიკურად დაწინაურებული საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთი რეგიონი, ტაო-კლარჯეთი, ორიგინალური და შემოქმედებითად გადაწყვეტილი ხუროთმოძღვრული ძეგლების სიმრავლით გამოირჩევა. მათი კვლევა XIX საუკუნეში დაიწყო და დღემდე გრძელდება²⁸⁰. ქართველ და უცხოელ მეცნიერთა შრომებმა მნიშვნელოვანი ცოდნა შექმნეს აქაური ძეგლების შესახებ²⁸¹. არცერთი მკვლევარისთვის, არასოდეს სადაო არ გამხდარა აქაური ძეგლების მხატვრული განსაკუთრებულობა და სიდიადე და მათი მნიშვნელობა ქართული ხელოვნების განვითარების პროცესში.

²⁸⁰ M. F. Brosset, Inscriptiions georgienes et autres recueollies par le Pere Nerses Sargisian et exspiquee par M. Brosset, Memories de l'Acad. Imperiale des sciences de St.-Peterbourg, 1864, VII serie, Tome VIII, N 10; Д. Бакрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Записки общецтва любителей кавказкой археологии, Кн. 1, Тифлис, 1975, стр. 19-177; Д. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, Санкт-Петербург, 1878; Г. Н. Казбек, Три месяца в турецкой Грузии. Из дневника путешественника. Тифлис, 1875. ფასდაუდებელია, ექ. თაყაიშვილის ესპედიციების დროს ტაო-კლარჯეთში მოპოვებული მასალა: Е. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси 1952.

²⁸¹ M. Thierry, N. Thierry, Notes d'un voyage en Géorgie turque, Bedi Kartlisa, 1960, N 34-45 (VIII-IX), pp. 10-29; N. Thierry, 'Apropos des Déisis d'Ösk'I, Oriens Christianus, 1992, N 76, pp. 227-234; D. C. Winfield, Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey, Journal of The Warburg And Courtauld Institutes, Vol. 31, 1968, pp. 33-72; B. Baumgartner, Eine bisher Unbekannte georgische kirche aus dem Jahr 984 im Tal von Doertkilise (Otxta eklesia)/Nordosttuerkei, Reviu des Etudes Georgiennes et Caucasiennes, 1992-1993, N 8-9, pp. 223-232; A. Eastmond, Royal Imagery in Medieval Georgia, Pennsilvania State University Press, 1998; ნ. ალადაშვილი, ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი და მისი მიმართება ბიზანტიურ სკულპტურასთან, საქართველოს სიძველენი, N 4-5, თბ., 2003, გვ. 63-76; В. Беридзе, Место памятников Тао-Кларджети в истории грузинской архитектуры, Тбилиси, 1981; ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. 1-2, თბ., 2014; П. Закарая, Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1990; ვ. სილოგავა, ოშკი - X საუკუნის მემორიალური ტაძარი, თბ., 2006; ვ. ჯობაძე, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007 და სხვ.

ა) „ვედრების“ კომპოზიციები ოშკში

ტაო-კლარჯეთის ხუროთმოძღვრულ ძეგლებს შორის ჩვენთვის საინტერესოა ოშკის კათედრალი, აქ განთავსებული „ვედრების“ თემაზე შექმნილი რელიეფური ჯგუფებით. ესქატოლოგიური შინაარსის მქონე კომპოზიცია „დეესისი“ მჭიდროდ არის დაკავშირებული მეორედ მოსვლის მოვლენებთან და „დღე განკითხვის“ სურათის ცენტრშია მოთავსებული. წინამდებარე თავში, განვიხილავთ „დეესისის“, იგივე „ვედრების“ წარმომავლობის საკითხს, მისი იკონოგრაფიული სახის ჩამოყალიბების გზებსა და ეტაპებს, განკითხვის დღესთან მისი კავშირის მართებულობას. საინტერესოა ასევე, ოშკის ტაძარში „ვედრების“ კომპოზიციის მნიშვნელობისა და დანიშნულების გამორკვევა და მათი ადგილის განსაზღვრა ტაძრის დეკორატიული გაფორმების სისტემაში.

ისტორიულ ტაოში, მდინარე თორთუმისწყლის მარცხენა ნაპირზე, ორ მცირე შენაკადს შორის ხელოვნურად მომზადებულ პლატფორმაზე მდგარი, ოშკის იოანე ნათლისმცემლის სახელზე აგებული ტაძარი, ჩვენამდე დაზიანებული სახით არის მოღწეული²⁸². სავალალო მდგომარეობაში მყოფი ნაგებობის სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოები რამდენიმე წლის წინ დაიწყო.

ოშკის ტაძრის მშენებლობის ვახტანგ ჯობაძისეული დათარიღება (963-973 წწ.), 2003 წელს, ვალერი სილოგავამ მის მიერ ტაძარში გამოვლენილი სტელების წარწერების საფუძველზე დააკორექტირა - ტაძრის მშენებლობას ბაგრატ ერისთავთერისთავი და დავით მაგისტროსი 963 წლიდან ერთობლივად აწარმოებდნენ, ბაგრატის გარდაცვალების შემდეგ, 966 წლიდან კი, დავითი ათი წლის განმავლობაში აგრძელებდა დაწყებულ საქმეს. ჯამში, ტაძრის მშენებლობა 13 წელიწადს მიმდინარეობდა - 963-976 წლებში²⁸³.

ოშკის მონასტრის მთავარი ტაძრის არქიტექტურული მოდელი წარმოადგენს ჯვარ-გუმბათოვანი ტაძრის ტრიკონქის ტიპის დიდი ზომის ნაგებობას. მასში თავმოყრილია უამრავი სიახლე, რაც გულისხმობს როგორც შიდა სივრცის ახლებულ მოწყობას, ისე არქიტექტურული დეტალების განსხვავებულად გააზრებას. აღსანიშნავია ინტერიერისა და ექსტერიერის დეკორატიული ელემენტების როლი ძეგლის საერთო, დიდებული იერსახის შექმნაში.

ტაძრის გუმბათი თავისუფლად მდგარ ოთხ მძლავრ ბურჯს ეყრდნობა, რომელიც ოშკის ხუროთმოძღვრულ კომპოზიციაში პირველად გამოჩნდა და შემდეგ საქართველოს ყველა დიდ კათედრალში განმეორდა. ბურჯებმა აქ სხვა დატვირთვაც შეითავსეს. ჩრდილო-დასავლეთის და სამხრეთ-დასავლეთის ბურჯებში, დატანებულია ორნამენტული და ფიგურატიული

²⁸² ი. გივიაშვილი, ი. კოპლატაძე, ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004, გვ. 156; ვ. ჯობაძე, ადრეული... გვ. 112; П. Закарая, Зодчество... გვ. 163; Е. Такайшвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 45;

²⁸³ ვ. სილოგავა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 102.

კაპიტლებით შემკული ღრმა ნიშები, მაღალი საერო და სასულიერო წოდების პირთა საჯდომად²⁸⁴. განსაკუთრებული გაფორმებით გამოირჩევა სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი, კაპიტლებზე დავით მაგისტროსისა (მარცხნივ) და ბაგრატ ერისთავთა ერისთავის (მარჯვნივ) წელსზემო გამოსახულებით, ვედრების პოზაში (სურ. 54). ეს არის ოშკის კათედრალში არსებული ოთხი რელიეფური „ვედრების“ ერთ-ერთი, არასრული ნიმუში. თანმხლები წარწერების მიხედვით, დავითი ვედრებით მიმართავს ღმრთისმშობელს, ბაგრატი - იოანე ნათლისმცემელს, რომელთა სუფევა ვიზუალის გარეშე, მხოლოდ ტექსტით არის საგულვებელი.

ოშკის არქიტექტურულ ანსამბლში, ცალკე აღსანიშნავია, ორიგინალურად გადაწყვეტილი სამხრეთი ფასადის ოთხნაწილიანი, ორრიგად ჩამწკრივებულ სვეტებსა და ნახევარსვეტებზე დაბჯენილი გალერეა. გალერეის შიდა სვეტები ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან ფორმით, აგებულებით, დეკორატიული გაფორმებით. განსაკუთრებით საინტერესოა გალერეის დასავლეთი კიდის რვაწახნაგა ბურჯის ქვაზე კვეთილობა, რომელიც „ვედრებასაც“ შეიცავდა. რელიეფი 2000-იან წლებში სვეტიდან ჩამოჭრეს და დღეს აღარ არსებობს.

ვახტანგ ჯობაძის აღწერილობით, მცენარეული ორნამენტებით სვეტის სრულად დაფარულ ზედაპირზე ჩართული ადამიანთა „გვირგვინოსანი“ და „უგვირგვინო“ თავები შესაძლოა, კონკრეტულ ისტორიულ პირებს განასახიერებდნენ. დასავლეთის წახნაგზე, ტაძრის აღმშენებლის, გრიგოლის ფიგურა, თხოვნით ჟესტით, მის ზემოთ, სამფიგურიანი „ვედრებისკენ“ იყო მიმართული (სურ. 55). გაშლილ გრანგილებზე ქრისტესა და ღმრთისმშობლის ხელში, თავის დროზე წითელი საღებავით შესრულებული, გრიგოლის მეოხების თხოვნა იქნებოდა წარწერილი. სვეტზე არსებული დანარჩენი ფიგურები, სირიელი წმინდა მკურნალების, კოზმასა და დამიანეს, წმინდა ნინოსი და წმინდა სვიმეონ საკვირველმოქმედისაა. რვაწახნაგა ბურჯის კაპიტელი მთლიანად „ზეციურ დასთა“ გამოსახულებებით არის დაფარული - მთავარანგელოზები, სერაბინები, ქერუბიმები და ძალნი, ლოგიკურად აგრძელებენ „ვედრების“ იდეას²⁸⁵. მათ უმრავლესობას „მიმართავენ ლიტურგიის შესრულებისას დიდი სავედრებელი ლოცვის დროს, რომელიც შედის პროსკომიდიამი და ამდენად, დაკავშირებულია ვედრებასთან²⁸⁶.“

ექვთიმე თაყაიშვილის ცნობით, ტაძარს დასავლეთით ჰქონდა ნართექსი, რომელიც არ გრძელდებოდა სამხრეთის მხარეს, რის გამოც, სამხრეთი გალერეა მთელი თავისი სილამაზით

²⁸⁴ ნ. ჩიტიშვილი, მეფე-დედოფლის სამყოფელი ქართული ეკლესიის სივრცეში, საქართველოს სიძველენი, თბ., 2014, N 17, გვ. 194-195.

²⁸⁵ ვ. ჯობაძე, ადრეული... გვ. 129.

²⁸⁶ ვ. ჯობაძე, ოშკის... გვ. 61.

უნდა წარმოჩენილიყო. მოგვიანებით აქ მიაშენეს განსაკუთრებული დახურული სივრცე, რამაც მთლიანად დაუკარგა იერი სამხრეთის ფასადს²⁸⁷ და რვაწახნაგა ბურჯიც ამ სივრცეში მოექცა.

დევიდ უინფილდის ვარაუდით, სამხრეთი გალერეის დასავლეთის ნაწილში არსებულ ოთახს, სივრცეს - რომელსაც ისიც ტაძართან შედარებით გვიან აშენებულად მიიჩნევდა - სანათლავის დანიშნულება უნდა ჰქონოდა, თუმცა, რვაწახნაგა ბურჯის რელიეფების იკონოგრაფიას ამ რიტუალთან ვერ აკავშირებდა²⁸⁸. მიუხედავად იმისა, რომ სვეტზე გამოსახული ფიგურები იკონოგრაფიულად, პირდაპირ კავშირში არ არიან ნათლობის რიტუალთან, ყურადსაღებია ერთი გარემოება, რომლითაც, ჩვენი აზრით, შეიძლება ახსნა მოემბნოს ამ სივრცის სავარაუდო დანიშნულებას და რვაკუთხა ბურჯისა და სათავსოს ურთიერთმიმართების საკითხის გარკვევაში დაგვეხმაროს. მხედველობაში გვაქვს თავად სვეტის ფორმა, მისი მრავალწახნაგოვნება, მისი რვა კუთხე. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის ორნამენტულაზე საუბრისას, ჩვენ განვიხილეთ რიცხვი რვის, იგივე მერვე დღის სიმბოლიკა და მისი კავშირი ნათლობის საიდუმლოსთან (იხ.: გვ. 70-71). მერვე დღე, როგორც დაპირებული აღგომისა და მარადიული სიცოცხლის აღმნიშვნელი მეტაფორა, ესქატოლოგიური ნიშანია და სულისათვის უკვდავების მინიჭების თვალსაზრისით, ნათლობასთანაც არის დაკავშირებული. ამას ადასტურებს ოქტაგონის ფორმის ბაპტისტერიუმების მშენებლობა. ნათლისღებისა და ციფრი რვას შორის კავშირის საჩვენებლად, რვაქიმიანი ვარსკვლავის ზედაპირის მქონე ქვითკირისწყაროს ემბაზის მაგალითიც მოვიშველიეთ. ოშკის სამხრეთი გალერეის დასავლეთის ნაწილში, მოგვიანებით ჩაშენებული ოთახი, შესაძლოა, მართლაც ნათლობისთვის გამოიყენებოდა, რაზეც მიანიშნებს აქ არსებული რვაწახნაგა სვეტის ფორმა²⁸⁹. სავარაუდოდ, აღნიშნულმა გარემოებამ ბიძგი მისცა ამ ნაწილში სანათლავი სივრცის მოწყობას. ფაქტის ამგვარი ასხნა მხოლოდ ჩვენი ვერსიაა, რომელიც შემდგომ დამუშავებას და კვლევას მოითხოვს.

„დეესისის“ მესამე რელიეფური ნიმუში, ოშკში მოგვიანებით აშენებული ჯამეს კედლის მოშლის შემდეგ გამოვლინდა, წყვილ სტელაზე. პირველ მათგანზე, ერთმანეთის თავზე გამოკვეთილია დავით მაგისტროსისა და ნიკოპეას მსგავსი ჩვილადი ღმრთისმშობლის ფიგურა (სურ. 56), მეორეზე - ბაგრატ ერისთავი და იოანე ნათლისმცემელი (სურ. 57). პირველ სტელაზე, დავით მაგისტროსი ქუდის ნაწილით ღმრთისმშობლის რეგისტრშია შეჭრილი. ფიგურათა ამგვარი განლაგების საშუალებით, მიღწეულია პლანების ცვალებადობის მხატვრული ილუზია. ღმრთისმშობლისა და ყრმა იესოსთან შედარებით, მეფის ფიგურის წინა პლანზე წამოწევა

²⁸⁷ E. Такайшвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 49.

²⁸⁸ D. C. Winfield, Some Early... გვ. 45.

²⁸⁹ რვაწახნაგა სვეტის გვერდით, მეორე სვეტის ტანი დაფარულია დაუსრულებელი წრეების მოტივით. თითოეულ წრეში ჯვარია მოთავსებული. წრე - მარადიულობის და უკვდავების სიმბოლიკა. მარადიული ცხოვრების მინიჭება სულისთვის ნათლობის გზით ხდება.

უჩვეულოდ გამოიყურება და მის ამბიციურობაზე მიუთითებს. ამას ადასტურებს ოშკის სამხრეთი ფასადის ქტიტორული რელიეფი, „ვედრების“ სამეულის ფიგურათა იდენტური ზომის, ტაოს მმართველი ძმების გამოსახულებით. „იჭრება რა მეფე ნიკოპეას წინ, იგი თავად წარმოდგება როგორც მცირედი ნაწილი იმ ფარისა, რომელიც იცავს მის სახელმწიფოს და მის რწმენას. ამდენად, გაცხადებულია დავითის, როგორც მეფის, კურაპალატისა და, შესაბამისად, საქრისტიანოს გუშაგის ამბიცია²⁹⁰.“ ჩვენი აზრით, ამ ამბიციას ძირს უმაგრებს ბაგრატიონთა, როგორც დავით წინასწარმეტყველის შთამომავალთა ღმრთაებრივი წარმომავლობის იდეაც და მის საფუძველზე აღმოცენებული, ღმერთთან შესაძლო ნათესაობის ხაზგასმა²⁹¹.

„დეესისის“ ტრადიციული ვარიანტი სამფიგურიანია და ცენტრში გამოსახული ქრისტესკენ ვედრებით მიმართულ ღმრთისმშობელსა და ნათლისმცემელს გულისხმობს. ოშკის სტელების კომპოზიცია ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი. მასზე, ქრისტე ჩანაცვლებულია სტელის ჩარჩოზე ამოკვეთილი, წითელი საღებავით შევსებული გოლგოთის საფეხურებიანი ჯვრით. ასომთავრული წარწერა - „ძელი ცხოვრებისა“, ქრისტეს სიმბოლურ თანამყოფობაზე მიუთითებს. სტელებზე დავითი და ბაგრატი მავედრებელ პოზებში არიან დაფიქსირებულნი.

ოშკის ტაძრის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი რელიეფია სამხრეთის ფასადზე, პასტოფორიუმის შესასვლელის თავზე, ხუთფიგურიანი ზემოხსენებული ქტიტორული „ვედრების“ კომპოზიცია (სურ. 58), დეესათვის ნაკლული სახით წარმოდგენილი²⁹². ტაძრის ქტიტორების, დავითისა და ბაგრატის სიცოცხლისდროინდელი ფიგურები, ტაძრის მოდელით ხელში, მაცხოვრის, ღმრთისმშობლისა და წმინდა იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულებების თანაბარზომიერია. რელიეფი წარმოადგენს **მონუმენტურად გადაწყვეტილ, უადრეს სკულპტურულ „ვედრებას“** მასში ჩართული ქტიტორებით²⁹³. საერო პირებსა და მათ მფარველებს შორის იერარქიის უგულებელყოფით, შექმნილია უნიკალური ფორმულა ქტიტორული დეესისისა, განსხვავებული ქართულ (მცხეთის ჯვრის ქტიტორული რელიეფები, VI-VII სს. (იხ.: სურ. 14), X საუკუნის ურავლის აგარისა²⁹⁴ (სურ. 59) და ახალციხის რელიეფები²⁹⁵ და ა.შ.) და

²⁹⁰ ი. გივიაშვილი, ი. კობლატაძე, ტაო... გვ. 173.

²⁹¹ გავიხსენოთ რელიეფი ოპიზიდან, აშოტ კურაპალატისა და დავით წინასწარმეტყველის გამოსახულებით. მიუხედავად მეცნიერთა შორის განსხვავებული მოსაზრების არსებობისა, ფიგურების იდენტობასთან დაკავშირებით, დღემდე ძალაში რჩება ტრადიციული შეხედულება, რომ ოპიზის საქტიტორო ფილაზე, აშოტთან ერთად, ბაგრატიონთა ღმრთაებრივი წინაპარია წარმოდგენილი.

²⁹² ქრისტეს და ღმრთისმშობლის ფიგურა ჩამოვარდნილია. ისტორიის დოქტორის ბუბა კუდავას ცნობით, ქრისტეს გამოსახულებიანი ფილა ადგილობრივი ჟანდარმერიის შენობაში ინახებოდა და მოგვიანებით არზრუმის/ერზერუმის მუზეუმში უნდა იყოს გადატანილი, მარიამის ფიგურა კი 2006 წლიდან დაკარგულია, ამაზე ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, თამარ ხუნდაძემ მიგვითითა. აღნიშნული ინფორმაციის მოწოდებისთვის მკვლევარებს დიდ მადლობას ვუხდით.

²⁹³ W. Djobadze, The Donor Reliefs and the Date of the Church at Oški, Byzantinische Zeitschrift, 1976, N 69, pp. 41; ვ. ჯობაძე, ადრეული... გვ. 137.

²⁹⁴ თ. ხუნდაძე, X საუკუნის... შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 131-132.

²⁹⁵ იქვე, გვ. 132, სურ. 241.

ბიზანტიურ სკულპტურაში გავრცელებული ტიპებისაგან (X საუკუნის სპილოს ძვლის ფირფიტები რომანოზისა და ევდოკიას (საფრანგეთის ნაციონალური ბიბლიოთეკა)²⁹⁶ (სურ. 60), ოტონ II-სა და თეოფანოს (კლიუნის მუზეუმი, პარიზი) (სურ. 61)²⁹⁷, კონსტანტინე პორფიროგენეტის (მოსკოვის სახვითი ხელოვნების სახ. მუზეუმი)²⁹⁸ კურთხევით და სხვ.)²⁹⁹. ქტიტორების ღმერთთან და წმინდანებთან ზომით გათანაბრების ტენდენცია, ქართულ და სომხურ სკულპტურაშია შესამჩნევი - ოპიზის (IX ს.)³⁰⁰ (სურ. 62) და ჯავახეთის ახაშენის (X-XI სს.)³⁰¹ ქტიტორულ რელიეფებში, სომხეთის მეფე გაგიკის I-ის (მეფობდა 989-1020 წწ.)³⁰² (სურ. 63) ქანდაკებაში. მსგავსი მიმართება ირანული ქანდაკების ელინისტური გააზრებიდან მომდინარეობს, ქვეყნიდან, რომელთანაც საქართველოსა და სომხეთს წარსულ საუკუნეებში კულტურული ურთიერთქმედება ჰქონდათ³⁰³.

ოშკის „დეესისის“ აღნიშნული რელიეფი, მრავალი ასპექტით არის მნიშვნელოვანი. მასში გამოვლენილი ზოგიერთი მხატვრულ-ტექნიკურ მიდგომა, ქართულ სკულპტურაში მანამდე არ ყოფილა გამოყენებული - კომპოზიციის მონუმენტურობა, ფიგურების ნატურალური ზომები, დეკორატიული დეტალების აქცენტირება, შერჩეული ადგილმდებარეობა, ორიგინალური კავშირი არქიტექტურასთან. ჰორელიეფური ფიგურები, მოცულობით ზოგჯერ მრგვალ ქანდაკებას უახლოვდებიან და ფონს თითქოს სცილდებიან კიდეც. მათთვის უცხოა მასიური, უხეში, სტატიკური და დანაწევრებული ფორმები, ხელოვნური პოზიციები და დგომა, პროპორციები ბუნებრივი და რეალისტურია. „ვედრებაში“ გამოსახულ პირთა სხეულის პლატიკურობა უმაღლეს დონეზეა აყვანილი. აქ კარგად იკვეთება გამოსახულებათა სიღრმეში განვითარების ტენდენცია, რელიეფის სიმაღლისა და პლანების ცვალებადობის საშუალებით. ჩანს, ქართველი მოქანდაკე კარგად იცნობს ბიზანტიური სკულპტურის, სპილოს ძვლის ნამუშევრების მოწინავე ტენდენციებს და ქართული მხატვრული ტრადიციების მათთან ურთიერთქმედებასა და მჭიდრო კავშირის საფუძველზე ქმნის ორიგინალურ კომპოზიციას. ცალკე უნდა აღინიშნოს, ფიგურათა ზედაპირის დამუშავების ტექნიკა. ოსტატი, ზედმიწევნით

²⁹⁶ A.Goldschmidt, K.Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, Zweiter band: Reliefs, Berlin, 1934. pp. 35, tab. XIV, pic. 34.

²⁹⁷ იქვე, გვ. 50, ტაბ. XXXIV, სურ. 85.

²⁹⁸ D. Talbot Rice, Byzantine Art, Penguin, Harmondsworth, 1968, pp. 444, pic. 411.

²⁹⁹ ნ. ალადაშვილი, ოშკის... გვ. 66.

³⁰⁰ თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 111, სურ. 185.

³⁰¹ იქვე, გვ. 252, სურ. 476.

³⁰² Н. Март, О раскопках и работах в Ани летом 1906 года, С.-Петербург, 1907, таб. XIII.

³⁰³ T. Dadiani, Oshki Sculptures, Tao-Klarjeti, History and Heritage, Movable and Immovable Monuments, Tbilisi, 2020, pp. 102.

ზუსტად ასრულებს დეკორატიული ქსოვილის იმიტაციას ქვაში, დრაპირებით ამუშავებს მას, რაც განასხვავებს მის ხელწერას ბიზანტიელი ოსტატების ხელწერისაგან³⁰⁴.

ამრიგად, ოშკის „ვედრება“ ადასტურებს ქართული რელიეფური ქანდაკების განვითარების ახალ სიმაღლეზე ასვლას, მის წინაშე მდგარი პლასტიკური ამოცანების სრულფასოვნად გადაწყვეტის, მონუმენტურობის, დეკორატიულობის, მოცულობითობის, რეალისტური სურათის შექმნის თვალსაზრისით. რელიეფი, ამკარად ასახავს ტაო-კლარჯეთის სამეფო ხელისუფლების სიმტკიცესა და ამბიციას, უსვამს რა ხაზს, მმართველი დინასტიის ღმრთიური საწყისიდან წარმომავლობის იდეას.

დავითისა და ბაგრატის ფიგურებთან არსებული ფერწერული წარწერები თითოეული მათგანისთვის ღმერთისაგან დიდებას ითხოვს, „ორსავე ცხოვრებასა შინა“, რითიც მჟღავნდება „ვედრების“ ესქატოლოგიური მნიშვნელობა³⁰⁵. ტექსტი არ იხსენიება მარიამისა და იოანეს სახელები. მათდამი მიმართვას და ქტიტორთათვის დიდებისა და შეწვევის სურვილს გამოხატავს რელიეფური ჯგუფის ზემოთ, წითელი საღებავით შესრულებული წარწერა. წარწერაში ვედრების სიტყვიერი ფორმა (ისევე, როგორც ინტერიერის სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის ნიშის რელიეფებთან), არ არის გამოყენებული³⁰⁶, გამოთქმულია მხოლოდ დიდების, შეწვევის მიღების სურვილი. ხელისუფალნი გამოსახულნი არიან მედიდურად, წელში გამართულნი, საკუთარი ამბიციების შესაბამისად და არა მავედრებელთათვის დამახასიათებელი მოკრძალებით. მიუხედავად მხატვრულ-ტექსტუალური არასტანდარტულობისა, კომპოზიციის შინაარსი მისივე რეპრეზენტაციულ ფორმაშია ნაგულისხმევი.

შეჯამების სახით მოგახსენებთ, რომ ოშკის ტაძარში „ვედრების“ ოთხი რელიეფური (მათ შორის ერთი აღარ არსებობს, მეორე ნაკლები სახითაა) და ერთი ფერწერული ჯგუფია (სამხრეთ მკლავში, შესასვლელი კარის ზემოთ შემორჩენილია მრავალფიგურიანი ვედრების რთულად გასარჩევი, XI საუკუნის ფრაგმენტები). რელიეფურ მაგალითებში გამოირჩევა ორი სრული და ორი არასრული ნიმუში: სამხრეთი ფასადისა და სამხრეთი გალერიის რვაწახნაგა სვეტზე არსებული მაგალითები სრულად შეიცავენ „დეესისისათვის“ არსობრივ სამ ცენტრალურ ფიგურას, ხოლო ინტერიერის სამხრეთ-დასავლეთის ბურჯზე, მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის ფიგურები ჩანაცვლებულია მათდამი მიმართული სავედრებელი ტექსტით, უკანასკნელად აღმოჩენილ სტელებზე კი, ქრისტეს მაგივრად, დანარჩენ ფიგურებს შორის, გამოსახულია წითელი საღებავით აქცენტირებული გოლგოთის ჯვარი. ამდენად, მსაჯული ქრისტეს

³⁰⁴ ნ. ალადაშვილი, ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი და მისი მიმართება ბიზანტიურ სკულპტურასთან, საქართველოს სიძველენი, 2003, N 4-5, გვ. 64, 68-70.

³⁰⁵ ვ. ჯობაძე, ოშკის ტაძარი (ორი წერილი ოშკის ტაძარზე), თბილისი, 1991, გვ. 55.

³⁰⁶ იქვე, გვ. 55-56.

ფიგურებიანი რელიეფები კლასიკური ვედრების ნიმუშების, დანარჩენი ორი, თემის ინდივიდუალური გადაწყვეტის მაგალითს წარმოადგენს. კომპოზიციებში, სადაც ქრისტეა წარმოდგენილი, მეტად იგრძნობა განკითხვასთან კავშირი.

„ვედრების“ თემის სიმრავლე ოშკში ხაზს უსვამს მის იდეურ მნიშვნელობას ქრისტიანული დოგმატის და ეკლესიის ქტიტორებისთვის. აღნიშნული დამოკიდებულება გამოხატულია როგორც ტაძრის რელიეფური გაფორმების მაგალითზე, ისე, მრავალრიცხოვან წარწერებში, სადაც ღმრთისთვის მეოხების თხოვნა აქტუალურადაა წარმოჩენილი. ეს არის უმნიშვნელოვანესი ხაზი, ოშკის დეკორატიული მორთულობის მთლიან სისტემაში. რთული დავასახელოთ ქართული ხუროთმოძღვრების მეორე ძეგლი, სადაც რომელიმე კონკრეტული რელიეფი, ამგვარი მრავალრიცხოვანი ვარიაციების სახით იყოს განფენილი ნაგებობის ფასადებსა თუ ინტერიერში. ეს გარემოება ოშკს სხვა ძეგლებისაგანაც გამოარჩევს და იმთავითვე ცხადი ხდება, რომ მათგან განსხვავებით, ის უნდა ყოფილიყო ამალღებული თავისი ფუნქციითა და დანიშნულებით.

საკითხით დაინტერესებული მკვლევარები თავიანთ თვალსაზრისს გამოთქვამენ ოშკში „დეესისის“ სიმრავლის მიზეზებზე და ბაგრატიონთა ღმრთიური წარმომავლობის იდეასთან ერთად³⁰⁷, ამის საფუძვლად მიიჩნევენ დავითისა და ბაგრატის სურვილს, მათი საქმიანობა და მოღვაწეობა ამგვარად ხაზგასმულად წარმოედგინათ და თავი ემართლათ მამის, ადარნერსეს წინაშე, რომელიც სამეფო ტახტისაგან საბოლოოდ ჩამოშორების მიზნით, ძალით აღკვეცეს მონაზვნად³⁰⁸. სხვა ვერსიით, ოშკში, ყველაზე მეტად წარმოჩენილია სინანულის თემა, ადარნერსეს ვაჟების მიერ მამის წინაშე ჩადენილი ცოდვის გამო და დანაშაულის გამოსყიდვის მცდელობა³⁰⁹. კიდევ ერთი დაკვირვებით, ოშკი მემორიალური ტაძარია, ის უნდა ყოფილიყო ტაოს მმართველთა სამკალე და სამუდამო განსასვენებელი. სწორედ ტაძრის მშენებელი-ქტიტორების საფლავებზე იქნებოდა დადგმული აღმოჩენილი ორი სტელა. ვალერი სილოგავას სიტყვებით, „ტაძრის სხვადასხვა ადგილებში განთავსდა ვედრების ოთხი გამოსახულება კტიტორებთან ერთად, ვედრებისა, რომელიც თავისი შინაარსით იმქვეყნიურ ცხოვრებაში შემწეობის თხოვნას შეიცავს. როგორც ჩანს, სწორედ ამითაა განპირობებული ოშკის მონასტრის მთავარი ტაძრის აგება იოვანე ნათლისმცემელის სახელზე - იგი ხომ ქრისტეს შობამდე მიცვალებულთა მეოხად მოიაზრებოდა³¹⁰. ვარაუდს განსასვენებელი ადგილის შესახებ, ამყარებს ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ აღწერილი სამკალის არსებობა დასავლეთის მკლავში, სადაც

³⁰⁷ ნ. ალადაშვილი, ოშკის... გვ. 66.

³⁰⁸ W. Djobadze, The Donor, pp. 56.

³⁰⁹ რ. ლაბაძე, ესქატოლოგიური... გვ. 175.

³¹⁰ ვ. სილოგავა, ოშკი... გვ. 121.

ზოგიერთი ბაგრატიონი უნდა ყოფილიყო დაკრძალული³¹¹. კონკრეტულად სად იყო დადგმული სტელები, ანუ სად იყო ქტიტორთა საფლავები, დანამდვილებით არ არის ცნობილი (არქეოლოგიური კვლევების გარეშე რთულია ამაზე პასუხის გაცემა). სავარაუდოდ, ეს უნდა ყოფილიყო ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი მონაკვეთი. შუა საუკუნეებში ჯერ კიდევ არ იყო აშკარად განსაზღვრული საკურთხევლის გვერდებზე არსებული სათავსოების, სადიაკვნოსა და სამკვეთლოს მდებარეობა, ამიტომ, სავსებით შესაძლებელია, რომ ერთ-ერთი ასეთი სივრცე დათმობოდა სამარხს, რომელიც იქნებოდა ერთგვარი სულის მოსახსენიებელი კაპელა აფსიდით. კატეგორიულად ვერ ვიტყვით, რომ ეს არის ქტიტორთა ტრადიციული განსასვენებელი ადგილი ქართულ ეკლესიაში, მაგრამ ჩვენთვის ცნობილი მაგალითების მიხედვით (სვეტიცხოველი, ხოჯორნა, ქვაბისხევი, საფარა, ხობი და სხვ.), შეგვიძლია წარმოდგენა ვიქონიოთ, მათ დასაკრძალავ ადგილზე ტაძარში³¹². ოშკის შემთხვევაში, ასეთი ადგილი უნდა ყოფილიყო სწორედ იმ კედლის მიღმა, რომელზეც ვედრების ხუთფიგურიანი რელიეფია განთავსებული. აკი, სწორედ ამ სათავსოს აღმოსავლეთის ფასადზე, სარკმლის წარბზე ამოკვეთილი წარწერა ბაგრატი მეფის მიერ რაღაცის საკურთხევაზე მიანიშნებს - „ქ. მეფისა ჩ[უ]ენ[ის]ა ბაგრატი ერი[ს]თავთა ერისთ[ა]ვისა³¹³“. ამრიგად, შეგვიძლია თქვათ, რომ ვარაუდს ოშკის ტაძრის სამხრეთ პასტოფორიუმში ქართველ მეფეთა საძვალის არსებობის შესახებ, გამართლებულად მივიჩნევთ, მით უმეტეს, რომ ეს დეკორატიული გაფორმებითაც არის ხაზგასმული. ეჭვგარეშეა, სამხრეთის ფასადზე არსებული ვედრების მრავალმხრივად განსაკურთხეული რელიეფის მოთავსება, არ იქნებოდა შემთხვევითი და წინასწარ განუჭვრეტელი მოვლენა. იგი უდავოდ მიანიშნებდა რაღაც მნიშვნელოვან ადგილზე და იმ განსაკურთხეულ ფუნქციაზე, რომელიც იტვირთა ამ დიდებულმა ხუროთმოძღვრულმა ძეგლმა.

„დეესისი“ ესქატოლოგიურ საფუძველს, პირველ რიგში, მისი იდეური შინაარსი განსაზღვრავს. სიტყვა „დეესისი“ ბერძნულად თხოვნას, შეწყალებას ნიშნავს და გამოხატავს ამგვარი კომპოზიციის ზოგად იდეას. მისი რთული ვარიანტი მოიაზრებს სამზე მეტი ფიგურის ერთად გამოსახვას, როდესაც ტრადიციულ, სამფიგურიან კომპოზიციას ემატებიან მთავარანგელოზები, ზეციური ძალნი, თავნი მოციქულთანი, წმინდანები და ა.შ.

ქრისტიანულ იდეოლოგიაში ესქატოლოგიას თავიდანვე ეჭირა გამორჩეული ადგილი. საკითხები ქვეყნის აღსასრულისა და მომავალი ცხოვრების შესახებ ყოველთვის აქტუალური იყო, განსაკურთხებით, შუა საუკუნეებში და ეს ინტერესი გამომჟღავნდა არა მხოლოდ მედიევალურ ქართულ სახვით ხელოვნებასა და ქანდაკებაში, არამედ ლიტერატურაშიც. ქართული ქრისტიანული ცნობიერებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ესქატოლოგიურ

³¹¹ ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 33.

³¹² გ. გაგოშიძე, ხოჯორნის გუმბათიანი ეკლესია, თბ., 2003, გვ. 35-36.

³¹³ იქვე, გვ. 35.

საკითხებს, რაზეც მეტყველებს შუა საუკუნეებში ესქატოლოგიური შინაარსის მქონე არაერთი თხზულების თარგმნის ფაქტი. XIII საუკუნის საეკლესიო მოღვაწის, წმინდა აბუსერიძე ტბელის მიერ 1233 წლით დათარიღებულ ნაშრომში „ქორონიკონი სრული მისითა საუწყებელითა განგებითა“³¹⁴, ქართულ-ბერძნული წელთაღრიცხვის შეფარდება-შეპირისპირების საფუძველზე გამოთვლილი, სამყაროს კოსმიური აღსასრული უნდა დამდგარიყო 1396 წელს. მითითებული თარიღი აღმოცენდა ბიბლიური შეხედულების საფუძველზე, რომლის თანახმადაც, „...ღვთის წინაშე ათასი წელი ერთი დღეა (ფსალ. 89,4), ხოლო მსოფლიო ან სამყარო საბოლოოდ შვიდი დღის განმავლობაში შეიქმნა და ჩამოყალიბდა, ქრისტიანთა შორის ფეხი გაიდგა რწმენამ, რომ ქვეყანა მხოლოდ შვიდი ათას წელს იარსებებს, მერე დადგება დაუსრულებელი სუფევა ან ცხოვრება; ამ ცხოვრებაში მოხდება ლიკვიდაცია ყოველგვარი ბოროტებისა და გამეფდება წარუვალი სიმართლე და ჭეშმარიტება. ქვეყნის არსებობის შვიდი ათას წელს შვიდ საუკუნეს უწოდებენ, ხოლო მომავალ ცხოვრებას - მერვეს³¹⁵“. აბუსერიძე ტბელის მიხედვით, პერსონალური, „კაცად-კაცადისი“ აღსასრული ყოველ წამსაა მოსალოდნელი³¹⁶, ხოლო ზოგადი, კოსმიური, არ გადასცილდება შვიდიათას წელს, რომელიც მოდის მეთოთხმეტე მოქცევის ოთხმოცდამეოთხე ქორონიკონს, ესე იგი 1396 წელს...“³¹⁷. აქ, კიდევ ერთხელ გამოჩნდა მერვე დღის სიმბოლური მნიშვნელობა, მასში არსებობის გაგრძელება როგორც ნათლობის, ისე ცოდვათაგან განწმენდის, სამსჯავროს გავლის გზით არის შესაძლებელი. ეს ხაზს უსვამს ოშკის სამხრეთ გალერეაში რვაწახნაგა ბურჯზე „დეესისის“ და მასთან ერთად, ვედრების აქტში ჩართული ანგელოზებრივი დასების - მთავარანგელოზების, სერაფიმების, ქერუბიმების, ტეტრამორფების, სხვადასხვა ზეციურ ძალთა, წმინდანთა მონაწილეობის მართებულობას.

ესქატოლოგიური შიში ოდითგანვე ახასიათებდა მორწმუნე ადამიანს და ამ შიშით ცხოვრება მისთვის ჩვეული მდგომარეობა იყო. შუა საუკუნეებში განსაკუთრებით გამძაფრდა დამოკიდებულება მეორედ მოსვლისა და განკითხვის დღისადმი. სამყაროს აღსასრულის მოლოდინით იყო გამსჭვალული შუა საუკუნეების ადამიანის ყოველდღიური ცხოვრება. ეს კი, განაპირობებდა სულის გადარჩენაზე მუდმივ ზრუნვას.

ქართულ სინამდვილეში ესქატოლოგიური იდეები, ლიტერატურული თხზულებების გარდა, ყველაზე მრავალფეროვნად გამოვლინდა სახვით ხელოვნებაში. მოხატულობებში თემა რამდენიმე კომპოზიციის სახით გადმოიცემა, ესენია: ჰეტიმასია, ქრისტეს ამაღლება, როგორც

³¹⁴ აბუსერიძე ტ., თხზულებანი (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთეს: ნ. გოგუაძემ, მ. ქავთარიამ, რ. ჩაგუნავამ), „გამომცემლობა აჭარა, ბათუმი, 1998, გვ. 12- 57.

³¹⁵ კ. კეკელიძე, ესქატოლოგიური მოტივები ძველს ქართულს მწერლობასა და ცხოვრებაში, ჩვენი მეცნიერება, 1923, N 1, გვ. 59.

³¹⁶ აბუსერიძე ტბელი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 32.

³¹⁷ კეკელიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 60.

მეორედ მოსვლის წინასახე, ჯვრის ამაღლება, ცოდვილთა დასჯის ცალკეული სცენები, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის ეპიზოდები, „ვედრება“ და სხვ.

ბ) „ვედრების“ ჩამოყალიბება, მისი ესქატოლოგიური საზრისი და რელიგიური ნიმუშები

„ვედრების“ კომპოზიციის ჩამოყალიბებისა და ესქატოლოგიური საზრისის საჩვენებლად მოკლედ მიმოვიხილოთ მისი განვითარების გზები და გამოსახვის საშუალებანი ქართულ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში (ხოვლე, ზარზმა, საფარა, სვეტიცხოველი).

არაერთი მეცნიერი იკვლევდა „ვედრების“ წარმომავლობას. დეესისის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშად დასახელებულია ზემოხსენებული კოზმა ინდიკოპლევსტის ხელნაწერის (ნომ. 699)³¹⁸, „ქრისტიანული ტოპოგრაფიას“ მინიატურა (სურ. 64)³¹⁹, ვატიკანის ბიბლიოთეკიდან. სხვა მოსაზრება „დეესისის“ უძველეს გამოსახულებად სინას წმ. ეკატერინეს მონასტრის ტაძრის აფსიდის შუბლის VI საუკუნის მოზაიკას (სურ. 65) განიხილავს³²⁰. არც ერთ მათგანში, ღმრთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემლის ფუნქცია, შეწყალების თხოვნის შინაარსი, ვედრების იდეა, ჯერ კიდევ არ არის აშკარად გამოკვეთილი. მინიატურაზე, ნათლისმცემელს ღმრთისმშობლისაგან განსხვავებით, ხელები თხოვნის ჟესტით არა აქვს ქრისტესკენ მიმართული. მსგავსი შემთხვევები მომდევნო საუკუნეების ნიმუშებშიც მრავლად გვხვდება ქრისტიანულ ხელოვნებაში (რომის სანტა მარია ანტიკვას ფრესკა, VII ს.³²¹ (სურ. 66), მიუნხენის სახარების სპილოს ძვლის ყდა, X ს.³²², მინიატურა ათონის წმ. ათანასეს ლავრის სახარებიდან N 92, X ს.³²³ (სურ. 67), რაც იკონოგრაფიული ფორმის ძიების, მისი საბოლოო ჩამოყალიბებისა და გაფორმების პროცესით იყო განპირობებული. ხატმებრძოლეობის შემდგომ, თემაში მკაფიოდ გამოიკვეთა ქრისტეს მიმართ თხოვნითი, მავედრებელი დამოკიდებულება³²⁴. კომპოზიციაში განვითარების

³¹⁸ ხელნაწერის დათარიღების შესახებ, იხილეთ: სქოლიო N 236.

³¹⁹ А. И. Кирпичников, Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели, Журнал Министерства Народного просвещения, Часть ССХС, Ноябрь-декабрь, 1893, გვ. 6. პროფ. ნიკოდიმ კონდაკოვს მიაჩნდა, რომ კოზმა ინდიკოპლევსტის ხუთფიგურიან მინიატურაზე, მთავარი ცენტრში მდგარი იოანე ნათლისმცემელი იყო. მისგან მარჯვნივ, ქრისტე და ღმრთისმშობელია, მარცხნივ - ზაქარია და ელისაბედი. ამასთან დაკავშირებით, იხ.: Н. П. Кондаков, История Византийского Искусства и Иконографии по миниатюрам Греческих рукописей, подготовили к печати по авторскому экземпляру первого издания 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский, Пловдив 2012, стр. 117.

³²⁰ Й. Мысливец, „Происхождение Деисуса“, Византия Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва, 1973, стр. 59.

³²¹ იქვე, გვ. 60.

³²² А. И. Кирпичников, დასახ. ნაშრომი, გვ. 7.

³²³ Й. Мысливец, Происхождение... გვ. 60.

³²⁴ იქვე, გვ. 60.

ორ საფეხურს ხედავენ: პირველი საფეხურია ქრისტეს, მარიამისა და იოანეს ერთობა, მეორე - დეესისი³²⁵.

გასაგებია, რომ „ვედრების“ იდეას ადამიანთა სულების შეწყალების თხოვნა და იმედი განაპირობებს, მაგრამ საინტერესოა, თუ რამ გამოიწვია მისი ჩამოყალიბება, საიდან მომდინარეობს კომპოზიციის რეპრეზენტაციული ფორმა და განწყობა? ამ საკითხზე მკვლევართა შორის სხვადასხვა აზრი არსებობს³²⁶.

მკვლევართა ნაწილი ფიქრობს, რომ „ვედრებას“ საფუძვლად უდევს ბიზანტიის სამეფო კარის ცერემონიალები და იმპერატორის მიმართ მისი ქვეშევრდომების ადორაციული დამოკიდებულება, მისდამი თაყვანისცემისა და პატივისცემის გამოხატვა (დ. აინალოვი, ე. რედინი), საიმპერატორო იკონოგრაფიის³²⁷ ზეგავლენით შექმნილი ქრისტეს თაყვანისცემის ადრექრისტიანული გამოსახულებები (ა. გრაბარი, თ. უაითმორი), ბიზანტიური სამეფო ცერემონიალების თუ არა, ბიზანტიური უმაღლესი სასამართლო გარჩევის პროცესის ასახვა (ა. კირპიჩნიკოვი) (ქრისტე - უმაღლესი წარმომადგენელი, მოციქულები - დამსწრეები, ღმრთისმშობელი და ნათლისმცემელი - კაცობრიობის ქომაგნი), რამაც ხელი შეუწყო „ვედრების“ „განკითხვის დღის“ ნაწილად განმტკიცებას, მაგრამ ამ ცერემონიას არ შეუქმნია ის, ქრისტიანულ აღმოსავლეთში „დეესისი“ არსებობდა სრულიად დამოუკიდებელი ფორმების სახითაც. „ვედრების“ კომპოზიცია საბოლოოდ არ შერწყმია „განკითხვის დღეს“, არამედ ვითარდებოდა და მრავალგვაროვანი რედაქციებიც შექმნა (ლავრენტის ევანგელე XII-XIII სს. (N 160), მედიცინის ტრაქტატების პარიზის კრებული, XIV ს. (NN 2243), მიუნხენის კურთხევანი და მიუნხენის ფსალმუნი XIII ს. და სხვ.)³²⁸. მოკლედ რომ ვთქვათ, „დეესისი“ „საშინელი სამსჯავროს“ შემადგენლობაში მზა ელემენტის სახით შევიდა³²⁹ და დამოუკიდებლადც გააგრძელა არსებობა.

³²⁵ А. И. Кирпичников, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 7.

³²⁶ Й. Мысливец, „Происхождение Деисуса“, *Византия Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева*, Москва, 1973, стр. 59-63. სტატიაში თავმოყრილია საკითხით დაინტერესებულ მეცნიერთა შეხედულებები და ზოგიერთი მათგანი კრიტიკულად არის განხილული.

³²⁷ ოქსფორდის ბიზანტიურ ლექსიკონში „დეესისის“ შესახებ სტატიაში ნათქვამია, რომ ეს ტერმინი XIX საუკუნიდან გამოიყენება იმ გამოსახულების აღსანიშნავად, სადაც ღმრთისმშობელსა და იოანე ნათლისმცემელს თხოვნის ნიშნად ხელები ქრისტეს მიმართ აქვთ გაწვდილი. ტერმინით - „დეესისი“, აღინიშნება, ასევე, ღმრთისმშობლის ლოცვა, მარიამის ან ქტიტორთა მიერ შეწყალების თხოვნა, შესაწირის წარდგენა. მოსარჩლეობა თავდაპირველი და ერთადერთი მნიშვნელობა არ იყო დეესისისა. თავიდან, ის გამოხატავდა ღმრთისმშობელისა და ნათლისმცემელის - ქრისტეს ღმრთაებრიობის მოწმეების - პრივილეგიურულ მდგომარეობას. ეს მიმართება მე-12 საუკუნემდე გაგრძელდა, თუმცა, მე-9 საუკუნიდან, კომპოზიცია სულ უფრო ხშირად ჩნდება მოსარჩლეობის, ვედრების კონტექსტში. მასში ბიზანტიური სასახლის კარის მდგომარეობის ანარეკლია გადმოცემული. იხ.: *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New-York, Oxford, 1991, Vol. I, pp. 599-600.

³²⁸ А. И. Кирпичников, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 22.

³²⁹ იქვე, გვ. 8.

ზემომოხმობილი ვერსიებისაგან განსხვავებით, „ვედრების“ მხატვრულ ფორმის საფუძველს მკვლევარები ეძიებდნენ საღმრთისმეტყველო ლიტერატურაში, ლიტურგიულ ტექტებსა და ჰიმნოგრაფიაში (ა. კირპიჩნიკოვი)³³⁰ - სადაც ღმრთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი უფლის წინაშე ცოდვილთა შემწეებად იხსენიებიან³³¹; უკვე მზა იკონოგრაფიულ ფორმების არეკვლას ხედავდნენ (ეკვრასისი) ლიტურგიულ საკითხავებსა და ტროპარებში (ა. ბაუმშტარკი)³³².

„საშინელ სამსჯავროსთან“ მჭიდროდ დაკავშირებული „ვედრების“ ესქატოლოგიურ საფუძველზე აღმოცენების ვერსიას მომხრეებიც ყავდა (კ. კიუნსტლე) და მოწინააღმდეგეებიც (გ. ჰოგევერფი, ბ. ბრენკი)³³³. დეესისის წარმოშობას აკავშირებდნენ ქრისტიანული აღმოსავლეთის წარმოდგენებთანაც (ე. კანტოროვიცი), რომელთა მიხედვითაც ღმრთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი ანგელოზთა ჩინის მქონე ერთადერთი ადამიანები არიან. „ვედრების“ იკონოგრაფიულ ფორმულაში შესაძლებელია, ასახული იყოს ის ასპექტი, რომ მათ, ვინც ქრისტესთან დაახლოებული იყო დედამიწაზე, ღმრთაებრივ სასამართლოზეც პრივილეგირებული მდგომარეობა უნდა ჰქონდეთ ³³⁴.

„ვედრების“ მხატვრული სახის ლიტერატურიდან წარმომავლობის ვერსიის სასარგებლოდ ჟღერს ანტიოქიური წესთმსახურების სირიული ლიტურგია (იგივე იაკობიტელთა ლიტურგია) (VII-VIII სს.), როდესაც ევქარისტიული ლიტურგიის წინ, ერთდროულად ღმრთისმშობელისა და იოანე ნათლისმცემლის მიმართ აღესრულება ლოცვა-ვედრება, ქრისტეს მიერ ადამიანთა შეწყალების თხოვნით³³⁵.

³³⁰ იქვე, გვ. 19-20. მკვლევარის მიერ, დასახელებულია ასევე, ბერი პალადის (368-430 წწ.) ესქატოლოგიური ხასიათის თხზულება „ბერი პალადის სიტყვა ქრისტეს მეორედ მოსვლაზე, საშინელ სამსჯავროსა და მომავალ ცხოვრებაზე“, საიდანაც გამოყოფს „დღე განკითხვის“ კომპოზიციის მასაზრდოებელ ეპიზოდებს და ცოდვილთა მიერ, სულების შესაწყალებლად ღმრთისმშობლის, იოანე ნათლისმცემლისა და სხვა წმინდანების მისამართით გამოთქმულ თხოვნას.

³³¹ ღმრთისმშობლისადმი აღნიშნული მიმართება, უკვე ფიქსირდება ეფრემ ასურთან (IV ს.). 431 წელს, ეფესოს მესამე მსოფლიო საეკლესიო კრებაზე მარიამის ღმრთისმშობლად კანონიზაციის შემდეგ, გაიზარდა მისდამი თაყვანისცემა, უფრო გააქტიურდა მისი ქრისტიანთა მეოხის, ყოველგვარი განსაცდელისაგან დამცველის კონტექსტში გააზრება. შუამდგომლობის აღნიშნული იდეა, ყველაზე უკეთ გამოვლინდა, ჩვენს მიერ ხსენებულ აპოკრიფულ ნაწარმოებში - „ღმრთისმშობლის მიმოსვლა ადგილთა სატანჯველთასა“, რომელშიც კონკრეტიზებულია ქრისტიანთა წარმოდგენები ადამიანის სიკვდილისშემდგომი ბედის შესახებ და დიდი როლი შეასრულა საიქიო სატანჯველების იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებაზე.

³³² Й. Мысливец, დასახ. ნაშრომი, გვ. 61. ი. მისლივეცის კრიტიკული შენიშვნით, ბაუმშტარკის მიერ დასახელებულ ღმრთისმშობლის ტროპარში მხოლოდ მისი ქებაა და არა მეოხების თხოვნა. რთულია მასთან ნათლისმცემლის ტროპარის დაკავშირებაც.

³³³ იქვე, გვ. 61.

³³⁴ Ch. Walter, Two Notes on the Deësis, *Revue des Études Byzantines*, tome 26, 1968, pp. 330.

³³⁵ Й. Мысливец, დასახ. ნაშრომი, გვ. 62.

„ვედრების“ კომპოზიციის გენეზისში ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი და მართებული ვერსია, ლიტერატურული გზა (აპოკრიფები, ლიტურგიკული ტექსტები) აღმოჩნდა³³⁶.

ამრიგად, „დეესისი“, „განკითხვის დღესთან“ შედარებით გაცილებით ადრე ჩამოყალიბდა და VII საუკუნეში უკვე არსებობდა თვითმყოფადი კომპოზიციის სახით. IX საუკუნიდან მასში მკვეთრად გამოვლინდა მავედრებელი ხასიათი - ლოცვა ადამიანთა მოდგმის შეწყალებისა, უფლის მიმართ მათი სულების მეოხებისა და შეწევნის თხოვნა. ამგვარი შინაარსობრივი მნიშვნელობის გამო, კომპოზიცია ესქატოლოგიური მიმართების ერთ-ერთ იდეურ მახასიათებლად ჩამოყალიბდა და განკითხვის დღის სურათის ცენტრში განთავსდა. ის გამოხატავს კაცობრიობისათვის ვედრებას, მეორედ მოსვლის ჟამს, როცა გაიმართება მომავალი დიდი სამსჯავრო, განისჯებიან ადამიანები თავიანთი ცოდვების გამო და დამსახურებული საზღაურის მიხედვით, სამუდამოდ დაიმკვიდრებენ ადგილს სამოთხეში თუ ჯოჯოხეთში. ამგვარად, დეესისის თემა, ზოგადად, კაცობრიობის ხსნის იდეას გამოხატავს. „ვედრება“, როგორც განსაკუთრებული შინაარსის მატარებელი, ყველა მორწმუნისათვის იყო მნიშვნელოვანი სავედრებელი სახე-ხატი და მისმა იკონოგრაფიულმა რედაქციებმა, ქრისტიანულ ხელოვნებაში ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი დაიკავა.

„ვედრების“ უძველესი სკულპტურული ნიმუშები რომის პალაცო ვენეციაში (სურ. 68)³³⁷, ვატიკანის ქრისტიანულ მუზეუმში (სურ. 69)³³⁸, პარიზის ლუვრში (ჰარბავილის ტრიპტიქონი) (სურ. 70)³³⁹, ვიურცბურგის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში³⁴⁰ და ა.შ. დაცულმა X საუკუნის ბიზანტიურმა სპილოს ძვლის ტრიპტიქონებმა შემოინახეს. ბიზანტიური წარმომავლობისაა X საუკუნის მიწურულით³⁴¹ დათარიღებული ოქონის სპილოს ძვლის ტრიპტიქონი (სურ. 71), თბილისის ხელოვნების მუზეუმიდან. აღნიშნულ ნიმუშებზე ქრისტე კვარცხლბეკზე მდგარი ან ტახტზე დაბრძანებულია. ფიგურების სტატიკურობის გამო, კომპოზიციები ცერემონიალურ სახეს იძენენ და ბიზანტიური საკულტო გამოსახულებებისათვის სახასიათო იერი აქვთ.

„ვედრების“ ჩვენამდე მოღწეული მაგალითების სიმრავლე მიუთითებს მისი გამოსახვის ხანგძლივ ისტორიასა და ტრადიციაზე ქართული ქრისტიანული ხელოვნების დარგებში - მხატვრობაში, ჭედურობაში, მინანქარში, მინიატურაში და ა.შ. „ვედრების“ ყველაზე ადრეული ნიმუში IX საუკუნის მარტვილის მინანქრის ტრიპტიქონია, სადაც ფეხზე მდგომი სამივე ფიგურა³⁴² ერთი ზომისაა. „დეესისი“ წარმოდგენილია ჩარჩოების მორთულობაში XI საუკუნის

³³⁶რ. ლაბაძე, ესქატოლოგიური... გვ. 161.

³³⁷ A.Goldschmidt, K.Weitzmann, Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, Zweiter band: Reliefs, Berlin, 1934. pp. 33, tab. X, pic. 31.

³³⁸ იქვე, გვ. 34, ტაბ. XI-XII, სურ. 32 a-b.

³³⁹ იქვე, გვ. 34, ტაბ. XIII, სურ. 33 a-b.

³⁴⁰ იქვე, გვ. 42, ტაბ. XXIII, სურ. 56.

³⁴¹ იქვე, გვ. 66, სურ. 30.

³⁴² ფეხზე მდგომი ქრისტეს ფიგურის მხოლოდ კონტურია შემორჩენილი.

ცაგერის ღმრთისმშობლის³⁴³, იელის წმინდა ბარბარეს³⁴⁴, XII საუკუნის სუჯუნას წმინდა გიორგის³⁴⁵, XIII საუკუნის მღვიმევის მაცხოვრის³⁴⁶ ჭედურ ხატებზე. გვხვდება მინანქრის მედალიონებში ჩაწერილი ცალკეული ფიგურების სახით, ხახულის კარედის XI საუკუნის ბიზანტიური ხელწერის სამ ფირფიტაზე³⁴⁷, XII საუკუნის I ნახევრის მედალიონებზე ხობის ღმრთისმშობლის³⁴⁸, წალენჯიხის მაცხოვრის ხატის³⁴⁹ ჩარჩოებზე. „ვედრების“ თემა გამოყენებულია XII საუკუნის წყაროსთავისა³⁵⁰ და ბერთის³⁵¹ სახარებათა ყდების, ხელნაწერთა მინიატურების (XII საუკუნის გელათის ოთხთავის, ჯრუჭის სახარების თავფურცელი³⁵²) გასაფორმებლად.

მონუმენტური მხატვრობის მაგალითებში „ვედრების“ თემის მნიშვნელობასა და აქტუალობაზე მიუთითებს მისი ხშირი გამოსახვა საკურთხევლის კონქში, ეკლესიის ყველაზე წმინდა, საკრალურ სივრცეში. შუა საუკუნეების ეკლესიათა საკურთხევლის მოხატულობის პროგრამებში მან ერთ-ერთი ძირითადი ადგილი დაიკავა, რაც ქართულ სახასიათო მოვლენად იქცა. სვანეთის ეკლესიების (ჭიბიანი, ჩუკული, ნაკიფარი, მაცხვარიში, სვიფი, იფრარი და სხვ.) საკურთხევლის კონქის მოხატულობაში XI საუკუნიდან „ვედრების“ თემა ბატონობს. თინათინ ვირსალაძის აღნიშვნით, მისი პოპულარობის განმსაზღვრელი ერთ-ერთი ფაქტორი უნდა ყოფილიყო „ვედრების“ რთული და ღრმა შინაარსი. ადამიანთა მიმართ მეოხებისა და მათთვის ლოცვის თემით გამდიდრებული მოხატულობის ახალი სქემა (სადაც საკურთხეველი „ვედრებას“ ეთმობა და არა „ჯვრის ამალეებას“, „ქრისტეს დიდებას“ ან სხვა კომპოზიციას, რომელთაც გუმბათიანი ტაძრების საკურთხეველსა და აფსიდში გამოსახავდნენ), როგორც ჩანს, უფრო მეტად გამოხატავდა მორწმუნეთა ცნობიერებას³⁵³.

საუკუნეების მანძილზე, „ვედრება“ სვანეთში საკურთხევლის მოხატულობის უალტერნატივო თემად დარჩა. ამაში გამოიხატა არა მხოლოდ ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთგვარი თავისებურება, არამედ, განსაკუთრებული დამოკიდებულებულება

³⁴³ თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1981, სურ. 12.

³⁴⁴ იქვე, სურ. 25.

³⁴⁵ Jewellery and metalwork in the museum of Georgia, Leningrad, 1986, илл. 186.

³⁴⁶ იქვე, სურ. 206. ხატის ჩარჩოზე, ქრისტეს გამოსახულება მედალიონში ჩაწერილი ჰეტიმასიით არის ჩანაცვლებული.

³⁴⁷ ლ. ხუსკივაძე, შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, თბ., 1984, გვ. 44, სურ. 40-42.

³⁴⁸ იქვე, გვ. 84-87, სურ. 112.

³⁴⁹ იქვე, გვ. 88-91, სურ. 122-130.

³⁵⁰ ტაო-კლარჯეთი, ისტორიისა და კულტურის ძეგლები (კატალოგი), თბ., 2017, გვ. 428.

³⁵¹ იქვე, გვ. 429.

³⁵² ლ. ოსეგაშვილი, ქართულ ხელნაწერ ოთხთავთა თავფურცლის მინიატურების იკონოგრაფიული თავისებურებანი (ჯვარი, „ვედრება“ IX-XII სს.), თბ., 2005, გვ. 64-65, ტაბ. XXV, XXVII.

³⁵³ Т. Вирсаладзе, Грузинская средневековая монументальная живопись, Тбилиси 2007, стр. 251.

ქრისტიანული დოქტრინის მიმართ³⁵⁴, რომელშიც ოთარ ფირალიშვილმა „კაცთმოსარჩლეობის კეთილშობილური იდეა³⁵⁵“ დაინახა. ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებში „ვედრების“ იდეისთვის უპირატესობის მინიჭება ტრადიციად ჩამოყალიბდა და ქართულმა ხელოვნებამ ეს ტრადიცია, „მაცხოვრის წინაშე ღმრთისმშობელისა და იოანე ნათლისმცემელის კაცობრიობისათვის შუამდგომლობის მოტივი - ცოდვათა მიტევებისა და სულის ცხოვნებისათვის ვედრება - ჰუმანიზმის გამოხატულებად აქცია³⁵⁶.“

ოშკის გარდა, „ვედრება“ გამოკვეთილია ხოვლესა და საფარის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის XI საუკუნის კანკელის ფილებზე³⁵⁷. ხოვლეს ეკლესიის კანკელის ფრაგმენტზე მხოლოდ ნათლისმცემელია შემორჩენილი, რომლის დგომაც, ტრადიციულად, ვედრებას გამოხატავს, ორნამენტული ელემენტებით გაფორმებული საფარის კანკელის რელიეფი კი, „ვედრების“ კლასიკურ, სამფიგურიან კომპოზიციას წარმოგვიდგენს. ორივე კანკელის კვეთილობა მაღალმხატვრულად არის შესრულებული. პლასტიკური, მოცულობითი ფიგურები რბილი მოდელირებით, ზომიერი მოძრაობით, ვედრების გამომხატველი დახვეწილი შესტიკულაციით, მსუბუქად დენადი სამოსით, ქართული რელიეფური პლასტიკის საუკეთესო მაგალითებს შორის ეწერებიან. საფარის კანკელის დანარჩენი რელიეფური ფილების იკონოგრაფია ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლს ასახავს და განკაცებისა და ხსნის კონტექსტში, უკანასკნელ ჟამს ადამიანთა შეწყალების, ზემოხსენებულ შუამდგომლობის იდეას გამოხატავს.

2008 წელს, ზარზმის მთავარი ტაძრის სამკვეთლოს კარის თავზე, მოხატულობის სქელი ფენის ქვეშ სკულპტურული „ვედრების“ ორფიგურიანი, დაუსრულებელი კომპოზიცია გამოვლინდა (სურ. 72), რომელსაც ნათლისმცემლის ფიგურა აკლია, თუმცა, ქრისტეს გვერდით მისთვის ადგილია დატოვებული. დაქარაგმებული წარწერები მარიამისა და იესო ქრისტეს სახელებს შეიცავს. ასომთავრული „წ“-ს გრაფემა (სავარაუდოდ, „წმინდას“ აღმნიშვნელი) ამოკვეთილია იმ ადგილზე, სადაც იოანეს ფიგურა უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი. ბლოკური მოცულობის მქონე ფიგურები კედლის ზედაპირიდან მცირედ არიან ამოწეულნი. მათ ზედაპირზე, გრაფიკული ნახაზის საშუალებით შემნილია სამოსის დრაპირების, მხრებისა და მუხლების სიმრგვალის ილუზია. პროპორციები მეტნაკლებად დარღვეულია და სხეულის სხვადასხვა ნაწილი, განსხვავებული ხედვის წერილიდან არის დანახული. შესრულების სიბრტყობრივ-გრაფიკული ხასიათი და მთელი წყება მხატვრულ-სტილური ნიშნებისა,

³⁵⁴ Ф. И. Шмит, Заметки о поздневизантийских храмовых росписях, Византийский Временник, том XXII, выпуск 1-2, стр. 122-123.

³⁵⁵ ო. ფირალიშვილი, ყინწვისის მოხატულობა. თბ., 1979, გვ. 19.

³⁵⁶ რ. ლაბაძე, ესქატოლოგიური... გვ. 165.

³⁵⁷ თ. დადიანი, კანკელები და სხვა საღმრთისმსახურო ელემენტები, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 269-270, სურ. 550, 552.

რელიეფს X საუკუნით ათარიღებს და XIII-XIV საუკუნეების მიჯნის ტაძარში, ფილის მეორად გამოყენებაზე მიუთითებს³⁵⁸.

სვეტიცხოვლის ფასადებზე, „ვედრების“ ორი მცირე ზომის რელიეფური ნიმუშია მოთავსებული, XI და XVII საუკუნეებისა. დასავლეთი ფასადის ცენტრალური სარკმლის გასწვრივ, ორნამენტულ თაღთან, ორმაგ კამარაში ჩაწერილი ქრისტესა და მისკენ ვედრებით მიმართული მარიამის წელსზედა ფიგურებია (სურ. 73). ხელოვნებათმცოდნე ლალი ოსეფაშვილის აზრით, ფიგურების ამგვარი იკონოგრაფია ასახავს აგიოსორიტისას (hagiosoritissa), იგივე მლოცველი დედა ღმრთისას იკონოგრაფიული ტიპს, რომელიც ხშირად გვხვდება ბიზანტიურ ხატებსა და ხელნაწერ მინიატურებზე³⁵⁹. მისი ახლანდელი განთავსების ადგილი, თავდაპირველი არ უნდა იყოს. დაბალი რელიეფით მოცემული გამოსახულებების კვეთა მკაფიოა, ფორმა განზოგადებული. ღმრთისმშობლის აქცენტირებული ხელები სიუჟეტის იდეისადმი წინა საუკუნეების სპეციფიკურ მიდგომას გვახსენებს.

სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის ქვეშ, საყვირიანი ანგელოზების სიახლოვეს, წარწერის მიხედვით, 1674 წლით დათარიღებული სამფიგურიანი „ვედრება“³⁶⁰ (სურ. 74), პერიოდისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნებით. ვედრების მოტივი კარგად ერწყმის ტაძრის თავდაპირველი დეკორატიული პროგრამის იდეას და განკითხვის დღეს კაცობრიობის შეწევნის თხოვნის ერთგვარ მანიფესტად ვლინდება.

ამგვარად, აშკარაა, რომ აღმოსავლურ-ქრისტიანული მსოფლალქმისთვის და აქედან გამომდინარე, ქართული ქრისტიანული ხელოვნებისთვის, დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა „ვედრების“ შინაარსს, მის საზრისს, რამაც თემის ინტერპრეტაციისათვის სასურველი გარემო შექმნა. ამაზე მეტყველებენ ოშკის დიდებული რელიეფები, სადაც ვედრების იდეა მრავალფეროვნად და განსაკუთრებული აქცენტით არის წარმოჩენილი. სამხრეთი ფასადის რელიეფში, ქართველი მეფეების ნატურალური ზომებით (სიმაღლე - 1.46 სმ, სიგანე - 0.70 სმ) ჩართვა, ღმრთისმშობლისა და იოანე ნათლისმცემელთან მათი „გათანაბრება“, ცვლის შინაარსობრივ დამოკიდებულებას და ვედრების იდეასთან - უფლის წინაშე მეოხებისა და შეწყალების თხოვნასთან ერთად, გადმოცემულია საერო ხელისუფლების ერთგვარი განდიდება, რაც „აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების ისტორიაში ამ ხარისხით არასოდეს გადმოცემულა ქანდაკებაში“³⁶¹. „ვედრების“ თემის ამგვარ აქცენტირებას იმაზე მეტი დატვირთვა უნდა ჰქონდეს,

³⁵⁸ ე. ტყეშელაშვილი, ზარზმის ახლად აღმოჩენილი რელიეფი, ACADEMIA (Début), თბ., 2011, N 1, გვ. 82-98.

³⁵⁹ ლ. ოსეფაშვილი, წმინდა ბასილი დიდის ჟამისწირვის გრაგნილის მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმება, თბ., 2017, გვ. 29-30. ამ მითითებისთვის ქ-ნ ლალი ოსეფაშვილს მადლობას ვუხდით. ორფიგურიანი ფერწერული ვედრება მოთავსებულია ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას ნახევარკონქში. შესაძლებელია, ნათლისმცემლის ფიგურას მიშენებული კედელი ფარავს.

³⁶⁰ ეკ. კვაჭატაძე, XVII-XVIII საუკუნეების..., გვ. 366, სურ. 705.

³⁶¹ ვ. ჯობაძე, ოშკის... გვ. 45.

ვიდრე ეს ერთი შეხედვით ჩანს. როგორც ზემოთ ვთქვით, რელიეფი შეიძლება მიანიშნებდეს, ძლევამოსილი მეფეების განსასვენებელ ადგილზე, სამეფო სამკვალეზე, რაზეც სტელების აღმოჩენაც მეტყველებს.

ოშკის, ხოვლეს, საფარისა, ზარზმის, სვეტიცხოვლის რელიეფები X-XI საუკუნეებში ქართული ხელოვნებაში „ვედრების“ სიუჟეტის ცნობადობას ცხადყოფენ. „დეესისი“ ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი და მისაღები კომპოზიცია აღმოჩნდა ამ ეპოქაში და შემდგომ საუკუნეებშიც გვხვდება (მაგ.: სვეტიცხოვლის 1674 წლის სამფიგურიანი კომპოზიცია). ოშკის რთული „ვედრების“ ჩამოყალიბებული ხასიათი გვაფიქრებინებს, რომ მის შექმნას წინ უძღოდა კომპოზიციის მხატვრული განვითარების მნიშვნელოვანი გზა. ზარზმის რელიეფი (ჩაფიქრებული ფორმულით), ერთ-ერთი საფეხურია ამ გზისა, რომელსაც საბოლოოდ, კლასიკური ფორმულის მქონე, საფარის მაღალმხატვრულ ნაწარმოებამდე მივყავართ. ახლო აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ქვეყნებთან შედარებით, საქართველო ადრიდანვე ითვისებს კომპოზიციის მავედრებელ საზრისს და თამამი ინიციატივებით იკონოგრაფიის განვითარებაში მონაწილეობს. ბიზანტიურ და აღმოსავლეთქრისტიანულ სამყაროში უძველესი სკულპტურული ვედრების ქართულ ხელოვნებაში არსებობა მიუთითებს, რომ ესქატოლოგიურმა იდეებმა ჩვენში ხელსაყრელი ნიადაგი ჰპოვეს, რაც წარმოდგენილ მაგალითებში მკაფიოდ გამოიკვეთა.

„ვედრება“ როგორც ესქატოლოგიური შინაარსით გაჯერებული გამოსახულება, ბუნებრივად მიესადაგება „მეორედ მოსვლისა“ და „დღე განკითხვის“ თემებს. ამ კომპოზიციებში ცენტრალური ადგილის დამკვიდრებით, ხაზგასმულია მისი ფუნქციური და არსობრივი მნიშვნელობა. საიქიო ცხოვრების მიმართ შიშნარევი მოლოდინით აღვსილი ადამიანისათვის „ვედრებას“, შინაარსიდან გამომდინარე, ერთგვარად მანუგეშენებელი და დამაიმედებელი განწყობილება მოაქვს და საშინელ სამსჯავროზე გადარჩენის იმედს უღვივებს.

3.5. განკითხვის დღესთან დაკავშირებული კომპოზიციები და გამოსახულებანი ქართულ რელიეფურ მქანდაკეობაში (VI-XIII სს.)

შუა საუკუნეების ქართული რელიეფური მქანდაკეობის ნიმუშებს შორის არის გამოსახულებები, რომლებიც განკითხვის დღესთან, მეორედ მოსვლასთან, სამსჯავროსთან იკონოგრაფიულ-შინაარსობრივი სიახლოვით გამოირჩევიან და დამოუკიდებლად გამოსახვის შემთხვევაშიც ესატოლოგიური მახვილი შეაქვთ კომპოზიციაში. ესენია, მესაყვირე ანგელოზები, რომელთაც, სხვა გამოსახულებებთან ერთად, წინამდებარე თავში განვიხილავთ.

ანგელოზები საყვირით ხელში, წარმოადგენენ ესატოლოგიურ სიმბოლოს და „საშინელი სამსჯავროს“ იკონოგრაფიის აუცილებელ დეტალს. ამგვარი ანგელოზის ადრეული ნიმუში **ბრდაძორის სტელაზე** (VI ს.), ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების სცენაშია ჩართული. მეორე ნიმუშია, ცალკე მდგომი საყვირიანი ანგელოზი **სხიერის კანკელის** (X ს. I ნახ.) ფილაზე. ადრექრისტიანული პერიოდის ქართულ მქანდაკეობაში დასტურდება ანგელოზის გამოსახულება საცეცხლურით (სასაკმეველით) ხელში, რომელიც, ჩვენი აზრით, ასევე უკავშირდება განკითხვის დღეს - ასეთი ფიგურა **ხანდისის ქვაჯვარაზე** (VI ს.). ქვემოთ განვიხილავთ თითოეულ მათგანს, რათა დავადგინოთ მათი საზრისი სხვა ფიგურებთან კავშირში და ის მხატვრული თავისებურებანი, რაც განკითხვის დღის გაგებისა და მასზე გაკეთებული აქცენტების რაგვარობას დაგვანახებს ქართულ რელიეფურ მქანდაკეობაში. ამ მონაკვეთში წარმოდგენილი შემდეგი მაგალითია, მეორედ მოსვლის თემასთან დაკავშირებული რელიეფის ფრაგმენტი არტაანიდან, სამოთხის კარისა და მისი მცველი ქერუბიმის გამოსახულებით (X-XI სს.). კომპოზიცია ფრაგმენტულია, ამდენად, მისი სრული შესწავლის პრეტენზია ვერ გვექნება. აღნიშნული ეპიზოდი, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში ადრიდანვე დამკვიდრებული კომპონენტია. ამავე ნაწილში თავსდება ცხოველთა გამოსახულებანი **ჯეგეთას, ნიკორწმინდის, წულრულაშენის რელიეფებზე**, დაკავშირებულნი მეორედ მოსვლის და სამსჯავროს აღსრულების მომენტთან.

ა) ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარა და საყვირიანი ანგელოზი

ადრექრისტიანულმა ხელოვნებამ, მცირე არქიტექტურული ფორმების - ქვაჯვარების საშუალებით, ბევრი საინტერესო გამოსახულება შემოინახა. წარმართული წარმომავლობის, კოსმოგონიური საზრისის მქონე ქვის სტელებს, ქრისტიანულმა სარწმუნოებამ დაუკავშირა მთავარი სიმბოლო - ჯვარი და შეიქმნა ქვაჯვარა, გოლგოთაზე აღმართული ჯვრის მოსაგონებლად. ქრისტიანობის დამკვიდრებასთან ერთად, ფართოდ გავრცელებულმა ქვაჯვარამ მკვეთრად გამოხატული საკულტო დანიშნულება შეიძინა და თაყვანისცემის ობიექტს

წარმოადგენდა. ტაძრის ფასადების მსგავსად, მათი წახნაგოვანი ზედაპირი განიხილება ერთიან სიბრტყედ, სადაც არსებული გამოსახულებები ქვასვეტების საერთო იდეურ ჩანაფიქრს ექვემდებარებიან. ადრექრისტიანული ქვაჯვარების წარმომავლობის, მათი მხატვრული პროგრამების შინაარსობრივ-იკონოგრაფიული და სტილური შესწავლის საკითხებზე სხვადასხვა კვლევები არსებობს³⁶², მათ შორის ბრდაძორის მცირე³⁶³ და ხანდისის სტელების შესახებ³⁶⁴.

მარნეულის მუნიციპალიტეტის სოფელ ბურდაძორში ნაპოვნი, ბრდაძორის მცირე სტელის სახელით ცნობილი ქვასვეტის ზედა რეგისტრში, კაპიტელის წახნაგის პირზე, გამოსახულია ღმრთისმშობლის სულის ამალღების ორიგინალური და განსხვავებული კომპოზიცია. ის გადმოსცემს ღმრთისმშობლის დიდებას მისი სულის ამალღების ჩვენებით და მასში საყვირიანი ანგელოზია ჩართული. ბრდაძორის სვეტის ორი წახნაგზე, ძველი და ახალი აღთქმისეული სცენები, 6-7 რეგისტრად არის წარმოდგენილი, ესენია: ნაღლისღება, წმ. ელისეს სასწაული, მხედართმთავარ ნაამანის იორდანეში განკურნება, ქრისტეს სასწაულები - განრღვეულისა და ბრმის განკურნება, ზედა ნაწილში - საერო პირები ჩვილადი ღმრთისმშობლის წინაშე. მომიჯნავე წახნაგზე, საერო პირებისა და ქტიტორების თემაა წამოწეული, მათ ზემოთ, ორი სასულიერო პირია საცეცხლურითა და წიგნით ხელში. კაპიტელზე ღმრთისმშობლის სულის ამალღებაა, ანგელოზებთან ერთად (სურ. 75). ბრდაძორის მცირე ქვაჯვარას იკონოგრაფიული პროგრამა კიტი მაჩაბელმა შეისწავლა³⁶⁵.

ღმრთისმშობლის სულის ამალღების კომპოზიცია, მომიჯნავე წახნაგზე გამოკვეთილ ქრისტეს ამალღებასთან ერთად, ციურ ზონაშია მოთავსებული. სცენაში სამი ფიგურაა - ორი ანგელოზი და მათ შორის, ახალშობილის მსგავსად შეხვეული მარიამი მანდორლაში. ქსოვილიდან მას მხოლოდ სახე და „მცირე ორანტის“ დარად მკერდის წინ აღმართული ხელები მოუჩანს. სცენა ანგელოზების მძლავრი ფრთებითაა ფლანკირებული. კაპიტელის ერთი ზედა კუთხე ჩამოტეხილია, კომპოზიციის სიმეტრია რამდენადმე დარღვეულია და მისი მთავარი ღერძი ცენტრიდან ოდნავ არის გადაწეული. შესუდრული მარიამის მანდორლის ზემოთ, დიდი ზომის საცეცხლურია გამოკვეთილი. ანგელოზები მანდორლაში მოთავსებულ მარიამს ჩვენს

³⁶² კ. მაჩაბელი, ადრექრისტიანული ქართული პლასტიკის განვითარების ზოგიერთი თავისებურება, ქართული ხელოვნება, A 9, 1987, გვ. 153-165; კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008; ნ. ჩუბინაშვილი, ქვემო ქართლის სტელა-ჯვრები, საქართველოს სიძველენი, 2008, N 12, გვ. 353-367; გ. ჯავახიშვილი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული სტელების გენეზისისათვის, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, III (48-B), 2012, გვ. 276-277; კ. მაჩაბელი, ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათავეებთან, თბ., 2014 და სხვა.

³⁶³ კ. მაჩაბელი, იქვე, გვ. 114-117; კ. მაჩაბელი, ქრისტიანული თემები ძველ ქართულ პლასტიკაში (ბრდაძორის ქვასვეტი), ხელოვნება, 1993, N 2, გვ. 43-60.

³⁶⁴ Н. Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972; კ. მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები, თბ. 1998, გვ. 48-58.

³⁶⁵ კ. მაჩაბელი, ქართული... გვ. 114-117.

წინაშე წარადგინენ. ერთ-ერთის პირთან მიტანილი საყვირი ირიბად ეშვება კომპოზიციის ცენტრისაკენ, კვეთს მანდოლის საზღვარს და ღმრთისმშობლის ლოცვად აპყრობილ ხელებამდე აღწევს. დაზიანების გამო, საყვირის მოხაზულობა მკვეთრი არ არის, თუმცა, მისი გარჩევა შესაძლებელია (სურ. 76).

ნათელა ალადაშვილი თვლიდა, რომ ბრდაძორის მცირე სტელაზე გამოქანდაკებულია ღმრთისმშობლის დიდების იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქცია, რომელსაც ანალოგი არ მოეძებნება³⁶⁶, მოგვიანებით კი მიუთითებდა კიტი მაჩაბელის მიერ გამოთქმული ვერსიის სისწორეზე, რომელმაც ეს სცენა ღმრთისმშობლის სულის ამალეზად განსაზღვრა³⁶⁷. კიტი მაჩაბელი წერს, რომ IV საუკუნეში, ელია წინასწარმეტყველთან დაკავშირებული ამბისა და ქრისტეს ამალეზის გადმოცემათა საფუძველზე შექმნილი სიუჟეტი, ძალზე გავრცელებული იყო ბიზანტიაში, ადრექრისტიანული ვერსიები კი მისთვის უცნობია³⁶⁸. ქვასვეტზე „ვხედავთ ძირითადი ქრისტიანული დოგმების შემოქმედებით გააზრებას და ორიგინალურ კომპოზიციურ თუ იკონოგრაფიულ მომენტებს, რომელთაც, შესაძლოა, ვერ ჰპოვეს შემდგომი განვითარება³⁶⁹“. მოგვიანებით, ბიზანტიურ ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებულ ღმრთისმშობლის მიძინების (Koimesis) კომპოზიციაში, ადგილი დაიმკვიდრა ბრდაძორის სტელის მსგავსად შესურდული ჩვილის - მარიამის სულის გამოსახულებამ, რომელიც დედის სარეცელთან მდგომ ქრისტეს ხელებით ცისკენ აქვს აღმართული, საიდანაც ხელდაბურული ანგელოზები ეგებებიან (X-XI საუკუნეების სპილოს ძვლის რელიეფური ფირფიტები მეტროპოლიტენის (სურ. 77), ვიქტორიასა და ალბერტის (სურ. 78), და ა.შ. მუზეუმებიდან). შესურდული ჩვილის სახით სულის გადმოცემა სიმბოლურად, საუკუნო ცხოვრებაში დაბადების ნიშანია.

ბრდაძორის ქვასვეტზე ღმრთისმშობლის სულის ამალეზის ორიგინალური იკონოგრაფიული ვერსია გულისხმობს რელიეფში დამატებითი ელემენტის - საყვირიანი ანგელოზის შეტანას. როგორც წესი, საყვირი ღმრთისმშობლის მიძინებისა და მისი სულის ამალეზის იკონოგრაფიაში არ ფიგურირებს და ის მხოლოდ „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული პროგრამის ნაწილია. ამ შემთხვევაში, კომპოზიციაში ჩართულია ესქატოლოგიური საზრისის მქონე დეტალი, რომელიც მას მეორედ მოსვლის მოვლენებთან

³⁶⁶ Н. А. Аладашвили, Некоторые вопросы грузинской скульптуры раннефеодального времени, *Ars Georgica*, 8A, 1979, გვ. 67.

³⁶⁷ ნ. ალადაშვილი, უფლისა და ღვთისმშობლის დიდების თემის ინტერპრეტაცია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, (სვეტიცხოვლობისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 11-13 ოქტომბერი, 1995), თბ., 1998, გვ. 23.

³⁶⁸ არსებობს ვარაუდი, რომლის მიხედვით, ბრდაძორის სტელაზე ეს სცენა ასახავს ლაზარეს აღდგინებას (იხ.: ზ. გამსახურდია, საქართველოს სულიერი მისია, წერილები ესსეები, თბ., 1991, გვ. 3-45). ამგვარი თვალსაზრისი, კ. მაჩაბელის სიტყვებით, ყოვლად გაუგებარ ვარაუდს ეფუძნება (იხ.: კ. მაჩაბელი, ქართული... გვ. 272).

³⁶⁹ კ. მაჩაბელი, ქართული... გვ. 115-117.

აკავშირებს. გარდა ამისა, ღმრთისმშობლის მიძინების იკონოგრაფიაში მისი სულის გამოსახვა დამკვიდრდა, თუმცა, ბრძაძორის ქვასვეტის გარდა, დამოუკიდებელი კომპოზიციის სახით არ გვხვდება. ამ ნიშნებით კომპოზიცია სხვა მაგალითებისაგან გამორჩეული და უნიკალურია. ჩვეულებრივ, ღმრთისმშობლის შესუდრული სულის ამალღების მომენტი, მარიამის მიძინების რამდენიმეკომპონენტური სიუჟეტის ნაწილია.

ათორმეტ საუფლო დღესასწაულთაგან ერთ-ერთის, ღმრთისმშობლის მიძინების იკონოგრაფიის ლიტერატურული წყარო აპოკრიფული ტექსტები და ჰომილიებია. კომპოზიციის საბოლოო სახის ჩამოყალიბება საკმაოდ გვიან, ხატმებრძოლეობის შემდეგ მოხდა, როდესაც ეკლესიამ დაძლია სხვადასხვა სახის წინააღმდეგობანი და ერესი, გამოარჩია მისთვის მისაღები და მიუღებელი მხატვრული ფორმები და კანონიკურობა მიანიჭა მათ.

ღმრთისმშობლის მიძინების სცენა X-XI საუკუნის სპილოს ძვლის ფირფიტაზე, კლიუნის მუზეუმიდან, წარმოგვიდგენს მოციქულ პეტრეს საცეცხლურით, ღმრთისმშობლის სარეცელთან მყოფ მწუხარე იოანეს, მაცხოვარს ღმრთისმშობლის სულით ხელში, მისკენ მიმართულ ანგელოზს. სცენის ზედა კუთხეში, მარიამის სულს უკვე ანგელოზი მიაფრენს (სურ. 79). ღმრთისმშობლის მიძინების გაფართოებულ რედაქციაში მისი სულის ამალღებისა და დიდების სცენების გაერთიანებით, აზრობრივად ორი განსხვავებული კომპოზიცია იქმნება: ქვედა რეგისტრში, მარიამის მიძინებით გამოწვეული მიწიერი მწუხარებაა, ზედა რეგისტრში ანგელოზთა ზეიმია ღმრთისმშობლის სულის ზეცაში ამალღების გამო. სან პიეტრო ალ მონტეს (ჩივატე, იტალია) რომანული ტაძრის ბათქაშის (სტუკო) რელიეფზე (X ს.), ღმრთისმშობლის მიძინებისა და მისი სულის ანგელოზების მიერ ამალღებაა ნაქანდაკარი (სურ. 80). მოგვიანებით, გოთიკური ტაძრების რელიეფურ კვეთილობაში, ღმრთისმშობლის მიძინების სცენა რეგისტრებად ან/და ორ ეპიზოდად არის წარმოდგენილი. პირველი გამოსახავს ქრისტეს, მოციქულებითა და ანგელოზებით გარშემორტყმულ მწოლიარე მარიამს, მეორე - ღმრთისმშობლის მანდორლით ამალღებას (სან პიერ ლე პუელეს (Saint Pierre le Puellier) ეკლესიის ტიმპანი (XII ს.) ბურჟეს მუზეუმში დაზიანებული სახითაა შემორჩენილი) ან ანგელოზების მიერ მის კორონიზაციას ზეცაში, ქრისტეს წინაშე (პარიზის ნოტრ-დამისა (XII-XIV სს.) (სურ. 81) და შარტრის კათედრალები (XIII ს.)). საინტერესოა XIV-XVI საუკუნეების დასავლეთევროპული ხელოვნების სკულპტურული და ფერწერულ ნიმუშები მარიამის მიძინებისა და ამალღების სცენებით, სადაც ანგელოზები საყვირებისა და სხვა საკრავების ხმით მიაცილებენ ღმრთისმშობლის მანდორლას ზეცისკენ (1359 წელს შესრულებული ანდრეა დელა რობიას (სურ. 82), სანო დი პიეტროს (XV ს.) ნამუშევრები (სურ. 83)). აშკარაა, რომ ამ შემთხვევაში აქცენტი გაკეთებულია არა ესქატოლოგიურ შინაარსზე, არამედ ღმრთისმშობლის ზეცად ამალღებით გამოწვეულ საზეიმო განწყობილებაზე.

მკვლევარების, გიორგი გაგოშიძისა და ნინო ჩიხლაძის აზრით, ღმრთისმშობლისადმი ხოტბისა და დიდების გაცხადება საყვირიანი ანგელოზი ბრდაძორის ქვასვეტზე. კომპოზიციის ამგვარი იდეა ეხმიანება სირიული აპოკრიფის ტექსტს მარიამის ამალღების შესახებ: „მაშინ უფალმა ჩვენმა იესო ქრისტემ ბრძანა, გაამზადონ ტახტრევანი ნეტარისათვის სინათლის ეტლზე. და წააბრძანა თორმეტმა მოციქულმა, ხოლო თორმეტი მოციქული თორმეტი ეტლით მიქროდა და სერაბიმთა საყვირების ხმა ისმოდა ნეტარის წინაშე, როდესაც იგი მიემართებოდა ედემში დიდებით მოსილი. ყოველი ქმნილი მის წინაშე გალობდა და ყოველი ქმნილი მას აცილებდა“³⁷⁰. ქვასვეტზე საცეცხლურითა და წიგნით გამოსახული ფიგურები, იმავე ტექსტის მიხედვით, ღმრთისმშობლის მიძინება-ამალღებისა და დიდების შემსწრე ძველი და ახალი აღთქმის წმინდანები, მართლმორწმუნეები შეიძლება იყვნენ³⁷¹.

სირიულ ტექსტში მოხსენებულ სერაბიმს (სერაფიმს) წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით, ქრიატიანული იკონოგრაფია მრავალფრთა და მრავალთვალა ქმნილებად გამოსახავს ანგელოზისაგან განსხვავებით, რომლის ხელში საყვირი ერთმნიშვნელოვანი ატრიბუტია. სწორედ ანგელოზებს და არა მრავალფრთა სერაფიმებს ვხედავთ აღნიშნულ სცენაში, ბრდაძორის ქვასვეტზე.

სადმრთო წერილის პასაჟები ნათლად გადმოგვცემენ საყვირის ფუნქციას ანგელოზის ხელში, მეორედ მოსვლის ჟამს. ქრისტიანულ იკონოგრაფიაში მესაყვირე ანგელოზი აპოკალიპსისის სიმბოლოდ იქცა, რომლის მნიშვნელობა მკაფიოდ არის გაცხადებული იოანეს გამოცხადებაში. ანგელოზი საყვირით ხელში და ანგელოზი ოქროს სასაკმევლით, გამოცხადების ტექსტში ერთად შემოდიან: „და ვიხილე შვიდი ანგელოზი, რომლებიც იდგნენ ღმერთის წინაშე, და მიეცა მათ შვიდი საყვირი. მაშინ მოვიდა სხვა ანგელოზი, რომელიც დადგა საკურთხეველთან, და ჰქონდა სასაკმევლე ოქროსი; და მიეცა დიდძალი საკმეველი, რათა ყველა წმიდის ლოცვასთან ერთად ტახტის წინ, საკურთხეველზე დაედო იგი. და ავიდა საკმევლის კვამლი წმიდათა ლოცვებთან ერთად, ანგელოზის ხელით, ღმერთის წინაშე. აიღო ანგელოზმა სასაკმევლე, აავსო იგი საკურთხეველის ცეცხლით და გადმოათხია მიწას; და იქმნა გრგვინვა და გრიალი, ელვა და მიწისძვრა. და შვიდი ანგელოზი, რომელთაც ჰქონდათ შვიდი საყვირი, გაემზადა საყვირთა ჩასაბერად (გამოცხ. 8:2-6).“ აქედან, საყვირიანმა ანგელოზმა „დღე განკითხვის“ კომპოზიციაში ერთ-ერთი ცენტრალური ადგილი დაიკავა. კიტი მაჩაბელს, ბრდაძორის ქვასვეტის ღმრთისმშობლის სულის ამალღების რელიეფზე საცეცხლურის დანიშნულებასთან დაკავშირებით აპოკალიპსისიდან სწორედ ეს ადგილი მოჰყავს და აღნიშნავს, რომ საყვირიან ანგელოზთან ერთად საცეცხლურის ჩართვა კომპოზიციაში სრულიად გასაგებ მნიშვნელობას

³⁷⁰ გ. გაგოშიძე, ნ. ჩიხლაძე, დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი, თბ. 2006, გვ. 117.

³⁷¹ იქვე, გვ. 117-118.

იმენს და ორივე აქტიურად მონაწილეობს განკითხვის დღისა და მეორედ მოსვლის მოვლენებში, ამავე დროს კი საცეცხლური მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ღმრთისმშობლის მიძინების სცენაში³⁷².

ბრდაძორის ქვასვეტის კაპიტელზე საყვირიანი ანგელოზის აპოკალიპსისის ანგელოზად გააზრებას ხელს უწყობს კაპიტელის მომიჯნავე წახნაგზე გამოკვეთილი ქრისტეს ამაღლების სცენა, რომელიც თავად წარმოადგენს ესქატოლოგიური მნიშვნელობის მოვლენას და მეორედ მოსვლის წინასწარ ვიზუალიზაციად განიხილება. ბრდაძორის სტელის კაპიტელი ესქატოლოგიური სულით გაჯერებული ერთიანი არეა, სადაც თითოეული მხატვრული სახე საერთო იდეური პროგრამის ორგანული ნაწილია და უფლის მეორედ მოსვლის ირგვლივ ერთიანდება. კიტი მაჩაბელი, ბრდაძორის სტელაზე ღმრთისმშობლის სულის ამაღლებისა და სტელის მომიჯნავე წახნაგზე უფლის ამაღლების სცენის გათვალისწინებით, მეორედ მოსვლის თემების ურთიერთკავშირზე მიუთითებს და აღნიშნავს, რომ სტელაზე არსებული ეს პლასტიკური სახეები ჩაფიქრებულია როგორც ესქატოლოგიური მოვლენის განსახიერება, მათეს სახარების (24:30-31) მიხედვით³⁷³.

ბრდაძორის ქვასვეტის ოსტატმა „სულის ამაღლებას“ სრულიად განსხვავებული მნიშვნელობა შესძინა, გამოსახა რა საყვირი ანგელოზის ხელში. ჩვენ მას განვიხილავთ, როგორც აპოკალიპტურ მომენტზე მიმანიშნებელ სიმბოლოს, მთლიან კომპოზიციას კი ვხედავთ როგორც ოსტატის მიერ ესქატოლოგიურ პრიზმაში გადაწყვეტილ, კარგად გააზრებული ხატოვანი მეტყველების მქონე ორიგინალურ რელიეფურ პროგრამას, სადაც ნიშან-სიმბოლო თავის ორმაგ ბუნებრიობას ამჟღავნებს - დაფაროს და ამავე დროს სააშკარაოზე გამოიტანოს ჭეშმარიტება. ამგვარად, ბრდაძორის ქვასვეტზე წარმოდგენილია ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების უაღრესად იშვიათი და ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული, ლაკონური რედაქცია, რომელსაც ანალოგი არა აქვს³⁷⁴. გარკვეულწილად, ეს ფაქტი დაკავშირებული უნდა იყოს ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპთან, ახალი მხატვრული სახეების ძიებისა და ხელოვნებაში მათი დამკვიდრების ხანგძლივ პროცესებთან, მაგრამ ამავე დროს, არ უნდა დავივიწყოთ ოსტატის თვითმყოფადი შემოქმედებითი აზროვნება და მის მიერ შექმნილი ორიგინალური კომპოზიციური და იკონოგრაფიული მომენტები, რომლებმაც ხელოვნებაში გავრცელება ვერ შეძლეს, თუმცა, ქართული მცირე ქანდაკების ისტორიაში სიმბოლურ-ხატოვანი მეტყველების გამორჩეულ მაგალითებად აღიბეჭდნენ.

³⁷² კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრომი... გვ. 116.

³⁷³ იქვე, გვ. 117.

³⁷⁴ იქვე, გვ. 117.

ბრდაძორის ქვასვეტზე მოცემული საცეცხლურის სამი ნიმუში (სცენებში - ღმრთისმშობლის სულის ამაღლება, ორი წმინდა პერსონაჟი, „ოჯახური პორტრეტი“³⁷⁵) ერთნაირია ფორმისა და დამუშავების მიხედვით. მათგან განსხვავებულია ამავე პერიოდის ხანდისის ქვაჯვარაზე გამოკვეთილი საცეცხლური ანგელოზის ხელში. ბრდაძორისა და ხანდისის სტელებზე საცეცხლურების უძველესი ქართული რელიეფური ნიმუშებია. ქრისტიანობამდელ ხანაში საკმეველი გამოიყენებოდა საზეიმო ცერემონიალებისას და წარმართული ღმრთაებების წინაშე მსახურებისათვის, აქედან გადმოვიდა და დამკვიდრდა ის ახალ რელიგიაში. ქრისტიანულ ღმრთისმსახურებაში, ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია მორწმუნეთა მიერ საცეცხლურში მოთავსებული საკმევის აღმავალი კვამლის გააზრება ღმრთისადმი აღვლენილი ლოცვის, სულის ზესწრაფვის გამოხატულებად³⁷⁶. ბრდაძორის ქვასვეტზე საცეცხლური კომპოზიციის მნიშვნელოვან ელემენტად გვევლინება, რამდენადაც ცენტრალური ადგილის დაკავებით ხაზგასმულია მისი იდეური დატვირთვა. როგორც აღვნიშნეთ, იოანე ღმრთისმეტყველის გამოცხადებაში ეს ლიტურგიული საგანი ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც საყვირი, ერთად იხსენიებიან აპოკალიპსისში მეორედ მოსვლის მოვლენებთან კავშირში. გარდა ამისა, საცეცხლური ღმრთისმშობლის მიძინების იკონოგრაფიის შემადგენელი ნაწილია. ამგვარად, ლიტურგიული ნივთის გამოსახვით, ბრდაძორის ოსტატი მიუთითებს ქრისტიანული მსოფლმხედველობის ორ მნიშვნელოვან მომენტზე და გაცნობიერებული ურთიერთკავშირის საფუძველზე, ერთ კომპოზიციაში აერთიანებს მათ.

ბრდაძორის ქვასვეტზე ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების რელიეფის მხატვრული დამუშავების მანერა, ადრექრისტიანული პერიოდის ქართული რელიეფების უმრავლესობისათვის დამახასიათებელი ხაზობრივ-დეკორატიული სტილით განისაზღვრება. ფიგურები, ძირითადად, დაბალი რელიეფით არის შესრულებული, თუ არ ჩავთვლით ალაგ-ალაგ შედარებით ღრმა ჭრას, რის გამოც შუქ-ჩრდილის მონაცვლეობა გამოსახულებებს მოჩვენებით მოცულობას ანიჭებს. მიუხედავად დაბალი რელიეფისა, ოსტატი ფიგურებს საკმაოდ მკვეთრი კონტურით საზღვრავს და მათ მკაფიო გარშემოწერლობას სძენს, მის საზღვრებში კი გრაფიკული ხაზების პარალელურ, დიაგონალურ და ა.შ. ინტენსიურად ცვალებად დინებას პირობითი ფორმების და სხეულის მოძრაობის, მიმართულების აღსანიშნავად იყენებს. ხაზოვანი ნახატი შექმნილია ანგელოზთა სამოსი და ფრთები, სუდარა - მარიამის სულისთვის. კომპოზიცია ჩაწერილია სადა, ერთმაგი ლილვით შემოსაზღვრულ სიბრტყეზე და ეს ხაზოვანი ჩარჩო თითქოს აწესრიგებს გრაფიკული ხაზების, ერთი შეხედვით, ქაოტურ სიმრავლეს. ოსტატი ცდილობს ამგვარი ხაზების მდინარეება გამოიყენოს ფიგურათა ექსპრესიის საჩვენებლადაც,

³⁷⁵ კ. მაჩაბელი, ადრეული... გვ. 116.

³⁷⁶ კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში, ხელოვნება, 1991, N 6, გვ. 47.

კომპოზიციის საერთო ემოციური ფონის გადმოსაცემად. რელიეფისათვის დამახასიათებელია ეპოქის შესაბამისი დამოკიდებულება ფიგურათა დაყენების, კომპოზიციური წინასწარგანზრახულობის თვალსაზრისით. სიუჟეტის განვითარება და მოძრაობა მისი ცენტრისაკენ ხდება, ფიგურათა განლაგება, სცენის საერთო არქიტექტონიკა, კომპოზიციის შიგნით ჩაკეტილი სიბრტყის არსებობის შეგრძნებას იწვევს და ყურადღებას მისი შუაგულისკენ მიმართავს. გამოსახულებათა მკაცრი ფრონტალურობა და დინამიკას მოკლებული, არაპლასტიკური ფორმები, სტატიკურობის დაძლევის შეუძლებელს ხდის და კომპოზიციას რეპრეზენტაციულ ხასიათს ანიჭებს. რელიეფის დამუშავებაში გამოყენებულია ქვაზე ჭრის არაერთგვაროვანი ტექნიკა, ღარისებური, ერთმაგი ან ორმაგი დამრეცი კვეთა და მიუხედავად მათი სიმაღლის ცვალებადობისა, არ არის დარღვეული რელიეფის ზოგადი სიბტყობრივი ხასიათი, რაც ორ პარალელურ სივრცეს (ფონისა და საკუთრივ გამოსახულების) შორის არსებობს. სხეულის დარღვეული, უხეში პროპორციები, დიდი თავები, მოკლე ფეხები, ანგელოზთა მძლავრი ფრთები, მხოლოდ გარეგნულ ეფექტს ახდენს და არ გადმოსცემს ექსპრესიას. გარეგნული ნიშნებით, დეტალების შესრულება-დამუშავების ტექნიკის თვალსაზრისით, ბრდაძორის სტელის ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების რელიეფი ხანდისის (VI ს.), დავათის (VI ს.), საცხენისის (VI ს.) ქვასვეტების, ჟალეთის სანათლავის (VI-VII სს.) რელიეფებთან ავლენს კავშირს. ღმრთისმშობლის შესუდრული სული, ფორმითა და ქსოვილის დიაგონალური და ჰორიზონტალური ხაზებით დამუშავებით, საცხენისის ქვასვეტის „შობის“ კომპოზიციიდან ჩვილი იესოს ანალოგიურია. ასეთივეა ფიგურების სამოსი საცხენისის ქვასვეტზე და ჟალეთის სანათლავზე (სურ. 84) და ანგელოზთა გამოსახულებები. ბრდაძორის სტელის ანგელოზთა არაპროპორციული ფიგურები, სხეულის მოხაზულობა და მოძრაობა, ფეხებისა და თავის სხვადასხვა რაკურსში გადმოცემა, მათი ერთნაირად წინ გადადგმული ნაბიჯი, სამოსის კალთების რხევის მიმართულება და დამუშავების ფორმა, თმისა და სახეთა გადმოცემის თავისებურება, აახლოებს მათ დავათის სტელის ანგელოზებთან (სურ. 85), ხანდისის ქვასვეტის ანგელოზთან კი, მსგავსება სამოსისა და სახეთა დამუშავებაშია გამოვლენილი. რაც შეეხება ანგელოზებს ჟალეთის სანათლავზე, სამეცნიერო ლიტერატურაში ისინი მიჩნეულნი არიან დავათის სტელის ანგელოზთა უახლოეს პარალელურად და ორივე ერთად, ერთ სახელოსნოში შექმნილ ნიმუშებად მოიაზრებიან³⁷⁷. ამგვარად, ანგელოზები ბრდაძორის ქვასვეტიდან, ჟალეთის სანათლავის ანგელოზებთანაც გარკვეულ სიახლოვეს ამჟღავნებენ. მსგავსების გარდა, ბრდაძორისა და დავათის ქვასვეტების ანგელოზებს შორის განსხვავებაც არის - მათ სხვადასხვაგვარი ფრთები აქვთ. ბრდაძორის სტელის ანგელოზები დაუნაწევრებული, ძლიერი

³⁷⁷ კ. მაჩაბელი, დავათის ქვასვეტის ადგილი ქართული პლასტიკური ხელოვნების განვითარებაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, თბ., 1991, გვ. 73.

ფრთებით გამოირჩევიან, დავათის სტელის ანგელოზებისა კი, მცირე ზომისაა და ორი სხვადასხვაგვარად დამუშავებული ნაწილისაგან შედგება. მათგან განსხვავებით, ბრდაძორის ანგელოზებს შარავანდედი არა აქვთ და თმა, ყველაზე მეტად ხანდისის სტელის ანგელოზისას მიუგავთ³⁷⁸. ფიგურათა ცალკეული ფორმების პლასტიკური დამუშავების ხერხების მსგავსება მიუთითებს ერთი მხატვრული სახელოსნოდან გამოსული სხვადასხვა ოსტატის ხელწერაზე, რომლებსაც ინდივიდუალური შტრიხები შეაქვთ დეტალების გადმოცემაში, თუმცა, ყველასთვის საერთოა შესრულების მხატვრულ-პლასტიკური ტენდენციები.

ბრდაძორის ქვასვეტზე საცეცხლურთა ზედაპირი დამუშავებულია სხვა სცენებში გამეორებული წრეში ჩასმული წერტილების მოტივით. ასეა გაფორმებული სახარება მაცხოვრისა და ერთი წმინდა პერსონაჟის ხელში, ქტიტორის კაბის კიდეები, იგივე ხერხით არის აღნიშნული ქვასვეტზე გამოსახული ფიგურების თვალები. ამგვარად დამუშავებული საცეცხლური ქართულ რელიეფურ მაგალითებს შორის არ მოიძებნება, თუმცა, თავად წრეში ჩასმული წერტილის მოტივის გამოყენება უცხო არ არის ბიზანტიური სპილოს ძვლისა და ქართული რელიეფურ კვეთილობისათვის. მსგავს მოტივი გხვდება ბერლინის მუზეუმში დაცული იმპერატორ ლეო VI-ის კორონიზაციის ამსახველ სპილოს ძვლის ნივთზე - სამოსის, ცალკეული დეტალების, სახარების გაფორმებაში³⁷⁹, ატენის სიონის (VII ს. I ნახ.), წებელდისა (VII-VIII ს.) და გველდესის კანკელების (VIII-IX სს.), სხიერისა (X ს. I ნახ.) და ჯოისუზნის (X ს. I ნახ.) რელიეფებზე³⁸⁰, ბოყვას კანკელის (X ს.) ფრაგმენტებზე, მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებზე (არმაზის კანკელი (IX ს.), ნესგუნის მოხატულობა (X ს.)), ჭედური ხელოვნების მაგალითებში (ზარზმის ფერისცვალების ხატი IX ს.)³⁸¹.

ამგვარად, ბრდაძორის მცირე ქვასვეტზე ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების სცენაში საყვირიანი ანგელოზის ჩართვით, მივიღეთ მკვეთრად გამოხატული ესქატოლოგიური საზრისის მქონე თემის ორიგინალური რედაქცია, რომლის მსგავსი შუა საუკუნეების ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნებაში არ არის გამოვლენილი. ბრდაძორის აღნიშნული ანგელოზი საყვირიანი ანგელოზის უძველესი გამოსახულება უნდა იყოს არა მხოლოდ ქართულ, არამედ მთელ ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ამგვარი ანგელოზის ერთ-ერთი ადრეული ფიგურა IX საუკუნის ბიზანტიური სპილოს ძვლის ფირფიტაზე „უკანასკნელი სამსჯავროს“ სცენაშია (იხ.: სურ. 18), ქრონოლოგიურად მას მოსდევს ჩვენთვის კარგად ნაცნობი საყვირიანი ანგელოზი

³⁷⁸ საერო პირებს ბრდაძორისა და დავათის სტელაზე, ასევე, ანგელოზებსა და სხვა ფიგურებს ქალეთის სანათლავიდან, თმა ერთნაირად აქვთ დამუშავებული. დავათის სტელაზე ანგელოზის (მეორე ანგელოზის თავი დაზიანებულია) თმა, ჩამოთვლილი ფიგურებისაგან, მათ შორის ბრდაძორის ანგელოზისაგან, განსხვავებულია.

³⁷⁹ G. Tschubinashwili, Ein Elfenbeintriptychon aus Ratscha, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VIII (1933-34 წწ), ტფ., 1935, ტაბ. IX.

³⁸⁰ P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 69, 81; ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 129.

³⁸¹ P. O. Шмерлинг, იქვე, გვ. 81.

ჯოისუბნის X საუკუნის I ნახევრის რელიეფიდან. ღმრთისმშობლის სულის ამადლების თემაში, მესაყვირე ანგელოზის ჩართვის ორიგინალური, განსაკუთრებული შემთხვევა იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზე და ოსტატის ინდივიდუალურ ინტერპრეტაციაზე მიუთითებს. კომპოზიციის ესქატოლოგიური იდეა ორგანულად უკავშირდება ქვასვეტის ერთიან მხატვრულ პროგრამას და მეორედ მოსვლის თემასთან ასოცირდება. მეორე მნიშვნელოვანი გამოსახულება, რომელიც, ჩვენი აზრით, მეორედ მოსვლის თემას უკავშირდება ამ ადრეულ ეპოქაში, ბრდაძორის ქვასვეტზე წარმოდგენილი საცეცხლურია. ამგვარი თვალსაზრისის საფუძველი წმინდა წერილშია მოცემული. რელიეფების შესრულების სტილური მახასიათებლები მისი შექმნის ეპოქის მხატვრულ ამოცანებს პასუხობს და პარალელებიც ეძებნება ამავე პერიოდის ქართულ რელიეფურ ნიმუშებს შორის.

ბ) ხანდისის ქვაჯვარა და საცეცხლურიანი ანგელოზი

VI საუკუნის ხანდისის ქვაჯვარა გამორჩეული ნიმუშია ადრექრისტიანული ხანის ქართულ რელიეფურ პლასტიკაში. მის სამ წახნაგზე ანთროპომორფული ფიგურებია, მეოთხეზე კონცენტრირებული წრეების ორნამენტია გამოკვეთილი. ქვაჯვარას სკულპტურულ ფიგურებს შორის ყურადღებას გავამახვილებთ ერთ-ერთ გამოსახულებაზე, რომელიც ჩვენი აზრით, მეორედ მოსვლის თემატიკას ეხმიანება.

ხანდისის ქვასვეტის ცენტრალურ გამოსახულებებს წარმოადგენს ზედა რეგისტრში აღსაყდრებული ქრისტე პანტოკრატორი, გადაშლილი წიგნით ხელში, მზისა და მთვარის დისკოებით ორივე მხარეს და მის ქვემოთ, ტახტზე დაბრძანებული ჩვილადი ღმრთისმშობელი (სურ. 86). ისინი ქმნიან რთულ იკონოგრაფიულ კომპოზიციას, რომელშიც ქრისტიანობის ორი მნიშვნელოვანი თემაა შეთავსებული, სვეტის დანარჩენი წახნაგების წმინდანთა გამოსახულებებთან ერთად³⁸². ქრისტეს ფიგურის რეგისტრში, მომიჯნავე წახნაგზე, მფრინავი ანგელოზის ფიგურაა ხელში საცეცხლურით, მიმართული პანტოკრატორისაკენ (სურ. 87). კიტი მაჩაბელის აზრით, ანგელოზი აზრობრივად დაკავშირებულია უფლის დიდებასა და ღმრთისმშობლის განდიდებასთან³⁸³. საყურადღებოა, რომ ქვაჯვარაზე წარმოდგენილი აღნიშნული ანგელოზი არ არის ქრისტეს დიდების კომპოზიციისათვის ტიპური მოვლენა და გამონაკლისია, რადგან იგი საცეცხლურით ხელშია. ეს კი, ეჭვგარეშეა, მეორედ მოსვლის იდეას უკავშირდება. კომპოზიციის ამგვარი გააზრების მართებულობაზე მიუთითებს, ქრისტეს რეპრეზენტაციული ფიგურის საშუალებით, მისი დიდების განზოგადებული მნიშვნელობით

³⁸² კ. მაჩაბელი, ადრეული... გვ. 16.

³⁸³ იქვე, გვ. 16.

წარმოჩენა, „დაკავშირებული მეორედ მოსვლასა და ადამიანთა განკითხვასთან“³⁸⁴. თავად ნიკო ჩუბინაშვილი, ხანდისის ქვაჯვარას მკვლევარი, აღნიშნულ ანგელოზს ღმრთისმშობლის განდიდებასთან აკავშირებდა, მიუხედავად მისი ზედა რეგისტრში, ქრისტეს დონეზე გამოკვეთისა³⁸⁵.

ამდენად, ხანდისის ქვაჯვარაზე გვაქვს კიდევ ერთი ანგელოზი, რომელიც თავისი ატრიბუტით - საცეცხლურით, მეორედ მოსვლის ნიშან-ფიგურად არის გადაქცეული. ბრდაძორის ქვასვეტის მსგავსად, რომელზეც საყვირიანი ანგელოზი და საცეცხლური მეორედ მოსვლის იდეასთან კავშირში ვხედავთ კომპოზიციაში, ხანდისის ქვაჯვარაზეც საცეცხლურს იგივე დანიშნულება აქვს. ვფიქრობთ, ხანდისის ანგელოზი კი სწორედ ისაა, რომლის შესახებაც გამოცხადების ზემომოყვანილ ტექსტში ვკითხულობთ: „მაშინ მოვიდა სხვა ანგელოზი, რომელიც დადგა საკურთხეველთან, და ჰქონდა სასაკმეველე ოქროსი; და მიეცა დიდძალი საკმეველი, რათა ყველა წმინდის ლოცვასთან ერთად ტახტის წინ, საკურთხეველზე დაედო იგი“ (გამოცხ. 8:3).

მნიშვნელოვანია, რომ ხანდისის ქვაჯვარაზე წარმოდგენილი აღსაყდრებული მაცხოვარი, ხელში გადაშლილი წიგნითა და მაკურთხეველი მარჯვენით, ასეთი ტიპის ქრისტეს ერთ-ერთი უძველესი ნიმუშია და ამ პერიოდის ქართულ მქანდაკელობაში ფეხზე მდგომი ქრისტეს გამოსახულების პარალელურად გვხვდება (მაგალითად, ხოჟორნას ეკლესიის ინტერიერში ჩაშენებული ქვაჯვარას ერთ-ერთ ფრაგმენტზე ამალეების კომპოზიციაში (VII ს.)³⁸⁶). წინამდებარე ნაშრომის უკვე განხილული ნიმუშები ადასტურებენ, რომ აღსაყდრებული ქრისტეს სწორედ ასეთი ხატებაა „დღე განკითხვის“ კომპოზიციებისათვის დამახასიათებელი შემდგომ ეტაპზე (ჯოისუბანი, ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი). ადრეულ ხანაში, მსგავსი იკონოგრაფიის ქრისტე გვაქვს ქვემო ბოლნისის სამეკლესიანი ბაზილიკის (VI ს.)³⁸⁷, სანომერის ეკლესიის სამხრეთი ფასადის რელიეფებზე (VII ს.)³⁸⁸, ზემოთ განხილულ ბრდაძორის მცირე, დმანისის ქვასვეტებზე (VI ს.)³⁸⁹ ხოჟორნას ეკლესიის კედელზე ჩაშენებულ კიდევ ერთ ქვაჯვარას კაპიტელზე (VII ს.)³⁹⁰, ქემერტის ქვასვეტის ფრაგმენტზე (VII – VIII სს.)³⁹¹. უფლის დიდების, მისი საყდარზე დაბრძანების თეოფანიური არსი უკავშირდება ძველი და ახალი აღთქმის წინასწარმეტყველთა აპოკალიპსისურ ხილვებს, სადაც უფლის მეორედ მოვლინების წინასწარუწყება და მისი ღმრთაებრივი დიდებულებაა გაცხადებული, ამის შესახებ მათეს

³⁸⁴ ნ. ალადაშვილი, უფლისა და..., გვ. 19.

³⁸⁵ ნ. გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 21.

³⁸⁶ თ. დადიანი, ქვასვეტები, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 60. სურ. 78.

³⁸⁷ იქვე, გვ. 19-20. სურ. 22.

³⁸⁸ იქვე, გვ. 20-21, სურ. 27.

³⁸⁹ იქვე, გვ. 66. სურ. 136.

³⁹⁰ იქვე, სურ. 78.

³⁹¹ იქვე, სურ. 147.

სახარებაშიც არის მოთხრობილი. „ვიხილე უფალი მჯდომარე საყდარსა ზედა მაღალსა და აღმატებულსა“ (ესაია 6:1), „და ზესთა ზენა სამყაროსა, ზემთა თავისა მათისა, ვითარცა ხილვად ქვისა საპფირისანი. მსგავსებად საყდარსა მის ზედა; და მსგავსებასა ზედა საყდრისასა მსგავსებად, ვითარცა სახესა კაცისასა მის ზედა ზენა“ (ეზეკ. 1:26), „...და აჰა, დგა საყდარი ცათა შინა და საყდარსა ზედა მჯდომარე“ (გამოცხ. 4:2), „ხოლო რაჟამს მოვიდეს ძე კაცისად დიდებით თვისითა, და ყოველნი ანგელოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდართა დიდებისა თვისისასა“ (მათე 25:31).

ხანდისის ქვასვეტზე მოკლე რედაქციით წარმოდგენილი სამყაროს შემქმნელი ღმერთის განდიდებისა და ღმრთაებრივი დიდებულებით მეორედმოსვლისეული აღსაყდრებული ქრისტეს სახეთა გამოცალკეება ვერ ხერხდება და მოგვიანებით, კედლის მხატვრობაში საერთო იკონოგრაფიული რედაქციით გვევლინება³⁹².

აღნიშნულ ქვასვეტზე ქრისტეს ფიგურასთან მზისა და მთვარის ასტრალური ნიშნების გამოსახვა უფლის დიდების კოსმიურ მასშტაბებსა და მის ყოვლისმპყრობელობაზე მიუთითებს. ამგვარი გაგება ანტიკურობიდან მომდინარეობს, როდესაც მზე და მთვარე ძალაუფლების, პყრობის სიმბოლოებთან ასოცირდებოდა. დღისა და ღამის მნათობები, ქრისტეს თან ახლავს ქვემო ბოლნისის სამეკლესიანი ბაზილიკის მხოლოდ ფოტოზე შემორჩენილ ამადლების რელიეფზე (სურ. 88), ნიშნად ქრისტეს დიდების მარადიულობისა, მისი მეუფების კოსმიური მნიშვნელობისა³⁹³. ქრისტიანულ ხელოვნებაში ეს სიმბოლოები, თითქმის ყოველთვის დაკავშირებულია ქრისტეს სხვადასხვა გამოსახულებასთან (წმ. საბინას ტაძრის კარის კვეთილობა, 522-432 წწ.; რაბულას სახარების მინიატურები, VI ს.; გარეჯის წმ. დოდოს მონასტრის საკურთხეველის მოხატულობა, IX ს.)³⁹⁴.

ამდენად, ხანდისის ქვასვეტი, ბრდამორის ქვასვეტის მსგავსად, წარმოგვიდგენს საქართველოში შემორჩენილ უძველეს, VI საუკუნის რელიეფურ ნიმუშს, სადაც მეორედ მოსვლის თემატიკა ჩნდება. საინტერესოა, რომ მათზე წარმოდგენილი გამოსახულებები - აღსაყდრებული ქრისტე, საყვირიანი ანგელოზი, ანგელოზი საცეცხლურით ხელში, თავისებური ნიშან-სიმბოლოებია, რომლებიც საზრისს გადმოგვცემენ ლაკონიურად, ამბის თხრობის გარეშე.

ხანდისის ქვასვეტის გამოსახულებები სიბრტყულ-ხაზობრივი შესრულების სტილით, მისივე თანადროული, VI საუკუნის ქვემო ბოლნისის, ეძანის, თეთრიწყაროს აიაზმას (სურ. 89) ეკლესიების რელიეფებთან არის დაკავშირებული. გარდა შესრულების სტილისა და მხატვრული ტექნიკისა, ხანდისის ფიგურები ცალკეული დეტალების გადაწყვეტის მიხედვით (მაგ. თმა),

³⁹² ეკ. კვაჭატაძე, „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, საქართველოს სიძველენი, 2014, N 17, გვ. 133.

³⁹³ ნ. ალადაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 19.

³⁹⁴ ეკ. კვაჭატაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 134.

მსგავსებას ავლენენ პანტიანის ჯვრის ბაზისის რელიეფებთან (სურ. 90). ხანდისის ფიგურების სახეთა დამუშავებაში გამოვლენილია პლასტიკური მიდგომა, რითაც ისინი ყაჩაღანის ჯვრის, მცხეთის ჯვრის ქრისტეს ამადლების გამოსახულებებთან ჰპოვებს პარალელს, ხოლო სხეულები შექმნილია გრაფიკული მანერით. სკულპტურულობისა და დეკორატიულ-ხაზობრივი ტენდენცია ხანდისის ქვასვეტზე თანაარსებობს.

გ) სხიერის კანკელი

ონის რაიონის სოფელ სხიერის წმინდა გიორგის სახელობის მცირე ზომის დარბაზული ტიპის ეკლესია 1991 წლის მიწისძვრამ საბოლოოდ გაანადგურა. გიორგი ბოჭორიძის XX საუკუნის 20-იანი წლების აღწერილობის მიხედვით, ეკლესიის მთლიანი მოხატულობიდან მხატვრობა მხოლოდ ზედა ნაწილში იყო შემორჩენილი³⁹⁵. ჩრდილოეთი კარის ადგილას გაკეთებულ ნიშში დადებული ყოფილა წარწერებიანი ქვის ფიცარი ანგელოზების, საერო და სასულიერო პირთა გამოსახულებებით, რომელიც თავის დროზე შენობის კედელში იქნებოდა დატანებული. წარწერებსა და გამოსახულებებზე დაკვირვების საფუძველზე გიორგი ბოჭორიძემ ის IX-X საუკუნეებით დაათარიდა. „ქვის ფიცრად“ წოდებული რელიეფური ფილა სინამდვილეში წარმოადგენს ამავე ეკლესიის ქვის კანკელის ნაწილს. რენე შმერლინგმა, სხიერის საყდარი თავისებურებათა გათვალისწინებით, ბრემისა (X ს.) და ერედვის (ბერის საყდარი) (X ს.) ეკლესიებთან დააკავშირა და X საუკუნის ადრეულ ხანებში აგებულად მიიჩნია, აქვე მდებარე „ქვის ფიცარს“ კი მისსავე თანადროულად განიხილავდა³⁹⁶. სხიერის კანკელს მონოგრაფიული კვლევა მიუძღვნა ირინე ნიკოლეიშვილმა³⁹⁷ და ის X საუკუნის I ნახევრის ძეგლად განსაზღვრა. აღნიშნულ დათარიღებას ჩვენც ვიზიარებთ.

სხიერის წმინდა გიორგის ეკლესიის კანკელისაგან გადარჩენილი ნაწილები ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, ნაწილი კი ნაეკლესიარის ადგილზე ინახება (სურ. 91). მუზეუმში დაცული კანკელის ფილა წარმოადგენს ფართო ქვის დაფას, კიდეებზე გარშემოვლებული ორმაგი ლილვებისაგან შემდგარი ორნამენტული წნულით. ფილაზე იგივე წნულით გამოსახულია დიდი ჯვარი, ცენტრში დისკოთი. ჯვრის მკლავებს შორის დარჩენილ ოთხ სწორკუთხედში გამოკვეთილია ფიგურები განმარტებითი წარწერებით (სურ. 92). ზედა კვადრატებში გამოსახულნი არიან: მარცხნივ მთავარანგელოზი მიქაელი და მარჯვნივ - მთავარანგელოზი გაბრიელი, საყვირით ხელში, წარწერებით:

³⁹⁵ გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის... გვ. 234-235.

³⁹⁶ P. O. Шмерлинг, იქვე, გვ. 77.

³⁹⁷ ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 103-140.

წ(მიდა)ი მ(ი)ქ(ელ)|| და წ(მიდა)ი გ(ა)ბ(რიელ)||³⁹⁸

მიქაელის ქვემოთ, ორანტის პოზაში მდგომი იოანე და მისი მცირეწლოვანი შვილები, იოსები და აჰარონი არიან:

წ(მიდა)ო გ(იორგ)ი შ(ეიწყალ)ე ი(ოვან)ე |შ(ვი)ლნი მ(ი)სნი|| ი(ო)ს(ებ) || აჰ(ა)რონ||³⁹⁹

ქვედა, მეოთხე მართკუთხედში, საცეცხლურით ხელში სასულიერო პირია. ხუცურად შესრულებული წარწერა ასე იკითხება:

წ(მიდა)ო| გ(იორგ)ი |შ(ეიწყალ)ე| ხ(უ)ცი ხ{...} ლრე (?)||⁴⁰⁰

მუზეუმშივე დაცულ კანკელის სვეტზე ჰორიზონტალურად განლაგებულ სამ ფიგურას წიგნი, სამწერობელი და სანთელი უჭირავთ (სურ. 93). წარწერა მხოლოდ ერთი მათგანის ვინაობას გვამცნობს - ზედა რეგისტრში, თაღოვან მოჩარჩოებაში, წიგნით ხელში წმინდა მათეა:

წ(მიდა)ა |მ(ა)თე ||⁴⁰¹

კანკელის დანარჩენ სვეტებზე (რომლებიც დანგრეული ეკლესიის სიახლოვეს ინახება), კანკელის ფილის ფიგურათა იდენტური ლუკა და იოანე მახარებლების გამოსახულებებია.

სხიერის კანკელის ფილაზე საყვირიანი გაბრიელ მთავარანგელოზი (სურ. 94) და მიქაელ მთავარანგელოზი (სურ. 95) წარმოგვიდგებიან განსაკუთრებული კომპოზიციის ნაწილად, რამდენადაც მათ არ ეძებნებათ პირდაპირი ანალოგი, ჩვენთვის ცნობილ სხვა კომპოზიციებში. რელიეფი „დღე განკითხვის“ სიუჟეტს კი არ მოგვითხრობს, არამედ გამოსახავს რეპრეზენტატულ ფიგურებს და რაც ნიშანდობლივია, ერთ სიბრტყეზე აერთიანებს საერო პირებს და ზეციურ არსებებს. ჯოისუბნის სარკმლისაგან განსხვავებით (სადაც სულთა აწონვის სცენაც გვაქვს), სხიერის კანკელზე ამბის თხრობა სრულიად გამქრალია. ის, კანკელის ჩვენამდე მოღწეულ ნიმუშთაგან ერთადერთია, რომელიც მეორედ მოსვლის თემასთან დაკავშირებულ მთავარანგელოზთა ფიგურებს შეიცავს. ამგვარად, სხიერის რელიეფი გამოსახვის ფორმითაც, დანიშნულებითაც გამორჩეულია. მისი დახასიათებისა და გააზრებისათვის საჭიროა სხვა კანკელებიც გავიხსენოთ.

საეკლესიო სიმბოლიკის მიხედვით, კანკელს მნიშვნელოვანი დანიშნულება აქვს. მისი საშუალებით ტაძრის სივრცეში არსებული ყველაზე წმინდა ადგილი - საკურთხეველი - სამკვიდრებელი ღმრთისა, გამოყოფილია იმ ნაწილისაგან, სადაც ერისკაცები საეკლესიო მსახურებას ესწრებიან. კანკელი წარმოადგენს საზღვარს ხილულ და უხილავ სამყაროს შორის და იცავს საღმრთო საიდუმლოთა აღსრულებას მლოცველთა თვალთაგან. კანკელის, როგორც მნიშვნელოვანი არქიტექტურულ-მხატვრული ფუნქციის მქონე ელემენტის ჩამოყალიბება,

³⁹⁸ იქვე, გვ. 105.

³⁹⁹ იქვე, გვ. 105.

⁴⁰⁰ იქვე, გვ. 106.

⁴⁰¹ იქვე, გვ. 107.

დიდი ხნის განმავლობაში ცვლილებებით მიმდინარეობდა. შუა საუკუნეების ქართული კანკელების შესაწავლად, ზემოხსენებული მნიშვნელოვანი კვლევა ჩაატარა რენე შმერლინგმა. რელიეფებით შემკული კანკელები საქართველოში ადრეული პერიოდიდანვე შემორჩა: ასეთია, წებელდის კანკელის (VII –VIII სს.) ფილები ძველი და ახალაქმისეული სიუჟეტებით, ცალკეული გამოსახულებებით, ქრისტეს ვნებათა ციკლებით; VIII-IX საუკუნეებით დათარიღებული გველდესის კანკელის ნაწილები, რომლებზეც სიუჟეტების ამგვარი სიმრავლე აღარ გვხვდება და რელიეფები ორ რეგისტრად, შედარებით „ორგანიზებულად“ არის დალაგებული. აქ, სიუჟეტურ სცენებთან ერთად, შემოდის ორნამენტული და ზოომორფული მოტივი, რომელიც მთლიან ფილას იკავებს. გველდესის კანკელის სვეტის მაყურებლისაკენ მიმართულ წახნაგზე ვხედავთ ვერტიკალურად განთავსებულ პერსონაჟებს⁴⁰² (სურ. 96).

სხიერის კანკელის ოსტატის მიერ გაზიარებულია გველდესის კანკელის სვეტებზე ფიგურათა ვერტიკალურად დაყენების გამოცდილება, რაც, გარკვეულწილად, ქვასვეტების გაფორმების ტრადიციებიდან მომდინარეობს. გველდესის კანკელზე, ცალკეულ ფიგურებთან ერთად, სიუჟეტური კომპოზიციებიც იყო წარმოდგენილი - მარიამის და ელისაბედის შეხვედრის თავისებური ვარიანტი, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი ქრისტეს საფლავთან და სხვა⁴⁰³ (სურ. 97). სხიერის კანკელის შემორჩენილ ფრაგმენტებზე სიუჟეტური კომპოზიციები არ არის. მართალია, ამ კანკელთაგან არც ერთი შემოგვრჩა სრული სახით და ძნელია დავადგინოთ მთლიანი სურათი, მაგრამ აშკარაა გველდესის და სხიერის კანკელთა მსგავსების კიდევ ერთი მომენტი - წმინდანებთან ერთად, საერო პირების გამოსახვა (გველდესის კანკელზე, საერო პირები უნდა იყვნენ - ფიგურა ჯვრით ხელში, მოსასხამიანი ქალი და მამაკაცი ორანტის პოზაში, სამივე შარავანდედის გარეშე). ზეციურ ძალთა უმაღლესი იერარქიის მქონე სახეებთან ერთად საერო პირთა ჩართვა ბიზანტიური ხელოვნებაში გაჩნდა და ქართულ ხელოვნებაშიც აისახა. კიტი მაჩაბელის აღნიშვნით, ეს მომენტი ფეოდალური საზოგადოების მომძლავრების პროცესთან არის დაკავშირებული. ფეოდალთა გამოსახულებები, წმინდანთა წინაშე, „ღმრთით რჩეულობას“ ადასტურებდა და ღმრთაებრივი მფარველობის იდეის გაძლიერებით იყო გამოწვეული⁴⁰⁴.

გველდესის კანკელის თემატიკა, სიუჟეტური კომპოზიციების, ფარშევანგებისა და სხვა სიმბოლური გამოსახულებების მიხედვით, არის აღდგომა, რაც აღნიშნული გვაქვს ჯოისუბნის რელიეფების ნაწილში. სხვა აქცენტებია სხიერის კანკელის კომპოზიციაში: აქ განკითხვის დღის

⁴⁰² P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73.

⁴⁰³ გველდესის კანკელის აღნიშნული რელიეფებიანი ფილა დაკარგულია. მისი ფოტო რენე შმერლინგის მიერ არის გამოცემული. იხ.: P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 4. დაკარგული ფილის იკონოგრაფიის შესახებ, იხ.: თ. დადიანი, გველდესის კანკელის დაკარგული ფილის იკონოგრაფია, საქართველოს სიმეველენი, 2016, N 19, გვ. 24-31.

⁴⁰⁴ კ. მაჩაბელი, ქართული... გვ. 211.

თემატიკაა განმსაზღვრელი. ნიშანდობლივია, რომ ორივე კანკელის შემთხვევაში, იკონოგრაფიული საზრისი მინიშნებით, სიმბოლურად გადმოიცემა და არა თხრობითი, სიუჟეტური კომპოზიციებით. თხრობის უგულებელყოფა და ცალკეული ფიგურების გამოსახვაზე კონცენტრირება სხვა კანკელებსაც ახასიათებთ (ატენის ეკლესიის კანკელი (XI ს. I ნახ.), ზედაზნის კანკელის ფილები (XI ს.), კანკელის ფილები ხოვლედან (XI ს.), ჯრუჭიდან (XI ს.) და ა.შ.). სხიერის კანკელზე გამოკვეთილი თითოეული ფიგურა აზრობრივად დიდი დატვირთვის მატარებელია და სიუჟეტურ კომპოზიციებზე არანაკლებ მნიშვნელოვან მინიშნებებს შეიცავს ქრისტიანული დოგმატების შესახებ.

სხიერის კანკელის მსგავსი, ერთ ფილაზე რელიეფური წნულით დაყოფილ ზედაპირზე დამოუკიდებელი ფიგურის განთავსების სხვა მაგალითი, ჩვენთვის ცნობილი არ არის. თითოეული მათგანი ერთმანეთისაგან განცალკევებით აღიქმება. ამ განცდას აძლიერებს კომპოზიციის მორგანიზებელი და აზრობრივი ცენტრი - სქელი ორნამენტული ჯვარი, რომელიც ერთმანეთისაგან გამოჰყოფს გამოსახულებებს და იმავდროულად, მათ იდეურ-კომპოზიციურ გამაერთიანებლად გვევლინება. როგორც აღინიშნა, რელიეფური არშია საერთო მხატვრულ აგებაში ქმნის ტოლმკლავა ჯვარს, გადაკვეთის ადგილას კი ბირთვია, რომელსაც ირინე ნიკოლეიშვილი „მზის დისკოს“⁴⁰⁵ უწოდებს და მზის სიმბოლოს უხვად გამოყენებაზე მიუთითებს ხალხური შემოქმედების ნიმუშებსა და ქართულ არქიტექტურულ ორნამენტში (ძირითადად, X საუკუნის ძეგლებზე: ერედვი, შეპიაკი, ზემო კრიხი, ზემო სკრა, ქორეთის კარი, ფარის საკურთხევლისწინა ჯვარი, სვანეთში შემონახული საკურთხევლისწინა ჭედური ჯვრები (X-XI სს.) წვირმის ეკლესიიდან⁴⁰⁶). მზის ნიშანს მკვლევარი უკავშირებს ჯვარცმული ქრისტეს სიკვდილზე გამარჯვების სიმბოლოს - ახალ მზეს, სამყაროს ნათლისმომფენს, გამათბობელს და ამავდროულად, დამწველს. ჯვრის მკლავების გადაკვეთაზე მზის დისკოს არსებობა, შეესატყვისება ქრისტეს ჯვარცმის შემდგომ მის მეორედ მოსვლას და განკითხვის დღის

⁴⁰⁵ ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 109.

⁴⁰⁶ თ. სეხნიაშვილი, წვირმის ეკლესიაში შენახული ჭედური საკურთხევლის წინ დასადგამი ჯვრები, ნაშრომი ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 2019. ინახება საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში.

სიმბოლურ აღქმას, რასაც ხელს უწყობს გაბრიელ მთავარანგელოზის საყვირიანი გამოსახულება⁴⁰⁷ ფილის ზედა, „ზეციურ“ ზონაში, წერს მკვლევარი⁴⁰⁸.

კანკელზე მთავარანგელოზები დამოუკიდებელ „პორტრეტულ“ გამოსახულებებად გვევლინებიან და არა სიუჟეტურ კომპოზიციაში ჩართული ანგელოზების (მაგალითად, შობა) დარად.

კანკელის ქვედა რეგისტრში, ორანტის პოზაში მდგარი, შარავანდედიანი საერო პირი, ვინმე იოვანე და მისი მცირეწლოვანი ვაჟები, იოსებ და აპარონ, წმინდა გიორგის შეწევნისთვის მიმართავენ (სურ. 98). წარწერის გარდა, გამოსახულებათა რეპრეზენტაციაც თხოვნითი, ვედრების ხასიათისაა. სცენა ადასტურებს, რომ „...ქრისტიანული რელიგიის ძირითად პროგრამაში ისტორიულ პირთა დგომით, ხაზი ესმება ღმერთისა და წმინდანების მიერ მათი მფარველობისა და შეწევნის იდეას“⁴⁰⁹. სხიერის კანკელის მსგავსად, ჯოისუბნის ეკლესიის „განკითხვის“ კომპოზიცია საერო პირის ფიგურას შეიცავს იმ განსხვავებით, რომ ქტიტორი - გაბრიელ მამასახლისი, ჯოისუბანში მესაყვირე ანგელოზთან საერთო სცენაშია გამოკვეთილი, სხიერში კი, იოვანე შვილებითურთ მიქაელ მთავარანგელოზის ქვემოთაა განთავსებული. მიუხედავად ამისა, ორივე შემთხვევაში საერო პირების კავშირი მთავარანგელოზებთან გამართლებული და მათივე რელიეფური პროგრამის საერთო ტენდენციას დაქვემდებარებულია. ქტიტორის მიმართვა უფლისადმი, მეორედ მოსვლის ჟამს მეოხებისა და საიქიო ცხოვრებაში სულის შეწევნის თხოვნად აღიქმება, ეს, კი პირდაპირ ესქატოლოგიურ რწმენას ეხმიანება და ამგვარი სცენის იდეას განსაზღვრავს. ხშირად, ქტიტორები, „ვედრება“ კომპოზიციაში ღმერთისმშობელსა და იოანე ნათლისმცემელთან ერთად გამოისახებიან. „ვედრება“ კი, როგორც

⁴⁰⁷ ი. ნიკოლეიშვილი, საყვირიანი ანგელოზის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშად, მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის ქტიტორული რელიეფების თავზე, დაზიანებული ანგელოზის ფიგურას ასახელებს. საყვირის მსგავსი მნიშვნელოვანი დეტალი, არ დაუფიქსირებია გიორგი ჩუბინაშვილს ჯვრის ტაძრის მონოგრაფიული კვლევისას, XX საუკუნის 30-40-იან წლებში, მაშინ როდესაც, რელიეფები დღევანდელთან შედარებით, უკეთ იყვნენ შემონახულნი. აქედან გამომდინარე, ი. ნიკოლეიშვილის მოსაზრებას არ ვეთანხმებით.

აყვავებულ ჯვართან საყვირიანი ანგელოზების ფიგურებს ხედავს, მკვლევარი ნელი ჩაკვეტაზე, ჭანდრების წმ. გიორგის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის თავსართის რელიეფურ კომპოზიციაში. მისი სიტყვებით, ანგელოზებს ერთი ხელი ჯვრისთვის მოუკიდიათ, მეორეში, სავარაუდოდ, საყვირი უჭირავთ. იხ.: ნ. ჩაკვეტაძე, ჭანდრების წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფი, ძველი ხელოვნება დღეს, 2016, N 7, გვ. 43. რელიეფის ზედაპირის დაზიანების გამო, დეტალები კარგად არ იკითხება, თუმცა, აშკარად ჩანს, რომ მარჯვენა ანგელოზს ხელი ქვემოთ აქვს დახრილი და არა პირთა მიტანილი, როგორც ეს საყვირიანი ანგელოზების სხვა გამოსახულებებშია. ანგელოზების ხელში საყვირის იდენტიფიცირებას არ ვეთანხმებით, გარკვევით ჩანს, რომ საყვირად მიჩნეულ ნივთს დაკიდებული აქვს საგანი, რომელშიც სხვა მკვლევარები, ვაზის მტევნის ფორმას ხედავენ. იხ.: თ. ხუნდაძე, V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 30.

⁴⁰⁸ ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 111-112.

⁴⁰⁹ იქვე, გვ. 121.

ვიცით, კაცობრიობის ხსნის საზრისიდან გამომდინარე, „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ნაწილია.

გაბრიელ მთავარანგელოზის ქვემოთ, წმინდა გიორგისადმი შეწყალების თხოვნით მიმართული შარავანდედიანი სასულიერი პირი საცეცხლურით (სურ. 99), უშუალოდ იქნებოდა დაკავშირებული სხიერის კანკელის სვეტებზე ლიტურგიული ნივთებით ხელში (სანთელი, სამწერობელი, სანაწილე ყუთი ან წიგნი⁴¹⁰) მახარებელთა და წმინდანთა გამოსახულებებთან. ჯოისუბნის ლიტურგიული შინაარსის რელიეფზეც, ხუთ ფიგურას ანალოგიური საგნები უპყრიათ, მათ შორის, საცეცხლური და პინაკი ან სეფისკვერი.

სხიერისა და ჯოისუბნის ეკლესიების ფასადებზე ლიტურგიისა და განკითხვის ამსახველი რელიეფების არსებობა, მათი ერთმანეთთან გარკვეულ მიმართებაზე გვაფიქრებს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ქრისტიანული ლიტურგიული მსახურების ძირითადი მომენტი ზიარების საიდუმლოს აღსრულებაა, რაც მორწმუნესათვის სულის ცხოვნებისა და განკითხვის დღეს უფლის რჩეულ ცხოვართა შორის მოხვედრის, სამოთხეში დამკვიდრების წინაპირობას წარმოადგენს, მაშინ ნათელი გახდება, ლიტურგიული სცენების მეორედ მოსვლის შინაარსის მქონე გამოსახულებებთან კავშირის მართებულობა⁴¹¹. სხიერის კანკელის ფილასა და სვეტებზე ხუცესისა და საეკლესიო ნივთებით ხელში წარმოდგენილი სხვა ფიგურების სცენებში, ირინე ნიკოლეიშვილი ხედავს ლიტურგიის ცენტრალური მომენტის - „დიდი შესვლის“ გადმოცემას და ამ რიტუალის დროს სათქმელი ტექსტიც მოჰყავს, რომელიც შეიცავს შესავედრებელს, შეწყალებისათვის ჟამსა მეორედ მოსვლისა და „საშინელსა მას განკითხვასა“⁴¹². სხიერის კანკელის რელიეფების ერთობლივად გააზრება უკეთესად წარმოაჩენს ლიტურგიის მნიშვნელობას საიქიო ცხოვრების დამკვიდრებისათვის (ზიარება-ცხოვნება), რაც შეეხება ხუცესს საცეცხლურით ხელში - გარდა იმისა, რომ ფილის სხვა გამოსახულებებთან ერთად უშუალოდ არის დაკავშირებული საშინელი სამსჯავროს თემატიკასთან (საცეცხლურის მეორედ მოსვლის მოვლენებთან კავშირის შესახებ ზემოთ ვისაუბრეთ), ის, შესაძლოა, საკმევლის კმევით მიცვალებულის სულისა და მისი

⁴¹⁰ როგორც ნ. ალადაშვილის მიუთითებს, ოთხკუთხა ფორმის კოლოფი შესაძლებელია სანაწილეს წარმოადგენს (ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის... გვ. 69-70.), ი. ნიკოლეიშვილი კი მიიჩნევს, რომ ეს კვადრატული ფორმის ყუთები წიგნებთან, სახარებასთან უნდა გავაიგიოთ. იხ.: ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 109-110.

⁴¹¹ მიუხედავად იმისა, რომ ნ. ალადაშვილი და ი. ნიკოლეიშვილი შესაძლებლად მიიჩნევენ, ჯოისუბანში ლიტურგიული სცენის ამსახველი რელიეფის ჩრდილოეთ ფასადზე მეორად მოთავსებას და მისთვის თავდაპირველი ადგილმდებარეობის შეცვლას, უნდა შევნიშნოთ, რომ სადაც არ უნდა ყოფილიყო, ეს რელიეფი, სრულიად ბუნებრივად შეიძლება ჩაითვალოს „განკითხვის“ რელიეფთან იდეურად დაკავშირებული, თუ გავითვალისწინებთ, რომ ლიტურგიის მთავარი ნაწილის, ზიარების არსი, მდგომარეობს სულის ცოდვებისაგან განწმენდაში, სამოთხეში საუკუნო ცხოვრების დასამკვიდრებლად.

⁴¹² ი. ნიკოლეიშვილი, იქვე, გვ. 117-120.

ლოცვის ზეცად ასვლისათვის, გზის განმწმენდ მსახურებას ასრულებდეს⁴¹³, სულის ცხოვრებისათვის ადვლენილი ლოცვა კი, ესქატოლოგიური შინაარსის ერთ-ერთი ასპექტია.

სხიერის კანკელის თითოეული რელიეფური კომპოზიციის განხილვამ დაგვანახა მათ შორის არსებული, ესქატოლოგიურ საფუძველზე აღმოცენებული საერთო კავშირი. მთლიანი კომპოზიცია, ჯოისუბნის მსგავსად, ამ თემის ადრეული სქემაა, ერთი მთლიანი სიუჟეტის ფარგლებში გაერთიანებული სხვადასხვა ელემენტით. ამ დროისათვის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებლობა, კანკელზე აღმნიშნული თემის ცალკეული ფიგურების საშუალებით გადმოცემას განაპირობებს.

ფიგურების გამყოფი რელიეფური წნულის პირდაპირი ანალოგი, ბოყვის მთავარანგელოზის სახელობის ეკლესიის კანკელის (X ს.) სვეტის ფრაგმენტზეა მოცემული⁴¹⁴. ორნამენტული ქსოვა, გეომეტრიული დეკორი, ზედმიწევნით იმეორებს სხიერის კანკელის დეკორატიული წნულის კვეთას, ერთგან ჰორიზონტალურად ეშვება სვეტის მთელ სიგრძეზე, მეორეგან კი, ლილვებით ჯვარს ქმნის. სხიერის კანკელის ფილის ორნამენტულ დეკორს პალალები X-XI საუკუნეების არქიტექტურულ ძეგლებში ეძებნება⁴¹⁵.

სხიერის კანკელის ნაწილებზე გამოკვეთილი ფიგურების მხატვრული დამუშავების სტილი, სიბრტყულ-გრაფიკული ხასიათით, ეპოქის ტენდენციებს შეესაბამება. ფიგურები წარმოადგენენ გრაფიკული ხაზებით დამუშავებული ქვის მთლიან მასას, მოცულობის, სწორი პროპორციების და მოძრაობის შეგრძნების გარეშე. გამოსახულების დგომა და ქესტები იმდენად პირობითია, რომ გაბრიელის მოქმედება (საყვირში ჩაბერვა) მხოლოდ მექანიკურ გამოსახვამდეა დაყვანილი. ფიგურათა დამუშავებაში უგულვებელყოფილია სივრცისა და პლასტიკურობის ყოველგვარი ნიშანი. ამ მახასიათებლებით, სხიერის კანკელის ფიგურები გველდესისა და წებელდის კანკელის ფილების მსგავსია. იგივე თვალსაზრისით სიახლოვე ჩანს, ამ სტილის უფრო ადრეული ფაზის ნიმუშებთან - უსანეთისა და კატაულას სტელების გამოსახულებებთან⁴¹⁶. მთავარანგელოზი გაბრიელის „წერტილოვანი“ კაბის მოტივი მეორდება ბოყვას კანკელისა და ჯოისუბნის რელიეფების ფიგურათა სამოსის გაფორმებაში. მსგავსია ასევე, საერო პირთა ჩაცმულობა და ქსოვილის დამუშავების ხერხი, ფიგურათა დაყენების, დგომის გადმოცემა, ზოგადი აგებულება და მხატვრულ-სტილისტური შესრულების თავისებურებანი. აღნიშნული მახასიათებლები, რაჭაში თავმოყრილი, ერთმანეთთან ახლოს განლაგებული სამი

⁴¹³ იქვე, გვ. 121.

⁴¹⁴ კანკელის ეს ფილები ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ინახება. კანკელის შესახებ: გ. ბოჭორიძე, რაჭა-ლეჩხუმის... გვ. 233, სურ. 68, 69, 70; საქართველოს სტიქიით დაზარალებული ძეგლები, თბ., 1991, გვ. 27, ტაბ. VII, VIII, IX.

⁴¹⁵ ი. ნიკოლეიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 131.

⁴¹⁶ P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 80.

ძეგლის (ჯოისუბანი, სხიერი, ბოყვა) რელიეფურ კვეთილობაში, ადასტურებს ერთი სახელოსნოდან გამოსულ ოსტატთა მიერ⁴¹⁷ მათ შესრულებას.

სხიერის კანკელის რელიეფების მხატვრულ გადაწყვეტაში ნათლად ჩანს „წინაპლასტიკური“ სტილის მხატვრული მიდგომა და ამ მიმართებით იგი ჯოისუბნისა და ბოყვას გარდა, კვაისა-ჯვრისა და ვალეს ტაძრის რელიეფებს უახლოვდება. ეს არის ეპოქა, როცა პლასტიკურობა, ფორმათა დახვეწილობა არ არის საბოლოოდ მიღწეული, თუმცა კი შეინიშნება ინტერესი გამომსახველობითი ფორმების გაუმჯობესების მიმართ და მისი განხორციელებისათვის ნიადაგის მომზადება ხდება. სხიერისა და ბრდამორის მესაყვირე ანგელოზები ვიზუალურად ერთმანეთს არ ჰგვანან, მაგრამ საერთოა მისწრაფება ქრისტიანული დოგმის გადმოცემისა. აღნიშნული გამოსახულებების საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამაში მართებული განთავსებით, სხვა ფიგურებთან მათი შესატყვისად გააზრების საფუძველზე, ერთი თემის სრულიად განსხვავებული და ორიგინალური სკულპტურული მაგალითები შეიქმნა.

სხვადასხვა პერიოდში შექმნილი ბრდამორისა და ხანდისის ქვასვეტებს, სხიერისა და ჯოისუბნის რელიეფებს ზოგადასაერთო პლასტიკურ-გამომსახველობითი ნიშნების გარდა, იდეური ჩანაფიქრიც აერთიანებთ. მათი რელიეფური კომპოზიციების თეოლოგიური პროგრამა მეორედმოსვლისეულ მოვლენებს ლაკონური, ზოგჯერ მეტაფორულად გადმოგვცემს და ქმნის განსხვავებული აქცენტებით მოწოდებულ, მნიშვნელოვანი იდეურ-მხატვრული მომენტებით აღბეჭდილი ერთიანი მოვლენის ხატს. აღნიშნული რელიეფები ესქატოლოგიურ საფუძველზე შექმნილ ნაწარმოებთა ჯგუფს ქმნის, რომელთა ძირითადი აზრობრივი მახვილი მესაყვირე ანგელოზთა და მთავარანგელოზთა გამოსახულებებზე მოდის.

ე) არტაანის რელიეფი - კარი სამოთხისა და ხახულის რელიეფი

შალვა ამირანაშვილის ხელოვნების მუზეუმში დაცულია რელიეფური ფილის ორი ფრაგმენტი, ქალაქ არტაანიდან. მუზეუმის დავთარში ისინი გატარებულნი არიან, ექვთიმე თაყაიშვილის მიერ, 1910 წელს არდაგანიდან ჩამოტანილი ექსპონატებად⁴¹⁸. დაზიანებულ ფილებზე, კომპოზიციის სრული სურათის აღდგენა შეუძლებელია. მასზე გამოკვეთილი გამოსახულებები შინაარსით „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიას უკავშირდება, ამიტომაც არის ჩვენთვის საყურადღებო.

⁴¹⁷ საკითხთან დაკავშირებით, იხ.: ა. რეხვიაშვილი, X საუკუნის რაჭის ქვაზე კვეთის სახელოსნოების კლასიფიკაცია, საქართველოს სიძველენი, 2015, N 18, გვ. 158-183.

⁴¹⁸ გ. გაგოშიძე, რელიეფის... გვ. 283.

V საუკუნეში, ვახტანგ გორგასალი არტანში აარსებს თორმეტთაგან ერთ-ერთ საეპისკოპოსოს, სადაც ტაძარიც უნდა ყოფილიყო, რომელიც არ შემორჩა⁴¹⁹.

რელიეფური ფილების ფრაგმენტების ნამდვილად არტანის ეკლესიისადმი კუთვნილების მტკიცება არ შეგვიძლია, შესაძლოა, ისინი რომელიმე ახლომდებარე ქართული ისტორიული ძეგლიდანაც იყოს წამოღებული, ასეთი კი, ამ რეგიონში მრავლად არის. არტანის რელიეფი შეისწავლა გიორგი გაგოშიძემ⁴²⁰. წინამდებარე თავში, მის მიერ რელიეფთან დაკავშირებით გამოთქმულ მოსაზრებებსა და დასკვნებს ვეთანხმებით და ვეყრდნობით.

ორი არათანაბარი ზომის ქვის ნატეხი ფიგურატიულ კომპოზიციას შეიცავს (სურ. 100). ერთ ნაწილზე (25X22X11სმ), ფრაგმენტია დეკორატიულად დამუშავებული თაღისა, შემკული წაგრძელებული „ი“-ს მსგავსი ორნამენტის ორი რიგით. თაღის შიგნით ერთმანეთზე გადაჯვარედინებულ, ზემოთ მიმართულ ფრთებს შორის მცირე ზომის, ფრთაგაშლილი და ნისკარტმოკაუჭებული ფრინველია მოთავსებული. თაღსა და ფრთას შორის, გლუვ ადგილზე ასომთავრულით შესრულებული დაქარაგმებული წარწერაა - [ქერა]ბ(ი)ნი. ქვის ამავე ფრაგმენტზე ჰორიზონტალურად დაყენებული ფიგურის შარავანდედიანი თავ-პირის ნაწილია შემორჩენილი - ეს უნდა იყოს მფრენი ანგელოზის გამოსახულება შუბლზე ჩამოყრილი თმით, ფართო ჭრილის მქონე წყვილი თვალითა და მორკალული წარბებით.

ქვის მეორე ფრაგმენტზე (16X14X5,5სმ), გრებილი ლილვებით დამუშავებული სვეტის მომცრო კაპიტელზე დაფუძნებული თაღია, რომელიც ქვის პირველ ფრაგმენტზე გრძელდება. ფილა სწორედ მათი გადაბმის ადგილზეა გატეხილი. აქვე ვხედავთ კიდევამოტეხილ ჯვარს დაგრძელებული ტარით, პირის ხელში (ჯვრის ტარის შუა ნაწილი ხელის მტევანშია მოქცეული), რომლის ფიგურა არ შემოგვრჩა. რელიეფური ჯვრის ზემოთ, თაღისაკენ მიმართული ანგელოზის ხელია. სვეტსა და ჯვარს შორის ამოკვეთილი ასომთავრული წარწერის თანახმად, ჩვენს წინაშე წარმოდგენილია, „კ(ა)რი სამოთხისა“ (სურ. 101).

⁴¹⁹ ამჟამად თურქეთის ტერიტორიაზე მდებარე ქალაქი არტანის, იგივე არდაჰანის დაარსების ამბავს და მის შესახებ ცნობებს ისტორიული წყაროები გვაწვდიან. მცხეთოსის ძის, ჯავახოსის მიერ აგებულ არტანში, V საუკუნეში, ვახტანგ გორგასალი აარსებს თორმეტთაგან ერთ-ერთ საეპისკოპოსოს. ამასთან დაკავშირებით, იხ.: ქართლის ცხოვრება (ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ), ტ. I, თბ., 1955, გვ. 10; 198. ვახუშტი ბატონიშვილი, საქართველოს გეოგრაფიაში, არტანში ახსენებს ციხეს და დიდნაშენ, გუმბათიან აწ დანგრეულ ეკლესიას. იხ.: ვ. ბაგრატიონი, საქართველოს გეოგრაფია, თბ., 1997, გვ.133-134. აღნიშნული ეკლესია XIX საუკუნის 80-იან წლებში უკვე აღარ იყო შემორჩენილი. იხ.: Д. Бакрадзе, Историческо-этнографический очерк Карсской области, გვ. 10 (ბროშურაზე გამოცემის ადგილი და წელი მითითებული არ არის). ექვთიმე თაყაიშვილის არტანის მხარეში მოგზაურობისას, 1902 წელს, ტაძრის მხოლოდ ფუნდამენტის ნაშთების გარჩევა ყოფილა შესაძლებელი. მკვლევარი, ეჭვქვეშ აყენებს ვახუშტის ცნობას, XVIII საუკუნეში ტაძრის მთლიანობის თაობაზე, რადგან მისი ქვები, სულტან სულეიმანის მმართველობისას (1520-1566 წწ.) აგებული ციხე-სიმაგრის მშენებლობაში გამოუყენებიათ.

⁴²⁰ გ. გაგოშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 283-288.

ქვის ფრაგმენტებზე ასო-ნიშანთა შესწავლისა და გამოსახულებათა სტილისტურ მახასიათებლებზე დაკვირვებით დადგენილია, რომ რელიეფი შესრულებულია X საუკუნის მიწურულსა და XI საუკუნის დასაწყისში⁴²¹. გამოსახულებათა ზომებისა და მათი შესრულების გულმოდგინების მიხედვით აღნიშნული რელიეფი, სავარაუდოდ, ახლოდან აღქმისათვის იყო განკუთვნილი და კანკელის ფილის ნაწილს შეადგენდა. მასზე გამოკვეთილი სიუჟეტი კანკელის სიმბოლურ გააზრებას შესანიშნავად ესადაგება - კანკელი, როგორც ზღუდე და კარი საკურთხევლისა, ანუ სამოთხისა.

გატეხილი ფილის წარწერები ნათელს ჰფენენ ძლიერად ფრაგმენტირებული კომპოზიციის შინაარსს. ქერუბიმის მიერ დაცული სამოთხის ბჭე ორნამენტებითაა დამუშავებული. ქერუბიმი, იგივე ტეტრამორფია, ანუ „ოთხხატეული“, რომლის „ფრთებში გამოკვეთილი იქნებოდა მოციქულთა სიმბოლოები (მათე მახარებელი - არწივი)⁴²²“. ჯვრის ტარზე შემორჩენილი ხელის მტევანი, გიორგი გაგომიძის აზრით, მორწმუნე ავაზაკისა უნდა იყოს, რომელიც ხშირად გამოსახება სამოთხის კართან, დიდ ჯვართან ერთად.

სამოთხის კარი და მისი მცველი ქერუბიმი - „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში შემავალი კომპოზიცია, ჩვენს საკვლევ თემას ეხმიანება. შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში, სამოთხის მრავალფეროვან სცენებში ყოველთვის ჩართულია სამოთხის კარი მისი მცველი ქერუბიმის ხატებასთან ერთად.

ანგელოზებრივი წარმომავლობის ანთროპომორფული ფრთოსანი არსება ქერუბიმი, ანგელოზთა იმ დასის უმაღლესი წარმომადგენელია, რომლებიც ყველაზე ახლოს არიან ღმერთთან. ბიბლიაში, ანგელოზებრივი არსების აღსანიშნავად, პირველად ქერუბიმი იხსენიება და მას უფალი ადამისა და ევას სამოთხიდან განდევნის შემდეგ, სამოთხის ბაღში სიცოცხლის ხესთან მისასვლელი გზის მცველად აყენებს ცეცხლოვანი მახვილით ხელში (დაბ. 3:24). წმინდა წერილის სხვადასხვა წიგნებში ქერუბიმის აღწერილობა არაერთგვაროვანია (1 მეფ. 37:16; 2 მეფ. 6:2; ეს. 37:16; ეზეკ. 1:4-28; 10:1-22; 41:18-20 და სხვ.). შეჯერებულად, ეს არის, ბორბლების მქონე ღმრთაებრივი არსება, ოთხ-ოთხი ფრთითა და ოთხ-ოთხი - ადამიანის, ლომის, ხარისა და არწივის - სახით. მისი მთელი ტანი, ფრთები, ბორბლები, ურიცხვი თვალითაა დაფარული. ასეთივეა, სერაფიმი (ეს. 6:2-3) და უფლის ტახტთან ახლოს მყოფი, მარადიულად მისი დიდების მღალაღებელი ოთხი ცხოველი (გამოცხ. 4:6-8).

წმინდა დიონისე არიოპაგელი, თეოლოგიურ ტრაქტატში ზეციური იერარქიის შესახებ წერს, რომ მარადიულად ღმრთის გარშემო მყოფ ციურ არსებათა მწყობრში მრავალთვალა და მრავალფრთოსანი მწკრივები, ებრაული სახელწოდებით „ქერუბიმი“ და „სერაფიმი“ უშუალოდ

⁴²¹ იქვე, გვ. 285.

⁴²² იქვე, გვ. 284-285.

ღმერთის ირგვლივ არიან დაფუძნებულნი⁴²³. მისივე თქმით, „ქერუბიმის“ წმინდა წოდება გულისხმობს „ცოდნის სიუხვეს“ ან „სიბრძნის გადმოღვრას“. იგი ნაშრომში, „ციურ გონებათა“ მხეცხატოვნებასაც (ანუ მათი ოთხი ცხოველის სახეს) დეტალურად განიხილავს. ამ არსებათა ფრთიანი და გაუმრუდებლად წინ მოძრავი ბორბლები, რომელთაც „გელგელს“ უწოდებენ და ებრაულად „ბრუნვასა“ და „გამოცხადებას“ აღნიშნავს, მარადიულად ბრუნავენ ერთიდაიმავე კეთილის ირგვლივ და „გამოცხადებასაც“ ფლობენ, რადგან დაფარულს თვალსაჩინოდ ხდიან და ა.შ⁴²⁴.

ტეტრამორფ-ქერუბიმების უძველესი გამოსახულება თესალონიკის ჰოსიოს დავიდის ტაძრის აფსიდის V-VI საუკუნეების მოზაიკურ მხატვრობაში⁴²⁵ გვხვდება და გამოსახავს ქერუბიმს ეზეკიელის ხილვიდან (1:4-28, 10:12), ესაიას სერაფიმს (6:1-3) და ექვსფრთა არსებებს იოანეს გამოცხადებიდან (4:2-10) (სურ. 102). ქრისტეს მანდორლა აპოკალიპსისის ექვსფრთა არსებებს უჭირავთ, ოთხივე ცხოველს ფრთებზე ასხიათ ბევრი თვალი, მაგრამ ცეცხლოვანი ბორბლები აქ არ ფიგურირებენ. გრაგნილზე, ქრისტეს ხელში, მოყვანილია ციტატა ესაიას წინასწარმეტყველებიდან (25:9)⁴²⁶.

ბიბლიაში მოცემული აღწერილობათა მიხედვით ქერუბიმისა და ტეტრამორფის (მათ შორის სერაფიმის) ერთმანეთისაგან განცალკევება, მათი გარეგნული მსგავსების გამო არ ხერხდება⁴²⁷. ორივე მათგანი მრავალფრთოსანი და ოთხსახოვანი ციური არსებაა. მიუხედავად ამისა, მათი იკონოგრაფიული სახე საღმრთო წერილს ზუსტად არ მიყვება და მისი გადმოცემებისაგან განსხვავებულია. რაც შეეხება ტეტრამორფს, დროთა განმავლობაში ის მახარებელთა სიმბოლოდ იქცა და მათ იკონოგრაფიას დაუკავშირდა. როგორც ედმუნდ ვიგანდი (Edmund Weigand) აღნიშნავს, ბერძნულ აღმოსავლეთში, აპოკალიპსისის ეს ოთხი ცხოველი განიხილებოდა არა მახარებელთა სიმბოლოებად, არამედ ანგელოზებრივ ქმნილებებად. იმის გამო, რომ იოანეს აპოკალიპსისი დიდი ხნის მანძილზე კანონიკურ წიგნად არ იყო მიღებული, ამ ცხოველების, როგორც მახარებელთა ნიშნებისადმი დასავლეთ-ევროპული მიმართება დიდხანს არ იყო გაზიარებული ბერძნულ-მართლმადიდებლურ სამყაროში. მოგვიანებით, ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, ეს სიმბოლოები აღქმულ იქნენ ქრისტეს გამოცხადების სხვადასხვა ფორმებად და განუხრელად დაუკავშირდნენ ქრისტეს დიდებას და ეზეკიელის ხილვას მაშინ, როცა

⁴²³ ზეციური იერარქია, თბილისი, 2004, გვ. 26.

⁴²⁴ იქვე, გვ. 64.

⁴²⁵ ადრექრისტიანული ხანის მოზაიკური აფსიდალური პროგრამების შესახებ იხ.: E. Thuno, *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome: Time, Network and Repetition*, Cambridge University press, New York, 2015.

⁴²⁶ G. Peers, *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001, pp. 46.

⁴²⁷ ჭედურ სამწეროებელზე, ოთხი ცხოველის სახის შემცველი ფრთოსანი არსება განმარტებითი წარწერის მიხედვით არის „წმინდა ქერუბინი“, გ. ჩუბინაშვილი კი, მათ აპოკალიპსის ტეტრამორფს უწოდებს.

დასავლეთი ცალკეულ სიმბოლოს მჭიდროდ აკავშირებს განსაზღვრულ მახარებელთან და ამიტომ თავისუფალს ხდის მათ Maiestas Domini-ს გამოსახულებისაგან⁴²⁸. ეს მართლაც ასე უნდა იყოს. ქერუბიმები და ტეტრამორფები, უფლის დიდების განმცხადებლები არიან და ამიტომ მათ ხშირად ვხედავთ ქრისტეს დიდების იმ რედაქციაში, რომელიც პოპულარული იყო ქრისტიანული აღმოსავლეთის ქვეყნებში (სირიაში, პალესტინაში, კაბადოკიაში, კოპტურ ეგვიპტეში), მათ შორის საქართველოში და ცნობილი იყო ლიტურგიული მაიესტას სახელით: ტახტზე დაბრძანებული ქრისტე მანდორლაშია, მის ირგვლივ კი არსებებია ეზეკიელისა და იოანეს გამოცხადებიდან. ოთხი ცხოველიდან თითოეულს თვალებით დაფარული ფრთები აქვთ. კომპოზიციაში დამატებული არიან წინასწარმეტყველები, ანგელოზები, ციური სხეულები და სხვ. მისი სახელწოდება ლიტურგიული კონტექსტიდან მომდინარეობს. კერძოდ, საღმრთო ლიტურგიის იმ ნაწილიდან, როდესაც წმინდა ძღვენი იკურთხება და ღმრთისმსახური წარმოთქვამს სიტყვებს ეზეკიელისა და იოანეს გამოცხადებებიდან - რომელთაც იხილეს მეუფე დიდებისა გარშემორტყმული ზეციური ქმნილებებით (გამოცხ. 4:8), ესაიას წინასწარმეტყველებიდან (6:3)⁴²⁹ - როცა სერაფიმები და ქერუბიმები გალობენ - წმინდა არს, წმინდა არს, წმინდა არს უფალი საბაოთ..., საფუძვლად დაედო ქრისტეს დიდების ამგვარ იკონოგრაფიას⁴³⁰. მსგავსი არქაული იკონოგრაფიული „დიდება“, გარეგნულად, კლდეში ნაკვეთი წმინდა დოდოს მონასტრის მცირე ეკლესიის საკურთხევლის აფსიდის მოხატულობაშია (VIII-IX სს)⁴³¹. ყველა ფიგურა ერთად აღებული, ქრისტეს დიდებისა და მისი მეუფების ილუსტრირებაა „ცათა შინა და ქვეყანასა ზედა“. ზეციურ დასთა გამოსახულებები, მათ შორის ანგელოზები, მთავარანგელოზები, სერაფიმები, ქერუბიმები და ძალნი, ლიტურგიული პროცესის შესაბამისი თანმიმდევრობით, წრიულად ევლებიან ოშკის სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა ბურჯის კაპიტელს (სურ. 103).

ლიტურგიული შინაარსის გარდა, შუა საუკუნის მხატვრები, ქერუბიმებისა და ტეტრამორფების გამოსახვით ცდილობდნენ გადმოეცათ ესქატოლოგიური და კოსმოლოგიური თემები⁴³², ამაზე მიუთითებს, ქრისტეს მანდორლის ცეცხლოვან ბორბლებზე მოთავსება, კომპოზიციაში მთვარისა და მზის პერსონიფიცირებული გამოსახულებების ჩართვა (ბაიუტის, წმ. აპოლოს მონასტრის კონქის მხატვრობა (VI-VII სს.) (სურ. 104), დოდოს რქის აფსიდის მხატვრობა (VIII-IX სს) (სურ. 105), წმ. ანტონის კოპტური მონასტრის მხატვრობა (XIII ს.) (სურ.

⁴²⁸ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тб., 1959, Т. I, стр. 129 (სქოლიო N 1).

⁴²⁹ განმარტება ლიტურგიისა - <http://www.orthodoxy.ge/sakhli/liturgia.htm> - შემოწმებულია 15.09.2023.

⁴³⁰ G. Peers, დასახ. ნაშრომი, გვ. 47.

⁴³¹ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1971, გვ. 186-187.

⁴³² G. Peers, დასახ. ნაშრომი, გვ. 46.

106). ქერუბიმ-ტეტრამორფი ცეცხლოვანი ბორბლებით⁴³³ და მასზე ამხედრებული ქრისტე მანდორლაში, მზისა და მთვარის ნიშნები, რაბულას სახარების ამალღების მინიატურაშია (VI ს.) მოცემული (სურ. 37).

ქერუბიმი, როგორც კომპოზიციის ცენტრალური ფიგურა, წარმოდგენილია ჭედური ხელოვნების ნიმუშებზე - ლიტურგიკულ მარაოზე, სამწერობელზე (ობუჯის (X ს.), ქუთაისის (X ს.) (სურ. 107), ზარზმის (XI ს.) (სურ. 108), მესტიის (XI ს.), შემოქმედის (XI ს.)⁴³⁴, ლომისის (XVI ს.)⁴³⁵). ლითონის ოთხი დისკოს შეერთების ადგილზე, ცენტრში, ქერუბიმი და მის ფრთებს შორის მახარებელთა სიმბოლოები მოსჩანს. გარშემო, ოთხივე მხარეს, თითქმის ყოველთვის მთავარანგელოზები თავსდებიან სხვადასხვა ატრიბუტით ხელში. სამწერობელი ინახება საკურთხეველში და მისი გამოყენება ხდება წირვის ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტში - ძღვნის კურთხევისას, ანუ იმ დროს, რაზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. დღეისათვის სამწერობელს მხოლოდ სიმბოლური ფუნქცია შერჩა და გარდა იმისა, რომ ქერუბიმები საკურთხეველის სიწმინდეების მცველებად მოიაზრებიან⁴³⁶, წმინდა ზიარების აღსრულების საიდუმლოში ციური ძალების თანამყოფობასა და მასში მონაწილეობას გამოხატავს. ზოგიერთი სამწერობელი (მესტიიდან, შემოქმედიდან), კედლის მხატვრობის მსგავსად, ეზეკიელის გამოცხადებას ასახავს - ქერუბიმის ფეხქვეშ ბორბლები და მისგან გამომავალი ცეცხლის ალებია. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდება ლიტურგიისას სამწერობელთა გამოყენების შინაარსობრივი მართებულობაც.

სავსებით ნათელია, რომ „ლიტურგიული მაიესტას“ კომპოზიცია, როგორც წინასწარმეტყველთა ხილვების მხატვრული ფორმა, აპოკალიპტური შინაარსით არის დატვირთული და ლიტურგიული მნიშვნელობის გარდა, უცილობლად უკავშირდება ესქატოლოგიურ წარმოდგენებს. ის, „განკითხვის დღის“ მსგავსად, უკანასკნელი ჟამის გლობალურ მოვლენებს კი არ ასახავს, არამედ, უფლის დიდების პრეზენტაციასთან ერთად, მისი მეორედ მოსვლის გახსენებაცაა. ქერუბიმების, როგორც აპოკალიპტური ქმნილების კავშირი ჩვენს საკვლევ თემასთან, ამგვარად, კიდევ ერთხელ დასტურდება.

არტანის რელიეფზე ქერუბიმის ფრთებს შორის შემორჩენილი არწივი, ამკარად მიუთითებს აქ ტეტრამორფ-ოთხხატეულის ფიგურის არსებობაზე. ვფიქრობთ, ისინი ამ შემთხვევაშიც არა მახარებელთა სიმბოლოებად, არამედ, მეორედ მოსვლის ჟამს, ქერუბიმის სახეში გაერთიანებულ აპოკალიპსისურ ცხოველებად უნდა მივიჩნიოთ.

⁴³³ ბაგრატის ტაძრის სამხრეთი ფასადის სარკმლისზედა დაზიანებულ რელიეფზე, მოჩანს ექვსფრთა ანგელოზის ფიგურა და მის გვერდით მრგვალი საგანი, რომელიც ბორბალს ჰგავს. ანგელოზი დგას სადგამზე, რომელიც ბორბალთან არის დაკავშირებული. ვფიქრობთ, შესაძლებელია, აქ მოცემული იყოს სცენა ეზეკიელის გამოცხადებიდან.

⁴³⁴ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское... Т. II, об. ტაბ. 22-23; 26-27; 114-117; 119-122; 123-124.

⁴³⁵ თ. ხოსროშვილი, ლომისის საგანძური, საქართველოს სიძველენი, 2012, N 15, გვ. 408, სურ. N1.

⁴³⁶ კ. მაჩაბელი, ქართული... გვ. 195.

არტაანის რელიეფზე, დღეისათვის ჩვენთვის ცნობილი, სამოთხის კარის ერთადერთი ქვაში კვეთილი გამოსახულებაა. მგრენ ანგელოზთა მიერ სამოთხის „კარნი განხუმულნი“ მოცემულია ამაღლების სცენაში, ვერცხლის ჭედურ ფირფიტებზე სადოლაშენიდან (X-XI სს.)⁴³⁷ და შორაპნიდან (X-XI სს.)⁴³⁸, თუმცა, აღნიშნული კომპოზიციები, არტაანის კანკელზე გამოკვეთილი სცენისაგან განსხვავდებიან. სამაგიეროდ, სამოთხის კარისა და მისი მცველი ქერუბიმის არაერთი მაგალითი შემოგვინახა შუა საუკუნეების ქართულმა მონუმენტურმა მხატვრობამ ატენის სიონის (XI ს.), ბოჭორმის (XI-XII სს), იკვის (XIII ს.) (სურ. 109), ვარძიის (XIII ს.) (სურ. 110), ბეთანიის (XIII ს.), ტიმოთესუბნის (XIII ს.), ახტალის (XIII ს.) (სურ. 111), ჭულეს (IV ს.), ნაბახტევის (XV ს.) და სხვ. „დღე განკითხვის“ კომპოზიციებში. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, აპოკალიპსისის ცხოველები მათ შორის არ ფიგურირებენ. აღნიშნულ მოხატულობებში, ქერუბიმი, ძირითადად, ცეცხლოვანი მახვილით ხელშია წარმოდგენილი. ამდენად, ქერუბიმი არტაანის რელიეფიდან, წარმოადგენს ორიგინალურად გადაწყვეტილ ღმრთაებრივ ქმნილებას ქართულ მქანდაკეობაში.

არტაანის რელიეფზე, სამოთხის კარის სიახლოვეს შემორჩენილ ხელის ფრაგმენტს, ჯვრისთავიანი ბუნით, გიორგი გაგომიძე მორწმუნე ავაზაკს აკუთვნებს. „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში მორწმუნე ავაზაკი მართლაც ხშირად გვხვდება მხარზე მიყრდნობილი, დიდი ჯვრით ხელში, სამოთხის კართან, როგორც მისი ერთ-ერთი პირველი მკვიდრი. რამდენადმე უჩვეულოა არტაანის რელიეფზე მისი განთავსების ადგილი. ჩვენთვის ცნობილი ქართული თუ ბიზანტიური ფერწერული ძეგლების უმრავლესობაში, სამოთხე - სხვადასხვა სცენებით, მნახველისაგან მარცხენა ნაწილში თავსდება. რეგისტრის ცენტრში, სამოთხის კარია. არტაანის რელიეფზე კი პირიქითაა - თვალს თუ გადავავლებთ მარჯვნიდან მარცხნივ, ჯერ ფიგურაა ჯვრით ხელში, შემდეგ „კარი სამოთხისა“. სწორედ ასეა, ტიმოთესუბნის „დღე განკითხვის“ ვრცელ კომპოზიციაშიც (სურ. 112), რომელსაც სტატიის ავტორი, ფიგურათა მსგავსი განლაგების გამო, ნიმუშად იმოწმებს. ამ პირის ვინაობაში ეჭვს არ შევიტანდით, რომ არა მის ზემოთ მფრინავი ანგელოზის ფრაგმენტული გამოსახულება. იკონოგრაფიის მიხედვით, მართალთა გუნდებს სამოთხის კარისკენ ანგელოზი (ან მთავარანგელოზი მიქაელი) მიუძღვება ან თან ახლავს წმინდა პეტრეს, რომელიც იგივე მოქმედებას ასრულებს. სამოთხის გასაღების მფლობელ წმინდა პეტრეს, მართალთა გამცილებლის ფუნქციაც აკისრია. ამგვარი სცენა სამოთხის კარში შესვლამდე, ანუ მნახველისაგან მარჯვენა მხარეს ლაგდება. სწორედ ასეა ტორჩელოს მოზაიკაზე (XII ს.), წმინდა პეტრე გასაღებით ხელში, სამოთხის კარის წინ დგას, მის ზემოთ ანგელოზია, რომელიც სამოთხის კარზე მიუთითებს, კეთილგონიერი ავაზაკი კი, კარის მეორე მხარეს, სამოთხეშია. ანგელოზი

⁴³⁷ ნ. გენგიური, შესავალი... გვ. 229, სურ. 229.

⁴³⁸ Г. Н. Чубинашвили, Грузинское... Т. II, ტაბ. 112-113.

მიუძღვება წმინდა პეტრეს სამოთხის კარისკენ ატენის, ბოჭორმის, ბეთანიის, ტიმოთესუბნის და სხვ. მოხატულობებში. ერთი შეხედვით, არტანის რელიეფზე თითქოს ყველაფერი გარკვეულია, თუმცა, იკვეთება მცირე იკონოგრაფიული შეუსაბამობა: თუ რელიეფზე კეთილგონიერი ავაზაკია გამოსახული, მაშინ ანგელოზი აქ სრულიად ზედმეტია, რადგან დისმასი (ავაზაკის სახელი აპოკრიფული გადმოცემების მიხედვით) და ანგელოზი ერთად არ გამოისახებიან, მაგრამ თუ ეს წმინდა პეტრეა, რომლის ადგილიც კარის ამ მხარეს გამართლებულია, ისევე, როგორც ანგელოზის მასთან თანხლება, მაშინ მას ხელში ჯვარის მაგივრად, გასაღები უნდა ეპყრას. აღნიშნული შეუსაბამობის ფაქტი, შესაძლოა აიხსნას რელიეფური კომპოზიციის შექმნის პერიოდისათვის (X-XI სს. მიჯნა) „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის შემუშავების ადრეული ეტაპით, რის გამოც, ცალკეული მომენტები კომპოზიციაში შეიძლება უჩვეულოდ გამოიყურებოდეს. ისიც დაშვებია, რომ გასაღები მოციქულს მეორე ხელში ეჭიროს, თუმცა, ამის გამორკვევა რთულია, რადგან რელიეფი ნაწილობრივია შემორჩენილი.

მოციქული პეტრეს სკულპტურული ფიგურა, ხელში კლიტითა და გასაღებით, მოცემულია ხახულის მთავარი ტაძრის სამხრეთი პორტალის გაფორმებაში (სურ. 113). პორტალი აქ ტრადიციულად გაგებულია როგორც სამოთხის კარი, სასუფევლის ბჭე, „რომელშიც მხოლოდ მართალნი შევლენ“⁴³⁹. მის ირგვლივ განლაგებული გამოსახულებანი (ალექსანდრე მაკედონელის ამადლება, წინასწარმეტყველ იონას სასწაულებრივი ხსნა ვეშაპის მუცლიდან, გრიფონი, მამალი, ლომი, ლომი და ხარი) (სურ. 114) ფართო გაგებით ხსნისა და აღდგომის იდეას შეიცავენ, ტიმპანზე ანგელოზების მიერ ჯვრის ამადლება კი ესქატოლოგიური მოვლენის გაცხადებაა⁴⁴⁰. ხახულის კარზე მოციქული პეტრე „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის ნაწილი, დამოუკიდებელი ფიგურის სახით, ლაკონიურად არის წარმოდგენილი, თუმცა მისი მნიშვნელობა ორგანულად უკავშირდება როგორც კარიბჭის მცველის სახისმეტყველებით გაგებას, ისე, ესქატოლოგიას. სტილისტურად, მოციქულის გამოსახულება ხახულის ტაძრის თანადროულია და პორტალის სხვა ფიგურებთან ერთად, X საუკუნით თარიღდება.

არტანის კანკელის ფილის მცირე ფრაგმენტებზე შემორჩენილი გამოსახულებები საშუალებას არ იძლევიან ვრცლად ვისაუბროთ მათი შესრულების სტილისტურ თავისებურებებზე, თუმცა, რელიეფის შესრულების ზოგადი ნიშნები, ჯოისუბნისა და სხიერის ფიგურებთან ავლენს გარკვეულ მიმართებას. არტანის რელიეფზე ანგელოზის სახე ძლიერ წააგავს „რაჭულ“ ფიგურებს თმისა და თვალების გამოხატვით, მსგავსია ენერგიული ხელით შესრულებული მათი შარავანდედებიც. ამ დეტალების აღსანიშნავად ოსტატი იყენებს სიბრტყიდან მცირედ ამოწეულ მოცულობებს და ცდილობს მათ პლასტიკურად დამუშავებას.

⁴³⁹ ვ. ჯობაძე, ადრეული... გვ. 174-175.

⁴⁴⁰ თ. ხუნდაძე, ალექსანდრე დიდის ამადლება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე, საქართველოს სიძველენი, 2007, N 10, გვ. 55-56.

მიუხედავად იმისა, რომ ყველა რელიეფზე გამოსახულებები დაბალი რელიეფით არის შესრულებული, არტაანის კანკელის სკულპტურა შედარებით მოცულობითი და რელიეფურია და უპირისპირდება სხიერისა და ჯოისუბნის რელიეფების სიბტყობრივ-გრაფიკული გადაწყვეტას, რაც მათ შორის მსგავსებას ამცირებს. არტაანის კანკელის ფრაგმენტზე სამოთხის კარის აღმნიშვნელი თაღი, ქერუმიბის ფრთებს შორის მოთავსებული არწივის ფიგურა, იმგვარადაა გამოკვეთილი, რომ ფორმათა მოცულობითობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მისი ცალკეული ნაწილები - თავი და ტანი მკვეთრად არის ამოწეული ფონიდან, გაშლილი ფრთები კი ნაკლებად. ფრთების კიდეები ფონისაკენ თანდათანობით ეშვება, რაც მასზე რბილ გადასვლას უზრუნველყოფს და ფიგურას თითქოს პლასტიკურობას ანიჭებს. ირიბად ჩაკვეთილ, საპირისპირო მიმართულების ხაზებით დამუშავებულ ფრთებზე ბუმბულის იმიტაციაა შექმნილი. ამავე ასოციაციას იწვევს მომცრო ნაჭდევები ფრინველის ტანზე. ქერუმიბის ფრთებს, მათი შრეების საჩვენებლად, მთელს სიგრძეზე რელიეფურად დამუშავებული ორი ხაზი მისდევს.

მთლიანობაში, არტაანის რელიეფის გამოსახულებების შესრულების ტექნიკაში შესამჩნევია ცალკეული ფიგურებისათვის მოცულობითი ფორმების, პლასტიკური სილუეტის გადმოცემის ცდა, გამოსახულებათა ზედაპირის დეკორატიული დამუშავების მცდელობა, რომელიც ითვალისწინებს სივრცის შეგრძნებასა და მისადმი ინტერესის გადმოცემას. რელიეფზე პლასტიკურობის განცდა შუალედურ დონეზეა გამჟღავნებული. გამოსახულებები მცირე ზომისანი არიან და თვალშისაცემია მათი საგულდაგულოდ დამუშავების ტენდენცია, რაც კანკელისათვის თვისობრივია. ეს მიდგომა არტაანის რელიეფს მცირე პლასტიკის სხვა ნიმუშებთან აახლოებს. ის ორგანულად ეწერება ქართული ქანდაკების განვითარების იმ საფეხურზე, რომლისთვისაც არის დამახასიათებელი ამგვარი მხატვრული ტენდენციები.

რთულია ვისაუბროთ კანკელის დანარჩენი ნაწილის რელიეფური გაფორმების შესახებ. ვფიქრობთ, სავსებით შესაძლებელია, ის შეიცავდა სამოთხის სხვა სცენებს, რომლებიც სამოთხის კარისა და მისი მცველი ქერუმიბის ეპიზოდთან ერთად, კანკელის მხატვრული გაფორმების საერთო მხატვრულ-სემანტიკურ კონცეფციასთან იქნებოდა შესაბამისობაში.

ბოლოს, ორიოდ სიტყვით შევეხებით კანკელის, როგორც, ქრისტიანულ ტაძარში მნიშვნელოვანი დატვირთვის მქონე არქიტექტურული კონსტრუქციის, მხატვრული გაფორმების თემატიკას. ჩვენამდე მოღწეული კანკელთა ნიმუშების მიხედვით, ქართველი ოსტატები მათ შესამკობად ორნამენტული მოტივების გარდა, იყენებდნენ წმინდა წერილიდან, ქრისტიანული თეოლოგიის მიერ გამოუმუშავებული სახეებიდან აღებულ მრავალფეროვან სიუჟეტურ მასალას. ქართულ კანკელებზე ქტიტორთა გამოსახვას ეკლესია არ ეწინააღმდეგებოდა, პირიქით, მასში ჩადებული იყო უმნიშვნელოვანესი ქრისტიანული დოგმატი - სულის შეწყალების თხოვნა და ამით საიქიო სიცოცხლის დამკვიდრების პერსპექტივა.

X-XI საუკუნეებში, კანკელთა გაფორმების პროგრამებში ბატონობს სიუჟეტური და პორტრეტული რელიეფი. ასეთი ტენდენცია უცხოა ამავე პერიოდის ბიზანტიისათვის, სადაც კანკელებზე ზომორფული და მცენარეული მოტივები იყო გამოყენებული (ტორჩელოს, ჰოსიოს ლუკას ეკლესიების XI საუკუნით დათარიღებული კანკელის ფილები და სხვ.⁴⁴¹). საქართველოში, ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ადრეულ ეტაპზე, კანკელთა რელიეფებით გაფორმება განპირობებული უნდა ყოფილიყო ტაძრის ინტერიერში მოხატულობის არარსებობით, კანკელი კი იძლეოდა საშუალებას, სიუჟეტური რელიეფის დახმარებით გამოესახათ ღმრთისმშობლის, მაცხოვრის, ანგელოზების, ტაძრების აღმშენებელთა სახეები, სცენები წმინდანთა ცხოვრებიდან და სხვ.⁴⁴². კანკელები გადმოსცემდნენ ყველაზე მნიშვნელოვან მომენტებს ქრისტიანული სარწმუნოებისათვის, ასახავდნენ იმ იდეებსა და დოგმატებს, რომლებსაც ეკლესია ექვემდებარებოდა და ხალხში ავრცელებდა. მათი საშუალებით მორწმუნეთა წარმოდგენაში ცოცხლდებოდა სახეები და თამაშდებოდა მოვლენები, რომელიც ადამიანებს წმინდა წერილით ან ზეპირი გადმოცემით მიეწოდებოდათ. კანკელთა გაფორმებში აქტიურად იყო გამოყენებული სიმბოლურ-ალეგორიული სახისმეტყველება, როგორც თეოლოგიური აზროვნების ორიგინალური სისტემა, რომლის განვითარებასაც ხელს უწყობდა შუა საუკუნეების ფილოსოფიურ-რელიგიური მოძღვრებანი.

ვ) ცხოველთა ფიგურები - განკითხვის დღის სიმბოლოები

განკითხვის თემასთან დაკავშირებულ ცალკეულ მაგალითებს შორის გამოიყოფა რელიეფების საინტერესო ნიმუშები - მკვდართა აღდგომის, ცოდვილთა დასჯის ერთგვარი სკულპტურული გამოსახულებები, რომელთა ვიზუალური გადაწყვეტა „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის შესაბამისია. ესენია, რელიეფები ჯეგეთადან (X ს.) (ხობის რ-ნი), ნიკორწმინდიდან (XI ს.) (აღნიშნულ გამოსახულებას, ფრთოსან ლომს პირში ადამიანის ტერფით, ნიკორწმინდის შესახებ თავში მოკლედ შევხებით) და წულრულაშენის ტაძრიდან (XIII ს.). რელიეფების შინაარსი აქამდე არ ყოფილა სპეციალური შესწავლის საგანი⁴⁴³, მეტიც, ისინი არასოდეს ყოფილან განხილულნი „განკითხვის დღის“ ქართულ რელიეფურ გამოსახულებებთან ერთიან კონტექსტში. ჩვენი კვლევის მიზანია, აღნიშნული სკულპტურების იდეურ-

⁴⁴¹ ტორჩელოს მარმარილოს კანკელის ფილაზე გამოსახულია სიცოცხლის წყაროს დაწაფებული ფარშევაგები, ლომები, ფანტასტიკური ცხოველები ფოთლოვან დეკორში, ჰოსიოს ლუკას კანკელზე გეომეტრიული ორნამენტებია. იხ: Ch. Diehl, Manuel d'art Byzantin, tome I, Paris, 1925, pp. 456-458, fig. 213-215.

⁴⁴² P. O. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 271.

⁴⁴³ მათი მცირე მიმოხილვა მოცემულია მონოგრაფიულ ნაშრომში „შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება“, თბ. 2017, გვ. 138, 219, 308.

შინარსობრივი მხარის გამორკვევა და მათი მიმართების დადგენა ანალოგიურ გამოსახულებებთან ქრისტიანულ ხელოვნებაში. აღსანიშნავია, რომ მკვდართა აღდგომისა და ცოდვილთა დასჯის სცენები შუა საუკუნეების ქართულ მომუმენტურ მხატვრობაში მრავლადაა შემორჩენილი⁴⁴⁴, ჯეგეთას, ნიკორწმინდის და წულრულაშენის რელიეფებზე გამოკვეთილი სცენები კი, ჩვენამდე მოღწეული ერთეული სკულპტურული ნიმუშებია ქართულ ხელოვნებაში.

სკულპტურული რელიეფი ხობის რაიონიდან, ჯეგეთადან⁴⁴⁵, წარმოადგენს ქვის კვადრატულ ფილას, დიდი თავისა და მოკლე ყურების, ნუშისებური თვალების მქონე ცხოველის, სავარაუდოდ, ლომის გამოსახულებით (სურ. 115). გრაფიკული რკალებით წარმოქმნილი წარბები ბოლოში დავიწროებულ ფართო ცხვირს ებმის. ზიგზაგით აღნიშნულ ცხოველის კბილებს შორის, ადამიანის ფიგურაა. თავი, ხელები და გულმკერდი ფასშია, ფეხები პროფილში. მისი სამოსი ხაზების მწკრივითაა აღნიშნული. ფილის ქვემო კიდეზე მოჩანს დაგრეხილი გველი, რომელიც ამ ადამიანს სხეულზე კბენს. ცხოველის განიერ შუბლზე ბორჯღალია გამოკვეთილი. ლომთან შედარებით, ადამიანისა და გველის ფიგურა გაცილებით მცირე ზომისაა. კომპოზიციას სამი მხრიდან ორმაგი ორნამენტული ჩარჩო საზღვრავს - გრეხილი ლილვი გარეთა მხრიდან ევლება ფილას, შიდა მხარეს, ნახევარწრეებისა და სამკუთხედების მარტივი ორნამენტია დატანილი. გამოსახულება საკმაოდ მაღალი რელიეფით პირობით-დეკორატიული, ე.წ. „ხალხური სტილი“ შესრულებული, ხარისთავიან ორ სკულპტურულ ფილასთან ერთად⁴⁴⁶ (სურ. 116, 117). ამ უკანასკნელ ფილებს იგივე მოტივებისაგან შემდგარი ოდნავ განსხვავებული ორნამენტული დეკორი ამკობს. ხარებს შუბლზე რომბი და ნახევარწრეები აქვთ გამოსახული, რქებთან თარაზული, სქელი გრეხილი ლილვია, თითქოს ცხოველები „უღელში“ არიან შებმულნი.

ჯეგეთას რელიეფული ფილის იკონოგრაფიული დეტალები - ადამიანი ცხოველის ხახაში, მკბენარი გველი, გვახსენებს სცენებს „განკითხვის დღის“ ჯოჯობეთის ნაწილიდან.

⁴⁴⁴ ქ. ოჩხიკიძე, ცოდვილთა დასჯის თემა „განკითხვის დღის იკონოგრაფიაში“ (ქართული ხელოვნების X-XIII სს-ის ნიმუშების მაგალითზე), სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, თბ., 2012, N4 (53), გვ. 174-186.

⁴⁴⁵ 2010 წელს გამოცემული ზუგდიდის დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმის გზამკვლევის მიხედვით, აღნიშნული ფილა ინახება ამავე მუზეუმის ეპიგრაფიკის ნიმუშების კოლექციაში. ფილის წარმომავლობის ადგილად მითითებულია ჯეგეთას მთა და მასზე გამოსახულია ანტიკური ხანის „დანიელი ლომთა ხახაში“ (sic!). იხ.: დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმის გზამკვლევი, რედ. ი. ქარაია, 2010, გვ. 184-185. ნაშრომის - შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება - მიხედვით, რელიეფი, რომელიც ასახავს ცოდვილის დასჯას, დათარიღებულია X საუკუნით. იხ.: თ. ხუნდაძე, X საუკუნის..., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 138, სურ. 302). ცნობების მიხედვით, ჯეგეთას მთა შეიცავდა საკულტო ნაგებობათა კომპლექსს, სადაც დღესათვის შემორჩენილა წმ. გიორგის ეკლესია, აგებული XVII საუკუნის 10-იან წლებში, სწორედ ამ დროს დაინგრა მიწისძვრისაგან მანამდე არსებული ტაძარი, რომლის კვალი ადარ იხილვებოდა 1940-იან წლებში. იხ.: პ. ზაქარაია, ჯეგეთა, ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შრომები, I, თბ., 1947, გვ. 71-86. შესაძლოა, სწორედ იმ ძველი ეკლესიის კუთვნილებას წარმოადგენდა აღნიშნული რელიეფი.

⁴⁴⁶ თ. ხუნდაძე, X საუკუნის..., შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 138, სურ. 301, 303.

კომპოზიციაში გველის ჩართულობა მიუთითებს, რომ ეს უნდა იყოს ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული - ჯოჯოხეთის ერთ-ერთი სატანჯველის თავისებური ასახვა.

გველებშემოხვეული ცოდვილთა გამოსახულებები IX საუკუნიდან სპორადულად ჩნდება და შემდგომში ხშირად ჩართული „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში (Sacra Parallela-ს მინიატურა⁴⁴⁷ (IX ს.), კაბადოკიის ქვაბული ეკლესიის X საუკუნის მოხატულობები - ილანლი ქილისე და პურენლი სევი ქილისე (X ს.), ქარში ქილისე (karşı kilise) (XIII ს.)⁴⁴⁸, კასტორიის წმ. სტეფანეს ნართექსის მოხატულობა (X ს.), ადიშის წმ. გიორგის (XI ს. I ნახ.), იკვის⁴⁴⁹ (XIII ს.), ვარძიის ეკლესიის სტოას (XIII ს.) მოხატულობები, ოტენის წმ. ლაზარეს ტაძრის ტიმპანი (XII ს.), კონქის წმ. ფუას კათედრალის ტიმპანის რელიეფური კომპოზიცია (XII ს.)). გამოსახულებებზე გველებშემოხვეული, დაგესლილი ადამიანები ორივე სქესის წარმომადგენლები არიან (მათ შორის ჭარბობენ ქალები). კონკრეტულად რომელი ცოდვისთვის ისჯებიან ადამიანები დგინდება იმის მიხედვით, სხეულის თუ რომელ ნაწილს გესლავენ გველები. ილანლი ქილისეს მოხატულობაში ცოდვილ ქალებთან არსებული წარწერები განმარტავენ მათ ცოდვებს და ამისათვის გარკვეულ სასჯელს იღებენ⁴⁵⁰.

ჯეგეთას რელიეფზე, ცხოველის კბილებს შორის მოქცეული ადამიანი მამაკაცს ჰგავს - მრგვალი პირისახით, პრიმიტიულად გამოკვეთილი ნაკვთებით, გახსნილი ბაგითა და მწუხარე გამომეტყველებით. კარგად ჩანს, გველის დაღებული პირი მის ხელთან, თუმცა, რომელი ცოდვისთვის იღებს იგი სასჯელს, დაზუსტებით თქმა რთულია. აღნიშნული კომპოზიცია, ცოდვილთა დასჯის მოტივებზე შექმნილი ერთ-ერთი უძველესი სკულპტურული ნიმუში უნდა იყოს ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში.

რომანულ და გოთიკურ რელიეფურ ტიმპანებზე, ჯოჯოხეთს განასახიერებს საშინელი ურჩხული, უცნაური მხეცი (მოხატულობებში მასზე ამხედრებულია პერსონიფიცირებული

⁴⁴⁷ P. W. Martin, *Understanding the Last Judgement Mosaic in Torcello, Venice*, 2020, pp. 101-102, pic. 26

⁴⁴⁸ ქარში ქილისეს მოხატულობაში კარგად ჩანს, ადამიანთა თავებს როგორ ეხვევიან გველები და სხვადასხვა ადგილზე გესლავენ. ნიკოლ ტიერი აღნიშნავს, რომ წარწერის მიხედვით, ესაა მატლი დაუძინებელი, ჯოჯოხეთის ერთ-ერთი სატანჯველი. იხ.: N. Thierry, *La Peinture de Cappadoce au XIII Siecle, Archaïsme et contemporanéité*, in: *Studenica et l' art byzantin autour de l' année 1200*, ed. V. Korać, Beograd, 1988, pp. 368, sch. 4.

⁴⁴⁹ ადიშში, შიშველ ქალს ტანზე გველი შემოჰხვევია, ეშმაკი კი მახვილს უყრის თავში. იკვში, მოხატულობის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ ორ შიშველ ადამიანს გველი ეხვევა და ორივეს სახის არეში კბენს.

⁴⁵⁰ ილანლი ქილისეს მოხატულობაში, წარმოდგენილია ხელ-ფეხ შეკრული ოთხი შიშველი ქალის ფიგურა, რომლებიც სხვადასხვა ცოდვისთვის, სხეულის განსხვავებულ ადგილებზე გველის კბენით ისჯებიან. არსებული წარწერებით აღნიშნულია, ვინ რისთვის ისჯება: ცილისმწამებლობისთვის - პირზე კბენით, გაუგონრობისთვის თუ მოსმენისთვის - ყურებზე, შვილთა გამოუკვებლობისთვის ძუძუებზე, სიძვისთვის (?) მთელ სხეულზე. იხ.: Thierry N., Thierry M., *დასახ. ნაშრ. გვ. 101, pl 49 b, pl. 50 a*; P. W. Martin, *დასახ. ნაშრომი, გვ. 132-133*. რომანული და გოთიკური ტაძრების მონუმენტურ ტიმპანებზე, ჯოჯოხეთის სცენებს წარწერები ახლავს და განმარტავს კონკრეტულად რომელი ცოდვის იღებს სასჯელს ადამიანი.

ჰადესი თუ იუდა) ფართოდ დაღებული პირით ცოდვილთა მშთანთქმელი. მიუხედავად ჯეგეთას რელიეფული კომპოზიციის მათთან მცირე იკონოგრაფიული მსგავსებისა, ვფიქრობთ, ჯეგეთას ლომი შუბლზე ბორჯღალით, მომდინარეობს ქართული ხალხური შემოქმედებითი ნაკადიდან, სადაც არქეტიპული მნიშვნელობის ბორჯღალი, ლომი და წარმართული მემკვიდრეობიდან ქრისტიანულ ხელოვნებაში გადმოსული ხარის სახე-სიმბოლო, ერთად იძენს რთულად გამოსარკვევ სახისმეტყველებით მნიშვნელობას. ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკაში, ლომისა და ბორჯღალის სინთეზს ღრმა ეთნოკულტურული ტრადიციები აქვს და მრავალ ასპექტს მოიცავს⁴⁵¹. ცხოველის შუბლზე გამოსახული ბორჯღალი ეწინააღმდეგება მის მხოლოდ ჯოჯოხეთის განსახიერებად მიჩნევას, რადგან ლომისა და ბორჯღალის სემანტიკა, პირველ რიგში, ნათელი ძალების, სიცოცხლის, აღდგომის მნიშვნელობას უკავშირდება.

ნიკორწმინდის სამხრეთი კარიბჭის ვარსკვლავისებური კამარის დეკორატიულ გაფორმებაში ფრთოსანი ლომი შუბლზე წანაზარდით და პირში ადამიანის ტერფით (სურ. 118), რვა ფანტასტიკურ და რეალურ არსებათა შორის ერთ-ერთია (ფასქუნჯი, ქათამ-ვეშაპი სირაქლემი, ხარი, ლომი, სენმურვისა და გრიფონის მსგავსი არსებები, ფრინველები). კანონზომიერი შინაარსით ფიგურების ერთმანეთთან დაკავშირება რთულია, მათი სიმბოლიკა განსხვავებულია. შუა საუკუნეებში, ერთ-ერთი გავრცელებული შეხედულებით, ლომი ქრისტეს მკვდრეთით აღდგომის სიმბოლური გადმოცემა⁴⁵², ამაზე ზემოთ ვისაუბრეთ (იხ. გვ. 111-112). ქართულ ფოლკლორში ადამიანის ქვესკნელიდან დახსნის, გაცოცხლების ერთგვარ მეტაფორას გამოხატავს ფასქუნჯი⁴⁵³, რომელიც აქვია გამოსახული. აღნიშნული სახისმეტყველებითი შინაარსი, ამ ფიგურებს ერთმანეთთან აახლოებს. „განკითხვის დღის“ კომპოზიციებში ლომი ზემოთქმულისაგან განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძენს, რამდენადაც წარმოგვიდგება სიკვდილის⁴⁵⁴, ბოროტების, ცოდვის ალეგორიად ჯერ კიდევ ბიბლიის წიგნებში (მსაჯ. 14:5-6; 1 მეფ. 17:37; პავლეს ეპისტოლე - II ტიმ. 4:17; ფს. 21:22)⁴⁵⁵.

ფრთოსანი ლომის ხსენებული გამოსახულება გადმოგვცემს ეპიზოდს „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიიდან⁴⁵⁶. წმინდა წერილისა და სხვა სასულიერო ლიტერატურის მიხედვით, მეორედ

⁴⁵¹ ი. სურგულაძე, ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1986, გვ. 66-80.

⁴⁵² ნ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის... გვ. 83

⁴⁵³ იქვე, გვ. 79.

⁴⁵⁴ Н. В. Буцких, Символика льва в древнерусском искусстве - https://zelomi.ru/journallev?fbclid=IwAR0wOe0xtN5Yiml_eAe3NsPOuM88MCpdUINQZF9uEZnB7qwLQmGrAqNDiA - შემოწმებულია 15.09.2023.

⁴⁵⁵ ხახადაღებული, ღრიალა ლომი, კავშირშია სამსჯავროს დღეს მკვდრეთით აღდგომასთან. ადამიანთა მჭამელი ლომის გამოსახულება, ასევე, ნეგატიური ასპექტის გამოხატულებაა და დამღუპველ, დამსჯელ ძალად მოიაზრება. ამის შესახებ, იხ.: U. Becker, დასახ. ნაშრ. გვ. 179-180.

⁴⁵⁶ მკვდართა აღდგომის თემასთან დაკავშირებული ფრთოსანი ლომის სხვა გამოსახულებანი ამ ეტაპზე ვერ მოვიძიეთ, თუმცა, ქართულ მქანდაკელობაში, ენაგადმოგვებული, ფრთიანი ლომის მონუმენტური ფიგურა ბაგრატის ტაძრის (XI ს.) სამხრეთი ფასადის სარკმელთან არის განთავსებული, ცხოველთა სხვა ფიგურებთან ერთად. ფრთოსანი ლომი, როგორც მიწიდან აღმდგარი ერთ-ერთი მეფის განსახიერება

მოსვლის ჟამს, ანგელოზთა საყვირის ხმაზე, მიწა, წყალი და ჯოჯოხეთი თავიანთი წიაღიდან აღადგენს მიცვალებულთ (გამოცხ. 20:12-13; I კორ. 15:35, 45; დან. 12:2, 13; I ენოქი 61:6; ეფრემ ასურის „სიტყვა საყოველთაო აღდგომაზე“, ტერტულიანეს „აპოლოგია“ თ. 48 და სხვ.), უკანასკნელ სამსჯავროზე წარსადგომად. მხატვრობაში, აღნიშნულ სცენებს, იკონოგრაფია გამოსახავს გარეულ ცხოველებს⁴⁵⁷ მწვანე, ბალახიანი ან კლდოვანი მიწის ფონზე, წყლის ბინადრებს ცისფერი წლის სიღრმეში, ურჩხულს ჯოჯოხეთის ცეცხლის ფონზე. მათ პირიდან ადამიანის სხეულის ნაწილები (თავი, ხელი, ფეხები) მოუჩანთ, ანუ ისინი ანთხევენ, უკან აბრუნებენ მათ მიერ შექმულ ადამიანებს, მეორედ მოსვლის დაწყების მომასწავებელი ანგელოზთა საყვირების ხმის გაგონებისას. აქვე გამოისახება საფლავებიდან მიცვალებულთა აღდგომაც. ჩვეულებრივ, ეს სცენები თავსდებიან მესაყვირე ანგელოზების მიმდებარედ, მათთან გაერთიანებულ კომპოზიციაში ან ცალ-ცალკე ეპიზოდებად, ურთიერთსაპირისპირო მხარეს. მიწისგან მკვდართა მოღების სცენაში, ცხოველებს შორის ხშირად ვხედავთ ლომს, ადამიანის ნაწილით პირში. საინტერესოა, რომ ერთ-ერთი ხელნაწერის განკითხვის ილუსტრაციაში (Paris Gr. 74, XI ს.), ლომი გრიფონთან ერთადაა წარმოდგენილი.

კარიბჭის კამარაში მოთავსებული ფრთოსანი ლომის ფიგურა დანარჩენ არსებათაგან (ხარის გარდა, რომელიც, ასევე, ჯეგეთას ერთ-ერთ რელიეფურ ფილაზეა) განსხვავებით, არა ჰერალდიკური კომპოზიციის სახით, არამედ მარტოა გამოქანდაკებული და თხრობითი ხასიათს ატარებს - მეორედ მოსვლის მნიშვნელოვან მომენტს გადმოსცემს. ამ ერთ, კონკრეტულ ეპიზოდში ნაგულისხმევი „განკითხვის დღის“ მრავლისმომცველი მოვლენები, სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლის“ რეპრეზენტაციული სცენის ლოგიკურ გაგრძელებად აღიქმება.

წულრულაშენის ტაძრის (XIII ს.) სამხრეთი ფასადის სარკმლის ორნამენტულ ჩარჩოზე გამოკვეთილი რელიეფური ფიგურები აგრძელებენ აღნიშნულ თემას. ჩარჩოს თაღის იმპოსტებზე გამოკვეთილია ერთ მხარეს ლომი სტილიზებული ფაფრით, მოკლე ყურებით, გრძელი, მორკალული კუდით და პირში ადამიანის ფეხებით; მეორე მხარეს - ჰერალდიკურად განლაგებული ცხოველები დაღებული პირებით და მათ შორის, ადამიანის წელსწემო, თავდაყირა ფიგურით (სურ. 119). მისი ფართო პირი და თვალები შიშს გამოხატავს. წულრულაშენის ლომის ნეგატიურ, აგრესიულ გაგებაზე მიუთითებს ხელოვნებათმცოდნე ეკატერინე კვაჭატაძე, ფსალმუნის, მოციქულთა ეპისტოლეს ტექსტების მოშველიებით: „მიხსენ მე პირისაგან ლომისა“ (ფს. 21:21), „ნუსადა წარიტაცოს ვითარცა ლომი სული ჩემი“ (ფს. 7:3), „განიფრთხეთ, მღვიძარე იყვენით, რამეთუ წინა-მოსაჯული თქვენი ეშმაკი ვითარცა ლომი

რომელიც შეიმუსრა, იხსენიება დანიელის წინასწარმეტყველებაში, ძველადთქმისეულ აპოკალიპსისში (დან. 7:4-17).

⁴⁵⁷ ცხოველების მიერ მკვდართა ამონთხევა, მიწისაგან მიცვალებულთა მოღებასთან ასოცირდება.

მყვირალი მიმოვალს და ეძიებს, ვინმეა შთანთქა“ (I პეტრე 5:8)⁴⁵⁸. ლომის ფიგურა, ზეაწეული წინა თათით, მოძრაობას გადმოსცემს. წყვილელი ცხოველების განლაგებაში ვერტიკალური მიმართულებაა შესამჩნევი, ისინი მოხრილ უკანა თათებს ეყრდნობიან, წინა კი გამართული აქვთ. ლომს უკანა კიდურებს შორის ამოტარებული კუდი სპირალისებურად ეხვევა და არათანაბარი ზომის წრეებით სრულდება. მსგავსი კუდი აქვს ერთ-ერთ ცხოველსაც, თუმცა, თავისა და ზურგის არე, ლომისაგან განსხვავებულად, გრაფიკული ნახატივთ აქვთ დამუშავებული. ყველა ცხოველი პროფილშია გამოსახული. ფიგურების რელიეფურობა მათი სხეულების მოდელირების შეგრძნებას აძლიერებს.

რელიგიური ლიტერატურა, რომელიც საფუძვლად უდევს აღნიშნულ სიუჟეტს და ზოგადად, „განკითხვის დღის“ კომპოზიციას, როგორც ნაშრომის დასაწყისში აღვნიშნეთ, ადრექრისტიანულ ხანაშივე ითარგმნა სხვადასხვა ენაზე და ქრისტიანულ ქვეყნებში გავრცელდა. მათში, ამა თუ იმ მოვლენებთან ერთად, აღწერილია მიცვალებულთა აღდგომა, სხეულის თავდაპირველი სახით აღდგენა, ხორცის შესხმა, როგორი აღსასრულიც არ უნდა ჰქონოდა ადამიანს⁴⁵⁹.

მიცვალებულთა აღდგომის თემა მინიატურის, კედლის მხატვრობის, ქანდაკების მრავალ ნიმუშზეა დაცული. ჩვენთვის ცნობილი ყველაზე ადრეული მაგალითი, VI საუკუნის მოლვაწის, კოზმა ინდიკოპლევსტის ნაშრომის VII საუკუნის⁴⁶⁰ ხელნაწერის ილუსტრაციაა⁴⁶¹ - აღსაყდრებული ქრისტეს, ანგელოზების, ადამიანების ჯგუფისაგან შემდგარი კომპოზიციის შემომსახვრელი ქვედა ფერწერული ჩარჩოდან, ადამიანთა ნახევარფიგურები მოჩანს. ჩარჩო აქ სიმბოლურად აღნიშნავს მიწას, საფლავებს. მონუმენტურ მხატვრობაში, იგივე თემის უძველეს ნიმუშს მიუსტაირის ((Müstair) შვეიცარია) წმ. იოანეს ეკლესიის IX საუკუნის მოხატულობა შეიცავს⁴⁶². დასავლეთი კედლის ზედა რეგისტრში, „განკითხვის დღის“ კომპოზიციამი ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი საფლავებისა და საყვირიანი ანგელოზების გამოსახულებანი. რელიეფურ კვეთილობაში მიცვალებულთა აღდგომა მოცემულია VII საუკუნით დათარიღებული წმინდა ალგიბერტის სარკოფაგზე⁴⁶³ - გრძელი გრავნილით ხელში ტახტზე მჯდომი ქრისტეს ორივე მხარეს მკვდრეთით აღმდგარნი დგანან, ორანტის პოზაში. იქვე მოჩანს ანგელოზის დაზიანებული ფიგურა⁴⁶⁴.

⁴⁵⁸ ევ. კვაჭატაძე, XII-XVI საუკუნეების..., გვ. 308.

⁴⁵⁹ A. M. Мумриков, Тертуллиан и его Аполигия, Болословские труды, Москва, 1984, N 25, стр. 201.

⁴⁶⁰ ხელნაწერის დათარიღებასთან დაკავშირებით, იხ. სქოლიო N 236.

⁴⁶¹ Manuscript – Vat. gr. 699, Cosmas Indicopleustes, Topographia Christiana - https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699

⁴⁶² Lexikon der Christlichen Iconographie (LCI), Herausgegeben von Engebert Kirschbaum, Rom, Freiburg, Basel, Wien, 1994. vol. 1, pp. 219-220.

⁴⁶³ იქვე.

⁴⁶⁴ სხვა მოსაზრებით, აქ ასახული უნდა იყოს არა მეორედ მოსვლა, არამედ განსვენებული ალგიბერტის, როგორც წმინდანის მისალმება ზეცაში. ამასთან დაკავშირებით, იხ.: P. W. Martin, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73.

უკვე აღვნიშნეთ, რომ „დღე განკითხვის“ მრავალსიუჟეტური სურათის ჩამოყალიბება, რომლის შემადგენლობაში შედის მიცვალებულთა აღდგომა, XI საუკუნისთვის უნდა დასრულებულიყო. IX საუკუნიდან რამდენიმე ეპიზოდად გაერთიანებული კომპოზიციის სულ უფრო მეტი გამოსახულება იქმნება, რომელში ჩვენთვის საინტერესო, მიცვალებულთა აღდგომის ეპიზოდია ჩართული (მაგ.: IX საუკუნის სპილოს ძვლის ფირფიტები ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმიდან; სანტ-ანჯელო ინ ფორმისის მოხატულობა, XI ს; ტორჩელოს მოზაიკა XII ს; ფლორენციის ბაპტისტერიუმის მოზაიკა XIII და სხვ.). აღვანიშნავთ, რომ ადრეულ ნიმუშებზე აღდგომა ხდება საფლავებიდან და არა ცხოველთა და წყლის ბინადართა პირიდან. ხელნაწერი სახარების Paris gr. 74-ის (XI ს.) (სურ. 120), ჯრუჭი II-ის მინიატურებში (XII ს.), ტორჩელოს მოზაიკაზე, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის „საშინელი სამსჯავროს“ ხატებზე (XII ს.) (სურ. 121), სიუჟეტი კონკრეტდება და ასახავს ცხოველების, მათ შორის ლომების პირიდან (მიწისაგან) და წყლისგან მკვდართა აღდგომას. ასეა შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებზე ბოჭორმის (XI-XII სს.), იკვის (XIII ს.), ვარძიის (XIII ს.), ბეთანიის (XIII ს.), ტიმოთესუბნის (XIII ს.) და სხვ. „დღე განკითხვის“ განვითარებულ ციკლებში⁴⁶⁵.

წულრულაშენსა და ნიკორწმინდაში ცხოველების მიერ ადამიანთა ამონთხვის, უკან დაბრუნების მომენტი, თავისთავად ესქატოლოგიური დატვირთვისაა. შუა საუკუნეების ქართულ მქანდაკელობაში „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის შესატყვისი, აპოკალიპსისური მომენტების ამსახველი მკვდართა აღდგომის ეპიზოდი, აღნიშნული ძეგლების გარდა, სხვაგან არ გვეგულება.

წულრულაშენში, ცხოველთა თემა გრძელდება გუმბათქვეშა კვადრატის სამხრეთ-დასავლეთის საფასადო კუთხეზე, ვირის რელიეფური გამოსახულებით, მზის დისკოსთან ერთად. ქრისტიანული სახისმეტყველება მზეს ქრისტეს, მისი აღდგომის ნიშნად მოიაზრებს, ხოლო ვირს - მორჩილების, თავმდაბლობის, დათმენის⁴⁶⁶ სიმბოლოდ განიხილავს, რასაც დაემატა ხსნის მნიშვნელობა, „იერუსალიმად შესვლის“ კომპოზიციაში მაცხოვრის სახედარზე (კიცხვზე) ჯდომის გამო. იკვის „დღე განკითხვის“ მოხატულობაში (XIII ს.) „ბზობის“ სცენის ჩართვამ, ღმრთებრივი გამოცხადების, იგივე თეოფანიის საზრისიც მოიცვა, შეუპირისპირდა რა აღსაყდრებული უფლის გამოსახულებას (ასევე თეოფანიას) განკითხვის კომპოზიციაში. „იერუსალიმად შესვლა“ ხსნის ისტორიისაგან განუყოფლად მოიაზრება⁴⁶⁷ და განიხილება როგორც გამარჯვება სიკვდილზე, ტრიუმფით შესვლა სასუფეველში. ადრექრისტიანულ სარკოფაგებზე (აღდგომის და იუნიუს ბასუსის სარკოფაგები, IV ს.), „ბზობა“ მორწმუნეთათვის

⁴⁶⁵ მოხატულობათა დაზიანების გამო, ზოგიერთ მათგანზე რთულია ცხოველთა გარჩევა. ვფიქრობთ, ბეთანიისა და ატხალას მოხატულობები შეიცავენ ლომების გამოსახულებებს.

⁴⁶⁶ Lexikon... ნაწ. I, გვ. 682-284; U. Becker, დასახ. ნაშრ. გვ. 28.

⁴⁶⁷ ეკ. გედევანიშვილი, იკვის... გვ. 157.

ცოდვისა და სიკვდილისაგან გამოსხნის მნიშვნელობის მქონე (დაცემა - ადამ, ევა და გველი სიცოცხლის ხესთან), ასევე, აღდგომის წინასახეთა და სიკვდილზე გამარჯვების (ქალაქ ნაინში ქვრივის შვილის მკვდრეთით აღდგენა ქრისტეს მიერ, დანიელი ლომთა ხაროში) გვერდით გამოსახება⁴⁶⁸. „ბზობისა“ და „აღდგომის“ დღესასწაულთა კავშირს უძველესი იადგარიც ადასტურებს⁴⁶⁹. ამგვარად, ჩვენი აზრით, ვირი მზის დისკოსთან, განასახიერებს ხსნას აღდგომაში, სიკვდილის აღდგომით დათრგუნვას. ეს მიმართება სავსებით ბუნებრივად ერწყმის სარკმლის გაფორმებაში ცხოველებისაგან ადამიანთა აღდგომის საზრისს. გამოსახულებათა ესქატოლოგიური ბუნება ეხმიანება წულრულაშენის გუმბათში წითლად დაფერილ მომუმენტურ რელიეფურ ჯვარსაც - „ჯვრის გამოჩინების“ კომპოზიციას თეოფანიურ-ესქატოლოგიური კონტექსტით⁴⁷⁰ - მისი უმთავრესი საზრისი უფლის მეორედ მოსვლის განსახიერებაა.

ამგვარად, წულრულაშენის ტაძრის რელიეფურ შემკულობაში გამოვლენილი მეორედ მოსვლის მოვლენებთან დაკავშირებული ლომისა და სხვა ცხოველების მიერ მკვდართა მოღების მომენტი, ღრმა აზრობრივ-შინაარსობრივი გადაწყვეტით უკავშირდება აღდგომისა და ხსნის ხატად წარმოდგენილი ვირისა და მზის დისკოს რელიეფურ გამოსახულებას გუმბათქვეშა კვადრატების დონეზე და სრულდება გუმბათის სფეროს ესქატოლოგიური საზრისის მქონე ჯვრის გამოჩინებით, რომელიც გუმბათის ყელის სარკმელებიდან შემოსული უხვი სინათლის მიღმა, ზეცაში ლივლივის ილუზიას ქმნის. ცხოველებისგან მკვდართა აღდგომის ერთი, დამოუკიდებელი ეპიზოდი მთლიანად ანაცვლებს საშინელ სამსჯავროს⁴⁷¹, წულრულაშენის შემთხვევაში კი, ტაძრის კორპუსის სხვადასხვა დონეზე რეგისტრებად განლაგებული გამოსახულებანი „განკითხვის დღის“ ერთიანი სურათის კონცეფციას აყალიბებენ.

ამგვარად, ჯეგეთას, ნიკორწმინდისა და წულრულაშენის რელიეფურ კომპოზიციებს - ცხოველთა მუცლიდან მკვდართა აღდგომას უკანასკნელ სამსჯავროზე წარსადგომად და ცოდვებისთვის დასჯას, ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში სხვა პარალელები არა ეძებნებათ და ამდენად, ღირებულნი არიან. თითოეული მათგანი საინტერესო და მნიშვნელოვანია სიუჟეტურ-შინაარსობრივი თავისებურებებისა და აქცენტების გათვალისწინებით. ერთიან პარადიგმაში გააზრებით, ნიკორწმინდისა და წულრულაშენის კომპოზიციები მეორედ მოსვლისას ხსნისა და აღდგომის იმედით გვავესებს, ჯეგეთას რელიეფის მორალურ-ზნეობრივი ჩანაფიქრი გარკვეულწილად, სულის ხსნისთვის მოწოდებასავით ჟღერს.

⁴⁶⁸ G. Schiller, *Iconography of Christian Art, The passion fo Christ*, vol. II, London, 1972, pp. 19-20.

⁴⁶⁹ ევ. გედევანიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 157.

⁴⁷⁰ Т. Вирсаладзе, *Грузинские купольные схемы зрелого преднебековья, Избранные труды*, Тб., 2007, стр. 225-261; მ. დიდებულიძე, შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში, საქართველოს სიძველენი, 2016, N19, გვ. 32-79; ევ. გედევანიშვილი, ხახულის ღმრთისმშობლის ეკლესიის გუმბათის შემკულობა: ესქატოლოგიური და ეროვნული კონტექსტი, საქართველოს სიძველენი, 2020, N 23, გვ. 43-69.

⁴⁷¹ Lexikon... ნაწ. I, გვ. 220.

განხილული ნიმუშები ადასტურებენ, რომ ესქატოლოგიური ლიტერატურის თარგმნისა და „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების კვალდაკვალ, ჩვენში მიმდინარეობს კომპოზიციის ცალკეული ეპიზოდების ვიზუალური ასახვა ქვაში, სხვა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესების პარალელურად. რელიეფების შექმნის პერიოდი, X-XIII საუკუნეები, გარდამტეხი ხანაა ქართულ ესქატოლოგიურ ცნობიერებაში - ათასწლეულის შესრულებისას მეორედ მოსვლის და ზემოხსენებული 1396 წლით დათარიღებული სამყაროს კოსმიური აღსასრულის მოლოდინი, აღვივებდა ადამიანის ინტერესს უკანასკნელი ჟამის მოვლენებისადმი და ნიადაგს იძლეოდა ქრისტიანული იკონოგრაფიის საფუძველზე შემოქმედებითად გააზრებული კომპოზიციების შექმნისთვის.

დისერტაციის წინამდებარე თავში განხილული რელიეფური გამოსახულებები განკითხვის დღის იკონოგრაფიის ნაწილებია. ბრდამორის ქვასვეტის რელიეფურ დეკორში ჩართული უჩვეულო და არქაული რედაქცია ღმრთისმშობლის ამაღლებისა, მესაყვირე ანგელოზთან ერთად, იკონოგრაფიის შემუშავების წინა პერიოდს განეკუთვნება. ქვასვეტის წახნაგებზე ქრისტეს და ღმრთისმშობლის ამაღლება ერთიან ესქატოლოგიურ სივრცეში მიმდინარეობს, ერთმანეთისაგან გამოუცალკევებლად. ღმრთისმშობლისა და ქრისტეს ამაღლება, როგორც უფლის მეორედ მოსვლის წინასახე, რელიეფში საყვირისა და საცეცხლურის ჩართვით, ესქატოლოგიურ მნიშვნელობას იძენს. ამავე საზრისს ატარებს საცეცხლურიანი ანგელოზი ხანდისის ქვაჯვარაზე. დროთა განმავლობაში ამაღლებისა და მეორედ მოსვლის სიუჟეტები ერთმანეთს გაემიჯნა და თითოეულმა მკაფიოდ ჩამოყალიბებული სახე მიიღო - ამაღლების კომპოზიციაში ანგელოზები მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებენ და დიდ ადგილს იკავებენ მასში, მეორედ მოსვლაში კი, ანგელოზი საყვირით, ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟია.

სხიერის კანკელზე გამოსახული თითოეული ფიგურა, ესქატოლოგიური მიმართებით, მჭიდრო კავშირშია ერთმანეთთან. ქტიტორების ჩართვა სიუჟეტში შინაარსობრივად ეხმიანება განკითხვის დღის თემატიკას, რაც ჩვენს მიერ მოყვანილი მაგალითებით დასტურდება. კანკელის ფილაზე „ხუცის“ გამოსახვა მეორედ მოსვლის მოვლენებს ლიტურგიკულ პროცესთან აკავშირებს, კერძოდ, „დიდი შესვლასთან“, როდესაც ხდება შესავედრებლის აღვლენა მეორედ მოსვლისას და უკანასკნელ სამსჯავროზე შეწყალებისათვის. ხუცის საცეცხლურით, შესაძლოა, მიცვალებულთა სულის ცხოვნებისთვის ლოცვას გამოხატავს, რაც, ასევე, ესქატოლოგიას უკავშირდება. განკითხვის დღის იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზე შექმნილ

სხიერის კანკელზე რამდენიმე თემაა გაერთიანებული და ორიგინალურ რედაქციად წარმოდგენილი. კანკელის ფილაზე, მისი სიმბოლურ-ფუნქციონალური დანიშნულების გათვალისწინებით, აღნიშნული ხასიათის რელიეფების განთავსება, ქრისტიანულ სარწმუნოებაში მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს.

არტანის რელიეფზე სამოთხის კარის გამოკვეთა ორგანულად ესადაგება კანკელის სიმბოლურ მნიშვნელობას. ქართული ქვაზე კვეთილობის მრავალფეროვან მაგალითებს შორის მას ანალოგი არა აქვს და თემატიკიდან გამომდინარე, უნიკალურია. განკითხვის დღის იკონოგრაფიის ერთ-ერთი კომპონენტის, სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმის გამოსახულება, ამ თემაზე შექმნილი ადრეული ნიმუშია. სამოთხის კარი, შესაძლებელია, თვითმყოფადი მნიშვნელობით, დამოუკიდებლადც გამოსახებოდა და განკითხვის დღის კომპოზიციაში ჩართულიც, კედლის მხატვრობის მსგავსად, თუმცა, მონუმენტურ მხატვრობაში ის განსხვავებული სახით მოგვევლინა - ოთხხატეული ცეცხლოვანი ქერუბიმით იქნა ჩანაცვლებული. შესაძლოა, კანკელის დანარჩენი ფილები „განკითხვის დღის“ სხვა ეპიზოდებსაც შეიცავდა და ერთად ვრცელ რედაქციას ქმნიდა. კანკელის ფილებზე შერჩეული სიუჟეტები მნიშვნელოვან გზავნილს შეიცავდა შუა საუკუნეების ადამიანისათვის და მოქმედებდნენ მასზე. სამოთხის ვიზუალიზაციას ისეთივე ღირებულება ენიჭება, როგორც ბიბლიური სცენების ასახვას და იმპერსონალურ ცხოვრებაში მარადიული სუფევის მოპოვების სურვილს აღძრავდა. მოგვიანებით, სამოთხის ასახვამ მასშტაბური სახე მიიღო, მხოლოდ, კედლის მხატვრობაში.

ჯეგეთას, ნიკორწმინდის, წულრულაშენის სკულპტურები ცოდვილის დასჯისა და მკვდართა აღდგომის გადმოცემით, ქართულ მქანდაკელობაში „დღე განკითხვის“ სურათს ავსებს. მეორედ მოსვლის თანმდევი დრამატულ მოვლენები ქართველი მოქანდაკე ოსტატების ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა და დოგმატური მნიშვნელობის განზოგადებულ კომპოზიციებს ქმნიან. ჯეგეთას რელიეფი თემის თავისებურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, რაც მისი ადრეულ ეტაპზე შექმნით არის განპირობებული. ნიკორწმინდისა და წულრულაშენის სცენების ანალოგები შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში მრავლადაა, არაქართულ რელიეფებში კი, მკვდართა აღდგომა საფლავებიდან ხდება. აღნიშნული გამოსახულებები, მათი შექმნის პერიოდისთვის, ქართული პლასტიკური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით შესრულებული, ლაკონური რედაქციების მქონე კომპოზიციებს წარმოადგენენ.

თავი მეოთხე

უკანასკნელი სამსჯავროს და მეორედ მოსვლის თემა დასავლეთის და აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების მქანდაკებლობაში

ქართულ მქანდაკებლობაში განკითხვის დღესთან დაკავშირებული ნიმუშების თავისებურებების გამოსავლენად და სხვა კულტურულ წრეებში შექმნილ ანალოგიურ მაგალითებთან მისი მსგავსება-განსხვავების ნათლად წარმოსაჩენად, მნიშვნელოვანია განკითხვის დღის ამსახველი სკულპტურული კომპოზიციების მოძიება დასავლეთის და აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაში.

დასავლეთ ევროპაში, საფასადო სკულპტურამ, აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნებისაგან განსხვავებით, განვითარების სრულიად სხვაგვარი გზა გაიარა, მკვეთრად გამოხატული, თვითმყოფადი ხასიათის პლასტიკურ ხელოვნებად ჩამოყალიბდა და რომანულ და გოთიკურ ხუროთმოძღვრებაში წამყვანი ადგილი დაიკავა.

დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში, ბიზანტიური ხელოვნების გავლენები კედლის მხატვრობასა და საფასადო ქანდაკების მიმართ, ადგილობრივ პირობებში მუშავდებოდა და საბოლოოდ, შუა საუკუნეებში, თვითმყოფადი მხატვრული ენის ჩამოყალიბებით აღინიშნა. რომანულ ტაძრებში კედლის მხატვრობა მონუმენტურ ფერწერულ ციკლებად იშლება⁴⁷², თუმცა მალევე ხდება მეორეხარისხოვანი და საბოლოოდ, გოთიკის ეპოქაში (XII ს-ის ბოლოდან XVI ს-მდე) ვიტრაჟის ხელოვნებას უთმობს ადგილს. რაც შეეხება საფასადო რელიეფს, მას თანდათანობით ქანდაკება ანაცვლებს, გოთიკაში იგი უკვე პლასტიკის ძირითად ტიპად გვევლინება და ნაგებობის განუყოფელი ნაწილიც ხდება.

რომანული და გოთიკური ტაძრების გრანდიოზული ზომები, შესაბამის დეკორატიულ გაფორმებას და მხატვრულ დეტალების მობილიზებას მოითხოვდა, რამაც ხელი შეუწყო საფასადო სკულპტურის შემდგომ განვითარებას. რომანული ტაძრების ფასადების მონუმენტური სისადავე შერწყმული იყო საფასადო ქანდაკებასთან, რომელიც, თავდაპირველად ადამიანის ცალკეული ფიგურებით, მოგვიანებით, უმეტესწილად ფოლკლორიდან აღებული ფანტასტიკურ-მისტიკური სახეებით და რელიგიური ხასიათის რთული კომპოზიციებით იყო წარმოდგენილი და ზუსტად პასუხობდა ეპოქის ინტერესს, განპირობებულს შუა საუკუნეების მსოფლმხედველობის თავისებურებებით.

⁴⁷² მათ შორის არის აპოკალიპსისური სცენები (სენ სავენ სიურ გარტამპის სააბატო პუატუში (XI-XII სს.), სენ ჟულიენ დე ბრიუდის ტაძარი (XI-XII სს.), სიუჟეტი იგავიდან გონიერი და უგუნური ქალწულების შესახებ (სან კირზე დე პედრეტ (Sant Quirce de Pedret) XI ს-ის ბოლო - XII ს-ის დასაწყისი (ფრესკა, ამჟამად, ბარსელონაში, კატალონიის ხელოვნების მუზეუმშია), წმ. მარგარეტის ეკლესია ლანაში (ჩრდ. იტალია) და სხვ.

საუკუნეებისა და ათასწლეულის მიჯნა, გარდამავალი პერიოდები, ის დროა, როდესაც განსაკუთრებით ძლიერდებოდა ესქატოლოგიური აღსასრულის მოლოდინი და ხელოვნებაში აღნიშნული მოტივები აქტიურდება. დასავლეთ ევროპაში, მილენიუმისა და საუკუნეების შესრულებასთან დაკავშირებულმა ქრისტეს მეორედ მოსვლის „ფუჰმა“ ლოდინმა, არათუ გაანელა, არამედ პირიქით, კიდევ უფრო გაზარდა ინტერესი ესქატოლოგიური თეორიების მიმართ. შედეგად, XII საუკუნის დასაწყისიდან საფუძველი ჩაეყარა რომანული ტაძრის პორტალებზე უკანასკნელი მოვლენების, სიკვდილის, საბოლოო მსჯავრის, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის⁴⁷³ ამსახველ ვრცელ სიუჟეტურ კომპოზიციებს, რომელთა განლაგების ძირითად ადგილად, აქაც დასავლეთი ფასადი იქცა⁴⁷⁴. მოგვიანებით, გოთიკური ტაძრის პორტალებზე აპოკალიპსისური ამბის თხრობა მხოლოდ გართულდა, განიცვრო და ახალი სახეებით შეივსო, სიუჟეტმა მეტი სიმძაფრე შეიძინა და ემოციურად კიდევ უფრო დაიტვირთა, კომპოზიციური აგებულება კი, უცვლელი დარჩა.

დასავლეთევროპული ტაძრების „უკანასკნელი სამსჯავროს“ იკონოგრაფიის საფუძველი იგივეა, რაც აღმოსავლეთქრისტიანული სათავის. ბიბლიური წიგნების, წმინდა მამათა თხზულებებისა და აპოკრიფების ევროპულ ენებზე თარგმნამ, ამასთან, შუა საუკუნეების სპეციფიკურმა თეოლოგიურმა აზროვნებამ, არსებულმა წარმოდგენებმა კოსმოსის მოწყობაზე⁴⁷⁵ და მის მამოძრავებელ ძალებზე, ფოლკლორულმა ნაკადმა კეთილი და ბოროტი ძალების არსებობაზე, ხელი შეუწყო ჩამოყალიბებულიყო სიუჟეტის თავისებური რედაქციები, დემონური და პერსონიფიცირებული სახეებისადმი გამოხატული ინტერესით.

კედლის მხატვრობაში ბიზანტიური გავლენით შექმნილი „უკანასკნელი სამსჯავროს“ კომპოზიციები, მისთვის დამახასიათებელი მრავალრეგისტრიანობით, თითქმის უცვლელად გადადის დასავლეთევროპული პორტალების ტიმპანებზე და იქ მკვიდრდება. ტაძრის პორტალის სიმბოლური დანიშნულების გააზრებასთან ერთად, მასზე გამოსახული თემა მაგიურ ზემოქმედებას ახდენდა შუა საუკუნეების ადამიანის ცნობიერებაზე ჯერ კიდევ ეკლესიაში შესვლამდე და მას გარკვეულწილად ამზადებდა, აფიქრებდა მოსალოდნელ ესქატოლოგიურ მომავალზე.

⁴⁷³ Д. Холл, Словарь сюжетов и символов в искусстве, Москва, 1996, გვ. 535.

⁴⁷⁴ რომანული ტაძრების ტიმპანებზე, აღნიშნული თემა, ძირითადად ამგვარად გადმოიცემოდა: ქრისტე ოთხხატეულთან და აპოკალიპსისის ოცდაოთხ უხუცესთან ერთად (გამოცხადება: თავი 4), უკანასკნელი სამსჯავროს (მათეს სახარება: თავი 24 და 25) და ამაღლების სახით (მოციქულთა საქმენი 1:11). ამასთან დაკავშირებით, იხ.: W. Sauerlander, Gothic Sculpture in France, 1140 – 1270, New York, H. N. Abrams, 1973, გვ. 27.

⁴⁷⁵ R. Hughes, Heaven and Hell in Western Art, New York, 1970, გვ. 111-112.

ა) „საშინელი სამსჯავრო“ რომანული და გოთიკური ტაძრების ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში

დასავლეთ ევროპის კათედრალების ტიმპანებზე - საფრანგეთში, გერმანიაში, ესპანეთში და ა. შ., „საშინელი სამსჯავროს“ უამრავი მაგალითია შემონახული. ჩვენს მიზანს წარმოადგენს არა რელიეფების ტექნიკური მხარის, გამოსახულებათა მხატვრულ-გამომსახველობითი ეფექტების განხილვა, რაც უდავოდ, მნიშვნელოვანია საფასადო ქანდაკების სრულყოფილად შესწავლის თვალსაზრისით, არამედ ის, თუ რა სიუჟეტებისაგან შედგება რომანული და გოთიკური ტაძრების ტიმპანებზე არსებული „დღე განკითხვის“ თემა, როგორ გაიშალა მისი ძირითადი აზრობრივი აქცენტები პორტალის მიმდებარე არეებზე და როგორია მათი მიმართება ქართულ მაგალითებთან, რა საერთო აქვთ მათ ქართულ ანალოგებთან.

რომანული და გოთიკური ტაძრების ტიმპანებზე „დღე განკითხვის“ თხრობითი ხასიათის კომპოზიციები, მრავალფეროვანი თემებით იშლება. მათთვის უცხოა აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი იდეის ლაკონურად გადმოცემა, თუმცა, დასავლეთევროპული ტაძრების პორტალები და კაპიტელები ერთიანად შემკულია ცხოველებისა და ნახევრადმისტიკური არსებების გამოსახულებებით, ადამიანური ბუნების, სისუსტეების, ღირსებების, სულიერი მხარეების, ხასიათის თვისებების აღმნიშვნელი სიმბოლური ფიგურებით. რომანულ და გოთიკურ პორტალებზე მოთხრობილი აპოკალიპტური ამბავი ყოვლისმომცველია, დეტალური, ვრცელი, დრამატული. თითოეული ეპიზოდი, კონკრეტული სცენა თუ ფიგურა იმდენად რთული და მრავალფეროვანი ვარიაციებით ხასიათდება, რომ ყოველივეს აღწერა შეუძლებელია. ამჯერად, ჩვენს ყურადღებას შევაჩერებთ მხოლოდ იმ ძირითად კომპოზიციურ ელემენტებზე, რომელთა გარეშეც ეს თემა წარმოუდგენელია.

დასავლეთევროპული ტაძრების „უკანასკნელი სამსჯავროს“ მასშტაბურობის გამო, კომპოზიცია პორტალის ტიმპანიდან ხშირად მიმდებარე არეებზე გადადის და მისი შემადგენელი სკულპტურული ფიგურები არქივოლტების, თალების, ფრიზების, კარიბჭის გვერდითა სვეტების ზედაპირებზეა განფენილი.

სკულპტურული ფიგურების განლაგებით კომპოზიცია რამდენიმე რეგისტრად იყოფა. ქართული კედლის მხატვრობის მსგავსად, სიუჟეტი აქაც შედარებით მოკლე და ვრცელი რედაქციებით არის მოცემული. კომპოზიციის ცენტრს წარმოადგენს ტახტზე მჯდომი ქრისტე მანდორლაში (რომანულ ტაძრებში - წმ. ლაზარეს კათედრალი (1130-1140 წწ.) ოტენში, რომლის

ტიმპანიც 1132 წლით თარიღდება⁴⁷⁶, წმინდა ფუას ტაძარი (XII ს.) კონქიში) - ანგელოზებთან, ოთხხატეულთან ერთად ან მათ გარეშე (პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი (1163-1345 წწ.), ამიენის ღმრთისმშობლის კათედრალი (XIII ს.)). ქრისტე გამოისახება ორივე მხარეს განპყრობილი ან ზეადმართული ხელებით, მაკურთხეველი მარჯვენით, წიგნით ხელში და ა.შ. ხშირ შემთხვევაში, მაცხოვარი წარმოადგენს დეესისის ცენტრალურ ნაწილს - ღმრთისმშობლის, ნათლისმცემლის, ანგელოზების ფიგურებთან ერთად. პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძრის დასავლეთი ფასადის ტიმპანის ზედა რეგისტრში, „ვედრების“ უჩვეულო რედაქციაა გამოქანდაკებული - ქრისტესთან მუხლმოდრეკილი ღმრთისმშობლისა და ნათლისმცემლის წინ ანგელოზები დგანან, სამსჭვალეებითა და დიდი ჯვრით ხელში (სურ. 122). ფერწერულ მაგალითებში მოცემული ანგელოზთა დასები, რომანული და გოტიკური კათედრალების არქივოლტის სკულპტურულ არშიებშია ჩაწერილი.

საინტერესოა კონქის წმ. ფუას ტიმპანის (XI-XII სს.) აზრობრივი გადაწყვეტა. საფასადო სიბტყეზე, პირობითად, სამი დროითი განზომილებაა გამოყოფილი - წარსული, აწმყო და მომავალი⁴⁷⁷. ქრისტე, ერთ ხელით ზემოთ, მომავლისა და უკვდავებისკენ მიუთითებს, სადაც სამოთხეში ანგელოზების მიერ ამაღლებული ჯვარი და საყვირიანი ანგელოზები მოსჩანან, მეორეთი ქვემოთ, წარსულისა და სიკვდილისაკენ - აქ სიკვდილისშემდგომი ცხოვრებაა გადმოცემული. მაცხოვარი წარსულსა და მომავალს შორის ერთგვარ ხიდად გვევლინება, რომლის გავლითაც სიკვდილისშემდგომი უკვდავების მოპოვება ხდება (სურ. 123).

რომანული და გოტიკური ტაძრების „უკანასკნელი სამსჯავროს“ უხვსიუჟეტიან ტიმპანებს შორის, ლაკონიზმით გამოირჩევა მუასაკის სააბატოს წმ. პეტრეს ტაძარი (XII ს. II ნახ.). ტიმპანის კომპოზიცია, იოანეს გამოცხადებიდან მისტიური პასაჟით შემოიფარგლება (სურ. 124). ქრისტეს გვერდებზე ანგელოზები და ოთხხატეულთა სიმბოლოებია, ხოლო მსაჯულის მონუმენტური ფიგურის წინაშე აპოკალიპსისის ოცდაოთხი გვირგვინოსანი უხუცესის წარდგომას სამი რეგისტრი უჭირავს. მცენარეული ორნამენტით შემკული არქივოლტით შემოფარგლული ტიმპანი სამოთხის ასოციაციას იწვევს. ამ თემას შედარებითი გავრცობილი რედაქციით აგრძელებს არლის წმ. ტროფიმეს ტაძრის ტიმპანი (XII-XV სს.) (სურ. 125). აქ, ოთხხატეულს მოციქულთა ფიგურები ემატებიან. უხუცესები იოანეს გამოცხადებიდან, მართლებთან და ცოდვილებთან ერთად, ტიმპანის ჰორიზონტალურ ფრიზში მოსჩანან. შარტრის კათედრალზე კი, აპოკალიპსისის ოცდაოთხი ხუცესი ტიმპანის (1145-1155 წწ.) თაღშია განაწილებული (სურ.

⁴⁷⁶ A. Kingsley Porter, *The Rise of Romanesque Sculpture*, *American Journal of Archeology*, 1918, Oct. - Dec., vol. 22, N 4, pp. 406.

⁴⁷⁷ Description of Conques tympanum, chapter I, Structure of the tympanum of the “Particular Judgement” - <http://www.art-roman-conques.fr/english/step1.htm> - შემოწმებულია 15.09.2023.

126). თაღებში თავსდებიან მიცვალებულთა აღდგომის, აბრაამის წიაღის და სხვა სცენები⁴⁷⁸. ბამბერგის (გერმანია) გოთიკური ტაძრის (XII საუკუნის ბოლო) კარიბჭეზე „მეორედ მოსვლის“ მოკლე რედაქცია „ვედრებას“, მიცვალებულთა აღდგომას, მართლებისა და სატანის ფიგურებს შეიცავს. პორტალის გვერდებზე განლაგებულია მოციქულები და წინასწარმეტყველები, საყვირიანი ანგელოზი და აბრაამის წიაღი (სურ. 127).

ქრისტეს ფიგურის ორივე მხარეს, მეორე რეგისტრში, სხვადასხვა თემა იშლება. უმეტესად, ესაა წმინდანთა რიგი სამოთხის კართან და ცოდვილთა ყოფა ჯოჯოხეთში, სულების აწონვა.

დასავლეთევროპული ტაძრების ტიმპანებზე, „უკანასკნელი სამსჯავროს“ კომპოზიციურ აგებულებაში ორგვარი ტენდენცია იკვეთება: წმინდანთა და ცოდვილთა გამოსახულები ქრისტეს ორივე მხარეს ნაწილდებიან იმ შემთხვევაში, როცა ქრისტეს ცენტრირებული ვერტიკალური ფიგურა ყველა რეგისტრს იკავებს; ქრისტე-მსაჯულის გამოსახულების ერთ რეგისტრში განთავსების შემთხვევაში, მართლების და ცოდვილების, ჯოჯოხეთის და სამოთხის ეპიზოდები, მის ქვედა რეგისტრს იკავებენ. უკანასკნელ შემთხვევაში, ქრისტე-მსაჯულის ფიგურის ქვეშ, რეგისტრის ცენტრში, რომელიც ამავე დროს, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის სიმბოლური გზაგასაყარია, სულების აწონვის სცენა იკავებს ადგილს. ეშმაკუნების მიერ სასაწორის გადაწონვის მცდელობის მოტივი, საფასადო რელიეფებშიც აქტუალურია, რასაც არაერთხელ ვხვდებით ქართულ მოხატულობებში (ვარძია, ბეთანია, ტიმოთესუბანი). ტიმპანებზე სულთა აწონვის სცენა მრავალგვაროვნად გამოისახება. ხშირ შემთხვევაში, სასწორი ანგელოზს ან მთავარანგელოზს მიქაელს უჭირავს ხელში, ჯოისუბნის რელიეფის მსგავსად. ჩვეულებრივ, მართალი სული უფრო მძიმეა და სასწორი მათ სასარგებლოდ არის გადახრილი. საინტერესოდ გამოსახებიან სასწორის პინაზე მყოფი ფიგურები - ესენი არიან, ერთ მხარეს მუხმოდრეკილი, მლოცველი მართალი ან კრავი, მეორე მხარეს კი, ეშმაკისსახიანი ცოდვილი, თავად ტარტაროზი. ქრისტე-მსაჯულის რეგისტრში გამოკვეთილი სულების აწონვის მომენტი, მაცხოვრის მომუმენტური ფიგურის ფონზე, ხშირად მკვეთრად აღარ ჩანს და თითქოს ფიგურების სიმრავლეში იკარგება, მაგრამ იდეიდან გამომდინარე, პირველხარისხოვან მნიშვნელობას ინარჩუნებს. მიუხედავად იმისა, რომ არლის კათედრალზე აღნიშნული სცენა არა უშუალოდ ტიმპანზე, არამედ მისგან საკმაოდ დაშორებით, კარიბჭის გარეთა დასავლეთის კედელზე იკავებს ადგილს, მის გარეშე თემა დასრულებულ სახეს ვერ შეიძენდა.

იგივე ითქმის მესაყვირე ანგელოზზეც, რომელთა გარეშე წარმოუდგენელია მეორედ მოსვლა. დასავლეთევროპულ ტიმპანებზე მათი წარდგომა განსხვავებულია. საყვირიანი ანგელოზების ადგილი და რიცხვი არ არის შეზღუდული და ყველა რეგისტრში, თითქმის ყველა ეპიზოდში ვხედავთ: პორტალის თაღებში (წმ. ტროფიმეს ტაძარი არლიში), ზეცის სეგმენტში,

⁴⁷⁸ Les Églises Romanes en France, Paris, 1954, pp. 48.

ქრისტეს რეგისტრში, ამდღების კომპოზიციის ანგელოზთა მსგავსად (სანტა მარია ლა რეალის რომანული ტაძარი სანგუესაში, ესპანეთი, XII ს. (სურ. 128)), სულელების მწონავი ანგელოზის ორივე მხარეს (ამიენის კათედრალი, XIII ს. (სურ. 129)), სამოთხეში, ჯოჯოხეთში (ოტენი (სურ. 130), ამიენი), მიცვალებულთა აღდგომის სცენებში (პარიზის ნოტრ-დამი (სურ. 122)) და ა.შ. ხშირად, ისინი, ჯოისუბნისა და სხიერის მსგავსად, გაბრიელ მთავარანგელოზები კი არ არიან, არამედ, უბრალოდ მაცნენი უფლის მეორედ მოსვლისა, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის ანგელოზების შესაბამისად. ზოგადად, ანგელოზების თემას დიდი ადგილი უჭირავთ რომანული და გოტიკური სამსჯავროს რეპერტუარში. მათი რამდენიმე რიგად განთავსება ტიმპანის თაღებში (პარიზის ნოტრ-დამი), მსაჯულის ტახტის უკან, ანგელოზთა დასების სიმრავლედ აღიქმება და ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს მოგვაგონებს. ანგელოზები გვევლინებიან ზეცისა და მიწის გამყოფ მიჯნად, ერთგვარ სიმბოლურ რეგისტრის ხაზად, ამიენის ტიმპანზე, სადაც შიშველ ცოდვილებს ცეცხლოვანი მახვილებით ჯოჯოხეთისკენ, საზარელი მხეცის დაღებულ ხახაში აცილებენ, სამოთხისკენ მიმავალ მართლებს კი, წიგნით ხელში მიჰყვებიან და განვლილი ცხოვრების ჯილდოდ აგვირგვინებენ⁴⁷⁹. ზოგჯერ, მათ უჭირავთ გრაგნილები სათნოებათა სახელწოდებებით, თავად ხსნიან სარკოფაგებს მიცვალებულთა ამოსაყვანად (კონქის წმ. ფუას ტიმპანი) და ა.შ.

უნდა აღინიშნოს ცის შეგრაგვნის აპოკალიპტური მოტივის ხორცმესხმა კონქის წმ. ფუას ტაძრის რელიეფურ ქანდაკებაში. პორტალის არქივოლტის უკანასკნელი შრე გამოსახავს ერთიან გაშლილ პერგამენტს, რომლის უკანა მხრიდან ანთროპომორფული არსებები ინტერესით იჭვრიტებიან ახალი სამყაროსა და „გადარჩენის ლიტურგიული პროცესის დაწყებისათვის“⁴⁸⁰ თვალის შესავლებად (სურ. 131).

დასავლეთევროპულ პორტალებზე ასევე ხაზგასმულადაა წარმოჩენილი, ანგელოზის საყვირის ხმაზე მიცვალებულთა საფლავიდან წამოდგომის მომენტი, მთელი რეგისტრის დათმობით (პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი). გახსნილი სარკოფაგებიდან მოსჩანან მეფეები და დედოფლები, სასულიერო პირები, მეომრები, უბრალო ადამიანები. ცოდვილები მათ შორის ადვილად იცნობიან - შიშველები⁴⁸¹, სინანულის და სასოწარკვეთის ნიშნად თავში ხელს იშენენ (ამიენი) ჯოისუბნის ცოდვილთა მსგავსად. მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს და

⁴⁷⁹ ეს პასაჟი აიხსნება იოანეს გამოცხადების ტექსტში არსებული ფრაზით: „სიკვდილამდე ერთგული იყავი და მოგცემ შენ სიცოცხლის გვირგვინს“ (გამოცხ. 2:10).

⁴⁸⁰ Description of Conques tympanum, chapter I, Structure of the tympanum of the “Particular Judgement” - <http://www.art-roman-conques.fr/english/step1.htm> - შემოწმებულია 15.09.2023.

⁴⁸¹ შუა საუკუნეების ხელოვნებაში, შიშველეს მრავალი მნიშვნელობა ჰქონდა, მათ შორის, ცოდვის: Lexikon... vol. 3, pp. 308.

სხვადასხვაგვარად არის წამოდგენილი აღნიშნული თემა ამიენის, კონქის, ზამბერგის კათედრალეზზე.

ტიმპანების რელიეფურ კვეთაში, ყველაზე მრავალრიცხოვანი ჯოჯოხეთსა და ცოდვილთა დასჯის სცენებია. გასაოცარი მრავალფეროვნებით გადმოცემული პერსონაჟების, დემონების, ტარტაროზებისა და მათი იარაღების, დასჯის სახეების, უცნაური პასაჟების მონაცვლეობას ბოლო არ უჩანს და მოქანდაკეთა უშრეტ წარმოსახვაზე მეტყველებს. ცოდვილთა ბრალი და სასჯელი ხშირად დაკონკრეტებულია. მაგალითად, თვითმკვლელს ხანჯალი ყელთან მიუბჯენია, დემონი კი, მისი თავიდან ტვინს წოვს; მწვალელები ეშმაკი, მუსიკოსს თავისი საქმიანობისთვის პირიდან ენას აცლის (კონქის წმ. ფუას ტამარი)⁴⁸² და სხვ. ჯოჯოხეთის წიადი, ხახადაღებული მონსტრებისაკენ მიმავალი, მწუხარე ცოდვილების ფონზე მოჩანს. მოხატულობების მსგავსად, ერთმანეთზე შემოწყობილი ადამიანთა თავები აქაც ჯოჯოხეთის განსხვავებულ სკნელებს აღნიშნავს. ორკაპით ხელში, ცეცხლზე შემოდგმული კუპრის ქვაბთან მდგომი დემონი, რომანული და გოთიკური ტიმპანების ხშირი პერსონაჟია. ამ ფანტასმაგორიული სახეების გამოყენებაში, ჩანს შუასაუკუნეობრივი ინტერესი ყოველივე მისტიკურისადმი, ირეალურისადმი და ასახავს იმდროინდელი ადამიანის დამოკიდებულებას სამყაროს მიმართ, გამოხატულია მისი შეცნობის სურვილი, წარმოდგენები ღმრთიური და დემონური საწყისების შესახებ, ამასთან, შეიცავს ესქატოლოგიური მომავლისა და სამყაროს აღსასრულის შიშს.

ევროპულ ტიმპანებზე სამოთხის თემა სპეციფიკურად გამოისახება. განსხვავებით ბიზანტიური და ქართული მონუმენტური მხატვრობისაგან, სადაც სამოთხის სცენები ერთადაა თავმოყრილი კონკრეტულ ადგილზე, დასავლურ რელიეფურ მაგალითებში, სამოთხე - დაუსრულებელი ცხოვრების სიმბოლო - ქრისტეს რეგისტრის განზომილებაშია ნაგულისხმევი და უკვდავების, მარადიულობის გაგებას ერწყმის. მისი არსებობა პორტალის თაღებზე, არქივოლტებსა და სვეტებზე უთვალავი ანგელოზის მოთავსებითა და მცენარეულორნამენტური საპირეებით არის გახსნილი (ოტენის კათედრალი, პარიზის ნოტრ-დამი, სანგუესას ეკლესია, შარტრის ტამარი). სამოთხის აღმნიშვნელი ცალკეული მომენტები პორტალის გვერდითა არეებზე სხვადასხვა რეგისტრში იჩენენ თავს - მართლების რიგი და მათი თანმხლები წმინდა პეტრე გასაღებით ხელში, სამოთხის კართან დგას (ამიენის კათედრალი), ანგელოზი სამოთხის კართან ეგებება მართალთა ჯგუფს (კონქის წმ. ფუას ტამარი) და სხვ., ერთიან კომპოზიციად არ გვხვდება ცეცხლოვანი ქერუბინი სამოთხის კართან, შიგნით - კეთილგონიერი ავაზაკი და ღმრთისმშობელი.

⁴⁸² Detail of the Conques Last Judgment Tympanum: The Psychostasy, Totments and the Damned - <http://www.christianiconography.info/conques/tympanum.filler4.html> - შემოწმებულია 15.09.2023.

დასავლეთევროპულ კათედრალებზე სამოთხის აღსანიშნავად გავრცელებულია - აბრაამის წიაღი. მამამთავარი აბრაამი მართალთა სულებით კალთაში, მოკრძალებით თავსდება პორტალის თაღების სკულპტურებს შორის, არქივოლტებზე, ფრიზებზე (პარიზის ნოტრ-დამის (სურ. 132), არლის (სურ. 133), შარტრის ტიმპანები), გამორჩეულად და განცალკევებით კი, იშვიათად (ბამბერგის ტაძარი) (სურ. 134). კომპოზიციის საფუძველი საღმრთო წერილიდან მოდის: რომაელთა მიმართ ეპისტოლეში, პავლე მოციქული ამბობს, რომ აბრაამი, უფლის მიერ დადგენილია ყოველი ჩვენგანის მამად (რომაელთა 4:16). აბრაამთან ერთად, მისი შთამომავლების, ისააკისა და იაკობის მართალთა სულებით კალთაში, სამოთხის ხეებს შორის გამოსახვა, ძველი აღთქმის არაკანონიკურ ტექსტს ეფუძნება (4 მაკ. 13:17). აბრაამი მამობრივი მზრუნველობით იღებს შვილებს სამოთხეში, მისივე წიაღში.

დასავლეთევროპული ტაძრების ტიმპანებსა და არქივოლტებზე განფენილი საშინელ სამსჯავროსთან დაკავშირებული მრავალრიცხოვანი თემები, სცენები და პერსონაჟები, ფართოდ წარმოაჩენენ კომპოზიციის შინაარსს. ყოველი მათგანის განხილვა შეუძლებელია, თუმცა, მათ შორის უნდა გამოვყოთ თემა, რომელიც აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნის - სომხეთის შუა საუკუნეების საფასადო რელიეფშიც ვლინდება, როგორც სიმბოლური გამოხატულება მეორედ მოსვლისა და მომავალი სამსჯავროსი. ეს არის, გონიერი და უგუნური ქალწულების შესახებ მათეს სახარების იგავის სკულპტურული გარდასახვა.

სახარებისეულ ესქატოლოგიურ ნარატივზე დაფუძნებული იკონოგრაფია, გონიერ და უგუნურ ქალწულებს ანთებული და ჩამქრალი ლამპრებით ხელში, გაღიმებული, ბედნიერი და მწუხარე, სევდიანი სახეებით და შესაბამისი ჟესტებით გამოსახავს. ქალწულებს ზეთით სავსე, ცეცხლმოკიდებული კანდელები მკერდის წინ უჭირავთ, ცარიელი კი, დაუდევრად დაბლა დაუშვიათ. იგავი აქცენტს აკეთებს სიფხიზლისკენ მოწოდებაზე, ადამიანები ყოველთვის მზად უნდა იყვნენ მოახლოებული სამსჯავროსთვის. ბრძენი ქალწულები მორწმუნეებს განასახიერებენ, რომლებიც ქრისტეს სამოთხეში შეჰყავს, ურწმუნონი, იგივე უგუნური კი, გარეთ რჩებიან, მათ წინაშე იხშობა ზეცის კარიბჭე. აღნიშნულ სიუჟეტს ხშირად მიმართავენ შუა საუკუნეების ევროპელი მოქანდაკეები და ათ ქალწულს კარიბჭის მიმდებარე არეზე ათავსებენ (პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძრის დასავლეთი კარიბჭე, ბაზელის ტაძრის ტიმპანი (შესრულებულია XII ს-ში) (სურ. 135), სტრასბურგის კათედრალის (XI-XV სს.) სამხრეთის და მაგდებურგის ტაძრის „სამოთხის“ (XIII-XVI სს.) კარიბჭეები (სურ. 136, 137), ლაონის ეკლესიის ერთ-ერთი დასავლეთი პორტალის არქივოლტი (XIII ს.) და სხვ.).

ამგვარად, რომანული და გოთიკური ტაძრების ტიმპანებზე გამოკვეთილი საშინელი სამსჯავრო, ქართული მაგალითებისაგან განსხვავებულია. დასავლეთში თემა მომუმენტურობით ხასიათდება და მრავალგვარი პერსონაჟით გათამაშებული, თხრობითი

ხასიათის უამრავ ციკლად იშლება პორტალების უზარმაზარ არეებზე. დეტალურ თხრობას თან ახლავს შუა საუკუნეების თეოლოგიურ-დოგმატურ-ესთეტიკური აზროვნებისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური-ალეგორიული ნიშნები და სახეები, რომლებიც გამოხატავენ იმდროინდელი ადამიანის მიმართებას განკითხვის დღისადმი და ზოგადად, სამყაროსადმი. მხატვრული სახეების მრავალფეროვან გალერეაში უხვად გამოყენებული ხალხური, ფოლკლორული ნაკადიდან აღებული პერსონიფიცირებული, დემონური ნიმუშები, განსაკუთრებულ დრამატულ ელფერს სძენენ კომპოზიციებს. ევროპულ მაგალითებში, განსხვავებულად იქნა გააზრებული და იკონოგრაფიულად გამოსახული ზოგიერთი სცენაც (მაგ. სამოთხე).

შუა საუკუნეების ქართულ ქანდაკებაში ესქატოლოგიური წარმოდგენები, საყვირიანი და საცეცხლურიანი ანგელოზების, სამოთხის კარისა და მისი მცველი ქერუბინის, მკვდართა აღდგომის, სასჯელის, ვედრების მცირე რედაქციებით გაცხადდა. მათი ლაკონიზმი შეპირისპირებულია დასავლეთევროპული კომპოზიციების თხრობითობასთან. დასავლეთევროპული ტაძრების პორტალების სიუჟეტებთან შედარებით მარტივი ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის ქრისტე-მსაჯულის თეოფანიური გამოცხადება - ესქატოლოგიური მომავლის პრეზენტაცია, ევროპული ტიმპანების სიუჟეტების ცენტრალურ ნაწილს შეესაბამება. დასავლურ მაგალითებზე ქრისტე-მსაჯულის ღმრთაებრივი დიდებულებით წარმოჩენა, მისი ტრიუმფით მეორედ მოსვლა კაცობრიობის განსასჯელად, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის ფასადების თეოფანიური კომპოზიციების ანალოგიურია და საერთო იდეას ემსახურება.

დასავლეთევროპულ და ქართულ რელიეფებს შორის არსებული განსხვავებების მიუხედავად, მათში საერთო ტენდენციებიც შეინიშნება. პირველ რიგში, მსგავსება ჩანს იკონოგრაფიაში, კომპოზიციის აგებულებაში, ციური და მიწიერი რეგისტრების იერარქიულ დაქვემდებარებაში, სცენების შერჩევაში (სულელების აწონვა, საყვირიანი ანგელოზი, ცოდვილთა დასჯა), რომლებიც ყველაზე კარგად წარმოაჩენენ ესქატოლოგიურ შინაარსს. აღნიშნული თემების აქცენტირებით როგორც დასავლეთში, ისე ჩვენში, ჩანს საერთო მიდგომა - უკეთ იქნას გამოვლენილი კომპოზიციის იდეის სიღრმე და მნიშვნელობა. საერთო კონტექსტშია გააზრებული დასავლეთევროპულ და ქართულ კომპოზიციებში ჩართული მცენარეული ორნამენტი და ორივე შემთხვევაში სამოთხესთან ასოცირდება.

დასავლეთევროპული და ქართული „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიის ძირითადი წყარო საერთო ქრისტიანული ლიტერატურაა, რომლის გავრცელებასაც ხელს უწყობდა შუა საუკუნეების მონასტრებში სკრიპტორიუმების არსებობა. ქართული და ევროპული მაგალითებისათვის საერთოა კომპოზიციის თეოლოგიურ-დოგმატური ღირებულებანი,

ესქატოლოგიური მოვლენების მძაფრი განცდა, უკანასკნელი მოვლენების წინაშე კაცობრიობის მზადყოფნისთვის მოწოდება და მათი გაფრთხილების სურვილი.

ბ) მეორედ მოსვლის თემა სომხურ ქანდაკებაში

აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნების რელიეფურ პლასტიკაში „დღე განკითხვის“ თემა არაერთგვაროვნად არის გადაწყვეტილი. ლიტერატურული ნარატივის თავისებურ ინტერპრეტაციას ვხედავთ განკითხვის დღისა და მომავალი სამსჯავროს ამსახველ სომხურ საფასადო ქანდაკებაში.

შუა საუკუნეების სომხურ ხელოვნებაში, საქართველოს მსგავსად, ფიგურატიული პლასტიკა მთლიანად არის დაქვემდებარებული ხუროთმოძღვრებას და მისი მხატვრული ენის, იდეური შინაარსის გამდიდრებას ემსახურება⁴⁸³. ორი მეზობელი ქრისტიანული ქვეყნის ხელოვნებაში, რელიეფური ქანდაკების განვითარების პროცესი მეტ-ნაკლებად განსხვავებულად მიმდინარეობდა, რაც აისახა კიდევ ორივე ქვეყნის საკულტო ნაგებობების გაფორმების მხატვრულ თავისებურებებში, პრინციპებსა და ამოცანებში. საქართველოს მსგავსად, სომხეთშიც ძლიერი იყო აღმოსავლეთქრისტიანული ხელოვნების პრინციპების გავლენა. საქართველოსა და სომხეთის კულტურული ურთიერთობა ქრისტიანობის აღმოსავლურ ცენტრებთან და ერთმანეთთან, გარკვეული ზემოქმედებით აღინიშნებოდა. ეს ზემოქმედება გამოვლინდა ცალკეული თემებისადმი ინტერესში, საფასადო ქანდაკების რეპერტუარში სიმბოლურ-ალეგორიული მხატვრული ენის გამოყენებაში და ა.შ.

ქართული და სომხური ტაძრებისათვის სახასიათოა დეკორატიული მოტივებითა და ფიგურატიული რელიეფებით შესასვლელი პორტალების, კარის ტიმპანების, სარკმელთა ღიობების, გუმბათის ყელის აქცენტირება. მიუხედავად ამისა, სომხურ ტაძრებზე მეტად არის თვალშისაცემი ფასადების გლუვი სიბრტყეები. გამონაკლისია X საუკუნის წმინდა ჯვრის ტაძარი აღთამარის კუნძულზე, ვანის ტბაში, რომლის ფასადები გაფორმებულია „საეკლესიო და საერო იკონოგრაფიის ვრცელი და დიდებული ნიმუშებით“⁴⁸⁴. ბიბლიური და საერო თემატიკის კომპოზიციები ტაძარს სარტყლისებურად აკრავს გარს⁴⁸⁵. მრავალრიცხოვან რელიეფებს შორის წარმოდგენილია ძველალექსისეული სიუჟეტები - დანიელი ლომთა ხაროში და იონას ხსნა ვეშაპის მუცლიდან, რომელთა კავშირი დაპირებულ აღდგომასა და მეორედ მოსვლასთან არაერთხელ აღვნიშნეთ. მითითებულ თემებს შუა საუკუნეების ქართულ მქანდაკებლობაშიც

⁴⁸³ В. Арутюнян, Каменная летопись Армянского народа, Ереван, 1985, стр. 87.

⁴⁸⁴ A. Sakisian, Notes of the Sculpture of the Church of Akhtamar, The Art Bulletin, Vol. 2, N4, 1943, pp. 346.

⁴⁸⁵ S. Der Nersessian, Aght'amar, Church of the Holy Cross, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965, pp. 11-35.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ⁴⁸⁶, თუმცა, ამ კომპოზიციებს ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში არ განვიხილავთ, რამდენადაც უშუალოდ მეორედ მოსვლის სიუჟეტით ნასაზრდოები კომპოზიციების შესწავლაზე ვართ ორიენტირებულნი.

განკითხვის დღესა და საშინელ სამსჯავროს კონცეფციის შესახებ სახარებისეული იგავის (მათე 25:1-13, ლუკა 13:25) ინტერპრეტაციაა მოცემული, ჰოვანავანქის (იოვანავანქი) XIII საუკუნის სამონასტრო კომპლექსში შემავალი ტაძრის (1216-1221 წწ.), დასავლეთის მთავარ პორტალზე მიდგმული, სომხური ხუროთმოძღვრებისათვის დამახასიათებელი, გუმბათოვანი სივრცის - ჟამატუნის (იგივე გავიტი, კარიბჭე) (1250 წელს დაიწყო მისი მშენებლობა) ტიმპანის მონუმენტურ ჰორელიეფურ კომპოზიციაში, ქრისტესა და ათი ქალწულის გამოსახულებით. იგავის შინაარსი დაქარაგმებულია, პერსონაჟები - სიმბოლიზებული.

ტიმპანის მრავალფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრში აღსაყდრებული ქრისტე-მსაჯულის ორივე მხარეს ათი შარავანდედიანი ქალწულია განაწილებული. მათგან ხუთი, კელაპტარითა თუ ჩირაღდნით ხელში, ქრისტესკენ მიბრუნებულა, დანარჩენები მსაჯულისაგან ზურგმექცევით, თავდახრილი, მწუხარებისაგან სახეზე აფარებული ხელებით გამოუსახავთ. ერთ მათგანს, ქსოვილით შებურვილი ხელები ქრისტესკენ ვედრებით აღუმართავს. ქრისტე მარჯვენით აკურთხებს, მარცხენით კი შემაკავებელ ჟესტს გამოხატავს მწუხარე ქალწულთა მისამართით. ქალწულთა რიგები ერთმანეთისაგან განსხვავებულია, აგებულით და ემოციური თვალსაზრისითაც. გონიერთა პროცესია მწყობრია, თანაბარი, მშვიდი, რასაც ვერ ვიტყვით უგუნურ ქალწულებზე. მათი რიგი არეულია, ფიგურების ზომები არათანაბარია და ჯგუფში ქაოტური განწყობა იგრძნობა (სურ. 138). ქრისტე-მსაჯულსა და უგუნურ ქალწულებს ერთმანეთისაგან მიჯნავს ნამგლის ფორმის რელიეფური „ზღუდე“. ალეგორიულად, აქ მოცემულია უგუნური ქალწულების წინაშე ზეციური კარის დახშობა, ფიზიკური და მეტაფიზიკური გაგებით. ტიმპანი მთლიანად დაფარულია ყვავილოვანი ორნამენტით, სამოთხესთან ასოციაციის შესაბამისად.

სომხური ტაძრების შემკულობაში სახარებისეული ნარატივის შემოტანა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას სძენს აღნიშნულ რელიეფს. შუა საუკუნეების სომხური ტაძრების ტიმპანები, კარიბჭეები, ხშირად უჭირავს ღმრთისმშობლის გამოსახულებას ყრმით ხელში, იესო ქრისტეს ფიგურას⁴⁸⁷ ან დაფარულია წარწერებით, ორნამენტული კვეთილობით. პორტალების გაფორმებაში, რელიგიური თემატიკის გარდა, საყოფაცხოვრებო და სიმბოლურ-მითოლოგიური

⁴⁸⁶ თ. ხუნდაძე, ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-Xსს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისი, 2004, გვ. 3.

⁴⁸⁷ В. Арутюнян, Каменная летопись армянского народа, Ереван, 1985, стр. 92.

ხასიათის სიუჟეტის რამოდენიმე მაგალითიც არსებობს⁴⁸⁸. ამ ფონზე, იგავის იდეა, მისი შინაარსობრივი მხარე, გამორჩეულად ჟღერს.

გონიერი და უგუნური ქალწულების თემა, ადრექრისტიანული კატაკომბების მოხატულობაშია დაცული, სადაც ქრისტიანული იდეების გადმოსაცემად სიმბოლოებსა და ალეგორიებს მიმართავდნენ, რომელთა ქვეტექსტი კარგად იყო გასაგები ქრისტიანებისთვის. მიწისქვეშეთში იგავების გამოსახვა მიუთითებდა ქრისტიანული ალეგორიების განვითარების ახალ საფეხურზე გადასვლას. კატაკომბებში, გონიერი და უგუნური ქალწულების იგავით გადმოცემული იყო სამსჯავროს ყველაზე მნიშვნელოვანი მომენტი, ქრისტესთან ერთად მართლების შესვლა ცათა სასუფეველში. ჰოვანავანქის სკულპტორი კატაკომბების მოხატულობათა მსგავსად, ქრისტიანული დოგმის იგავის სახით გადმოცემის გზას ირჩევს. იგავი ათი ქალწულის შესახებ მოგვითხრობს ცათა სასუფეველში შესვლაზე, რისთვისაც გონიერი ქალწულები, იგივე მორწმუნეები, მთელი ცხოვრების განმავლობაში ემზადებიან და სულიწმინდის მაღლით აღვსილნი (რაც ანთებულ კანდელს შეესატყვისება), ქრისტესთან ერთად შედიან ზეციურ სამყოფელში. მათ კი, ვინც დრო უქმად გაატარეს, გარეთ რჩებიან. იგავის იდეა, მეორედ მოსვლისთვის მუდამ მზადყოფნისკენ მოგვიწოდებს. ჰოვანავანქის დიდაქტიკური სკულპტურული იგავის ვიზუალური აღქმა სწორი არჩევანის გაკეთების საშუალებას იძლეოდა, რის ადექვატურად გასააზრებლადაც მომზადებული აუდიტორია იყო საჭირო.

სომხურ ხელოვნებაში, ჰოვანავანქის ტიმპანის რელიეფს, იგავის ვიზუალიზების უნიკალური შემთხვევის გარდა, სიტყვის მაღალმხატვრულად გადმოცემის მაგალითადაც განიხილავენ. „...იგავის კონცეფციის გაგება, იკონოგრაფიულად გადამუშავებული, განსაზღვრული მოტივების სემანტიკის ცოდნას მოითხოვს“⁴⁸⁹. სიტყვის წაკითხვა და გააზრება წიგნიერებას ითვალისწინებდა, რაც ყველასათვის არ იყო ხელმისაწვდომი. გაგება და ინტერპრეტაცია სიტყვის ორ, სხვადასხვა ფუნქციად მიიჩნევა, მათგან ინტერპრეტაცია ყოველთვის უფრო მაღლა დგას და უფრო ღრმაა, ვიდრე ვიზუალი⁴⁹⁰. სწორედ ამ მიდგომით უნდა შევაფასოთ ჰოვანავანქის ტიმპანის რელიეფური კომპოზიცია, რომლის შინაარსი ეჭვს არ გამოიწვევდა, რომ არა ერთი უცნაური გარემოება - „ქალწულებს“ რელიეფზე წვერი აქვთ, ეს კი სიუჟეტის ინტერპრეტირების საშუალებას იძლევა წმინდა წერილის მიღმა (სურ. 139).

გონიერი და უგუნური ქალწულების თემასთან კავშირშია ლიტურგიული წესი სომხურ სამოციქულო მსახურებაში, რომელიც თანამედროვე სომხურ ეკლესიაში წმინდა (დიდ) სამშაბათს აღესრულება. ათი ღმრთისმსახური სანთლით ხელში ქალწულებს „ემსგავსება“, ხუთი

⁴⁸⁸ Ш. Азатян, Порталы в монументальной архитектуре Армении IV-XIV вв. Ереван, 1987, стр. 25.

⁴⁸⁹ S. Rigby, Reading Armenian Wisely: Foolish Figures and Bearded Brothers in the Carved Tympanum at Hovhannavank, ხელნაწერის უფლებით, გვ. 3.

⁴⁹⁰ იქვე, გვ. 9.

მათგანი გამოირჩევა როგორც „უგუნური“ და მათი სანთლები ქრება. ამ რიტუალს გაცილებით ადრეული ფესვები უნდა ჰქონდეს, რასაც აღნიშნული რელიეფიც მოწმობს. XIII საუკუნეში ჰოვანავანქის მონასტერში არსებული ბერ-მონაზონთა დიდი სამშოს წევრებისთვის, ტიმპანზე გამოკვეთილი იგავის შინაარსობრივი „გზავნილი“ კარგად იქნებოდა გასაგები. ადგილობრივი მონასტრის ბერები, რომლებიც ღმრთისმსახურებაში მონაწილეობდნენ, თავად არიან იგავის მოქმედი პირები. ამით აიხსნება მათი წვერით გამოსახვა⁴⁹¹. რელიეფის იკონოგრაფია საღმრთისმსახურო რიტუალის გავლენის კვალს ატარებს⁴⁹². ამრიგად, ტიმპანის რელიეფზე გამოსახული პირები, მონაწილეობას იღებენ ესქატოლოგიური ნარატივით ნაკარნახევი ლიტურგიული მსახურების კონკრეტულ მომენტში, რომელიც დიდი მარხვის ბოლო დღეებში აღესრულება და სიმბოლურად უკავშირდება სინანულის განცდას და ამასთან, მზადებას აღდგომისათვის.

გონიერი და უგუნური ქალწულების იგავი შუა საუკუნეების სომხური ხელნაწერი წიგნის ილუსტრაციებშიც გვხვდება. XIII საუკუნის სომეხი მხატვარი და მინიატურისტი თოროს როსლინი, თავის ნამუშევრებში არაერთხელ მიმართავს პარაბოლას ათი ქალწულების შესახებ, არაერთგვაროვანი რედაქციებით (მინიატურებში ხან მხოლოდ ხუთი მათგანია გამოსახული (სომხეთის კილიკიაში XIII საუკუნეში შექმნილი სახარება, ინახება სმითსონის უნივერსიტეტის ფრირის ხელოვნების გალერეაში, ვაშინგტონში), ხან ათივე ერთად (1262 წლის ე.წ. „სებასტიის სახარების“ მინიატურა. დაცულია უოლტერსის ხელოვნების მუზეუმში, ბალტიმორში). თოროს როსლინის მიერ გადაწერილ და მოხატული „სებასტიის სახარების“ სახელით ცნობილ ევანგელეში, იგავი გონიერი და უგუნური ქალწულების შესახებ „დღე განკითხვის“ სცენაში ორიგინალურად არის ჩართული (სურ. 140). მისთვის სახასიათო ყველა კომპონენტით წარმოდგენილი, ოთხრეგისტრიანი კომპოზიციის მეორე რეგისტრის კიდეში, დახშული კარის უკან ხუთი უგუნური ქალწული დგას. ისინი ნახატის საზღვრებს მიღმა, ფურცლის კიდეში არიან გამოსახულნი. მინიატურის მოჩარჩოება, მათსა და კარს შორის ბუნებრივ გამყოფადაა აღმართული. ნახატის საზღვრებიდან ხუთი ფიგურის გამოცალკეეებით, მხატვარი ადვილად გვიქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ქალწულების ადგილი კომპოზიციაში არ არის, კერძოდ კი, იმ მხარეს, სადაც დგანან - მართლების სამყოფელში, სამოთხის წიაღში. ამ შემთხვევაში, თოროს როსლინის მინიატურები გადმოსცემენ „საშინელი სამსჯავროს“ განვითარებულ მრავალფიგურიან იკონოგრაფიას, რომელიც ბიზანტიური სქემასთან უფრო ახლოა; მეორე ნიმუში (როცა მხოლოდ ხუთი ქალწულია გამოსახული) მისდევს მოკლე იკონოგრაფიულ

⁴⁹¹ იქვე, გვ. 11-13.

⁴⁹² L. Zak'aryan, Un Bas-Relief de Yovhannavank, Revue des Études Arméniennes, Tome XX, 1986-1987, pp. 424.

რედაქციას და დასავლეთის მაგალითებს უახლოვდება⁴⁹³. ჰოვანავანქის ტიმპანის კომპოზიცია - ერთგვარი გზავნილი, ასახავს ადამიანთა განვლილი ცხოვრების კონკრეტულ შედეგს და კიდევ ერთხელ აფიქრებს ქრისტიანს მართებული არჩევანის გაკეთების აუცილებლობაზე.

ათი ქალწულის იგავის უძველესი სახარებისეული მინიატურა, VI საუკუნის როსანოს სახარებაშია, ადრეული იკონოგრაფიული რედაქციით - თეთრით მოსილი ხუთი ქალწული, ანთებული ჩირაღდნებით ხელში, სამოთხის ხეებისა და მდინარის ფონზე, ქრისტესთან ერთადაა გამოსახული. დანარჩენი ქალწულები კარს მიღმა დგანან, მათგან ერთი, სამოთხის კარზე აკაკუნებს.

სომხურ საფასადო ქანდაკებაში წარმოდგენილი გონიერი და უგუნური ქალწულების თემა, დასავლეთევროპულ ტიმპანების სკულპტურებს ეხმიანება, სადაც, ქალწულთა ფიგურები კარის მიმდებარე არეზზე თავსდებიან და ტაძრის შესასვლელს ზეციური კარიბჭის მნიშვნელობას ანიჭებენ. რამდენადაც ჩვენთვის ცნობილია, ბიბლიურ სიუჟეტს ათი ქალწულის შესახებ, ქართული ხელოვნება არ იცნობს. წიგნის მინიატურის, საფასადო ქანდაკების, მით უმეტეს, კედლის მხატვრობის მდიდარ თემატურ რეპერტუარში აღნიშნული მოტივი არ ფიგურირებს. საქართველოს მჭიდრო პოლიტიკურ-სოციალური და კულტურული ურთიერთობა ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებთან და ბიზანტიასთან, განაპირობებდა გარკვეული შემოქმედებითი იმპულსების მათგან მიღებას და ადგილობრივ ნიადაგზე დამუშავებას. საიტერესოა, რომ ასეთ პირობებში, საქართველოში, სომხეთისაგან განსხვავებით, არ მოხდა იგავის მხატვრული ინტერპრეტაცია და გავრცელება.

შუა საუკუნეების სომხეთში, ქრისტიანული სამყაროს ქვეყნების მსგავსად, ესქატოლოგიური შიში დაკავშირებული იყო ათასწლეულის გასრულებასთან, რასაც თან ახლდა ბიზანტიის და სელჩუკების მიერ სომხეთის ნაწილის დაპყრობა და აოხრება. ამ შიშს აძლიერებდა XI საუკუნის 20-30-იან წლებში ორჯერ მომხდარი მზის დაბნელება და მიწისძვრა - აღქმული სამყაროს მომავალი აღსასრულის წინაპირობად. ბუნებრივი კატაკლიზმები ამძაფრებდა ანტიქრისტეს გამოჩენის შიშს და სამყაროს აღსასრულის მოახლოების შეგრძნებას. ამ ფენომენის ახსნის სურვილი ესქატოლოგიურ ლიტერატურაშიც აისახა⁴⁹⁴. ეს მოვლენები ხელს უწყობდა აპოკალიპსისური ჟანრის თხზულებების გაჩენას, წინასწარმეტყველების სახით⁴⁹⁵. ამგვარმა ესქატოლოგიურად დამუხტულმა კლიმატმა, განაპირობა 1038 წელს, ჰორომოსის

⁴⁹³ L. Chookaszian, On the full page illustrations of the „Last Judgment“ in the art of Armenian miniaturist of 13th century Toros Roslin, Logos im Dialogos, Auf der Suche nach der Orthodoxie, Berlin, 2011, pp. 286.

⁴⁹⁴ მაგალითად, ჰოვანეს კოხერნის (ტარონაცის) ისტორიული აპოკალიპსისის ჟანრის თხზულებაში, რომელიც შეიცავს ჰომილეტიკურ-დიდაქტიკური ხასიათის ნაწილებს (იხ.: E. Vardanyan, The Sculpted Dome of Horomos Monastery Zamatun: An Armenian Apocalypse, Horomos Monastery: Art and History (Edited by Edda Vardanyan), ACHCByz, Paris, 2015, E., pp. 242-245.)

⁴⁹⁵ E. Vardanyan, The Sculpted... pp. 242.

მონასტრის (ამჟამად თურქეთის ტერიტორიაზე) მემორიალური ფუნქციის მქონე ჟამატუნ-მაზოლუმის მშენებლობა⁴⁹⁶, მის ოქტაგონურ გუმბათში „დღე განკითხვის“ რელიეფით. რვა კვეთილი ფილიდან⁴⁹⁷ შვიდი, გეომეტრიულ-მცენარეული ორნამენტითაა დაფარული, რომელთა სიმბოლიკა მარადიულობის, უკვდავების, სიცოცხლის, სამოთხის მნიშვნელობისაა. ორი მათგანი ხაჩკარია, გაიგივებული ზეცის კართან (გამოცხ: 4:1-2). მათ შორის მოჩანს უფლის დიდებით გამოჩენა - მეორედ მოსვლა (სურ. 141). რეგისტრებად დაყოფილ კომპოზიციაში, აღსაყდრებული მსაჯული ქრისტე, ხელში გრაგნილით, აპოკალიპსისის ოთხხატეულ ცხოველებთან და ანგელოზებთან ერთად, ზედა რეგისტრშია, მის ქვემოთ, პეტრე და პავლე მოციქულები და სხვა პიროვნებები არიან, რომელთაც სომხეთის გაქრისტიანებასა და სარწმუნოებრივ მოღვაწეობაში მიუძღვით წვლილი⁴⁹⁸(სურ. 142).

აპოკალიპსისის ანგელოზებად მოაზრებული ციური არსებები, თან ახლავს ქრისტეს მეორედ მოსვლის ჟამს. უფლის ტახტიდან გამომავალი ოთხხატედი ცხოველები (ფრთების გარეშე), იოანეს გამოცხადებისა (4:6-7) და ეზეკიელის წინასწარმეტყველების (1:10) აპოკალიპტური პასაჟის ილუსტრაციაა. ქრისტე ოთხხატეულთან ერთად, სომხურ ხელნაწერთა მეორედ მოსვლის მინიატურებში დასტურდება⁴⁹⁹.

კომპოზიციაში გამოვლენილია ორი ძირითადი იდეა - ქრისტეს მეორედ მოსვლის პრეზენტაცია და ზეციური იერუსალიმის ასახვა⁵⁰⁰. აქ, ერთდროულად წარმოდგენილია ძველი სამყაროს აღსასრული და ახალის შექმნა განახლებული იერუსალიმის სახით და ღირსეული, გამორჩეული წმინდანების რიგით. მკვლევარის განმარტებით, მოციქულების - თადეოზისა და ბართლომეს ჟამატუნის რელიეფურ პროგრამაში ჩართვა, განპირობებულია მათი, როგორც ღმერთსა და ადამიანებს შორის შუამავალთა მნიშვნელობით⁵⁰¹.

ჭორომოსის ტაძრის გუმბათის რელიეფი, ქრისტეს მეორედ მოსვლის ერთ-ერთი ადრეული სომხური მაგალითია. აქ ვხედავთ, არსობრივად ერთი სივრცის ორ სხვადასხვა განზომილებას,

⁴⁹⁶ A. Kazaryan, *The Architecture of The Horomos Monastery*, Horomos Monastery: Art and History (Edited by Edda Vardanyan), Paris, 2015, pp. 127.

⁴⁹⁷ აქაც თავს იჩენს რიცხვი რვას ესქატოლოგიური მნიშვნელობა. სამყარო შეიქმნა შვიდ დღეში, ხოლო მერვე დღეში, დაუსრულებლ ცხოვრებაში გადასვლა მოხდება ქრისტეს მეორედ მოსვლის შემდეგ. აღნიშნული წარმოდგენა პარალელს ჰპოვებს ზემოხსენებულ ვარაუდთან, მერვე საუკუნის შესახებ.

⁴⁹⁸ რელიეფზე თადეოზ და ბართლომე მოციქულები არიან, მახვილითა და ხატით ხელში, მათ იქადაგეს სომხეთში ქრისტეს მოძღვრება. სომხური გადმოცემის თანახმად, მოციქულმა თედეოზმა სომხეთში ჩაიტანა წმინდა მახვილი, ქრისტეს ვნების ერთერთი იარაღი, მოციქულმა ბართლომემ კი, ღმრთისმშობლის ხატი. სომხური ხელოვნების ნიმუშებში, მათ ხშირად გამოსახავენ აღნიშნულ ნივთებთან ერთად. დანარჩენი ფიგურების იდენტიფიცირების შესახებ, მეცნიერთა შორის განსხვავებული ვერსიები არსებობს. იხ.: J.-M. Thierry, *Le couvent arménien d'Horomos*, Louvain-Paris, 1980, pp. 19; A. T. Baladian, *Les planches de Toros Toramanian, Le couvert de Horomos d'après les archives de Toros Toramanian, monuments et mémoires de la Fondation Eugène Plot (MMFEP)*, tome 81, 2002, pp. 90, pl. 55.

⁴⁹⁹ E. Vardanyan, დასახ. ნაშრომი, გვ. 260-261.

⁵⁰⁰ იქვე, გვ. 258.

⁵⁰¹ იქვე, გვ. 289-293.

ზეცასა და სამოთხეს. ზეცის სეგმენტში მოთავსებულია ქრისტეს ტრიუმფალური თეოფანია, სამოთხეში კი, სომხური სამოციქულო ეკლესიისათვის მნიშვნელოვანი რელიგიური მოღვაწენი.

გამოცხადების ტექსტზე დაფუძნებული ჰორომოსის ჟამატუნის რელიეფი, თეოფანიური ხასიათით, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის მაგალითების მსგავსია. პეტრესა და პავლეს კომპოზიციაში ჩართვით, ჰორომოსის რელიეფზე, ჯოისუბნის მსგავსად, უფლის ესქატოლოგიურ ტრიუმფთან ერთად, მოკლე რედაქციით გადმოცემულია მსაჯულთა ტრიბუნალი, მსჯავრის აღსასრულებლად.

არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, ჰორომოსის ტაძრის გუმბათის ოქტაგონური ფორმა და ნაგებობის, როგორც მავზოლეუმის, ფუნქციონალურ-საკრალური დანიშნულება. აქ, მერვე დღის სიმბოლური მნიშვნელობა შერწყმულია საიქიო ცხოვრების ესქატოლოგიურ გაგებასთან. მერვე დღეში აღსრულებული დაპირებული აღდგომა და მასთან გაიგივებული განახლება კავშირშია მეორედ მოსვლის მოვლენებთან. ამით, ჰორომოსის მონასტრის იოანე ნათლისმცემლის ტაძრის ჟამატუნი კავშირს ამჟღავნებს ოშკის იოანე ნათლისმცემლის ტაძართან, რომლის მემორიალური, სულის განსასვენებელი ადგილის დანიშნულება, ესქატოლოგიური იდეით დატვირთული „ვედრების“ კომპოზიციების სიუხვით არის გაძლიერებული. ამ შემთხვევაში, უკეთ იხსნება წინამდებარე ნაშრომში გამოთქმული მოსაზრება, რომ ოშკის რვაწახნაგა ბურჯზე „ვედრების“ გამოსახვა უნდა უკავშირდებოდეს ნათლობისას და მეორედ მოსვლისას სულის ახალ, დაუსრულებელ ცხოვრებაში, მარადისობაში გადასვლის მომენტს და ჰორომოსის მონასტრის ჟამატუნის რელიეფებთან ერთად, მიუთითებს ამ მოვლენების პარადიგმულ ერთიანობაზე და მათ კავშირზე მერვე დღის ალეგორიასთან.

ჰორომოსის მონასტრის წმინდა იოანეს ტაძრის ჟამატუნის ოქტაგონური ფორმის გუმბათის ყველა რელიეფური ფილა ერთმანეთთან იდეურ კავშირშია. თითოეული მათგანი თავისებურად არის დაკავშირებული ესქატოლოგიურ გაგებასთან და მთლიანობაში წარმოადგენს იოანეს გამოცხადებისეულ, მოკლე რედაქციის მქონე, იკონოგრაფიულ პროგრამას, რომელიც იმდროინდელი სომხეთის ისტორიის, პოლიტიკური, რელიგიურ-კონფესიული მსოფლმხედველობის, სამყაროსადმი დამოკიდებულების, სარწმუნოებრივი იდეალების მრავალფეროვან ასპექტებს შეიცავს.

შუა საუკუნეების სომხურ ხუროთმოძღვრულ რელიეფებს შორის, პეტრე და პავლე მოციქულების ფიგურები გვხვდება. ისინი, მეორედ მოსვლის თემაზე შექმნილი კომპოზიციის გარდა (ჰორომოსის მონასტერი), დამოუკიდებლადც გამოისახებიან. რელიეფებზე წმინდა პეტრეს ხელში სამოთხის გასაღები უჭირავს (მათე 16:19). ქრისტიანულ ხელოვნებაში „თავნი მოციქულთანი“ დასაკრძალი, ლიტურგიული და სამოთხის კარიბჭის კონტექსტში გვევლინებიან. ამ მიმართებას კარგად ასახავს ალჯოცვანქის სურბ-სტეფანის დანგრეულ ტაძარზე

(გარნის მახლობლად), ჩრდილოეთიდან მიდგმული მცირე ეკლესიის (XIII ს.) დასავლეთი პორტალის მოციქულთა მონუმენტური გამოსახულებები (სურ. 143). პავლე და პეტრე - ხელში გასაღებით, კარიბჭისკენ არიან მიმართულნი⁵⁰². ტაძრის პორტალის სამოთხის კარად და მათ მცველებად მოციქულების გააზრება, არაერთხელ მეორდება სომხური ტაძრების ფასადებზე - მრენის კათედრალის დასავლეთის ფასადზე ((VII ს.) პეტრე გასაღებით, პავლე წიგნით, ქრისტეს წინაშე), გელარდის მონატრის მავზოლეუმის (XIII ს.) კარის სკულპტურულ შემკულობაში (სურ. 144), ნორავანქის სურბ-ასტვაწაწინის (ღმრთისმშობლის) ეკლესია-მავზოლეუმის (XIV სს.) მეორე სართულის კარის ტიმპანზე (ქრისტე-მსაჯული და მოციქულები გრაგნილებით) (სურ. 145).

განკითხვასთან კავშირში შეიძლება ვახსენოთ ნორავანქის სურბ-კარაპეტის (იოანე ნთლისმცემლის) ეკლესიის (XIII ს.) პირველი სართულის ტიმპანის კომპოზიცია, ჩვილადი ღმრთისმშობელით. უცნაურია ნამგლისებური ნივთი ჩვილის ხელში (სურ. 146). შესაძლოა, ეს იყოს მინიშნება მომავალი მსაჯულის მიერ მოსალოდნელი სამსჯავროს აღსრულებაზე⁵⁰³. საფიქრებელია, ზემოხსენებული ჰოვანავანქის ტიმპანის რელიეფზე უარყოფილ ქალწულებსა და ქრისტეს შორის, ნამგლის ფორმის ზღუდის მსგავსი მნიშვნელობით გამოყენება. ნამგლის, როგორც მოსავლის ასაღები ინსტრუმენტის, მხატვრულ-სიმბოლური სახის გააზრება, განკითხვის თემას ორგანულად ერწყმის.

ანგელოზებისა და მოციქულების ფიგურებით ფლანკირებული „ვედრების“ ცენტრალური სამება, XIII საუკუნის ქვაჯვარას ფრაგმენტზე ელენადორიდან⁵⁰⁴, ავსებს განკითხვის დღის თემას სომხურ მქანდაკეობაში.

სომხურ სკულპტურაში წარმოდგენილი ესქატოლოგიური თემები ინდივიდუალურ ხასიათს ამჟღავნებენ. რელიეფების კომპოზიციური მრავალფეროვნება და საფასადო ქანდაკებაში მათი ხშირი გამოყენების მიზეზი უთუოდ სომეხი ხალხის ისტორიულად ჩამოყალიბებულ ცნობიერებაში უნდა ვეძიოთ.

სომხურ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში მეორედ მოსვლის თემაზე შექმნილი კომპოზიციების განხილვამ გვიჩვენა, რომ ისინი არსებითად, ახალი აღთქმის გადმოცემას ეფუძნებიან და ესქატოლოგიური იდეების გასახსნელად ორიგინალურ ინტერპრეტაციებსაც მიმართავენ. ქართულ და სომხურ საფასადო ქანდაკებაში ესქატოლოგიური ნააზრევი მეტნაკლებად განსხვავებულად გამოიყენებოდა. ორივე შემთხვევაში, რელიეფები გამოირჩევიან თავშეკავებული რედაქციებითა და უხვი სიმბოლურ-სახისმეტყველებითი ნიშნების შემცველი

⁵⁰² Л. Закарян, Образы Петра и Павла в армянской монументальной скульптуре и их грузинские параллели, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 1983, გვ. 6.

⁵⁰³ S. Rigby, დასახ. ნაშრომი, გვ. 19.

⁵⁰⁴ V. Nersessian, Treasures from the Ark: 1700 years of Armenian Christian art, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001, pp. 107.

მხატვრული პროგრამებით. საზეიმო ხასიათის თეოფანია, ქრისტეს ესქატოლოგიური ტრიუმფი და მსაჯულთა ტრიზუნალი, ქართველი და სომეხი მოქანდაკეებისათვის ყველაზე აქტუალურია. ისეთი იკონოგრაფიული ელემენტები, როგორცაა ანგელოზი საყვირით, სულთა აწონვა, ცოდვილთა დასჯა და სხვ. სომხურ რელიეფებში იგნორირებულია ქართულისაგან განსხვავებით, სადაც კომპოზიცია აღნიშნული სიუჟეტებით, „განკითხვის დღის“ კანონიკურ რედაქციების განვითარების ხაზს მიჰყვება. ესქატოლოგიურ ჭრილში „ვედრების“ გააზრება, მეტად აქტუალურად ქართულ რელიეფებში ჩანს. სამაგიეროდ, სომხურ სკულპტურაში ხშირია მოციქულების - პეტრესა და პავლეს სამოთხის კარის მცველებად და ქრისტეს თანხლებით გამოსახვა ტიმპანებსა და კარიბჭეებზე. ამ უკანასკნელის ფუნქცია და სიმბოლურ-აზრობრივი დატვირთვა საერთოქრისტიანულ კონტექსტშია მოაზრებული. აღმოსავლეთქრისტიანული ქვეყნების ქანდაკებაში ჩვენთვის ცნობილი ერთადერთი მაგალითი, ჰოვანავანქის ტიმპანზე გამოკვეთილი სახარებისეული პარაბოლა, განსაკუთრებული ორიგინალობით გადმოსცემს განკითხვის დღის, უკანასკნელი მსჯავრის კონცეფციას და მისი ესქატოლოგიური იდეის სრულყოფილად შეცნობისათვის, მნახველისაგან მოითხოვს იგავის ნარატივის ღრმა შინაარსობრივ გააზრებას. სომხურ მაგალითებში მცენარეული ორნამენტის უხვად გამოყენება, მათ სლავური ქვეყნების ანალოგიური შინაარსის რელიეფებთან აახლოებს, რომელთაც ქვემოთ განვიხილავთ.

გ) მეორედ მოსვლის თემა სლავური ქვეყნების საფასადო ქანდაკებაში

რუსეთისა და სერბეთის ქრისტიანულ ხელოვნებაში აპოკალიპტური წარმოდგენები ყველაზე უკეთ მომუშაებულ მხატვრობაში გამოვლინდა. ამ ქვეყნებში დიდი ინტერესით სარგებლობდა და ძალზე პოპულარული იყო, X საუკუნის ესქატოლოგიური შინაარსის ბერძნული ლიტერატურული ძეგლი „ბასილი ახალის († 944 ან 952) ცხოვრება“. მასში წვრილად იყო მოთხრობილი სულის მოგზაურობა ჯოჯოხეთის საზვერებში. ნაწარმოები მალევე (X-XI სს.) უთარგმნიათ რუსულ და სხვა სლავურ ენებზე⁵⁰⁵ და იმდენად დიდი გავლენა და მასშტაბი შეიძინა, რომ ხალხურ ფოლკლორშიც აისახა. საყოველთაო ინტერესი და მოლოდინი უკანასკნელი ჟამის დადგომისა, XII საუკუნიდან აქტუალურად იქნა გააზრებული რუსულ ფერწერასა და ხატწერაში, სადაც განკითხვის დღე და საშინელი სამსჯავრო ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციებით არის წარმოდგენილი.

განკითხვის დღის თემატიკამ განსხვავებული გამოხატულება ჰპოვა სლავური ქვეყნების საფასადო ქანდაკებაში, სადაც უპირატესობა რელიგიურ-მითოლოგიური და სიმბოლური

⁵⁰⁵ რ. ლაბაძე, „ბასილი ახალის“... გვ. 284.

სახეების სინთეზს ენიჭებოდა. მათში მოხერხებულად ჩართული „ვედრების“ საშუალებით, ქვაში გამოკვეთილია შუა საუკუნეების ესქატოლოგიის უმთავრესი დოგმა. სკულპტურული კომპოზიციების არაერთგვაროვანი ნიმუშების შექმნის ქრონოლოგია XII–XIV საუკუნეებს მოიცავს.

შუა საუკუნეების რუსული ქანდაკება ძირითადად, ვლადიმირ-სუზდალის სამთავროს ეპოქის საეკლესიო ხუროთმოძღვრებასთან არის დაკავშირებული და მისი მკვლევარის სიტყვით, მაკროკოსმოსისა და მიკროკოსმოსის თავისებურ გამოხატულებას წარმოადგენს, რომლის ცენტრში დგას ადამიანი⁵⁰⁶.

ვლადიმირ-სუზდალის პერიოდის თეთრი ტაძრების საფასადო ქანდაკება მრავალფეროვანი ზომომორფული, მცენარეული, ანთროპომორფული და ფანტასტიკური არსებებების, ნიღბების, სიუჟეტური კომპოზიციების ერთიანობას წარმოადგენს. მასში გამოვლენილია რუსი ხალხის ინტერესი და დამოკიდებულება იმდროინდელი სამყაროს მიმართ.

ვლადიმირის წმინდა დიმიტრი სოლუნელის (თესალონიკელის) რელიეფური მცენარეებისა და ზომომორფული ფიგურებით შემკული ტაძრის (1194-1197 წწ.) ძირითად კორპუსს, რამდენიმე რესტავრაციამ, რელიეფების გადაადგილებამ, პირვანდელი სახე შეულახა და გაართულა გაფორმების მხატვრული პროგრამის მთლიანობის გამორკვევა, ზოგიერთი იკონოგრაფიული საკითხის დადგენა.

ტაძრის ფასადზე ერთმანეთს ენაცვლებიან ბიბლიური მეფეების, რუსი მოწამე მთავრების - ბორისისა და გლების, ვლადიმირ-სუზდალის მმართველის, მისი შვილების ფიგურები, ალექსანდრე მაკედონელის ამალგების, მითიური და ბიბლიური სიუჟეტები. მრავლადაა მოცემული წმინდა მეფეთა, ქვეყნის მმართველთა დიდების, ქრისტეს ტრიუმფის მონაწილე და განმამტკიცებელი წმინდანები, მოციქულები, მხედრები. ჩრდილოეთი ფასადის შუა ნაწილში თეოფანიაა - ქრისტე მოციქულებთან ერთად. ნაგებობის ყველა ფასადზე უამრავი გამოსახულება და დეკორატიული ელემენტია. ტაძრის აგების დროინდელმა პლასტიკამ უკანასკნელ დრომდე დიდი დანაკარგით მოაღწია. რელიეფების დიდი ნაწილი სხვადასხვა დროს ჩატარებული რესტავრაციის დროს არის გაკეთებული, ამიტომ გართულებულია მათი თავდაპირველობის გამორკვევა. ცნობილია, რომ ავთენტური გამოსახულებები ყველაზე უკეთ პორტალის სკულპტურებშია დაცული⁵⁰⁷.

ტაძრის რელიეფურ კალეიდოსკოპში, მხოლოდ ერთ ადგილზე, ჩრდილოეთის პორტალის ორნამენტული არქივოლტის ცენტრში, XII საუკუნის „ვედრების“ მცირე ზომის კომპოზიციას

⁵⁰⁶ Г. Вагнер, Скульптура Древней Руси, Москва, 1969, стр. 7.

⁵⁰⁷ М. Гладкая, автореферат диссертации по искусствоведению, на тему: Рельефы Дмитриевского собора во Владимире. <https://cheloveknauka.com/reliefy-dmitrievskogo-sobora-vo-vladimire> - შემოწმებულია 15.09.2023.

ქრისტეს, ღმრთისმშობლისა და ნათლისმცემელის წელსწევითა გამოსახულებებით (სურ. 147, 148). არქივოლტის დანარჩენ თაღებში ცხოველების ფიგურებია. ტაძრის დეკორატიული პროგრამის წაკითხვას მკვლევარები, სწორედ ჩრდილოეთის პორტალიდან იწყებენ. აქ არსებული წმინდანებისა და მოწამეების გამოსახულებები, „ვედრებას“ უკავშირდებიან ვლადიმირელი ხალხის მოსარჩლეობის იდეით⁵⁰⁸. ჩრდილოეთის ფასადზევე, კარიბჭის ზემოთ, თაღოვან ფრიზში, კიდევ ერთი „ვედრება“ წმინდანებთან ერთად, შესრულებული XIX საუკუნეში, ერთერთი რესტავრაციის დროს⁵⁰⁹.

დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის პორტალების კომპოზიცია განასახიერებს სამოთხეს და გადმოსცემს ყვავილოვანი, ნაყოფიერი მიწის მშვენიერებას. პორტალების გაფორმება ქრისტიანობის დრამატულ მხარესა და ასკეტიზმზე კი არა, ღმრთაებრივი სილამაზის გადმოცემაზე კონცენტრირდება და ზედა იარუსებში კიდევ უფრო იშლება⁵¹⁰. „დეესისი“ კარიბჭის თავზე, ტაძართან პირველივე მიახლებისას, შეწევნისა და მეოხების იდეას ხსნის და ადამიანებს სამოთხის კარში აცილებს.

მკვლევართა მიერ მოხერხდა ტაძრის ფასადის უამრავი ფიგურის ნაწილის იდენტიფიცირება და ცენტრალური კომპოზიციები მათთან კავშირში იქნა ინტერპრეტირებული. ტაძრის რელიეფური დეკორის შესწავლამ გამოავლინა მმართველის ღმრთივრჩეულობისა და სამართლიანობის, ახალდათქმისეული ეკლესიის დიდებისა და ეკლესიაში ხსნის თემები. ამგვარად, გამოიკვეთა ქრისტიანობის ტრიუმფის იდეა, მის მიერ წარმართობის დამარცხების წარმოჩენა და იდეალური ტაძრის შექმნის ამბიცია. არსებობს ვერსია, რომლის მიხედვით, ტაძრის ფასადებზე ნაჩვენებია ზეციური იერუსალიმი და ტაძრის დეკორატიულ გაფორმებაში თაღნარის გამოყენება ზეციური იერუსალიმის კარიბჭის სიმბოლოს უკავშირდება⁵¹¹.

ვლადიმირის ტაძრის ჩრდილოეთი პორტალის გაფორმებაში „ვედრების“ არსებობა რომ არ ვიცოდეთ, მისი შემჩნევა ძალზე რთული იქნებოდა. ზომა სრულიად არ აკნინებს კომპოზიციის მნიშვნელობას, აქ მთავარი იდეაა, რომელიც ყოველთვის ნათელია. მიუხედავად იმისა, რომ წმინდა დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის ფასადებზე მეორედ მოსვლის იდეა ვიზუალურად მკაფიოდ არ არის გამოვლენილი, „ვედრების“ არსში ჩადებული კაცობრიობისთვის მეოხება, ქრისტეს წინაშე სამსჯავროს ჟამს, საგულისხმოა. ფასადების სანაცვლოდ ინტერიერის მოხატულობაში, შემორჩენილია ტრადიციული იკონოგრაფიის „დღე განკითხვის“

⁵⁰⁸ Г. Вагнер, დასახ. ნაშრომი, გვ. 328.

⁵⁰⁹ მკვლევარები ვარაუდობენ, რომ შესაძლებელია, ასეთი ვედრება, ამ ადგილზე XII საუკუნეშიც არსებულიყო, თუმცა, ეს მხოლოდ ჰიპოთეზაა, ამიტომ ყურადღებას მასზე არ შევაჩერებთ. აქვე აღვნიშნავთ, რომ ჩრდილოეთის ფასადის თეოფანიის (და სხვა გამოსახულებების) ავთენტურობის შესახებ ცნობები არ გვაქვს, ამის გამო, მათ არ განვიხილავთ.

⁵¹⁰ Г. Вагнер, იქვე, გვ. 330.

⁵¹¹ М. Гладкая, იქვე.

მონუმენტური კომპოზიციის ნაწილი. მასში მთელი სისრულით იჩინა თავი რუსი ხალხის ესქატოლოგიასთან მიმართებამ.

გაცილებით მასშტაბური იყო მეორედ მოსვლისას კაცობრიობის შემწეობისა და მოსარჩლეობის იდეა იურევ-პოლსკის წმინდა გიორგის ტაძრის (1230-1234 წწ.) საფასადო რელიეფებში არაერთგვაროვანი „ვედრების“ მრავალრიცხოვანი პრეზენტაციით.

წმინდა გიორგის ეკლესიის ფასადები, დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის მსგავსად, ფიგურებით, სიუჟეტური კომპოზიციებით, მცენარეული ორნამენტებით და სხვ. მთლიანად ყოფილა მოჩითული. ამ მიმართებით ორივე რუსული ტაძარი ძალიან ჰგავს აღთამარის სომხურ ეკლესიას (X ს.), ყველა მათგანში ექსტერიერის პლასტიკური სამკაული ცალკეული სკულპტურული გამოსახულებებისა და მცენარეული დეკორისაგან შედგება⁵¹². მიუხედავად აღნიშნული მსგავსებისა, აღთამარის ფასადებზე ფიგურებისაგან თავისუფალი გაცილებით მეტი სიბრტყეებია, დეკორი მოუხეშავია, ფიგურები კი მოდელირებას მოკლებულნი.

XV საუკუნეში იურევ-პოლსკის წმინდა გიორგის ტაძრის ზედა ნაწილის და ფასადების ჩამოშლამ რელიეფების ნაწილი გაანადგურა. ტაძრის მრავალგზის რესტავრაციისას, რელიეფების უსიტემოდ გადაადგილებით საფასადო გაფორმების მხატვრული მთლიანობა დაირღვა. მეცნიერების ძალისხმევით მოხერხდა ზოგიერთი ფიგურატიული კომპოზიციის აღდგენა, მათი შინაარსის განსაზღვრა და თავდაპირველი ადგილის მიჩენა. მათ შორისაა რამდენიმე ვედრებაც. სამი რელიეფური ვედრება, წმინდა გიორგის ტაძრის დასავლეთის ფასადზე, სხვადასხვა ადგილზე იყო მოთავსებული, მეოთხე კი კანკელს ამკობდა⁵¹³.

ვრცელი რედაქცია - დიდი ვედრება - განთავსებული დასავლეთი კარიბჭის თაღოვან ფრიზში, მთავარანგელოზების, მოციქულების, მოწამეების, წმინდა მხედრების და სხვათა ფიგურებს შეიცავს (აღდგენილია გ. ვაგნერის მიერ) (სურ. 149). კარიბჭის მთელ სიგანეზე მოთავსებული მრავალფიგურიანი „ვედრება“ პილასტრებითაა ფლანკირებული. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, რომ სხვა ფასადებიდან წმინდანები მოემართებიან ქრისტეს ფიგურისაკენ. ეს იყოს დეესისის ყველაზე გრანდიოზული კომპოზიცია ძველ რუსულ ხელოვნებაში⁵¹⁴.

⁵¹² იურევ-პოლსკის საფასადო სამკაულის, კერძოდ, მისი მცენარეული ორნამენტის ხასიათზე (ხაზების მდინარება, პლასტიკა, სიმეტრიულობა და ა.შ.), ქართული ოქრომჭედლობის ნიმუშების (წყაროსთავის სახარების მოჭედილი ყდა, ხახულის ხატი) გავლენის თვალსაზრისია გამოთქმული. იხ: ვ. ნ. ციციშვილი, ქართული ორნამენტი და წმ. გიორგის ტაძრის სამკაული იურევ-პოლოცკში, ბედი ქართლისა, პარიზი, 1950, N 8, გვ. 27-29.

⁵¹³ „ვედრებათა“ ამგვარ განლაგებას წარმოადგენს გ. ვაგნერი დასავლეთის ფასადის და კანკელის (არ უწოდებს იკონოსტასს) მისეული რეკონსტრუქციის შემდეგ. იხ: Г. Вагнер, Мастера древне-русской скульптуры, Москва, 1966, გვ. 16, 21 (რეკონსტრუქციის ნახაზები).

⁵¹⁴ Н. Н., Воронин, Владимир, Боголюбово, Суздаль, Юрьев-Польской - <http://www.russiancity.ru/books/b71.htm> - შემოწმებულია 15.09.2023.

შემდეგი, ხუთფიგურიანი „ვედრება“, ორივე ხელით მაკურთხეველი ქრისტეს, მარიამის, იოანეს, მთავარანგელოზების ფიგურებს შეიცავს. კომპოზიცია დასავლეთ პორტალზე, შესასვლელი კარის ზემოთ⁵¹⁵, ნიშებში იყო განთავსებული (რესტავრაციისას ამოქოლეს და რელიეფური ფილები ეკლესიაში შეიტანეს⁵¹⁶) და დიდი „ვედრებისისაგან“ ორნამენტული არშია ჰყოფდა (იხ.: სურ. 150). ტრადიციული იკონოგრაფიით შესრულებულ ფიგურებს შორის, განსაკუთრებულად დამუშავებულია ქრისტეს სხეული. მისი პოზა თავისუფალია, სხეულის ფორმებს კარგად წარმოაჩენს სამოსის შესანიშნავად შესრულებული ნაკვეთები. იესოს თავისებური სევდის და ასკეტიზმის შემცველი გამომეტყველება, მას ქართულ ჭედურ მაგალითებში აღბეჭდილ მაცხოვართან აახლოვებს⁵¹⁷.

რელიეფური ქანდაკებით უხვად შემკულ დასავლეთის ფასადზე, ყველაზე უკეთ განსახიერდა ვლადიმირის სამეფოს დიდებისა და ღმრთივმემწყნარებლობის იდეა. ამაზე მეტყველებს, ერთერთი არქივოლტის გაფორმებაში ჩასმული შვიდფიგურიანი ვედრებაც. ქრისტეს, ღმრთისმშობელის, ნათლისმცემლის, მთავარანგელოზების, მოციქული პავლეს და ტაძრის პატრონი წმინდა გიორგის⁵¹⁸ წელსზედა, მედალიონში ჩაწერილი ფიგურები არქივოლტის რკალზე სიმეტრიულად ნაწილდებიან (მათი გრაფიკული გამოსახულებები ნაწილობრივ ჩანს სურათზე 147. აღდგენილია გ. ვაგნერის მიერ). კიდევ ერთი ხუთფიგურიანი „ვედრება“ (ქრისტე, ღმრთისმშობელი, ნათლისმცემელი და მთავარანგელოზები) განთავსებული უნდა ყოფილიყო ტაძრის კანკელზე. წელსზედა, დიდი ზომის ფიგურები აღსავლის კარის ზემოთ, ცენტრში იყვნენ ჩასმულნი (სურ. 151, 152).

კომპოზიციის მსგავსი დუბლირების პრაქტიკა, ბიზანტიურ ხელოვნებაშიც არის გამოყენებული, ამით ხაზგასმულია, მისი მნიშვნელობა და შინაარსობრივი როლი ფასადის შემკულობაში.

დიმიტრი სოლუნელის ეკლესიის ფასადების თემატიკას - ალექსანდრე მაკედონელის ამალღების სცენა, წმინდანთა ციკლები, ანთროპომორფული და ზომომორფული ნიღბები და სხვ., წმინდა გიორგის ტაძრის რელიეფურ დეკორში ემატება ბიბლიური კომპოზიციები - ჯვარცმა, ამალღება, ფერისცვალება, ქრისტე-ევმანუელი, მოწამეთა მარტვილობის სცენები, დანიელი ლომთა ხაროში, ძველადთქმისეული წინასწარმეტყველები და ა.შ. ტაძრის პლასტიკაში შეიმჩნევა დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის ქანდაკებაში გამოკვეთილი მისწრაფებების ლოგიკური გაგრძელება. ბიბლიურ მეფეებს ჩაენაცვლა ქრისტე, სხვა ფიგურებმა კი აკომპანიმენტური

⁵¹⁵ Г. Вагнер, Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, Москва, 1964. стр. 84.

⁵¹⁶ იქვე, გვ. 31.

⁵¹⁷ Г. Вагнер, Мастера... стр. 47.

⁵¹⁸ გიორგი ვაგნერი ვარაუდობს, რომ უკანასკნელი ორი ფიგურა მოციქულ პავლესა და წმინდა გიორგის ეკუთვნით (იხ. Г. Вагнер., Скульптура Владимиро... стр. 14.).

ჟღერადობა შეიძინეს. ქრისტოლოგიური კომპოზიციები უკეთ გამოხატავდა ღმრთაებრივი ძალისა და დიდების იდეას, რასაც ექვემდებარება ყველა დანარჩენი გამოსახულება.

ორივე ტაძარზე უფლის დიდებისა და ტრიუმფის მოტივი, დაკავშირებულია ვლადიმირ-სუზდალის სამთავროს მმართველთა ძალაუფლების, ტრიუმფისა და დიდების გადმოცემასთან. რელიეფური კომპოზიციებით გამოხატულია მათი დინასტიის, როგორც კიევის სამთავროს კანონიერი მემკვიდრის აღმატებულობის და ქრისტეს, ღმრთისმშობლის, პირველი რუსი მოწამეების (კიევის სამთავროს უფლისწულების, მოწამეების ბორისისა და გლების ფიგურები ორივე ტაძარზე მნიშვნელოვან ადგილს იკავებენ) მიერ, მათი მფარველობის იდეა.

„ვედრება“ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს წმინდა გიორგის ტაძრის საფასადო ქანდაკების იდეურ ჩანაფიქრში, როგორც კაცთმოსარჩლეობის, შემწეობის გამოხატულება. ამ დამოკიდებულებას გაძლიერებულად წარმოაჩენს კომპოზიციის სამმაგი გამოსახვა ერთ ფასადზე. დიმიტრი სოლუნელისა და წმინდა გიორგის ტაძრების ფასადები არ იყო განკუთვნილი აშკარა ესქატოლოგიური ციკლებისათვის, მას უნდა ეჩვენებინა ვლადიმირ-სუზდალის მიწის დიდება, „ვედრება“ კი ამ კონტექსტის გასაძლიერებლად იქნა გამოყენებული და თითქოს გადაფარა კიდევ მისი ძირითადი იდეა. აღნიშნული ტენდენცია გამოარჩევს მას ვედრებათა ციკლისაგან ოშკში, სადაც დავითისა და ბაგრატის ხელისუფლების ძლიერების მოტივს არ დაუკარგავს მნიშვნელობა და ამავდროულად, იმქვეყნიურ ცხოვრებაში მეოხების მიღების, სულის შეწევნის თხოვნა აშკარად გამოიკვეთა. მით უმეტეს, ოშკი, როგორც მემორიალური ტაძარი, ამ კონტექსტითაც არის მჭიდროდ დაკავშირებული ესქატოლოგიურ საზრისთან.

მიუხედავად იმისა, რომ რუსული თეთრი ქვის ხუროთმოძღვრების საფასადო ქანდაკებაში, „ვედრება“ მკაფიოდ არ იკითხება, საერთო კომპოზიციაში მისი სიმბოლური საზრისის გათვალისწინებით არის ჩართული და ესქატოლოგიური მნიშვნელობის იგნორირება შეუძლებელია. დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის მხატვრულ პროგრამაში ეს მიმართება სუსტადაა გამოხატული, წმინდა გიორგის ტაძრის ფასადზე კი გაცილებით ფართო მასშტაბი მიიღო.

სერბულ საფასადო ქანდაკებაში ესქატოლოგიური წარმოდგენები უკანასკნელი ჟამის შესახებ, მეორედ მოსვლის თემაზე შექმნილი თვითმყოფადი მაგალითებით გამოვლინდა.

სერბული ქანდაკების ისტორიაში, განვითარების გარკვეულ საფეხურზე ასვლას მოწმობს **სტუდენიცას მონასტრის** (1190 წ.) ხუროთმოძღვრული რელიეფი, შექმნილი ადგილობრივ ოსტატთა მიერ, ლოკალური მხატვრულ-შინაარსობრივი და ტექნიკური მახასიათებლების საფუძველზე. ქრისტიანული ტრადიციის თანახმად, სერბულ ტაძრებში, სკულპტურული კომპოზიციების განთავსების ადგილი პორტალის, სარკმლების მიმდებარე არეები და სვეტის

კაპიტელებია. სწორედ პორტალზეა მოთავსებული ფიგურატიული რელიეფები, რომლებიც მეორედ მოსვლას მოგვაგონებენ.

სტუდენიცას მონასტრის ღმრთისმშობლის ეკლესიის დასავლეთი პორტალის ტიმპანზე ჩვილადი ღმრთისმშობელისა და მთავარანგელოზების მომუმენტური ჯგუფია (სურ. 153). კარის ზედა წირთხლზე უჩვეულოდ განთავსებული აღსაყდრებული ქრისტეს ფიგურაა, მაკურთხეველი მარჯვენით და წიგნით (სურ. 154), კარიბჭის ჩარჩოს ორივე მხარეს, ერთმანეთის თავზე განლაგებული ექვს-ექვსი მოციქულის თანხლებით. ქრისტე თითქოს ზეციდან დასცქერის მსჯავრის აღსრულებას. კარის პილასტრებსა და თაღებზე, ვაზის სტილიზებულ ხვეულებში, რეალურ და მითოლოგიურ ცხოველებს შორისაა კენტავრი საყვირით⁵¹⁹. სვეტების კაპიტელებს, აპოტროპეული ფუნქციის ფრთოსანი გრიფონის ქანდაკებები აშშვენებს. დასავლეთი პორტალის რელიეფებს განიხილავენ აპოკალიპტურ სცენად, მოციქულების თანხლებით ქრისტე-მსაჯულის სამსჯავროდ, ღმრთისმშობელს კი, ადამიანთა მეოხად⁵²⁰. საწინააღმდეგო მოსაზრებით, დასავლეთი პორტალის კომპოზიციის მთავარ იდეად, ღმრთისმშობლის განდიდებაა მიჩნეული. საშინელი სამსჯავროს შემთხვევაში, ტიმპანის ცენტრში იქნებოდა მსაჯულის მთავარი ფიგურა, ღმრთისმშობელი კი ვედრებით მისკენ მიმართული⁵²¹. ქრისტეს ფიგურის უჩვეულო მდებარეობის გამო, ძნელი სათქმელია, მართლაც იყო თუ არა პორტალის სკულპტურული პროგრამის მთავარი მოტივი უკანასკნელი მსჯავრი. ორივე იკონოგრაფიული თემა ცნობილია ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში და თავისი მნიშვნელობა გააჩნია, მაგრამ სტუდენიცაში მათი კავშირი სპეციფიკურად აღიქმება, რაც ბადებს აზრს, რომ ის შეიცავს ახალ თემას, ახალ სემანტიკას, რომელიც საჭიროებს გააზრებას და დადასტურებას⁵²². ტაძრის სხვა კარიბჭეები, მცენარეული ორნამენტით უხვადაა შემკული, მათ შორისაა, ზოომორფული ფიგურები და ადამიანთა თავები.

დღევანდელი კოსოვოს ტერიტორიაზე მდებარე, 1327-1335 წლებში აგებული მონასტრის, **ვისოკი დეჩანის** ტაძრის დასავლეთი პორტალის ტიმპანზე, მეორედ მოსვლის სცენა, ლომების ჰორელიეფურ ფიგურაზე დამყარებულ საყდარზე მჯდომ ქრისტე პანტოკრატორს გამოსახავს წიგნითა და კურთხევის ჟესტით, ანგელოზების თანხლებით (სურ. 155). ერთ მხარეს მდგომი ანგელოზი ლოცვა-ვედრებით მიმართულია მსაჯულისკენ, მეორეს, პირთან მიტანილ ხელში, სავარაუდოდ, ლითონის საყვირი უნდა სჭეროდა, რომელმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწია⁵²³. ტიმპანის

⁵¹⁹ J. Максимовић, Српска средњовековна скулптура, Нови Сад, 1971, стр. 65.

⁵²⁰ В. Петковић, Ђ. Ђошковић, Манастир Дечани, изд. М. Пупин, I, Белград, 1941, стр. 162-163.

⁵²¹ J. Максимовић, დასახ. ნაშრომი, გვ. 66; J. Максимовић, Скулптура, Манастир Студеница, Београд, 1986, გვ. 108-109.

⁵²² J. Максимовић, Студије о студеничкој пластици, књ. LIX, Византолошки институт, књ. 5, Београд, 1958, стр. 142.

⁵²³ J. Максимовић, Српска... გვ. 100.

არქივოლტებისა და კაპიტელების რელიეფური კვეთა იმეორებს სტუდენიცას სკულპტურულ პროგრამას - მდიდარ ყვავილოვან ორნამენტში ჩაწული კენტავრები საყვირით, მეტაფორული მნიშვნელობის ფანტასტიკური არსებები, მეომრები მშვილდ-ისრებით, დაცვითი მნიშვნელობისაა. არქივოლტის ცენტრში ექვსფრთა ქერუბიმია, კუთხეები ლომისა და გრიფონის მონუმენტური ქანდაკებებით სრულდება. ამავე ფასადის სარკმელზედა, წმინდა გიორგის მიერ მეფის ასულის გამოხსნის სცენას, ლომთან და გრიფონთან აპოტროპეული მნიშვნელობა აერთიანებს და სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებაში, ნათელი ძალის გამარჯვებას მოასწავებს (სურ. 156).

განკითხვის დღის რელიეფზე ქრისტესა და ანგელოზების კუმტი სახეები, ნაგულისხმევ მოვლენას სიმბაფრეს მატებენ, აუღელვებელი და სტატიკური პოზები გარდაუვალი მსჯავრის სიმკაცრეს მოასწავებენ. ქრისტეს წინაშე ლოცვით მიმართულმა ანგელოზმა თითქოს ვედრების ფუნქცია შეითავსა და უკანასკნელ სამსჯავროზე კაცობრიობის შეწყნარებას ითხოვს, მტკიცედ მდგარი საყვირიანი ანგელოზი კი, საყვირის ხმით მსაჯულის გამოჩენას საუკუნეების სიღმიდან ყველა ჩვენგანს ამცნობს და მიცვალებულთ საფლავიდან წამოდგომას აიძულებს. ანგელოზები ერთი მოვლენისადმი სხვადასხვა მიმართებას გამოხატავენ და მნახველში განსხვავებულ ემოციებს აღძრავენ. მცენარეულ-ყვავილოვანი ორნამენტით და ფრინველებით შემკული არქივოლტი, ცენტრში ქერუბიმით, სამოთხის სიმბოლოდ განიხილება და განკითხვის დღის კონტექსტში ჯდება. ზოომორფული, ფანტასტიკური ცხოველების გამოსახულებების ალეგორიული შინაარსი, როგორც აღვნიშნეთ, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებას ასახავს ან დაცვითი ფუნქციის მატარებელია⁵²⁴. სტუდენიცასა და დეჩანში არქივოლტების, კაპიტელების გაფორმებაში ჩაწერილი ფანტასმაგორიული ფიგურები, თემების შერჩევით რუსული თეთრი ქვის ტაძრების ფასადების გაფორმებას მოგვაგონებს და რელიეფების შესრულების თვალსაზრისითაც ერთმანეთს ძლიერ გვანან.

ვისოკი დეჩანის სამხრეთი ფასადის პორტალის ტიმპანის ნათლისღება, ღმრთაებრივ მომენტზე რაიმე მინიშნების გარეშე (ცის სეგმენტი, უფლის ხელი, სულიწმიდა (მტრედი)), უჩვეულო იკონოგრაფიითაა გამოსახული. კომპოზიციაში ჩართული მცენარეულ-ორნამენტული დეკორი, ნათლობის გზით, სულისათვის უკვდავების მინიჭების ასოციაციას ქმნის და უკანასკნელი მსჯავრის შემდეგ, მერვე დღეში, დაუსრულებელ ცხოვრებაში გადასვლის იდეას ეხმიანება (სურ. 157).

ტაძრის ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანის მთავარი თემა, ჯვარცმისა და აღდგომის ქრისტიანული სიმბოლო, განედლებული გოლგოთის ჯვარია (სურ. 158). ამავე ფასადის

⁵²⁴ А. Воронова, Архитектурные параллели в русских и сербских средневековых храмах, Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства, Вып. 4 (20), 2015, стр. 107.

სარკმელზე გველისა და არწივის თუ ფენიქსის ბრძოლა, სიკეთისა და ბოროტების დაპირისპირებას ასახავს, გამარჯვებული ფრინველები კი, სიცოცხლის ხის ნაყოფს იღებენ. ჩრდილოეთ ფასადის რელიეფების სიმბოლიკა აღდგომას და საუკუნო ცხოვრებას უკავშირდება.

ამგვარად, დეჩანის ფასადებზე, სამი ძირითადი ქრისტოლოგიური ციკლი გამოიკვეთა: ქრისტეს პირველი თეოფანია ნათლისღების სახით, აღდგომა და მეორედ მოსვლა⁵²⁵. რელიეფებში ნაჩვენებია ქრისტეს ღმრთიური და ადამიანური საწყისი, მისი ორი ბუნება. ქრისტემ ნათელ იღო ადამიანური ბუნებით, რომელიც დაიძლია აღდგომის ძალით და ღმრთიურ საწყისს დაბრუნებული, ღმრთაებრივი დიდებით წარსდგება უკანასკნელ სამსჯავროზე. ნათლისღებისა და სამსჯავროს შემდეგ, მორწმუნე ადამიანის სული გადადის ახალი, დაუსრულებელი ცხოვრების ეტაპზე. ეს არის დეჩანის მონასტრის რელიეფების მხატვრული პროგრამის ძირითადი იდეა.

სტუდენიკას და დეჩანის ტიმპანის კომპოზიციები, განკითხვის დღეს ქრისტე-მსაჯულის დიდებით გამოჩენა კაცობრიობის წინაშე, ანგელოზის საყვირის ხმის თანხლებით, ბიბლიურ ნარატივს ეფუძნება. პორტალების ლაკონიური რედაქციებისაგან განსხვავებით, ამავე ტაძრების კედლის მხატვრობაში, „დღე განკითხვისა“ გაცილებით მასშტაბურია და ყველა კომპონენტს მოიცავს, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის სცენების ჩათვლით. შუა საუკუნეების სერბეთის მხატვრულ აზროვნებაზე ძლიერი იყო გავლენა ბიზანტიის და დასავლეთის ხელოვნებისა, რომლის წიაღშიც „განკითხვის დღის“ მონუმენტური ფერწერული და რელიეფური ანსამბლები შეიქმნა. სერბული ხელოვნება ამ გავლენების ბალანსში ვითარდებოდა, ორივე სამყაროდან იღებდა შემოქმედებით იმპულსებს და საკუთარ მხატვრულ ტრადიციებთან სინთეზირებას ახდენდა. საინტერესოა, რომ შუა საუკუნეების სერბული სატაძრო არქიტექტურა და საფასადო ქანდაკება ინტენსიურად იყენებს რომანული სტილის ელემენტებს, სკულპტურის ხასიათი და სტილისტური თავისებურებანი კი, დასავლეთის ხელოვნებისკენ ორიენტირებას ამჟღავნებენ, მაგრამ კვეთილი კომპოზიციების შინაარსი, სახისმეტყველება და იკონოგრაფია ბიზანტიის გავლით მიღებული, აღმოსავლეთის მხატვრული ტრადიციების შესაბამისია.

როგორც ვნახეთ, რუსულ და სერბულ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში ჩვენთვის საინტერესო თემა არაერთგვაროვნად წარმოჩინდა. რუსული ქანდაკება, „ვედრების“ საშუალებით, ვლადიმირ-სუზდალის სამთავროსა და მმართველთა დიდების და მათ მეოხების ლაკონიურ ფორმულას მიმართავს. სკულპტურული პროგრამის ეს ძირითადი იდეა მრავალფეროვანი დეკორატიული გაფორმებით, ფანტასტიკური და რეალური არსებების საშუალებით ძლიერდება. სერბული ქანდაკება, მეორედ მოსვლის გადმოსაცემად, ტაძრების ფასადებზე კონკრეტული რელიეფების შერჩევით, ქრისტეს ტრიუმფალური თეოფანიის,

⁵²⁵ იქვე, გვ. 102-103.

საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების და სამსჯავროს თემებს ირჩევს. ორივე ქვეყნის საფასადო ქანდაკება, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიული პროგრამის ძირითადი მოტივების შერჩევა-გამოყენებით გადმოსცემს ესქატოლოგიურ იდეებს.

ამრიგად, განხილული მაგალითები გვიჩვენებს, რომ მეორედ მოსვლის თემაზე შექმნილი ქართული ნიმუშები, რუსული და სერბული საფასადო ქანდაკებისაგან კომპოზიციური მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან. ქართველი ოსტატები მიმართავენ თითქმის ყველა ძირითად მოტივს, რომელიც იკონოგრაფიაში დამკვიდრდა. ქართულ რელიეფებში განსხვავებულადაა გადაწყვეტილი „ვედრება“ - კომპოზიციაში ჩართულნი არიან უმაღლესი საერო ხელისუფალნი მეოხების მიღების სურვილით, რაც რუსულ რელიეფებზე არ არის. სერბული თეოფანიებიც თავისებური ინტერპრეტაციებით გამოირჩევიან და ქართულისაგან დეტალებით განსხვავდებიან. რუსული და სერბული რელიეფების იდეურ-შინაარსობრივ მიმართულებას აძლიერებს მცენარეული ორნამენტისა და ფანტასტიკური არსებების მოტივების ჭარბად გამოყენება, რაც ქართულ ნიმუშებში ხშირი არაა.

რუსული და სერბული საფასადო რელიეფების განხილვამ ქართულ მაგალითებთან მათი მსგავსებაც დაგვანახა. მათ შორის აშკარაა მხატვრულ-კომპოზიციური და იდეური ერთიანობა. ვლადიმირის და იურევ-პოლსკის ტაძრების „ვედრებას“, ოშკის მსგავსად, ქვეყნის მმართველთა განდიდების კონტექსტი აქვს, რაც ყველა ძეგლზე არაერთგზის გამეორებით აღინიშნა. სტუდენიცას და დეჩანის ტიმპანების რელიეფების თეოფანიური ხასიათი, კომპოზიციური წყობა, მონუმენტური გადაწყვეტა, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოველის საფასადო ქანდაკების მსგავსია - კომპოზიციის ბირთვი, იკონოგრაფიული ტრადიციის შესაბამისად, მაკურთხეველი ქრისტეა, წიგნით ხელში, ანგელოზების გარემოცვაში (სტუდენიცაში მოციქულებია). საყვირიანი ანგელოზი, მეორედ მოსვლისა და განკითხვის სიმბოლო, მსაჯულის ტრიუმფალურ გამოცხადებას იუწყება. რელიეფებში შერწყმულია ამაღლებისა და მეორედ მოსვლის ნარატივი, გამომჟღავნებული ნიკორწმინდის რელიეფშიც. დეჩანის ამაღლებისადმი მიძღვნილი, მემორიალური ტაძრის (მასში დაკრძალულია ტაძრის აღმშენებელი, სერბეთის მეფე სტეფანე დეჩანელი) ტიმპანზე ესქატოლოგიური მოტივის გამოყენება, ოშკის მხატვრული პროგრამის იდეას შეესატყვისება და საერო ხელისუფალთა უკანასკნელ სამსჯავროზე შეწევნის მნიშვნელობით არის დატვირთული.

სტუდენიცას კარიბჭეში ქრისტე-მსაჯული მოციქულთა ტრიბუნალთან ერთად - ბიზანტიურ და დასავლურ ხელოვნებაში ცნობილი არქაული მოტივი, ჯოისუბანში შეკვეცილი რედაქციითაა გადმოცემული. ქართული და სერბული ტაძრების კომპოზიციურ რეპერტუარში, წმინდა მხედრებს აპოტროპეული ფუნქციით, ბოროტის ძლევის მნიშვნელობით გამოყენება,

დეკორატიული ორნამენტების სამოთხის შესატყვისად გადაწყვეტა, საერთოქრისტიანულ სახისმეტყველებას ეფუძნება.

სტუდენიცას, ვისოკი დეჩანის „მეორედ მოსვლის“ კომპოზიციები, ორიგინალურად წარმოაჩენენ აღმოსავლეთევროპულ ხუროთმოძღვრულ რელიეფში გაცხადებულ ესქატოლოგიურ აზროვნებას. ჰოვანავანქის ტიმპანის სახარებისეული იგავის სიმბოლური ენა და ჰორომოსის მონასტრის რელიეფში აფიშირებული მეორედ მოსვლა, ერთი და იმავე მოვლენას, ქრისტიანულ ხელოვნებაში სხვადასხვა მხატვრულ-თეოლოგიური პრინციპებით გადმოგვცემს. ვლადიმირის წმინდა დიმიტრი სოლუნელისა და იურევ-პოლსკის წმინდა გიორგის ტაძრების მხატვრულ პროგრამაში შემავალი „ვედრება“, მიუხედავად საუფლო და საერო ძალაუფლების იდეისადმი დაქვემდებარებულობისა, თავისებურად ასახავენ ესქატოლოგიურ წარმოდგენებს რუსულ მხატვრულ აზროვნებაში. სერბულ ძეგლებზე უპირატესობა ენიჭება განკითხვის დღის ვიზუალიზებას უფლის დიდების თეოფანიური აქტით, აღმოსავლეთის მხატვრული ტრადიციების შესაბამისად.

სლავური ქვეყნების ხუროთმოძღვრულ რელიეფში გამოვლენილი განკითხვის დღის თემაზე შექმნილი კომპოზიციების შესწავლისას გამოიკვეთა მათი მხატვრულ-კომპოზიციური ფორმის ზოგადი ტენდენციები, რაც ქართული მაგალითებისთვისაც სახასიათოა - იკონოგრაფიული რედაქციების თავშეკავებული, ლაკონიური ხასიათი, მისწრაფება კომპოზიციის კომპაქტური აგებისაკენ. რელიეფები მოკლებულნი არიან თხრობით გამომსახველობას. უპირატესობა ენიჭება ერთი კონკრეტული მომენტის გადმოცემას, რომელიც ყველაზე უკეთ ხსნის მოცემული მოვლენის იდეასა და შინაარსს. მათთვის დამახასიათებელია სიმბოლურ-სახისმეტყველებითი ასპექტების გამოყენება, რომელთა მიღმა, ფართოდ იშლება კომპოზიციაში ჩადებული ესქატოლოგიური არსი. ამ მიმართებებით სომხური და სლავური რელიეფები აღმოსავლეთის ტრადიციას მიჰყვებიან და ქართული მაგალითების ანალოგიურნი არიან. დასავლეთევროპული საფასადო ქანდაკება, საშინელი სამსჯავროს გადმოცემისას, უფრო აპოკალიპსისით საზრდოობს და მათგან განსხვავებით, ვრცელ რედაქციებს ქმნის.

დასკვნა

შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფურ ქანდაკებაში ესქატოლოგიური იდეები, როგორც ვნახეთ, სხვადასხვაგვარი კომპოზიციებით გამოვლინდა და უკანასკნელი ჟამის ამსახველი, ლაკონიზმით გამორჩეული მხატვრული ნიმუშები შექმნა. სადისერტაციო ნაშრომში, ესქატოლოგიური იდეების გამოხატვის ფორმების შესასწავლად, კონცენტრირება მოვახდინეთ, შუა საუკუნეების სკულპტურაში, უშუალოდ „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში შემავალ კომპოზიციებზე და ცალკეულ გამოსახულებებზე, რომლებიც ვიზუალურად ასურათბატებენ ამ მრავლისმომცველ მოვლენას. ერთი მხრივ, ესაა უშუალოდ მსაჯული ქრისტეს გამოცხადება და მსჯავრის ასახვის საკვანძო მომენტები სხვადასხვა პერსონაჟებით (ჯოისუბანი, ოპი, ნიკორწმინდა, სვეტიცხოველი და ა.შ.), მეორე მხრივ, მოვიძიეთ და თავი მოვუყარეთ ცალკეულ გამოსახულებებს, რომლებიც არ არის ჩართულნი სიუჟეტურ კომპოზიციაში, მაგრამ საერთო რელიეფურ პროგრამებში მოცემულნი, უკანასკნელი სამსჯავროს სიმბოლურ მინიშნებებად გვევლინებიან (საყვირიანი და საცეცხლურიანი ანგელოზები, სამოთხის კარი და მისი მცველი ქერუბიმი, ცხოველები ადამიანთან ნაწილებით პირში).

ქრისტიანული რელიგიის უმნიშვნელოვანესი საკითხის მხატვრული ფორმის რაგვარობის წარმოსაჩენად, რაზე აკეთებს არჩევანს და აქცენტს შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, გამოჩნდა უცხოური ნიმუშების განხილვისას და მათი ქართულთან შედარებისას. ამისათვის შესაბამისი მასალა მოვიძიეთ არა მხოლოდ ბიზანტიური წრის ქვეყნებიდან, აღმოსავლეთსაქრისტიანოდან - რუსეთიდან, სერბეთიდან, სომხეთიდან, არამედ დასავლეთ ევროპიდანაც, სადაც განკითხვის დღის თემამ ფართო სიუჟეტური განვითარება მოიპოვა თხრობითი ხასიათის ვრცელ სკულპტურულ კომპოზიციებში.

როგორც ვნახეთ, ქართულ მქანდაკებლობაში უმნიშვნელოვანესი ქრისტიანული დოგმატის გადმოსაცემად გვაქვს როგორც საყოველთაოდ გავრცელებული ნიმუშები („ვედრება“, აღსაყდრებული მსაჯული-ქრისტე), ისე ზემოხსენებული ქვეყნების მაგალითებისაგან განსხვავებული ორიგინალური კომპოზიციები. კომპოზიციების ინდივიდუალური თავისებურებები იქმნებოდა ადგილობრივ რელიგიურ-მხატვრულ ცნობიერებაზე დაყრდნობით, ასევე, ბიზანტიის, ახლო აღმოსავლეთის ქრისტიანული სამყაროს ხელოვნების ფორმებთან სინთეზში, რომლის ნაწილსაც წარმოადგენდა საქართველო.

საერთო თეოლოგიურ-დოგმატური იდეით გაერთიანებული თითოეული კომპოზიცია ქართული ქვის პლასტიკის გამორჩეული და ღირებული ძეგლია. მათი შექმნის ქრონოლოგიური პერიოდი - VI - XIII საუკუნეები - ძალზე მნიშვნელოვანი დროა თემის შერჩევის, ჩვენში სიუჟეტის ჩამოყალიბებისა და შემდგომი განვითარების თვალსაზრისით.

ადრექრისტიანულ ხანაში, ქართულ პლასტიკაში, მეორედ მოსვლის თემა არა სიუჟეტური კომპოზიციებით, არამედ მინიშნებებით, სცენებში ცალკეული ფიგურების ჩართვით გადმოიცემა. მაგალითად, ბრდამორის მცირე ქვასვეტზე (VI ს.), ღმრთისმშობლის დიდების უნიკალურ იკონოგრაფიულ ვერსიაში ჩართული საყვირიანი ანგელოზი (უბველესი ქრისტიანულ რელიეფურ პლასტიკაში) გვერდით წახნაგზე უფლის ამალღებას ეხმიანება და უჩვეულო სიმბოლიზმითაა დატვირთული. საყვირი ანგელოზის ხელში, ამავე კომპოზიციაში გამოსახულ საცეცხლურთან ერთად, იოანეს აპოკალიპსისურ ნარატივთან კავშირზე მიუთითებს, სადაც საცეცხლური მეორედ მოსვლაში მონაწილე მნიშვნელოვანი ატრიბუტია და ამავე დროს, ღმრთისმშობლის ციკლსაც უკავშირდება. კვლევის პროცესში ყურადღება მივაქციეთ ხანდისის ქვაჯვარაზე საცეცხლურიანი ანგელოზის მეორედ მოსვლის თემასთან შინაარსობრივ მიმართებას. ქვასვეტის გამოსახულებების ურთიერთკავშირის გააზრებამ, წმინდა წერილის ტექსტის შესწავლამ ნათელჰყო, რომ ხანდისის ქვასვეტზე ქრისტე პანტოკრატორის მეორედმოსვლისეული ხატება და მასთან დაკავშირებული ანგელოზი სასაკმევლე-საცეცხლურით, უფლის ღმრთაებრივი დიდებულებით მეორედ მოვლინების შესახებ მათეს სახარებისეული პასაჟების რეპრეზენტაციაც არის და წარმოადგენს VI საუკუნეში შექმნილ, ქართულ მქანდაკელობაში ერთ-ერთ ყველაზე ადრეულ ესქატოლოგიურ ნიშან-სიმბოლოს.

აღნიშნული ლაკონიური სიმბოლიზმი მომდევნო საუკუნეებშიც ნარჩუნდება. „დღე განკითხვის“ თემის გადმოსაცემად, შუა საუკუნეების ქართული მქანდაკელობა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სიმბოლურ გამოსახულებას ანგელოზისა საყვირით, სასწორით, საცეცხლურით, რომელიც მეორედ მოსვლის საზრისით დაიტვირთა და როგორც აღვნიშნეთ, მისი სიმბოლო გახდა. ჩამოთვლილთაგან, ყველაზე მისაღები გახდა ანგელოზი საყვირით, მაცნე და მაუწყებელი უკანასკნელი მსჯავრის საკრალური მნიშვნელობისა. ამას მოწმობს მთავარანგელოზი გაბრიელი საყვირით, როგორც ზემოხსენებული მოვლენის ნიშან-სიმბოლო, წარმოდგენილი სხიერის კანკელზე დამოუკიდებელი ფიგურის სახით.

ესქატოლოგიური აზროვნების სხვადასხვა ასპექტს წარმოაჩენს თითოეული რელიეფური გამოსახულება სხიერის კანკელზე. მეორედ მოსვლის სიმბოლოდ ქცეული მთავარანგელოზების, მიქაელისა და საყვირიანი გაბრიელის დამოუკიდებელი ფიგურები, ტენდენციურად უკავშირდებიან საერო პირების მიერ განკითხვის დღეს მეოხებისა და საიქიო ცხოვრებაში სულის შეწევნის თხოვნის მომენტს, საცეცხლურიანი სასულიერო პირის ზიარებისათვის მზადებას და „დიდი შესვლის“ დროს, მეორედ მოსვლის ჟამს სულის შესავედრებელი ლოცვის აღვლენას. სხიერისა და ჯოისუბნის რელიეფების შინაარსობრივი მსგავსება და კომპოზიციის აწყობა „კადრების“ საშუალებით, რაჭის ამ ორ ძეგლს განსაკუთრებით აახლოებს (რომ არაფერი ვთქვათ შესრულების სტილურ მსგავსებაზე, რაც მკვლევარებს აფიქრებინებს, ერთი სახელოსნოდან

გამოსული ოსტატების მიერ მათ შექმნას). ორივე ძეგლზე აქცენტირებულია ქტიტორების თემა - სულის მეოხების თხოვნა, შემეცნებით-დიდაქტიკური მოტივის წინ წამოწევა, ლიტურგიული ასპექტი - ზიარების საშუალებით, საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების მნიშვნელობა. ამ უკანასკნელი მიმართებით, ჯოისუბნისა და სხიერის რელიეფები სვეტიცხოვლის რელიეფთან თანხვედრაშია. რაჭის ძეგლების ოსტატები ერთი და იმავე თემებს განსხვავებული იკონოგრაფიული სქემით გადმოცემენ, რაც განპირობებულია, რელიეფების შექმნის ეტაპზე „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის საბოლოოდ ჩამოყალიბებლობით.

ზემოხსენებული მაგალითებისაგან გამორჩეული, კანკელის ფრაგმენტები არტაანიდან, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიიდან სამოთხის კარის და მისი მცველი ქერუბიმ-ტეტრამორფის ეპიზოდით, კანკელის სიმბოლური მნიშვნელობისა და გამოცხადებისეული ტექსტის გათვალისწინებით, ესქატოლოგიურ თემის ნაწილია. არტაანის კანკელზე ქერუბიმის ფრთებში მოთავსებული არწივის შემორჩენილი გამოსახულება, ქვის ფილაზე ტეტრამორფ-ოთხხატეულის არსებობას ადასტურებს. ის ჩაფიქრებულია ანგელოზებრივ ქმნილებად, სამოთხის კარის მცველად, რომლის სახეში, გაერთიანებულია აპოკალიპსისეული ცხოველების ხატებანი და არა მახარებელთა სიმბოლოები. სასუფევლის ბჭის მცველის კონტექსტი აქვს ხახულის მთავარი ტაძრის სამხრეთი პორტალის სკულპტურულ გაფორმებაში წმინდა პეტრეს, რომელიც, ამავდროულად პორტალისა და ტიმპანის კომპოზიციებთან ერთად ესქატოლოგიურ საზრისს შეიცავს და „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის ნაწილია.

ქართულ ქანდაკებაში ასევე სიმბოლური მნიშვნელობის ცალკეულ ფიგურებად გვესახება მორთულობის სისტემაში გაბნეული ცხოველებიც ადამიანის სხეულით ან ნაწილებით პირში (ჯეგეთა, ნიკორწმინდა, წულრუღაშენი). ისინი გადმოსცემენ „დღე განკითხვის“ იმ მნიშვნელოვან აქცენტებს, რომლებმაც მოგვიანებით, იკონოგრაფიაში დიდი ადგილი დაიკავეს.

მეორედ მოსვლის თემის განვითარების შემდეგი საფეხური ქართულ პლასტიკაში, X საუკუნეს უკავშირდება. ათასწლეულის შესრულების ახლო პერიოდით დათარიღებულ ქართულ რელიეფურ კომპოზიციებში განსაკუთრებით საინტერესოდ გამოყვანდა ქრისტეს მეორედ მოსვლის მოლოდინი. მათი შექმნა ქრისტიანულ ხელოვნებაში „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების პროცესს ემთხვევა. ათასწლეულის და საუკუნეების მიჯნა, გლობალური უბედურებები, ბუნებრივი კატაკლიზმები, შავი ჭირის ეპიდემია, სხვადასხვა სახის შეჭირვება, ამჟამად ესქატოლოგიური აღსასრულის მოლოდინს და ხელს უწყობდა ხელოვნებაში აღნიშნული მოტივების გააქტიურებას.

ქართულმა სკულპტურამ დოგმატის გადმოსაცემად, დიდი ყურადღება მიაპყრო სიუჟეტის შერჩევას და მის ფართოდ გამოყენებას სატაძრო ხუროთმოძღვრებაში. რელიეფური გამოსახულება, საკულტო ნაგებობის ორგანული ნაწილი, მოწოდებული იყო მხატვრული ენით

აესახა ქრისტიანული ღირებულებები და ისინი ტაძრის ყველაზე სიმბოლურ ადგილებზე - კარ-სარკმელთა მიმდებარედ, კანკელზე, განეთავსებინა. ნაშრომში განხილული რელიეფების განლაგების არეალი ფართოა, ისინი წარმოადგენენ ტაძრის ფასადის, კანკელებისა და ქვაჯვარების კვეთილობას. კომპოზიციების იკონოგრაფიული გადაწყვეტა და არქიტექტონიკა, გამოარჩევს მათ სხვა ქვეყნების მაგალითებისაგან. სამსჯავროს იდეის ლაკონიურად გადმოცემა ქართული რელიეფების მთავარი მახასიათებელია. ეს მიდგომა დაკავშირებულია ეროვნული ხუროთმოძღვრების არქიტექტონიკასთანაც, რამაც განსაზღვრა აღნიშნულ თემატიკაზე მოკლე რედაქციების შექმნის პრაქტიკა.

სწორედ X საუკუნის გამორჩეული ნიმუშია ჯოისუბნის სარკმლის მოჩარჩოების კომპოზიცია, ქართულ მქანდაკელობაში „განკითხვის“ ყველაზე ვრცელი რედაქციით და ეკლესიის სხვა რელიეფები - „ხარება“, „ელისაბედისა და მარიამის შეხვედრა“, ლიტურგიკული შინაარსის სცენა. მსჯავრს გადმოსცემს იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებამდე არსებული, არქაული ფორმულის მქონე ცენტრალური კომპოზიცია - ქრისტე და მასთან ერთად, პეტრესა და პავლესაგან შემდგარი სასამართლო. საყვირიანი და სულთა მწონავი ანგელოზები საერთოქრისტიანული ტრადიციის შესაბამისად არიან წარმოდგენილნი. ნაშრომში სიახლეს წარმოადგენს სარკმლის ჩარჩოს საერთოკომპოზიციურ სტრუქტურაში ჩართული გეომეტრიული ორნამენტის მქონე ფილების სიმბოლიკის იდეურ-შინაარსობრივი კვლევა, რომლებიც ორიგინალური გადაწყვეტით უკავშირდებიან მერვე დღეს, ქრისტეს მეორედ მოსვლის შემდგომ მარადიულ სიცოცხლეში გადასვლის იდეას და ამდენად, სრულ თანხმობაში არიან ჩარჩოს დანარჩენი ფილების იდეურ სახისმეტყველებასთან. ერთ-ერთ ორნამენტში მოთავსებული ვარდული, ღმრთისმშობლის ნიშანი, განკითხვის დღეს კაცობრიობის მეოხის სიმბოლოდ გვევლინება, მეორე ორნამენტი კი, ქრისტესთან გაიგივებული ესქატოლოგიური ნიშანია. აქამდე ეს ორნამენტულსახიანი ფილები ძირითადად, დეკორატიულ აქცენტებად განიხილებოდნენ. წმინდა მხედრების აპოტროპეული, საყდრის მცველების ფუნქცია ბოროტებაზე გამარჯვების და სიკეთის წინაშე ცოდვის განწირულობის, ცოდვებისთვის დასჯის კონტექსტს ერწყმის და ჯოისუბანში ქრისტეს თეოფანიური გამოცხადების მნიშვნელობას აძლიერებს. მოჩარჩოებაზე გამოკვეთილი სცენები სრულყოფილად წარმოაჩენენ ესქატოლოგიური აზროვნების ძირითად ასპექტებს. სარკმლის შვიდივე ფილა ერთმანეთთან გააზრებულადაა დაკავშირებული და დროის ერთ მომენტშია შექმნილი, ამას მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი ადასტურებს.

ეკქარისტიისათვის მზადების ამსახველი ლიტურგიული სცენა ჯოისუბნიდან, რომელიც თავის თავში გულისხმობს ქრისტეს მსხვერპლშეწირვის გზით კაცობრიობის ხსნის იდეას და ამით ესქატოლოგიურ თემასთან კავშირშია, კონკრეტულად, უკანასკნელ სამსჯავროზე

ცოდვებისაგან განთავისუფლებულად წარდგენის, საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების კონტექსტში გაიაზრება და პირდაპირ ერწყმის „განკითხვის“ შინაარსს. „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრისა“ და „ხარების“ სცენებში გამოხატულია უფლის პირველი შეცნობის და ამქვეყნად მოვლინების სიხარული, რომელიც მის მეორედ მოვლას, მსჯავრის აღსრულების იდეას მოიცავს და აღმოსავლეთი სარკმლის „განკითხვას“ ეხმიანება. ამგვარად, მათში გაერთიანებულია ქრისტე-მსხნელისა და ქრისტე-მსაჯულის პირველი და მეორე მოვლინების მნიშვნელობა.

ჯოისუბნის ეკლესიის რელიეფების ქრისტოლოგიურ მოვლენათა ჯაჭვში თავმოყრილია ქრისტეს განკაცებისა და მისი ღმრთაებრიობის უწყება, ქრისტეს მსხვერპლშეწირვა, საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების იმედი და ბოლოს, ქრისტე-მსაჯულის თეოფანიური გამოცხადება, მეორედ მოსვლის ჟამს. ქრისტიანული მრწამის ეს ასპექტები, ესქატოლოგიური იდეით არიან აღბეჭდილნი. ჯოისუბნის ოსტატმა მსჯავრისა და განკითხვის სცენებთან ერთად, ორნამენტული სახეებისა და წმინდა მხედრების ჩართვით კომპოზიცია სიმბოლური საზრისით დატვირთა და სრულიად გამორჩეული, ორიგინალური მაგალითი შექმნა.

ნიკორწმინდაში, ანგელოზების მიერ ქრისტეს ამალღების სკულპტურული რედაქცია, მეორედმოსვლისეულ მისტერიაზე ანგელოზთა საყვირების საშუალებით მიგვანიშნებს. ნიკორწმინდის ფასადებისა და ტიმპანების რელიეფების ესქატოლოგიური ჟღერადობა თეოფანიური მოტივით არის გაერთიანებული. წმინდა მხედრების ფიგურების არაერთგზის გამოყენება ქრისტეს ტრიუმფის წარმოჩენის თვალსაზრისით, ნიკორწმინდის რელიეფებს ჯოისუბნის სარკმლის კომპოზიციასთან აახლოებს. მეორედ მოსვლის ლაკონიურ რედაქციაში აქცენტი გაკეთებულია ქრისტეს თეოფანიური გამოცხადების საკვანძო ეპიზოდზე, მის ტრიუმფალურ ასპექტზე და მხატვრულად დასრულებული ტაძრის გარეგნულ დიდებულებასთან უნისონშია. ქრისტეს რეპრეზენტაციული სახე სრულყოფილად გამოხატავს ღმრთაებრივი სიდიადით გამოცხადებას უკანასკნელი მსჯავრის აღსასრულებლად. ნიკორწმინდის რელიეფებში თვალშისაცემია მკვეთრი კონტური, მოცულობითობა, ფორმების რეალიზმისაგან დაშორება, პლასტიკურობის მინიმუმამდე დაყვანა, ფიგურათა ექსპრესიულობა და განსაკუთრებული მონუმენტურობა.

ნიკორწმინდის მსგავსად, ქრისტე-მსაჯულის ღმრთაებრივ დიდებულებას წარმოაჩენს სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის კომპოზიცია ევქარისტიაზე მინიშნებით, რომელიც ბოლოდროინდელ კვლევებზე დაყრდნობით, ჩვენს სადისერტაციო ნაშრომში ახლებულად იქნა აღდგენილი და გააზრებული. ჩვენი ვერსიით, აღნიშნული კომპოზიციის ნაწილები არიან მფრინავი ანგელოზები საყვირითა და გრაგნილით ხელში, აღმოსავლეთი ფასადიდან და მათი განთავსების თავდაპირველი ადგილი, აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონის ქვეშა სიბრტყეა.

ამგვარად აღდგენილი კომპოზიცია, რომლის საფუძველი ამაღლების ოთხანგელოზიან იკონოგრაფიულ ვერსიებში იძებნება, ორიგინალური რედაქციით ასახავს ესქატოლოგიურ თემას შუა საუკუნეების ქართულ რელიგიურ მქანდაკებლობაში და მას სხვა მაგალითებისაგან განსხვავებული საზრისით ტვირთავს - ესაა ესქატოლოგიური მომავლის კონტექსტში გააზრებული ევქარისტია, ქრისტეს მსხვერპლშეწირვის და კაცობრიობის ხსნის იდეა. ქრისტე-მსაჯულისა და ქრისტე-მხსნელის გაერთიანებული სახით წარმოდგენილი ევქარისტული თეოფანია მეორედ მოსვლის კომპოზიციაში გაერთიანდა. ჯოისუზნის ეკლესიის ფასადებზე ცალკე თემებად წარმოდგენილი მნიშვნელოვანი ქრისტიანული მოტივები სვეტიცხოველში ერთ კომპოზიციად შეიკრა და რთული სახისმეტყველებითი ციკლი შექმნა. მიუხედავად სირთულისა, ნიკორწმინდისა და სვეტიცხოვლის ოსტატები, განკითხვის დღის თემაზე შექმნილი კომპოზიციებისათვის ირჩევენ ლაკონიურ, ამავდროულად, მრავლისმომცველ რედაქციას, თეოფანიის ბირთვით და განსხვავებული აზრობრივ-შინაარსობრივი პლასტებით.

ესქატოლოგიური საფუძველის მქონე კიდევ ერთი თემის - „ვედრების“, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიული რედაქციების ცენტრში მოთავსებით, ხაზგასმულია მისი იდეური მნიშვნელობა ქრისტიანულ დოგმატიკაში. „ვედრების“ კომპოზიციის ჩამოყალიბების ისტორიული გზის განხილვამ საშუალება მოგვცა გამოვერკვია მისი ნარატიული საფუძველი. VI-VII საუკუნეებიდან დამოუკიდებელი სახით არსებული კომპოზიცია თავიდანვე მოიაზრებდა ქრისტესადმი ვედრებას, თუმცა, ეს მიმართება მკვეთრი არ იყო, დროთა განმავლობაში კი განკითხვის დღის ნაწილად იქცა და მისი მავედრებელი შინაარსი სრულყოფილად გამოვლინდა. ღმრთისმშობელისა და იოანე ნათლისმცემელის კაცობრიობისათვის მეოხების თხოვნა, ორგანულად ჩაეწერა „დღე განკითხვის“ ესქატოლოგიურ კონტექსტში. მიუხედავად ამგვარი სინთეზისა, „ვედრებამ“ არ დაკარგა თავისთავადი მნიშვნელობა. კომპოზიციის იდეური არსი დაკავშირებულია მარადიული ცხოვრების დამკვიდრებასთან, რაც ოშკის რელიეფების აზრობრივ აქცენტებში შესანიშნავად წარმოჩინდა.

ოშკის კათედრალის ფასადებსა და ინტერიერში, ნაირგვარი სკულპტურული „ვედრების“ არაერთგზის გამოყენებით, განსხვავებულ ხარისხშია აყვანილი მისი იდეურ-შინაარსობრივი მნიშვნელობა. ოშკის ტაძარში, განკითხვის დღის ერთგვარი სინეკდოქეს - „დეესისის“ მეშვეობით, მეორედ მოსვლის ჟამს ღმრთისადმი სულის შეწყალების და სასუფევლის დამკვიდრების თხოვნა ოშკის ქტიტორთა მხრიდან, ტაძრის მშენებლობის მამომრავებელ ძალად არის გამოკვეთილი. ოშკში ესქატოლოგიური შინაარსის „ვედრების“ შერჩევა და სულის სავედრებელი წარწერები, ყველაზე უკეთ გამოხატავდა ქტიტორების სინანულის განცდას, იმქვეყნად შემწეობის თხოვნას და ამავე დროს, ძლიერი სახელმწიფოს ხელისუფალთა პოლიტიკურ ამბიციებს. „ვედრების“ სახით ჩამოყალიბებული სულის ხსნის ფორმულა ეხმიანება

სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა სვეტის კვეთილობის საზრისს - ლიტურგიისას დიდი სავედრებელი ლოცვის აღსრულებას და მერვე დღეში გადასვლის სიმბოლიკას.

უნდა აღინიშნოს, რომ განხილული იკონოგრაფიული თემებიდან „ვედრება“, როგორც მეორედ მოსვლის შინაარსზე მიმანიშნებელი იკონოგრაფიული პროგრამა, ყველაზე სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა და ქართულ ქანდაკებაში მოგვიანებითაც გამოვლინდა, მაშინ როდესაც სხვა კომპოზიციები (მაგალითად, ჯოისუბნის, ნიკორწმინდის, სვეტიცხოვლის რელიეფები და სხვ.) ერთეულ ნიმუშებად დარჩნენ.

ამრიგად, მქანდაკებლობაში მეორედ მოსვლის თემის ქრონოლოგიური განვითარება ასეთ სურათს იძლევა: ადრექრისტიანული ხანის ქვაჯვარებზე კომპოზიციის იდეის მთავარი სიმბოლო საყვირიანი და საცეცხლურიანი ანგელოზია. ისინი წარმოდგენას გვიქმნიან კომპოზიციის იკონოგრაფიის განვითარების ადრეულ ეტაპზე. რელიეფები გადმოცემულია ლაკონური რედაქციებით, მარტივი ფორმითა და რთული შინაარსით. X საუკუნის ნიმუშებში უკვე ვხედავთ რელიეფთა რთულ შინაარსთან კომპოზიციის ვიზუალური მოდელირების მცდელობას. ამ დროისათვის ქართულ ენაზე უკვე თარგმნილია ესქატოლოგიური ლიტერატურა, რომელსაც მთავარი წვლილი მიუძღვის განკითხვის დღის დასურათებაში. სიუჟეტი, განვითარების ამ ეტაპზე იძენს რამდენადმე თხრობით ხასიათს და მორწმუნეთათვის გასაგები მხატვრული ენით გადმოსცემს ქრისტიანთათვის ფუნდამენტურ საკითხს. მასში გაერთიანებულია რამდენიმე ძირითადი რელიგიური დოგმა, განკითხვასა და შეწყალეზე აქცენტის ჩვენებით. ამ უკანასკნელი იდეის სიღრმისეულ დატვირთვას გადმოსცემს კომპოზიციის იკონოგრაფიული ბირთვი - „ვედრება“, რომელზეც აკეთებს არჩევანს ესქატოლოგიური ცნობიერება, ოშკის მაგალითზე.

სადისერტაციო ნაშრომში, სპეციალური ყურადღება დავუთმეთ, „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიის მთავარი მასაზრდოებელი კომპონენტების საღმრთისმეტყველო ნარატივების შეკრებასა და განხილვას - ამით დაზუსტდა აღნიშნული იკონოგრაფიული თემის ლიტერატურული საფუძვლები. ძვ. წ. II საუკუნიდან ახ. წ. VII საუკუნემდე შექმნილი, ძველი და ახალი აღთქმისეული პასაჟების ჩამონათვალმა, აპოკრიფული, ჰომილეტიკური, ეგზეგეტიკური თხზულებების მოხმობამ, ნათლად დაგვანახა მათი მნიშვნელობა და როლი ესქატოლოგიური აზროვნების ვიზუალურ ფორმირებაში. აღნიშნულ თავში შევკრიბეთ ძველი და ახალი აღთქმის წიგნებიდან ის ძირითადი მომენტები, რომლებიც კომპოზიციის ჩამოყალიბებულ იკონოგრაფიულ რედაქციაში მხატვრულ კომპონენტებად იქნენ დამკვიდრებულნი. ქრისტიანობის პირველი საუკუნეების აპოკრიფულ ნაწარმოებში - „ღმრთისმშობლის მიმოსვლა“ და „პავლეს ცათა მოხილვა“, სამოთხისა და ჯოჯოხეთის სამყოფელის აღწერა საკმარის მასალას იძლეოდა „დღე განკითხვის“ კომპოზიციაში შესატყვისი სცენების ფორმირებისათვის; იოანეს

გამოცხადების შესახებ ყველაზე ღირებული ეგზეგეტიკური თხზულების, ანდრია კესარია კაბადოკიელის „თარგმანების“ კომენტარების განხილვამ, გვიჩვენა ამგვარი განმარტებების ფასეულობა აპოკალიპსისის რთული სიმბოლური ენის გაგებისათვის; წმინდა ეფრემ ასურის სწავლებებმა, ჰომილეტიკურმა ტექსტებმა მეტი სიხცადე შეიტანეს განკითხვის დღის თანმდევი მოვლენების ახსნაში.

ზემოხსენებულმა ესქატოლოგიურმა ნარატივმა საშუალება მოგვცა გაგვეაზრებინა, თუ როგორ იყო აღქმული აპოკალიპსისური მოვლენები ეკლესიის მიერ და რა ლიტერატურამ დაუდო საფუძველი მეორედ მოსვლის დოგმატის ხელოვნებაში ასახვას. აღნიშნული ლიტერატურის ქართულ ენაზე ადრეულ ეტაპზე თარგმნამ, საშუალება მისცა ქართველ ქვაზე კვეთის ოსტატებს, ადრექრისტიანულ ხანაშივე მხატვრულად დაემუშავებინათ ესქატოლოგიური იდეები. ესქატოლოგიური ლიტერატურა ადგილობრივი და საზღვარგარეთის ქრისტიანული რელიგიურ-კულტურული ცენტრების საშუალებით ვრცელდებოდა მთელ საქრისტიანოში და განკითხვის დღის რედაქციების საერთო მასაზრდოებელ წყაროს წარმოადგენდა. მეორედ მოსვლის ამსახველი მაგალითები ერთდროულად იქმნებიან კასტორიაში, კაბადოკიაში, საქართველოში და ა.შ. მიუხედავად ამისა, თითოეულ კულტურაში „დღე განკითხვისა“ ორიგინალური სახით ჩამოყალიბდა. ჩვენს მიერ მოხმობილი ლიტერატურული ძეგლებიდან ამოკრებილმა პასაჟებმა, კომპოზიცია მრავალფეროვანი მოტივებით შეავსეს.

ნაშრომში განხილული რელიეფები სრულად მოიცავს „დღე განკითხვის“ იკონოგრაფიაში შემავალი ელემენტების დღეისათვის ცნობილ მაგალითებს. მათი შესწავლით, დავინახეთ, საქართველოში თემის განვითარების დინამიკა.

სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებში განხორციელებულმა სახელოვნებათმცოდნეო კვლევამ, გარდა იმისა, რომ თავი მოუყარა განკითხვის დღის თემასთან დაკავშირებულ ყველა რელიეფურ გამოსახულებას, საკითხი განიხილა ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებისა და ასევე, ლიტერატურული წყაროების კონტექსტში. ნაშრომში არის ასევე, რამდენიმე სიახლე ქართული ხელოვნების ისტორიის სფეროში ცნობილ ნიმუშებზე. მაგალითად, ხანდისის ქვასვეტის საცეცხლურიანი ანგელოზის რელიეფის შინაარსი აქამდე არ ყოფილა დაკავშირებული განკითხვის იდეასთან. გამოცხადების ტექსტის შესაბამისად, ღმრთაებრივი დიდებულებით მოსილ, აღსაყდრებულ ქრისტესთან საცეცხლურიანი ანგელოზი, საყვირიანი ანგელოზის მსგავსად, მეორედ მოსვლის ნიშან-სიმბოლოდ წარმოგვიდგება ადრექრისტიანული ხანის სკულპტურაში. წინამდებარე ნაშრომში განხორციელდა ჯოისუბნის სარკმლის რელიეფური საპირეს შემადგენელი ნაწილების ურთიერთკავშირის შესწავლა და ორნამენტული ფილების სიმბოლოთა კვლევა, მათი მიმართების დადგენა ესქატოლოგიურ იდეასთან.

ნაშრომის სიახლეა ისიც, რომ შემოთავაზებულია სვეტიცხოვლის რელიეფების ფრაგმენტების თავდაპირველი სახით აღდგენის ვარიანტი: ამჟამად დასავლეთის ფასადზე განთავსებული აღსაყდრებული ქრისტე ანგელოზებით, დავაკავშირეთ აღმოსავლეთის ფასადზე შემორჩენილი რელიეფის ფრაგმენტებთან ანგელოზთა გამოსახულებით. ვფიქრობთ, ისინი თავდაპირველად საერთო კომპოზიციაში იყვნენ გაერთიანებულნი, ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადის „მეორედ მოსვლის“ მსგავსად და ის ორიგინალური კომპოზიციით, აღმოსავლეთის ფასადზე, ტრიუმფალურად ასახავდა ზიარების მეორედ მოსვლასთან, განკითხვასთან რთულ სიმბოლურ ერთიანობას. ეს კავშირი ჯოისუბნის ეკლესიის რელიეფთა ურთიერთმიმართებაშიც აისახა.

სიახლეს წარმოადგენს ცხოველთა ცალკეული გამოსახულებების (ადამიანით ან ადამიანის ნაწილებით პირში) ერთიან კონტექსტში განხილვა და განკითხვის დღის და სამსჯავროს თემასთან დაკავშირება.

შუა საუკუნეების საქართველოს კედლის მხატვრობაში დიდად გავრცელებული „დღე განკითხვის“ ვრცელი იკონოგრაფიული რედაქციები მრავალფეროვანი კომპონენტებით, დასავლეთევროპული ტაძრების ტიმპანთა სკულპტურულ კომპოზიციებს შეიძლება შევადაროთ, სადაც „საშინელი სამსჯავროს“ არაჩვეულებრივად რთული სურათი შეიქმნა. რატომ მოხდა, რომ ქართულ მხატვრობაში ფართოდ გამოვლენილი თემა, რელიეფურ ქანდაკებაში მხოლოდ თავშეკავებული რედაქციებით შემოიფარგლა? აღმოსავლეთქრისტიანული სამყაროს ხელოვნებასთან მჭიდროდ დაკავშირებული ქართული პლასტიკა, ქანდაკებას კედლის სიბრტყისაგან გამოუცალკევებლად მოიაზრებს. ფიგურატიული კომპოზიცია და ორნამენტული დეკორი არქიტექტურის სტრუქტურასთან ორგანულ კავშირს გულისხმობს. ვფიქრობთ, რამდენადაც განკითხვის დღის განვითარებული სიუჟეტი საჭიროებდა დიდ ფართობს, მისი განთავსება ქართული ტაძრის ფასადზე ტექტონიკურ გამომსახველობას იქნებოდა მოკლებული. ამასთან, ქართული ქანდაკება ნაკლებად მიმართავს თხრობას, მისთვის დამახასიათებელია სიმბოლური აქცენტების დასმა. „დღე განკითხვის“ სიუჟეტის ევოლუციის კვალდაკვალ, კომპოზიციამ ეკლესიათა ფასადებიდან ინტერიერის კედლებზე გადაინაცვლა, სადაც უკვე ჩნდება მონუმენტური მხატვრობით სრულად შემკობისადმი მისწრაფება.

სადისერტაციო ნაშრომის სიახლეს წარმოადგენს ასევე, ქართულ მაგალითებთან კონტექსტში დასავლეთევროპული და აღმოსავლეთქრისტიანული (სომხური, სლავური) ნიმუშების შესწავლა. განხილული მაგალითების საფუძველზე გამოიკვეთა განკითხვის დღის კომპოზიციის იკონოგრაფიული თავისებურებანი თითოეულ კულტურაში. რომანული და გოტიკური ტაძრების ტიმპანებზე ფართოდ წარმოდგენილი განკითხვისა და სამსჯავროს მონუმენტური სიუჟეტები, თხრობითი ციკლები, ამბის დეტალიზებით, განსაკუთრებული

დრამატიზმით, სიუჟეტის თავისუფლებით ქართული კომპოზიციების თავშეკავებულობისაგან გამოირჩევიან. იკონოგრაფიული სქემებისათვის საერთოა ქრისტე-მსაჯულის თეოფანიური გამოცხადება, კომპოზიციური აგებულება. აქცენტირებულია საყვირიანი ანგელოზისა და სულების აწონვის თემა, მკვდართა აღდგომა. ევროპულ მაგალითებში სამოთხის სცენები გამდიდრებულია ბიბლიური პერსონაჟებით, მცენარეული ორნამენტით. უკანასკნელი სამსჯავროს კომპოზიცია დასავლეთ ევროპაში გაცილებით გავრცელებულია, რასაც ხელს უწყობდა ხალხური ფოლკლორული ნაკადი და სპეციფიკური თეოლოგიურ-დოგმატური აზროვნება.

სომხურ მქანდაკელობაში „დღე განკითხვისა“, ქართული მაგალითების მსგავსად, აპოკალიპსისისა და სახარების თხრობას ექვემდებარება და ჰოვანავანქის რელიეფზე ქართული ხელოვნებისათვის სრულიად უცნობ თემას, გონიერი და უგუნური ქალწულების პარაბოლას ორიგინალური რედაქციით გამოსახავს. ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ლაკონიზმით, სახისმეტყველებითი მოტივების გამოყენებით, ქრისტეს ესქატოლოგიური ტრიუმფისა და მსაჯულთა სასამართლოს ჩვენებით, სომხური ნიმუშები ქართული მაგალითების გვერდით იკავებენ ადგილს. სომხურ იკონოგრაფიულ სქემებში საყვირიანი ანგელოზის, სულების აწონვის ესქატოლოგიური სიმბოლოს უგულებელყოფა, მას ქართული ნიმუშების კომპოზიციურ-იკონოგრაფიული რედაქციებისაგან განასხვავებს.

რუსული და სერბული ეკლესიების რელიეფებში განკითხვის დღესთან დაკავშირებული მაგალითების შესწავლამ, დაგვანახა მათი მხატვრული ფორმის ზოგადი ტენდენციები. ქართული სკულპტურული მაგალითებისათვის სახასიათო სიმეტრია, ცენტრულობა, ფორმათა მკაფიოება, მონუმენტურ-რეპრეზენტაციული გადმოცემა სერბულ რელიეფებშიც იჩენს თავს, განასხვავებით რუსული ტაძრების - ვლადიმირის და იურევ-პოლსკის ეკლესიების ხალიჩისებურად დამუშავებულ ფასადებზე გაბნეული კომპოზიციების დეკორატიული ხასიათის ფიგურებისაგან, რომლებიც უფრო მცირე პლასტიკის მეგლები არიან და არა მონუმენტური ქვის სკულპტურები. მათ შორის საერთოა მხოლოდ ერთიდაიმავე თემის აზრობრივი გადაწყვეტა, ქრისტიანობის ერთ-ერთი მთავარი არსის, ქრისტეს მეორედ მოსვლის ჟამს ადამიანის სულის ხსნის სიმბოლური იდეის გამოხატვა „ვედრების“ კომპოზიციების მრავალფიგურიანი ვარიანტების სახით, შემწეობის მომენტზე გაკეთებული არჩევანი. საინტერესოა, რომ აღნიშნული რელიეფები, რთული მხატვრული პროგრამის ფარგლებში, ოშკის მსგავსად, საერო ხელისუფლების განდიდების კონტექსტს შეიცავს.

სტუდენციას და დეჩანის სერბული ტაძრების ხუროთმოძღვრულ სკულპტურაში განკითხვის დღის რელიეფების კომპოზიციური ცენტრი, იკონოგრაფიული ტრადიციის შესაბამისად, აღსაყდრებული ქრისტეა. სერბული საფასადო ქანდაკების ესქატოლოგიური

რეპერტუარი, ქრისტესა და მოციქულების ერთობლივი სასამართლოს არქაული რედაქცია და საყვირის ხმით გაცხადებული მეორედმოსვლისეული თეოფანიაა. მაცხოვრის მსაჯულის სახით წარდგენის აქცენტირება და ლაკონიურად გამოსახვა ქართული და სომხური რელიეფებისათვისაც ორგანული და მდგრადია. ქართული მხატვრული აზროვნება, „დღე გაკითხვის“ ასახვისას, მთავარ მოვლენად მიიჩნევს ანგელოზის საყვირით გაცხადებულ ქრისტე-მსაჯულის თეოფანიას, რომელსაც უმორჩილებს დანარჩენ ესქატოლოგიურ მოტივებს. ამგვარად, თვალსაჩინოა, ქართული მაგალითების იდეურ-კომპოზიციური პრინციპების მსგავსება სომხურ, სერბულ და რუსულ რელიეფებთან. ამ ერთიანობის საფუძველი აღმოსავლეთსაქრისტიანოს რელიგიური მსოფლმხედველობა და ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების სინთეზია.

ჩვენს მიერ კომპლექსურად შესწავლილი თითოეული რელიეფი, მიუხედავად ერთმანეთთან გარკვეული მსგავსებისა, ინდივიდუალური გადაწყვეტით ხასიათდება და ქრისტიანულ ხელოვნებაში, განკითხვის დღის თემაზე შექმნილი კომპოზიციების მრავალფეროვნებას ქმნის.

ამრიგად, ქრისტიანულ სამყაროში, სამყაროს აღსასრულის მოლოდინი იყო საყოველთაო და ყოვლისმომცველი. განკითხვის დღის თემას ესქატოლოგიური ლიტერატურის გარდა, საფუძვლად ედო სხვადასხვა დროს კაცობრიობას თავს დამტყდარი გლობალური კატასტროფები. შიში ათასწლეულის, საუკუნის შესრულებისა და სამყაროს აღსასრულის გამოთვლილი თარიღების წინაშე, შუა საუკუნეების ადამიანს სულის გადარჩენაზე ფიქრს აღუძრავდა და ნააზრევი შემოქმედებაში ვლინდებოდა. ყველაზე მთავარი მაინც, ყოველ წამს მოსალოდნელი „კაცად-კაცადისი“ აღსასრულის მოლოდინი იყო, რომელიც იძლეოდა იმპულსს ზემოგანხილული კომპოზიციების შესაქმნელად.

ბიბლიოგრაფია

1. აბაკელია ნ., მთავარანგელოზის თაყვანისცემა დასავლეთ საქართველოში (სამეგრელოს მასალების მიხედვით), ისტორიულ-ეთნოგრაფიული შტუდიები, N 2, თბ., 1985, გვ. 198-208.
2. აბზიანიძე ზ., ელაშვილი ქ., სიმბოლოთა ილუსტრირებული ენციკლოპედია, ტ. I-II, ბაკმი, 2006-2007.
3. აბრამიშვილი გ., დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის კედლის მხატვრობის თარიღისათვის, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, 1970, N 5.
4. აბუსერიძე ტ., თხზულებანი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები დაურთეს: ნარგიზა გოგუაძემ, მიხეილ ქავთარიამ და რაულ ჩაგუნავამ, სს „გამომცემლობა აჭარა“, ბათუმი, 1998. გვ. 12- 57.
5. ალადაშვილი ნ., არწივის სიმბოლიკა შუა საუკუნეების ქანდაკებაში, საბჭოთა ხელოვნება, 1989, N 12, გვ. 111-118.
6. ალადაშვილი ნ., განკითხვის დღის ადრეული გამოსახულებანი ქართულ ხელოვნებაში, ხელოვნება, 1990, N11, გვ.18-26.
7. ალადაშვილი ნ., იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის ფერწერული დეკორის პროგრამა და სისტემა, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, IV, თბ., 2005, გვ. 22-26.
8. ალადაშვილი ნ., მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის დასავლეთის ფასადის რელიეფი, ძეგლის მეგობარი, თბ., 1971, N 26, გვ. 32-39.
9. ალადაშვილი ნ., მცხეთის XI საუკუნის სვეტიცხოვლის ტაძრის სკულპტურული დეკორი და მისი თეოლოგიური პროგრამა, ლოგოსი, თბ., 2003, N1, გვ. 28-32.
10. ალადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები, ფასადების სკულპტურის შესახებ შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 1957.
11. ალადაშვილი ნ., ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი და მისი მიმართება ბიზანტიურ სკულპტურასთან, საქართველოს სიძველენი, 2003, N 4-5, გვ. 63-76.
12. ალადაშვილი ნ., უფლისა და ღვთისმშობლის დიდების თემის ინტერპრეტაცია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, (სვეტიცხოვლობისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები, 1995), თბ., 1998, გვ. 18-24.
13. ალადაშვილი ნ., ქართული სკულპტურის ბიზანტიურთან მიმართების საკითხი (ოშკის ტაძრის „ვედრების“ რელიეფი X ს.), ქართული ხელოვნების ნარკვევები, თბ., 2001, გვ. 34-35.
14. ალადაშვილი ნ., ქრისტეს ამალეობა - სვანეთის კედლის მხატვრობის გამორჩეული თემა, საქართველოს სიძველენი, 2004, N 6, გვ. 33-46.
15. ალადაშვილი ნ., „ჯვრის ამალეობის“ თემა ქართულ ხელოვნებაში, ძეგლის მეგობარი, 1969, კრ. 17, გვ. 7-12.
16. ალადაშვილი ნ., ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება, 1978, N 7, გვ. 68-76.
17. ალიბეგაშვილი გ., ბოჭორმის წმინდა გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ძეგლის მეგობარი, 1967, N 9, გვ. 25-29.
18. ალიბეგაშვილი გ., ვარძიის მოხატულობანი, საბჭოთა ხელოვნება, 1990, N 8, გვ. 51-57.
19. ალიბეგაშვილი გ., თამარ მეფის ოთხი პორტრეტი, ძეგლის მეგობარი, თბ., 1966, N 8, გვ. 13-17.
20. ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1971.
21. ბაგრატიონი ვ., საქართველოს გეოგრაფია, თბ., 1997.
22. ბარნაველი ს., საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები, თბ., 1965.
23. ბაქრაძე ა., მასალები ქართული სფრაგისტიკის ისტორიისათვის (საკათალიკოსო ბეჭდები), საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, II, თბ., 1972, გვ. 109-119.
24. ბერიძე ვ., ნიკორწმინდა, თბ., 1957.

25. ბერიძე ვ., ქართული ხუროთმოძღვრება X საუკუნის II ნახევრიდან XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნამდე, I და II ნაწილი, საბჭოთა ხელოვნება, 1987, N 5, გვ. 102-113; N 6, გვ. 113-126.
26. ბერიძე ვ., ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორია, ტ. I-II, თბ., 2014.
27. ბერიძე ვ., ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბ., 1974.
28. ბერიძე ვ., წმინდა გიორგის ეკლესია სოფელ მცხეთაში, ფეოდალური საქართველოს არქეოლოგიური ძეგლები, კრ. II, თბ., 1974, გვ. 262-272.
29. ბერიძე ვ., Jurgis Baltrušaitis, Études sur L'art Médiéval en Géorgie et en Arménie; Paris, Ernest Leroux, 1929, Ars Georgica 2, 1948.
30. ბერძენიშვილი დ., ნარკვევები, თბ., 2005.
31. ბერძენიშვილი დ., ახტალის მონასტერი, ლიტერატურა და ხელოვნება, თბ., 1998, N 2, გვ. 112-131.
32. ბოჭორიძე გ., რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები (წიგნი შეადგინა ლევან ფრიუმემ), თბ., 1994.
33. გ. ბოჭორიძე, რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტფ., 1930, ტ. 5 (1928 წ.), გვ. 163-222.
34. ბოჭორიძე გ., რაჭის ისტორიული ძეგლები, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტფ., 1935, ტ. 8 (1933-34წწ). გვ. 289-338.
35. ბურჭულაძე ნ., იკონოლოგიური ხასიათის შენიშვნები შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხელოვნების რამდენიმე ცნობილ ძეგლზე, თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, თბ., 2003, N 5. გვ. 16-31.
36. გაბიძაშვილი ე., ძველი ქართული მწერლობის ნათარგმნი ძეგლები, ტ. IV, ბიბლიოლოგია, ეგზეგეტიკა, აპოკრიფები, თბ., 2009.
37. გაგოშიძე გ., რელიეფის ფრაგმენტები ქალაქ არტანუჯიდან, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, III (48-B), 2012, გვ. 283-287.
38. გაგოშიძე გ., ხოქორნის გუმბათიანი ეკლესია, თბ. 2003.
39. გაგოშიძე გ. ჩიხლაძე ნ., დირბის ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი, თბ., 2006.
40. გამსახურდია ზ., წერილები, ესეები, თბ., 1991.
41. გედევანიშვილი ეკ., იკვის წმინდა გიორგის ეკლესიის „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიული თავისებურებანი, საქართველოს სიძველენი, 2010, N 14, თბ., გვ. 153-166.
42. გედევანიშვილი ეკ., ხახულის ღმრთისმშობლის ეკლესიის გუმბათის შემკულობა: ესქატოლოგიური და ეროვნული კონტექსტი, საქართველოს სიძველენი, 2020, N 23, გვ. 43-69.
43. გავაშელი ი., ძველ ქართული თარგმანი ეფრემ ასურის საკითხავებისა მეორედ მოსვლისათვის, რელიგია, სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო ჟურნალი, თბ., 2010, N 1, 21-35.
44. გელოვანი ა., სიბრძნის სიმფონია, თბილისი, 1989.
45. გენგიური ნ., არქიტექტურის სიმბოლიკა, სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი, 2008, N 4 (37), გვ. 277-283.
46. გენგიური ნ., ემბაზი ქვიტვირისწყაროს ეკლესიიდან, ძველი ხელოვნება დღეს, თბ., 2014, N 5, გვ. 62-67.
47. გენგიური ნ., სანათლავის სტრუქტურის თავისებურებები ქართულ ადრექრისტიანულ არქიტექტურაში, საქართველოს სიძველენი, 2014, N 17, გვ. 106-117.
48. გენგიური ნ., შესავალი იკონოგრაფიაში, თბ., 2020.
49. გივიანიშვილი ი., კოპლატაძე ი., ტაო-კლარჯეთი, თბ., 2004.
50. გოდერძიშვილი ნ., ლეჩხუმის ცხეთის წმინდა გიორგის ტაძრის სარკმლის რელიეფი, თანამედროვე ინტერდისციპლინარული და ჰუმანიტარული აზროვნება (საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები), ქუთაისი, 2013, გვ. 406-409.
51. დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმის გზამკვლევი, რედ. ი. ქარაია, 2010.
52. დადიანი თ., გველდესის კანკელის დაკარგული ფილის იკონოგრაფია, საქართველოს სიძველენი, 2016, N 19, გვ. 24-31.

53. დადიანი თ., კანკელები და სხვა საღმრთისმსახურო ელემენტები, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 258-301.
54. დადიანი თ., კიდევ ერთხელ ნიკორწმინდის რელიეფების შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 2019, N 22, გვ. 95-112.
55. დადიანი თ., ქვასვეტები, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 54-103.
56. დადიანი თ., წყვილედ წმ. მხედართა იკონოგრაფია შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფებში, საქართველოს სიძველენი, 2012, N 15, გვ. 131-143.
57. დავით გარეჯის მონასტრები, ლავრა, უდაბნო, წიგნი გამოსაცემად მოამზადეს მ. ბულიამ, დ. თუმანიშვილმა, თბ., 2007.
58. დიდებულები მ., შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლები ტაო-კლარჯეთში, საქართველოს სიძველენი, 2016, N19, გვ. 32-79.
59. ვირსალაძე თ., ქართული მხატვრობის ისტორიიდან, თბ., 2007.
60. ზაქარაია პ., ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა XI-XVIII სს, ტომი 2-3, თბ., 1978-1981.
61. ზაქარაია პ., ჯგეფთა, ზუგდიდის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შრომები, I, თბ., 1947, გვ. 71-86.
62. ზეციური იერარქია, თბ., 2004.
63. თაყაიშვილი ე., 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960.
64. თევზაია მ., ქართული ორნამენტი, თბილისი, ტ. I, 2005, ტ. II, 2009.
65. თოფურია ა., ბერიჯვარის სტელა, ძეგლის მეგობარი, 1987, N 3, გვ. 33-39.
66. იმნაიშვილი ივ., იოვანეს გამოცხადება და მისი თარგმანება, ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, VII, თბ., 1961.
67. დ. კაკაბაძე, ქართული ორნამენტის გენეზისი, თბ., 2003.
68. კაკაბაძე ს., წინასწარი ცნობა დას. საქართველოს ზოგიერთი ეპიგრაფიკული მასალის შესახებ, საისტორიო კრებული, წიგნი IV, თბ., 1929.
69. კეკელიძე კ., ესქატოლოგიური მოტივები ძველს ქართულს მწერლობასა და ცხოვრებაში, ჩვენი მეცნიერება, 1923, N 1, გვ. 59-64.
70. კეკელიძე კ., ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. V, თბ., 1957.
71. კეკელიძე კ. ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I-II, თბ., 1951.
72. კვაჭატაძე ევ., „უფლის დიდების“ კომპოზიცია შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში, საქართველოს სიძველენი, თბ., 2014, N 17, გვ. 131-143.
73. კვაჭატაძე ევ., შუა საუკუნეების ქართული საფასადო ქანდაკების თავისებურება და მისი მიმართება აღმოსავლურ და დასავლურ ქრისტიანულ ძეგლებთან, ACADEMIA, თბ., 2016-2017, გვ. 20-27.
74. კვაჭატაძე ევ., XII-XVI საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 304-353.
75. კვაჭატაძე ევ., XVII-XVIII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 356-407.
76. კლდიაშვილი ა., ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას „განკითხვის დღის“ სცენის ერთი თავისებურების შესახებ, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, IV, 2005, გვ. 27-30.
77. კლდიაშვილი ა., ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას „განკითხვის დღის“ სცენის ერთი თავისებურების შესახებ, დიდაქარობა, სამეცნიერო კონფერენცია, 2009, გვ. 428-433.
78. ლაბაძე რ., აღმოსავლურ-ქრისტიანული ესქატოლოგიური მოდელი: სიკვდილის შემდგომი სამსჯავრო - სამოთხე - ჯოჯოხეთი ბიზანტიური ტექსტების მიხედვით, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია, ივ. ჯავახიშვილის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, საერთაშორისო ქართველოლოგიური კონგრესის მასალები II, თბ., 2018, გვ. 64-65.
79. ლაბაძე რ., „ბასილი ახალის“ ცხოვრება და აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიცია, ბიზანტიოლოგია საქართველოში 3, 2011, N I, გვ. 282-293.

80. ლაბაძე რ., ესქატოლოგიური შიში და ქართული „ვედრების“ იკონოგრაფიული ვარიაციები, ისტორიულ-ეთნოლოგიური ძიებანი, ტ. XI, 2009, გვ. 156-182.
81. ლორთქიფანიძე ი., ნაბახტევის მხატვრობა, თბ., 1973.
82. მაისურაძე ზ., ოზაანის კერამიკა, თბ., 1959.
83. მამასახლისი ი., განკითხვის დღის თემა ქართულ ხელოვნებაში, საქართველოს სიძველენი, 2021, N 24, გვ. 84-110.
84. მაჩაბელი კ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვრები, თბ., 2008.
85. მაჩაბელი კ., ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში, ხელოვნება, 1991, N 6, გვ.43-58.
86. მაჩაბელი კ., ბერიჯვრის ქვაჯვარას სვეტი, საქართველოს სიძველენი, 2016, N 19, გვ. 9-23.
87. მაჩაბელი კ., დავათის ქვასვეტის ადგილი ქართული პლასტიკური ხელოვნების განვითარებაში, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, თბილისი, 1991, N 1, გვ. 67-85.
88. მაჩაბელი კ., ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათავეებთან, თბ., 2014.
89. მაჩაბელი კ., ქვაჯვარას გამოსახულება ძველ ქართულ რელიეფზე, საბჭოთა ხელოვნება, 1988, N 7, გვ. 63-70.
90. მაცულევიჩი ლ., ნიკორწმინდა და მისი ადგილი საქართველოს კულტურაში, ენიმკის მოამბე, ტ. III, თბ., 1938, გვ. 25-49.
91. მესხია შ., საშინაო პოლიტიკური ვითარება და სამოხელეო წყობა XII საუკუნის საქართველოში, თბ., 1979.
92. მუსხელიშვილი ლ., მცხეთის სვეტიცხოვლის ტაძრის უძველესი წარწერები და მათი დამოკიდებულება მელქიზედეკ კათალიკოსის ანდერძთან, ქართული ხელოვნება, 1942, N 1, გვ. 133-141.
93. მშვილდაძე მ. დიდმელაშვილი ქ., ბროწეულის სიმბოლოს შესწავლის საკითხისათვის, ამირანი - კავკასიოლოგიის საერთაშორისო სამეცნიერო-კვლევითი საზოგადოებრივი ინსტიტუტის მოამბე, XVII-XVIII, მონრეალი-თბილისი, 2007, გვ. 221-224.
94. ნიკოლეიშვილი ი., სხიერის წმინდა გიორგის კანკელი, არქიტექტურული მემკვიდრეობა, ტ. I, თბ., 2001, გვ. 103-140.
95. ოდიშელი მ., ბიჭვინთის ბაზილიკის მოზაიკების სიმბოლიკა, საბჭოთა ხელოვნება, 1985, N 5, გვ. 73-81.
96. ოზაანის ამაღლება, თბ., 2013.
97. ოსეფაშვილი ლ., ქართულ ხელნაწერ ოთხთავთა თავფურცლის მინიატურების იკონოგრაფიული თავისებურებანი (ჯვარი, „ვედრება“ IX-XII სს.), თბ., 2005.
98. ლ. ოსეფაშვილი, წმინდა ბასილი დიდის ჟამისწირვის გრაგნილის მხატვრულ-დეკორატიული გაფორმება, თბ., 2017.
99. ოქროპირიძე ა., ბეთანიის მხატვრობა და მართლმადიდებლური ფერწერის ზოგიერთი ასპექტი, სპექტრი, 2005, გვ. 23-29.
100. ოქროპირიძე ა., ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, სადისერტაციო ნაშრომი ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1997.
101. ოქროპირიძე ა., მცხეთის ჯვრის ტაძრის შინაარსისათვის, რწმენა და ცოდნა, 2003, N1 (11), გვ. 35-37.
102. ოქროპირიძე ა., სინათლისა და ფერის სიმბოლიკის საფუძვლები ქრისტიანულ ესთეტიკაში, განათება და ფერი არქიტექტურულ დიზაინში, თბ., 2017, გვ. 303-314.
103. ოქროპირიძე ა., წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ზოგიერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში, წრმენა და ცოდნა, 2000, N3, გვ. 29-31.
104. ოჩხიკიძე ქ., მოსაზრებები სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ანგლოზთა რელიეფური გამოსახულებებისა და მათი თავდაპირველი ადგილის თაობაზე, ACADEMIA, N 6, 2017-2018, გვ. 92-103.
105. ოჩხიკიძე ქ., ცოდვილთა დასჯის თემა „განკითხვის დღის“ იკონოგრაფიაში (ქართული ხელოვნების X-XIII სს-ის ნიმუშების მაგალითზე), საქართველოს შოთა რუსთაველის

- თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სახელოვნებო მეცნიერებათა მიეზანი, 2012, N 4 (53), გვ. 174-186.
106. პატაშური გ., არსუკისძისეული სვეტიცხოვლის ფასადთა რეკონსტრუქცია და მისი მხატვრული თავისებურებანი, საქართველოს სიძველენი, 2008, N12, გვ. 101-127.
 107. პრივალოვა ე., ბეთანიის მოხატულობა, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1980, N 8, გვ. 55-62.
 108. ჟორდანიას თ., ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა და მწერლობისა, წიგნი II, თბ., 1897.
 109. რაჭა 1991, მიწისძვრით დაზიანებული ძეგლები, თბ., 2008.
 110. რეხვიაშვილი ა., X საუკუნის რაჭის ქვაზე კვეთის სახელოსნოების კლასიფიკაცია, საქართველოს სიძველენი, 2015, N 18, გვ. 158-183.
 111. რჩელიშვილი ლ., თრიალეთის ახალქალაქის ძეგლები, ძეგლის მეგობარი, 1972, N 30, გვ. 69-77.
 112. რჩელიშვილი ლ., რატი ერისთავთ-ერისთავის ნაგებობა თრიალეთის ახალქალაქში, ქართული ხელოვნება, A-7, 1971, გვ. 111-130.
 113. რუხაძე ლ., განკითხვის დღე - შიში ფერგამკრთალი იმედითა და სასოებით, თბილისის ექვთიმე თაყაიშვილის სახელობის კულტურისა და ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტი, სამეცნიერო შრომების კრებული, 2004. გვ. 136-140.
 114. 2004. გვ. 136-140.
 115. საქართველოს სტიქიით დაზარალებული ძეგლები, (შემდგ. მედეა გიორგიძე), თბ., 1991.
 116. საყვარელიძე თ., ალიბეგაშვილი გ. ქართული ჭედური და ფერწერული ხატები, თბ., 1980.
 117. სეხნიაშვილი თ., წვირმის ეკლესიაში შენახული ჭედური საკურთხევლის წინ დასადგამი ჯვრები, ნაშრომი ხელოვნებათმცოდნეობის მაგისტრის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 2019. ინახება საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკაში.
 118. სილაგაძე ნ., თეოფანის კომპოზიცია X-XI საუკუნეების ქართული ტაძრების ფასადებზე, ქართველოლოგი, 2017, N 26 (11), გვ. 73-110.
 119. სილოგავა ვ., ბეთანიის წარწერები, თბ., 1994.
 120. სილოგავა ვ., ორი სტელა ოშკის ტაძრიდან ქტიტორთა რელიეფური გამოსახულებებით, ჟურნ. „ახალი ხიდი“, 2004, N 3, გვ. 40-43.
 121. სილოგავა ვ., ოშკი - X საუკუნის მემორიალური ტაძარი, თბ., 2006.
 122. სირაძე რ., სახისმეტყველება, თბ., 1982.
 123. სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა, ტ. 2-3, თბ., 1991.
 124. სურგულაძე ი., ქართული ხალხური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბ., 1986.
 125. სხირტლაძე ზ., დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს მოხატულობაში: ახალი მონაცემები და დაკვირვებები, „საქართველოს სიძველენი“, 2002, N 2, გვ. 28-49.
 126. ტაო-კლარჯეთი, ისტორიისა და კულტურის ძეგლები (კატალოგი), თბ., 2017.
 127. ტყებუჩავა ე., ზარზმის ახლად აღმოჩენილი რელიეფი, ACADEMIA (Début), 2011, N 1, გვ. 82-98.
 128. უდაბნო, ლავრა (შემადგენლები: ბულია მ. ვოლსკაია ა. თუმანიშვილი დ.), თბ., 2008.
 129. უგრელიძე ნ., ადრეულ შუა საუკუნეთა ქართლში მინის წარმოების ისტორიისათვის, თბ., 1967.
 130. ურუშაძე ნ., ესქატოლოგიური პროგრამა მონუმენტურ მხატვრობაში, სულხან-საბა ორბელიანის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, ტ. VI, 1999, გვ. 131-137.
 131. ფირალიშვილი ო., ყინწისის მოხატულობა, თბ., 1979.
 132. ქართლის ცხოვრება, ტ. I, თბ., 1955.
 133. ქართლის ცხოვრების ტოპოარქეოლოგიური ლექსიკონი, თბ., 2013.
 134. ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები, ნაკვ. I (IX-XIII სს.), შემდგენელი: ვ. სილოგავა, თბ., 1980.

135. ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბ., 1954.
136. ქუთათელაძე ა., სოფელი ლიკორწმინდა, წარწერანი, „მომბე“, 1894, N7, გვ. 45-61.
137. ქურციკიძე ც., ძველი აღთქმის აპოკრიფების ქართული ვერსიები, წიგნი I, თბ., 1970.
138. ქურციკიძე ც. პავლეს აპოკალიფსი, მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძიებანი, 2007, N 22, გვ. 242-259.
139. ყაუხჩიშვილი თ., ბერძნული წარერები საქართველოში, თბ., 1951.
140. ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი, თბ., 2004.
141. ყენია მ., „ესქატოლოგიური მოტივების“ შესახებ XIV საუკუნის საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში, ლიტერატურა და ხელოვნება, 1990, N 2, გვ. 125-166.
142. ყუბანიშვილი ს., ძველი ქართული ლიტერატურის ქრესტომათია, ტ. I, თბ., 1946.
143. შატბერდის კრებული X საუკუნისა, გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979.
144. შევიაკოვა ტ., სოფ. ადიშის (ზემო სვანეთი) გარეთ მდებარე ეკლესიის „ჯგრაგ“ მოხატულობის თარიღის საკითხისათვის, საქ. მეც. აკად. მოამბე, 1961, ტ. 27, N 3, გვ. 377-484.
145. შმერლინგი რ., ახტალის მთავარი ტაძრის, როგორც საქართველოსა და სომხეთის მომიჯნავე ძეგლის დახასიათების საკითხისათვის, საქ. მეცნიერებათა აკადემიის, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XI სამეცნიერო სესია, თბ., 1943, გვ. 10-11.
146. შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017.
147. ჩაკვეტაძე ნ., ჭანდრების წმინდა გიორგის ეკლესიის რელიეფი, ძველი ხელოვნება დღეს, თბილისი, 2016, N 7, გვ. 40-49.
148. ჩიტიშვილი ნ., მეფე-დედოფლის სამყოფელი ქართული ეკლესიის სივრცეში, საქართველოს სიძველენი, თბ., 2014, N 17, გვ. 193-208.
149. ჩიქოვანი ნ., ფერთა აღმნიშვნელი ლექსიკის სემანტიკისათვის „იოვანეს გამოცხადებისა და მისი თარგმანების“ მიხედვით, თსუ გამომცემლობა, თბ., 1978.
150. ჩოლოყაშვილი ქ., ერთი იკონოგრაფიული პროგრამის აღდგენის ცდა სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთ ფასადზე, თბილისის, ივ. ჯავახიშვილის სახელობის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, 326, ისტორია, არქეოლოგია, ხელოვნებათმცოდნეობა, ეთნოგრაფია, 1998, N 326, გვ. 91-98.
151. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხუროთმოძღვრება საშუალო საუკუნეებში და მისი სამი მთავარი კათედრალი, არილი, ტფილისი, 1925.
152. ჩუბინაშვილი ნ., საურმაგის ძის ნაღვარაის ქტიტორული რელიეფი ჯავახეთის ახაშენიდან, ქართული ხელოვნება, 1959, N 5, გვ. 135-154.
153. ჭიჭინაძე ნ., შუა საუკუნეების ქართული ხატწერის ერთი იკონოგრაფიული თემის ინჰერპრეტაციისათვის („მთავარანგელოზთა კრება“), საქართველოს სიძველენი, 2008, N 12, გვ. 152-168.
154. ხოსროშვილი თ., ლომისის საგანძური, საქართველოს სიძველენი, 2012, N 15, გვ. 398-411.
155. ხუნდაძე თ., ალექსანდრე დიდის ამალგება ხახულის ეკლესიის რელიეფზე, საქართველოს სიძველენი, 2007, N 10, გვ. 47-62.
156. ხუნდაძე თ., ლიტურგიული თემატიკა შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე, ACADEMIA, თბ., 2016-2017, N 5, გვ. 5-19.
157. ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების (VI-XI სს) ქართული საქტიტორო რელიეფის იკონოგრაფიული ვარიაციები, ACADEMIA, 2011, N 2, გვ. 102-117.
158. ხუნდაძე თ., ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა - დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ., 2004.
159. ხუნდაძე თ., V-VII საუკუნეების ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 16-51.

160. ხუნდაძე თ., X საუკუნის ხუროთმოძღვრული ქანდაკება, შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება, თბ., 2017, გვ. 126-213.
161. ხუსკივაძე ლ., ახალი მონაცემები ოქონის კარედი ხატის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 2005, N 6, გვ. 47-58.
162. ხუსკივაძე ლ., ბიზანტიური სპილოს ძვლის ტრიპტიქონი საქართველოდან, ქართული ხელოვნება, A-10, 1991, გვ. 89-102.
163. ხუსკივაძე ლ., შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, თბ., 1984.
164. ხუსკივაძე ლ., შუა საუკუნეების ქართული ჭედურობის მხატვრული ტენდენციები X-XI საუკუნეებში, საქ. მეც. ერ. აკადემიის „მაცნე“, ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოლოგიისა და ხელოვნების ისტორია სერია, თბ., 2016, N 1, გვ.112-120.
165. ჯაბუა ნ., ქრიზმის ასახვის ვერსია საქართველოს საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, საქართველოს შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები, თბ., 2008, 129-136.
166. ჯავახიშვილი გ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული სტელების გენეზისისათვის, საქართველოს ეროვნული მუზეუმის მოამბე, III (48-B), 2012, გვ. 276-282.
167. ჯავახიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია, ტ. 2, თბ., 2012.
168. ჯავახიშვილი ი., ქართული სამართლის ისტორია, წ. II, თბ., 1929.
169. ჯავახიშვილი გ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მცირე ქანდაკება, თბ., 2014.
170. ჯობაძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონასტრები ისტორიულ ტაოში, კლარჯეთსა და შავშეთში, თბ., 2007.
171. ჯობაძე ვ., ოშკის ტაძარი (ორი წერილი ოშკის ტაძარზე), თბ., 1991.
172. Азатян Ш. Р., Порталы в монументальной архитектуре Армении IV–XIV вв., Ереван, 1987.
173. Аладашвили Н., Восьмигранная колонна южной галереи храма Ошки, ქართული ხელოვნება, A-10, 1991, გვ. 69-80.
174. Аладашвили Н. Монументальная скульптура Грузии, Москва, 1977.
175. Аладашвили Н., Некоторые вопросы грузинской скульптуры раннефеодального времени, ქართული ხელოვნება, A-8, თბილისი, 1979, გვ. 64-90.
176. Аладашвили Н., Некоторые особенности скульптурного декора фасадов в средневековой архитектуре Армении и Грузии, Четвертый международный симпозиум по Армянскому искусству, Ереван, 11-17 сентября, 1985, тезисы докладов, Ереван, 1985, стр. 12-13.
177. Аладашвили Н., Об изображении ктиторов в монументальной скульптуре Армении и Грузии (VI-VII вв.), II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978 (ბროშურა).
178. Амираншвили Ш., Грузинская миниатюра, Москва, 1966.
179. Амираншвили Ш., История грузинской монументальной живописи, т. I, Тбилиси, 1957.
180. Ангелы, Архангелы и другие Силы Небесные, (составитель Евстигнеев А. А.), Москва, 2013.
181. Арутюнян В., Каменная летопись Армянского народа, Ереван, 1985.
182. Бакрадзе Д., Историческо-этнографический очерк Карсской области, გვ. 10 (ბროშურაზე გამოცემის ადგილი და წელი მითითებული არ არის).
183. Бакрадзе Д., Кавказъ въ Древнихъ Памятникахъ Христианста, Записки Общества Любителей Кавказкой Апхеологии, книга I, Тифлиси, 1875.
184. Бакрадзе Д., Археологическое путешествие по Гурии и Адчаре, Санкт-Петербург, 1878.
185. Беридзе В., Место памятников Тао-Кларджети в истории грузинской архитектуры, Тбилиси, 1981.
186. Беридзе В., Некоторые аспекты грузинской купольной архитектуры со второй половины X в. До конца XIII в., Доклад на международном симпозиуме по грузинскому искусству в г. Бергамо (Италия), 29.VI.1974 г., Тбилиси, 1979.
187. Вагнер Г., Белокаменная резба древнего Суздалья, Москва, 1975.
188. Вагнер Г., Мастера древне-русской скульптуры, Москва, 1966.

189. Вагнер Г., Скульптура Владимиро-Суздальской Руси, Москва, 1964.
190. Вагнер Г., Скульптура Древней Руси, Москва, 1969.
191. Вирсаладзе Т., К вопросу о датировке первоначальной росписи северного придела главного храма монастыря Удабно в Давид-Гаредже, საქ. მეც. აკად. მაცნე, თბილისი, 1968, №6, გვ. 223-239.
192. Вирсаладзе Т., Грузинские купольные схемы зрелого средневековья, Избранные труды, Тб., 2007.
193. Вирсаладзе Т., Грузинская средневековая монументальная живопись, Тбилиси 2007.
194. Воронова А., Архитектурные параллели в русских и сербских средневековых храмах, Вестник ПСТГУ Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства Вып. 4 (20), 2015, стр. 86-112.
195. Гаприндашвили Г., Пешерный ансамбль Вардзиа, Тбилиси, 1960.
196. Епископ Кирион, Ахтальский монастырь, подготовка к изданию, введение и комментарии Э. Бубулашвили и З. Схиртладзе, Тбилиси, 2005.
197. Закарая П., Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1990.
198. Закарян Л., Образы Петра и Павла в армянской монументальной скульптуре и их грузинские параллели, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 1983, გვ. 1-10.
199. Казарян М., Трактовка сюжета Страшного Суда в армянском изобразительном искусстве XVII-XVIII вв., II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978 (ბროშურა).
200. Казбек Г. Н., Три месяца в турецкой Грузии. Из дневника путешественника. Тифлис, 1875.
201. Калантарян Е., Тема Страшного Суда в памятниках средневекового искусства. Страшный Суд из Болье. „Восток“ на „Западе“, ՀԱՆԹԵՂ. Գիտական հոդվածների ժողովածու=КАНТЕХ. Научные труды=KANTEGH. Articles, 2004, vol. 4, pp. 239-248.
202. Кирпичников А. И., Иконография „Вознесения Христова“, Труды IV археологического съезда в Одессе (1884 г.), Одесса, 1887, т. III, ст. 387-395.
203. Кирпичников А. И., Деисус на Востоке и Западе и его литературные параллели, Журнал Министерства Народного просвещения, Часть ССХС, Ноябрь-декабрь, 1893, ст. 1-26.
204. Лазарев В. Н., История византийской живописи, Искусство, 1986.
205. Лазарев В. Н., Мозаики Софии Киевской, Москва, 1960.
206. Кондаков Н., Древняя архитектура Грузии, Москва, 1876.
207. Кондаков Н. П., История Византийского Искусства и Иконографии по миниатюрам Греческих рукописей, подготовили к печати по авторскому экземпляру первого издания 1876 г. Г. Р. Парпулов и А. Л. Саминский, Пловдив, 2012.
208. Кондаков Н. П., Очерки и заметки по истории средневекового искусства и культуры, Прага, 1929.
209. Конт-Спонвиль А., Философский словарь, пер. с фр. Е. В. Головиной, Москва, 2012.
210. Лидов А., Росписи монастыря Ахтала, история, иконография, мастера, Москва, 2014.
211. Макарова А., Фрески церкви Богородицы в Бетании (Грузия) и их место в искусстве Византийского мира XII века, Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Москва, 2017.
212. Максимовић Ј., Српска средњовековна скулптура, Нови Сад, 1971.
213. Максимовић Ј., Студије о Студеничкој пластици, књ. LIX, Византолошки институт, књ. 5, Београд, 1958, гв. 137-148.
214. Манастир Студеница, Београд, 1986.
215. Марр Н., О раскопках и работах в Ани летом 1906 года, С.-Петербург, 1907, ст. 1-101.
216. Марр Н., Тексты и разискания по армяно-грузинской филологии. Физиолог, армяно-грузинской извод, Кн. VI, Санктпетербург, 1904.
217. Мацулевич Л., Мозаики Бичвинты - Великого Питиунта, Великий Питиунт III, თბილისი, 1979, გვ. 100-168.

218. Мацулевич Л., Никорцминда и её место в культуре Грузии, Сборник Руставели, Тбилиси, 1938.
219. Мачабели К., Каменные кресты Грузии, Тбилиси, 1998.
220. Мепишашვილი Р., Архитектурные памятники Кударо, საქართველოს ფეოდალური ხანის ისტორიის საკითხები, II, თბილისი, 1972, გვ. 141-161.
221. Мумриков А. М., Тертуллиан и его Аполигия, Болословские труды, N 25, Москва, 1984, стр. 176-225.
222. Мурьянов М., Этюды к Нередицким фрескам. Византийский временник, т. 34, Москва, 1973, стр. 204-213.
223. Мысливец Й., Происхождение „Деисуса“, Византия Южные Славяне и Древняя Русь. Западная Европа. Искусство и культура, Сборник статей в честь В. Н. Лазарева, Москва, 1973, стр. 59-63.
224. Петковић В. Ђошковић Ђ., Манастир Дечани, изд. М. Пупин, I, Белград, 1941.
225. Покровский Н., Очерки памятников христианской иконографии и искусства, С-Петербург, 1900.
226. Покровский Н., Страшный Суд в памятниках византийского и русского искусства, Труды VI археологического съезда в Одессе. т. III. Одесса, 1887, стр. 285-381.
227. Посольство стольника Толочанова и дьяка Иевлиева в Имеретию 1650-1652 (სტოლნიკი ტოლოჩანოვისა და დიაკი იევლევის ელჩობა იმერეთში, 1650-1652, საბუთები გამოსცა და შესავალი დაურთო მ. პოლიექტოვმა), თბილისი, 1916.
228. Привалова Е., Новые данные о Бетании, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983.
229. Привалова Е., О грузинской монументальной живописи рубежа XII-XIII веков. Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977.
230. Привалова Е., Роспись Тимотесубани, Тбилиси, 1980.
231. Привалова Е., Роспись церкви „Вознесения“ – „Амаглеба“ в Озани, Arc Geologica, 9A, 1987, стр. 121-152.
232. Пурцеладзе Д., Грузинские церковные гуджари (грамоты), (Материалы для пятого Археологического съезда), Тифлис, 1881.
233. Северов Н. Чубинашвили Г., Кумурдо и Никорцминда, Памятники грузинской архитектуры, Москва, 1947.
234. Такайшвили Е., Археологическая экспедиция 1917-го года в южные провинции Грузии, Тбилиси 1952.
235. Такашვილი Е., Христианские памятники, Материалы по археологии Кавказа, выпуск XII, Москва, 1909.
236. Толмачевская Н., Фрески древней Грузии, Тбилиси, 1931.
237. Толстой И., Кондаков Н., Русские древности в памятниках искусства, вып. IV, Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева, СПб., 1891.
238. Уварова П., Христианские памятники, Материалы по археологии Кавказа, вып. IV, Москва, 1894.
239. Хаханов А., Экспедици на Кавказ 1892, 1893 и 1895 г., Материалы по археологии Кавказа (МАК), вып. VII, 1898, стр. 1-68.
240. Холл Д., Словарь сюжетов и символов в искусстве, Москва, 1996.
241. Чубинашвили Г., Архитектура Кахетии, 1959.
242. Чубинашвили Г., Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959.
243. Чубинашвили Г., Пешерные монастыри Давид Гареджи, Тбилиси, 1948.
244. Чубинашвили Н. Г., Хандиси, Тбилиси, 1972.
245. Шервашидзе Л., Некоторые средневековые стенные росписи на территории Абхазии, Тбилиси, 1971, стр. 30-111.
246. Шмерлинг Р, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962.

247. Шмит Ф. И., Заметки о поздневизантийских храмовых росписях, Византийский Временник, том XXII, выпуск 1-2, ст. 62-126.
248. Шмит Ф. И., Мозаики монастыря преподобного Луки, Сборник статей в честь проф. В.П. Бузескула / Сборник Харьковского историко-филологического общества, Харьков, 1913-1914, стр. 318-334.
249. Angheben M., Les Jugements derniers byzantines des X-XII siecles et l'icongraphie du judgment immediate, Cahiers Archeologiques, XLIX, 2002, pp. 105-134.
250. Baladian A. T., Les planches de Toros Toramanian, Le couvert de Horomos d'apres les archives de Toros Toramanian, monuments et memories de la Fondation Eugène Plot (MMFEP), tome 81, 2002, pp. 21-145.
251. Baltrušaitis J., Études sur L'art Médiéval en Géorgie et en Arménie; Paris, Ernest Leroux, 1929.
252. Baumgartner B., Eine bisher Unbekannte georgische kirche aus dem Jahr 984 im Tal von Doertkilise (Otxta eklesia)/Nordosttuerkei, Reviu des Etudes Georgiennes et Caucasiennes, 1992-1993, N 8-9, pp. 223-232.
253. Becker U., The Continuum encyclopedia of Symbols, New-York, 1994.
254. Beckwith J., Coptic Sculpture, 300-1300, London, 1963.
255. Belser Stilgeschichte, Band1, Altertum, mit einer Kunst-und Stilgeschichte im Überblick, Stuttgart, 1993.
256. Brenk B., Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends, Byzantinosche Zeitschrift, 1969, tome 62, pp. 369-376.
257. Brosset M. F., Inscriptions georgiennes et autres recueolliées par le Pere Nerses Sargisian et expliquées par M. Brosset, Memories de l'Acad. Imperiale des sciences de St.-Peterbourg, VII serie, Tome VIII, N 10, 1864.
258. Brosset M. F., Rapports Sur Un Voyage Archeologique Dans La Georgie Et Dans L'armenie, rapport 12, 1851.
259. Chookaszian L., On the full page illustrations of the „Last Judgment“ in the art of Armenian miniaturist of 13th century Toros Roslin, Logos im Dialogos, Auf der Suche nach der Orthodoxie, Berlin, 2011, pp. 283-302.
260. Christie Y., Jugements Derniers, Edition Saint-Leger-Vauban, Zodiaque, 1999.
261. Dadiani T., Oshki Sculptures, Tao-Klarjeti, History and Heritage, Movable and Immovable Monuments, Tbilisi, 2020, pp. 101-118.
262. Daly R. J., Apocalyptic Through in Early Christianity, Holy Cross Orthodox Press, cop. 2009.
263. Diehl Ch., Manuel d'art Byzantin, Paris, 1925.
264. De Jerphanion G., Une Nouvelle Province de L'art Byzantine, Les Églises Rupestres de Cappadoce, Tome I-II, paris, 1925-1934.
265. Demus O., Romanque Mural Painting, New York, H. N. Abrahams, 1970.
266. Der Nersessian S., Aght'amar, Church of the Holy Cross, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1965.
267. Dewald E. T., The Iconography of the Ascension, American Journal of Archeology, Vol. 19. 1915, N 3, pp. 277-319.
268. DiTomasso L., Apocalypses and Apocalypticism in Antiquity, part I and II, Currents in Biblical Research, 2007, pp. 235-286, pp. 367-432.
269. Djobadze W., *Early Medieval* Georgian monasteries in Historic Tao, Klarjet'i, and Šavšet'i, Stuttgart, 1992.
270. Djobadze W., The Donor Reliefs and the Date of the Church at Oski, Byzantinische Zeitschrift, 1976, N 69, pp. 39-62.
271. Dubois de Montpereux F., Voyage autour du Caucase,.. Tome II, Paris, 1939.
272. Eastmond A., Royal Imagery in Medieval Georgia, Pennsylvania State University Press, 1998. Ra

273. Easmond A., *The Glory of Byzantium and early Christendom: an album*, London: Phaidon press Ltd; New York: Phaidon press Ltd, 2013.
274. Ferguson G., *Sings and Symbols in Christian Art*, Oxford University Press, 1971.
275. Garsia Arranz J. J., *The Whore of Babylon: tradition and Iconography of an Apocalyptic Motif in the Service of Modern Religious Polemics*, In *Nocte Consilium, studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Gampa*, Baden-Baden, 2011, pp. 153-179.
276. Goldschmidt A., Weitzmann K., *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X-XIII Jahrhunderts, Zweiter band: Reliefs*, Berlin, 1934.
277. Grabar A., *Christian Iconography: A Study of Its Origins*, Princeton University Press, 1968.
278. Grimouard de Saint-Laurent, *Etude sur Une Serie D'anciens Sarcophages* *Revue de l'art chretien*, I – Janvier-Mars, 1876, Tome IV (vol. 21).
279. Hill G. F., *Apollo and St. Michael: some analogies*, *The Journal of Hellenic Studies*, (JHS), 1916, vol. 36, pp. 134-162.
280. *Horomos Monastery: Art and Histroy*, edited by Edda Vardanyan, ACHCByz, Paris, 2015.
281. Iamanidze N., *L'object et son image dans le rituel, Contribution à la connaissance des usages cultuels en Géorgie au début du Moyen Âge*, *Revue de l'histoire des religions*, tome 231 -fascicule 4, Octobre-Décembre 2014, pp. 797-818.
282. Iamanidze, N., *Le Thème du Jugement Dernier dans L'art Religie ux de la Gèorgie: Les Tèmoignages Archèologiques les Plus Anciens*, *Cahiers Archèologiques* 59, 2015, pp. 59-70.
283. *Jewellery and metalwork in the museum of Georgia*, Leningrad, 1986.
284. Jones L., *The Church of the Holy Cross and the Iconography of Kingship*, *Gesta*, International Center of Medieval Art, vol. XXXIII/2, 1994, pp. 104-117.
285. Jovilet-Lévy C., *La Cappadoce Médiévale: images et spiritualité*, *Zodiaque*, Saint-Leger-Vauban, 2001.
286. Kavtaradze G. L., *The Problem of the Identification of the Mysterious Statue from the Erzerum Museu, Caucasic*, *The Journal of Caucasian Studies*, Tbilisi university Press, vol. III, 1999, pp. 59-66.
287. Kazaryan A., *The Archutecture of The Horomos Monastery*, *Horomos Monastery: Art and Hostory* (Edited by Edda Vardanyan), Paris, 2015, pp. 55-205.
288. Kealy S. P., *The Apocalypse of John*, *The Liturgical Press*, Collegeville, MN, 1990.
289. Kendall B. C., *Allegory of the Church: Romanesque Portals and Their Verse Inscription*, *University of Toronto Press*, Toronto, 1998.
290. Kingsley Porter A., *The Rise of Romanesque Sculpture*, *American Journal of Archeology*, *American Journal of Archeology*, 1918, Oct. - Dec., vol. 22, N 4 pp. 399-427.
291. Kinny D., *The Apocalypse in Early Chriatian Monumental Decoration*, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Edited by Richard K. Emmerson, Bernard McGinn, Cornell University Press, 1992, pp. 200-216.
292. Klein P. K., *The Apocalypse in Early Christian Momumental Art*, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Edited by Richard K. Emmerson, Bernard McGinn, Cornell University Press, 1992, pp. 159-199.
293. *Lexikon der Christlichen Iconographie (LCI)*, Herausgegeben von Engebert Kirschbaum, Rom, Freiburg, Bazel, Wien, 1968, 1994, vol. 1 – 4.
294. Loisy F. A., *L'Apocalypse de Jean*, E. Nourry Editeur, Paris, 1923.
295. Macalister R. A. S., *Muiredach, Abbot of Monasterboice 890-923 A.D., His Life And Surroundings*, Dublin, 1914.
296. Mango C., *St. Michael and Attis*, *Deltion tes Christianikes Archaiologikes Hetaireias*, 1986, ser. IV, vol. 12, pp. 39-62.
297. Martin P. W., *Understanding the Last Judgement Mosaic in Torcello*, Venice, 2020.
298. Mepisaschwili R., Zinzadze V. *Die Kunst des alten Georgien*, Leipzig, 1977.

299. Meyer M., *Porneia. Quelques considérations sur la représentation de péché de chair dans l'art byzantin*, 2009, https://www.openu.ac.il/personal_sites/download/mati-meyer/Porneia-Quelques.pdf - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023.
300. Millet G., *L'Ancient Art Serbe*, Paris, 1919.
301. *Monastery Visoki Dečani*, Dečani, 2014.
302. Morgan A., *The Last Judgment in Christian Iconography*, <https://www.alisonmorgan.co.uk/Articles/The%20Last%20Judgment%20in%20Christian%20Iconography%20-%20lecture%20by%20Alison%20Morgan.pdf> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
303. Mouriki D., *An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica*, ΔΕΑΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ, Athens, 1976. pp. 145-171.
304. Nersessian V., *Treasures from the Ark: 1700 years of Armenian Christian art*, J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2001.
305. Pagés M., *Romanesque Mural Painting in Catalonia*, *Catalan Historical Review*, 2012, N 6, pp. 45-60.
306. Peers G., *Subtle Bodies: Representing Angels in Byzantium*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2001.
307. Rapti I., *Le Jugement dernier Arménien: réception et évolution d'une imagerie eschatologique médiévale*, *Cahiers archéologiques. Fin de l'antiquité et Moyen Âge*, vol. 56 (2015-16), pp. 95-118.
308. Rigby S., *Reading Armenian Wisely: Foolish Figures and Bearded Brothers in the Carved Tympanum at Hovhannavank*, ხელნაწერის უფლებით.
309. Rodrigues Peinado L., *La Psicostasis*, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Psicostasis.pdf> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
310. Sakisian A., *Notes of the Sculpture of the Church of Akhtamar*, *The Art Bulletin*, Vol. 2, N4, 1943, pp. 346-357.
311. Sauerländer W., *Gothic Sculpture in France, 1140 – 1270*, New York, H. N. Abrams, 1973.
312. Saxon E., *Art and the Eucharist: Early Christian To CA. 800, A Compatotion to the Eucharist in the Middle Ages*, Edited By Ian Levy, Gary Macy, Kristen van Ausdall, Brill, Leiden, Boston, 2012.
313. Schiller G., *Iconography of Christian Art, The passion fo Christ*, vol. II, London, 1972.
314. Ševčenko N., *Some images of the Second Coming and the fate of the soul in Middle Byzantine art, Apocalyptic Themes in Early Christianity*, ed. Robert Daly, S.J., Brookline, Mass. 2009, pp. 250-272.
315. Schapiro M., *The Romanesque Sculpture of Moissac (Part I)*, *The Art Bulletin*, vol. 13, N 3, pp. 249-350.
316. Shoemaker S. J., *The Apocalypse of the Virgin, New Testament Apocrypha*, v.1, Grand Rapids, Michigan, 2016.
317. Talbot Rice D., *Byzantine Art*, Penguin, Harmondsworth, 1968.
318. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, Vol. I, New-York, Oxford, 1991.
319. Thierry J.-M., Donabedian P. *Les Arts Arméniniens*, Éditions Mazenod, Paris, 1987.
320. Thierry M., Thierry N., *Notes d'un voyage en Géorgie turque, Bedi Kartlisa*, N 34-45 (VIII-IX), 1960, pp. 10-29.
321. Thierry N., *La Peinture de Cappadoce au XIII Siecle, Archaisme et contemporanéité*, in: *Studenica et l' art byzantin autour de l' année 1200*, ed. V. Korać, Beograd, 1988, pp. 359-376.
322. Thierry N., *Le Jugement dernier d'Axtala. Rapport préliminaire*, *Bedi Kartlisa*, revue de kartvélogie, vol. XL, Paris, 1982, pp. 147-185.
323. Thierry N., Thierry M., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963.
324. Thierry N., 'Apropos des Déisis d'Ösk'I, *Oriens Christianus*, N 76, 1992, pp. 227-234;
325. Thuno E., *The Apse Mosaic in Early Medieval Rome: Time, Network and Repetition*, Cambridge University press, New York, 2015.

326. Tschubinashwili G., Ein Elfenbeintriptychon aus Ratscha, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VIII (1933-34 წწ), ტფილისი, 1935, გვ. 157-124.
327. Vardanyan E., The Sculpted Dome of Horomos Monastery Zamatun: An Armenian Apocalipse, Horomos Monastery: Art and History (Edited by Edda Vardanyan), ACHCByz, Paris, 2015, E., pp. 242-245.
328. Wagner G., L'Image equestre du Guerrier dans la sculpture Medievale de Gorgie et de Russie Ancienne (origines), ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977, გვ. 1-15.
329. Walter Ch., Two Notes on the Deësis, Revue des Études Byzantines, tome 26, 1968, pp. 311-336.
330. Williams J., Visions of the End of Medieval Spain, Catalogue of Illustrated Beatus Commentaries on the Apocalypse and Study of the Geneva Beatus, Edited by Therese Martin, Amsterdam University Press, 2017.
331. Winfield D. C., Some Early Medieval Figure Sculpture from North-East Turkey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 31 (1968), pp. 33-72.
332. Zak'aryan L., Un Bas-Relief de Yovhannavank, Revue des Études Arméniennes, Tome XX, 1986-1987, pp. 420 – 425.
333. <https://www.rulit.me/books/srednevekovaya-franciya-read-238653-69.html> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
334. <http://www.orthodoxy.ge/sakhli/liturgia.htm> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
335. https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.699 - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
336. <http://www.art-roman-conques.fr/english/step1.htm> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
337. <http://www.christianiconography.info/conques/tympanum.filler4.html> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
338. <https://cheloveknauka.com/reliefy-dmitrievskogo-sobora-vo-vladimire> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
339. https://zelomi.ru/journallev?fbclid=IwAR0wOe0xtN5Yiml_eAe3NsPOuM88MCpdUINQZF9uEZnB7qwLQmGrAqNDiIA - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023
340. <http://www.russiancity.ru/books/b71.htm> - უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული - 15.09.2023

ილუსტრაციების სია

1. ჯოისუბნის წმინდა გიორგის ეკლესია. X ს. I ნახ.
2. ჯოისუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის მოჩარჩოება. X ს. I ნახ.
3. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმელი, რვა რელიეფური ფილით. X ს. I ნახ. ფოტო გადაღებულია XX ს-ის 20-იან წლებში, გიორგი ბოჭორიძის მიერ.
4. აღსაყდრებული ქრისტე მოციქულებთან ერთად. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
5. ცხვრებისა და თხების გარჩევა. რავენის სანტა აპოლინარი ნუოვოს ტაძრის მოზაიკა. VI ს.
6. ილუსტრაცია სახარებისეული იგავისა ქრისტესა და ათი ქალწულის შესახებ. რომის სან ლორენცოს (კირიაკას) კატაკომბის მხატვრობა. IV ს.
7. განკითხვის დღე. კაპუას სანტ ანჯელო ინ ფორმისის ეკლესიის მოხატულობა. XI ს.
8. დღე განკითხვისა. ტორჩელოს სანტა მარია ასუნტას ტაძრის მოზაიკური კომპოზიცია. XII ს.
9. საშინელი სამსჯავრო. ბარბერინის ტერაკოტა. V ს. დუმბარტონ ოქსის მუზეუმი.
10. განკითხვის დღე. მოციქულთა რიგი. კასტორიის წმ. სტეფანეს ტაძრის ნართექსის მხატვრობა. IX ს. ბოლო და X ს. დასაწყისი.
11. წმინდა პეტრე და ქტიტორი ქრისტეს წინაშე. ვალეს ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი პორტალის ტიმპანი რელიეფი. X ს.
12. ქტიტორი და საყვირიანი ანგელოზი. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
13. ქტიტორები ქრისტეს წინაშე. რავენის სან ვიტალეს ტაძრის აფდისის მოზაიკა. VI ს.
14. ქტიტორთა წარდგომა ქრისტეს წინაშე. მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფები. VI ს.
15. სულთა აწონვა. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
16. დღე განკითხვისა. სულთა აწონვის სცენა. კაბადოკიის ილანკი-კილისეს ქვაბული ეკლესიის მოხატულობა. IX-X სს.
17. საშინელი სამსჯავრო და სულთა აწონვა. მუირდაპის ჯვარი. დეტალი. IX-X სს. მონასტერბოისი, ირლანდია.
18. მეორედ მოსვლა. სპილოს ძვლის ფირფიტა ლონდონის ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმიდან. IX ს.
19. ორნამენტული ფილა ცენტრში ვარდულით. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
20. ემბაზი რვაქიმიანი ვარსკვლავის ფორმის ზედაპირით, ქვიტკირისწყაროდან. IX-X სს.
21. ფარშევანგი და რვაქიმიანი ვარსკვლავი. გველდესის კანკელის რელიეფური ფილა. VIII-IX სს.
22. რვაქიმიანი ვარსკვლავის ორნამენტული მოტივი. საფარის წმ. საბას ეკლესიის სამხრეთი ფასადის სარკმლის ჩარჩოს დეტალი. XIV ს.
23. ორნამენტული ფილა ცენტრში ბოლოებგახსნილი ჯვრით. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
24. ხუთჯვრიანი ორნამენტული მოტივი. მერიის ეკლესიის ფასადის რელიეფური ფილა. XII-XIII სს.
25. მხედარი წმინდა გიორგი. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
26. მხედარი წმინდა თევდორე. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.

27. ხარება და მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა. ჯოისუბნის სამხრეთი ფასადის რელიეფური ფილა. X ს. I ნახ.
28. ლიტურგიული სცენა. ჯოისუბნის ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფური ფილა. X ს. I ნახ.
29. აღსაყდრებული ქრისტე. ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთი ფასადი. XI ს.
30. სიცოცხლის წყაროს დაწაფებული ფრინველები. ბიჭვინთის მოზაიკა. IV-VI სს.
31. ქრისტე და წმინდა მხედრები. ნიკორწმინდის დასავლეთი კარის ტიმპანი. XI ს.
32. ფერისცვალება და წმინდა მხედრები. ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადი. XI ს.
33. მეორედ მოსვლა. ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადი. XI ს.
34. ქრისტე მაკურთხეველი მარჯვენითა და წიგნით. მარტვილის სიონის დასავლეთი ფასადის რელიეფი. X ს.
35. ჯვრის ამალღება. ნიკორწმინდის სამხრეთი კარის ტიმპანი. XI ს.
36. ჯვრის ამალღება. კაცხის ეკლესიის სამხრეთი ეკვდერი. XI ს.
37. ამალღება. რაბულას სირიული სახარების მინიატურა. VI ს. ფლორენციის ბიბლიოთეკა.
38. ქრისტეს ამალღება. რატხისის საკურთხეველი. VIII ს. ჩივიდალეს ქრისტიანობის მუზეუმი, იტალია.
39. ამალღება. სენ ჟენი დე ფონტენის ეკლესიის ფრიზი. XI ს. საფრანგეთი.
40. ამალღება. სენ ადრე დი სორედის ტაძრის ფრიზი. XI ს. საფრანგეთი.
41. სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის რელიეფური კომპოზიცია. XI ს.
42. მფრინავი ანგელოზები. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადი. XI ს.
43. ევქარისტიული შინაარსის კომპოზიცია სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის ფრონტონზე. XI ს.
44. 2012 წლის ანაზომებით მიღებული სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის რელიეფური კომპოზიციის გრაფიკული ნახაზი.
45. ოშკის სამხრეთი ფრონტონის რელიეფური დეკორი. X ს.
46. ბაგრატის ტაძრის დასავლეთი ფასადის გაფორმება. XI ს.
47. იშხნის დასავლეთი ფასადის დეკორატიული გადაწყვეტა. X ს.
48. სამთავროს სამხრეთი ფასადის რელიეფურ-ორნამენტული კომპოზიცია. XI ს.
49. ნიკორწმინდის სამხრეთ-დასავლეთი ფასადების რელიეფური დეკორი. XI ს.
50. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული გაფორმება. XI ს.
51. აღსაყდრებული ქრისტე ოთხ ანგელოზთან ერთად. ჩვენ მიერ აღდგენილი სვეტიცხოვლის რელიეფური კომპოზიციის გრაფიკული ნახატი.
52. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონის რეკონსტრუირებული კომპოზიცია.
53. სვეტიცხოვლის რეკონსტრუირებული აღმოსავლეთი ფასადი აღდგენილი კომპოზიციით.
54. ვედრება. ოშკის სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი. X ს.
55. დაკარგული რელიეფური ფილა ვედრების კომპოზიციით ოშკის სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა სვეტიდან. X ს.
56. სტელა ოშკიდან, დავით მაგისტროსისა და ღმრთისმშობლის გამოსახულებით. X ს.
57. ბაგრატ ერისთავთ ერისთავი და იოანე ნათლისმცემელი ოშკის სტელაზე.
58. ხუთფიგურიანი ქტიტორული „ვედრება“ ოშკის სამხრეთი ფასადის შესასვლელის თავზე. X ს.
59. ურავლის აგარის (ახალციხის რ-ნი) ეკლესიის სარკმლის რელიეფი. X ს.
60. რომანოზი და ევდოკია ქრისტეს წინაშე. ბიზანტიური სპილოს ძვლის ფირფიტა, X ს.
61. ოტონ II და თეოფანო ქრისტეს წინაშე. სპილოს ძვლის ფირფიტა. X ს.
62. აშოტ კურაპალატის ქტიტორული რელიეფი ოპიზიდან. IX ს.
63. სომხეთის მეფის, გაგიკ I-ის ქანდაკება. X-XI სს.

64. ვედრების უძველესი ნიმუში. კოზმა ინდიკოპლევსტის ხელნაწერის (ნომ. 699) მინიატურა. VII ს. ვატიკანის ბიბლიოთეკა.
65. ვედრება. ათონის წმ. ათანასეს ლავრის სახარების მინიატურა. X ს.
66. ვედრების ერთ-ერთი უძველესი ნიმუში. სინას მთის წმ. ეკატერინეს ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის შუბლის მოზაიკა. VI ს. მედალიონში მოთავსებული ღმრთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი და ცენტრში, მანდორლაში გამოსახული კრავი.
67. ვედრება. რომის სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიის მოხატულობა. VII ს.
68. სპილოს ძვლის ბიზანტიური ტრიპტიქონი ცენტრში „ვედრებით“, რომის პალაცო ვენეციის მუზეუმიდან. X ს.
69. სპილოს ძვლის ბიზანტიური ტრიპტიქონი ცენტრში „ვედრებით“, ვატიკანის ქრისტიანული მუზეუმიდან. X ს.
70. ვედრება. სპილოს ძვლის ბიზანტიური ტრიპტიქონი. X ს. ლუვრი.
71. ვედრება. ოქონის სპილოს ძვლის ბიზანტიური ხატი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი. X ს.
72. ვედრება. დაუსრულებელი რელიეფი ზარზმის ტაძრის ინტერიერში. X ს.
73. აგიოსორიტისას ტიპის ვედრება. სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადი. XI ს.
74. ვედრება. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადი. 1674 წ.
75. ბრდამორის მცირე ქვასვეტი. VI ს.
76. ღმრთისმშობლის სულის ამალღება. ბრდამორის მცირე ქვასვეტი. VI ს.
77. ღმრთისმშობლის მიძინება. სპილოს ძვლის ფირფიტა. X ს. ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმი.
78. ღმრთისმშობლის მიძინება. სპილოს ძვლის ფირფიტა. X-XI სს. ლონდონის ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმი.
79. ღმრთისმშობლის მიძინება. სპილოს ძვლის ფირფიტა. X-XI სს. პარიზის კლიუნის მუზეუმი.
80. ღმრთისმშობლის მიძინება და ამალღება. სან პიეტრო ალ მონტეს ტაძრის სტუკო. X ს. ჩივატე, იტალია.
81. ღმრთისმშობლის მიძინებისა და კორონიზაციის სცენები. XII-XIV სს. პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი.
82. ღმრთისმშობლის მიძინება და ამალღება. 1359 წ. ანდრეა დელა რობია, ფლორენციის ორსანმიქელეს ეკლესიის რელიეფი.
83. ღმრთისმშობლის ამალღება. სანო დი პიეტრო. XV ს.
84. ნათლისღება. ჟალეთის სანათლაგი. VI-VII სს.
85. ანგელოზები დავათის ქვასვეტზე. VI ს.
86. ხანდისის ქვასვეტი. VI ს.
87. ანგელოზი საცეცხლურით. ხანდისის ქვასვეტი. VI ს.
88. ქრისტეს ამალღება. ქვემო ბოლნისის ბაზილიკის სამხრეთი შესასვლელის არქიტრავი. VI ს.
89. ანგელოზი ჯვრის ამალღების კომპოზიციიდან. აიაზმას ჩრდილოეთი შესასვლელის არქიტრავი. VI ს.
90. ანგელოზების მიერ ჯვრის ამალღება. პანტიანის ქვასვეტის ბაზისი. VI-VII სს.
91. სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის (X ს. I ნახ.) ნანგრევები და ადგილზე დარჩენილი კანკელის ნაწილები.
92. სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელის ფილა. X ს. I ნახ.
93. სხიერის კანკელის ერთ-ერთი სვეტი, X ს. I ნახ. ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი.

94. მთავარანგელოზი გაბრიელი საყვირით. სხიერის კანკელის ფილა.
95. მთავარანგელოზი მიქაელი. სხიერის კანკელის ფილა. X ს. I ნახ.
96. გველდესის კანკელის სვეტი წმინდანთა ფიგურებით. VIII-IX სს.
97. გველდესის კანკელის დაკარგული ფილა სიუჟეტური კომპოზიციებით. VIII-IX სს.
98. ქტიტორი შვილებთან ერთად. სხიერის კანკელი. X ს. I ნახ.
99. სასულიერო პირი საცეცხლურით ხელში. სხიერის კანკელი. X ს. I ნახ.
100. „კარი სამოთხისა“. არტანის ეკლესიის კანკელის რელიეფი. X-XI სს.
101. „კარი სამოთხისა“. არტანის რელიეფის სქემატური ნახაზი. X-XI სს.
102. ტეტრამორფ-ქერუბიმები თესალონიკის ჰოსიოს დავითის ეკლესიის აფსიდის მოზაიკურ მხატვრობაში. V-VI სს.
103. ქერუბიმისა და ტეტრამორფის გამოსახულებები ოშკის სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა ბურჯზე. X ს.
104. ქრისტეს დიდება, იოანეს გამოცხადების მიხედვით. VI-VII სს. ბაუიტის წმ. აპოლოს მონასტრის ფრესკა. კაიროს კოპტური მუზეუმი.
105. ქრისტეს დიდება. დოდოს რქის მონასტრის მცირე ეკლესიის აფსიდის მოხატულობა. VIII-IX
106. ქრისტეს დიდება. წმ. ანტონის კოპტური მონასტრის აფსიდი, XIII ს.
107. სამწერობელი ცენტრში ტეტრამორფის გამოსახულებით. X ს. ქუთაისის მუზეუმი.
108. ზარზმის სამწერობელი, ცენტრში ტეტრამორფით. XI ს.
109. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. იკვის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა. XIII ს.
110. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. ვარძიის ღმრთისმშობლის კლდეში ნაკვეთი ეკლესიის სტოას მოხატულობა. XIII ს.
111. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. ახტალის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა. XIII ს.
112. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. ტიმოთესუბნის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა. XIII ს.
113. წმინდა პეტრე კლიტითა და გასადებით ხელში. ხახულის მთავარი ტაძრის სამხრეთი პორტალი. X ს.
114. ხახულის მთავარი ტაძრის სამხრეთი პორტალის სკულპტურები.
115. ცოდვილის დასჯა. რელიეფური ფილა ჯეგეთადან. X ს. დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი.
116. ხარის გამოსახულებიანი ერთი ფილა ჯეგეთადან. X ს. დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი.
117. ხარის გამოსახულებიანი მეორე ფილა ჯეგეთადან. X ს. დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი.
118. ფრთოსანი ლომი პირში ადამიანის ტერფით. მიცვალებულთა აღდგომა. ნიკორწმინდის სამხრეთი კარიბჭის კამარა. XI ს.
119. ცხოველები უკან აბრუნებენ მიცვალებულებს. წულრულაშენის სამხრეთი ფასადის სარკმლის შემკულობა. XIII ს.
120. განკითხვის დღე. ცხოველები აბრუნებენ მკვდრებს. XI ს. ხელნაწერის ილუსტრაცია საფრანგეთის ნაციონალური ბიბლიოთეკიდან.
121. დღე განკითხვისა. ფერწერული ხატი სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან. XII ს.
122. საშინელი სამსჯავრო ცენტრში „ვედრებით“. პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი. XII-XIV სს.
123. განკითხვის დღე. კონქის წმ. ფუას ტიმპანი. XI-XII სს.
124. საშინელი სამსჯავრო. მუასაკის წმ. პეტრეს ტაძარი. XII ს. II ნახ.
125. განკითხვის დღე. არლის წმ. ტროფიმეს ტაძრის ტიმპანის კომპოზიცია. XII -XV სს.

126. მეორედ მოსვლა. შარტრის კათედრალის დასავლეთი ფასადის ერთ-ერთი ტიმპანი. XII ს.
127. საშინელი სამსჯავრო. ზამბერგის კათედრალის ტიმპანი. XII ს.
128. განკითხვის დღე. საყვირიანი ანგელოზები ქრისტეს გვერდით. სანტა მარია ლა რეალის ტაძარი სანგუესაში. XII ს.
129. საშინელი სამსჯავრო. საყვირიანი ანგელოზები სულის აწონვის სცენაში. ამიენის კათედრალის კარიბჭის ტიმპანი. XIII ს.
130. საშინელი სამსჯავრო. საყვირიანი ანგელოზები სამოთხის და ჯოჯოხეთის სცენებში. ოტენის კათედრალი. XII ს.
131. კონქის წმ. ფუას ტაძარი. არქიტრავის დეტალი. XI-XII სს.
132. აბრაამის წიაღი. პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი. XII-XIV სს.
133. აბრაამის წიაღი. არლის კათედრალი. XII -XV სს.
134. აბრაამის წიაღი. ზამბერგის ტაძრის კარიბჭის დეტალი. XII ს.
135. გონიერი და უგუნური ქალწულები. ბაზელის კათედრალი. XII ს.
136. გონიერი და უგუნური ქალწულები. სტრასბურგის კათედრალის კარიბჭე. XI-XV სს.
137. ათი ქალწული. მაგდებურგის ტაძრის „სამოთხის“ კარიბჭე. XIII-XVI სს.
138. იგავი ათი ქალწულის შესახებ. ჰოვანავანქის ტაძრის დასავლეთი პორტალის ტიმპანი. XIII ს.
139. ჰოვანავანქის ტიმპანის სკულპტურული კომპოზიცია. დეტალი.
140. სებასტიის სახარება. „დღე განკითხვის“ მინიატურა ათი ქალწულის იგავის სცენით. 1262 წ.
141. განკითხვის დღე. ჰორომოს მონასტრის ჟამატუნის კომპოზიცია. XI ს.
142. განკითხვის დღე. ჰორომოს მონასტრის ჟამატუნი. დეტალი.
143. მოციქულები პეტრე და პავლე. აღჯოცვანქის სურბ-სტეფანის ეკლესია. XIII ს.
144. მოციქულები პეტრე და პავლე. გელარდის მავზოლეუმის ტიმპანი. XIII ს.
145. ქრისტე პეტრეს და პავლესთან ერთად. ნორავანქის სურბ-ასტვანაწინის ეკლესია-მავზოლეუმის მეორე სართულის კარის ტიმპანი. XIV ს.
146. ჩვილადი ღმრთისმშობელი. ნორავანქის სურბ-კარაპეტის ეკლესიის პირველი სართულის ტიმპანი. XIII ს.
147. ვედრება. ვლადიმირის წმ. დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის ჩრდილოეთი პორტალი. XII ს.
148. ვედრება. ვლადიმირის წმ. დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის ჩრდილოეთი პორტალის აქივოლტის დეტალი.
149. მრავალფიგურიანი და ხუთფიგურიანი ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის დასავლეთი ფასადი. 1230-1234 წწ. აღდგენილია გიორგი ვაგნერის მიერ.
150. ხუთფიგურიანი ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის დასავლეთი ფასადი (გ. ვაგნერის მიხედვით).
151. ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის კანკელი (გ. ვაგნერის მიხედვით).
152. ხუთფიგურიანი ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის კანკელის გ. ვაგნერისეული გრაფიკული ნახაზი.
153. ღმრთისმშობელი და მთავარანგელოზები. ქრისტე და მოციქულები. სტუდენიცას მონასტრის ეკლესიის დასავლეთი კარიბჭე. 1190 წ.
154. აღსაყდრებული ქრისტე. სტუდენიცას მონასტრის ეკლესიის დასავლეთი კარიბჭის შემკულობის დეტალი.
155. განკითხვის დღე. აღსაყდრებული ქრისტე ანგელოზებთან ერთად. ვისოკი დეჩანის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის ტიმპანი. 1327-1335 წწ.
156. წმ. გიორგის მიერ მეფის ასულის გამოხსნა. დეჩანის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის სარკმლის გაფორმება. 1327-1335 წწ.
157. ვისოკი დეჩანის სამხრეთი პორტალის ტიმპანი. XIV ს.

158. ჯვარი მცენარეული დეკორით. დეჩანის ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანი. XIV ს.

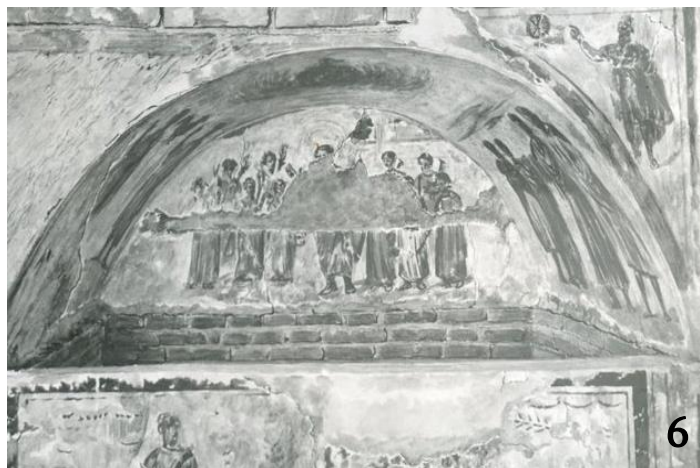
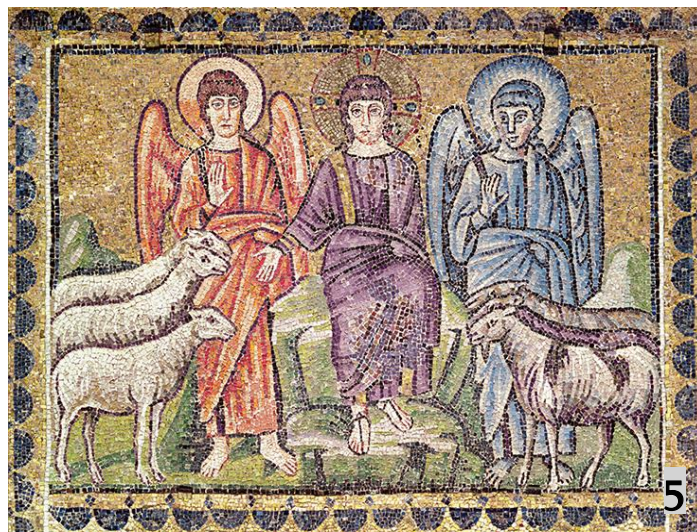
ილუსტრაციები



სურ. 1. ჯოსუბნის წმინდა გიორგის ეკლესიის ნანგრევი. X ს. I ნახ.

სურ. 2. ჯოსუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის მოჩარჩოება. X ს. I ნახ.

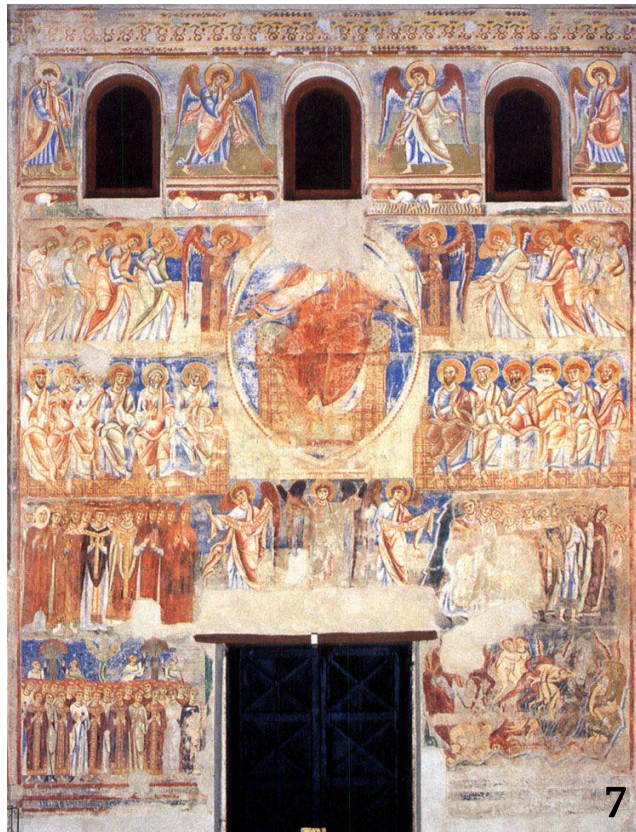
სურ. 3. ჯოსუბნის აღმოსავლეთი სარკმელი, რვა რელიეფური ფილით. X ს. I ნახ. ფოტო გადაღებულია XX ს-ის 20-იან წლებში, გიორგი ბოჭორიძის მიერ.



სურ. 4. აღსაყდრებული ქრისტე მოციქულებთან ერთად. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.

სურ. 5. ცხვრებისა და თხეზის გარჩევა. რავენის სანტა აპოლინარი ნუოვოს ტაძრის მოზაიკა. VI ს.

სურ. 6. ილუსტრაცია სახარებისეული იგავისა ქრისტესა და ათი ქალწულის შესახებ. რომის სან ლორენცოს (კირიაკას) კატაკომბის მხატვრობა. IV ს.



7



8

სურ. 7. განკითხვის დღე. კაპუას სანტ ანჯელო ინ ფორმისის ეკლესიის მოხატულობა. XI ს.

სურ. 8. დღე განკითხვისა. ტორჩელოს სანტა მარია ასუნტას ტაძრის მოზაიკური კომპოზიცია. XII ს.



9



10



11

სურ. 9. საშინელი სამსჯავრო. ბარბერინის ტერაკოტა. V ს. დუმბარტონ ოუქსის მუზეუმი.

სურ. 10. განკითხვის დღე. მოციქულთა რიგი. კასტორიის წმ. სტეფანეს ტაძრის ნართექსის მხატვრობა. IX ს. ბოლო და X ს. დასაწყისი.

სურ. 11. წმინდა პეტრე და ქტიტორი ქრისტეს წინაშე. ვალეს ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი პორტალის ტიმპანი რელიეფი. X ს.



12



13



14

სურ. 12. ქტიტორი და საყვირიანი ანგელოზი. ჯოსუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.

სურ. 13. ქტიტორები ქრისტეს წინაშე. რავენის სან ვიტალეს ტაძრის აფდისის მოზაიკა. VI ს.

სურ. 14. ქტიტორთა წარდგომა ქრისტეს წინაშე. მცხეთის ჯვრის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის რელიეფები. VI ს.

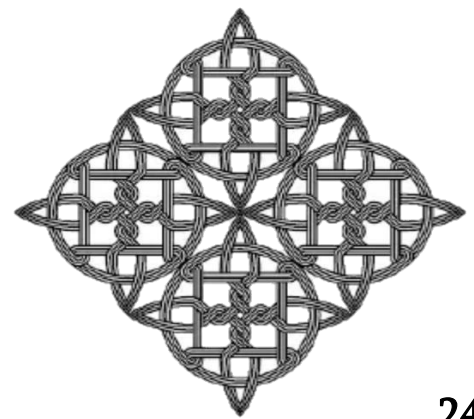
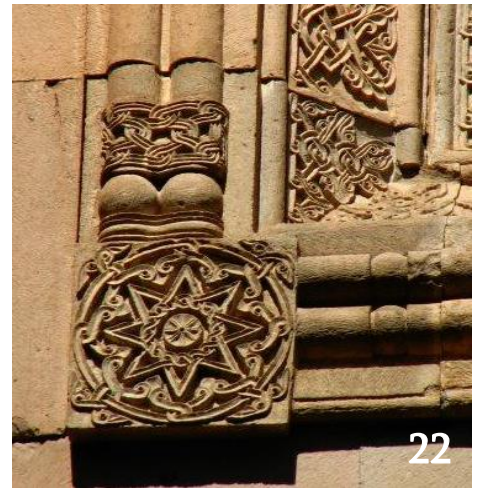


სურ. 15. სულთა აწონვა. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.

სურ. 16. დღე განკითხვისა. სულთა აწონვის სცენა. კაბადოკიის ილანკი-კილისეს ქვაბული ეკლესიის მოხატულობა. IX-X სს.

სურ. 17. საშინელი სამსჯავრო და სულთა აწონვა. მურიდაჰის ჯვარი. დეტალი. IX-X სს. მონასტერბოისი, ირლანდია.

სურ. 18. მეორედ მოსვლა. სპილოს ძვლის ფირფიტა ლონდონის ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმიდან. IX ს.



- სურ. 19.** ორნამენტული ფილა ცენტრში ვარდულით. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
- სურ. 20.** ემბაზი რვაქიმიანი ვარსკვლავის ფორმის ზედაპირით, ქვიტკირისწყაროდან. IX-X სს.
- სურ. 21.** ფარშევანგი და რვაქიმიანი ვარსკვლავი. გველდესის კანკელის რელიეფური ფილა. VIII-IX სს.
- სურ. 22.** რვაქიმიანი ვარსკვლავის ორნამენტული მოტივი. საფარის წმ. საბას ეკლესიის სამხრეთი ფასადის სარკმლის ჩარჩოს დეტალი. XIV ს.
- სურ. 23.** ორნამენტული ფილა ცენტრში ბოლოებგახსნილი ჯვრით. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.
- სურ. 24.** ხუთჯვრიანი ორნამენტული მოტივი. მერიის ეკლესიის ფასადის რელიეფური ფილა. XII-XIII სს.

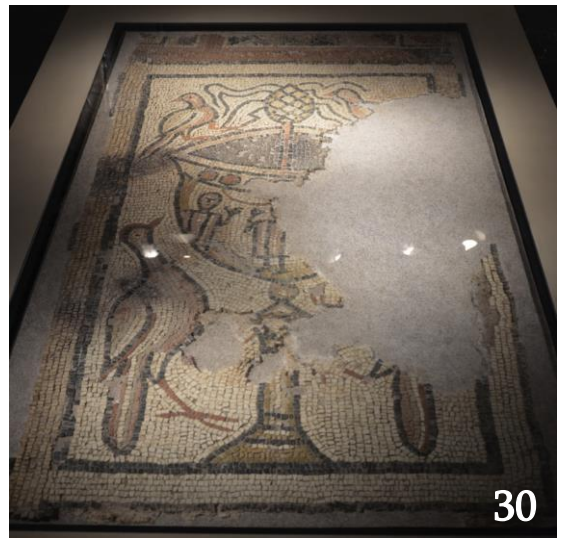
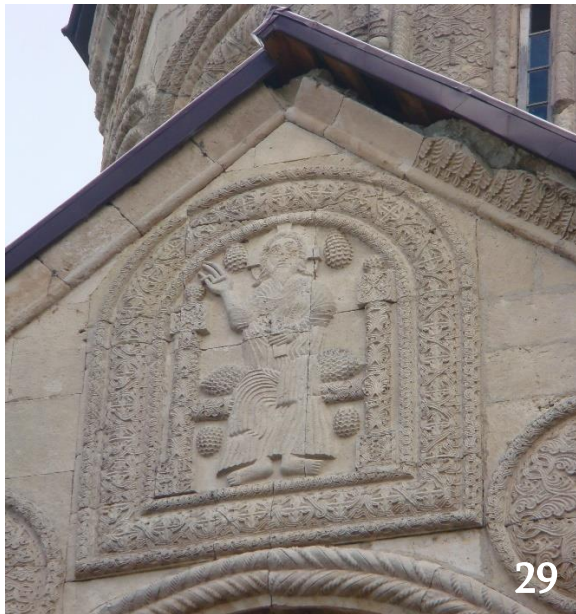


სურ. 25. მხედარი წმინდა გიორგი. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.

სურ. 26. მხედარი წმინდა თევდორე. ჯოისუბნის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი. დეტალი. X ს. I ნახ.

სურ. 27. ხარება და მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა. ჯოისუბნის სამხრეთი ფასადის რელიეფური ფილა. X ს. I ნახ.

სურ. 28. ლიტურგიული სცენა. ჯოისუბნის ჩრდილოეთი ფასადის რელიეფური ფილა. X ს. I ნახ.



- სურ. 29. აღსაყდრებული ქრისტე. ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთი ფასადი. XI ს.
- სურ. 30. სიცოცხლის წყაროს დაწაფებული ფრინველები. ბიჭვინთის მოზაიკა. IV-VI სს.
- სურ. 31. ქრისტე და წმინდა მხედრები. ნიკორწმინდის დასავლეთი კარის ტიმპანი. XI ს.
- სურ. 32. ფერისცვალება და წმინდა მხედრები. ნიკორწმინდის აღმოსავლეთი ფასადი. XI ს.

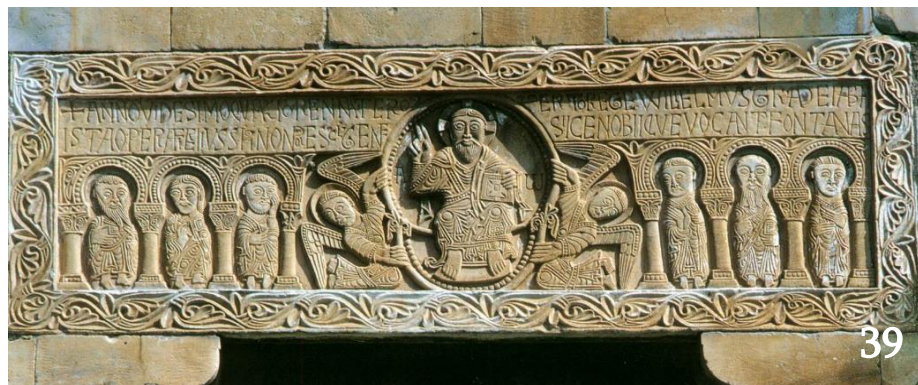


სურ. 33. მეორედ მოსვლა. ნიკორწმინდის სამხრეთი ფასადი. XI ს.

სურ. 34. ქრისტე მაკურთხეველი მარჯვენითა და წიგნით. მარტვილის სიონის დასავლეთი ფასადის რელიეფი. X ს.

სურ. 35. ჯვრის ამაღლება. ნიკორწმინდის სამხრეთი კარის ტიმპანი. XI ს.

სურ. 36. ჯვრის ამაღლება. კაცხის ეკლესიის სამხრეთი ეკვდერი. XI ს.



- სურ. 37. ამალღება. რაბულას სირიული სახარების მინიატურა. VI ს. ფლორენციის ბიბლიოთეკა.
- სურ. 38. ქრისტეს ამალღება. რატხისის საკურთხეველი. VIII ს. ჩვიდალეს ქრისტიანობის მუზეუმი, იტალია.
- სურ. 39. ამალღება. სენ ჟენი დე ფონტენის ეკლესიის ფრიზი. XI ს. საფრანგეთი.
- სურ. 40. ამალღება. სენ ადრე დი სორედის ტაძრის ფრიზი. XI ს. საფრანგეთი.



სურ. 41. სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის რელიეფური კომპოზიცია. XI ს.

სურ. 42. მფრინავი ანგელოზები. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადი. XI ს.

სურ. 43. ევქარისტული შინაარსის კომპოზიცია სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის ფრონტონზე. XI ს.

სურ. 44. 2012 წლის ანაზომებით მიღებული სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადის რელიეფური კომპოზიციის გრაფიკული ნახაზი.



- სურ. 45. ოშკის სამხრეთი ფრონტონის რელიეფური დეკორი. X ს.
 სურ. 46. ბაგრატის ტაძრის დასავლეთი ფასადის გაფორმება. XI ს.
 სურ. 47. იშნის დასავლეთი ფასადის დეკორატიული გადაწყვეტა. X ს.
 სურ. 48. სამთავროს სამხრეთი ფასადის რელიეფურ-ორნამენტული კომპოზიცია. XI ს.
 სურ. 49. ნიკორწმინდის სამხრეთ-დასავლეთი ფასადების რელიეფური დეკორი. XI ს.
 სურ. 50. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის დეკორატიული გაფორმება. XI ს.



51



52

სურ. 51. აღსაყდრებული ქრისტე ოთხ ანგელოზთან ერთად. ჩვენ მიერ აღდგენილი სვეტიცხოვლის რელიეფური კომპოზიციის გრაფიკული ნახატი.

სურ. 52. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადის ფრონტონის რეკონსტრუირებული კომპოზიცია.



სურ. 53. სვეტიცხოვლის რეკონსტრუირებული აღმოსავლეთი ფასადი აღდგენილი კომპოზიციით.



54



55



56



57

სურ. 54. ვედრება. ოშკის სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯი. X ს.

სურ. 55. დაკარგული რელიეფური ფილა ვედრების კომპოზიციით ოშკის სამხრეთი გალერეის რვაწახნაგა სვეტიდან. X ს.

სურ. 56. სტელა ოშკიდან, დავით მაგისტროსისა და ღმრთისმშობლის გამოსახულებით. X ს.

სურ. 57. ბაგრატ ერისთავთ ერისთავი და იოანე ნათლისმცემელი ოშკის სტელაზე. X ს.

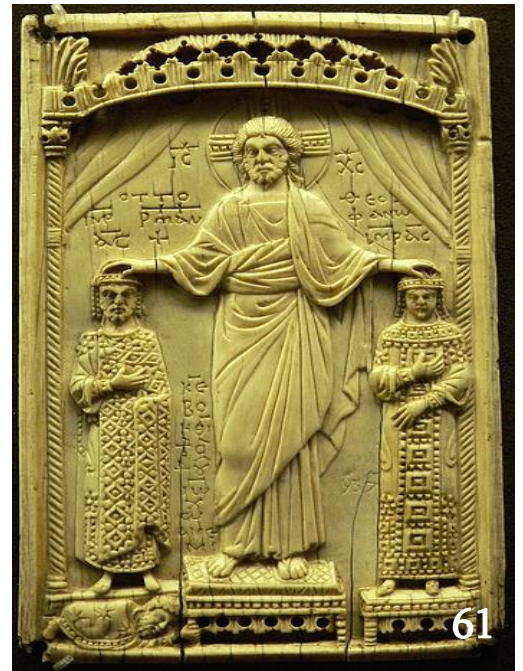


სურ. 58. ხუთფიგურიანი ქტიტორული „ვედრება“ ოშკის სამხრეთი ფასადის შესასვლელის თავზე. X ს.

სურ. 59. ურავლის აგარის (ახალციხის რ-ნი) ეკლესიის სარკმლის რელიეფი. X ს.



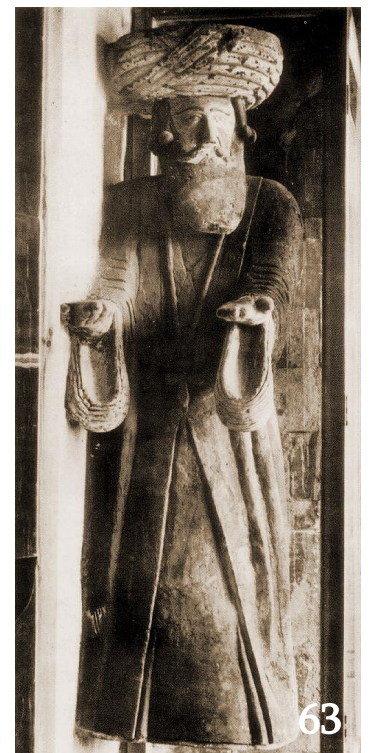
60



61



62



63

სურ. 60. რომანოზი და ევდოკია ქრისტეს წინაშე. ბიზანტიური სპილოს ძეგლის ფირფიტა, X ს.

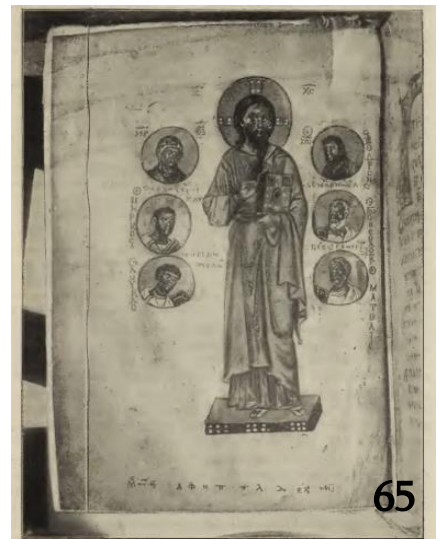
სურ. 61. ოტონ II და თეოფანო ქრისტეს წინაშე. სპილოს ძეგლის ფირფიტა. X ს.

სურ. 62. ამოტ კურაპალატის ქტიტორული რელიეფი ოპიზიდან. IX ს.

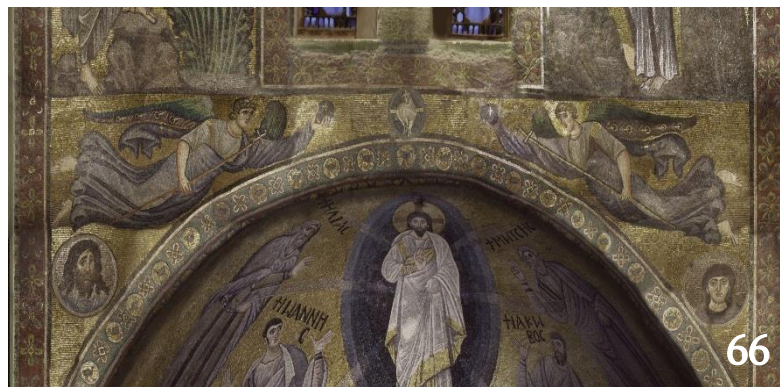
სურ. 63. სომხეთის მეფის გაგიკ I-ის ქანდაკება ანიდან. X-XI სს.



64



65



66



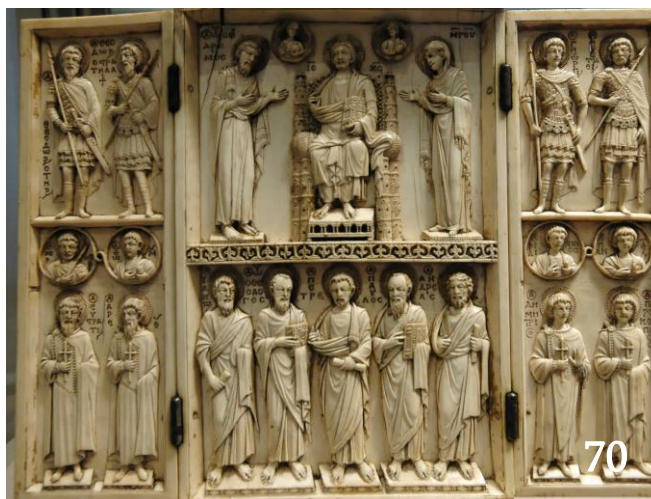
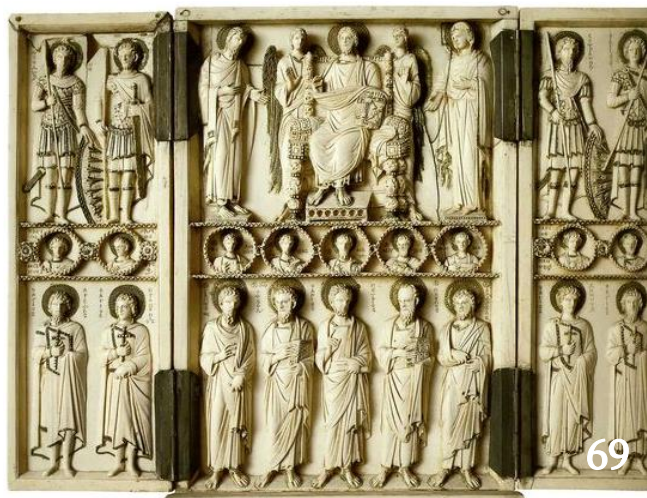
67

სურ. 64. ვედრების უძველესი ნიმუში. კოზმა ინდიკოპლევსტის ხელნაწერის (ნომ. 699) მინიატურა. VII ს. ვატიკანის ბიბლიოთეკა.

სურ. 65. ვედრება. ათონის წმ. ათანასეს ლავრის სახარების მინიატურა. X ს.

სურ. 66. ვედრების ერთ-ერთი უძველესი ნიმუში. სინას მთის წმ. ეკატერინეს ტაძრის საკურთხევლის აფსიდის შუბლის მოზაიკა. VI ს. მედალიონში მოთავსებული ღმრთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელი და ცენტრში, მანდორლაში გამოსახული კრავი.

სურ. 67. ვედრება. რომის სანტა მარია ანტიკვას ეკლესიის მოხატულობა. VII ს.



სურ. 68. სპილოს ძვლის ბიზანტიური ტრიპტიქონი ცენტრში „ვედრებით“, რომის პალაცო ვენეციის მუზეუმიდან. X ს.

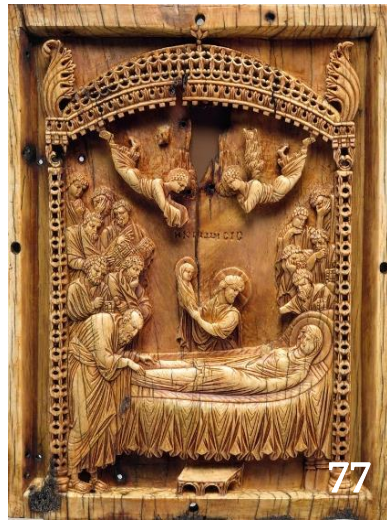
სურ. 69. სპილოს ძვლის ბიზანტიური ტრიპტიქონი ცენტრში „ვედრებით“, ვატიკანის ქრისტიანული მუზეუმიდან. X ს.

სურ. 70. ვედრება. სპილოს ძვლის ბიზანტიური ტრიპტიქონი. X ს. ლუვრი.

სურ. 71. ვედრება. ოქონის სპილოს ძვლის ბიზანტიური ხატი. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი. X ს.



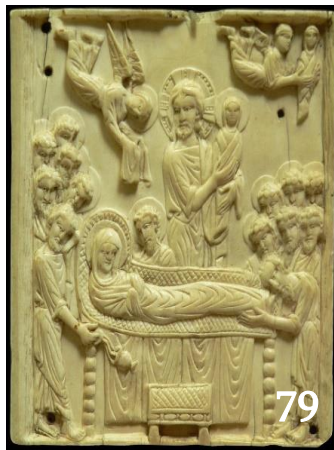
- სურ. 72. ვედრება. დაუსრულებელი რელიეფი ზარზმის ტაძრის ინტერიერში. X ს.
სურ. 73. აგოსორიტისას ტიპის ვედრება. სვეტიცხოვლის დასავლეთი ფასადი. XI ს.
სურ. 74. ვედრება. სვეტიცხოვლის აღმოსავლეთი ფასადი. 1674 წ.
სურ. 75. ბრდამორის მცირე ქვასვეტი. VI ს.
სურ. 76. ღმრთისმშობლის სულის ამაღლება. ბრდამორის მცირე ქვასვეტი. VI ს.



77



78



79



80



81

სურ. 77. ღმრთისმშობლის მიძინება. სპილოს ძვლის ფირფიტა. X ს. ნიუ-იორკის მეტროპოლიტენ მუზეუმი.

სურ. 78. ღმრთისმშობლის მიძინება. სპილოს ძვლის ფირფიტა. X-XI სს. ლონდონის ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმი.

სურ. 79. ღმრთისმშობლის მიძინება. სპილოს ძვლის ფირფიტა. X-XI სს. პარიზის კლიუნის მუზეუმი.

სურ. 80. ღმრთისმშობლის მიძინება და ამაღლება. სან პიეტრო ალ მონტეს ტაძრის სტუკო. X ს. ჩივატე, იტალია.

სურ. 81. ღმრთისმშობლის მიძინებისა და კორონიზაციის სცენები. XII-XIV სს. პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი.



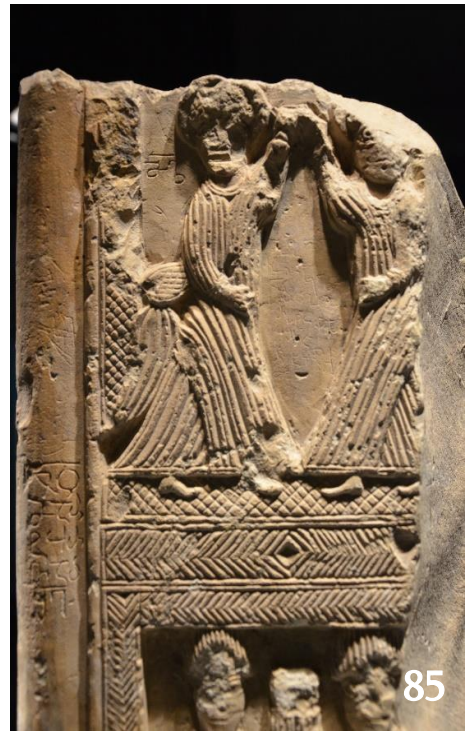
82



83



84



85

სურ. 82. ღმრთისმშობლის მიძინება და ამაღლება. 1359 წ. ანდრეა დელა როზია, ფლორენციის ორსანმიქელეს ეკლესიის რელიეფი.

სურ. 83. ღმრთისმშობლის ამაღლება. სანო დი პიეტრო. XV ს.

სურ. 84. ნათლისღება. ჟალეთის სანათლაგი. VI-VII სს.

სურ. 85. ანგელოზები დავათის ქვასვეტზე. VI ს.



86



87



88



89



90

სურ. 86. ხანდისის ქვასვეტი. VI ს.

სურ. 87. ანგელოზი საცეცხლურით. ხანდისის ქვასვეტი. VI ს.

სურ. 88. ქრისტეს ამადლება. ქვემო ბოლნისის ბაზილიკის სამხრეთი შესასვლელის არქიტრავი. VI ს.

სურ. 89. ანგელოზი ჯვრის ამადლების კომპოზიციიდან. აიაზმას ჩრდილოეთი შესასვლელის არქიტრავი. VI ს.

სურ. 90. ანგელოზების მიერ ჯვრის ამადლება. პანტიანის ქვასვეტის ბაზისი. VI-VII სს.



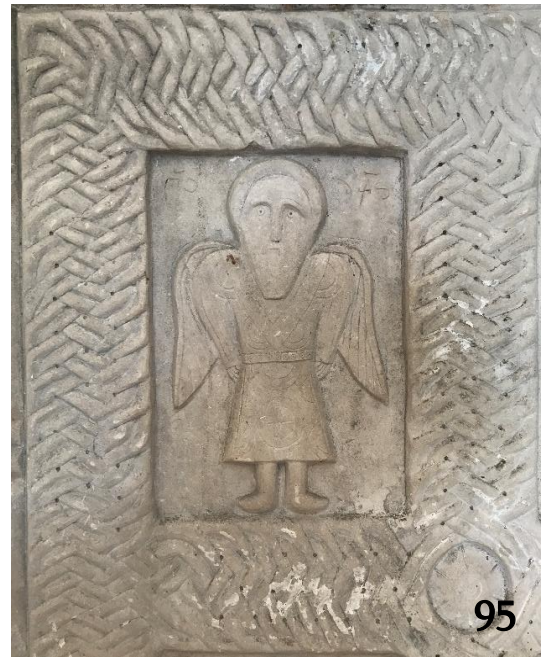
სურ. 91. სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის (X ს. I ნახ.) ნანგრევები და ადგილზე დარჩენილი კანკელის ნაწილები.

სურ. 92. სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელის ფილა. X ს. I ნახ.

სურ. 93. სხიერის კანკელის ერთ-ერთი სვეტი, X ს. I ნახ. ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი.



94



95



96



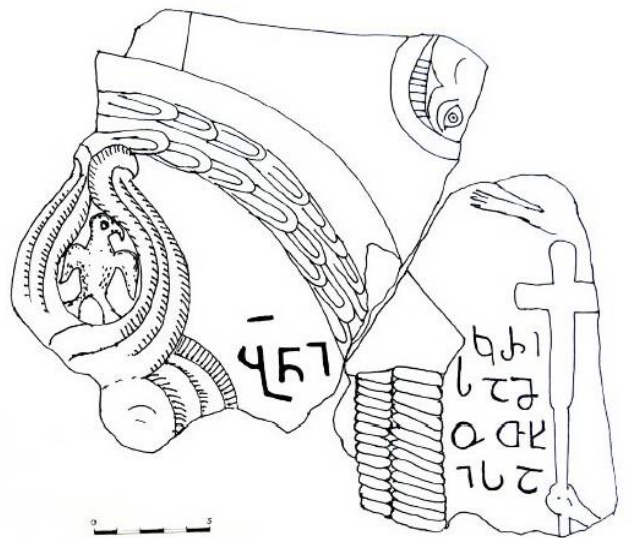
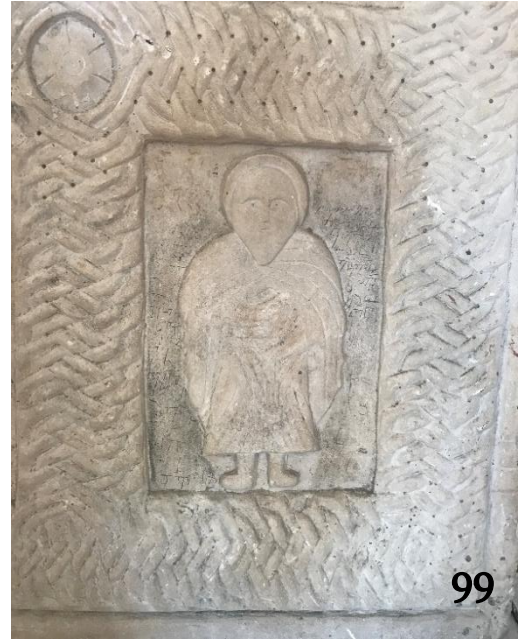
97

სურ. 94. მთავარანგელოზი გაბრიელი საყვირით. სხიერის კანკელის ფილა. X ს. I ნახ.

სურ. 95. მთავარანგელოზი მიქაელი. სხიერის კანკელის ფილა. X ს. I ნახ.

სურ. 96. გველდესის კანკელის სვეტი წმინდანთა ფიგურებით. VIII-IX სს.

სურ. 97. გველდესის კანკელის დაკარგული ფილა სიუჟეტური კომპოზიციებით. VIII-IX სს.



100

101

სურ. 98. ქტიტორი შვილებთან ერთად. სხიერის კანკელი. X ს. I ნახ.

სურ. 99. სასულიერო პირი საცეცხლურით ხელში. სხიერის კანკელი. X ს. I ნახ.

სურ. 100. „კარი სამოთხისა“. არტაანის ეკლესიის კანკელის რელიეფი. X-XI სს.

სურ. 101. „კარი სამოთხისა“. არტაანის რელიეფის სქემატური ნახაზი. X-XI სს.



102



103



104



105



106

სურ. 102. ტეტრამორფ-ქერუბიმები თესალონიკის ჰოსიოს დავითის ეკლესიის აფსიდის მოზაიკურ მხატვრობაში. V-VI სს.

სურ. 103. ქერუბიმისა და ტეტრამორფის გამოსახულებები ოშკის სამხრეთ გალერეის რვაწახნაგა ბურჯზე. X ს.

სურ. 104. ქრისტეს დიდება, იოანეს გამოცხადების მიხედვით. VI-VII სს. ბაუიტის წმ. აპოლოს მონასტრის ფრესკა. კაიროს კოპტური მუზეუმი.

სურ. 105. ქრისტეს დიდება. დოდოს რქის მონასტრის მცირე ეკლესიის აფსიდის მოხატულობა. VIII-IX სს.

სურ. 106. ქრისტეს დიდება. წმ. ანტონის კოპტური მონასტრის აფსიდი, XIII ს.



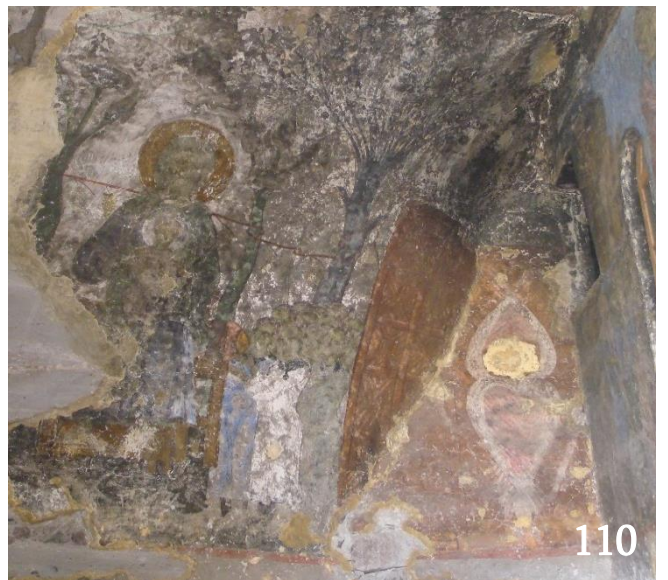
107



108



109



110

სურ. 107. სამწერობელი ცენტრში ტეტრამორფის გამოსახულებით. X ს. ქუთაისის მუზეუმი.

სურ. 108. ზარზმის სამწერობელი, ცენტრში ტეტრამორფით. XI ს.

სურ. 109. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. იკვის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა. XIII ს.

სურ. 110. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. ვარძიის ღმრთისმშობლის კლდეში ნაკვეთი ეკლესიის სტოას მოხატულობა. XIII ს.

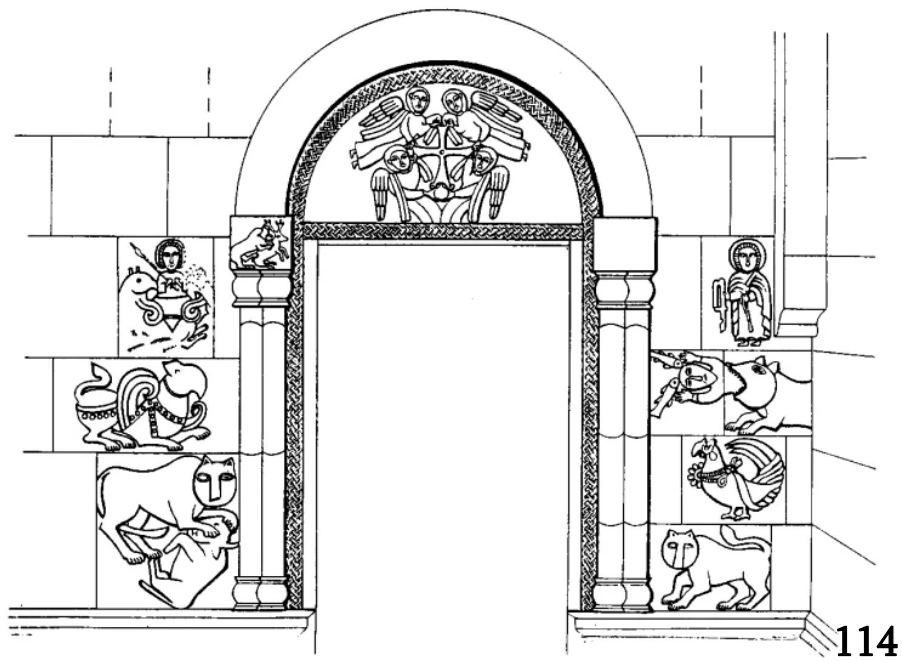


111



112

სურ. 111. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. ახტალის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა. XIII ს.
 სურ. 112. სამოთხის კარის მცველი ქერუბიმი. ტიმოთესუბნის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა. XIII ს.



სურ. 113. წმინდა პეტრე კლიტიკოსი და გასაღებით ხელში. ხახულის მთავარი ტაძრის სამხრეთი პორტალი. X ს.

სურ. 114. ხახულის მთავარი ტაძრის სამხრეთი პორტალის სკულპტურები.

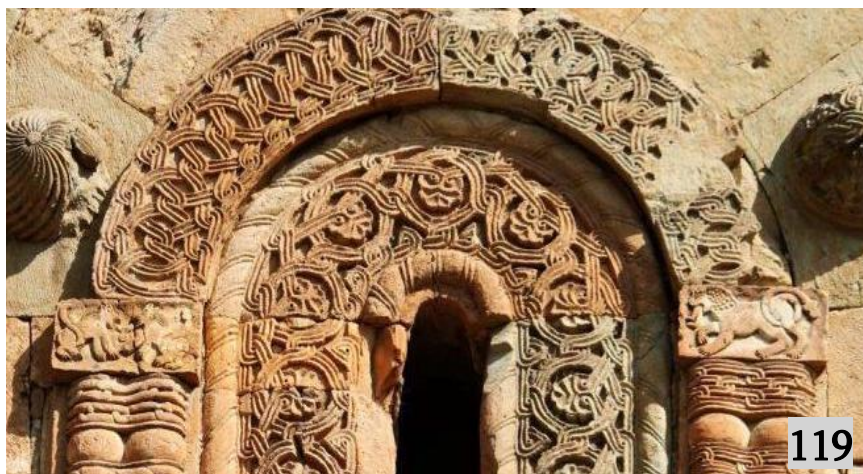


სურ. 115. ცოდვილის დასჯა. რელიეფური ფილა ჯეგეთადან. X ს. დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი.

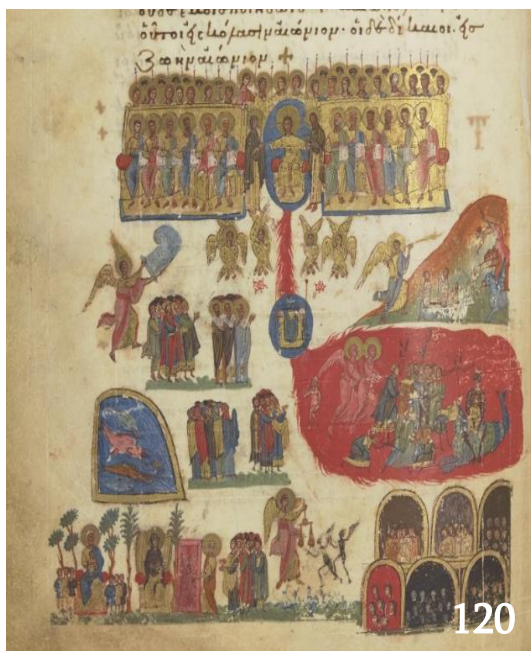
სურ. 116-117. ხარის გამოსახულებიანი ფილები ჯეგეთადან. X ს. დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი.



118



119



120



121

სურ. 118. ფრთოსანი ლომი პირში ადამიანის ტერფით. მიცვალებულთა აღდგომა. ნიკორწმინდის სამხრეთი კარიბჭის კამარა. XI ს.

სურ. 119. ცხოველები უკან აბრუნებენ მიცვალებულებს. წულრულაშენის სამხრეთი ფასადის სარკმლის შემკულობა. XIII ს.

სურ. 120. განკითხვის დღე. ცხოველები აბრუნებენ მკვდრებს. XI ს. ხელნაწერის ილუსტრაცია საფრანგეთის ნაციონალური ბიბლიოთეკიდან.

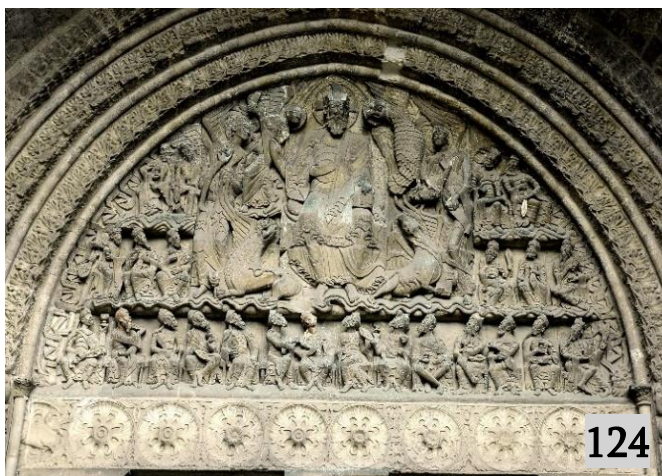
სურ. 121. დღე განკითხვისა. ფერწერული ხატი სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრიდან. XII ს.



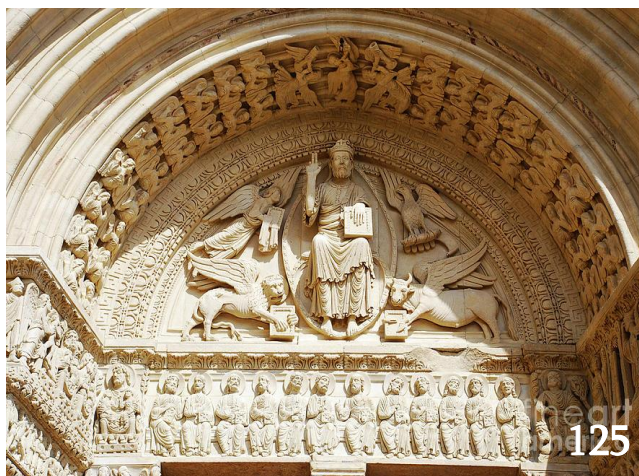
122



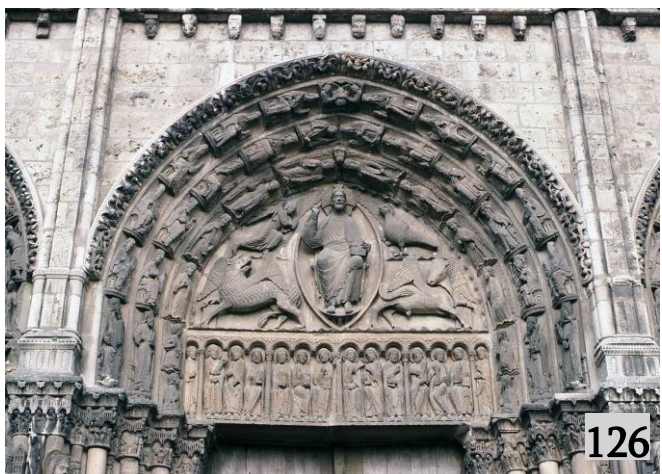
123



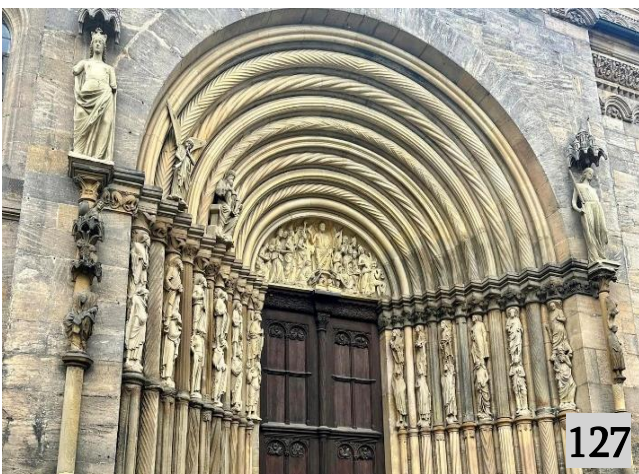
124



125



126



127

სურ. 122. საშინელი სამსჯავრო ცენტრში „ვედრებით“. პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი. XII-XIV სს.

სურ. 123. განკითხვის დღე. კონქის წმ. ფუას ტიმპანი. XI-XII სს.

სურ. 124. საშინელი სამსჯავრო. მუასაკის წმ. პეტრეს ტაძარი. XII ს. II ნახ.

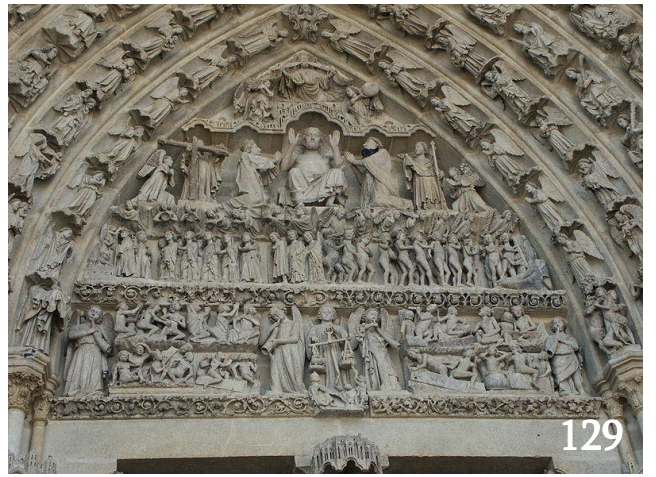
სურ. 125. განკითხვის დღე. არლის წმ. ტროფიმეს ტაძრის ტიმპანის კომპოზიცია. XII -XV სს.

სურ. 126. მეორედ მოსვლა. შარტრის კათედრალის დასავლეთ ფასადის ერთ-ერთი ტიმპანი. XII ს.

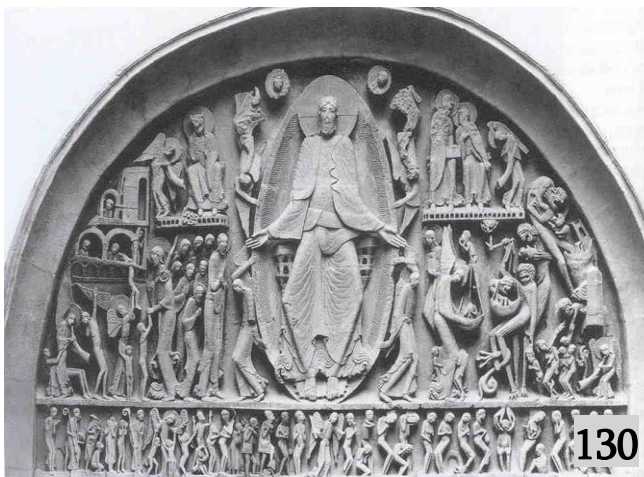
სურ. 127. საშინელი სამსჯავრო. ზამბერგის კათედრალის ტიმპანი. XII ს.



128



129



130



131



132



133

სურ. 128. განკითხვის დღე. საყვირიანი ანგელოზები ქრისტეს გვერდით. სანტა მარია ლა რეალის ტაძარი სანგუესაში. XII ს.

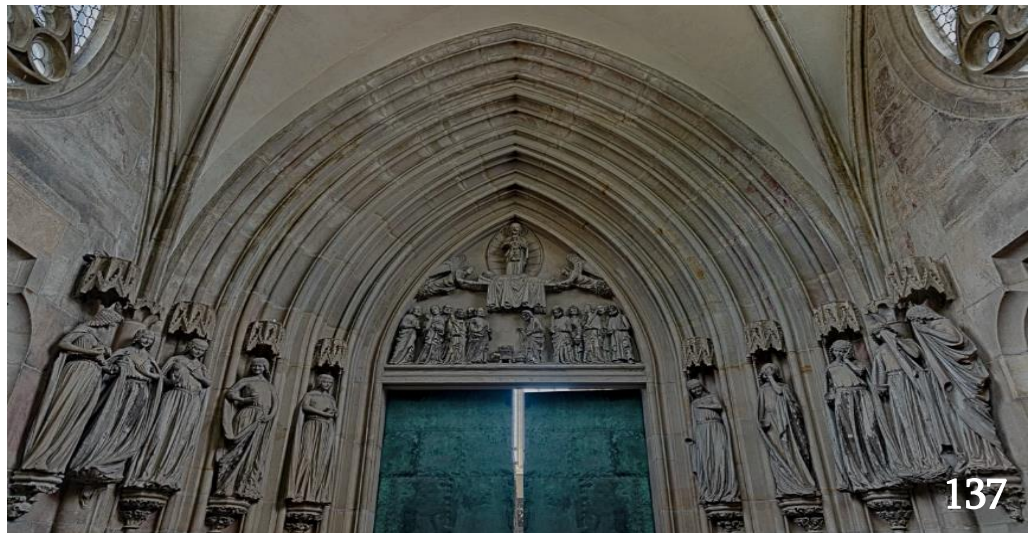
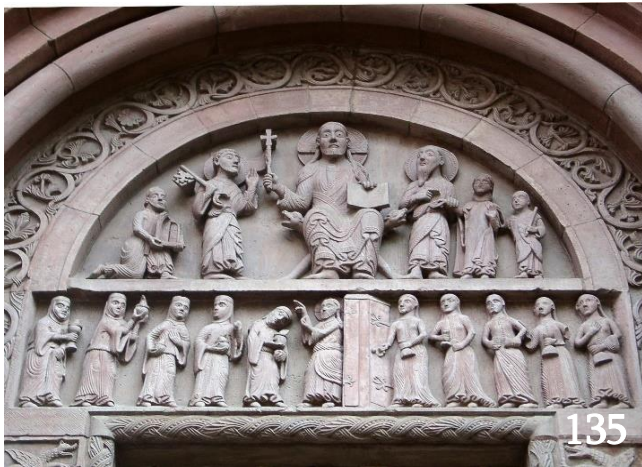
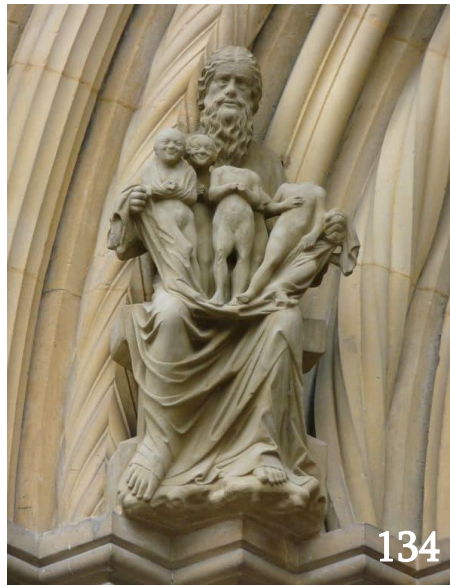
სურ.129. საშინელი სამსჯავრო. საყვირიანი ანგელოზები სულის აწონვის სცენაში. ამიენის კათედრალის კარიბჭის ტიმპანი. XIII ს.

სურ. 130. საშინელი სამსჯავრო. საყვირიანი ანგელოზები სამოთხის და ჯოჯოხეთის სცენებში. ოტენის კათედრალი. XII ს.

სურ. 131. კონქის წმ. ფუას ტაძარი. არქიტრავის დეტალი. XI-XII სს.

სურ. 132. აბრაამის წიაღი. პარიზის ღმრთისმშობლის ტაძარი. XII-XIV სს.

სურ. 133. აბრაამის წიაღი. არლის კათედრალი. XII -XV სს.



სურ. 134. აბრაამის წიაღი. ბამბერგის ტაძრის კარიბჭის დეტალი. XII ს.

სურ. 135. გონიერი და უგუნური ქალწულები. ბაზელის კათედრალი. XII ს.

სურ. 136. გონიერი და უგუნური ქალწულები. სტრასბურგის კათედრალის კარიბჭე. XI-XV სს.

სურ. 137. ათი ქალწული. მაგდებურგის ტაძრის „სამოთხის“ კარიბჭე. XIII-XVI სს.



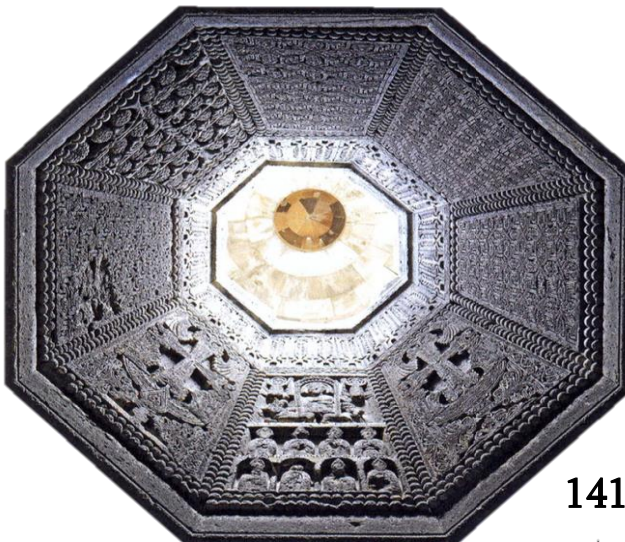
138



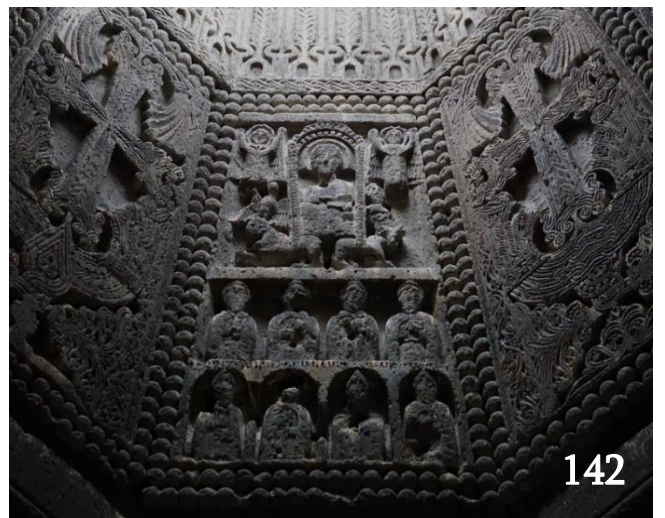
139



140



141



142

სურ. 138. იგავი ათი ქალწულის შესახებ. ჰოვანავანქის ტაძრის დასავლეთი პორტალის ტიმპანი. XIII ს.

სურ. 139. ჰოვანავანქის ტიმპანის სკულპტურული კომპოზიცია. დეტალი.

სურ. 140. სებასტიის სახარება. „დღე განკითხვის“ მინიატურა ათი ქალწულის იგავის სცენით. 1262 წ.

სურ. 141. განკითხვის დღე. ჰორომოსის მონასტრის ჟამატუნის კომპოზიცია. XI ს.

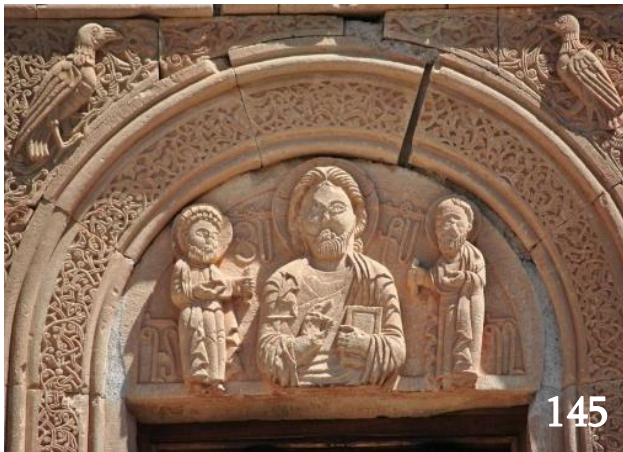
სურ. 142. განკითხვის დღე. ჰორომოსის მონასტრის ჟამატუნი. დეტალი.



143



144



145



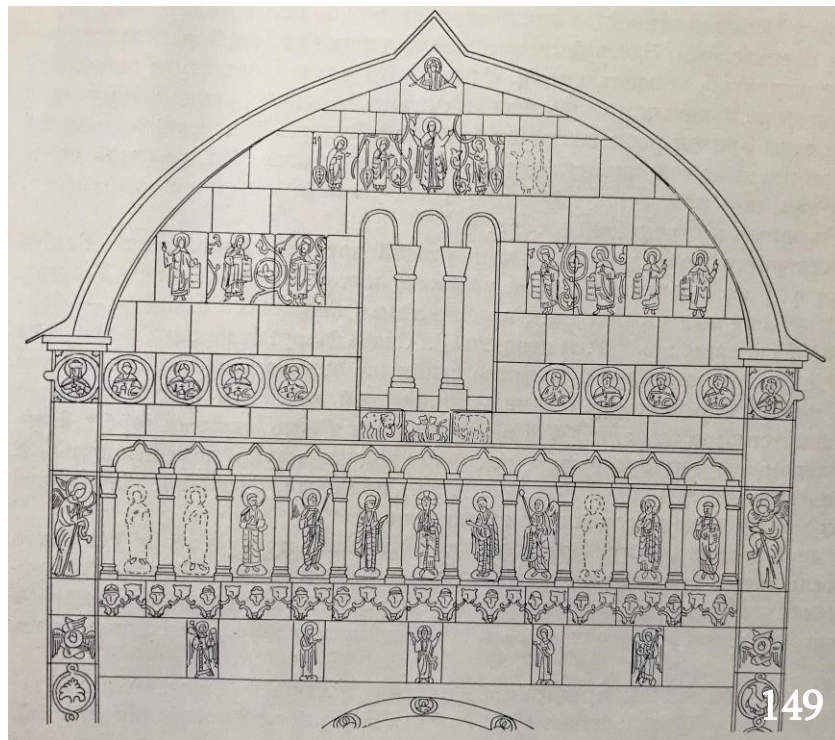
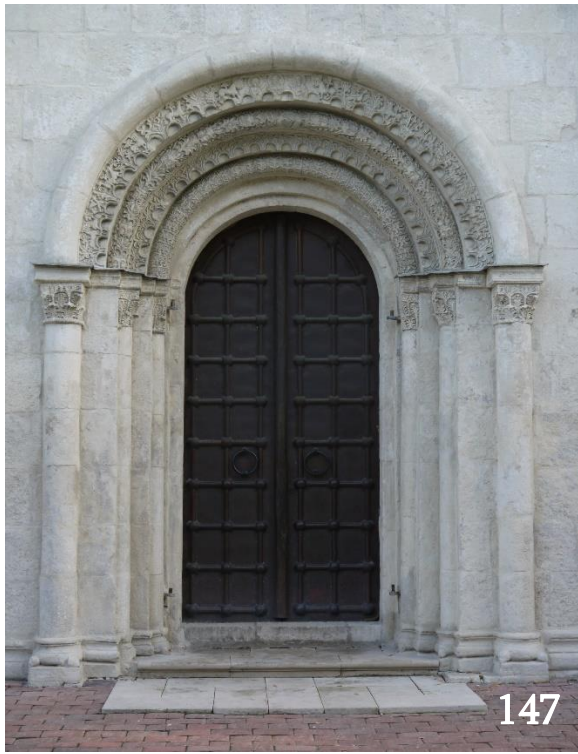
146

სურ. 143. მოციქულები პეტრე და პავლე. აღჯოცვანქის სურბ-სტეფანის ეკლესია. XIII ს.

სურ. 144. მოციქულები პეტრე და პავლე. გელარდის მავზოლეუმის ტიმპანი. XIII ს.

სურ. 145. ქრისტე პეტრეს და პავლესთან ერთად. ნორავანქის სურბ-ასტვაწაწინის ეკლესია-მავზოლეუმის მეორე სართულის კარის ტიმპანი. XIV ს.

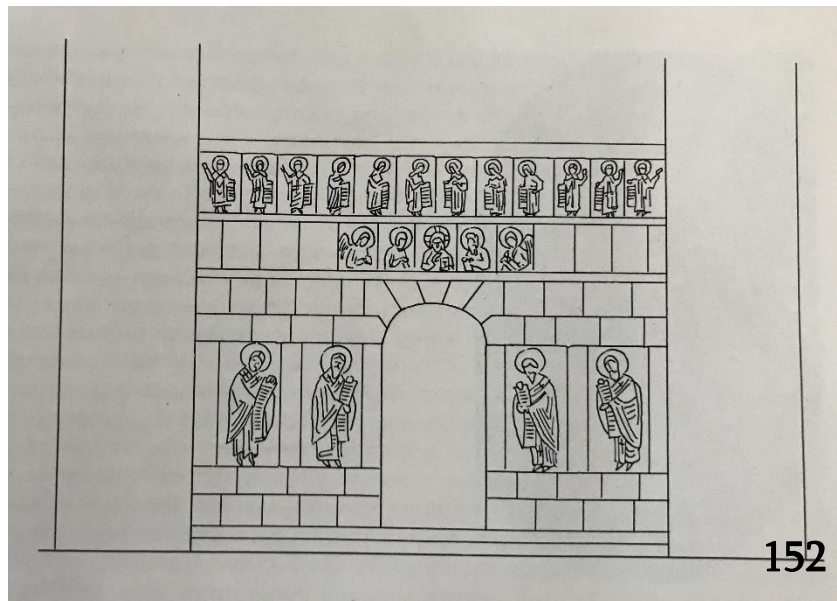
სურ. 146. ჩვილედი ღმრთისმშობელი. ნორავანქის სურბ-კარაპეტის ეკლესიის პირველი სართულის ტიმპანი. XIII ს.



სურ. 147. ვედრება. ვლადიმირის წმ. დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის ჩრდილოეთ პორტალი. XII ს.

სურ. 148. ვედრება. ვლადიმირის წმ. დიმიტრი სოლუნელის ტაძრის ჩრდილოეთ პორტალის აქვივოლტის დეტალი.

სურ. 149. მრავალფიგურიანი და ხუთფიგურიანი ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის დასავლეთი ფასადი. 1230-1234 წწ. აღდგენილია გიორგი ვაგნერის მიერ.



სურ. 150. ხუთფიგურიანი ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის დასავლეთი ფასადი (გ. ვაგნერის მიხედვით).

სურ. 151. ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის კანკელი (გ. ვაგნერის მიხედვით).

სურ. 152. ხუთფიგურიანი ვედრება. იურევ-პოლსკოეს წმინდა გიორგის ტაძრის კანკელის გ. ვაგნერისეული გრაფიკული ნახაზი.



153



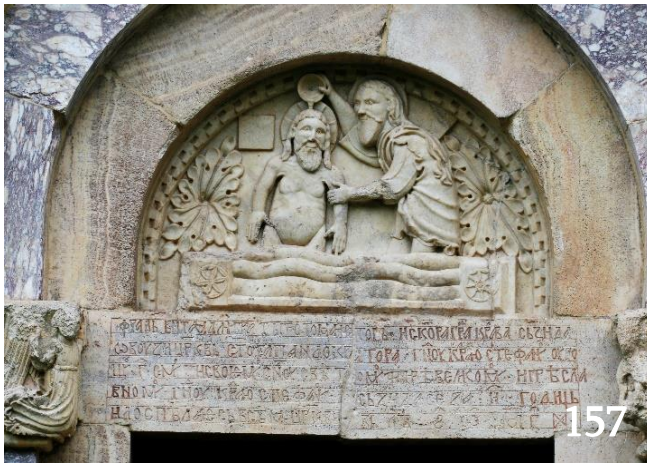
154



155



156



157



158

სურ. 153. ღმრთისმშობელი და მთავარანგელოზები. ქრისტე და მოციქულები. სტუდენიცას მონასტრის ეკლესიის დასავლეთ კარიბჭე. 1190 წ.

სურ. 154. აღსაყდრებული ქრისტე. სტუდენიცას მონასტრის ეკლესიის დასავლეთ კარიბჭის შემკულობის დეტალი.

სურ. 155. განკითხვის დღე. აღსაყდრებული ქრისტე ანგელოზებთან ერთად. ვისოკი დეჩანის ეკლესიის დასავლეთ ფსადის ტიმპანი. 1327-1335 წწ.

სურ. 156. წმ. გიორგის მიერ მეფის ასულის გამოსხნა. დეჩანის ეკლესიის დასავლეთ ფსადის სარკმლის გაფორმება. 1327-1335 წწ.

სურ. 157. ნათლისღება. ვისოკი დეჩანის სამხრეთი პორტალის ტიმპანი. XIV ს.

სურ. 158. განედღებული ჯვარი. დეჩანის ჩრდილოეთი პორტალის ტიმპანი. XIV ს.

სურათების წყაროები

- ქეთევან ოჩხიკიძე - 1, 4, 11, 12, 15, 19, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 76, 85, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 111, 113, 114, 115,
- მოდებულა ინტერნეტიდან - 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 21, 22, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 74, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 96, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 112, 113, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 153, 154, 155, 156, 157, 158.
- გიორგი ბოჭორიძე - 3 (საქ. მუზეუმის მოამბე, 1935, ტ. 8, 1933 და 1934, ტაბ. XVII, სურ. 6)
- ეროვნული ბიბლიოთეკის ციფრული ბიბლიოთეკა - 14, 71
- ნატო გენგიური - 20
- მარინე თევზაიას წიგნიდან „ქართული ორნამენტი“ - 24
- გურამ ხარშილაძე 73
- ნიკო ჩუბინაშვილის წიგნიდან „Хандиси“ – 62, 88, 89, 90
- კიტი მაჩაბელის წიგნიდან „ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები“ - 75, 86, 87
- რენე შმერლინგის წიგნიდან „Малые формы в архитектуре средневековой Грузии“ - 97
- გიორგი გაგოშიძე, მუზეუმის მოამბე, III (48-B), 2012 – 100
- მარინე ყენია - 109.
- კონსტანტინე საბიაშვილი 118
- Horomos Monastery: Art and History, 2015,- 141, 142
- გიორგი ვაგნერის წიგნიდან „Мастера древне-русской скульптуры“ – 149, 152
- გიორგი ვაგნერის წიგნიდან „Скульптура Владимиро-Суздальской Руси“ - 150, 151

სქემები

- სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური ანაზომი: რ. აბესოვი, გ. ფარცხალაძე - 44
- სვეტიცხოვლის საკათედრო ტაძრის არქიტექტურულ-არქეოლოგიური ანაზომი: რ. აბესოვი, გ. ფარცხალაძე. აღდგენილი კომპოზიცია დატანილია ივანე კიკნაძის მიერ - 52, 53
- ქეთევან ოჩხიკიძე - 51
- გიორგი გაგოშიძე - 101
- ვახტანგ ჯობაძე - 114

ფოტოსურათებზე წარმოდგენილი არტეფაქტები ინახება შემდეგ მუზეუმებსა და საცავებში

- საქართველოს ეროვნული მუზეუმი (მათ შორის ხელოვნების მუზეუმი) - 21, 30, 62, 71, 75, 85, 86, 96, 100, 108
- ონის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი - 4, 92, 93
- დადიანების სასახლეთა ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმი - 113-115
- თიანეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი - 84
- ნ. ბერძენიშვილის სახ. ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი - 107
- ერზერუმის მუზეუმი - 56, 57
- ათონის წმ. ათანასეს ლავრა - 67
- ბალტიმორის უოლტერსის ხელოვნების მუზეუმი - 138
- დუმბარტონ ოუქსის მუზეუმი - 9
- ვატიკანის ბიბლიოთეკა - 64
- ვატიკანის ქრისტიანული მუზეუმი - 69
- ლონდონის ვიქტორიასა და ალბერტის მუზეუმი - 18, 78

ლუვრის მუზეუმი - 70
ნიუ-იორკის მერტოპოლიტენ მუზეუმი - 77
პარიზის კლიუნის მუზეუმი - 61, 79
პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკა - 60, 118
რომის პალაცო ვენეციის მუზეუმი - 68
ფლორენციის ბიბლიოთეკა - 37
ჩივიდალეს ქრისტიანობის მუზეუმი - 38