

დამკვეთთა რეპრეზენტაცია ადრექრისტიანულ ქვაჯვართა რელიეფურ დეკორში

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული საერო პორტრეტი თავისი მხატვრული-ისტორიული მნიშვნელობით განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ამ თემამ უკვე მიიქცია მეცნიერთა ყურადღება, მაგრამ კვლავ რჩება გარკვეული საკითხები, რომელთა განხილვა შეავსებს ჩვენ ცოდნას ადრეული შუა საუკუნეების ქართული საერო პორტრეტის შესახებ.¹ შუა საუკუნეებში, ისევე, როგორც წინაქრისტიანულ ხანაში, პორტრეტმა შეინარჩუნა თავისი კულტურული და პოლიტიკური მნიშვნელობა. მკაცრ იერარქიაზე დაფუძნებული ფეოდალური საზოგადოების სტრუქტურა რელიგიურ ხელოვნებაში აისახა. ადრექრისტიანული ხანის საქართველოში, რომისა და ბიზანტიის მსგავსად, ხელოვნებაში იმდროინდელი საზოგადოების კომპლექსურობა და სოციალური ურთერთმიმართებები იჩენს თავს.

საქართველოში ტაძრების ფასადებზე მმართველთა რელიეფური პორტრეტები წმინდა სახეებთან ერთად VI-VII საუკუნეებში ჩნდება. ეს პროცესი ერთგვარად ეხმიანება ადრეებიზანტიურ ხელოვნებაში არსებულ ვითარებას. ამ დროისათვის ბიზანტიაში ტაძრების კედლებზე მაცხოვრის, ღმრთისმშობლისა და წმინდანთა წინაშე იმპერატორისა და დიდებულთა პორტრეტების გაჩენა ხელისუფლების „ღვთით რჩეულობას“ ადასტურებდა. ეს მოვლენა ბიზანტიაში ძალაუფლების ღვთაებრივი მფარველობის იდეის გაძლიერებას უკავშირდებოდა და პოლიტიკურ და სოციალურ ურთიერთობათა ახალ სისტემას მოასწავებდა.² საკრალურ სივრცეში საერო პორტრეტის განთავსებას რელიგიური და სოციალური საფუძველი ჰქონდა.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართველ წარჩინებულთა რელიეფური პორტრეტები ტაძრებთან ერთად საკულტო ძეგლებმა — ქვაჯვარებმა შემო-

¹ მაჩაბელი, *საერო პორტრეტი*, გვ. 98-112; მისივე, *ადრეული შუა საუკუნეების*, გვ. 120-141; მისივე, *პორტრეტი ადრეული*, გვ. 131-161; მისივე, *Certain aspects* გვ. 35-44.

² Grabar, *L'Empereur*, გვ. 163-180; Meyendorff, *The Byzantine Legacy*, გვ. 43-66; Курбатов, *Ранне-византийские портреты*, გვ. 230-251.

გვინახა. ტაძრების ფასადებზე ქვეყნის მმართველთა — ერისმთავართა პორტრეტები გამოისახებოდა. ქვეყნის ფეოდალური წრეების წარმომადგენლები თავისი სოციალური ღირსების დასტურად, ქრისტიანული რწმენისადმი ერთგულების ნიშნად და ზეციური მფარველობის მოსაპოვებლად ქვაჯვარებს აღმართავდნენ. ადრეულ შუა საუკუნეებში ქვაჯვარები — რწმენის თავისებური ნიშანსვეტები — აქტიურად იყო ჩართული ხალხის რელიგიურ ცხოვრებაში.

ქვაჯვარათა რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამა მოიცავდა ჯვრის თემას, ქრისტეს ამალლებისა და დიდების სიუჟეტებს, ღმრთისმშობლის განდიდების თემას, მთავარანგელოზებისა და წმინდანების რელიეფურ „ხატებს“, ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტებს, რომლებიც ზუსტად განსაზღვრული პრინციპით ნაწილდებოდა ქვაჯვარათა ზედაპირზე და მორწმუნეთათვის ვიზუალურ „ტექსტს“ ქმნიდა.¹ ქვაჯვარა, მთელი თავისი ხატოვანი სისტემით, კარგად გააზრებულ მხატვრულ მთლიანობას წარმოადგენდა, რომელსაც მკაფიო თეოლოგიური პროგრამა ედო საფუძვლად. მისი დანიშნულება, როგორც ვოტივური და სალოცავი ძეგლისა, რელიეფური დეკორის მკაფიოებასა და მისანვდომობას გულისხმობდა. სწორედ ამ მწყობრ, კარგად გააზრებულ თეოლოგიურ ქარგაში ჩაერთო ამ საკულტო ძეგლების დამკვეთთა, ადრეული შუა საუკუნეების ქართველ დიდებულთა პორტრეტები.

ქვაჯვარათა უმეტესობამ ჩვენამდე ძალზე დაზიანებული სახით მოაღწია. რამდენიმე ათეული საერო პორტრეტი ცალკეული ფრაგმენტების სახით არის შემორჩენილი. პორტრეტების ნაწილს თან ახლავს ასომთავრული წარწერები, რაც ზრდის მათ კულტურულ-ისტორიულ მნიშვნელობას. წარწერებში გამოსახულის სახელთან ერთად ზოგჯერ მისი ტიტულებიც არის მოხსენიებული („მამფალი არშუშა პატრიკიოსი“ — ჯვრის ბაზა, აბასთუმანი, VII-VIII სს. მიჯნა, „მამასახლისი გრიგოლ“ — წრომის ქვასვეტის ფრაგმენტი, VI-VII სს., „გრიგოლ ვიპატოსი“ — კატაულას ქვაჯვარა, VII ს.).² წარწერები, რომლებშიც ამ ეპოქის ადგილობრივი ქართული და ბიზანტიური ტიტულები არის მოხსენიებული, ადასტურებს, რომ ქვაჯვარათა აღმართვა ქვეყნის ფეოდალური ელიტის პრივილეგია იყო. ეს წარწერები ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს მნიშვნელოვანი საისტორიო საბუთებია, რომლებშიც უცნობი ისტორიული პიროვნებების არა მხოლოდ სახელები, არამედ ტიტულებიც არის მოხსენიებული.

ქვაჯვარები წარმოადგენდა საკრალურ სივრცეს, რომელშიც მომგებელთა პორტრეტების განლაგებას უნდა აესახა მათი პოზიცია ფეოდალურ იერარქიაში. შემკვეთთა გამოსახულებების განთავსების ადგილი და ფორ-

¹ Мачабели, *Каменные кресты*, გვ. 220-249.

² შოშიაშვილი, *ქართული წარწერების კორპუსი*, გვ.103, 131-132, 120.

მა ქვაფვარებზე საკმაოდ განსხვავებულია. მე შევეცდები აღვადგინო საერო პორტრეტის ადგილი ქვაფვარათა რელიეფური დეკორის სისტემაში, გავარკვიო, რა პრინციპით იყო ჩართული ქართველ დიდებულთა სახეები მათ მიერ აღმართულ ქვაფვარათა მწყობრ რელიეფურ პროგრამებში, როგორ იქმნებოდა რელიგიური და საერო თემების ერთიანობა.

ვიდრე ქვაფვარების დამკვეთთა პორტრეტებს შევეხებოდე, უნდა განისაზღვროს თავად ქვაფვარების განთავსების საკითხი, რასაც დიდი მნიშვნელობა აქვს რელიეფური დეკორის პრინციპების ჩამოყალიბებაში, რადგან ოთხნახნაგა სვეტებზე რელიეფურ გამოსახულებათა განაწილება ითვალისწინებდა ამ საკულტო ძეგლების სივრცეში არსებობას. ღია ცის ქვეშ აღმართული ქვაფვარები ზუსტად იყო ორიენტირებული ქვეყნის მხარეებთან — მთავარი იყო დასავლეთი მხარე, რადგან აღმოსავლეთისკენ ლოცვით მიმართულ მორწმუნეთა თვალწინ ქვაფვარას დასავლეთი ნახნაგი იშლებოდა, რომელზეც თეოლოგიური პროგრამის ყველაზე მნიშვნელოვანი თემები და მთავარი წმინდა პერსონაჟები გამოისახებოდა. ეს ვითარება საშუალებას გვაძლევს გავერკვეთ სვეტის ნახნაგთა „იერარქიაში“.

ქვაფვარათა ნაწილი ეკლესიებთანაც აღმართებოდა. სამწუხაროდ, ეკლესიასთან არსებული ქვაფვარებიდან მხოლოდ რამდენიმე შემორჩა თავდაპირველ ადგილას: კუმურდოს ტაძართან აღმართული ქვაფვარა,¹ ქვაფვარას ნაწილი ძველი მუსხის ეკლესიასთან² და ქვაფვარას მონუმენტური ბაზა რატევანის ეკლესიასთან.³ ტაძრებთან არსებულ ამ საკულტო ძეგლთა მდებარეობა წმინდა მიწასთან დაკავშირებულ ერთ მეტად მნიშვნელოვან რელიგიურ პრაქტიკაზე მიგვანიშნებს. საქმე ეხება ეკლესიასთან ქვაფვარათა მიმართებას.

ამ საკითხთან დაკავშირებით ქართულ წერილობით წყაროებში ვერავითარ მინიშნებას ვერ მივაკვლიე. მაგრამ არის ერთი გარემოება, რომელსაც შეუძლია ნათელი მოჰფინოს ქვაფვარების აღმართვის ამ მნიშვნელოვან ასპექტს. ზემოაღნიშნულ ქვაფვარათა და მათი ფრაგმენტების მდებარეობის გათვალისწინება გარკვეულ კანონზომიერებაზე მიანიშნებს. ეკლესიების მახლობლად მდებარე ქვაფვარანი ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილთან არიან აღმართულნი. კატეგორიულ დასკვნებს კიდევ დამატებითი მასალა სჭირდება, მაგრამ ახლაც შეიძლება ვარაუდის გამოთქმა და ქართულ ქვაფვარათა აღმართვის პრაქტიკის დაკავშირება იერუსალიმის წმინდა მიწაზე არსებულ ძველ ქრისტიანულ ტრადიციასთან.

¹ Северов, Чубинашвили, *Кумурдо и Никорцминда*, ნახ. 1, ილ. ფურც. XVI.

² მაჩაბელი, *ძველი მუსხის*, გვ. 45-59.

³ მაჩაბელი, *ბოლნისის რაიონის*, გვ. 4.

IV საუკუნეში იერუსალიმის სინმინდეების მომლოცველთა აღწერებში ნახსენებია, რომ ანასტასისის როტონდასთან, ღია ცის ქვეშ „წმიდა ჯვარი“ იყო აღმართული, მასთან სრულდებოდა ღვთისმსახურება, აღევლინებოდა ლოცვები, ითქმოდა საგალობლები, ისმოდა ქადაგებები. პილიგრიმები მოგვითხრობენ, თუ როგორ სცემდნენ თაყვანს ძელს ცხოვრებისას გარკვეული საეკლესიო დღესასწაულების დროს, რა სახის რიტუალები სრულდებოდა ანასტასისის ეკლესიასთან და გოლგოთის ჯვართან.¹ ქართულ ქვაჯვართა უმეტესობა ღია ცის ქვეშ აღმართული ვოტივურ-მემორიული ძეგლებია, მაგრამ როგორც ჩანს, იმ შემთხვევებში, როდესაც მათ ეკლესიებთან აღმართავდნენ, მათი მდებარეობა ეკლესიის მიმართ ითვალისწინებდა წმინდა მინაზე ადრე არსებულ, ლიტურგიით განპირობებულ უძველეს ქრისტიანულ ტრადიციას. ამ კავშირს ადასტურებს ისეთი წერილობითი ძეგლი, როგორც არის VII საუკუნის „იერუსალიმის განჩინება“, რომელიც საუკუნეთა განმავლობაში, იერუსალიმისა და სინის ეკლესიების გარდა, ქართული ეკლესიის ღვთისმსახურებასაც არეგულირებდა.²

პორტრეტის განთავსების დროს ყურადღება ექცეოდა როგორც ქვაჯვარას ნაწილს, ასევე სვეტის მხარეს და რელიგიურ თემებთან და წმინდა პერსონაჟებთან საერო პორტრეტების მიმართებას. დასავლეთ ნახნაგის შემდეგ მნიშვნელოვანი იყო ქვაჯვარას ჩრდილოეთი მხარე, რომელიც ეკლესიისკენ იყო მიმართული. რაც შეეხება ქვაჯვარას აღმოსავლეთ მხარეს, უმეტეს შემთხვევაში იგი ორნამენტებით იმკობოდა. ამის მიხედვით შესაძლებელია განისაზღვროს დამკვეთის სოციალური სტატუსი. დამკვეთთა პორტრეტების პოზიცია ქვაჯვარაზე მომლოცველთათვის თავისებური მინიშნება იყო პიროვნების ადგილზე ფეოდალურ საზოგადოებაში.

ქვაჯვართა რელიეფურ დეკორში საერო პორტრეტის პოზიციების გასარკვევად ჩვენ ხელთ გვაქვს მხოლოდ ოთხი შედარებით კარგად შემონახული ქვაჯვარა, რომლებშიც საერო პორტრეტებს გარკვეული ადგილები აქვს მიჩენილი. ესენია VI საუკუნის დასასრულის ბრდაძორისა და ნაზლაურას ქვაჯვარები, კატაულას ქვაჯვარას სვეტი (VII ს.) და უსანეთის ქვასვეტი (VIII-IX სს.). ჩვენთვის საინტერესო საკითხის განხილვაში დავათის ქვაჯვარას ფრაგმენტიც (VI ს.) გვეხმარება. ამას გარდა გვაქვს რამდენიმე ქვაჯვარას კაპიტელი საერო პირთა გამოსახულებით. აღნიშნულ ქვაჯვარებზე დამკვეთთა გამოსახულებები სხვადასხვაგვარად არის წარმოდგენილი. შესაძლოა, ამგვარი ვითარების ერთ-ერთი მიზეზი იყო ის გარემოება, რომ ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების ადრეულ ეტაპზე ჯერ კიდევ არ იყო დადგენილი დამკვეთთა გამოსახვის ზუსტი წესები.

¹ *К источнику воды*, გვ. 195-197; Кондаков, *Археологическое путешествие*, გვ. 156-157.

² Кекелидзе, *Иерусалимский канонарь*, გვ. 13, 33.

VI საუკუნის დასასრულის ქვაფვარებზე საერო პორტრეტის განთავსების პრინციპების განხილვას დაეიწყებ ბრდაძორის ქვაფვარადან, რომელზეც რამდენიმე პორტრეტი არის გამოსახული.¹ ბრდაძორის ქვაფვარას რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიულმა პროგრამამ ჩვენამდე საკმაოდ კარგ მდგომარეობაში მოაღწია, თუ არ ჩავთვლით რელიეფების ზედაპირის დაზიანებას. ამიტომ მის საფუძველზე შეიძლება გავარკვიოთ, როგორ არის ჩართული დამკვეთის პორტრეტები ქვაფვარას რელიეფურ პროგრამაში.

ბრდაძორის ქვაფვარაზე დამკვეთთა გამოსახულებები სამ კომპოზიციაში არის წარმოდგენილი: მამაკაცის ერთი პორტრეტი მოთავსებულია ქვაფვარას მთავარი, დასავლეთი ნახნაგის ზედა კომპოზიციაში, სადაც მას მიჩენილი აქვს ადგილი აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის გვერდით; ქვასვეტის სამხრეთ ნახნაგზე, ორი წმინდა პერსონაჟის ქვემოთ მოთავსებული არის ორი სამფიგურიანი კომპოზიცია — მამაკაცი, ქალი და ბავშვი („ოჯახური პორტრეტი“).

განსაკუთრებით საყურადღებოა სვეტის ზედა რეგისტრში ღმრთისმშობლის მარჯვნივ გამოსახული მამაკაცის პორტრეტი. ზემოთ უკვე აღინიშნა, ქრისტეს, ღმრთისმშობლისა და წმინდანთა წინაშე ვედრებით წარმდგარ იმპერატორთა და დიდებულთა პორტრეტები ბიზანტიაში იუსტინიანეს ხანაში ჩნდება და შემდგომ ეს თემა მყარ ტრადიციად იქცევა. საინტერესოა, რომ VI საუკუნის ქვაფვარაზე ჩვენ გვაქვს ამ ბიზანტიური ტრადიციის თავისებური გამოძახილი. საერო კოსტიუმით მოსილი მამაკაცი, რომლის სოციალურ სტატუსზე მეტყველებს ყვავილი მის მარჯვენა ხელში, უთუოდ, მაღალი ფეოდალური წრის წარმომადგენელია. სასანიანთა იმპერიაში მიღებული ყვავილი-ინსიგნია, როგორც პიროვნების გამორჩეულობის ნიშანი, გავრცელდა საქართველოში, რისი არაერთი მაგალითი გვავაქვს ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე.² საგულისხმოა, რომ მამაკაცის ჩაცმულობა, ტიპური მხედრული სამოსი — ქამრით გადაჭერილი გრძელი „კაბა“, დამახასიათებელი ფორმის რკალისებური მოხაზულობის ორნამენტული ქობით, გვერდებზე ვერტიკალურად ჩაჭრილი კალთით — ხშირია ამ ეპოქის ქართველ წარჩინებულთა გამოსახულებებზე.³

ქვაფვარაზე, რომელიც აღიმართა ქრისტესა და ღმრთისმშობლისადმი მიმართული შეწვევისა და მფარველობის ვედრებით, ბუნებრივია ღმრთის-

¹ Чубинашвили, Хандиси, გვ. 71-74; მაჩაბელი, ქრისტიანული თემები, გვ. 43- 60; მისივე, ქართული ქვაფვარები, გვ. 78-120.

² ადრეულ შუა საუკუნეებში სასანურ ირანში გავრცელებული ყვავილის სიმბოლური თემის შესახებ იხ. Орбели, Тревер, Сасанидский металл; Ackermann, Sasanian Seals, გვ. 784-815; Тревер, Новое сасанидское блюдо, გვ. 256-270; Ghirshmann, Iran. Parthes, გვ. 297-230; Мачабели, Поздне-античная торевтика, გვ. 112-113; Луконин, Искусство древнего, გვ. 156, 163, 169.

³ მაჩაბელი, ქართული ისტორიული, ტაბ. 18, გვ. 61-63.

მშობლის წინაშე საკულტო ძეგლის დამკვეთის გამოსახვა. ეს რელიეფური კომპოზიცია ორგანულად აღიქმება ადრეული შუა საუკუნეების მარიოლოგიურ გამოსახულებათა კონტექსტში. ბრდაძორის ქვაჯვარას ეს კომპოზიცია ჩვენ წინაშე წარმოდგება, როგორც ადრექრისტიანულ ეპოქაში გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემის ვარიაცია, რომელიც მოიცავს თაყვანსაცემ წმინდა სახეს და მომგებლის პორტრეტს. ამგვარი გამოსახულებები გვხვდება როგორც მონუმენტურ ხელოვნებაში, ასევე ხატებსა და რელიეფებზე. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ პორეჩის (პარენცოს) ბაზილიკის ცენტრალური აბსიდის მოზაიკა (VI ს.), სადაც ღმრთისმშობლის გვერდზე ქტიტორები არიან გამოსახულნი,¹ თესალონიკის წმ. დემეტრეს ეკლესიის გვერდითი ნავის მოზაიკა (გვიანი VI ს.) აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის გვერდით შემკვეთის ოჯახის გამოსახულებით,² კომოდილას კატაკომბების ერთ-ერთი სამარხის ფრესკა (რომი, 530) აღსაყდრებული ღმრთისმშობლისა და ორი წმინდანის გვერდით გარდაცვლილი ქალბატონის ტურტურას გამოსახულებით.³

ბრდაძორის ქვაჯვარას ეს რელიეფური კომპოზიცია უნდა განვიხილოთ, როგორც ადრექრისტიანული ეპოქის მონინავე ხელოვნებათა სისტემაში არსებული ეროვნული შემოქმედების ნაყოფი, რომელშიც ჩანს როგორც ახალი ქრისტიანული ხელოვნების მიერ შემოთავაზებული ნიმუშების ათვისება, ასევე ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ძალა, რაც ფორმების პლასტიკურ გადმოცემაში იჩენს თავს.

ადრეული შუა საუკუნეების ქვაჯვარათა რელიეფებთან დაკავშირებით არაერთხელ აღმინიშნავს კოპტურ ხელოვნებასთან იკონოგრაფიული და სტილური კავშირების არსებობა. ამ კონკრეტულ კომპოზიციის პლასტიკური გადწვევითა და სტრუქტურული წყობა გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს VI-VII საუკუნეების კოპტურ ქვის რელიეფებთან. ანალოგიურია არა მხოლოდ მხატვრული მიდგომა, არამედ კონკრეტული დეტალებიც. ამის მაგალითია კაიროს კოპტური მუზეუმის ერთ-ერთი რელიეფი ღმრთისმშობლის გამოსახულებით (n. 8006), სადაც ანგელოზის ჟესტი ბრდაძორის დიდებულის ჟესტის იდენტურია. ანალოგიურია ფიგურათა სქემატიზაციის ხასიათი, ფორმის პლასტიკური გადმოცემა.⁴ არსებობს მოსაზრება, რომ ამ ტიპის კოპტური რელიეფები⁵ საკმაოდ ხელოსნურად იმეორებს სპილოს ძვლის ბიზანტიურ დიპტიქის ღმრთისმშობლის რელიეფურ ხატს.⁶ ამ ვითარებამ უნდა დაგვაფიქროს იმ

¹ Прелог, *Мозаики Пореча*, გვ. 1-2.

² Barbet, *Early Representations*, ტაბ. 197-198.

³ იქვე, ტაბ. 196.

⁴ Beckwith, *Coptic Sculpture*, ტაბ. 113.

⁵ იქვე, ტაბ. 111-112.

⁶ Volbach, *Elfenbeinarbeiten*, n. 137.

ნიმუშებზე, რომლებიც ქართველ მოქანდაკეთ ჰქონდათ ხელთ თავიანთი რელიეფების შექმნისას.

ბრდაძორის ქვაჯვარას სვეტის სამხრეთი ნახნაგის სულ ზედა ნაწილში განლაგებულია ორფიგურიანი კომპოზიცია — სამღვდელმთავრო სამოსით მოსილი ორი ფრონტალური ფიგურა და მის ქვემოთ — ერთნაირი სქემით აგებული, თითქმის იდენტური ორი სამფიგურიანი რელიეფი: მარცხნივ — მამაკაცი, რომელსაც მკერდთან მიტანილ მარჯვენა ხელში ყვავილი უჭირავს, მარცხენათი კი მის გვერდით მდგომი ბავშვის ხელი უკავია, მარჯვნივ — მოსასხამში გახვეული ქალის ფიგურა. ჯგუფური რელიეფი უთუოდ ზემოთ გამოსახული დიდებულის ოჯახის წევრებს უნდა ასახავდეს. ეს „ოჯახური პორტრეტი“ VI საუკუნის საქართველოს ფეოდალური საზოგადოების ერთ-ერთ საგვარეულოს უნდა ეკუთვნოდეს.

ამ რელიეფზე გამოსახული მამაკაცის კოსტიუმი, მისი სოციალური სტატუსის მარკერი, ღმრთისმშობელთან გამოსახული მამაკაცის ჩაცმულობას იმეორებს. ანალოგიური სამოსით არის მოსილი ბავშვი. ქვასვეტის ნახნაგების მხატვრულ-იდუური მხარე ზუსტად არის გათვლილი. თუ მთავარი — დასავლეთი ნახნაგი, რომლის ზედა ნაწილში ღმრთისმშობლის გვერდით საერო პირი არის გამოსახული, ბიბლიური სიუჟეტებით არის დაფარული, სამხრეთის ნახნაგზე უპირატესად წმინდა პერსონაჟების წყვილები და საერო პირები არიან გამოსახულნი. მოქანდაკემ საერო პორტრეტებს გამოსახულთა სოციალური პოზიციისა და საგვარეულოში მათი ადგილების შესაბამისი პოზიციები მიუჩინა.

სვეტის ზედა ნაწილში ღმრთისმშობლის წინაშე დიდებულის წარდგენას ორგვარი ახსნა შეძლება მოეძებნოს. ერთი მხრივ, ქვაჯვარების რელიეფურ დეკორზე დაკვირვებამ გვიჩვენა მათი ერთგვარი კავშირი ადრექრისტიანული ტაძრების აბსიდების პროგრამებთან, რომლებშიც ქტიტორები გამოიხატებოდნენ მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის წინაშე.¹ ნიშანდობლივია, რომ ქვაჯვარათა რელიეფურ დეკორში იერარქიის იგივე პრინციპი არის გამოყენებული, რომელსაც ეფუძნებოდა ტაძრების ფრესკული დეკორი — მთავარი, ზეციური ზონა იყო აბსიდის კონქი და გუმბათი. სავარაუდოა, რომ ქვასვეტის მთავარი, დასავლეთის ნახნაგის ზედა ნაწილში გამოსახული საერო პირი ყვავილით-ინსიგნიით ხელში ფეოდალური საგვარეულოს უფროსი წევრია და ამ გამორჩეული ადგილით ხაზი გაესვა მის განსაკუთრებულ სტატუსს. რაც შეეხება ორ „ოჯახურ“ პორტრეტს, ისინი ქვასვეტის უფრო „მოკრძალებულ“, სამხრეთ ნახნაგზე არიან განთავსებულნი, მაგრამ მათი პოზიციაც სა-

¹ Grabar, *Martirium*, გვ. 87-199; Ihm, *Die Programme*, გვ. 12-40; Brenk, *The Apse, the Images*, გვ. 88-91.

განგებოდ არის გათვლილი. ეს ორი ჯგუფური პორტრეტი განლაგებულია კაპიტელის უნიკალური კომპოზიციის — „ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების“ ქვემოთ. კაპიტელისაგან მათ გამოყოფს ორფიგურიანი სცენა — სამღვდელმთავრო სამოსში გამონყობილი ორი პერსონაჟი, რომელთაგან ერთს ხელში საცეცხლური უპყრია, მეორეს — კოდექსი. ამ წმინდა სახეებს არ ახლავთ წარწერები, მაგრამ მათი პოზიცია ღვთისმშობლის სულის ამაღლების კომპოზიციასთან ცხადყოფს მათ ვინაობას. საცეცხლურით ხელში წმ. პეტრე უნდა იყოს, ხოლო კოდექსით ხელში — წმ. ანდრია. ეს ორი მოციქული ამგვარი ატრიბუტებით ღმრთისმშობლის მიძინების (*koimesis*) სცენის უცვლელი მონაწილეები არიან.¹ ამგვარად, დამკვეთთა „ოჯახები“ უშუალოდ ღმრთისმშობლისა და მოციქულების მფარველობის ქვეშ ექცევიან.

საერო პორტრეტების ასეთ დიფერენცირებულ განთავსებას სხვა ახსნაც მოეპოვება. შესაძლოა, ღმრთისმშობელთან გამოსახული დიდებული ოჯახის გარდაცვლილი წევრია. ამასთან დაკავშირებით შეიძლება გავიხსენოთ ადრე-ბიზანტიური კატაკომბების კედლის მხატვრობის ნიმუშები, სადაც ოჯახის გარდაცვლილი წევრები ზედა რეგისტრში გამოსახებოდნენ.²

საერო პორტრეტი არის ჩართული დმანისის რაიონში (ნაზლაურა) აღმორჩინელ ქვაჯვარას რელიეფურ დეკორში.³ ქვაჯვარას სვეტის მხოლოდ ერთი ნახნაგი არის შემკული ფიგურული გამოსახულებებით (ნათლისღება, წმინდანების და მოციქულების ორი წყვილი), კაპიტელის ოთხივე ნახნაგი რელიეფებით არის დაფარული. კაპიტელის მთავარ, დასავლეთ ნახნაგზე აღსაყდრებული ჩვილადი ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატია, მის მომიჯნავე სამხრეთ ნახნაგზე ორი საერო პირი არის გამოსახული. აღმოსავლეთ და ჩრდილოეთ ნახნაგებზე ფარშევანგისა და ლომის სიმბოლური გამოსახულებებია.

კაპიტელი, ქრისტიანული „ვერტიკალური იერარქიის“ მიხედვით, მხატვრულად და იდეურად ქვაჯვარას ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწილია, რომელსაც უშუალოდ ეყრდნობა დამაგვირგვინებელი სკულპტურული ჯვარი. ორი საერო პირის პორტრეტების მოთავსება ქვაჯვარას ამ ნაწილზე უთუოდ ამ პიროვნებათა მაღალი სოციალური სტატუსის მიმანიშნებელია.

კაპიტელზე, ქვაჯვარას უმაღლეს ზონაში, იკონოგრაფიული პროგრამის გამორჩეულ ადგილას, ღმრთისმშობლის ხატის მომიჯნავე ნახნაგზე საერო პირთა გამოსახვა მათ დანინაურებულ მდგომარეობაზე უნდა მიუთითებდეს. ისინი VI საუკუნის დასასრულის აღმოსავლეთ საქართველოს ფეოდალური საზოგადოების მაღალი წრის წარმომადგენლები არიან. ფრონტალურად მდგომი მამაკაცები ზუსტად ერთნაირი ჟესტებით არიან გამოსახულნი, ორივეს

¹ Evangelatou, *The Symbolism of the censer*, გვ. 119-120.

² Caillaud, *Le figure du commanditaire*, გვ. 66-121.

³ მაჩაბელი, *ქვაჯვარა აღსაყდრებული*, გვ. 55-82.

მარცხენა ხელი პატივისცემის ჟესტით მკერდთან აქვს მიტანილი. ღმრთის მშობლის ხატთან უფრო ახლო მდგომ მამაკაცს, რომელიც ზომითაც ოდნავ აღემატება მეორეს, ხელში ჯვარი უპყრია, მეორეს — ყვავილი-ინსიგნია.

განსხვავებულია მამაკაცთა ჩაცმულობა, რაც მათ სხვადასხვა სოციალურ რანგზე მიუთითებს. მარჯვენა მამაკაცის სამოსელი — გრძელსახელოებიანი „ქვეითი“ კაბა და მარცხენა მხარზე დამაგრებული მოსასხამი ადრებიზანტიური საიმპერატორო კარის ჩაცმულობის თავისებური ვარიაციაა (*tunica laticlavata* და *pallium*), რომლის ანალოგს ვხედავთ სამწევრისის რელიეფურ ფილაზე (V-VI სს. მიჯნა) ჯვრის თაყვანისცემის სცენაში გამოსახულ საერო პირის კოსტიუმში.¹

მეორე მამაკაცი შემოსილია ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში გავრცელებული მხედრული კოსტიუმით. ეს არის ქულაჯის მსგავსი, გვერდებზე ჩაჭრილი, ბალთიანი ქამრით გადაჭერილი კაბა მორკალული ქობით. მამაკაცს ზეაღმართულ ხელში შროშანისებრი ყვავილი უკავია, როგორსაც ვხედავთ ამ ეპოქის ქართულ რელიეფურ პორტრეტებზე (იხ. ქართველ დიდებულთა რელიეფური სახეები სამწევრისის, დმანისის, ბრდაძორის, ბოლნისის, ბალიჭის ქვაჯვარათა სვეტებზე).² ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფურ პორტრეტებზე ხშირია ამ „კავკასიური“ კოსტიუმის სხვადასხვა ვარიაცია, რაც უთუოდ გამოსახულ პიროვნებათა განსხვავებულ სოციალურ სტატუსზე მიუთითებს. კოსტიუმის ხასიათი რელიეფებზე გამოსახული ქართველი წარჩინებულების ნოდებრივი მდგომარეობის ანარეკლია, რადგან ფეოდალურ საზოგადოებაში მკაცრად იყო რეგლამენტირებული სხვადასხვა სოციალური ფენის ჩაცმა-დახურვის წესი.

პიროვნებები დიფერენცირებულნი არიან ჩაცმულობით და ატრიბუტებით. გარკვეული გრადაცია ჩანს ღმრთისმშობლის ხატის მიმდებარე ნახნაგზე მათ განლაგებაშიც. საფასადო მხარეს უშუალოდ ემიჯნება ბიზანტიურ ოფიციალურ კოსტიუმთან დაახლოებული სამოსით მოსილი, ზომით გამორჩეული მამაკაცი. იგი სოციალურად უფრო დაწინაურებული უნდა იყოს. ჯვარი მის ხელში სხვადასხვაგვარად შეიძლება იყოს ინტერპრეტირებული: ერთი მხრივ, თუ გავითვალისწინებთ VI-VII სს-თა კოპტურ სამარხ სტელებზე მიცვალებულ-

¹ მაჩაბელი, *ქართული ისტორიული*, გვ. 20-22. საქართველოში ბიზანტიური მოდის შემოსვლა უკვე V-VI საუკუნეებში აღინიშნება, რაც ბიზანტიელი მწერლების ცნობებით დასტურდება. ერთ-ერთი ბიზანტიური ქრონიკა მოგვითხრობს იმპერატორ იუსტინეს დროს (522) ლაზთა მეფის წათეს კონსტანტინოპოლში ჩასვლის შესახებ. მან იმპერატორისაგან მიიღო სამეფო ნიშნები, რომელთა შორის იყო პარადული სამოსი: თეთრი სტიქარი-პარაგაუდი, ოქრომკედით ამოქარგული იუსტინეს პორტრეტით (Беляев, *Украшения позднеантичной*, გვ. 28-29). ანალოგიურ ამბავს ვიგებთ ბიზანტიელი ისტორიკოსის აგათია სქოლასტიკოსის (538-582) თხზულებიდან (ბმორბიპ, ტ. III, გვ. 84).

² ამ ჰერალდიკური მოტივის შესახებ იხ. N11.

თა ჯვრით ხელში გამოსახვას,¹ შესაძლოა, იგი ამ პიროვნების გარდაცვალებაზე მიუთითებდეს. მეორე მხრივ, შეიძლება დავუშვათ, რომ ჯვრით ხელში გამოსახვა საგვარეულოს უფროსის ქრისტიანული სარწმუნოებისადმი ერთგულებაზე მიუთითებს. ინსიგნია-ყვავილი „კავკასიური“ კოსტიუმით შემოსილი მამაკაცის ხელში კი უთუოდ მის გარკვეულ სამოხელეო ღირსებას უნდა აღნიშნავდეს. შესაძლოა, ეს ორი მამაკაცი ერთი საგვარეულოს ორი თაობის წარმომადგენელია და ოსტატმა ამგვარად გამოხატა მათი ადგილი სოციალურ იერარქიაში თუ ოჯახში.

საერო პორტრეტების სიმრავლით გამოირჩევა კატაულას ქვაჯვარა (VII ს.), რომელიც ჯერჯერობით ერთადერთია ჩვენთვის ცნობილ ქვაჯვარათა შორის, რომელზეც საერო გამოსახულებების რაოდენობა რელიგიურ თემებს აჭარბებს.² ზემოგანხილული ქვაჯვარებისგან განსხვავებით, რელიგიური სიუჟეტები მხოლოდ სვეტის მთავარ დასავლეთ ნახნაგზე არის განთავსებული (წმინდანთა და მოციქულთა რელიეფები და ქვედა რეგისტრში — ჯვრის განდიდების სცენა), ჩრდილოეთი და სამხრეთი ნახნაგები მთლიანად საერო პირთა პორტრეტებს აქვს დათმობილი. ეს არის უნიკალური შემთხვევა, როდესაც ქვასვეტზე ფეოდალური საგვარეულოს/ოჯახის მრავალრიცხოვანი წევრებია გამოსახული. მათ განთავსებას გარკვეული პრინციპი უდევს საფუძვლად: ჩრდილოეთ ნახნაგზე მამაკაცები არიან წარმოდგენილნი, სამხრეთისაზე — ქალები.

ქვასვეტის დაზიანების გამო (ჩამოტეხილია სვეტის როგორც ზედა, ისე ქვედა ნაწილები) ვერ ხერხდება ამ ფეოდალური ოჯახის სრული შემადგენლობის დადგენა. შემორჩენილია მამაკაცთა და ქალთა ხუთ-ხუთი პორტრეტი, თუმცა ზემოთ და ქვემოთ დარჩენილია ფიგურების ფრაგმენტები. პორტრეტებს თან ახლავს ასომთავრული წარწერები, რომელთაგან ბევრი დაზიანებულია, მაგრამ დარჩენილი წარწერები მნიშვნელოვან ისტორიულ საბუთებს წარმოადგენს. ჩრდილოეთ ნახნაგის ერთ-ერთ ფიგურასთან წარწერაა: „წმიდაო თევდორე და ილარიონ, შეიწყალე გრიგოლ ვიპატოსი“.³ ბიზანტიის იმპერატორი საკარისკაცო ტიტულს ვიპატოსს, სხვა ტიტულების მსგავსად (კურაპალატი, პატრიკიოსი), თავისი გავლენის ქვეშ მყოფი ქვეყნების ფეოდალურ მფლობელებს უბოძებდა კეთილგანწყობის ნიშნად და მათი ადგილობრივი ავტორიტეტის გასაძლიერებლად.

კატაულას ქვაჯვარას შემკვეთი დიდებულის სოციალური სტატუსის წარმოსადგენად საკმარისია გავიხსენოთ, რომ ტიტული ვიპატოსი მოხსენე-

¹ Effenberger, *Koptische Kunst*, ტაბ. 36.

² მაჩაბელი, *ადრეული შუა საუკუნეების*, გვ. 120-141.

³ შოშიაშვილი, *ქართული წარწერების*, გვ. 120.

ბულია ერისთავთა ოჯახის წევრთან, მცხეთის ჯვრის ერთ-ერთ ქტიტორთან — დემეტრე ვიპატოსთან¹ და წრომის ტაძრის (VII ს.) სამხრეთ ფასადის წარწერაში: „წმიდაო ეკლესიაო, სტეფანოზ ვიპატოსი შეიწყალე“.² ამ გარემოების გათვალისწინებით, უნდა ვივარაუდოთ, რომ კატაულას ქვაფეხარას შემკვეთი გრიგოლ ვიპატოსი ქვეყნის მაღალი ფეოდალური წრის წარმომადგენელი უნდა იყოს. ამას ისიც ადასტურებს, რომ მის მიერ აღმართული ვოტივურ-მემორიული ძეგლი მისი ოჯახის/საგვარეულოს წევრების პორტრეტების სიმრავლით გამოირჩევა.

გრიგოლ ვიპატოსის ქვემოთ გამოსახული მამაკაცი ანალოგიური თარგის კოსტიუმით არის მოსილი. გრიგოლისაგან განსხვავებით, რომელსაც ორივე ხელი ვედრების ჟესტით მკერდთან აქვს მიტანილი, ამ მამაკაცს ხელში კვერთხი უპყრია, რომელიც საგვარეულოს ამ წარმომადგენლის სამოხელეო სტატუსზე მიანიშნებს. კოსტიუმის დეტალების მიხედვით (გრიგოლის საზეიმო სამოსელი გამორჩეულია თავისი შემკულობით) ამ მამაკაცს გრიგოლთან შედარებით უფრო დაბალი სოციალური პოზიცია უნდა ჰქონოდა, რასაც ქვაფეხარებზე მიღებული ვერტიკალური იერარქიის პრინციპი მიანიშნებს.³

კატაულას ქვაფეხარა უნიკალური საკულტო ძეგლია, რომელზეც ადრეული შუა საუკუნეების ქართველ ქალთა პორტრეტებია გამოსახული. ეს არის VII საუკუნეში ქვეყნის ფეოდალური საგვარეულოს თავისებური „გენეალოგიური ხის“ იშვიათი ნიმუში, სადაც პიროვნებები გარკვეული იერარქიული წესით არიან განლაგებულნი. ქვასვეტის სამხრეთ ნახნაგი დათმობილი აქვს ფეოდალური ოჯახის ქალების პორტრეტებს. ხუთი გადარჩენილი პორტრეტიდან ორი შედარებით კარგად არის შემონახული. პარადულ სამოსელში გამოწყობილი მანდილოსნების პორტრეტებს წარწერები ახლავს. ზედა პორტრეტის დაზიანებულ წარწერაში დარჩენილია მხოლოდ სახელის დაბოლოება „...რი“. კარგად იკითხება ზემოდან მეორე პორტრეტის წარწერა: „ჯუარო პატიოსანო, მარიამ მხევალი შენი შეიწყალე“. მის ქვემოთ გამოსახულ ქალბატონთან მოთავსებულ დაზიანებულ წარწერაში იკითხება „ესაკ...“.⁴ ამ შემთხვევაშიც ვერტიკალური იერარქიის წესი არის დაცული — უფრო მდიდრულად შემოსილი მარიამის პორტრეტი ზედა რეგისტრშია განთავსებული, რაც ოჯახში (თუ საგვარეულოში) მის აღმატებულ ღირსებაზე მიანიშნებს.

¹ Чубинашвили, *Памятники типа*, გვ. 143, ტაბ. 21.

² თ. ჟორდანიამ წრომის წარწერა XIX საუკუნის დასასრულს წაიკითხა და დაასკვნა, რომ მასში მოხსენებული არის სტეფანოზ II (629-62), რომელიც „ქართლის ცხოვრებაში“ ნახსენებია, როგორც „მაშენებელი ეკლესიათა“ (ძმონიკეპი, წ. I, გვ. 69-70).

³ ამ პორტრეტსაც ასომთავრული წარწერა ახლავს, მაგრამ ძლიერი დაზიანების გამო მისი წაკითხვა ვერ ხერხდება. ნ. შოშიაშვილი კითხულობს მას როგორც სახელს „მუჭელ“ (შოშიაშვილი, *ქართული წარწერების*, გვ. 121).

⁴ შოშიაშვილი, *ქართული წარწერების*, გვ. 123.

ქვასვეტის ნახნაგებზე მამაკაცთა და ქალთა პორტრეტების განაწილებაში გარკვეული ტენდენცია შეინიშნება. ერთი შეხედვით, ქვასვეტის გვერდით ნახნაგებზე მათი ერთნაირი რაოდენობით გამოსახვა გენდერულ თანასწორობაზე მიუთითებს, მაგრამ ძალზე ფრთხილი ხერხით მაინც უპირატესობა მამაკაცთა პორტრეტებს აქვს მინიჭებული. ზემოთ ჩვენ განვიხილეთ ეკლესიასთან აღმართული ქვაჯვარების ოთხნახნაგა სვეტების მიმართება საკუთრივ ეკლესიასთან და ამასთან დაკავშირებით სვეტის ნახნაგათა გარკვეული „იერარქია“. ქვაჯვარას ჩრდ. ნახნაგი ეკლესიისკენ არის მიმართული, რითაც კატაულას ქვაჯვარაზე მოთავსებულ მამაკაცთა პორტრეტებს უპირატესობა აქვს მინიჭებული.

ვინაიდან ჩემი ამოცანა არის ქვასვეტების რელიეფურ დეკორში საერო პორტრეტის ჩართვის პრიციპებზე დაკვირვება, მე არ ვეხები ფრაგმენტულად შემონახულ საერო პორტრეტების საკმაოდ მრავალრიცხოვან ცალკეულ ნიმუშებს. მაგრამ არ შეიძლება არ ვახსენო ასევე ძალზე ფრაგმენტულად შემონახული დავათის ქვაჯვარას სვეტის ნაწილი დამკვეთთა პორტრეტებით. დავათის ქვაჯვარას ფრაგმენტზე მხოლოდ სამი რელიეფური სცენა არის დარჩენილი, ამიტომ მსჯელობა მის სრულ იკონოგრაფიულ პროგრამაზე შეუძლებელია, მაგრამ ფრაგმენტის სიმცირის მიუხედავად, ზუსტად შეიძლება ქვასვეტის ნახნაგებზე თემების განაწილების გარკვევა.¹ ქვასვეტის ზედა სიბრტყეში არ არის ბუდე სკულპტურული ჯვრის ჩასადგმელად, რაც ცხადყოფს, რომ სვეტის ზედა ნაწილი ჩამოტეხილია. მთავარ დასავლეთ ნახნაგზე შემორჩენილია ორი რელიეფური კომპოზიცია: ქვემოთ — დონატორთა ორი ერთნაირი ფიგურა ზემოთკენ მიმართული მანიშნებელი ჟესტით და მათ ზემოთ ორი მთავარანგელოზი (ერთ-ერთ ანგელოზთან არის დაქარაგმებული წარწერა „მ ლ“ — მიქაელ). ქვაჯვარების ზედა რეგისტრების ანალიზმა გვიჩვენა, რომ მთავარანგელოზების ასეთი პოზიცია გვხვდება რეპრეზენტატიულ, საზეიმო კომპოზიციებში (ქრისტეს ამაღლება, ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა, ჯვრის თაყვანისცემა).² მოპირდაპირე აღმოსავლეთ ნახნაგზე მოთავსებული ღმრთისმშობლის რელიეფური ხატი უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ ქვასვეტის ზედა ნაწილში ქრისტეს ამაღლების კომპოზიციის არსებობა, რადგან ღმრთისმშობელი ამ სცენის მუდმივი მონაწილეა და ქვაჯვარებზე ამ თემას მუდამ ახლავს ღმრთისმშობლის გამოსახულება.³

¹ მაჩაბელი, *დავათის ქვასვეტის*, გვ. 69-85.

² იხ. ხანდისის, ბრდაძორის, დმანისის, მამულას ქვაჯვარები (მაჩაბელი, *ადრეული*, ილ. 8-9, 10-20, 35).

³ ამის მაგალითებია: ბაუტიცისა და საქარას კოპტური ტაძრების კედლის მხატვრობა (VI ს.) (Dalton, *Byzantine Art*, ნახ. 336-337, გვ. 548), რაბულას სირიული სახარების მინიატურა (586), ეგვიპტური წარმომავლობის მონუმენტური ნაქსოვი ხატი (VI ს.) (Weitzmann, *Age of Spirituality*, გვ. 455, სურ. 68; n. 477, ტაბ. XIV, გვ. 532-533).

ამ წყვილის ანონიმურობის მიუხედავად, ცხადია, რომ აქ გამოსახულნი არიან აღმოსავლეთ საქართველოს წარჩინებულნი, რაზეც მიუთითებს მათი სოციალური სტატუსის ნიშანი — კოსტიუმი, რომელიც ადრეულ შუა საუკუნეებში ქართულ ნიადაგზე ბიზანტიური საკარისკაცო კოსტიუმის ორიგინალურ ტრანსფორმაციას წარმოადგენს. ამავე დროს ქტიტორთა სამოსელი გარკვეულ სიახლოვეს ავლენს მცხეთის ჯვრის სამხრ. ფასადზე გამოსახულ ერისთავთა ოჯახის უმცროსი ნევრის ქობულ-სტეფანოზის სამოსელთან.¹ ეს გვაფიქრებინებს, რომ დავათის ქვაჯვარას დონატორები საზოგადოების იმ ფენას განეკუთვნებიან, რომელიც ახლოს იყო ერისთავთა საგვარეულოსთან, მაგრამ მათთან შედარებით იერარქიული კიბის უფრო დაბალ საფეხურზე იდგა.

დავათის ქვასვეტის დარჩენილი სცენების სიმცირის მიუხედავად, კარგად ჩანს მათი ურთიერთკავშირი. ქვედა რეგისტრში გამოსახული დამკვეთნი, მთავარანგელოზთა წყვილი, რომელიც ამალლების სცენაზე მიგვანიშნებს, მოპირდაპირე ნახნაგზე გამოსახული ჩვილადი ღმრთისმშობელი — ყველაფერი ერთად წარმოგვიდგენს ადრეობიზანტიურ ხანაში გავრცელებულ თემას — ქრისტესა და ღმრთისმშობლის წინაშე შემწირველთა წარდგინებას, რაც ზუსტად შეესატყვისება ქვაჯვარათა აღმართვის მიზანს — ღვთაებრივი შემწეობისა და მფარველობის ვედრებას.

სრულიად განსხვავებულად არის გამოსახული დამკვეთი უსანეთის ქვაჯვარაზე (VIII-IX სს.), რომელიც თავისი სახვითი საშუალებებით და სტილით გამოირჩევა VI-VII საუკუნეთა ზემოგანხილული ქვაჯვარებისაგან.² მე არ შევეხები ქვაჯვარას რელიეფური პროგრამის დეტალებს, განვიხილავ მხოლოდ ეკლესიისკენ მიმართულ ქვასვეტის ჩრდილოეთ მხარეს, სადაც ორი მთავარანგელოზის ქვემოთ რთული ოთხფიგურიანი სცენა არის გამოსახული. სვეტის ზედაპირი ძალზე დაზიანებულია, რაც ართულებს კომპოზიციის გარჩევას. მარცხენა ქვედა კუთხეში თავისი ზომით გამორჩეული მუხლმოდრეკილი ფიგურაა, მავედრებელი ჟესტით ზეაღმართული ხელებით. მის გვერდით ვერტიკალურად წარწერაა განთავსებული: „წმ(იდა)ო კვირიკე კა...ო... შ(ეი) წ(ყალ)ე“.³ კომპოზიციის ცენტრში, სცენის ზედა ნაწილში პატარა ფიგურაა, რომელიც მფარველობის ჟესტით მუხლმოდრეკილი ფიგურის თავს ხელით ეხება. ამ ფიგურას წარწერა ახლავს: „წმ(იდა)ჟ კვირიკე“. მისგან მარცხნივ ანგელოზის ფრონტალური ფიგურაა, რომელსაც მარცხენა ხელში გრაგნილი უკავია, მარჯვენათი კი წმ. კვირიკეს თავთან მონამის ჯვრიანი გვირგვინი

¹ Чубинашвили, *Памятники типа*, ტაბ. 22.

² მაჩაბელი, *ძველი ქართული*, გვ. 65-75.

³ ამ წარწერის შესახებ იხ. ბარნაველი, *უსანეთისა და წრომის*, გვ. 191-202; შოშიაშვილი, *ქართული წარწერების*, გვ. 124.

უკავია. წმინდანი და ანგელოზი კომპოზიციის ზედა — „ზეციურ სფეროში“ არიან გამოსახულნი. სცენის მარჯვენა ნაწილში, ანგელოზის ქვემოთ ძალზე დაზიანებული პატარა ფიგურა განირჩევა. მის გვერდზე წარწერაა: „წმ(იდა)ო კვირიკე შ(ეიწყალ)ე“ (მავედრებლის სახელი დაზიანებულია და არ იკითხება).

უსანეთის ქვაჯვარა გამორჩეულია არა მხოლოდ თავისი სტილითა და მსტავრულ-კომპოზიციური თავისებურებით, არამედ სრულიად განსაკუთრებული სიუჟეტით, რომელშიც რეალურად არის ასახული შემწირველთა ვედრებით მიმართვა წმ. კვირიკესადმი. ეს სცენა მოკრძალებულად ქვასვეტის ქვედა ნაწილში არის განთავსებული. შესაძლოა, დამკვეთთა ამგვარ გამოსახვაში მათი სურვილი იყო გათვალისწინებული. აღსანიშნავია, რომ უსანეთის ქვაჯვარაზეც დამკვეთთა გამოსახულება სვეტის ჩრდილოეთ მხარეს არის განთავსებული, რომელიც ტრადიციულად ეკლესიისკენ უნდა ყოფილიყო მიმართული, რაც აძლიერებს მავედრებლის კონტაქტს საკრალურთან.

საერო პორტრეტების განთავსება ქვაჯვარებზე გარკვეულ იდეურ და სოციალურ საფუძვლებს ემყარებოდა. ჩვენთვის დღეს საკმაოდ რთული არის კატეგორიული დასკვნების გაკეთება, რაც გაცილებით მეტ მასალას საჭიროებს. ქვაჯვარებზე საერო პორტრეტების განლაგება დამკვეთთა ღვთისმოსაობის გარდა, მათი სოციალური სტატუსის დემონსტრირებას ისახავდა მიზნად. პორტრეტის პოზიცია ქვაჯვარაზე თავისებური მინიშნება იყო საზოგადოებაში პიროვნების მდგომარეობაზე. ასე მაგალითად, სავარაუდოა, რომ ბრდაძორის ქვაჯვარას სვეტის დასავლეთ ნახნაგის ზედა რეგისტრში ღმრთისმშობლის წინაშე მდგომი მამაკაცი ფეოდალური საზოგადოების დაწინაურებული ფენის წარმომადგენელი უნდა იყოს. იგივე შეიძლება ითქვას დავათის ქვაჯვარას სვეტის დასავლეთ მხარეს, ამაღლების კომპოზიციის ქვემოთ გამოსახულ პერსონაჟებზე, რომლებიც ბიზანტიურ საკარისკაცო კოსტიუმთან მიახლოებული სამოსით არიან შემოსილნი. ნაზლაურას ქვაჯვარას კაპიტელზე ღმრთისმშობლის ხატის გვერდით გამოსახული მამაკაცებიც უთუოდ საზოგადოების მაღალ წრეს მიეკუთვნებიან.

იერარქიული გრადაცია არსებობდა ქვაჯვარას ჩრდილოეთ და სამხრეთ მხარეთა შორის. ბრდაძორის ქვაჯვარაზე ორი „ოჯახური პორტრეტი“ სვეტის სამხრეთ მხარეს არის გამოსახული, რაც მიუთითებს ამ ოჯახის წევრთა ადგილზე ფეოდალურ ოჯახში. იგივე შეიძლება შევნიშნოთ კატაულას ქვაჯვარაზე, სადაც ერთი შეხედვით ქვასვეტის ნახნაგებზე ერთნაირად განთავსებულ მამაკაცთა და ქალთა პორტრეტებს შორის ეკლესიისკენ მიმართულ ჩრდილოეთ მხარეზე განთავსებით უპირატესობა მამაკაცთა შტოს ენიჭება.

განხილული მაგალითებიდან გამომჩნდა, რომ ქვაჯვარებზე დამკვეთთა პორტრეტების განთავსებას გარკვეული პრინციპი ედო საფუძვლად. იგი ით-

ვალისწინებდა მომგებლის პოზიციას ფეოდალურ იერარქიაში, მის წოდებრივ თუ სამოხელეო მდგომარეობას. ქვაჯვარათა რელიეფურ კომპოზიციებში ჩართული საერო პორტრეტები ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს სოციალურ და პოლიტიკურ ისტორიასთან დაკავშირებულ მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს, რომლის რელევანტური „ნაკითხვა“ მნიშვნელოვანია ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს ისტორიისთვის.

დამონმებული ნყაროები და ლიტერატურა

ბარნაველი, უსანეთისა და წრომის — ბარნაველი თ., უსანეთისა და წრომის სტელების თარიღისათვის, მაცნე სმსმბმ, 1969, N1, გვ. 191-212.

მაჩაბელი, ძველი ქართული — მაჩაბელი კ., ძველი ქართული პლასტიკის სანყისებთან, სხ, 1984, N10, გვ. 65-75.

მაჩაბელი, საერო პორტრეტი — მაჩაბელი კ., საერო პორტრეტი ადრეფეოდალურ საქართველოში, „ხელოვნება“, 1991, N2, გვ. 98-112.

მაჩაბელი, დავათის ქვასვეტის — მაჩაბელი კ., დავათის ქვასვეტის ადგილი ქართული პლასტიკური ხელოვნების განვითარებაში, მაცნე, იხსს, 1991, N1, გვ. 67-85.

მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების — მაჩაბელი კ., ადრეული შუა საუკუნეების საერო პორტრეტის ისტორიიდან (კატაულას ქვასვეტი), ლხ, 1993, N1, გვ. 120-141.

მაჩაბელი, ქრისტიანული თემები — მაჩაბელი კ., ქრისტიანული თემები ძველ ქართულ პლასტიკაში (ბრდაძორის ქვასვეტი), „ხელოვნება“, 1993, N2 გვ. 43-60.

მაჩაბელი, პორტრეტი ადრეული — მაჩაბელი კ., პორტრეტი ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ პლასტიკაში (VI-VIII სს.), ლხ, 1998, N4, გვ. 131-161.

მაჩაბელი, ქართული ქვაჯვარები — მაჩაბელი კ., ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 1998.

მაჩაბელი, ადრეული — მაჩაბელი კ., ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბილისი, 2008.

მაჩაბელი, ქვაჯვარა აღსაყდრებული — მაჩაბელი კ., ქვაჯვარა აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის გამოსახულებით, კ. კახიანი, გ. ჭანიშვილი, ჯ. კოპალიანი, კ. მაჩაბელი, ზ. ალექსიძე, ე. ლილვაშვილი, ნ. პატარიძე, „ადრექრისტიანული საეკლესიო კომპლექსი დმანისიდან“, რედ. გ. გამყრელიძე, თბილისი, 2012.

მაჩაბელი, ქართული ისტორიული — მაჩაბელი კ., ქართული ისტორიული კოსტიუმი, თბილისი, 2013.

მაჩაბელი, ძველი მუსხის — მაჩაბელი. კ., *ძველი მუსხის ქვაჯვარას ინტერპრეტაციისათვის*, „ანალები. ისტორიის, ეთნოლოგიის, რელიგიის შესწავლისა და პოპულარიზაციის სამეცნიერო ცენტრი“, ეძღვნება ივ. ჯავახიშვილის 140 წლისთავს, 12, 2016, გვ. 45-59.

მაჩაბელი, ბოლნისის რაიონის — მაჩაბელი კ., *ბოლნისის რაიონის ადრექრისტიანული პლასტიკა* (ხელნაწერი, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის არქივი, თბილისი, 2009).

ქრონიკები, ნ. I — ქრონიკები, ნ. I, ტფილისი, 1895.

ბაქრაძე, გ. III — ბაქრაძე, გ. III, თბილისი, 1963.

შოშიაშვილი, ქართული წარწერების — შოშიაშვილი ნ., *ქართული წარწერების კორპუსი, I (V-X სს.)*, თბილისი, 1980.

Ackermann, Sasanian Seals – Ackermann Ph., *Sasanian Seals*, SPA, I, ed. A. U. Pope, London-New York, 1938, გვ. 784-815.

Barber, Early Representations – Barber Ch., *Early Representations of the Mother of God*, “Mother of God. Representations of the Virgine in Byzantine Art”, ed. M. Vassilaki, Athens, 2000, გვ. 253-261.

Beckwith, Coptic Sculpture – Beckwith J., *Coptic Sculpture*, London, 1963.

Brenk, The Apse, the Images – Brenk B., *The Apse, the Images and the Icon. An Historical Perspective of the Apse as a Space for the Images*, Wiesbaden, 2010.

Caillaud, Le figure du commanditaire – Caillaud A., *Le figure du commanditaire dans l'art funéraire des catacombes de Rome (III^e-VI^e siècles)*, S. Brodbeck, A.-O. Poilpré (eds.), “La culture des commanditaires. L'oeuvre et l'empreinte”, Paris, 2015, გვ. 66-121.

Dalton, Byzantine Art – Dalton O. M., *Byzantine Art and Archeology*, New York, 1904.

Effenberger, Koptische Kunst – Effenberger A., *Koptische Kunst*, Leipzig, 1974.

Evangelatou, The Symbolism of the censer – Evangelatou M., *The Symbolism of the censer in Byzantine representation of the Dormition of the Virgine*, “Image of the Mother of God. Perception of the Theotokos in Byzantium”, ed. M. Vassilaki, Burlington, 2005, გვ. 117-132.

Ghirshmann, Iran. Parthes – Ghirshmann R., *Iran. Parthes et Sassanides*, Paris, 1962.

Grabar, L'Empereur – Grabar A., *L'Empereur dans l'art byzantin*, London, 1971.

Grabar, Martirium – Grabar A., *Martirium: recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, London, 1972.

Ihm, Die Programme – Ihm C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei, 4.-8. Jahrhundert*, Stuttgart, 1992.

Machabeli, *Certains aspects* – Machabeli K., *Certains aspects du portrait laïque géorgien du Haut Moyen Age*, 40, “Zograf”, 2016, 83. 35-44.

Meyendorff, *The Byzantine Legacy* – Meyendorff J., *The Byzantine Legacy in the Orthodox Church*, New York, 1982.

Volbach, *Elfenbeinarbeiten* – Volbach W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Berlin, 1929.

Weitzmann, *Age of Spirituality* – Weitzmann K., *Age of Spirituality*, New York, 1979.

Беляев, *Украшения позднеантичной* – Беляев Н. М., *Украшения позднеантичной и ранневизантийской одежды*, Сборник статей, посвященных памяти Н. П. Кондакова. Археология, История искусства, Византиноведение, SemKond, Прага, 1926, 83. 201-228.

Кекелидзе, *Иерусалимский канонарь* – Кекелидзе К., *Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия)*, Тифлис, 1912.

К источнику воды – *К источнику воды живой. Письма паломницы IV века*, Санкт Петербург, 1860 (Москва, 1994).

Кондаков, *Археологическое путешествие* – Кондаков Н. П., *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине*, С. Пб., 1904.

Курбатов, *Ранневизантийские портреты* – Курбатов Г. Л., *Ранневизантийские портреты. К истории общественно-политической мысли*, Ленинград, 1991.

Луконин, *Искусство древнего* - Луконин В. Г., *Искусство древнего Ирана*, Москва, 1997.

Мачабели, *Позднеантичная торевтика* – Мачабели К., *Позднеантичная торевтика Грузии*, Тбилиси, 1976.

Мачабели, *Каменные кресты* – Мачабели К., *Каменные кресты Грузии*, Тбилиси, 1998.

Орбели, Тревер, *Сасанидский металл* – Орбели И. А., Тревер К. В., *Сасанидский металл*, Москва-Ленинград, 1935.

Прелог, *Мозаики Пореча* – Прелог М., *Мозаики Пореча*, Белград, 1959.

Северов, Чубинашвили, *Кумурдо и Никорцминда* – Северов Н. П., Чубинашвили, Г. Н. *Кумурдо и Никорцминда*, Москва, 1947.

Тревер, *Новое сасанидское блюдо* – Тревер К. В., *Новое сасанидское блюдо Эрмитажа (Из истории культуры народов Средней Азии)*, М.-Л., 1960.

Чубинашвили, *Памятники типа* – Чубинашвили Г. Н., *Памятники типа Джвари*, Тбилиси, 1948.

Чубинашвили, *Хандиси* – Чубинашвили Н. Г., *Хандиси*, Тбилиси, 1972.

Commissioners' Representation in the Relief Decoration of Georgian Early Christian Stone Crosses

Summary

Incorporating representations of laymen in works of religious art was a well-established Christian tradition originated in early Christian times. Historical figures depicted in church art are predominantly commissioners of artifacts. Relief portraits of commissioners, mostly local nobility and members of their families, are preserved both on early medieval Georgian stone crosses and on church facades. The distribution of donor figures on stone crosses standing in the open air outside churches, follows its own logic. The paper attempts to retrace the “topography” of commissioners’ images in the decoration system elaborated for such crosses. I argue that the placement of commissioners’ figures was conditioned by their social status, corresponding to the social hierarchy of that time.

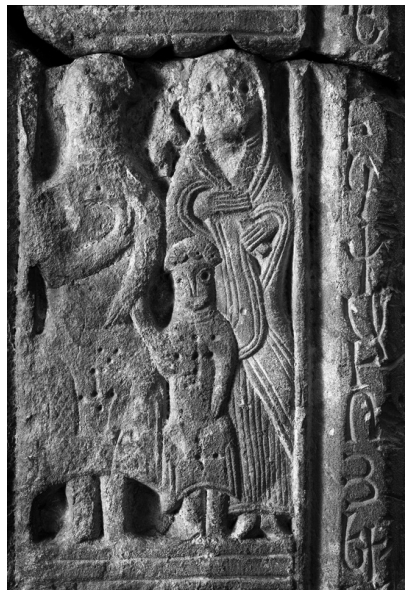
In order to understand the hierarchic order of representations of laymen on stone crosses the spatial position of these devotional objects must be taken into consideration, particularly, their spatial interrelation with the church buildings. According to Palestinian tradition, stone crosses were erected to the south-west part of churches (e. g. Kumurdo, Ratevani, Dzveli Muskhi, etc.). The stone cross pillars and their capitals are decorated with narrative compositions, ornaments, crosses, and other Christian symbols. New Testament scenes are combined with Old Testament compositions. There is no fixed place for commissioner figures on the pillars of stone crosses. They can be found in various places and in different contexts – there are single enframed figures, couples and families (parents with a child) on various parts of the stone shafts. Some reliefs preserve the names and titles of the depicted individuals (e. g. Grigol *upatos*, Arshusha *patrikios*, Grigol *mamasakhlisi*, etc.)

Commissioners’ representations aimed to demonstrate their piety and advanced social status. Special attention is paid to the dress and attributes emphasizing the privileged position of depicted characters. The stone crosses of medieval Georgia, with their developed iconographic systems, communicate important religious messages and demonstrate the active engagement of representatives of power in the creation of mentioned cult objects. The presence of the representatives of local feudal society in the iconographic programs of these cult objects served to promote their influence and rank.

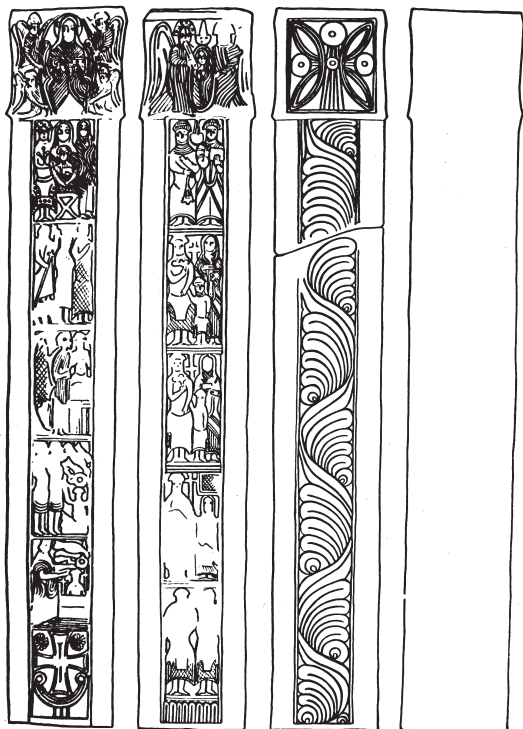
გამ. 1 (Tab. 1)



1



2



3

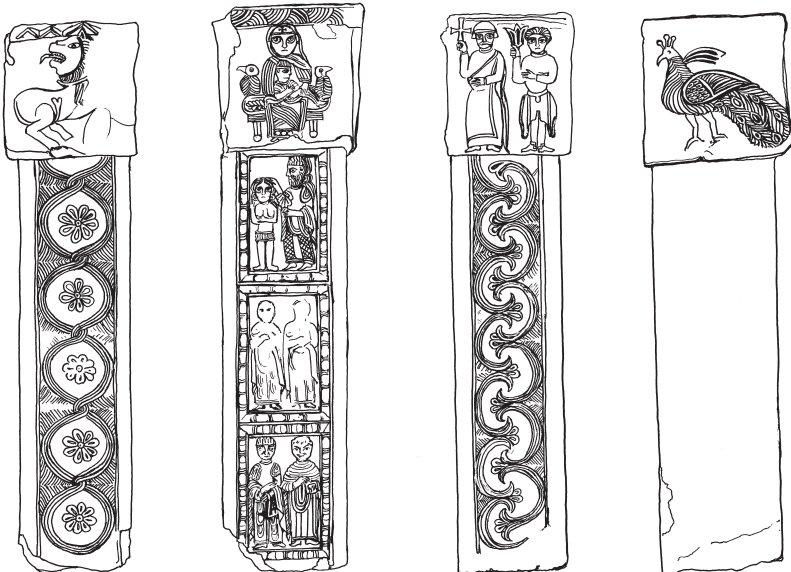
ჭაბ. 2 (Tab. 2)



4



5



6

გამ. 3 (Tab. 3)



7

8



9

10

11

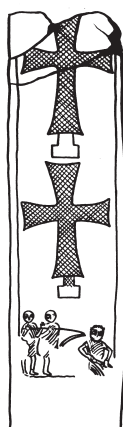
ტაბ. 4 (Tab. 4)



12



13



14



15

ილუსტრაციების სია:

1. ბრდაძორის ქვაჯვარა. დამკვეთის ფიგურა.
2. ბრდაძორის ქვაჯვარა. „ოჯახის პორტრეტი“.
3. ბრდაძორის ქვაჯვარა. სქემა.
4. ნაზლაურას ქვაჯვარა.
5. ნაზლაურას ქვაჯვარა. კაპიტელი.
6. ნაზლაურას ქვაჯვარა. სქემა.
7. კატაულას ქვაჯვარა. სქემა.
8. კატაულას ქვაჯვარა. გრიგოლის პორტრეტი.
9. კატაულას ქვაჯვარა. დიდებულის პორტრეტი.
10. კატაულას ქვაჯვარა. მარიამის პორტრეტი.
11. კატაულას ქვაჯვარა. ესაკის პორტრეტი.
12. დავათის ქვაჯვარა.
13. დავათის ქვაჯვარა. დამკვეთნი.
14. უსანეთის ქვაჯვარა. სქემა.
15. უსანეთის ქვაჯვარა. შემწირველის ვედრება წმ. კვირიკეს წინაშე.

List of illustrations:

1. Stone cross. Brdadzori. Commissioner's figure.
2. Stone cross. Brdadzori. Depiction of "Family".
3. Stone cross. Brdadzori.
4. Stone cross. Nazgaura.
5. Stone cross. Nazgaura. Capital.
6. Stone cross. Nazgaura.
7. Stone cross. Kataula.
8. Stone cross. Kataula. Portrait of Grigol.
9. Stone cross. Kataula. Portrait of nobleman.
10. Stone cross. Kataula. Portrait of Mariam.
11. Stone cross. Kataula. Portrait of Esak.
12. Stone cross. Davati.
13. Stone cross. Davati. Portraits of commissioners.
14. Stone cross. Usaneti.
15. Stone cross. Usaneti. Praying commissioner before St. Cyricus.

ფოტოები: 1, 2, 8-13, 15 (გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევითი ცენტრის სერგო კობულაძის სახელობის ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორია); 4, 5 (ავტორის არქივი); სქემები — მანანა ბელიაშვილი.

Photos 1, 2, 8-13, 15 (The Sergo Kobuladze Monuments Photo Recording Laboratory of the G. Chubinashvili National Research Centre for Georgian Art History and Heritage Preservation); 4, 5 (The archive of the author); Schemes – Manana Beliashvili.