



ადრექრისტიანული ლიბუჩბიკული ნივთები საქართველოში

ბრინჯაოს საცხელურები



კიტი მაჩაბელი

Kitty Machabeli

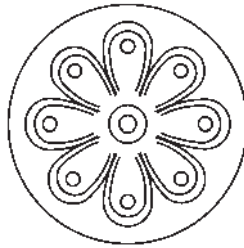
EARLY CHRISTIAN LITURGICAL OBJECTS FROM GEORGIA
BRONZE CENSERS

კიტი მარაგული



აღრეპრისგინანული ლიგურგიკული ნივთები საქართველოში

ბრინჯაოს საცხელურები



EARLY CHRISTIAN LITURGICAL OBJECTS
FROM GEORGIA

Bronze Censers

თბილისი 2020



ნაშრომი წარმოადგენს საქართველოში შემონახული ადრექრისტიანული ლიტურგიკული ხელოვნების უნიკალური ქმნილებების – სახარების რელიეფური სცენებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურების პირველ სამეცნიერო გამოკვლევას. საღთისმსახურო ნივთების მხატვრულ-სტილური ანალიზი გაშლილია ეკლესიის მამათა თხზულებების, წერილობითი წყაროების მონაცემების ფონზე. საცეცხლურები განხილულია ადრექრისტიანული ხელოვნების საერთო განვითარების კონტექსტში. საგანგებო ყურადღება დაეთმო სახარების სცენების იკონოგრაფიულ მხარეს. ინტერდისციპლინარული კვლევის მეთოდების გამოყენებით განსაზღვრულია საქართველოში დაცული ბრინჯაოს საცეცხლურების მნიშვნელობა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებისათვის. სირია-პლესტინური წარმოშობის ლიტურგიკული ნივთების ჩართვა ღვთისმსაურებაში წმინდა მიწიდან დაშორებულ ქრისტიანულ ქვეყნებში, მათ შორის საქართველოში, დამატებით კავშირებს ქმნის წმინდა მიწასთან.

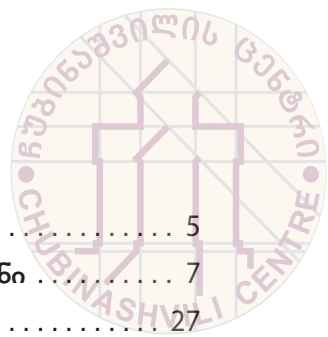
*ჩემი მასწავლებლის, ქართული ხელოვნების ისტორიის
მეცნიერების ფუძემდებლის აკად. გიორგი ჩუბინაშვილის
ნათელ ხსოვნას ვუძღვნი*

დამკაბადონებელი: გიორგი ბაგრატიონი

გარეკანზე – ბრინჯაოს საცეცხლური, სვანეთის
ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი

პირველი ქართული გამოცემა

© კიტი მაჩაბელი, 2020



სარჩევი

წინათქმა	5
I. ბრინჯაოს საცეცხლურები – ქრისტიანული წარსულის მაცნენი	7
II. ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში	27
III. საქართველოს ეროვნული მუზეუმი	40
ა) ქართული ხელოვნების მუზეუმი	40
1) ინვ. n. ს ⁴ 5329	40
2) ინვ. n. ნ/კ /IX №120	43
3) ინვ. n. 1969	45
ბ) ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი	47
გ) სვანეთის მუზეუმი	50
1) ინვ. n. 1969	50
2) ინვ. n. 42	53
3) ინვ. n. 403	54
დ) სამცხე-ჯავახეთის მუზეუმი	55
IV. ქედის მუზეუმი	58
V. ქუთაისის მუზეუმი	60
ინვ. ნ. 6172/B-735 (1)	60
ინვ. ნ. 6172/B-735 (2)	61
VI. საცეცხლურების ფორმები	63
VII. საცეცხლურთა იკონოგრაფია	72
დასკვნა	90
დამატება A	93
დამატება B	101
Summery	103
ტაბულების სია	106

შემოკლებები:

მუზეუმების მითითებისათვის გამოყენებულია შემდეგი აბრევიატურა:

ხსმ – ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი

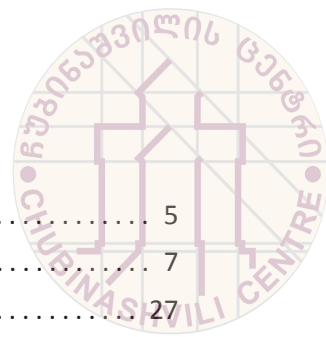
სმ – ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი

სიემ – სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი

სჯიმ – სამცხე-ჯავახეთის ისტორიული მუზეუმი

ქმმ – ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

ქიმ – ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი



CONTENTS

Preface	5
I. Bronze Censers – Testimonies of the Christian Past	7
II. Bronze Censers in Georgia	27
III. Georgian National Museum	40
a) Museum of Fine Arts	40
1) inv. n. s ⁴ 5329	40
2) inv. n. w/k /IX N120	43
3) inv. .n. 11620.....	45
b) State Museum of Georgia	47
c) Svaneti Museum	50
1) inv. n. 1969	50
2) inv. n. 42.....	53
3) inv. n. 403	54
d) Samtskhe-Javakheti Museum	55
IV. Ethnographic Museum of Keda.	58
V. Kutaisi Historical Museum	60
inv. n. 6172/B-735 (1)	60
inv. n. 6172/B-735 (2)	61
VI. Forms of Censers	63
VII. Iconography of Censers.	72
Conclusion.	90
Appendix A	93
Appendix B.	101
Summary	103
List of Plates	106



*„სასაკუმევლე მოასწავებს კაცებასა ქრისტესსა,
ხოლო ცეცხლი – ღმრთეებისა მადლსა.
სურნელებაჲ საკუმევლისა – სურნელებაჲ
მას სულისა წმიდისა მის საშოჲსა ქალწულისასა,
რომელმან იტვირთა ნაკურცხალი იგი ღმრთეებისაჲ,
რომელმან ჯერ-იჩინა მისგან ხორცშესხმაჲ.“*

(წმ. გერმანე კონსტანტინოპოლელი)

წინათქმა*

საცეცხლურები, სხვა ლიტურგიკულ ნივთებთან ერთად, ქრისტიანულ ღვთისმსახურებაში მოციქულთა დროიდან არის ინტეგრირებული. რელიგიურ პრაქტიკაში საცეცხლურების გამოყენება ბიბლიურ წარსულში იღებს სათავეს. ისინი ფართოდ გამოიყენებოდა იუდაისტურ რიტუალში, რასაც წმინდა წერილი ადასტურებს.

დღეისათვის მსოფლიოს მუზეუმებში ადრექრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების რამდენიმე ათეული ეგზემპლარი არის დაცული. მათი მნიშვნელოვანი ნიმუშები საქართველოს მუზეუმების კოლექციებში ინახება. წიგნში განხილულია ქრისტეს ცხოვრების რელიეფური კომპოზიციებით შემკული საქართველოში შემონახული ბრინჯაოს საცეცხლურები. ნაშრომის მიზანია ქრისტიანული ხელოვნების ამ ქმნილებათა მხატვრულ-ისტორიული მნიშვნელობის წარმოჩენა და მათი სამეცნიერო პრაქტიკაში ჩართვა.

ფართო არის ბრინჯაოს საცეცხლურებთან დაკავშირებულ საკითხთა წრე, რომელთა შორის უნდა აღინიშნოს ამ საეკლესიო ნივთების ადგილი ღვთისმსახურებაში, მათი წვლილი ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყა-

* გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ექსპედიციების დროს ზემო სვანეთის ეკლესიებში მივაკვლიეთ სირიულ-პალესტინური საცეცხლურების ნიმუშებს, რომელთაც საგანგებო გამოკვლევა მიეძღვნა. 1991 წლის თბილისის ომის დროს დაიწვა ინსტიტუტის შენობა. ხანძარს შეეწირა ინსტიტუტის მეცნიერთა თაობების მიერ წლების განმავლობაში შეგროვილი უმდიდრესი მასალა, დაიღუპა ჩემი ნაშრომიც. მხოლოდ მეოთხედი საუკუნის შემდეგ შევძელი მივბრუნებოდი ამ თემას და გადარჩენილი მასალების საფუძველზე აღმედგინა ნაშრომი. ამჯერად მასში მხოლოდ მუზეუმებში დაცული საცეცხლურები შევიდა.



ლიბებასა და გავრცელებაში, ასევე მათი კავშირი წმინდა მიწის ევლოგიებთან. მნიშვნელოვანია აგრეთვე ამ ლიტურგიკული ნივთების შექმნის ცენტრების დაზუსტება. პილიგრიმების მიერ წმინდა მიწიდან თავიანთ ქვეყნებში სხვა ევლოგიებთან ერთად ჩატანილი ბრინჯაოს საცეცხლურები ქრისტიანულ სამყაროში კულტურული კავშირების მჭევრმეტყველი საბუთებია. ბრინჯაოს საცეცხლურები, ხელოვნების საკმაოდ მოკრძალებული ნიმუშები, აღმოსავლეთის უძველესი ეკლესიების თავისებური რელიკვიები, ყურადღებას იმსახურებს, როგორც ადრეული ქრისტიანობის ორიგინალური ქმნილებები. საცეცხლურებზე შემონახული წმინდა სახეები ადრეულ ქრისტიანთა რწმენის ვიზუალურ ხატებად წარმოგვიდგება, რომელთა მეშვეობით ვეზიარებით ბიზანტიის საზღვრებს გარეთ არსებულ ქრისტიანულ ხელოვნებას.



I თავი

პრინჯაოს საცეცხლურების ისტორიიდან

საცეცხლურები (Θυματεριον, Thymiaterium, Incensorium, Thuribula) სხვა ლიტურგიკულ ნივთებთან ერთად, ღვთისმსახურებაში მოციქულთა დროიდან მონაწილეობდა. ლიტურგიაში მათ განსაკუთრებული ფუნქცია ენიჭებოდათ. საცეცხლურები, რომლებსაც საეკლესიო მსახურების დროს „საკუმეველისა კუმევისათვის“ (ლუკა, 1,11) იყენებდნენ, ძველ აღთქმაშიც არაერთხელ მოიხსენიება, რაც უძველესი დროიდან მათ მნიშვნელობას წარმოაჩენს:

„და მიიღეს ორთა მათ ძეთა აჰრონისათა, ნადიბ და აბიუდ, კაცად-კაცადმან საცეცხური მისი, და დადვეს მათ ზედა ცეცხლი და დაასხეს საკუმეველი...“ (ლევიტელთა, 10,1).

ბიბლია მოსესა და აჰრონის მიერ „კარავისა მის საწამებელთასა“ კართან საცეცხლურებით მისვლას აღწერს:

„და მოიღეთ კაცად-კაცმან საცეცხური თვისი და დაასხთ მას ზედა საკუმეველი და მოიღეთ წინაშე უფლისა კაცად-კაცმან საცეცხური თვისი ორასერგასი საცეცხური...“

„და მოიღო კაცად-კაცმან საცეცხური თვისი და შთაასხეს მას ცეცხლი, და დაასხეს საკუმეველი და დადვეს თანა კარვისა მის საწამებელისათა მოსე და აჰრონ“ (რიცხვთა, 16,17-18).

საგანგებო ღვთისმსახურების დროს მღვდელთმთავარი საცეცხლურით ხელში შედიოდა საკურთხეველში და საკუმეველს აკმევდა:

„და მიიღოს სავსე საცეცხლური ნაკვერცხალი ცეცხლისაგან საკურთხეველისა, რომელ არს წინაშე ღმრთისა.“

„და აღივსნეს ხელნი საკუმეველითა შეზავებულითა მწულილითა და დაასხას საკუმეველი იგი ცეცხლსა მას ზედა წინაშე ღმრთისა და დაფაროს კვამლმან მან სალხინებელი იგი...“ (ლევიტელთა, 16,12-13).

ძველ აღთქმაში ნახსენებია ღვთისმსახურის მიერ ყოველდღიურად საკურთხეველზე საკუმეველის დილა-სალამოს კმევა:

„და აკუმოს მას ზედა აჰრონ საკუმეველი შეზავებული წყლითა განთიად-განთიად, რაჟამს განჰმზადებდეს სასანთლეთა მას ზედა სამარადისოდ.“

„და რაჟამს აღანთებდეს აჰრონ სასანთლესა, მწუხრი აკუმოს მას ზედა საკუმეველი სამიმდეგო მარადის წინაშე უფლისა“ (გამოსვლ. 30,8-9).



„ტაძარი იგი აღივსო საკუმეველთა“ (I ეს. 6,4)

„ოქროის აქუნდა სასაკუმეველ“ (ჰებრ. 9,4)

„ქმნა საკურთხეველი იგი რვალისაჲ საცეცხურთა მათგან რვალისაჲ“
(გამოსვლ. 38,1).

„აჰრონ და ძენი მისნი აკუმევედეს საკუმეველსა“ (I ნებუტ. 6,49)

„ხელსა მისსა ეპყრა სასაკუმეველ კუმევად ტაძარსა შინა“ (II ნებუტ. 26,19)

იოანე ღმრთისმეტყველის „გამოცხადებაში“ საცეცხლური „ოქროს თასად“ არის მოხსენიებული: „და რა აღიღო წიგნი, ოთხი ცხოველი და ოცდაოთხი უხუცესი დაემხო კრავის წინაშე; და თვითეულს ჰქონდა ჩანგი და ოქროს თასი საკმევლით სავსე, რომელიც არს წმიდათა ლოცვა“ (გამოცხ. 5,8). „შეიხუენ მას შინა საცეცხურნი, სავსენი საკუმეველთა“.¹

მითითებები კმევის მნიშვნელობაზე ძველი აღთქმის ტექსტებში არის გაბნეული. ასე მაგალითად, კმევა ბოროტი სულების განდევნის ძალად სახელდება (ტობ. 8,2-3). ერთ-ერთი ფსალმუნის მიხედვით, კმევა ღმრთისადმი აღვლენილი ლოცვაა („წარიმართენ ლოცვაჲ ჩემი ვითარცა საკუმეველი შენ წინაშე. აღპყრობაჲ ხელთა ჩემთაჲ მსხუერპლ სამწუხაროდ (მწუხრის ჟამს)“ (ფს. 140). ფსალმუნშივე საკმეველი შესანიშნავად მოიხსენიება („საკურთხები ტვინოანი შევწირო ვერძებითა და საკუმეველითა...“, ფს. 65).

საკმეველის კმევა ახალი აღთქმის ნარატივშიც არის ნახსენები. ლუკას სახარებაში ვკითხულობთ: ზაქარია „მსგავსად ჩვეულებისა მღვდელობისა ჰხუდა მას საკუმეველისა კუმევა და შევიდა ტაძარსა უფლისასა“ (1, 9.): „და ერგენა მას ანგელოზი უფლისა, მდგომარე მარჯუენით საკურთხევისა მის საკუმელთასათა“ (I, 11).

მორწმუნენი საკმეველის სურნელს სულიწმიდის კეთილისმყოფელ სუნ-თქვად აღიქვამდნენ. ბეთლემში მაცხოვრის თაყვანსაცემად მისულ აღმოსავლეთის მოგვთა ძღვენში გუნდრუკიც (საკმეველი) შედიოდა („და აღიღეს საუნჯეთა მათთა და შეწირეს მისა ძღუენი: ოქრო, გუნდრუკი და მური“, მათ. 2,11).

გვიანანტიკურ ხანაში საკმეველი საიმპერატორო კულტის მსახურებაში მონაწილეობდა. საკმეველს ღმერთებისა და იმპერატორების გამოსახულებებს დემონებისა და ავი სულებისაგან დასაცავად უკმევდნენ. ადრებიზანტიურ ხანაში საკმეველი ქრისტიანი იმპერატორების კარის ცერემონიების დროს გამოიყენებოდა.

წმ. ეფრემ ასური (306-373) თავის „ანდერძში“ საკმეველის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს: „საკურთხეველში აკმიეთ საკმეველი, რაჲთა მასში შემავალნი აღივსებოდნენ კეთილსურნელებითა“.² ანტიოქიის პატრიარქი სევერიოსი (ქ. 525) საკმეველს „წმინდა და კეთილისმყოფელ ლოცვად“ მიიჩნევდა.³ საკმეველი ნახსენებია იოანე ოქროპირის ერთ-ერთ ჰომილიაში. წერილობით წყაროებში ღვთისმსახურებაში საკმეველის გამოყენების მნიშვნელობაზე არა-ერთ მითითებას ვხვდებით.⁴

საღვთისმსახურო ნივთებს, ადრექრისტიანული ეპოქიდან მო-
ყოლებული, პრაქტიკულ დანიშნულებასთან ერთად, სიმბოლური დატ-
ვირთვაც ჰქონდა. საეკლესიო მოღვაწეთა თხზულებებში საცეცხლურების
მრავალგვარ განმარტებას ვხვდებით. ასე მაგალითად, კონსტანტინოპოლის
პატრიარქი იოანე მმარხველი (582-595) საცეცხლურის შემდეგ სიმბოლურ
ახსნას იძლევა: „საცეცხლური თავისი არსით ქრისტეს ბუნებოვნებას
აღნიშნავს, ჭურჭელი კაცობრიობაზე მიუთითებს, ნახშირი კი ღვთაებრივ
არსებაზე“.

კონსტანტინოპოლის პატრიარქის გერმანეს (715-730) ნაშრომში „განმარ-
ტებაჲ საიდუმლოთა კათოლიკე ეკლასიისა(თა) და სახისმეტყველებაჲ წესთა
მისთა“ ჟამისწირვის საინტერესო კომენტარი არის მოცემული. პატრიარქი
განმარტავს როგორც ტაძრის ნაწილთა, ასევე საღვთისმსახურო ნივთთა
სიმბოლურ მნიშვნელობას. ასე მაგალითად, აბსიდის კონქს იგი ადარებს
ბეთლემის ბაგას, „სადა-იგი იშვა უფალი ჩუენი იესუ ქრისტე“, საკურთხევის
კიბორიუმს აიგივებს გოლგოთასთან, „სადა-იგი ქრისტე ჯუარს-ეცუა“. წმინდა
ზიარების ბარძიმი განასახიერებს თასს, რომელშიც ჯვარცმული
ქრისტეს სისხლი გროვდებოდა. ფეშხუმი, რომელიც ზიარების პურის დასა-
ნაწილებლად გამოიყენება, „ხელთა წილ არს იოსებ და ნიკოდემოსისთა,
რომელთა დაკრძალეს გუამი ქრისტესი“.⁵

წმ. გერმანე კონსტანტინოპოლელი საცეცხლურის სიმბოლურ არსს
შემდეგნაირად განმარტავს: „სასაკუმევლე მოასწავებს კაცებასა ქრისტესსა,
ხოლო ცეცხლი – ღმრთეებისა მადლსა. სურნელებაჲ საკუმევლისა –
სურნელებაჲ მას სულისა წმიდისა მის საშოისა ქალწულისასა, რომელმან
იღვირთა ნაკურცხალი იგი ღმრთეებისა, რომელმან ჯერ-იჩინა მისგან
ხორცშესხმაჲ“.⁶ პატრიარქ გერმანეს დაკვირვებები ასახავს ძველ ტრადიციას,
რომელიც ქრისტიანობის ადრეულ პერიოდში იღებს სათავეს. ამ თხზულებაში
საღვთისმსახურო ნივთებისადმი განსაკუთრებული პატივისცემა ჩანს. ამ-
გვარად, ეკლესიის მამათა თხზულებებში უპირატესად საცეცხლურის შემ-
დეგ განმარტებს ვხვდებით: ცეცხლი – ქრისტეს ღვთაებრივ ბუნებას განა-
სახიერებს, ნაკვერჩხალი – ქრისტეს ადამიანურ ბუნებას, საკმევლის სურნელი
– ზეცად აღვლენილ ღოცვას.

ღვთისმსახურებაში საცეცხლურთა მნიშვნელობის უკეთ გასაცნობად
მოვიყვან ნაწყვეტს სამი დიდი საეკლესიო მოღვაწის – ბასილი დიდის, გრი-
გოლ ღვთისმეტყველისა და იოანე ოქროპირის ე.წ. „საუბრიდან“ (აპოკრიფი,
შედგენილი სამი მღვდელმთავრის სიტყვა-პასუხის ფორმით). საღვთის-
მეტყველო საკითხთა შორის საუბარი შეეხება ლიტურგიკულ ნივთებს –
საცეცხლურებს:

„შეკითხვა საცეცხლურთა შესახებ: რა არს საცეცხლურად წოდებული? –
ესე არს წიაღი ღმრთისმშობლისა.

რა არს ნახშირი საცეცხლურსა შინა? – ესე არს უფალი ჩუენი.



რა არს თხემი საცეცხლურისა? – ესე არს მეშვიდე ცაი.

რა არს ჯუარი საცეცხლურისა? – ესე არს ნიშანი ჯვარცმისა უფლისა ჩვენისა.

რა არს ჯაჭვი საცეცხლურისა? – ესე არს მამა და ძეი და სული წმინდა.

რა არს, რასაცა ჯაჭუნი უკავშირდებიან თხემსა ზედა? – ესე არს სიმყარე ცისა.

რა არს რგოლი დიდი, რომელიც მღვდელსა უპყრია ხელთ? – ესე არს ტახტი უფლისა ცეცხლისთვლიანი.

რა არს ხვრელის ზედა სარქველზე? – ესე არს ქერუბინი და სერაფიმი უფლისა ტახტის ირგვლივ.

რა არს ძირი საცეცხლურისა? – ესე არს ძე ღვთისა მოვლენილი.

რა არს მთლიანად საცეცხლურად წოდებული? – ესე არს მაყვალ მუწუნველი ცეცხლსა შინა.

რა არს ღმრთის წინაშე საცეცხლურად წოდებული? – ესე არს სინმინდე დიდი განკაცებისა ძისა ღმრთისა, მამაჲ და ძეჲ და სული წმინდა.⁷

საცეცხლურებთან სასწაულებიც არის დაკავშირებული. თეოდოსი დიდის (424-529) „ცხოვრებში“ მოთხრობილია წმინდანის მიერ უდაბნოში მონასტრისთვის ადგილის ძიების ამბავი. შესაფერისი მღვიმის აღმოსაჩენად მიმავალმა წმინდანმა „საცეცხლურში ჩამქრალი ნახშირი ჩაყარა, ზედ საკმეველი დაადო. ერთ-ერთ მღვიმესთან ნახშირი ნაკვერცხლად იქცა და ირგვლივ საკმევლის საამო სუნი დაიფრქვა. ასე გაცხადდა ღვთის ნება“.⁸ წმინდანმა საცეცხლურის დახმარებით მონასტრისათვის მონახა ღმრთისაგან მითითებული ადგილი.

მითითებას საკმევლის მნიშვნელობაზე სულის სახსენლად ვხვდებით იოვანე საბანისძის თხზულებაში. მოწამებრივი აღსასრულის მოლოდინში, აბომ „განიძარცვა სამოსელი თვისი და განსცა იგი სავაჭროდ, რათა უყიდონ მას სანთელად კერეონები (ცვილის სანთლები) და საკმეველი და მოავლინა ყოველთა მათ ეკლესიათა ქალაქისათა, რაითა აღანთონ. და მოავლინა ყოველთა მღვდელთა ვედრებით, რაითა ლოცვა ყონ მისთვის...“⁹

ღვთისმსახურებაში საცეცხლურების ხსენება ქრისტიანობის პირველი სამი საუკუნის განმავლობაში არ გვხვდება. როგორც ჩანს, ეს იმასთან იყო დაკავშირებული, რომ ქრისტიანობის საწყის პერიოდში საკმევლის კმევა იუდეურ და წარმართულ ტრადიციას უკავშირდებოდა. IV საუკუნიდან საკმეველი ფართოდ გავრცელდა პალესტინისა და სირიის ეკლესიებში. საკმევლის კმევა ეკლესიაში მხოლოდ IV საუკუნის ბოლოს მოიხსენიება. ეს არის პილიგრიმი ქალის ეგერიას წმინდა მიწაზე მოგზაურობის აღწერა (380 წ.). ეგერია დაწვრილებით აღწერს ღვთისმსახურებას იერუსალიმის ეკლესიებში. ჩვენთვის საინტერესოა აღდგომის ეკლესიაში ღვთისმსახურების აღწერა, რომელშიც რელიგიურ რიტუალში სა-



ცეცხლურის მნიშვნელობა იკვეთება: „სამი ფსალმუნის შესრულებისა და სამი ღოცვის აღვლენის შემდეგ აღდგომის ეკლესიის მღვიმეში შემოაქვთ საცეცხლურები და მთელი ბაზილიკა აღივსება საკმევლის სურნელით. მაშინ ეპისკოპოსი იღებს სახარებას და კითხულობს უფლის აღდგომის შესახებ.“¹⁰ იგულისხმებოდა, რომ ეს იყო იმ ნელსაცხებლის სურნელის მოგონება, რომელიც წმინდა დედებმა მიიტანეს უფლის საფლავთან. ამიტომ არის, რომ ამჟღავნებზე და პიქსიდებზე წმ. დედანი საცეცხლურებით ხელში არიან გამოსახულნი. ამგვარად, საცეცხლურების და კმევის უადრესი დანიშნულება დამარხვის ცერემონიის კონტექსტში განიხილებოდა და უპირატესად ქრისტესთან, მოწამეებთან და მათ რელიკვიებთან იყო დაკავშირებული.

საცეცხლურები მონაწილეობდა ღვთისმსახურებაში, რელიგიურ პროცესებში, საკულტო რიტუალებში, ეკლესიაში ეპისკოპოსის შესვლის დროს. საკმევლის გამოყენება ეკლესიებში სულ უფრო და უფრო მნიშვნელოვანი ხდებოდა და საცეცხლურებმა თანდათან ლიტურგიკულ ნივთებს შორის საპატიო ადგილი დაიკავა. განსაკუთრებული მნიშვნელობა მათ VI საუკუნის ბოლოსთვის, გრიგოლ დიდის დროიდან მოიპოვეს, რაც საღვთისმსახურო ტრადიციის ჩამოყალიბებას, თეოლოგიური აზრის განვითარებას უკავშირდებოდა.

საცეცხლური ნახსენებია წმ. სვიმეონ მესვეტის დედის მართას „ცხოვრებაში“. ვაჟის დაბადებამდე მართამ ვედრებით მიმართა თავის მფარველს – იოანე ნათლისცემელს, მივიდა მის ტაძარში ანტიოქიაში საცეცხლურით, აღავსო იგი საკმევლით და მთელ ტაძარს მისი სურნელი მოეფინა.¹¹

საცეცხლურების ლიტურგიაში გამოყენების შესახებ მრავალფეროვან ინფორმაციას ვხვდებით სამონასტრო ტიპიკონებში, სადაც ღვთისმსახურების წესების განმარტებებია მოცემული და ლიტურგიკული ნივთების, მათ შორის საცეცხლურების, ჩართვის პრაქტიკა არის განსაზღვრული.¹²

საცეცხლურთა დასამზადებლად აღმოსავლურქრისტიანულ ცენტრებში დიდი სახელოსნოები იქმნებოდა, რომლებიც მართლმადიდებელ ეკლესიებს ამ საღვთისმსახურო ნივთებით ამარაგებდა. დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა საცეცხლურთა გარკვეული მხატვრული ფორმა, შემუშავდა მათ ფორმაზე მორგებული რელიეფური დეკორი, რომლის იკონოგრაფიულ პროგრამას თეოლოგები ქმნიდნენ. წმინდა ისტორიიდან, ქრისტეს ცხოვრების მოვლენებიდან კონკრეტული სიუჟეტები შეირჩა, რომლებიც ზუსტად შეესაბამებოდა ამ საეკლესიო ნივთების ფუნქციას, მათ როლს ღვთისმსახურებაში, მათ სიმბოლურ მნიშვნელობას.

ღვთისმსახურებისათვის განკუთვნილ და წმ. მიწის პილიგრიმთათვის სასურველ მემორიულ ნივთებზე – სახარების რელიეფური სცენებით შემკულ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე მზარდმა მოთხოვნილებამ გამოიწვია მათი დიდი რაოდენობით დამზადების აუცილებლობა. სერიული წარმოებისათვის



გამოიყენებოდა ე.წ. „დაკარგული ცვილის მოდელი“ ტექნიკა (à la cire perdue). იქმნებოდა ცვილის მოდელი, რომელსაც შემოაკრავდნენ თიხას. მაღალ ტემპერატურაზე ლითონი იკავებდა გამლღვარი ცვილის ადგილს, ავსებდა ყველა სიცარიელეს. თიხის ფორმას ამტვრევდნენ და მიღებული ნივთის რელიეფურ ზედაპირს თეგითა და საჭრისით საგანგებოდ ამუშავებდნენ. სერიული წარმოებისათვის ჩამოსხმული მოდელიდან მზადდებოდა ფორმა, რომელსაც ინახავდნენ შემდგომი სამუშაოსთვის. ხშირად ხდებოდა მოდელებში სხვადასხვა ცვლილებების შეტანა, რელიეფური კომპოზიციების ვარიანტების შექმნა, რის შემდეგაც პროცესი ანალოგიურად მიმდინარეობდა. მუშაობის ეს მეთოდი ხელს უწყობდა ბრინჯაოს საცეცხლურების სერიულ წარმოებას და ამგვარი ტექნიკის გამოყენების გამო ქრისტიანული სამყაროს სხვადასხვა ადგილებში საცეცხლურების იდენტური ნიმუშები არის აღმოჩენილი. საცეცხლურების დამზადების ამგვარი წესი საეკლესიო ნივთების სხვა ჯგუფების შესაქმნელადაც გამოიყენებოდა (მაგ. ბრინჯაოს კანდელების).¹³

წერილობითი წყაროებიდან საღვთისმსახურო ნივთების მოხმარების კარგად გააზრებული სისტემა იკვეთება. საცეცხლურებთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ საკმევლის სურნელი, ეკლესიის კედლის მხატვრობის ფერადოვნებასთან და შუქთან ერთად, სულისა და თვალის საამებლად იყო მოწოდებული და უდიდეს ესთეტიკურ ზემოქმედებას ახდენდა მლოცველებზე. ამას ემატებოდა კმევის დროს საცეცხლურის ჯაჭვების მუსიკალური ჟღარუნი. ამავე დროს, საცეცხლურით კმევის დროს ჩნდება ფსკერის რელიეფური გამოსახულება, რომელიც სიმბოლურად და აზრობრივად ავსებს ზედაპირზე გამოსახულ რელიეფურ სცენებს. საკმევლის ზეაღმავალი არომატული ორთქლი ღმრთისკენ აღვლენილ ლოცვას, სულის ზესწრაფვას განასახიერებს. ამის ილუსტრაციას ვხვდებით იოანეს გამოცხადებაში: „და მოვიდა სხვა ანგელოზი და დადგა საკურთხეველის წინაშე და ჰქონდა სასაკმევლე ოქროსი; და მიეცა მას დიდძალი საკმეველი, რათა ყველა წმიდის ლოცვებთან ერთად დაედო იგი ოქროს საკურთხეველზე.“ „და ავარდა საკმევლის კვამლი წმინდათა ლოცვებთან ერთად ანგელოზის ხელით, ღმრთის წინაშე“ (8, 3-4).

საცეცხლურების გამოსახულებებს ვხვდებით ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებში: მონუმენტურ მხატვრობაში (სან ვიტალესა და სანტ აპოლინარე ინ კლასეს მოზაიკები, რავენა),¹⁴ ხელნაწერთა მინიატურებში (რაბულას სახარება,¹⁵ ჟელონის საკრამენტარიუმი¹⁶), სპილოს ძვლისა და სტეატიტის რელიეფებზე (Victoria and Albert მუზეუმი, ლონდონი; ტრირის კათედრალი, მეტროპოლიტენ მუზეუმი).¹⁷ განსაკუთრებით უნდა გამოვყო სირიაში აღმოჩენილი ადრებიზანტიური ხანის ბაზალტის სტელები ერთნაირი რელიეფური კომპოზიციით (VI ს. ლუვრი, ბერლინისა და ჰამას მუზეუმები): წმ. სვიმეონთან სვეტზე მიდგმული კიბით ადის ბერი, რომელსაც ხელში



არაპროპორციულად დიდი ზომის საცეცხლური უკავია. ეს რელიეფური სტელები იმის კარგი ილუსტრაციაა, თუ როგორ აისახებოდა ხელოვნების ნაწარმოებებში წმინდა ტექსტებში გაცხადებული ამბები.¹⁸

წერილობითი წყაროები და ხელოვნების ნაწარმოებები ადასტურებს ბიზანტიაში საცეცხლურების გამოყენებას დაკრძალვის რიტუალში, მათ მონაწილეობას სამგლოვიარო პროცესებში. საკმევლის სურნელი თან სდევდა მიცვალებულის სულს მარადიულ ცხოვრებაში. საცეცხლურებს აპოტროპეული მნიშვნელობაც ჰქონდა. – ისინი დემონებისაგან იცავდნენ გარდაცვლილის სულს. ამით აიხსნება მათი გამოსახულებების არსებობა კატაკომბებში. საცეცხლურები გამოიყენებოდა ასევე ეკლესიებში წმინდანთა ნაწილების შემობრძანებისას.¹⁹

ქართულ წერილობით წყაროებშიც ვხვდებით მინიშნებებს კმევის მნიშვნელობაზე („გარდაცვალებაჲ წმიდისა ღმრთისმშობლისაჲ. საკითხავი, თქმული იოვანე ღმრთისმეტყველისაჲ და მახარებლისაჲ“, საკითხავი 53).²⁰ საცეცხლური, როგორც წესი, ჩართულია „ღმრთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციებში (იხ. ფსევდო იოანე ღვთისმეტყველის აპოკრიფი „ამბავი ღმრთისმშობლის მიძინებისა“). ხელოვნების ნაწარმოებებში „კოიმეზისის“ სცენაში ღმრთისმშობლის თავთან, ჩვეულებრივ, საცეცხლურით ხელში პეტრე მოციქული არის გამოსახული.²¹ ღმრთისმშობლის მიძინების სცენის ერთ-ერთ მონაწილეს მუდამ უჭირავს ხელში ანთებული საცეცხლური, რომელიც დაკრძალვის ცერემონიაში აღიქმება არა მხოლოდ გარდაცვლილისადმი დამსწრეთა პატივის მიგების სიმბოლოდ, არამედ სულის სახსენლად მათ მიერ აღვლენილ ლოცვებად და ღმრთისა მიმართ მფარველობის ვედრებად.²²

ინფორმაციებს საკმევლის მნიშვნელობაზე დაკრძალვის რიტუალში წერილობით წყაროებში ვხვდებით. ასე მაგალითად, ბასილი ზარზმელის თხზულებაში მოთხრობილია სერაპიონის დაკრძალვის შესახებ: „და ჯეროვნითა გალობითა და სანთელთა სიმრავლითა და საკმეველთა სურნელებითა შემურეს და დადვეს საფლავსა.“²³

ბრინჯაოს საცეცხლურებისადმი ინტერესი ევროპაში გასული საუკუნის დასაწყისიდან გაჩნდა, როდესაც მეცნიერებმა ახლო აღმოსავლეთის ზოგიერთ მონასტერში, ეგვიპტეში, ყირიმსა და კავკასიაში ადრექრისტიანული ეპოქის ბრინჯაოს საცეცხლურების მანამდე უცნობ ნიმუშებს მიაკვლიეს. დღეისათვის ბრინჯაოს საცეცხლურთა რამდენიმე ათეული არის ცნობილი, ისინი მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმებსა და კერძო კოლექციებში არიან დაცულნი. ბევრი მათგანი საფუძვლიანად არის შესწავლილი, დათარიღებული და განსაზღვრული, გამოთქმულია საყურადღებო მოსაზრებები მათი შექმნის ცენტრებისა და მათი დათარიღების შესახებ.

საცეცხლურების მხატვრულ-სტილური ანალიზის ყველაზე ადრეული ნიმუშებია ს. პეტრიდისის, ო. პელკას, გ. მასპეროსა და გ. დე



ჟერფანიონის ნაშრომები, რომლებიც კონკრეტული საცეცხლურების კვლევას მიეძღვნა.²⁴ ამას მოჰყვა ნაშრომების მთელი რიგი, სადაც საცეცხლურთა ფორმების, მათი რელიეფური კომპოზიციების იკონოგრაფიისა და ორნამენტული დეკორის შესწავლის საფუძველზე, აგრეთვე მათი აღმოჩენის ადგილების გათვალისწინებით, ისინი სირიულ-პალესტინურ ნაწარმად აღიარეს.²⁵ ბოლო წლებში ბრინჯაოს საცეცხლურების ახალი ეგზემპლარები გამოჩნდა და ახალი მასალების მოძიების კვალდაკვალ თანდათან გაიზარდა მათდამი მიძღვნილი პუბლიკაციების რიცხვი, შეიქმნა არაერთი განმაზოგადებელი ხასიათის ნაშრომი.²⁶ საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ვ. ელბერნის გამოკვლევები, რომლებშიც საცეცხლურთა მორფოლოგიური ანალიზის საფუძველზე მათი ქრონოლოგია განისაზღვრა.²⁷

ბრინჯაოს საცეცხლურთა დათარიღებასთან გარკვეული სირთულეები არის დაკავშირებული. ეს უპირველესად იმით არის განპირობებული, რომ ჩვენთვის ცნობილ საცეცხლურთა შორის არცერთი არ არის აღმოჩენილი არქეოლოგიურ ფენაში. ისინი მოპოვებულნი არიან ან სამონასტრო და საეკლესიო სივრცეში, სადაც ისინი ღვთისმსახურებაში დიდი ხნის განმავლობაში გამოიყენებოდნენ, ან მუზეუმების მიერ აუქციონებზე და კერძო პირებისაგან არიან შეძენილნი.

დღეისათვის სამეცნიერო ლიტერატურაში ცალკეულ საცეცხლურთა დათარიღების საკითხში ერთიანი პოზიცია არ არსებობს, მათი შექმნის საწყისი ეტაპისა და წარმომავლობის განსაზღვრაში კი სრული თანხმობაა. საყოველთაოდ არის აღიარებული ბრინჯაოს საცეცხლურთა შესახებ ცნობილი მკვლევრის ჰელმუტ შლუნკის ხანგრძლივი კვლევის შედეგებზე დაფუძნებული მოსაზრება, რომლის თანახმად, თავდაპირველად არსებობდა საცეცხლურების შექმნის ძირითადი ცენტრები (სირია-პალესტინა), საიდანაც ისინი პილიგრიმთა მეშვეობით სხვადასხვა ქვეყნებში ვრცელდებოდნენ და ადგილებზე ოსტატებისათვის ნიმუშების როლს ასრულებდნენ. ეს გარემოება განაპირობებს იმას, რომ საერთო მხატვრულ-კომპოზიციური ნიშნების მქონე ბრინჯაოს საცეცხლურები, შესაძლოა, სხვადასხვა წარმომავლობისა იყოს.²⁸

ვიდრე კონკრეტულ ნაწარმოებებს შევეხებოდე, მოკლედ შემოვფარგლავ იმ ქრონოლოგიურ და სივრცობრივ ჩარჩოებს, რომლებშიც ექცევა ბრინჯაოს საცეცხლურები. ფუნდამენტური კვლევებით დასტურდება ლიტურგიული დანიშნულების ხელოვნების ნაწარმოებთა მასობრივად შექმნა სირია-პალესტინაში დაახლოებით VI საუკუნის მეორე ნახევრიდან. იმისათვის, რათა უკეთ წარმოვიდგინოთ გარემო, რომელშიც იქმნებოდა ეს ნივთები, ისინი უნდა დაუვკავშიროთ რელიგიური ხელოვნების ისეთ ნაწარმოებებს, როგორიც არის პალესტინური ამპულები, ბიზანტიური გულსაკიდი ჯვრები-ენკოლპიონები და ხელნაწერთა მინიატურები, სპილოს ძვლის ნაკეთობები. საცეცხლურთა დათარიღების საყრდენ წერტილებს გვაძლევს ხელოვნების

ამ ნაწარმოებებთან საცეცხლურთა რელიეფური დეკორის იკონოგრაფიული თანხვედრა, სახარების თემების შერჩევის პრინციპები, დეკორატიული პროგრამები, ორნამენტული დეკორი.

ბრინჯაოს საცეცხლურების შექმნის თავდაპირველი ადგილის დასადგენად განსაკუთრებით ნიშანდობლივია საცეცხლურთა რელიეფური დეკორის კავშირი პალესტინური ამპულების რელიეფებთან. ერთნაირია მათი მიდგომა რელიეფური პროგრამებისადმი. ამპულებისა და საცეცხლურების ოსტატები ამ ნივთებს იაზრებდნენ, როგორც სივრცეს, რომელმაც ქრისტეს ცხოვრების მთელი ციკლი უნდა დაითქოს. VI ს. დასასრულისა და VII ს. დასაწყისისათვის თეოლოგიური აზრის განვითარებამ ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებზე ნარატიული ციკლების შექმნას ჩაუყარა საფუძველი. ადრექრისტიანული ეკლესიების კედლის მხატვრობის ისტორიულმა ციკლებმა (Santa Maria Maggiore, რომი, V ს., Sant'Apollinare Nuovo, რავენა, VI ს.) წინა ეპოქებში გავრცელებული სიმბოლოებისა და ცალკეული ფიგურების ნაცვლად წმინდა ისტორიის ნარატიული ციკლების შექმნას ჩაუყარა საფუძველი.²⁹ ეს ტენდენცია მონუმენტური ხელოვნებიდან მცირე ხელოვნების ქმნილებებზე გავრცელდა, რაც ნათლად ჩანს ბრინჯაოს საცეცხლურებზე, პალესტინურ ამპულებზე, სპილოს ძვლის რელიეფებზე, ილუსტრირებულ ხელნაწერებში.

ანდრე გრაბარმა თავის გამოკვლევაში პალესტინური ამპულების შესახებ ადრექრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებებზე ქრისტოლოგიური ციკლის თემების შერჩევის პრინციპები განიხილა. მკვლევარი ხაზს უსვამს ოთხი სიუჟეტის განსაკუთრებულ პოპულარობას: „თაყვანისცემა“, „ჯვარცმა“, „წმ. დედანი უფლის საფლავთან“, „ამაღლება“. ამათგან ყველაზე ხშირად გამოისახებოდა „ჯვარცმა“ და „წმ. დედანი უფლის საფლავთან“, როგორც ქრისტეს სიკვდილისა და აღდგომის განსახიერება, როგორც ქრისტიანული ისტორიის ორი უმთავრესი მოვლენა, როგორც პალესტინის წმინდა ადგილებთან დაკავშირებული ძირითადი ეპიზოდები. ამავე ავტორს გამოთქმული აქვს მოსაზრება, რომ ამპულების შვიდსცენიანი ციკლი სადღესასწაულო კალენდრის უძველეს ვერსიას წარმოადგენს, როდესაც ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლი ჯერ კიდევ არ იყო საბოლოოდ ჩამოყალიბებული.³⁰

არსებობს გარკვეული პარალელიზმი ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფურ პროგრამებსა და პალესტინური ამპულების რელიეფური დეკორის თემების შერჩევაში. ამპულებზე ქრისტოლოგიური ციკლის შემადგენელი სცენების რაოდენობა შვიდიდან თორმეტამდე ვარიირებს (7, 12 – მაგიური რიცხვები). საცეცხლურების უმეტესობაზე ძირითადად ხუთსცენიანი ციკლი არის წარმოდგენილი. ამ ეპოქის მასალა ჩვენამდე დიდი ხარვეზებით შემორჩა და საკულტო ნივთების გარკვეულ ჯგუფზე პირობითად შემუშავებული ეს კანონზომიერება ხელოვნების ყველა სფეროში არ დასტურდება.

სახარების თემების ანალოგიური ციკლი, მასობრივი წარმოების მემორიული ნივთების გარდა, რომლებიც მოკრძალებული მასალისაგან,

ბრინჯაოსაგან მზადდებოდა და არ გამოირჩეოდა მაღალი მხატვრული ხარისხით, არსებობდა საზოგადოების მაღალი წრეების წარმომადგენელთა მიერ ინდივიდუალურად შეკვეთილი, ძვირფასი მასალისაგან (ოქრო, ვერცხლი) დამზადებული ნივთები, რომელთაც ასეთივე დაცვითი ფუნქცია ჰქონდათ. ანალოგიური ციკლი გვხვდება VI-VII საუკუნეთა ბიზანტიურ ბეჭდებზე. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანო ოქროს რვანახნაგა საქორწინლო ბეჭედი Dumbarton Oaks-ის კოლექციიდან, რომლის ერთ ნახნაგზე სევადით შესრულებული სცენაა – ქრისტე და ღმრთისმშობელი საქორწინლო გვირგვინს ადგამენ დაქორწინებულ წყვილს (ნარწერის მიხედვით, პეტრეს და თეოდოტას). დარჩენილი შვიდი ნახნაგი სევადით შესრულებულ ტრადიციულ „პილიგრიმულ“ ციკლს უკავია: ხარება, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, შობა, ტაძრად მიყვანება, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან. ამ შემთხვევაშიც სცენების იკონოგრაფიულ პროგრამას დაცვითი და სიმბოლური დატვირთვა აქვს. იგი ზუსტად იმეორებს ბრინჯაოს საცეცხლურებისა და ამბულების დეკორატიულ პროგრამას, სახარებისეული სცენების იკონოგრაფიას.³¹

ვატიკანის Sancta Sanctorum-ში ინახება წმ. მიწიდან პილიგრიმების მიერ VI საუკუნეში ჩამოტანილი კოლოფი-რელიკვარიუმი, რომლის სახურავი სახარების სცენებით არის მოხატული. როგორც ირკვევა, ადრეულ რელიკვარიუმებზე ბიბლიური თემების გამოსახვისას მოვლენათა ქრონოლოგია ყოველთვის არ იყო დაცული და ვატიკანის რელიკვარიუმი არის ყველაზე ადრეული ნაწარმოები, სადაც სახარების ნარატიული სცენები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით არის გამოსახული. (შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, წმ. დედანი უფლის საფლავთან, ამაღლება).³² ვატიკანის კოლოფი-რელიკვარიუმი წმინდა მიწიდან ჩამოტანილ ქვებს შეიცავს. მათზე მოთავსებულია წარწერები, რომლებშიც პილიგრიმების მიერ მოლოცვლილი წმინდა ადგილები არის ნახსენები. კენჭები აღნიშნავენ წმ. მიწის ტოპოგრაფიას, რომელიც ზუსტად შეესაბამება რელიკვარიუმის სახურავის შიდა ზედაპირზე გამოსახულ სცენებს. კენჭები თავისებური „ადგილების რელიკვიებია.“³³

ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი იყო ქრისტიანული ეგვიპტის, ანუ კოპტური ხელოვნების როლი. კოპტური ეგვიპტისა და სირიის დიდმა ცენტრებმა (ალექსანდრია, ანტიოქია) გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქრისტიანული ხელოვნების განვითარებაში. აქ ჩაეყარა საფუძველი გამოსახულებების ხაზგასმულ საკრალიზაციას, მათი სიმბოლური არსის მნიშვნელობის ზრდას.³⁴ ამ პროცესს VII საუკუნეში არაბთა შემოსევამ შეუშალა ხელი. აქ შემთხვევით არ შევაჩერე ყურადღება კოპტურ ხელოვნებაზე, რადგან მეცნიერთა ნაწილი ბრინჯაოს საცეცხლურთა დამზადების ერთ-ერთ ცენტრად კოპტურ ეგვიპტეს მიიჩნევს. ამ მოსაზრებას საფუძვლად ის გარემოება უდევს, რომ ბრინჯაოს საცეცხლურთა ნაწილი ეგვიპტეში არის აღმოჩენილი.³⁵



ნ. კონდაკოვი ალექსანდრიისა და ქრისტიანული ეგვიპტის (კოპტური) ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და გავრცელებაში გადამწყვეტ როლს სირიას ანიჭებდა, რომლის მეშვეობით ხდებოდა ქრისტიანული ხელოვნების ნაწარმოებთა ექსპორტი სხვადასხვა ქვეყანაში. მეცნიერი აღნიშნავს: „შემდგომში ამ მიღწევებს დაეფუძნა მცირე აზიის კულტურა, რომელიც დასაბამიდანვე ამარაგებდა შავი ზღვის ყველა სანაპიროს, კავკასიის ქვეყნებსა და სამხრეთ რუსეთს.“³⁶ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სირიულ-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლურების გარკვეული რაოდენობა სამხრეთ რუსეთში არის აღმოჩენილი.³⁷

საცეცხლურებს, მათი პრაქტიკული, საღვთისმსახურო დანიშნულების გარდა, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი დატვირთვა ჰქონდა. ამპულებისა და ენკოლპიონების მსგავსად, ისინი სირიისა და პალესტინის სახელოსნოებში იქმნებოდა, როგორც მემორიული პილიგრიმული ნივთები. წმ. მიწის მომლოცველებს ისინი ჩაჰქონდათ თავიანთ ქვეყნებში, როგორც ქრისტეს ცხოვრებასთან დაკავშირებული ადგილების მოლოცვის მოგონება. ეს ევლოგიები მორწმუნეებს სახარების მოვლენების ადგილებში თანაყოფნის შეგრძნებას უქმნიდა. პილიგრიმებისთვის შექმნილ ნაწარმოებებში ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი კომპოზიციების ნარატიული ციკლების შექმნა მომლოცველთა მიერ მონახულებული წმინდა ადგილების ასახვის აუცილებლობით იყო განპირობებული. ქრისტეს ცხოვრების ყოველი ეპიზოდი წმინდა მიწის კონკრეტულ ადგილს მიაწინებდა (ხარება – ნაზარეთი, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა – Ain Karim, შობა – ბეთლემი, თაყვანისცემა – მწყემსების ველი, ნათლისღება – მდ. იორდანე, ჯვარცმა – გოლგოთა, აღდგომა – მღვიმე და უფლის საფლავის ეკლესია იერუსალიმში). ეს სცენები არის გამოსახული როგორც ამპულებზე, ასევე საცეცხლურებზე.³⁸ ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი რელიეფური სცენებით შემკული საცეცხლურები მომლოცველთათვის წმინდა მიწაზე თავისებურ გზამკვლელებად მოიაზრებოდა. პილიგრიმობის ადგილები ოსტატებს საცეცხლურების რელიეფების სიუჟეტებს კარნახობდა. ამიტომ იყო, რომ აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებში შექმნილ საეკლესიო ნივთებზე (საცეცხლურები, ამპულები) სახარების თემების შერჩევაში გარკვეული პარალელიზმი არსებობს (სცენების ე.წ. „პილიგრიმული ციკლი“).

ამგვარად, საცეცხლურები, ღვთისმსახურებაში მათი მთავარი ფუნქციის გარდა, წმინდა მიწაზე პილიგრიმობის კონტექსტში უნდა განიხილებოდეს. ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფური კომპოზიციები, ამპულებთან და ენკოლპიონებთან შედარებით, ქრისტეს ცხოვრების უფრო სრულ ციკლებს გვთავაზობს. მათზე აღბეჭდილი ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდები მორწმუნეთათვის მათ მიერ მოლოცვილი ადგილების მოგონება იყო და იმავდროულად, ევლოგიებიდან მათზე ამ წმინდა ადგილთა მაღლი გადმოდიოდა. ეს ნივთები სწმინდეებთან მორწმუნეთა ფიზიკური კონტაქტის დასტური იყო. წმინდა მიწიდან სხვადასხვა ქვეყანაში ჩატანილი ორიგინალური

საცეცხლურების ასლების შექმნა მათზე სინმინდის გადატანას გულისხმობდა. დროთა განმავლობაში ორიგინალურ საცეცხლურებს საჭიროების მიხედვით შეანაცვლებდნენ ადგილობრივი ოსტატების მიერ შესრულებული მათი ასლებით. ამ გარემოებით აიხსნება საცეცხლურთა დიდი რაოდენობით გადარჩენა.³⁹



**ბრინჯაოს საცეცხლური.
სვანეთის მუზეუმი. VI-VII სს.**

ბრინჯაოს საცეცხლურებში გარკვეული განსხვავებები შეინიშნება, მაგრამ მათი მხატვრული გადაწყვეტის პრინციპი უცვლელია: ნახევარსფერული ფორმის ჯამი დაბალ, კონუსისებურ ან ცილინდრულ ფეხზე (ხანდახან უქუსლო), ბრტყელი ცილინდრული სარტყელი საცეცხლურის ზედა ნაწილში, ჭურჭლის პირზე თანაბარზომიერად განლაგებული ჯაჭვების დასამაგრებელი სხვადასხვა ფორმის სამი ვერტიკალური შვერილი. საცეცხლურების სფერულ ზედაპირზე სახარების

სიუჟეტებიანი რელიეფური სცენები ფრიზისებურად არის გაშლილი. რელიეფური კომპოზიციების პროგრამა ზუსტად იყო განსაზღვრული. სცენების რიცხვი საცეცხლურებზე ცვალებადია – ოთხიდან თორმეტამდე. ყველაზე გავრცელებულია ხუთი სცენისაგან შედგენილი ციკლი: „ხარება“, „შობა“, „ნათლისღება“, „ჯვარცმა“, „მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“. ზოგიერთ საცეცხლურზე მათ ემატება „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“, „ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა“, „იერუსალიმში შესვლა“. კომპოზიციების რიცხვი რიგ შემთხვევებში საცეცხლურის თასის ზედაპირის პროპორციულია – უფრო დიდი დიამეტრის საცეცხლური უფრო მეტ ეპიზოდს იტევს. როგორც ჩანს, სახელოსნოებში ოსტატებს ხელთ ჰქონდათ სადღესასწაულო ციკლის სიუჟეტების ნიმუშები, რომლებსაც ისინი საცეცხლურების შექმნისას იყენებდნენ.⁴⁰

საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების სიუჟეტები ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით მარცხნიდან მარჯვნივ არის განლაგებული, თუმცა ეს პრინციპი ხანდახან დარღვეულია. ამის მაგალითებია საცეცხლურები ბარჯელოდან, დრეზდენიდან, ბერლინიდან და ოდესიდან რომლებზეც ქრონოლოგიური რიგი არ არის დაცული (ბარჯელოსა და დრეზდენის საცეცხლურებზე „თომას ურწმუნოებას“ უკავია ადგილი „შეხვედრასა“, და „შობას“, შორის, ნაცვლად იმისა, რომ მოთავსდეს ჯვარცმის შემდეგ; ოდესის საცეცხლურზე აღდგომა წინ უსწრებს ჯვარცმას; ბერლინის საცეცხლურზე ნათლისღებას მოსდევს „ხარება მწყემსებს“).⁴¹

ქრისტეს ცხოვრების მოვლენათა თანმიმდევრობის დარღვევას მკვლევარნი სხვადასხვა მიზეზებით ხსნიან. ერთი მიზეზთაგანია ოსტატების უნებლიე შეცდომები, რასაც მათი განსწავლულობის დონე განაპირობებდა.



დამაფიქრებელია ყირიმში აღმოჩენილ საცეცხლურზე ქრისტოლოგიური სცენების რიგის აღრევა (მარცხნიდან – მარჯვნივ: მწყემსების თაყვანისცემა, შობა, ხარება, შეხვედრა, ჯვარცმა, აღდგომა, ნათლისღება). სცენების ნაწილი შებრუნებულად, მარჯვნიდან მარცხნივ არის განლაგებული და გამოთქმულია ვარაუდი, რომ ოსტატი, შესაძლოა, ცაცია იყო (?).⁴²

წერილობითი წყაროებით დასტურდება, რომ საცეცხლურები ეკლესიებისათვის სასურველ შესაწირავსაც წარმოადგენდა. ამის არაერთი მაგალითი გვაქვს ადრექრისტიანულ ხანაში. საცეცხლურებს სწირავდნენ წარმართნიც და იუდეველნიც,⁴³ სწირავდნენ ეკლესიებს და განსაკუთრებით თაყვანსაცემ წმინდანებს.⁴⁴ საცეცხლურების ეკლესიებისათვის შეწირვა კონსტანტინე დიდის ეპოქიდან იწყება. წერილობითმა წყაროებმა (მაგ. „Vita Silvestri“, VI ს.: Liber Pontificalis) შემოგვინახა ცნობები კონსტანტინე დიდის მიერ ლატერანის ბაზილიკისა და ბაპტისტერიუმისთვის შეწირული ძვირფასი თვლებით შემკული ოქროს საცეცხლურების შესახებ („Tymiamaterium ex auro purissimo cum gemmis prasimi“). ასეთივე ძღვენი შესწირა იმპერატორმა წმ. პეტრეს ბაზილიკას („Tymiamaterium ex auro purissimo cum gemmis ex unique ornatum“). ამასთანავე, კონსტანტინემ უზრუნველყო ეკლესიები საკმევლის სათანადო რაოდენობით, რათა საკურთხეველთან მთელი წლის განმავლობაში ეკმიათ საკმეველი.⁴⁵ ჩვენთვის არ არის ცნობილი ამ ნივთების ზუსტი ფორმა. ვარაუდობენ, რომ შესაძლოა, რომის დიდი ბაზილიკებისთვის იმპერატორის მიერ შეწირული სასაკმევლეები მაღალფეხიან ჭურჭელს წარმოადგენდა.⁴⁶

საცეცხლურთა შეწირვის შესახებ საყურადღებო ცნობებია შემონახული ბიზანტიელი ისტორიკოსების თხზულებებში (ევაგრე, VII ს., თეოფილაქტე სიმოკატა, VII ს.). შეგახსენებთ საცეცხლურების ეკლესიისათვის შეწირვის საინტერესო ფაქტს. V-VI საუკუნეებში მთელ აღმოსავლეთ საქრისტიანოში განსაკუთრებულ პატივს სცემდნენ წმ. მონამე სერგის, რომლის წმინდა ნაწილების თაყვანსაცემად მის ქალაქში, სერგიოპოლისში (რეზაფა) უამრავი მომლოცველი ჩადიოდა. ისტორიკოსები მოგვითხრობენ წმ. სერგის ტაძრის უმდიდრეს საგანძურზე და ძვირფას შეწირულობებზე. მდიდარ შემწირველთა შორის სახელდება სპარსეთის მეფე ხოსრო II (591-628). ევაგრე სქოლასტიკოსი თავის „ეკლესიის ისტორიაში“ მოგვითხრობს, რომ ზოროასტრიზმის მიმდევარმა შაჰმა ხოსრო II-მ (მას ქრისტიანი მეუღლე ჰყავდა) თავისი წარმატებული ლაშქრობებისა და ვაჟის დაბადებისათვის მადლიერების ნიშნად წმ. სერგის ტაძარს დიდი განძი შესწირა. შესაწირავს შორის ნახსენებია ძვირფასი თვალ-მარგალიტით შემკული ოქროს ჯვარი, ოქროს ბარძიმ-ფეშხუმი და ოქროს საცეცხლური.⁴⁷

საკმეველზე, როგორც სასურველ შესაწირავზე, მეტყველებს სვიმეონ მესვეტესთან დაკავშირებული სიმბოლური მემორიული ნივთები და მათზე მოთავსებული წარწერები. ევლოგიებზე გამოსახულია წმ. სვიმეონის სვეტზე მიდგმულ კიბეზე აღმავალი მამაკაცი საცეცხლურით ხელში. წარ-



წერებში მლოცველები შესთხოვენ წმინდანს მიიღოს მათი შესანიშნავი-საკმეველი და განკურნოს ავადმყოფები.⁴⁸ ამ პრაქტიკის ილუსტრაცია არის ზემოხსენებული ბაზალტის სტელები ანალოგიური გამოსახულებებით. ეს მაგალითები გვიჩვენებს საცეცხლურების მნიშვნელობას ინდივიდუალურ ღვთისმოსაობაში. ინტენსიურ ლოცვასთან ერთად, ისინი წარმოადგენდნენ ცოდვების გამოსასყიდ ერთ-ერთ მთავარ შესანიშნავს. საკმევლის ზეალმავალი სურნელი აძლიერებდა ზეცისკენ მიმართულ ლოცვას.

ბრინჯაოს საცეცხლურები, მათი სერიული წარმოების გამო, ხშირად საკმაოდ უხეშად არის შესრულებული. რელიეფური გამოსახულებები სქემატური და განზოგადებულია. ფიგურების კონტურები ხანდახან გაურკვევლად არის მონიშნული, რაც კომპოზიციების იდენტიფიკაციასა და რელიეფების მხატვრული ღირსებების შეფასებას ართულებს. რელიეფურ კომპოზიციებში უფორმო, ბლოკისებური ფორმები ხშირად მხოლოდ პირობითად მიაწინებებს ადამიანთა ფიგურებს. ზოგად მოცულობებში ზოგჯერ შეუძლებელია კონკრეტული პლასტიკური ფორმისა თუ საგნის ამოცნობა. რელიეფების ნაწილში დაკარგულია ფორმის პლასტიკურობა. მთავარი მხატვრული პრინციპია – განზოგადებული, სქემატიზირებული ფორმები, ექსპრესიულად გაზვიადებული ნაწილებით. ამ სერიულ ხელოსნურ ნაწარმში მთავარი იყო მინიშნება ქრისტეს ცხოვრებასთან დაკავშირებულ მოვლენებზე. ამ ვითარების გამო, შეუძლებელია მსჯელობა ცალკეულ ნიმუშთა მხატვრულ ღირსებებზე, მათ სტილზე. მაგრამ ეს ადრექრისტიანული ნაწარმოებები საშუალებას გვაძლევს გავარკვიოთ ქრისტიანული ხელოვნების განვითარების ადრეულ პერიოდში ნაწარმოებებისათვის თემების შერჩევის პრინციპები, იკონოგრაფიის თავისებურებები, რელიეფური პროგრამების ტიპები.⁴⁹

ბრინჯაოს საცეცხლურები საუკუნეების განმავლობაში ინარჩუნებდა თავის ტრადიციულ ფორმას, რელიეფური დეკორის ხასიათს, არქაულ იკონოგრაფიას. შუა საუკუნეების ოსტატები ცდილობდნენ წმინდა მიწაზე შექმნილი უძველესი საცეცხლურების ფორმისა და რელიეფური დეკორის განმეორებას, რათა მათ ქმნილებებზე გადმოსულიყო ამ წმინდა ნივთების მადლი. ამიტომაც საცეცხლურთა მდგრად იკონოგრაფიაში ძნელდება დროისმიერი ნიშნების ამოცნობა. ტრადიციულ რელიეფურ დეკორს ხშირად ისეთი ორნამენტული დეტალები ახლავს, რომლებიც ამ თარიღების დაზუსტების საშუალებას იძლევა. ამდენად, საცეცხლურებისთვის მიღებული ზოგადი თარიღი – VI-VIII საუკუნეები რიგ შემთხვევებში დასაზუსტებელია.

საცეცხლურების შექმნის ეპოქა უმნიშვნელოვანესი იყო ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში. ამ პროცესში ორი ძირითადი ტენდენცია იკვეთება: ერთი, რომელიც ანტიკურ, ელინისტურ ტრადიციას ეყრდნობოდა და მეორე, რომელიც აღმოსავლურქრისტიანულ საფუძვლებზე იყო დაფუძნებული. სწორედ ეს მეორე ტენდენცია მკაფიოდ იჩენს თავს ბრინჯაოს საცეცხლურებში, რომლებიც სირიულ ქვის რელიეფებთან და ხელნაწერების



მინიატურებთან, პალესტინურ ამპულებთან და რელიეფებით და გრავირებით შემკულ გულსაკიდ ჯვრებთან ერთად, უმდიდრეს მასალას გვანვდის ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების შესახებ. საცეცხლურების რელიეფების ნაივური და მარტივი მხატვრული სტილი მათი პროვინციული წარმომავლობის უტყუარი საბუთია.

ვ. ზალესკაიამ სანქტ-პეტერბურგის ერმიტაჟში დაცული ბრინჯაოს საცეცხლურების შესწავლის საფუძველზე შეიმუშავა მათი ქრონოლოგიური სისტემატიზაციის პრინციპები, რომელთა მიხედვით, ქრისტეს ცხოვრების ეპიზოდების შემცირებული ციკლი (ხუთი სცენა) დროთა განმავლობაში ივსებოდა დამატებითი თემებით. მათ ჯერ დაემატა მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა (II ჯგუფი), შემდეგ ციკლი ცხრა სცენამდე შეივსო (III ჯგუფი): მოგვთა თაყვანისცემა, ხარება მწყემსებს, იერუსალიმს შესვლა და თომას ურწმუნოება. ეს ჯგუფი მკვლევარმა არაუადრეს X საუკუნით დაათარიღა.⁵⁰ შესაძლოა, ამგვარი ქრონოლოგიური დაჯგუფება ლოგიკურად გამოიყურება, რადგან დროთა განმავლობაში იკონოგრაფია ვითარდებოდა და ახალი თემებით ივსებოდა. მაგრამ საცეცხლურთა შემოთავაზებული დაჯგუფება მხოლოდ სქემატური მონახაზია, რომელიც იკონოგრაფიული ევოლუციის ყველა ნიუანსს ვერ მოიცავს.

ბრინჯაოს საცეცხლურების სწორი განსაზღვრისათვის უნდა გავითვალისწინოთ არა მხოლოდ რელიეფური დეკორის ხასიათი (სცენების რაოდენობა, კომპოზიციური სქემები, იკონოგრაფიული დეტალები), არამედ ჭურჭლის ფორმა, მის ნაწილთა პროპორციულ თანაფარდობა, ჭურჭლის ტანის, ქუსლისა და პირის ხასიათი, მათი მორფოლოგია, გრაფიკული ორნამენტის ხასიათი, საცეცხლურის ფსკერის ორნამენტული მოტივები. მხოლოდ ყველა ამ მომენტის გათვალისწინება იძლევა საცეცხლურების განსაზღვრისა და დათარიღების სათანადო საფუძველს.

შენიშვნები

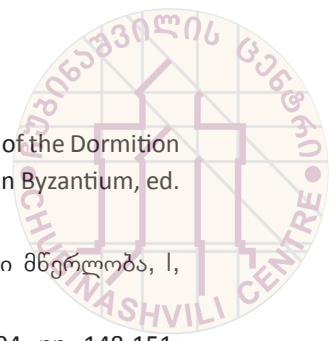
1. „მამათა სწავლება“, თბ. 1955, გვ. 273, 6.
2. სიტყვა მართლისა სარწმუნოებისა, თბ., 2010, ტ. III.
3. G. Rabo, Die liturgischen Geräte in der Syrisch-Orthodoxen Kirche (Syriologen-Symposium in Hermannsburg, 3.10.1998): Zu Geschichte, Theologie und Gegenwartige der syrischen Kirche, Hamburg, 2000, S. 365-380.
4. J. Braun Die christliche Altargeräte in seinen Sein und in seiner Entwicklung, München, 1932, S. 610. ნაშრომში თავმოყრილია ლიტურგიაში საცეცხლურების გამოყენების შესახებ არსებული წერილობითი წყაროები, მათ შორის VII საუკუნის დასასრულის Capitulare ecclesiastic cordinis და სხვ. (გვ. 598-602).
5. ნმ. გერმანე კონსტანტინეპოლელი, განმარტებაჲ საიდუმლოთა კათოლიკე ეკლეს-



სიისა(თა) და სახისმეტყუელებაჲ წესთა მისთა: სახისმეტყუელებითი განმარტება საღმრთო ლიტურგიისა, გამომც. ექვთ. კოჭლამაზაშვილი: საქართველოს ეკლესიის კალენდარი 2004 წლისათვის, თბ., 2003, გვ. 118 შემდ.

6. იქვე, გვ. 127.
7. აპოკრიფი „სამი მღვდელთმთავრის საუბარი“ – ლიტერატურული ნაწარმოები, შედგენილი ეკლესიის სამი წმინდა მამის კითხვა-პასუხის სახით: П. П. Вяземский, Беседа трех святителей, Санкт-Петербург, 1888, вып. 1, стр. 63-123.
8. წმინდანთა ცხოვრება, წიგნი პირველი, თბ., 2003, გვ. 39-40.
9. იოვანე საბანისძე, ჰაბოს წამება: ქართული მწერლობა, ტ. I, თბ., 1982, გვ. 461.
10. Письма паломницы IV века: Подвижники Благочестия, процветавшие на Синайской горе и в ея окрестностях, Санкт-Петербург, 1860 (Москва, 1994), стр. 198. ეგერია გატაცებით აღწერს იერუსალიმის სინმინდეებს: „ამაო არის ცდა აღწერო იერუსალიმის ეკლესიების საზეიმო მორთულობა... იქ ვერაფერს ვერ იხილავ ოქროს, ძვირფასი თვლებისა და აბრეშუმის გარდა: წმინდა აბრეშუმის ყველა კრეტსაბმელი და ქსოვილი ოქრომკედით არის შემკული. ამ დღეს გამოაქვთ პატიოსანი თვლებით შემკული ოქროს ჭურჭელი. შეუძლებელია აღწერო ან ღირსეულად შეაფასო უძვირფასესი შანდლების, ლამპრებისა და ძვირფასი ჭურჭლის სიმრავლე. აღარაფერს აღარ ვამბობ საკუთრივ ნაგებობებზე, რომლებიც კონსტანტინემ დედასთან ერთად შეამკო.“ (იქვე, გვ. 200). ქრისტიანულ ლიტურგიაში საცეცხლურის ჩართვის ყველაზე ადრეულ მოხსენიებას ვხვდებით ალექსანდრიელი ფილოსოფოსისა და თეოლოგის ორიგენეს (185-254) ნაშრომში (Origene, Contro Celso, V, 44, 459). B. Caseau, *Encens et Sacralisation de l'espace dans le christianisme byzantin*: Y. Lafond-V. Michel, *Espace sacré dans la Méditerranée antique de l'âge de bronze à l'antiquité tardive*, Renne, 2011, p. 253-270.
11. B. Caseau, *Incense and Fragrances: from Hous to Church. A Study of the Introduction of Incense to the Early Byzantine Christian Church: Material Culture and Well-Being in Byzantium (400-1453)*, Vienne, 2007, p. 86-87.
12. E. Velkovska, *Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources*: DOP, 55, 2001. p.27; იხ. დამატება A.
13. K. Wessel, *Die Kultur von Byzanz*, Frankfurt am Main, 1970, S. 129; M. Xanthopoulou, *Les lampes en bronze à l'époque paléochrétienne*: Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 16, Turnhout, Belgium, 2010, p.76.
14. სან ვიტალეს მოზაიკაზე იუსტინიანეს ამაღლება დიაკვანი საცეცხლურით ხელში არის გამოსახული (В. Н. Лазарев, *История византийской живописи*, Москва. 1986, таб. 54); სანტ აპოლინარე ინ კლასეს მოზაიკაზე იმპერატორ კონსტანტინე IV-ის (668-685) მიერ ტაძრისათვის პრივილეგიების გადაცემის სცენაში ერთ ღვთისმსახურს საცეცხლური უპყრია ხელთ (F. Cabrol-H. Leclercq, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et liturgie*, Paris, 1907, p. 22, fig. 4064).
15. C. Cechelli, G. Furlani, M. Salmi, *Rabula Gospels*, Olten and Lausanne, 1959.
16. F. Cabrol-H. Leclercq, დასახ. ნაშრ. გვ. 23, n. 4065.

17. J. Braun, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 126, 2; J. A. Cotsonis, *Byzantin Figural Processional Crosses*, Washington, D. C. 1994, fig. 2, p. 10; Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, 3rd ed. Mainz, 1976, S. 177. იხ. ასევე სპილოს ძვლის პიქსიდა ა, ბაზილევსკის კოლექციიდან (Metropolitan Museum) რელიეფური კომპოზიციით „წმ. დედანი უფლის საფლავთან“, სადაც ორივე მარიამი საცეცხლურით ხელში არის გამოსახული. უფლის საფლავის აღმნიშვნელი კიბორჩხის ცენტრალური თაღის ქვეშ, საკურთხეველის თავზე საცეცხლური არის ჩამოკიდებული (K. Weitzmann, *Age of Spirituality*, New York, 1979, 520 (581-582). წმ. პეტრე მოციქული საცეცხლურით ხელში გამოსახულია X საუკუნის ღმრთისმშობლის მიძინების სტეატიტის ხატზე (*The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Buzantine Era*, ed. H. C. Evans and W. D. Wixon, New York, 1997, p. 155-156, fig. 102).
18. სვიმეონ მესვეტის სასწაულები მასთან უამრავ მომლოცველს იზიდავდა. ისინი მოდიოდნენ წმინდანთან ვედრებით და მოჰქონდათ შესანიშნავი (საცეცხლური საკმევლით). სწორედ ეს სიუჟეტი არის გამოსახული ამ ბაზალტის სტელებზე (G. Vikan, *Byzantine Pilgrimage Art*, Dumbarton Oaks, Harvard University, Washington, D.C. 1982, გვ. 37, fig. 28; J. Lafontain-Dosogne, *Itineraire archéologiques dans la région d'Antioche. Recherches sur le monastère et sur l'iconographie de S. Simeon Stylite le Jeune*, Paris, 1967 (*Bibliothèque de Byzantion*, 4), p.172; 190 ff; J. P. Sodini, *Remarques sur l'iconographie de Symeon Alépine, Le premier stylite: Monuments et mémoires Piot*, 1989/70/ p. 34).
19. B. Caseau, დასახ. ნაშრ. გვ. 85-87.
20. კლარჯული მრავალთავი. გამოც. თ. მგალობლიშვილი, თბ., 1991 („ყოველად წმიდა, ღიბებული ღმრთისმშობელი და მარადის ქალწული მარიამ ჩვეულებისაებრ თვისისა წმიდასა საფლავსა უფლისა ჩუენისა მოვიდა საკუმეველისა კუმევად და მოიდრიკნა წმიდანი მისნი მუხლნი. ევედრებოდა მისგან შობილსა ქრისტესა ღმერთსა.“ (გვ. 413) გაბრიელ მთავარანგელოზის ხილვის შემდეგ ღმრთისმშობელმა „ჰრქუა ქალწულთა მათ: მომართვით მე სასაკუმეველეთ, რაითა ვილოცო“ (გვ. 413). უფალმა ღმრთისმშობლის თხოვნის საპასუხოდ მოუვლინა მას იოვანე მოციქული: „მრქუა მე წმიდამან ღმრთისმშობელმან ლოცვა ჰყავ და დაასხ საკუმეველი და ილოცე ესრეთ“ (გვ. 414).
21. იხ. ღმრთისმშობლის მიძინების სცენები ბიზანტიურ მოზაიკებზე: დაფნი, XII ს. ბოლო, მარტორანა, XIII ს. (E. Kitzunger, *The Mosaics of St. Mary's of the Ammiral in Palermo*, Dumbarton Oaks Studies 27, Washington, 1990); კაპრიე ჯამი, XIV ს. (R. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, London, 2002, p.22, Pl. 3); სპილოს ძვლის რელიეფები ღმრთისმშობლის მიძინების სცენით (A. Goldschmit-K. Weitzmann, *Die Byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.-XIII. Jahrhunderts*, B. 2. Berlin, 1979, nn. 111-113, 116, 174, 175; Bayerische Staatsbibliothek, München, p. 173, fig.112); სტეატიტის ხატები (Mather of God, *Representations of the Virgin in Byzantin Art*. edit. M. Vassilaki, Athens, 2000, p. 187, fig. 123; Kunsthistorische Museum, Vienna, p. 187, fig.123); ათონის მთის დიდ ლავრაში Lavra Skavophilakion ლექციონარიუმის მინიატურა, fol.134v. ((Mather of God, Pl.7); ღმრთისმშობლის მიძინების ბიზანტიური ფერწერული ხატი (XIV ს. ერმიტაჟი, სანქტ-პეტერბურგი) (Синай. Византия.Русь, СПб., 2001, В-127. стр. 152-153); ზარზმის ფერისცვალების ხატის ქედური ფრაგმენტი ღმრთისმშობლის მიძინების კომპოზიციით ერმიტაჟში (XII ს.) (Синай... В-97, გვ. 119).



22. M. Evangelatou, 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, pp. 119-120.
23. ბასილი ზარზმელი, „ცხოვრება სერაპიონ ზარზმელისა“: ქართული მწერლობა, I, თბ., გვ. 674-675.
24. S. Pétrides, Un encensoir syro-byzantin: Échos d'Orient, t.7, n. 46, 1904, pp. 148-151; O. Pelka, Ein syro-palästinisches Räuchengefäß: Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum, 1906, S. 85-92, pl. 4-5; G. Maspero, Un encensoire copte: Annale de Service de l'Antiquité, 1908, pp. 148-149, pl. I-IV; G. de Jerphanion, Un nouvel encensoir syrien et la série des objets similaires: Mélanges Syriens offerts à M. René Dussaud, Bd. I, Paris, 1939, p. 297 -312.
25. Ch. Diehl, Un nouveau, trésor d'argenterie syrienne: Syria, Revue d'art oriental et d'archéologie, t. VII, Paris, 1926, pp.105-122; K. Weitzmann, An East Christian Censer: Record of the Museum of Historic Art Princeton University, III, n.2, 1944, pp.2-4; E. Poeschel, Ein syro-palästinisches Rauchfäß im schweizerisches Landesmuseum: Jahrbuch schweizerischen Museen, Zürich, 1947, S.67-74; R. W. Hamilton, Thuribles: Ancient or Modern?: Iraq 36, 1974, pp. 53-65; J. Leroy, L'encensoir „syrien“ du couvent de Saint-Antoine, dans la desert de la Mer Rouge: Bulletin de l'Institut Français d'Archéologie Orientale: 76 (1976), p. 381-390; C. Billod, Les encensoirs syro-palestiniens de Bâle: Antike Kunst 30 Jahrg. Heft 1, 1987, pp. 39-56; В.П. Залеская, К вопросу о датировке некоторых групп сирийских культовых предметов: Палестинский Сборник, вып. 23 (86); Византия и Восток, Ленинград, 1971, стр. 84-89; idem. Сирийское кадило из Ургута: Средняя Азия и Иран, Ленинград, 1972, стр. 57-60.
26. H. Leclercq, „Encensoir“: F. Cabrol-H. Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, t.V, Paris, 1922, pp. 21-32; J. Braun, Das christliches Altargeräte, S.609, ff.
27. V. H. Elbern, Neuerworbene Bronzefigurenwerke in der Frühchristlich-Byzantinischen Sammlung: Berliner Museen, Berichte aus den Staatlichen Museen des Preussischen Kulturbesitzes. Neue Folge, XX, 1970, Berlin Heft 1, S. 2-16; idem, Zur Morphologie der Bronzenen Weichröuchgefäße aus Palästina: Archivo Español de Arqueologia, vols. 45-47, Madrid, 1972-1974, S. 447-462.
28. H. Schlunk, Staatlichen Museen in Berlin. Führer die Frühchristlich-Byzantinische Sammlung, Berlin, 1930, S. 42.
29. W. Kemp, Christliche Kunst: Ihre Anfänge, ihre Strukturen, Munich: Schiner/Mosel, 1994.
30. A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958. pp. 50-51.
31. M. C. Ross, Catalogue of the Byzantine and Early Medieval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection, vol 2, Washington D.C. 2005, p. 58-59, n. 69. Pl. XLIII-XLIV. აღსანიშნავია, რომ VI საუკუნის ფიზიკოსი ალექსანდრე თრალელი ოქტოგონს დაცვით თვისებებს მიანიჭდა (G. Vikan, დასახ. ნაშრ. გვ. 42-43, სურ, 15).
32. B. Fricke, Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from the Vatican: West 86 th, A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture, vol. 21, № 2, New York, 2014, pp. 230-250.



33. B. Reudenbach, *Reliquiare im Mitteralter Berlin*, Akademie Verlag, 2005 (*Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte*, 5), S. 75-88.
34. Д. Т. Райс, *Искусство Византии*, Москва, 2012, стр. 12.
35. G. Maspero, დასახ. ნაშრ., გვ. 148-149, ტაბ. I-IV; F. Cabrol-H. Leclercq, დასახ. ნაშრ., გვ. 26; J. Leroy, *L'encensoir syrien du couvent de Saint Antoine dans la desert de la mer rouge*: *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale*, 76, 1976, p. 381-390; D. Benazeth, *Les encensoir de la collection copt du Louvre*: *Revue du Louvre*, 98 (1988), pp. 294-300, p. 296, fig. 5-7; M. Rassart-Deberg, *Le Christ et la croix dans l'art copt: Orientalia Louvaniensia Analecta. Coptology. Past, Present and Futur: Louvain*, 1994, p. 58-60.
36. Н. П. Кондаков, *Археологическое путешествие по Македонии*, СПб., 1913, стр. 58.
37. И. И. Толстой-Н. П. Кондаков, *Русские древности в памятниках искусства*, т. IV, СПб., 1890, рис. 28-29. стр. 34-35; . В. Н. Залесская, დასახ. ნაშრ., გვ. 86, ნახ. 2; *Сирия. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века*. СПб., 2000 (В-35 а, b, два кадила с изображением евангельских сцен).
38. V. H. Elbern, *Neuerworbene Bronzefigurenwerke*, S. 15-16;
39. A. Gonoseva-Chr. Condoleon, *Art of Late Rome and Byzantium in the Virginia Museum*, Richmond (Virginia), 1994, p. 277.
40. K. Weitzmann, *An East Christian Censer*, nn. 2-4.
41. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრ., გვ. 299 და 306, 302 და 306, 300 და 305; V. Elbern, *Neuerworbene Bronzefigurenwerke*, S. 13-14; *Age of Spirituality*, New York, 1979, p. 626, n. 563.
42. Е.И. Архипова, *Бронзовое кадило из Судака в Одесском Археологическом Музее*, *Византийский Временник*, т. 67 (92), Москва, 2008, стр. 207-216.
43. K. Sandin, *Liturgy, Pilgrimage and Devotion in Byzantine Objects: Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, vol. 67, N4, 1993, p. 46-56.
44. საცეცხურების გარკვეულ როდენობას შესანიშნავი წარწერები ახლავს. ზოგ შემთხვევაში წარწერები საცეცხურების თანადროულია. ასეთია, მაგალითად, ბრინჯაოს საცეცხური ბეირუთიდან ბერძნული შესანიშნავი წარწერით (Cl. Mondésert, *Inscription et objets chrétiens de Syrie et Palestine: Syria*, vol. 37, 1960, N1, pp. 116-130). ავტორი ასახელებს ანალოგიურ წარწერებიან ნივთებს (გვ. 121-123). ზოგიერთ საცეცხურზე მოგვიანო ხანის კოპტური, სირიული და არაბული შესანიშნავი წარწერებია, რაც იმის დასტურია, რომ შუა საუკუნეების განმავლობაში ეკლესიებისთვის საცეცხურების შეწირვის ტრადიცია გრძელდებოდა (R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ., გვ. 63-65; V. Elbern, *Neuerworbene Bronzefigurenwerke*, S. 14-15).
45. J. Braun, დასახ. ნაშრ., გვ. 601. ავტორს მოჰყავს წერილობითი წყაროების მთელი რიგი, სადაც ჩამოთვლილია ეკლესიებისადმი მიძღვნილი ძვირფასი შესანიშნავი, რომელშიც საცეცხურები მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს; B. Caseau, დასახ. ნაშრ., გვ. 88-80; P. Pradal, *Dall'incense all'incensazione. Tre incensieri di epoca romanica in Veneto, Venezia*, 2013. p. 26-27.
46. B. Caseau, *Objets in Churches: The Testimony of Inventories (Objets in Contexte. Objet in Use)*, Leiden-Boston, 2007, p. 573.

47. Evagrius, *Ecclesiastical History*, 6, 21; Ch. Diehl, *Un nouveau trésor d'argenterie syrienne: Syria*, t. VII, fasc. 1, Paris, 1926, pp. 112-113; P. Allen, *Evagrius Scholasticus. The Church Historian*, Louvain, 1981, p. 236; D. O'Neill, *Passionates Holiness (Marginalised christian Devotions for distinctive people)*, Victoria B.C., Canada, 2010, pp.36-37.
48. G. Vikan, *Art, Medicine and Magic in Early Byzantium*, *DOP*, vol. 38, 1984, fig, 2-3, 6, p. 70-71. ავტორი წერილობითი წყაროების მონაცემებზე დაყრდნობით (წმ. სვიმეონ მესვეტის „ცხოვრება“, ევაგრეს „საეკლესიო ისტორია“) იკვლევს ადრეული ქრისტიანობის ღვთისმოსაობის პრაქტიკას, რომელშიც მნიშვნელოვანი როლი საცეცხლეებს ენიჭებოდა.
49. Ф. И. Буслаев, *Символика христианского искусства в русских рукописных сборника: Сочинения. Ф. И. Буслаева*, I, СПб., 1908, стр. 260-263.
50. В. Н. Залеская, დასახ. ნაშრ. გვ. 84-91.



II თავი

ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში

ქრისტიანობის ადრეული ეპოქიდან მოყოლებული, საქართველოს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა ქრისტიანული აღმოსავლეთის მნიშვნელოვან სულიერ კერებთან. ქრისტიანული კულტურის ცენტრებმა მცირე აზიაში, სირია-პალესტინასა და კოპტურ ეგვიპტეში გადამწყვეტი როლი შეასრულა ქართული ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში. ამას ადასტურებს როგორც მრავალრიცხოვანი საისტორიო წყაროები, ასევე აღმოსავლურქრისტიანული ცენტრებიდან საქართველოში შემოსული საეკლესიო ხელოვნების ნიმუშები. ხალხის სულიერ ცხოვრებაში აქტიურად ჩართული ეს საეკლესიო ნივთები თავისი დროის მნიშვნელოვანი ისტორიული საბუთებია.

საქართველოში შემონახულ შუა საუკუნეების უძველეს ლიტურგიკულ ნივთებს შორის რელიეფური სახეებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურები განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს. საცეცხლურების მნიშვნელოვანი ნიმუშები დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი, ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი, სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, სამცხე-ჯავახეთის ისტორიული მუზეუმი). საცეცხლურების მეტი ნაწილი სვანეთში იყო შემონახული. თავის დროზე ისინი ზემო სვანეთის ეკლესიებში ინახებოდა (კალას თემის კვირიკესა და ივლიტეს ეკლესია, ცხუმარის თემის სოფელ სვიფის მთავარანგელოზთა ეკლესია, იფარის თემის სოფელ იელის იოანე წინასწარმეტყველის ეკლესია, მესტიის სეტის წმ. გიორგის ეკლესია). საცეცხლურების გადარჩენილი ნაწილი ამჟამად სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში ინახება. ბრინჯაოს საცეცხლურების ცალკეული ნიმუშები ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმსა და ქედის ისტორიულ მუზეუმში არის დაცული.

ბრინჯაოს საცეცხლურებისადმი ინტერესი საქართველოში XX საუკუნის დასაწყისიდან იღებს სათავეს. თავდაპირველად მკვლევართა ყურადღება მიიპყრო სვანეთში დაცულმა საცეცხლურებმა. პირველად მათ მოხსენიებას ვხვდებით პ. უვაროვასა და ე. თაყაიშვილის მოგზაურობათა ანგარიშებში, მათ მიერ მიკვლეულ ხელოვნების ძეგლთა ნუსხებში. პ. უვაროვა საგანგებოდ აჩერებს ყურადღებას ბრინჯაოს საცეცხლურებზე. იგი ახსენებს „სვანეთსა და მის მახლობლად მდებარე რაჭაში“ შეძენილ ორ ამგვარ ნივთს. პ. უვაროვა აზუსტებს ამ ნივთების დანიშნულებას და თვლის, რომ მათი წონის გამო



მესტიის სახარება. 1030 წ.

ისინი კმევითვის (თუ ჩავთვლით სახურავის არსებობასაც) მოუხერხებელნი უნდა ყოფილიყვნენ და ასკვნის, რომ „სურნელოვან ნივთიერებიან მსგავს სასაკმევლეებს, ძველი მწერლების აღწერების მიხედვით, უფლისა და მისი წმინდანების განდიდების ნიშნად საკურთხეველის თავზე და ხატებთან ჰკიდებდნენ.“¹ საინტერესოა, რომ ქრისტიანული ლიტურგიის ამ ფართოდ გავრცელებული ნივთების გამოყენების დასტურად მკვლევარს მესტიის სახარების (1030 წ.) მინიატურა მოჰყავს. ამ მინიატურაზე გამოსახული ჯაჭვზე ჩამოკიდებული საცეცხლური სვანეთში შემონახული ბრინჯაოს საცეცხლურების ანალოგიურია.²

პ. უვაროვა აღწერს მის მიერ მიკვლეულ ორ ბრინჯაოს საცეცხლურს, ჩამოთვლის მათზე გამოსახულ სახარების რელიეფურ სცენებს. შედარებით პატარა საცეცხლურზე იგი ხუთ სცენას აღწერს: ხარება, შობა – ორ ცალკე



ბრინჯაოს საცეცხლურები.

პ. უვაროვას მიხედვით

სცენად (ჩვილი ბაგაში და იოსები; ღმრთისმშობელი და ჩვილის განბანვა), ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან. რაც შეეხება მეორე, უფრო დიდი ზომის საცეცხლურს, პ. უვაროვა ხაზს უსვამს რელიეფების უხეშ და ტლანქ ხასიათს, რაც ხელს უშლის სიუფეთების გარკვევას.

იგი ასახელებს ხარებას, მა-

რიაშისა და ელისაბედის შეხვედრას, შობას და მენელსაცხებლე დედების კომპოზიციებს.³

ე. თაყაიშვილის მიერ 1910 წლის ზაფხულში ლეჩხუმ-სვანეთის ექსპედიციის ანგარიშში, რომელიც ქართულ ენაზე პარიზში 1937 წელს გამოქვეყნდა, ხელოვნების მრავალრიცხოვან ნაწარმოებთა შორის ბრინჯაოს საცეცხლურებიც არის დასახელებული. ნაშრომში ხშირად არის ნახსენები „საცეცხლური ბრინჯაოსი, ძველი, სირიული რიგისა“. როგორც ჩანს, მკვლევარმა ქრისტიანული კულტის ეს გავრცელებული ნივთები, უბეზად შესრულებული რელიეფური გამოსახულებებით, არ ჩათვალა საგანგებო აღწერის ღირსად და მხოლოდ მიაწინა, რომ „ზედ გამოქანდაკებულია სცენები სახარებიდან“, ან „ტლანქი გამობერვილი სახეები ახალი აღთქმის სცენებისა“. ე. თაყაიშვილს საცეცხლურები რამდენიმე ადგილას უნახავს. მას ყველგან ზუსტად აქვს მითითებული მათი ადგილსამყოფელი, ოღონდაც მუზეუმისთვის შეძენილი ნივთების სიაში ზოგადად არის ჩანერილი: „საცეცხლურები ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა“.⁴

საქართველოში შემონახული ბრინჯაოს საცეცხლურები საგანგებო კვლევის საგანი არ გამხდარა. გ. ჩუბინაშვილი მათზე გაკვრით აჩერებს ყურადღებას უშგულის სირიული ბარძიმისადმი მიძღვნილ გამოკვლევაში.⁵ მკვლევარი ამ ე.წ. „სირიულ-პალესტინურ ძეგლებს“ ასახელებს სვანეთში შემონახული უცხოური წარმოშობის ხელოვნების მნიშვნელოვან ნაწარმოებთა შორის: „სვანეთში არსებობს როგორც აღმოსავლეთიდან, ასევე დასავლეთიდან შემოტანილი ნივთების გარკვეული რაოდენობა. უნდა აღინიშნოს ადრეული ქრისტიანობის პერიოდის ე.წ. სირიულ-პალესტინური ბრინჯაოს საცეცხლურები ფიგურული კომპოზიციებით (მათი ნაწილი თბილისის და მესტიის მუზეუმებშია, მეტი ნაწილი კი სოფლებში).“⁶ სვანეთში არსებული ბრინჯაოს საცეცხლურების ჯგუფი მოკლედ არის მიმოხილული სვანეთში შემონახული უცხოური წარმომავლობის ხელოვნების ნაწარმოებებისადმი მიძღვნილ კ. მაჩაბლის წიგნში „სვანეთის საგანძურიდან“ და ამავე ავტორის რამდენიმე სტატიაში.⁷

საქართველოში არსებული ბრინჯაოს საცეცხლურები საგანგებო კვლევას იმსახურებს. წარმოდგენილი ნაშრომი ამ საცეცხლურების წინასწარული შესწავლის შედეგია. განხილულია ამ ლიტურგიკული ნივთების სხვადასხვა ასპექტი, დასახულია კვლევის მიმართულება, შეძლებისდაგვარად მოცემულია საცეცხლურთა კლასიფიკაცია, ცალკეულ ეგზემპლართა განსაზღვრა, მათზე გამოსახული სახარების რელიეფური სცენების იკონოგრაფიული ვერსიების ანალიზი.

საცეცხლურთა შესწავლის ადრეულ ეტაპზე მკვლევრები უპირატესად რელიეფების იკონოგრაფიასა და მხატვრულ თავისებურებებს აქცევდნენ ყურადღებას, რაც დათარიღებისათვის საკმაოდ საეჭვო დასაყრდენს წარმოადგენდა, რადგან ხელოსნურ ნაწარმში ძნელია რაიმე მხატვრული ან



სტილური განსხვავებების დანახვა. უმეტეს შემთხვევაში უკიდურესად პირობითად და სქემატურად გამოსახული სახარების სცენები საღვთო ისტორიის მოვლენებზე მხოლოდ მინიშნებას წარმოადგენს. უკანასკნელ ხანს სამეცნიერო ლიტერატურაში ყურადღება დაეთმო საცეცხლურების ფორმის შედარებით ანალიზს, მის ნაწილთა პროპორციებს. სწორედ ამგვარი კომპლექსური მიდგომა იძლევა ბრინჯაოს საცეცხლურთა უფრო ღრმა შესწავლის შესაძლებლობას.

საქართველოში შემონახული ბრინჯაოს საცეცხლურები არ წარმოადგენს საღვთისმსახურო ნივთების სავსებით ერთგვაროვან ჯგუფს. ისინი განსხვავდებიან ფორმით, ზომით, რელიეფურ დეკორში გამოყენებული სახარების სცენების რაოდენობით, გრაფიკული ორნამენტის ხასიათით. მაგრამ ეს განსხვავებები უპირატესად კერძო ხასიათისაა. მთავარი არის ის, რომ ჩვენ ხელთ გვაქვს ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან წარმომდგარი ლიტურგიკული ნივთები, მკაფიოდ გამოკვეთილი მხატვრული სახით და ღრმად გააზრებული თეოლოგიური პროგრამით შექმნილი რელიეფური დეკორით.

ქართულ წერილობით წყაროებში ვხვდებით საცეცხლურთა არაერთგზის ხსენებას. ისინი მოიხსენიებიან, როგორც საღვთისმსახურო პრაქტიკაში აქტიურად ჩართული ნივთები, ნაჩვენებია მათი როლი ლიტურგიაში. საგანგებოდ უნდა ვახსენოთ პეტრინონის მონასტრის ტიპიკონი (1083 წ.), რომელშიც ეკლესიისადმი შეწირული ძღვენის ჩამონათვალში საცეცხლურები საგანგებოდ არის ნახსენები: „ამას თანა შევწირენით და მივსცენით ხატნი პატიოსანნი მრავალნი და ჯუარნი საუფლონი... და სხუად სამკაული მრავალი ფერი ეკლესიისაჲ, რომელ არიან ბარძიმ-ფეშხუმები და საცეცხურები ვერცხლისაჲ.“ იქვეა ნახსენები „საცეცხურნი ვერცხლისანი სამნი“ და „სასაკუმეველე ვერცხლისაჲ ერთი“.⁸

მცხეთის ტაძრისადმი მელქისედეკ კათალიკოსის „დანეროში“ (1031-1033 წწ.) ჩამოთვლილია შეწირული საეკლესიო ნივთები, მათ შორის: „სხუანი საცეცხურნი ვერცხლისანი, სასაკუმეველნი დიდნი ორნი, ორნივე ოქროთა ცურვებულნი. და სადაგნი საცეცხურნი და სასაკუმეველნი ვერცხლისანი დიდნი. და სათანაონი საცეცხურნი და სასაკუმეველნი ვერცხლისანი.“⁹

სირიულ-პალესტინური მემორიული ნივთების – ევლოგიების (მათ შორის საცეცხლურების) საქართველოში მოხვედრის ერთ-ერთი გზა იყო წმინდა მიწის მომლოცველთა მიერ საეკლესიო ნივთების ჩამოტანა, რომლებიც მათ მიერ მოლოცვილი წმინდა ადგილების მოსაგონებლად და მათი მადლის მისაღებად იყო განკუთვნილი. საისტორიო წყაროებით დასტურდება ქართველ პილიგრიმთა სირია-პალესტინის სინამდევების მონახულების მასშტაბები. წმინდა მიწაზე ქართველ მომლოცველთა დიდი რაოდენობა სირიასა და პალესტინაში ქართული სამონასტრო ცენტრების არსებობით იყო განპირობებული. V საუკუნიდან პალესტინა ქართველ სასულიერო



მოღვაწეთა ასპარეზი იყო, იქ იღვწოდა დიდი პეტრე იბერი. მის „ცხოვრებაში“ მოთხრობილია იერუსალიმში მის მიერ „სახლისა სასტუმროჲს“ აშენების შესახებ („აღაშენა სახლი სასტუმროჲ ქალაქსა შინა და განუსვენებდა მომავალთა ძმათა ქართველთა და ბერძენთა“), რაც ქართველ მორწმუნეთა დიდი რაოდენობით იყო განპირობებული.¹⁰ „ცხოვრებიდან“ ვიგებთ აგრეთვე იერუსალიმში სიონის ეკლესიის მახლობლად მონასტრის აგების ამბავს, რომელიც „იბერთა“, ანუ ქართველთა მონასტრად იყო ცნობილი (V ს. 30-იანი წლები).¹¹ ძველ ქართულ ლიტერატურულ წყაროებში ხშირად არის ნახსენები იერუსალიმში ქართველთა სალოცავად გამგზავრება.¹²

ქრისტიანული აღმოსავლეთის სულიერ კერებს შორის, რომლებთანაც საქართველოს ადრეული ეპოქებიდან მჭიდრო კონტაქტები ჩამოუყალიბდა, აღსანიშნავია სირია. ქართული საისტორიო წყაროებიდან ცნობილია, თუ რა აქტიური კავშირები ჰქონდათ ქართველებს ანტიოქიის მახლობლად არსებულ შავი („საკვირველი“) მთის სამონასტრო ცენტრთან, სადაც ღირსი სვიმეონ მესვეტე მოღვაწეობდა. სვიმეონის დედის მართას „ცხოვრებიდან“ ვიგებთ ქართველთა როლს მონასტრის საქმიანობაში. ქართველები სვიმეონ მესვეტის თაყვანსაცემად ხშირად მიმოდიოდნენ და მათი ნაწილი იქვე რჩებოდა საბერძონაზვნო მოღვაწეობისათვის.¹³

სირიასთან ურთიერთობას საქართველოს ქრისტიანული კულტურის განვითარებისათვის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჰქონდა. ნ. მარი წერდა: „ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ადრევე გაჩნდა ქართული მნიგნობრული კერები, სადაც ითარგმნებოდა ქართული ეკლესიისათვის საჭირო ლიტერატურა. უკვე IV-V საუკუნეებში ქართველები არა მარტო მოგზაურობდნენ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, არამედ იქ მოღვაწეობდნენ კიდევ“.¹⁴

საქართველოს რელიგიურ და კულტურულ ცხოვრებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა „ათსამეტ ასურელ მამათა“, „განმანათლებელთა და ეკლესია-მონასტერთა აღმაშენებელთა“ (ასე უწოდებს IX საუკუნის ისტორიკოსი ჯუანშერი ასურელ მამას იოანე შუამდინარელს – ზედაზადენელს) შემოსვლა ქვეყანაში.¹⁵ „მართალი სარწმუნოების“ მქადაგებლები მოდიოდნენ საქართველოში დიდი რელიგიური მისიის შესასრულებლად. მათ სახელთან არის დაკავშირებული ჩვენთან დიდი სამონასტრო ცენტრების მშენებლობა (ზედაზენი, შიო მღვიმე, წილკანი, იყალთო, დავით გარეჯი, ნეკრესი, სამთავისი და სხვ.). ეს იყო საქართველოს სულიერი ცხოვრების აღმავლობის დიდი ეპოქა – შენდებოდა ეკლესია-მონასტრები, ვითარდებოდა რელიგიური აზროვნება, ყალიბდებოდა ღვთისმსახურების წესები. ასეთ პირობებში სავსებით ბუნებრივია ქვეყანაში ლიტურგიკული ნივთების წმინდა მიწიდან, ქრისტიანობის აღმოსავლური ცენტრებიდან ჩამოტანა. უთუოდ ამ დროს მოხვდა საქართველოში სირიიდან და პალესტინიდან ხატების, ჯვრების, წმინდა წიგნების, საეკლესიო შესამოსლის, რიპიდების, საცეცხლურებისა და სხვა საეკლესიო ნივთების უმეტესობა. „სირიელ მამებს“ უნდა ეზრუნათ

არა მხოლოდ სარწმუნოების განმტკიცებაზე, ეკლესია-მონასტრების მშენებლობაზე, არამედ კულტის მსახურებისათვის აუცილებელ ყველა საჭირო ატრიბუტზე. სირია-პალესტინიდან ჩამოჰქონდათ ღვთისმსახურებისათვის აუცილებელი წმინდა მირონი. ეს იყო საქართველოში სირიულ-პალესტინური ლიტურგიკული ნივთების – ბრინჯაოს საცეცხლურების მოხვედრის ერთ-ერთი გზა.

V საუკუნიდან მოყოლებული საქართველო ინტენსიურად იყო ჩართული ახლო აღმოსავლეთის რელიგიურ და კულტურულ ცხოვრებაში, სირია-პალესტინის რელიგიურმა ცენტრებმა გადამწყვეტი როლი შეასრულა საქართველოს სულიერ ცხოვრებაში. განსაკუთრებული მნიშვნელობის იყო ის გარემოება, რომ საქართველოში ღვთისმსახურების წესი და ლიტურგიკული კანონი ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან შემოვიდა. VI საუკუნის დასაწყისიდან ქართულ ეკლესიაში ადგილობრივ პირობებთან შეთავსებული ღვთისმსახურების იერუსალიმური პრაქტიკა იყო გავრცელებული („განჩინება იერუსალემისა“, VII ს.). ლიტურგიის იერუსალიმური წესი საქართველოში X საუკუნის ბოლომდე არსებობდა.¹⁶

უყურადღებოდ არ უნდა დავტოვოთ ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში საქართველოში ახლო აღმოსავლეთის რელიგიური კერებიდან საღვთისმსახურო ნივთების შემოტანის სხვა შესაძლებლობებიც. წერილობითი წყაროები შეიცავს საყურადღებო ცნობებს აღმოსავლეთის ქვეყნებთან კონსტანტინოპოლის ვაჭრობის შესახებ. გაირკვა, რომ ხმელთაშუაზღვაზე კომერციის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პროდუქტი იყო საკმეველი, რომელიც დიდი რაოდენობით იყო აუცილებელი ბიზანტიის დედაქალაქის ტაძრებისათვის. ამ ვაჭრობაში ჩართულნი იყვნენ სირიელები, რომლებსაც კონსტანტინოპოლში არაბული ქვეყნებიდან ნაირგვარ საქონელთან ერთად (ტექსტილი, მინის ნაწარმი) საკმეველი ჩაჰქონდათ. კონსტანტინოპოლისკენ მიმავალი სავაჭრო გზები კავკასიასა და მცირე აზიის ჩრდილოეთ ნაწილზე გადიოდა. ისტორიული საბუთებით დასტურდება, რომ ამ ვაჭრობის მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო ტრაპიზონი.¹⁷ ეს გარემოება უფლებას გვაძლევს ამ სავაჭრო ურთიერთობებში საქართველოს მონაწილეობაც ვივარაუდოთ.

საცეცხლურები არაერთგზის არის ნახსენები ქართულ წერილობით წყაროებში. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ბასილი დიდის (330-379 წწ.) ჟამისწირვის ქართული თარგმანი („ჟამისწირვაჲ წმიდისა ბასილი მთავარეპისკოპოსისაჲ“), რომლის ქართული ნუსხები XI-XII საუკუნეებს განეკუთვნება.¹⁸ ბასილი დიდის ჟამისწირვაში მოცემული „საკმევლის ლოცვა“ თითქმის იდენტურია იოანე ოქროპირის სინური ვერსიის საკმევლის ლოცვისა: „საკუმეველსა შევსწირავთ წინაშე შენსა, უფალო...“, (ბასილი დიდი), – „საკმეველსა შევსწირავთ შენდა, ქრისტე...“ (იოანე ოქროპირი).¹⁹

ზემოთ უკვე ვახსენეთ საცეცხლურთა გამოსახულებები ბიზანტიური ხელოვნების ძეგლებზე. ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს, რომ საქარ-

თველოში შემონახულია არა მხოლოდ სა-
კუთრივ ბრინჯაოს საცეცხლურები, არამედ
მათი გამოსახულებები ადრეული შუა
საუკუნეების რელიეფებზე. ამის უადრესი
მაგალითია ხანდისის ქვაჯვარას სვეტი
(VI ს.), რომლის გვერდითი ნახნაგის ზედა
რეგისტრში საცეცხლურიანი ანგელოზი
არის გამოსახული. იგი უშუალოდ ემიჯნება
სვეტის საფასადო მხარეზე აღსაყდრებული
ქრისტეს გამოსახულებას.²⁰ ანგელოზი აზ-
რობრივად არის დაკავშირებული ქვასვეტის
მთავარ (დასავლეთ) ფასადზე განთავსებულ
ქრისტესა და ღმრთისმშობლის რელიეფურ
ხატებთან და მონაწილეობს ორ დიდ
მოვლენაში – უფლის ამალლებასა და
ღმრთისმშობლის განდიდებაში.

ბრდაძორის ქვასვეტის რელიეფურ კომ-
პოზიციებში (VI ს. ბოლო), საცეცხლურები
მნიშვნელოვანი აზრობრივი დატვირთვის
მქონე ელემენტებად გვევლინება. ქვასვეტის კაპიტელის ერთ-ერთ ნახნაგზე
„ღმრთისმშობლის სულის ამალლების“ უნიკალურ კომპოზიციაში (Assumptio
animae) საცეცხლური ჩართულია, როგორც ღრმა სიმბოლური მნიშვნელობის
მქონე დეტალი.²¹ დიდი ზომის საცეცხლურს ამ მწყობრ სიმეტრიულ კომპოზი-
ციაში ცენტრალური ადგილი უკავია. ოსტატის ჩანაფიქრით, საცეცხლურს აქ
მნიშვნელოვანი იდეური დატვირთვა აქვს, რომლის გასარკვევად უნდა მივმ-
ართოთ იოანეს „გამოცხადების“ ტექსტი: „...და აიღო ანგელოზმა სასაკმევლე,
და აავსო იგი საკურთხევის ცეცხლით,
და გადმოათხრია მიწას: და იქნა გრგვინვა
და გრიგალი, და ელვა და მიწისძვრა“, „...
და შვიდი ანგელოზი, რომლებსაც ჰქონდათ
შვიდი საყვირი, გაემზადა ჩასაბერად“ (იო-
ანე, 8, 5-6). ამ შემთხვევაში საცეცხლური
მეორედ მოსვლის თავისებური მონაწილეა.
იმავდროულად, საცეცხლური, როგორც
ზემოთ იყო აღნიშნული, ღმრთისმშობლის
მიძინების აუცილებელი ატრიბუტია. საცე-
ცხლურს, ამგვარად, „ღმრთისმშობლის სუ-
ლის ამალლების“ ორიგინალურ რელიეფურ
კომპოზიციაში ორმაგი დატვირთვა აქვს,
იგი ორი მოვლენის მონაწილედ გვევლინება



ანგელოზი. ქვაჯვარა.
ხანდისი. VI ს.



ღმრთისმშობლის სულის ამალება.
ქვაჯვარა. ბრდაძორი. VI ს.



წმინდანები. ქვაჯვარა.
ბრდაძორი. VI ს.



„ოჯახური პორტრეტი“.
ქვაჯვარა. ბრდაძორი. VI ს.

– განკითხვის დღისა და ღმრთისმშობლის მიძინებისა.²²

ბრდაძორის ქვასვეტის სამხრეთ ნახ-
ნაგზე უშუალოდ ღმრთისმშობლის სუ-
ლის ამალღების კომპოზიციის ქვეშ გა-
მოსახულ ორ ფიგურას შორის, ცენტრში
სამ ჯაჭვზე ჩამოკიდებული დიდი ზომის
საცეცხლურია. ჩაღრმავებულ ფონზე
საგრძნობი მოცულობით გამოკვეთილი
საცეცხლური კომპოზიციის დომინან-
ტად გვევლინება. მისი განთავსება ღმ-
რთისმშობლის გამოსახულების ქვემოთ
საცეცხლურის სიმბოლური არსის ილუს-
ტრაციაა, იგი უკავშირდება ღმრთისმშო-
ბელს, რომელმაც დაუტევნელი ცეცხლი
დაიტიო.²³

ბრდაძორის ქვაჯვარას ამ ორი ანონ-
იმური პერსონაჟის იდენტიფიცირება
მათი ატრიბუტების მეშვეობით ხერხდე-
ბა. ერთ-ერთ მათგანს მარჯვენა ხელში
სამ ჯაჭვზე ჩამოკიდებული საცეცხლური
უკავია, მარცხენა ხელი თაყვანისცემის
ჟესტით გულთან აქვს მიტანილი. მეო-
რე მამაკაცს მარცხენა ხელში მკერდთან
კოდექსი უკავია, მარჯვენათი კი მასზე
მიუთითებს. იმის გათვალისწინებით, რომ
ეს სცენა უშუალოდ მოსდევს ღმრთისმშ-
ობლის სულის ამალღების კომპოზიციას,
უნდა ვივარაუდოთ, რომ საცეცხლური-
ანი პერსონაჟი არის მოციქული პეტრე,
რომელიც, როგორც წესი, „კოიმეზისის“
კომპოზიციაში მუდამ საცეცხლურით ხე-
ლში გამოისახებოდა, სახარებით ხელში
კი – წმ. ანდრია მოციქულია. სწორედ ამ
ატრიბუტებით ვხედავთ მათ „ღმრთისმშ-
ობლის მიძინების“ სცენებში ბიზანტიური
ხელოვნების ძეგლებზე (მხატვრობასა და
სპილოს ძვლის რელიეფებზე).²⁴

ანალოგიურად, კომპოზიციის ცენ-
ტრში არის გამოსახული საცეცხლური

ბრდაძორის ქვასვეტის ამავე წახნაგის ორ კომპოზიციაში („ოჯახური პორტრეტი“). ორივე შემთხვევაში საცეცხლური არის ციური მფარველობის, ღვთაებრივ ძალთა კეთილგანწყობის სიმბოლური გამოსატყულება.²⁵

პატრისტიკულ ლიტერატურაში ჩანს საცეცხლურის კავშირი დაკრძალვის ცერემონიალთან. ანთებული საცეცხლური ბიზანტიურ ეკლესიაში დაკრძალვის რიტუალის განუყოფელი ნაწილი იყო. ეს ტრადიცია არსებობდა როგორც ბიზანტიაში, ასევე მის პერიფერიებში, „დიდი ეკლესიისაგან“ (აია სოფია) დაშორებულ აღმოსავლეთის საპატრიარქოებში (ალექსანდრია, ანტიოქია, იერუსალიმი).²⁶ ბრდაძორის ქვასვეტის რელიეფური კომპოზიციებიდან ჩანს, რომ ანალოგიური ვითარება საქართველოში უკვე VI საუკუნის ბოლოსთვის არსებობდა.

საცეცხლურს ვხედავთ ეძანის სიონის (VI ს.) ლუნეტზე „ღმრთისმობლის განდიდების“ რელიეფურ კომპოზიციაში, სადაც ანგელოზები საცეცხლურით ხელში არიან გამოსახულნი.²⁷ ამ შემთხვევაშიც ცხადი ხდება საცეცხლურის სიმბოლური კავშირი ღმრთისმშობელთან.

რელიეფურ ფილაზე იოანე ზედაზნელის ეკლესიიდან (VII ს.) ერთ-ერთი სასულიერო პირი (დიაკვანი?) საცეცხლურით ხელში არის გამოსახული.²⁸ ოღონდაც ეს საცეცხლური განსხვავებული ფორმისაა, წახნაგოვანი, როგორებიც გავრცელებული იყო ადრეულ შუა საუკუნეებში სირია-პალესტინასა და კოპტურ ეგვიპტეში. ამგვარი ფორმის საცეცხლური დაცულია საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი). საცეცხლურიანი პერსონაჟი არის გამოსახული ატენის სიონის დას. ფასადზე.²⁹ საცეცხლურით ხელში არის გამოსახული ფიგურა ხორენიის ეკლესიის (ჯავახეთი) დას. ფასადის რელიეფურ ფილაზე.³⁰

შუა საუკუნეების ქართულ რელიეფებზე საცეცხლურები მოგვიანებითაც გვხვდება. ამის მაგალითია სხიერის კანკელის ფილა (X ს. 1/2), რომლის ოთხნაწილიანი რელიეფური კომპოზიციის ერთ-ერთ არეზე გამოსახულია ღვთისმსახური (დიაკვანი) საცეცხლურით



რელიეფური ფილა.
ზედაზენი. VII ს.



რელიეფური ფილა.
ატენი. VII ს.



რელიეფური ფილა.
სხიერი. X ს.



რელიეფური ფილა.
სოხუმის მიდამოები. X ს.



რელიეფური ფილა. ჯოისუბანი.
წმ. გიორგის ეკლესია. X ს.

ხელში. რელიეფზე წარწერაა: „წმ. გიორგი შეიწყალე ხ(უ)ცი“.³¹

სოხუმის მიდამოებში აღმოჩენილ რელიეფურ ფილაზე (X ს. შუა წლები) სამფიგურიანი კომპოზიციის ცენტრში ორანტის პოზაში ეპისკოპოსი არის გამოსახული, მისგან მარცხნივ – დიაკვანი საცეცხლურითა და სანაწილეთი, მარჯვნივ – მაკურთხებელი ანგელოზი. ეს კომპოზიცია ლიტურგიის სიმბოლური გამოსახულებაა („დიდი შესვლა“).³²

ჯოისუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის (X ს.) ჩრდ. ფასადზე მოთავსებულ ფილაზე ხუთფიგურიან რელიეფურ სცენაში ერთ-ერთ მამაკაცს ხელში საცეცხლური უკავია. დანარჩენებს ხელთ უპყრიათ სანთელი, სამწერობელი და სეფისკვერები. მკვლევართა აზრით, რელიეფზე ჯამისწირვა, „დიდი შესვლა“ არის გამოსახული.³³ აღნიშნული რელიეფური კომპოზიციები საქართველოში საცეცხლურის ლიტურგიკული ფუნქციის მჭევრმეტყველი საბუთებია.

შენიშვნები

1. პ. უვაროვასთან ვკითხულობთ: „ვინაიდან შუა საუკუნეების მწერლები მიგვა-ნიშნებენ მათი (სასაკმევლეების) გამოყენების ფაქტზე ქრისტიანობის პირველ სა-უკუნეთა უმდიდრეს ტაძრებში, ისეთებში, როგორიც იყო კონსტანტინე დიდის ბაზილიკა და წმ. პეტრეს ტაძარი რომში, შესაძლოა ვივარაუდოთ, რომ დასა-ხელებულ სასაკმევლეებს ან კანდელებს კავკასიაშიც იყენებდნენ.“ (П.С. Уварова, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию: МАК, Москва, 1904, стр. 145).
2. „ამაზე, სხვათა შორის, მიუთითებს მესტიის სახარების ერთ-ერთი მინიატურა, სადაც ევსებიოსის კანონების ერთ შემკულ ფურცელზე გამოსახულია გუმბათით დაგვირგვინებული კამარა, რომელზეც ჩვენ მიერ განხილულთა მსგავსი საცეცხლური არის ჩამოკიდებული.“ (იქვე).
3. П.С. Уварова, დასახ. ნაშრ. გვ. 146.
4. ე. თაყაიშვილი, ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, პარიზი, 1937. მომყავს მეცნიერის მიერ მიკვლეულ საცეცხლურთა ჩამონათვალი და ფოტოგრაფ დ. ერმაკოვის მიერ გადაღებული საცეცხლურების ნეგატივების ნომრები მისი არქივიდან (საქართველოს ეროვნული მუზეუმი): კალას თემი, კვირიკესა და ივლიტას ეკლესია – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, რელიეფით გამოხატული სა-ხეებით წმიდათა, სირიული რიგისა“, სპილენძისა, საცერის მსგავსი თავით“ (გვ. 202, № 72, ფოტო №17295); იფარის თემი, სოფ. იელი, ეკლესია მაცხოვრისა – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, ძველი, სირიული რიგისა: ზედ გამოქანდაკებულია სცენები სახარებიდან“ (გვ. 234, №7, ფოტო №17227); მესტიის თემი, სოფ. სეტის წმ. გიორგის ეკლესია – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა, ტლანქი გამობერვილი სახეებით ახალი აღთქმის სცენებისა. ეს სცენები კარგად მოჩანს ჩვენს სამ ფოტოგრაფიაზე (გვ. 278, № 19, ფოტო №16937-16939)“; ლენჯერის თემი, სოფ. ლაშტხვერი, „ეკლესია მთავარანგელოზისა“ – „საცეცხლური ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა, რომლის ირგვლივ წარმოდგენილია სცენები ახალი ღთქმიდან. ესენი სრულად გადმოღებულია და მოთავსებულია სამს ფოტოგრაფიაზე იხ. №№17921, 17922- 17924“ (№14, გვ. 334); „სხვა ნივთების“ ჩამონათვალში არის ასეთი ჩანაწერი: „ნივთების სია, რომელიც ჩვენ შევიძინეთ მუზეუმისთვის...მათ შორის „საცეცხლურები ბრინჯაოსი, სირიული რიგისა...“ (გვ. 432).
5. „ეს საცეცხლურები ერთიანად ჯერ არავის არ დაუმუშავებია, თუმცა ცნობილ ნიმუშთა რიცხვი საკმაოდ გაიზარდა და ბევრი მათგანი დაწვრილებით არის აღწერილი კატალოგებში (ბრიტანეთის მუზეუმი, კაიზერ-ფრიდრიხ მუზეუმი, კაიროს მუზეუმი). ბევრი ეგზემპლარი ინახება თბილისის, ერევნისა და სვანეთის მუზეუმებში, აგრეთვე მოსკოვსა და ლენინგრადში.“ (Г. Н. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгүле: საქართველოს სახ. მუზეუმის მოამბე, XI-V, თბ., 1941, გვ. 14).
6. გ. ჩუბინაშვილი, სვანეთში შემონახული ძეგლების მეცნიერული დაცვის შე-სახეზ: ძეგლის მეგობარი, 31-32, თბ, 1973, გვ. 99. გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მუზეუმში ინახებოდა ბრინჯაოს საცეცხლური სოფ. ცხამის წმ. გიორგის ეკლესიიდან (ინვ. № 881). 1991 წლის ზამთარში თბილისში სამოქალაქო ომის დროს ინსტიტუტის შენობის ხანძარში მუზეუმის კოლექცია დაიღუპა.

7. კ. მაჩაბელი, სვანეთის საგანძურიდან, თბ., 1982, გვ. 70-89; idem. ბრინჯაოს საცეცხლურები სვანეთიდან: მეცნიერება და ტექნიკა, თბ., 1981, № 6, გვ. 36-39; idem. Несколько памятников раннехристианского прикладного искусства в Грузии и Армении: II Межреспубликанская научная конференция по проблемам искусства Армении и Грузии. Тезисы докладов, Ереван, 1981, стр. 44; idem. ბრინჯაოს საცეცხლურები საქართველოში: ხელოვნება, თბ., 6, 1991, გვ. 43-68; idem. უძველესი ლიტურგიკული ნივთები საქართველოში – ბრინჯაოს საცეცხლურები: ლოგოსი III, თბ., 2004, გვ. 28-32; idem. ბრინჯაოს საცეცხლური მესტიის მუზეუმიდან: საქართველოს სიძველენი, 20, თბ., 2017, გვ. 30-43; idem. ლიტურგიკული ხელოვნების ერთი ნიმუში საქართველოს ეროვნული მუზეუმიდან: საქართველოს სიძველენი. 22, თბ. 2019. idem. Две бронзовые кадилашцы в Национальном Музее Грузии: Zograf (იბეჭდება).
8. ა. შანიძე, ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში და მისი ტიპიკონი. ტიპიკონის ქართული რედაქცია: ძველი ქართული ენის ძეგლები, 13, თბ., 1971, გვ. 73, 119.
9. „დანერილი მელქისედეკ კათალიკოსისა მოხსენებული მცხეთის ტაძრისადმი“ (1031-1033): ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III, თბ., 1970, № 3.
10. „იბერთა მონასტრის იერუსალიმში აგება იმის მომასწავებელია, რომ ქართველი ბერები პალესტინაში უკვე საკმაოდ უნდა ყოფილიყვნენ... ქართველთა მონასტრების საქართველოს გარეშე, ქრისტიანული კულტურის უცხოეთის მაშინდელ გათქმულ ცენტრებში დაარსების ტენდენცია... V საუკუნის შუა წლებში ყოფილა წარმოშობილი და ამ საქმის თაოსნობა პეტრე ქართველის ღვაწლი ყოფილა.“ (ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 338).
11. იქვე, გვ. 339
12. ასეთი ფაქტი უკვე V საუკუნეში არის ცნობილი. იაკობ ხუცესის თხზულებაში მოთხრობილია, თუ როგორ ურჩევს შუშანიკი მოგვ დედაკაცს „იქმნას ქრისტიანე“ და სენისაგან განსაკურნებლად წავიდეს იერუსალიმში სალოცავად („მივედ ერუსალიმდ და განსწმიდნე განბორებისა მაგისგან შენისა“ (იაკობ ხუცესი, შუშანიკის წამება: ქართული მწერლობა, ტ. 1, თბ., 1987, გვ. 236).
13. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 88-89.
14. Н. Марр, Житие Петра Ивера, царевича-подвижника и епископа Маюмского V века: Православный палестинский сборник, 1896, т. 16, вып. 2, стр. 14-15.
15. ასურელ მამათა საქართველოში მოსვლის დროსა და მიზნებზე იხ. კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ: ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. 1, თბ., 1956, გვ. 19-50; ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ. გვ. 389 შემდ.
16. К. С. Кекелидзе, Иерусалимский канонарь VII века (грузинская версия), Тифлис, 1912, стр. 32-34.
17. В. Caseau, L'encens au 7^e et 8^e siècles. Un marqueur du commerce en Méditerranée?: „Byzantium and Arab World: Encounter of civilisation“, Thessalonique. 2013, p. 111-112. წმ. სვიმონ მესვეტის „ცხოვრებაში“ საგანგებოდ არის ნათქვამი, რომ სვიმონ უმცროსის მამა ნელსაცხებლისა და „საკუმეველის“ ხელოვანი იყო ქ. ედესაში

- („ცხოვრება სვიმონ მესუეტისა“: ქართული ჰაგიოგრაფიული ძეგლები, კ. კეკელიძის რედ., კიმენი, I, ტფილისი, 1918, გვ. 216)
18. ლ. ქაჯაია, ბასილი კესარიელის თხზულებათა ძველი ქართული თარგმანები, თბ., 1992: I ნუსხა (XI ს.) – (შესანიშნავთა წინადაგება): „დიაკონმან საკუმეველი აკმიოს წინაშე სინმიდისა და ყოვლისა ეკლესიისა...“ (გვ. 241). I ნუსხა – (კათაკმეველთა წირვა, მცირე შესვლა): „დიაკონმან აღიღოს საცეცხური და სახარება და სანთელნი და გამოვიდეს მღვდელი საკურთხეველით და დიაკონნი წინა-უძღოდიან და მოვიდეს და დადგეს საკურთხეველის წინაშე...“ (გვ. 262). II ნუსხა (XIII ს.) – (შესანიშნავთა წინადაგება): „მღვდელმან ჯუარი დასწეროს, დიაკონმან საკუმეველი აკმიოს“ (გვ. 278). II ნუსხა – (კათაკმეველთა წირვა, მცირე შესვლა): „დიაკონმან აღიღოს სახარება და საცეცხური, მღვდელი უკუანა შეუდგეს და მოვიდეს ბჭეთა სამეუფოთა.“ (გვ. 279). III ნუსხა (XIII ს.) – (კათაკმეველთა წირვა, მცირე შესვლა): „ხოლო დიაკონმან მიიქუას წმიდაი სახარება თვინიერ საცეცხურთაისა და გამოვიდეს საკურთხეველით...“ (გვ. 301). „მღვდელმან დაასხის საკუმეველი და უკმიოს წმიდასა ტრაპეზსა და დაკიდნენ საცეცხურნი (გვ. 303).
19. იქვე. გვ. 137. „საკმეველის ლოცვა“: „საკმეველსა შეესწირავთ შენდა, ქრისტე ღმერთო ჩვენო, საყნოსელად სუნელებისა სულიერისა. შეინიერ შენსა ზეცისა საკურთხეველსა და ნაცვლად გარდმოგვივლინე ჩვენ მაღლი სულისა შენისა ქმედისა.“
20. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008, გვ. 16, სურ. 2, ტაბ. 10.
21. იქვე, ტაბ. 20.
22. К. Мачабели, Каменные кресты Грузии. Тб., 1998, стр. 112 -115.
23. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, ტაბ. 18.
24. ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებთა ჩამონათვალი იხ. თავი I, n. 16,17.
25. კ. მაჩაბელი, დასახ. ნაშრ. სურ. 5.
26. E. Velkovska, Funeral Rites according to the Byzantine Liturgical Sources: DOP, 55, 2001, p. 27.
27. Н.Г. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, таб. 54.
28. А. И. Вольская, Рельефная плита из Зедазенского монастыря: Ars Georgica, 8, Тб., 1979, стр. 98-99, таб. 47.
29. გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონი, თბ., 2012, გვ. 160, ტაბ. XLIX, 2.3.
30. ჯავახეთი, თბ., 2012, გვ. 29, სურ. 6.
31. Р. О. Шмерлинг, Малые формы архитектуры средневековой Грузии, Тб., 1962, таб. 19; ი. ნიკოლაიშვილი, სხიერის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელი „არქიტექტურული მემკვიდრეობა“, ტ. 1, თბ. 2001, გვ. 105-106. სურ. 2.
32. П. С. Уварова, Христианские памятники. Абхазия, Аджария... МАК, IV, 1894, стр. 20-21, рис. 9-11; გ. ალიბეგაშვილი, რელიეფური ფილა სოხუმის მიდამოებიდან: საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XII, № 8, თბ., 1951, გვ. 511-515; Р. О. Шмерлинг, Малые формы, ტაბ. 18.
33. ნ. ალადაშვილი, ჯოისუბნის რელიეფები: საბჭოთა ხელოვნება, 7, თბ., 1978, გვ. 70.



III თავი

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის საცეცხლურები

ა) შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
(ტაბ. I-III)

1. ბრინჯაოს საცეცხლური (ინვ. ს⁴ 5329).
(H-8სმ. D-13,5სმ.)

ნახევარსფერული ფორმის საცეცხლური კარგად არის შემონახული. ჭურჭლის პირის შემომწერი მსხვილი, ჩანაჭდეებით დასერილი ლილვი სამ ადგილას მსუბუქად არის მორკალული. რკალების შეერთების ადგილებში ნაწვეტებული შვერილებია ჯაჭვების დასამაგრებელი ნახვრეტებით. აქ შექმნილ სამკუთხა არეებზე რელიეფური ნახევარფიგურებია, ლოცვის ჟესტით მკერდთან მიტანილი ხელებით. სამივე ფიგურა იდენტურია. ფიგურები ზოგადი ფორმებით არის გადმოცემული. სახის ნაკვთები სქემატურად არის მონიშნული, რელიეფური ნახევარფიგურები მკაფიოდ გამოიყოფა საცეცხლურის ყელის მსუბუქი გრავირებული ორნამენტის ფონზე.

საცეცხლურის ფეხი წარმოადგენს გირლანდისმაგვარად დამუშავებულ სქელ ლილვს, დამახასიათებელი კვანძით. ფსკერზე მედალიონში ჩასმული ორმაგი გრაფიკული ხაზით შემონერვილი ცხრაფურლა ვარდულია. ქუსლიდან თასზე გადასვლა კოვზისებური ორნამენტის ზოლით ხდება, რომელიც ეხმიანება ვარდულის ფურცლების მოტივს. ეს რიტმული გრაფიკული ზოლი ქვემოდან აჩარჩოებს ფიგურულ ფრიზს. ვარდული და გირლანდისებრი ქუსლი ჭურჭლის ძირზე ორიგინალურ ორნამენტულ კომპოზიციას ქმნის. საცეცხლურის ფიგურულ ფრიზს ზემოდან წერილი ლილვი საზღვრავს.

საცეცხლურის ზედაპირზე ფრიზისებურად სახარების ხუთი რელიეფური სცენა არის გაშლილი (რელიეფური ფრიზის სიმაღლე 6,5 სმ.): ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან. საცეცხლური ჩამოსხმით არის დამზადებული. ჩამოსხმის შემდეგ რელიეფები საჭრისით და თეგით არის დამუშავებული. კარგი პროპორციების რელიეფური ფიგურების სახის ნაკვთები ზოგადად არის მონიშნული. ფიგურების მოძრაობა თავისუფალია, სამოსლის დრავირება ფიგურების მოძრაობასთან არის შეთანხმებული და ნაკვეთების მეშვეობით სხეულის ნაკვთებს აღნიშნავს.



სახარების სცენებს ერთმანეთისგან ხის მოტივი გამოყოფს. მხოლოდ ჯვარცმისა და აღდგომის კომპოზიციები არ არის ერთმანეთისგან გამიჯნული. თხრობა, ტრადიციულად, „ხარებით“ იწყება, რომელსაც ორი სტილიზებული ხე საზღვრავს. ხარების სცენა ჭურჭლის პირზე სამკუთხა არეში ჩასმული ერთ-ერთი ნახევარფიგურის ქვემოთ არის განთავსებული და ამგვარად სახარების მოვლენათა ქრონოლოგიური რიგის დასაწყისი არის მონიშნული. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს უზურგო ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობელი ფრონტალურად არის გამოსახული. მას თავი მსუბუქად აქვს დახრილი მარცხნივ მდგომი ანგელოზისკენ. ანგელოზის მოძრაობის ჩვენებას ხაზს უსვამს ოდნავ აწეული მარჯვენა ფეხის პოზიცია. ანგელოზის ფრთების გადმოცემით ოსტატს კომპოზიციაში თითქოს სივრცობრივი მომენტი შეაქვს: მარჯვენა ფრთა დიაგონალურად არის ზეალმართული (ფრთაზე ბუმბულიც კი არის აღნიშნული), მარცხენა ფრთა კი, საკმაოდ მოუხერხებლად, მეორე პლანზე, პერსპექტიულად შემცირებული, შიდა მხრიდან არის ნაჩვენები. ანგელოზს მარჯვენა ხელი ღმრთისმშობლისკენ აქვს გაწვდილი. მისი მხარი და თეძო საგრძნობი მოცულობით არის გადმოცემული.

„შობა“ – ღმრთისმშობელი სარეცელზე მარცხნივ არის გამოსახული. სარეცლის აღმნიშვნელი რელიეფური გრეხილი ზოლი სხეულის მოხაზულობას შემოწერს. მარჯვნივ მჯდომარე იოსებია. მათ შორის, კომპოზიციის ზედა ნაწილში, ზედხედში, ოდნავ რაკურსში ნაჩვენებია მაღალი ბაგა ჩვილით. ბაგის ზემოთ ხარისა და სახედრის თავებია, მათ შორის, ცენტრში – ბეთლემის ვარსკვლავი. მარიამის რთული მოძრაობა, თავისა და ხელების ოსტატურად მონიშნული მიმართულებები, პროფილში გამოსახული იოსების პოზა სივრცობრივ მიმართებებზე მიანიშნებს.

„ნათლისღების“ სამფიგურიანი კომპოზიცია შობის სცენიდან მკაფიოდ არ არის გამიჯნული. ნათლისმცემელი მარცხნივ არის გამოსახული, იოანესა და იოსებს შორის დარჩენილ არეზე ხის დამახასიათებელი ფორმის ვარჯი მოჩანს, ხის ტანს იოანეს ფიგურა ეფარება. მარჯვნივ ანგელოზია ქრისტესკენ გაწვდილი, ქსოვილით დაფარული ხელებით. ცენტრში მკერდს ზემოთ გამოსახული ქრისტეს მცირე ზომის ფიგურაა. გაურკვეველია, სად ხდება ნათლისღება, ემბაზში თუ იორდანეში. ცერად მიმართული პარალელური ხაზებით და სამი ჰორიზონტალური ზოლით შექმნილი ფორმა მდ. იორდანეზე სქემატური მინიშნება შეიძლება იყოს. ცენტრი ხაზგასმულია ქრისტეს ფიგურით, მის თავს ზემოთ მტრედის გამოსახულებით და იმავე ვერტიკალზე მდებარე უფლის მარჯვენით, რომელიც ცის ორი სეგმენტიდან სივრცობრივად არის გამოჩენილი. სამივე ფიგურას შარავანდი ამშვენებს. ცენტრისკენ მობრუნებული იოანე მარჯვენა ხელით ქრისტეს თავს ეხება, მარცხენა ხელის მტევანი წელთან მოჩანს, იგი თითქოს სამოსლის ნაკეცებს იკავებს. მკაფიოდ არის ნაჩვენები იოანეს წვეროსანი სახე, მხრებზე დაფენილი გრძელი თმა. სამოსლის დრაპირება სხეულის ნაკვეთების შესაბამის



პარალელურ ხაზთა ნახატით არის გადმოცემული.

„ჯვარცმის“ ხუთფიგურიანი სიმეტრიული კომპოზიციის ცენტრში ჯვარცმული ქრისტეა, მას თავი მარჯვენა მხრისკენ ოდნავ აქვს დახრილი. უსახელო კოლობიუმი ტერფებამდე წვდება, ფეხები პერსპექტივში გამოსახულ სადგამზე აქვს. ხელების უკან კარგად იკითხება ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების ფორმა. ქრისტეს გვერდებზე ჯვარცმული ავაზაკების თითქმის იმავე ზომის ფიგურებია, მათ ხელები ზურგს უკან აქვთ გაკრული.

მარიამისა და იოანეს შედარებით მცირე ზომის ფიგურები ჯვრის მკლავებს ქვემოთ არიან განთავსებულნი. განზოგადების მიუხედავად, მათი მოძრაობა და ჟესტიკულაცია მეტყველი და გამომსახველია. ქრისტეს თავს ზემოთ ორი რელიეფური დისკოა ნახევარფიგურებით – მზისა და მთვარის სომბოლოებით.

რელიეფური კომპოზიცია კარგად შეკრული მთლიანობაა. ფიგურების თავები, მზისა და მთვარის დისკოებთან ერთად, ქრისტეს გარშემო თავისებურ ოვალურ არეალს ქმნის, რაც ხელს უწყობს ჯვარცმულზე ყურადღების აქცენტირებას. ამასვე ემსახურება ჯვარცმის სცენის მონაწილე პერსონაჟთა ცენტრისკენ მოზრუნებული, სამ მეოთხედში გამოსახული თავები, მკაფიოდ აღნიშნული დიდი თვალებით.

„მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ – უფლის საფლავი ცენტრში ტრადიციული ფორმით არის გამოსახული. მარჯვნივ წმ. დედაა საცეცხლურით ხელში, მის უკან მეორე ფიგურის შარავანდიანი თავი მოჩანს (მეორე წმ. დედა?). მარცხნივ ანგელოზია (ერთი ფრთა ეფარება მეორე პლანზე გამოსახულ მეორე ფრთას). ხეები სცენებს შორის დეკორატიულ აქცენტებად ნაწილდება.

საცეცხლურის მხატვრულ გადანწყვეტაში რამდენიმე მომენტი არის ყურადსაღები, მათ შორის – გირლანდის ფორმის დაბალი ფეხი რომელიც საკმაოდ იშვიათია საცეცხლურებში. კომპოზიციების იკონოგრაფია ადრეულ პალესტინურ ტრადიციაზე მიუთითებს. „ჯვარცმის“ იკონოგრაფიული ტიპი – კოლობიუმით მოსილი ქრისტე, მის გვერდებზე ზურგს უკან ხელებგაკრული ავაზაკები – გვხვდება როგორც წმინდა მიწიდან წარმომავალ საეკლესიო ნივთებზე, ასევე VI-VII საუკუნეების ქართული ქვაჯვარების სვეტების რელიეფებზე (საცხენისის, ბერიჯვრის ქვაჯვარები).

ჩვენი საცეცხლურის ფორმა, გირლანდის ფორმის ფეხი, გრაფიკული ორნამენტის ხასიათი, თემების შერჩევის პრინციპი, სცენების შეზღუდული რაოდენობა, რელიეფური კომპოზიციების იკონოგრაფია და მხატვრული სტილი სირიული საცეცხლურების ადრეული ნიმუშებისთვის არის დამახასიათებელი, რაც უფლებას გვაძლევს ჩვენი საცეცხლური უძველეს ნიმუშებს მივაკუთვნოთ (VII-VIII სს.).

2. ბრინჯაოს საცეცხლური (ინვ. ნ. ნ/კ | IX N120) (ტაბ. IV-VII) (H-7სმ. D-12სმ.)



საცეცხლური საკმაოდ დაზიანებულია. ჭურჭლის პირი და რელიეფური კომპოზიციების ზედა ნაწილი ამოტეხილია. თასის დაზიანებულ ნაწილში ჯაჭვების დასამაგრებლად საგანგებოდ სამი ნახვრეტია გაკეთებული, რაც იმას მოწმობს, რომ საცეცხლური დაზიანების შემდეგაც გამოიყენებოდა. საცეცხლურის შიდა ზედაპირზე რელიეფური გამოსახულებების ზოგადი ფორმების ანაბეჭდები იკითხება.

საცეცხლურის გარკვეული დეფორმაციის მიუხედავად, მკაფიოა მისი დამჯდარი, სიგანეში გაწელილი ფორმა. კონუსის ფორმის ფეხის ზედაპირს გრავირებული ორნამენტი ამკობს. საცეცხლურის ძირზე რელიეფური ტოლმკლავა ჯვარი არის გამოსახული, მკლავების ბოლოებში პატარა რელიეფური ბურთულებით. ფეხიდან თასზე გარდამავალ ზოლზე ამოკანწულია წარწერა,¹ რომელსაც ზემოდან ჩანაჭდეებით შექმნილი გრეხილი ლილვი საზღვრავს. რელიეფური სცენები უშუალოდ ამ ლილვის ზემოთ იწყება.

საცეცხლურის ზედაპირზე ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით სახარების ხუთი სცენა არის გამოსახული (ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, წმ. დედანი უფლის საფლავთან). რელიეფების განზოგადებულ და სქემატურ ხასიათს ხანგრძლივი მოხმარების შედეგად რელიეფური ზედაპირის გადაცვეთა ემატება.

რელიეფური ფრიზი „ხარებით“ იწყება, რომელსაც მარცხნიდან ხე, მარჯვნიდან კი ვერტიკალური ორნამენტული მოტივი (ხის სქემატური გამოსახულება) საზღვრავს. მაღალზურგიან მოჩუქურთმებულ სავარძელზე დაბრძანებული წმ. მარიამი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში არის გამოსახული, ანგელოზი მას მარცხნიდან უახლოვდება და მარჯვენა ხელი მისკენ აქვს გაწვდილი. სცენას ქვემოთ მცენარეული ორნამენტი მიუყვება. უკიდურესად განზოგადებული ფორმები და ბლოკისებური მოცულობები მხოლოდ მინიშნებაა ფიგურებზე. რელიეფების სქემატურობის მიუხედავად, ოსტატი შეეცადა გადმოეცა სავარძლის ხის მოჩუქურთმებული ნაწილები.

„შობის“ სცენის ცენტრშია მაღალი ბაგა ჩვილით, მის ზემოთ – ცხოველთა საკმაოდ მოცულობითი თავები. მარიამი მარჯვენა ნაწილში დიაგონალურად არის წამოწოლილი, მარცხნივ – მჯდომარე იოსებია. ფიგურები იეროგლიფების მსგავსად არიან გადმოცემულნი და სცენის იდენტიფიკაცია კომპოზიციური სქემით და დეტალებით ხერხდება.

„ნათლისღების“ ტრადიციული სამფიგურიანი კომპოზიციაც უკიდურესად განზოგადებული ფორმებით გამოირჩევა. ცენტრში იესოს პატარა ფიგურაა პარალელური ტალღოვანი ხაზებით აღნიშნულ მდ. იორდანეში. მარცხნივ



მდგომი იოანე ნათლისმცემელი მარჯვენა ხელით იესოს თავს ეხება. მარჯვნივ ანგელოზია იესოსკენ განვდილი ხელებით. ცენტრალური ფიგურის ზემოთ ასევე ძნელად გასარჩევი ფორმაა (მტრედი ან ცის სეგმენტიდან გამოჩენილი უფლის მარჯვენა).

„ჯვარცმა“ – ქრისტე შემოსილია ქამრით გადაჭერილი კოლობიუმით, რომელზეც მკაფიოდ კლავები არის აღნიშნული. საცეცხლურებზე კოლობიუმის ამგვარი ფორმა საკმაოდ იშვიათია. იგი გვხვდება ბრინჯაოს საცეცხლურზე ისრაელის მუზეუმიდან.² იესოს თავის ორივე მხარეს მრგვალი დისკოებია – მზე და მთვარე, რაც სამი მოცულობის თავისებურ რიტმს ქმნის. ჯვრის მკლავების ქვემოთ დარჩენილ არეებზე მარიამისა და იოანეს მცირე ზომის ფიგურებია. სქემატურ გამოსახულებებში ძნელდება მათი იდენტიფიცირება. კომპოზიციის კიდეებზე გაურკვეველი ვერტიკალური ფორმები, შესაძლოა, ჯვარცმული ავაზაკების ფიგურებს ასახავს.

„მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ – სცენის ცენტრში სვეტებიანი ნაგებობაა კონუსური სახურავით, აკროტერიებით კუთხეებში. საფლავის ღიობის ორსავე მხარეს ჯვრებია ამოკვეთილი. მარცხნივ – ანგელოზის მჯდომარე ფიგურაა კვერთხით ხელში, მარჯვნივ – ერთი მარიამი.

სახარების სცენებში პალესტინური იკონოგრაფიის დამახასიათებელი ნიშნები იჩენს თავს: ქრისტე კოლობიუმით არის მოსილი, ჯვარცმული ჯვრის აღნიშვნის გარეშე არის გამოსახული. აღდგომის სცენაში უფლის საფლავის ფორმა პალესტინურ ამბულებზე გამოსახული ნაგებობის ანალოგიურია. ჯვარცმის სცენაში მზისა და მთვარის დისკოების ჩართვა რაბულას სახარებაში (586) გამოყენებულ ასტრალურ სიმბოლოებს იმეორებს.³

საცეცხლურის ოსტატი სტანდარტულ კომპოზიციურ სქემებს იყენებს, რაც მდგრად იკონოგრაფიულ ტრადიციაზე მიუთითებს. რელიეფების დაბალი მხატვრული ხარისხი ორიგინალური მოდელის ხასიათით, ან ოსტატის გაუნაფაობით არის განპირობებული. უმარტივეს სქემაზე დაყვანილი რეალური ფორმები ნიშნებად ქცეული ფიგურებია. ერთნაირი იკონოგრაფიული სქემების გამოყენების პირობებში ოსტატები, თავისი უნარის ფარგლებში, ფიგურებისა და დეტალების თავისებურ ინტერპრეტაციას იძლეოდნენ.

შენიშვნები

1. სპეციალისტების ცდის მიუხედავად, წარწერის წაკითხვა ვერ მოხერხდა. როგორც ჩანს, ოსტატმა საცეცხლური სირიული მოდელის მიხედვით დაამზადა. მან ორიგინალზე არსებული, მისთვის გაუგებარი წარწერა მექანიკურად გადაიღო და იგი გრაფიკულ „ორნამენტად“ აქცია. ადრეულ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე გვხვდება კოპტური, სირიული, არაბული შესანიშნავი წარწერები. ზოგჯერ

ნარწერები ნივთის თანადროულია, ზოგჯერ კი მოგვიანო ხანას განეკუთვნება. ნარწერების უმეტესობა XIV-XVII საუკუნეებით თარიღდება. ნარწერებთან შედარებით საცეცხლურთა სიძველე კაიროს საცეცხლურით დასტურდება, რომლის ნარწერა ადრეულ ორნამენტზე არის ამოკანრული (G. Maspero, დასახ. ნაშრ, გვ. 148-149, ტაბ.1-4). ნარწერები არის ემპოლის მუზეუმის ორ საცეცხლურზე (R, W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. გვ. 63. შემდ.),

ჩვენ საცეცხლურთან დაკავშირებით უნდა ვახსენო სვანეთში არსებული VIII საუკუნის ვერცხლის ბარძიმი სახარების რელიეფური სცენებით, რომელზეც ასევე ნარწერა არის მოთავსებული. ნარწერის ხასიათი აქაც შეუძლებელს ხდის მის გაშიფრვას. ერთი მოსაზრებით, საქმე გვაქვს არაბულ ნარწერასთან, მეორე ვერსიით, ეს არის ძნელად წასაკითხი სირიული ნარწერა, რომელშიც სავარაუდოდ მხოლოდ ერთი სიტყვის ამოკითხვა მოხერხდა (Г. Н. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгүле Вопросы истории искусства, т. 2, Тбилиси, 2002, стр. 128-131). ანალოგიური მდგომარეობაა ჩვენ საცეცხლურზე. სპეციალისტების ნაწილი ამ ნარწერას დამახინჯებულ არაბულად მიიჩნევს, ნაწილი კი შეცდომით გადანერილ სირიულ ტექსტად.

2. Y. Israel-D. Mevorah, Cradle of Christianity. Ex. cat. The Israel Museum, Jerusalem, 2000, p. 100. კატალოგში საცეცხლური V-VII სს-ით არის დათარიღებული.
- 3, C. Cecchelli, G. Furlani, M. Salmi, The Rabbula Gospels, Olten-Losanne, 1959.

3. ბრინჯაოს საცეცხლური (ინვ. № 11620) (ტაბ. VIII-X) (H-8,8 სმ. D-11,5 სმ.)

საცეცხლურს შენარჩუნებული აქვს სამი შვერილი ჯაჭვებისათვის. მათ შორის ჭურჭლის პირზე სამ ადგილას ერთნაირი მრგვალი ნახვრეტებია. შესაძლოა, აქ მაგრდებოდა შიდა თუნუქის ჭურჭელი ნაკვერჩხლისათვის. საცეცხლურის დაბალი კონუსური ფეხი ჭურჭელს სქელი ლილვით უკავშირდება. ფეხის ზედაპირს მსუბუქი გრავირებული ორნამენტი ფარავს (სქემატური მცენარეული მოტივი). ლილვის ზემოთ, თასის ქვედა ნაწილს ორმაგი გრაფიკული რკალების მწკრივი დაუყვება. რკალებს შორის დარჩენილი პატარა სამკუთხა არეები პუნსონებით არის შევსებული. საცეცხლურის ყელს ნახევარპალმეტების გრაფიკული ორნამენტი ფარავს. ფეხის მცენარეული ორნამენტის ნახატი საცეცხლურის ყელის ორნამენტს იმეორებს.

საცეცხლურზე სახარების ხუთი სცენა არის გამოსახული (ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა და მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან). რელიეფები უხეშად და სქემატურად არის შესრულებული (ფრიზის სიმაღლე 6 სმ.). ბლოკურად გადმოცემული ფიგურები დეფორმირებულია. რელიეფების ზედაპირი ხანგრძლივი მოხმარებისაგან ისეა გადაცვეთილი, რომ რელიეფების



ზედაპირზე გრავირებული ელემენტების კვალი სრულიად ნაშლილია, შემორჩენილია მხოლოდ სახის ნაკვთებისა და სამოსლის დრაპირების მცირედი აქცენტები. პირობით ნიშნებზე დაყვანილი ფორმები იმდენად სქემატურია, რომ ძნელია მათში ადამიანის ფიგურების ამოცნობა. რელიეფები არ წარმოადგენს სახარების თემების ილუსტრაციებს, არამედ უმარტივესი „ნიშნების“ მეშვეობით კონკრეტულ სიუჟეტზე მითითებას. სცენებს შორის ალაგ-ალაგ რაღაც გაუგებარი დეტალები ჩანს, რაც შესაძლოა, მოდელიდან ფორმების გაუგებრად და გაუაზრებლად გადმოღების შედეგია.

„ხარება“ – მარიამისა და ანგელოზის ფიგურები კონკრეტულ ფორმას მოკლებული მოცულობებია. სიუჟეტი მხოლოდ რელიეფების კონტექსტით და კომპოზიციის სქემით არის გასაგები. მარცხნივ ტახტზე მჯდომარე წმ. მარიამია, მისი ფიგურის ორივე მხარეს ვერტიკალური უფორმო დეტალები სავარძლის ნაწილებს უნდა აღნიშნავდეს. მარიამი მაფორიუმში არის გახვეული და მარჯვენა ხელი გულთან აქვს მიტანილი. მარჯვნივ – მარიამისკენ სამ მეოთხედში მობრუნებული ანგელოზია. მის ზურგს უკან ნაკანრით ფრთის მოხაზულობა არის მონიშნული.

„შობის“ კომპოზიციაც უმარტივეს სქემაზე არის დაყვანილი. ცენტრში რამდენიმე პარალელური ჰორიზონტალური მოცულობით ბაგა არის აღნიშნული. ზედა ჰორიზონტალური მოცულობა პირობითად ჩვილზე მია-ნიშნებს. მარცხნივ – დიაგონალურად წამოწოლილი მარიამია, მარჯვნივ – მჯდომარე იოსები, ლოყასთან მიდებული ხელით. მათ თავებს ზემოთ ცენტრისკენ მიმართული ორი ჰორიზონტალური უფორმო მოცულობაა – ხარისა და სახედრის თავები.

„ნათლისღების“ კომპოზიციამი ფაქტობრივად ორი ფიგურაა – მარცხნივ იოანე, მარჯვნივ – ანგელოზი. ქრისტეს ფიგურაზე მიაწიშნებს ცენტრში მცირე ზომის ფორმა, რომელიც ქრისტეს ნახევარფიგურას უნდა ასახავდეს, იოანე ნათლისმცემელი მას მარჯვენა ხელით ეხება. ცენტრში ზემოდან მტრედის ფიგურა ეშვება.

„ჯვარცმა“ სამი განზოგადებული ფიგურით შედგენილი „აბსტრაქტული“ სცენაა, რომლის ცენტრში მთლიან, დაუნაწევრებელ ბლოკად სვეტივით აზიდულია ჯვარცმული იესოს ფიგურა. იგი ზუსტად იმეორებს ჯვრის ფორმას, ქრისტეს გრძელი უსახელო კოლობიუმი მოსავს, რომელიც კომპოზიციის ჩარჩომდე აღწევს. ტერფები პირობითი ნაკანრებით არის აღნიშნული. მარიამი და იოანე ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების ქვეშ დარჩენილ არეებზე არიან განთავსებულნი (მარჯვნივ მარიამი, მარცხნივ – იოანე).

„მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ – კომპოზიციის ცენტრში სამარხის სრულიად დეფორმირებულ გამოსახულებაში ოსტატი შეეცადა ნაგებობის დამახასიათებელი ნაწილების ჩვენებას (აკროტერიუმებიანი სახურავი, პორტიკის სვეტები, შესასვლელის ლიობი). მარჯვნივ ანგელოზია სამარხისკენ განვდილი ხელით, მარცხნივ – წმ. დედის აბსტრაქტული ფიგურა.



საცეცხლურის რელიეფურ კომპოზიციებში უმარტივესი სქემები არის გამოყენებული. ფიგურები გადმოცემულია ზოგადი ფორმებით, ყოველგვარი დეტალიზაციის გარეშე. მთავარი მხატვრული საშუალებებია – სილუეტი, განზოგადებული ფორმა, მსუბუქი გრავირებული აქცენტები, რომლებიც სრულიად აცდენილია ფიგურების რეალურ ფორმებს.

ნიშნების დონემდე დაყვანილი სქემატიზაცია, უკიდურესი პირობითობა უთუოდ ოსტატის ხელნერის შედეგია. ამგვარი დაბალი მხატვრული დონის საცეცხლურები ალბათ კულტურული ცენტრებიდან დაშორებულ კუთხეებში იქმნებოდა. საღვთისმსახურო ნივთებზე რელიეფური დეკორისადმი ამგვარ მიდგომას შესაძლოა ის ამართლებს, რომ მათი პრაქტიკული გამოყენების დროს, კმევის პროცესში, ამგვარი სქემატური სახეები სცენების აღსაქმელად საკმარისად იყო მიჩნეული. ორიგინალიდან ამგვარი დაშორების მიზეზი, უთუოდ, საცეცხლურის შექმნის გვიანდელი ხანით უნდა აიხსნას, რადგან დროთა განმავლობაში მოდელის განმეორება სიზუსტის ხარისხს ამცირებდა.

გარკვეულ კითხვის ნიშნებს ბადებს საცეცხლურის ფსკერზე ფრონტალურად გამოსახული ფიგურა, განზე გაშლილი მარცხენა ხელით. მის გვერდზე ჩანს ირიბი გრავირებული ხაზებით დაფარული ვერტიკალური ფორმა (სავარძლის მოჩუქურთმებული ნაწილი?). გაურკვეველია ფიგურის პოზა, არ ჩანს მარჯვენა ხელის შესტი. ფიგურის ზედაპირი სხვადასხვა ზომის კონცენტრული გრაფიკული რკალებით არის დამუშავებული. ფიგურის იდენტიფიცირება ვერ ხერხდება.

ბ) ს. ჯანაშიას სახ. ისტორიული მუზეუმი

ბრინჯაოს საცეცხლური (n. 7-986. 1844)¹ (ტაბ. XI-XIII)

(H – 9,5სმ. D-13,5სმ.)

საცეცხლური დაზიანებულია, ამომტვრეულია ნახევარსფერული თასის ერთი ნაწილი და საცეცხლურის ორნამენტული ყელის ზოლი ჯაჭვის სამაგრებით. რელიეფების ზედაპირი ალაგ-ალაგ დაჟანგულია და რელიეფების ზედაპირი გადაცვეთილია. რელიეფები უხეშად არის შესრულებული. დაბალი კონუსისებრი ფეხის ზედაპირს პრიმიტიულად შესრულებული წნულის სქემატური ორნამენტი ამკობს. ფსკერი არის გლუვი, უორნამენტო.

საცეცხლურის დაზიანებულ პირზე მხოლოდ ჯაჭვის ერთი სამაგრი და დამატებითი სამი შვერილიდან ერთი არის შემორჩენილი. ჯაჭვის სამაგრი შვერილი სამნაწილეა, შუა ნაწილში ნახვრეტით და მის ქვემოთ დამატებული რელიეფური ბურთულით. ამ დეტალებს იმიტომ აღვნიშნავ, რომ საცეცხლურებზე ჯაჭვის სამაგრები განსხვავებული ფორმისაა.



საცეცხლურის გადმოკეცილ პირს (სიგანე 0,8სმ.) წინვისებური ნაკანრი ორნამენტი ფარავს, ცილინდრულ ყელს მცენარეული ყლორტის საკმაოდ ბრტყელი, სქემატური ორნამენტი ამკობს. რელიეფურ კომპოზიციებს ზემოდან კარნიზისებურად გადმონეული ზოლი საზღვრავს, რომლის კიდე ჩანაჭდევებით არის დამუშავებული, რაც დამატებით დეკორატიულ ეფექტს ქმნის.

საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების ხუთი რელიეფური სცენა არის გამოსახული (ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან). სცენებს შორის არავითარი გამყოფი ელემენტი არ არის, ისინი საცეცხლურის ზედაპირზე ერთიან ფრიზს ქმნიან.

„ხარება“ – სავარძელზე დაბრძანებული ღმრთისმშობელი მარცხნივ არის გამოსახული, ანგელოზი მას მარჯვნიდან უახლოვდება. რელიეფი დაზიანებულია, განირჩევა ღმრთისმშობლის ფიგურის მხოლოდ ზოგადი ფორმები, სავარძლის ვერტიკალური ნაწილი, კვერთხი ანგელოზის ხელში და ანგელოზის ზურგს უკან ფრთის მოხაზულობა. ფიგურები განზოგადებულ მოცულობებად არის გადმოცემული. შესაძლებელია მხოლოდ მათი საერთო მონახაზების გარჩევა. სახის ნაკვთები დაუდევრად არის ამოკანრული.

„შობა“ ტრადიციული სქემით არის წარმოდგენილი: მარცხნივ დიაგონალურად მნოლიარე მარიამია, მარჯვნივ – მისკენ მობრუნებული, ხელზე თავდაყრდნობილი მჯდომარე იოსები. კომპოზიციის ცენტრში გამოსახული მაღალი, ზემოთკენ გაფართოებული ბაგა, ქვედა თალისებური ნაწილით, სქემატურად იმეორებს საცეცხლურების რელიეფებისათვის დამახასიათებელი ბაგის ტრადიციულ ფორმას. ჩვილი იესო პატარა, დაუნანევრებელი მოცულობით არის ნაჩვენები. ცხოველთა თავები ბაგის თავზე მხოლოდ მცირე ზომის ბურცოვებით არის აღნიშნული.

„ნათლისღების“ სამფიგურიანი სცენა ასევე უკიდურესად სქემატურია. იესოს პატარა ნახევარფიგურა თითქმის არ იკითხება. შეუძლებელია გარჩევა, სად ხდება ნათლისღება, სანათლავსა თუ იორდანეში. იოანე მარცხნივ არის გამოსახული, ანგელოზი – მარჯვნივ. იოანეს მარჯვენა ხელი, რომლითაც იგი იესოს თავს ეხება, მთლიანი მოცულობით არის გამოკვეთილი. ნიშანდობლივია, რომ იესოს თავს ზემოთ მტრედის საკმაოდ დიდი ამორფული ფიგურა აცდენილია სიმეტრიის ღერძს და მარჯვნივ არის განეული (შესაძლოა, ჩამოსხმის დროს დაშვებული ტექნიკური ნუნი?). საცეცხლურების ყველაზე სქემატურ რელიეფურ სცენებშიც კი ნათლისღებაში მტრედი მუდამ ზუსტად იესოს თავს ზემოთ სიმეტრიის ღერძზე გამოისახება.

„ჯვარცმა“ – ჯვარცმულის დიდი ბლოკისებური ფიგურა უხეშად, ტლანქად არის შესრულებული. ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავები მსუბუქი ნაკანრით არის აღნიშნული. იესო შემოსილია გრძელი უსახელო კოლობიუმით, მკერდზე

ჩაკანრული ნახატი. ჯვარცმულის გაშლილ მკლავებს ქვემოთ მარიამის (მარცხნივ) და იოანეს (მარჯვნივ) ფიგურებია.

„მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ – კომპოზიციის მთელი მარცხენა ნაწილი (ანგელოზი) მომტვრეულია, დარჩენილია მარჯვნივ ერთი მარიამის ფიგურა და უფლის საფლავის ნაგებობა, რომელიც საგრძნობი მოცულობით არის გადმოცემული. პირობითობის მიუხედავად, უფლის საფლავის ფორმები ადვილად არის საცნობი. რელიეფურად გამოსახული შესასვლელი ორი ნახევარსვეტიტით არის ფლანკირებული. სვეტებზე კაპიტელები სქემატურად არის მონიშნული. სახურავი ტრადიციული ფორმისაა (იხ. ამპულებზე უფლის საფლავის გამოსახულებები), მისი ზედა ნაწილი მომტვრეულია. კარნიზიდან ჰორიზონტალურად რაღაც ფორმა ეშვება (კრეტსაბმელი?). ამ სცენასა და ხარებას შორის ხის სქემატური გამოსახულებაა.

შენიშვნები

1. საინტერესოა ამ საცეცხლურის აღმოჩენის ისტორია: ს. ჯანაშიას სახ. ისტორიის მუზეუმის არქეოლოგიური ექსპედიცია გასული საუკუნის 80-იან წლებში იკვლევდა ადრე შუა საუკუნეების სამარხეულ კომპლექსს ქვემო ალევში. ექსპედიციის მუშაობის შედეგად მოპოვებული იყო მნიშვნელოვანი არქეოლოგიური მასალა. კვლევების შედეგები გამოაქვეყნა ექსპედიციის ხელმძღვანელმა ნ. აფხაზავამ (ქვემო ალევი ადრეულ შუა საუკუნეების საქართველოში, თბ., 1988). პუბლიკაციის პოსტსკრიპტუმში ვკითხულობთ: „ჯიბის ფარნის შუქი ჩერდება ეკლესიის სატრაპეზოზე შემორჩენილ ნივთების ჯგუფზე. ღელვისაგან სუნთქვა მეკვრის, სპილენძის ჭურჭელს ხელში ფრთხილად ვიღებ და დღის სინათლეზე გამაქვს. ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა... ხელში ადრეული შუა საუკუნეების „სირიულად“ წოდებული საცეცხლური მიკავია“ (ნ. აფხაზავა, დასახ. ნაშრ. გვ. 120). შეიძლება ითქვას, რომ ეს არის ერთადერთი შემთხვევა საქართველოში, როდესაც ადრეული შუა საუკუნეების ლიტურგიკული ნივთი – ბრინჯაოს საცეცხლური – მისთვის განკუთვნილ ადგილას, ძველი ქართული ეკლესიის სივრცეში იყო აღმოჩენილი, სადაც იგი ღვთისმსახურებაში საუკუნეების განმავლობაში გამოიყენებოდა.



გ) სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი

1. ბრინჯაოს საცეცხლური (ინვ. № 1969) (ტაბ. XIV-XVI) (H-10,5 სმ. D-9,6 სმ.)

საცეცხლური წარმოადგენს საკმაოდ გაშლილ თასს დაბალ ფეხზე. ჯაჭვების ნაწილი შემორჩენილია. ჯამის ყელის ვიწრო ცილინდრული ზოლი სქემატური გრავირებული ორნამენტით არის დაფარული. ყელს ორი მხრიდან ჩანაჭდევებით დასერილი საკმაოდ სქელი ლილვები შემოსაზღვრავს (გრეხილის იმიტაცია). საცეცხლური შედარებით კარგად არის შემონახული. ჭურჭლის პირი სამ ადგილას მსუბუქად არის მორკალული და რკალების შეერთების ადგილებში ბურთულებია დამატებული, რომლებშიც ჯაჭვის დასამაგრებელი რგოლები არის გაყრილი. მსხვილ ბურთულებს შორის უფრო მცირე ზომის რელიეფური მომრგვალებული შვერილებია.

საცეცხლურის ყელის მსუბუქი გრავირებული ორნამენტის ქაოტურ ნახატში ძნელია რომელიმე კონკრეტული მოტივის ამოცნობა. როგორც ჩანს, ოსტატმა ვერ მოახერხა ნიმუშზე არსებული ორნამენტის გააზრება და მისი სქემატური ასლი შეასრულა. ამ ორნამენტულ ზოლში, ჯაჭვების სამაგრი ბურთულების ქვეშ, სამკუთხა არეებზე ჩართულია სქემატურად შესრულებული შარავანდებიანი ნახევარფიგურები, ლოცვის ჟესტით გულთან მიტანილი ხელებით. ფიგურების გარშემო ნაკანრი პარალელური რკალებით ფრთების მოხაზულობა არის გადმოცემული. სახარების რელიეფური სცენების რიგი ერთ-ერთი ამგვარი ფიგურის ქვემოთ იწყება.

საცეცხლურის ფეხთან შეერთების ადგილას მსხვილ ლილვებს შორის ზოლს სუროს ფოთლის გრავირებული ორნამენტი ფარავს. საცეცხლურის ფსკერს რვაფურცლა ვარდული ამკობს. ვარდულის ფურცლები ორმაგი ლილვით არის მოხაზული. ფურცლების ზედა ნაწილში პატარა რელიეფური „ლილაკებია“.

საცეცხლურის ზედაპირი ხანგრძლივი გამოყენების შედეგად გადაცვეთილია, მაგრამ რელიეფური კომპოზიციები კარგად იკითხება. ფართოდ გავრცელებულ ხუთსცენიან „პილიგრიმულ“ ციკლს (ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან) ორი სცენა აქვს დამატებული (მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, ხარება მწყემსებს). გამყოფი ელემენტი ყველა კომპოზიციასთან არ არის გამოყენებული.

თხრობა „ხარებით“ იწყება. ანგელოზი მარიამს მარცხნიდან უახლოვდება. იგი ფრონტალურად დგას (ტერფები პროფილში), მარჯვენა ზეანეული ხელი მარიამისკენ აქვს მიმართული. ანგელოზის თავთან ფონზე კვერთხის ნაწილი მოჩანს. ფორმების განზოგადების მიუხედავად, მარიამის ფიგურის სილუეტი, მოსასხამის ნაკეცთა ნახატი, ფეხების პოზიცია და ფონზე სავარძლის

მკრთალი კვალი მის მჯდომარე პოზაზე მიუთითებს. სახის ნაკვეთები თითქმის სრულიად ნაშლილია, მხოლოდ ოდნავ განირჩევა დიდი მრგვალი თვალების მოხაზულობა.

„მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ – ერთნაირი სიმაღლის ორი შარავანდიანი ფიგურა ერთ მთლიან მოცულობად იკითხება. ფიგურების მოძრაობა და პოზები დრაპირების ნახატივითა და ნაკვეთით მიმართულებებით არის გადმოცემული. აშკარაა, რომ ეს განზოგადებული ფორმები კარგი ნიმუშიდან არის გადმოღებული, რასაც მოწმობს ძუნწი ხერხებით ფორმების მოცულობითი გადმოცემის ცდა და დრაპირების დენადი, პლასტიკური ნახატი.

„შობის“ სცენას წინა კომპოზიციისაგან ხის ტრადიციული მოტივი გამოჰყოფს. ანალოგიური ორნამენტული ხე მას მარჯვნიდანაც საზღვრავს. ამ ორი მცენარეული მოტივით სცენა თითქოს საგანგებოდ არის გამოყოფილი. ცენტრში სამკუთხა ფორმის, ზემოთკენ გაფართოებული, გრავირებული რომბული ნახატივით შემკული მაღალი ბაგაა. სახვევებში გახვეული ჩვილი ზედხედში არის გამოსახული. ბაგის ქვემოთ ოვალური ფორმის ღიობია და ამოკვეთილი ჯვარი. ბაგის თავზე ხარისა და სახედრის თავებია. მარიამი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში დიაგონალურად არის წამოწოლილი. ამ შემთხვევაშიც სხეულის ზოგად ფორმას დრაპირების ნაკვეთი ნახატი ქმნის. ბაგის მარცხნივ ფრონტალურად მჯდომარე იოსებია.

„შობას“ თავისუფლად აგებული, ფართოდ გაშლილი კომპოზიცია მოსდევს. ამ სცენის იდენტიფიცირება საკმაოდ რთული აღმოჩნდა. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში ორი ფიგურაა: პირველი – პროფილში, მოძრაობაში არის გამოსახული. წინ განვდილ ხელებში მას რაღაც საგანი უჭირავს (მოგვი?). მის უკან – ასევე პროფილში გამოსახული მაღალი გამხდარი მამაკაცია კვერთხით ხელში (მწყემსი?). კომპოზიციის მარჯვენა კიდეზე ძნელად გასარჩევი ფიგურაა მანიშნებელი ჟესტით ზეაღმართული ხელით. სავარაუდოა, რომ ეს არის მწყემსი, რომელიც ბეთლემის ვარსკვლავზე მიუთითებს. კომპოზიციაში სხვადასხვა მიმართულებით მიმავალი, მოძრაობაში გამოსახული ცხოველებია (ცხვარი, ბატკანი?). ზედა ნაწილში მარჯვნივ მიბრუნებული ცხვრის პატარა ფიგურაა, რომლის ზემოთ ბეთლემის ვარსკვლავი მოჩანს. ამ საკმაოდ უცნაურ კომპოზიციაში შეიძლება „მოგვთა და მწყემსთა თაყვანისცემის“ ან „ხარება მწყემსებს“ ორიგინალური ვერსია ვივარაუდოთ.

„ნათლისღება“ – იოანე მარცხნივ არის გამოსახული, იგი პირდაპირ ებჯინება მწყემსის ფიგურას. მწყემსის ზურგს უკან სტილიზებული ხის ვარჯის ნაწილი მოჩანს, რომელიც გადახრილია და ნათლისმცემლის სილუეტს იმეორებს. იოანეს ფიგურა პროფილშია გამოსახული, თავი – ფასში, დიდი თვალები წრეხაზებით არის აღნიშნული, გრძელი თმა მხრებზე ეფინება. მისი სამოსელი პარალელურ გრავირებული რკალებით არის დამუშავებული. მარჯვნივ – ანელოზია (სხეული პროფილში, თავი ფასში). კომპოზიციის



ცენტრში ქრისტეს ფიგურის ნაცვლად გამოსახულია მხოლოდ მისი თავი, რომელიც ორიგინალური ფორმის ემბაზიდან მოჩანს. ზემოთ დიდი ზომის გაურკვეველი ფორმა (მტრედზე მინიშნება).

„ჯვარცმის“ ხუთფიგურიან კომპოზიციაში ფიგურები ბლოკური, განზოგადებული ფორმებით გამოირჩევა. ცენტრში გრძელ უსახელო კოლობიუმით მოსილი ჯვარცმული ქრისტეა, ორნამენტული შარავანდით. ჯვარცმულის თავთან უხეშად მოხაზულ მედალიონებში მზისა და მთვარის სიმბოლოებია. ქრისტეს გვერდებზე ავაზაკთა უფრო პატარა ფიგურებია უკან გაკრული ხელებით. ჯვრის მკლავებს ქვემოთ მარჯვნივ ლონგინოზია შუბით, მარცხნივ – სტეფანონი ღრუბელით ხელში.

„მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ ციკლის ბოლო სცენაა. საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების სცენების განთავსებისას ოსტატი ხანდახან ზუსტად ვერ საზღვრავდა მათთვის განკუთვნილ ადგილს, რის გამოც ხშირად იძულებული იყო ბოლო სიუჟეტები მოკლე ვერსიით წარმოედგინა. „თაყვანისცემის“ ფართოდ გაშლილმა კომპოზიციამ და „ჯვარცმის“ ხუთფიგურიანმა სცენამ ოსტატს ბოლო სიუჟეტისათვის შედარებით მცირე ადგილი დაუტოვა და ამიტომ ეს კომპოზიცია შეკვეცილად არის გამოსახული, იგი ყველაზე უფრო შემქმნდროებული და სქემატურია. ცენტრში უკიდურესად პირობითად გადმოცემული უფლის საფლავის ნაგებობაა, მარცხნივ – წმ. დედა, მარჯვნივ – ანგელოზი.

საცეცხლურის განსაზღვრისათვის მნიშვნელოვანია გამოსახულ სცენათა რაოდენობა. (დამატებულია „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ და „ხარება მწყემსებს“/„თაყვანისცემა“?). სცენების რაოდენობა შესაძლოა, დათარიღების ერთ-ერთ განმსაზღვრელ მომენტად იქცეს. მაგრამ ეს მომენტიც არ არის საკმარისი საცეცხლურის თარიღის დასადგენად, რადგან ზოგიერთ შემთხვევაში კომპოზიციების რაოდენობა საცეცხლურის ზედაპირის ფართობზე იყო დამოკიდებული.

მესტიის საცეცხლურის ოსტატის ხელწერა საკმაოდ სქემატურია. არაპროპორციული ფიგურების ზედაპირი პარალელურ რკალთა ნახატიც არის დამუშავებული. დრაპირების ნაკეციები და ცალკეული დეტალები ჭარბი ჩაჭრილი ხაზებით არის შესრულებული. საცეცხლურის ზედაპირზე შეიმჩნევა ჩამოსხმის შემდეგ რელიეფური ზედაპირის თეგით დამუშავების კვალი. რელიეფების შესრულების მხატვრული ხერხები, კომპოზიციების სტრუქტურა ოსტატის ხელთ არსებულ კარგი მხატვრული დონის ნიმუშზე მიუთითებს. საცეცხლურის ფორმა, რელიეფების ხასიათთან ერთად, მისი შექმნის ადრეულ ეპოქაზე უნდა მიანიშნებდეს.



2. ბრინჯაოს საცეცხლური (ინვ. № 42) (ტაბ. XVII-XIX)

(H-8,5 სმ. D-8,6 სმ.)

საცეცხლური წარმოადგენს ნახევარსფერული ფორმის ჯამს კონუსურ ფეხზე, რომელსაც ჯამისაგან მსხვილი ლილვი გამოჰყოფს. საცეცხლურის პირზე ჯაჭვების დასამაგრებელი სწორკუთხა ფორმის სამი ნახვრეტიანი შვერილია. საცეცხლურის ყელს მსხვილი ლილვებით შემოსაზღვრული გრავირებული მცენარეული ორნამენტი ამკობს. საცეცხლურის ფეხი გლუვია, უორნამენტო. ფსკერს რალიეფური „მბრუნავი“ (ბორჯღალისებრი) ვარდული ამკობს.

საცეცხლური უხეშად არის ჩამოსხმული. გაურკვეველი ფორმის მოცულობები მხოლოდ შორეულად მოგვაგონებს ფიგურებს, ამგვარი პირობითობა კომპოზიციების გარჩევას ართულებს. როგორც ჩანს, ან სახელოსნოში არსებული ნიმუში არ იყო კარგი მხატვრული ხარისხის, ან ოსტატმა ჩამოსხმის შემდეგ ვერ შეძლო რელიეფის სათანადოდ დამუშავება. ამის შედეგად მივიღეთ საცეცხლური, რომლის რელიეფები წარმოგვიდგენს არა სახარების სცენების ილუსტრაციებს, არამედ მათზე მიახლოებით, სიმბოლურ მინიშნებებს.

საცეცხლურზე ხუთი სცენა არის გამოსახული (ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, წმ. დედანი უფლის საფლავთან). მათი გარჩევა მხოლოდ დეტალებით და კონტექსტით ხერხდება. „ხარება“ ტრადიციული სქემით არის წარმოდგენილი: მარცხნივ – ანგელოზი ღმრთისმშობლისკენ გაწვდილი ხელით, მარჯვნივ – ტახტზე დაბრძანებული წმ. მარიამი (ტახტზე მიანიშნებს გაურკვეველი მოხაზულობის ვერტიკალური ფორმა). ხის სქემატური მოტივი სცენას მომიჯნავე შობის კომპოზიციისაგან გამოყოფს. ანგელოზის ზურგს უკან, გაწვდილი ხელის სიმეტრიულად, ზეაღმართული ფრთა არის მონიშნული. ფიგურები პირობით ფორმებზე არის დაყვანილი. რელიეფების ზედაპირი გადაგლუვებულია, სახის ნაკვთებზე მინიშნებაც კი აღარ არის დარჩენილი.

„შობა“ – თემის გარკვევა მხოლოდ სახარების მოვლენათა ქრონოლოგიური რიგის გათვალისწინებით ხერხდება. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში დიაგონალურად განლაგებული ფორმა, უთუოდ, ღმრთისმშობელია, შუაში – გაურკვეველი ფორმის მოცულობა ბაგა უნდა იყოს და მის თავზე ყოველგვარ ფორმას მოკლებული დეტალები – ცხოველების თავებზე მინიშნება.

„ნათლისღების“ სცენაშიც ფორმის შეგრძნება სრულიად დაკარგულია. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში გამოსახული ფიგურა ცენტრისკენ გაწვდილი ხელით იოანე ნათლისმცემელი უნდა იყოს. იგი ხელით ეხება ცენტრში გამოსახულ სამსაფეხურიან ფორმას (ემბაზი?), რომელშიც არ არის გამოსახული ქრისტე. მარჯვნივ ანგელოზია – უფრო სიმბოლო, ვიდრე

ფიგურა. ზემოთ ცენტრში არსებული რელიეფური ფორმა უთუოდ მტრედი უნდა იყოს.

„ჯვარცმა“ – ცენტრში ჯვარცმული ქრისტეა ჰორიზონტალურად გაშლილი ხელებით. მხრებთან ოდნავი ჩანაჭდევიტ უსახელო კოლობიუმი არის ნაჩვენები. ჯვარცმულის თავთან მზისა და მთვარის აღმნიშვნელი ორი დეფორმირებული დისკოა. ქრისტეს გაშლილ მკლავებს ქვემოთ ორი სქემატური ფიგურაა (მარიამი და იოანე).

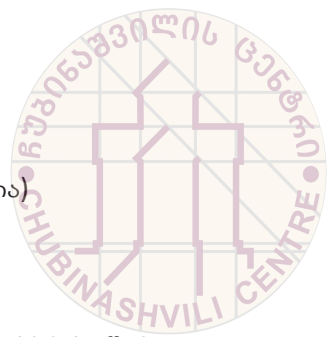
„მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ – ამ კომპოზიციაშიც ფიგურები დეფორმირებული და სქემატურია: მარცხნივ – ანგელოზი, მარჯვნივ – წმ. დედა, ცენტრში – უფლის საფლავის სქემატური გამოსახულება, რომელზეც უკიდურესი პირობითობის მიუხედავად, ნაგებობის ყველა ნაწილი არის აღნიშნული: შენობის ზოგადი მოცულობა, ლიობი, სახურავი, რომელიც მხოლოდ შორეულად მოგვაგონებს საცეცხლურებზე ჩვეულებრივ გამოსახულ არქიტექტურულ ფორმას. ამასთანავე, ოსტატმა თავისებურად მიანიშნა გადახურვის ნაწილები: ფესტონებით დასრულებული, ჯვრით დაგვირგვინებული კონუსური სახურავი, კუთხეებში აკროტერიებით.

საცეცხლურის რელიეფების დაბალი მხატვრული დონე უნდა მიანიშნებდეს მის დამზადებას წმინდა მიწიდან დაშორებულ სახელოსნოში, სადაც ოსტატებისთვის უფლის საფლავის ნაგებობა მხოლოდ მიახლოებით, ან სრულიად არ იყო ცნობილი.

3. ბრინჯაოს საცეცხლური (ინვ. № 403) (ტაბ. XX)

(H-10 სმ. D-9 სმ.)

საცეცხლური დაზიანებულია. ჩამოტეხილია თითქმის მთელი ზედა ნაწილი, ამოტეხილია ფსკერი. ძლიერი დაზიანების გარდა, აღსანიშნავია რელიეფური კომპოზიციების უკიდურესი სქემატურობა, რომელიც შეუძლებელს ხდის სცენების იდენტიფიცირებას. გაურკვეველი ფორმები ქაოტურად და სრულიად ალოგიკურად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან. განირჩევა მხოლოდ მაღალი, კონუსის ფორმის ფეხის ზემოთ, რელიეფების ძირში გრაფიკული მცენარეული ორნამენტის კვალი. როგორც ჩანს, ეს არის საკმაოდ დაბალი დონის ოსტატის მიერ შექმნილი საცეცხლური. მის ხელთ არსებული მოდელის გვიანდელი ხელოსნური მინაბადი.



დ) სამცხე-ჯავახეთის ისტორიული მუზეუმი

ბრინჯაოს საცეცხლური (ინვ. № 1345 კ. გვარამადის კოლექცია)

(ტაბ. XXI-XXII)

(H – 10 სმ. D-9,5 სმ.)

საცეცხლური საკმაოდ უხეშად არის ჩამოსხმული. ჩამოსხმის შემდეგ რელიეფები, ჩვეულებისამებრ, თეგით და საჭრისით არის დამუშავებული. რელიეფური ზედაპირი ხანგრძლივი ხმარებისაგან გადაცვეთილია.

ნახევარსფერული ფორმის საცეცხლურს კონუსის ფორმის დაბალი ფეხი აქვს. ჭურჭლის პირზე ჯაჭვების დასამაგრებელი სამი მაღალი ნახვრეტებიანი „ყური“ და მათ შორის თანაბარ მანძილებზე პატარა ბრტყელი შვერილები არის შემორჩენილი. ჭურჭლის ყელზე გრავირებული მცენარეული ორნამენტი თითქმის სრულიად ნაშლილია. ამ ორნამენტის ქვემოთ, უშუალოდ რელიეფური ფრიზის თავზე პატარა თალებისაგან შედგენილი ორნამენტული ზოლია. თალების ნახატი სიზუსტეს არის მოკლებული.

სახარების სცენების ციკლი ტრადიციული ხუთი სცენისგან შედგება. წესისამებრ, იგი „ხარებით“ იწყება. თხრობის დასაწყისს კვიპაროსის ხის მოტივი აღნიშნავს. კვიპაროსი ოდნავ მარცხნივ არის გადახრილი, მისი ვარჯი გრავირებული რომბული ნახატით არის გადმოცემული. ხის ძირიდან სიმეტრიულად ორი ყლორტი არის ამოზრდილი.

კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში ცენტრისკენ სამ მეოთხედში მოზრუნებული ანგელოზია, მოსასხამიდან გამოჩენილი მარჯვენა ხელი მას მარიამისკენ აქვს გაწვდილი. ანგელოზი, ისევე, როგორც ყველა სხვა ფიგურა, მოძრაობისა და პოზის მიუხედავად, სახით მაყურებლისკენ არის გამოსახული. ანგელოზის ფრთები სიმეტრიულად არის გაშლილი და მარცხენა ფრთა ღმრთისმშობლის თავს ზემოთ რკალისებურად არის აღმართული.

ნმ. მარიამი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილში მაღალზურგიან სავარძელზე არის დაბრძანებული. რელიეფზე კარგად ჩანს სავარძლის ორნამენტული ნაწილები. ფიგურის ფორმები სქემატურად, ზოგადი მოცულობით არის გადმოცემული. ნმ. მარიამს ხელები მოკრძალების ნიშნად მკერდთან აქვს მიტანილი. სახის ნაკვთები ნაკანრი ხაზებით ოდნავ არის აღნიშნული. სავარძელი გაურკვეველი ფორმის შემადგენელზე დგას, რაც ხელს უწყობს ღმრთისმშობელზე ყურადღების აქცენტირებას. ასეთივე პატარა პოსტამენტზე დგას ანგელოზიც. საცეცხლურის ყველა სცენაში პერსონაჟები ანალოგიურ „კვარცხლებეებზე“ არიან გამოსახულნი. სტილიზებული ხის მოტივი კომპოზიციას მარჯვნიდან ესაზღვრება. ზოგადად გადმოცემული ხის ვარჯი სიმეტრიულად არის გადაშლილი, მისი მარცხენა ნაწილი, ანგელოზის ფრთის ანალოგიურად, მარიამისკენ არის გადმოხრილი, რაც ღმრთისმშობლის ზემოთ თავისებურ „თალს“ ქმნის.

„შობა“ – კომპოზიციების გამყოფი ხის სიმეტრიულად გაშლილი ვარჯის



ნაწილი ამ სცენაში გადმოდის, იგი მარჯვნივ არის გადმოზნეტილი და მღვიმეზე მინიშნებად აღიქმება. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს მისი ქვედა ნაწილის რთული კონფიგურაცია. სიმეტრიული სცენის ცენტრში დამახასიათებელი კონსტრუქციის მაღალი ბაგა არის აღმართული. ბაგის თავზე სქემატურად ხარისა და სახედრის თავებია გამოსახული. მარჯვნივ სარეცელზე მწოლიარე ღმრთისმშობელია, მარცხნივ – ტრადიციულ პოზაში მჯდომარე იოსები. კომპოზიცია იზოკეფალურია – იოსების, ღმრთისმშობლის თავები და ბაგასთან ცხოველების თავები ერთ დონეზეა განლაგებული, რაც სცენაში თავისებურ რიტმს ქმნის. სახვევებში გახვეული ჩვილი აქაც, ჩვეულებისამებრ, ზედხედში არის ნაჩვენები. უკიდურესი სქემატურობა ფიგურების აღქმას ართულებს.

„ნათლისღება“ პირდაპირ ემიჯნება შობის სცენას. იოანე ზურგით მჭიდროდ არის მიჯრილი მარიამის ფიგურასთან. ეს სცენაც ზუსტად მიუყვება საცეცხლურთა რელიეფების იკონოგრაფიას. ცენტრში გაურკვეველი ფორმის მოცულობიდან იესოს პატარა ნახევარფიგურა მოჩანს. გაუგებარია, სად ხდება ნათლისღება – იორდანესა თუ სანათლავში. სქემატური ფორმა ალბათ უფრო სანათლავზე უნდა მიანიშნებდეს. მარცხნივ იოანეს ფიგურაა. მისი გამოსახულება ერთნაირია თითქმის ყველა საცეცხლურზე: თავი ფასში, ექსპრესიულად დაგრძელებული მარჯვენა ხელი იესოს თავს ეხება, ცენტრისკენ მიმართული ტერფები პროფილში არის ნაჩვენები, გრძელი თმა მხრებზე ეფინება. მარჯვნივ ანგელოზია, იესოსკენ განვდილი, ქსოვილით დაფარული ხელებით. ანგელოზის მხარს ზემოთ ცენტრისკენ გადმოხრილი ფრთა არის აღმართული. სახის ნაკვთები მსუბუქი ნაკანრებით არის მონიშნული. იესოს თავს ზემოთ თავდაღმა დიდი მტრედი ეშვება.

„ჯვარცმის“ ხუთფიგურიანი სიმეტრიული სცენის ცენტრია გრძელ უსახელო კოლობიუმით მოსილი ჯვარცმული ქრისტეს ფიგურა. ჰორიზონტალურად გაშლილი ხელების უკან ჯვრის მკლავები არ აღინიშნება. ქრისტე და მის გვერდებზე უკან ხელებგაკრული ავაზაკები თითქმის ერთი ზომისა არიან. ქრისტეს ფიგურა თავით ზედა ჩარჩოს ებჯინება. ასევე ზედა ჩარჩოს ნვდება ავაზაკთა ჯვრების ზედა მკლავები, რაც კომპოზიციას გარკვეულ მონუმენტურობას ანიჭებს. ჯვრის მკლავებს ქვემოთ დარჩენილ არეებზე მარიამისა და იოანეს პატარა ფიგურებია. ქრისტეს თავის გვერდებზე ერთ დონეზე მზისა და მთვარის დისკოებია. ამით კომპოზიციის ზედა ნაწილში სამი თანაბარი აქცენტი არის შექმნილი, რომელთაც ავაზაკთა ოდნავ დაბლა განლაგებული უფრო მომცრო თავების და ჯვრის მკლავებს ქვემოთ მარიამისა და იოანეს მინიატურული თავების სიმეტრიული განლაგება ეხმიანება. ჯვარცმის კომპოზიციური წყობა, სცენაში ავაზაკების ჩართვა საცეცხლურის შექმნის ადრეულ ეპოქაზე ან გამოყენებული ნიმუშის სიძველეზე მიანიშნებს.

„მენელსაცხებლე დედების“ კომპოზიციაში უფლის საფლავის ნაგებობა საგრძნობი მოცულობით არის გამოსახული. მკაფიოდ არის ნაჩვენები შენობის ბაზა, მაღალი არქიტრაფი, პორტიკი კაპიტელებიანი შეწყვილებული სვეტებით.



ზუსტად არის გადმოცემული ნაგებობის გადახურვა – ტრადიციული ფორმის, ქვემოთ ფესტონებით დასრულებული კონუსური სახურავი აკროტერიებით.

ანგელოზი მარჯვნივ დგას საფლავისკენ განვდილი ხელით. უცნაურია, რომ მარცხნივ წმ. დედა მჯდომარე არის გამოსახული, მუხლებზე შემოქდობილი ხელებით. მისი ფიგურა თითქოს იმეორებს იოსების ფიგურას შობის სცენაში. რელიეფის მდგომარეობა არ იძლევა დეტალების დაზუსტების საშუალებას. ორივე ფიგურის სახეები ფასშია გამოსახული, სხეული სამ მეოთხედში, ცენტრისკენ მიმართული ფეხის ტერფები – პროფილში. ანგელოზის ზურგს უკან მისკენ გადმოხრილი დეკორატიულად დამუშავებული კვიპაროსის ხე თითქოს ასრულებს სახარების ისტორიის თხრობას და იმავდროულად, ნარატივის სანყის წერტილზეც მიანიშნებს. აქაც ფიგურები, წინა კომპოზიციების მსგავსად, პატარ-პატარა „ბაზებზე“ დგანან. რელიეფების მხატვრული პრინციპია განზოგადებული მოცულობები, სქემატურად მონიშნული ნაკვთები.

ახალციხის ბრინჯაოს საცეცხლურის რელიეფური დეკორი ტრადიციულ იკონოგრაფიას ეფუძნება. რელიეფების გარკვეული თავისებურებები ერთი მხრივ, ნიმუშის ხასიათით შეიძლება აიხსნას, მეორე მხრივ კი, ოსტატის მიერ, მოდელის გამოყენებისას ზოგიერთი დეტალის მისებური ხედვით. რელიეფები ამ ლიტურგიკული ნივთებისათვის დამახასიათებელი მინიმალიზმით და განზოგადებით გამოირჩევა. მოცულობითი ფორმები ზოგადი და სქემატურია, მაგრამ ზოგიერთ ნაწილში თავს იჩენს ხაზის დეკორატიული როლი (ანგელოზის ფრთები, კვიპაროსის ხე, იოსებისა და იოანეს მოსასხამების დრაპირება). უცნაურად ჩანს უკლებლივ ყველა კომპოზიციაში ფიგურების პატარ-პატარა მოცულობებზე გამოსახვა. ამას უთუოდ რაღაც ახსნა უნდა მოენახოს. ეს დეტალი, სავარაუდოდ, ოსტატის ხელთ არსებული ნიმუშის, ან რაღაც მხატვრული ხერხის უსწოროდ გაგებით უნდა იყოს გამოწვეული.



IV თავი

ქალის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

ბრინჯაოს საცეცხლური (ტაბ. XXIII-XXV)

(H – 6,5 სმ. D – 8,5 სმ.)

ბრინჯაოს საცეცხლური წარმოადგენს ნახევარსფერულ ჭურჭელს დაბალ კონუსისებურ ფეხზე.¹ საკმაოდ ფართო ცილინდრულ ყელს ორიგინალური გრავირებული ორნამენტი ამკობს. საცეცხლური დაზიანებულია, ჩამოტეხილია ჯაჭვების დასამაგრებელი შვერილები. ჭურჭლის ყელზე სამი მრგვალი ნახვრეტია. საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების ექვსი სცენა არის განთავსებული: ხარება, მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან. ფიგურული კომპოზიციები ფორმების განზოგადებით და სქემატიზმით გამოირჩევა.

„ხარება“ – ტახტზე დაბრძანებულ ღმრთისმშობელს ანგელოზი მარცხნიდან უახლოვდება. მისი ფრთები თავს ზემოთ სიმეტრიულად არის გაშლილი, მარჯვენა ხელი წმ. მარიამისკენ არის გაწვდილი. სიუჟეტის გადმოსაცემად ოსტატი პირობით, სქემატურ ფორმებს იყენებს.

„მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ – სცენა ორი ერთნაირი ფიგურის ერთიანობით არის შექმნილი. განზოგადებული ფორმები შორეულად მოგვაგონებს ადამიანის ფიგურებს. ამ კომპოზიციაშიც ოსტატი მაქსიმალური განზოგადების გზით მიდის.

„შობას“ წინა სცენისაგან ხის მოტივი გამოჰყოფს. კომპოზიციის ცენტრში მაღალი ბაგაა ჩვილით, რომლის ზემოთ სახედრისა და ხარის თავები მოჩანს. ღმრთისმშობელი მარჯვნივ არის დიაგონალურად წამოწოლილი, მარცხნივ – ხელზე თავდაყრდნობილი იოსებია.

„ნათლისღება“ – ცენტრში იესოს ნახევარფიგურაა (გაურკვეველია, სად ხდება ნათლისღება – მდ. იორდანეში თუ ემბაზში). ცენტრისკენ გადმოხრილ იოანესა და ანგელოზის ფიგურები კრავენ კომპოზიციას. იესოს თავს ზემოთ მტრედის დიდი ფიგურა ეშვება.

„ჯვარცმა“ – სამფიგურიანი კომპოზიცია, ქრისტე ორ ავაზაკს შორის, რომელთაც ზურგს უკან აქვთ გაკრული ხელები. ქრისტეს თავის დონეზე

მზისა და მთვარის დისკოებია. ფიგურების გაურკვეველი ფორმები ძუნწი გრავირებული ხაზებით უსისტემოდ არის დაფარული.

„მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან“ – მინიმალიზებული, მარტივი, ლაკონიური სცენაა. ანგელოზისა და წმინდა დედის ფიგურები აბსტრაქტულ სქემებზე არის დაყვანილი. განსაკუთრებით სქემატურია უფლის საფლავის ნაგებობა. დეფორმირებული სტრუქტურა შორეულად თუ მოგვაგონებს საცეცხლურების უმეტესობაზე გამოსახულ უფლის საფლავის არქიტექტურულ ფორმებს. არ არის არავითარი მინიშნება შენობის ნაწილებზე, სახურავის ფორმაზე. ფესტონებით დასრულებული კონუსური სახურავი გადმოცემულია გაურკვეველი ფორმის მოცულობით, რომელზეც პატარა ჯვარი არის ამოკვეთილი. სახურავის დამაგვირგვინებელი ჯვრის ნაცვლად ორი ღარით დამუშავებული ვერტიკალური ფორმაა.

ქედის საცეცხლურის რელიეფების მხატვრული ხასიათი და კომპოზიციური სქემები დიდ სიახლოვეს ავლენს Malkove-ის კოლექციის საცეცხლურთან (ტორონტო), ოლონდ განსხვავებულია ყელის ორნამენტი.²

შენიშვნები

1. საცეცხლური აღმოჩნდა 2013 წელს აჭარის მაღალმთიან სოფელ ხარაულაში ერთ-ერთი ადგილობრივი მკვიდრის საკარმიდამო ნაკვეთზე ძველი ნაგებობის ქვეშ (იხ. მ. ჭიჭილეიშვილი, ბრინჯაოს საცეცხლური ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმიდან: ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები, VI, ბათუმი, 2015, გვ. 70-80, სურ. 1-4).
2. S. D. Campbell, The Malcove Collection: A Catalogue of the Objects in the Lilian Malcove Collection of the University of Toronto, Toronto, 1985, p. 93, no. 119.



V თავი

ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი

1. ბრინჯაოს საცეცხლური 1 (ინვ. n. 6172/B-735) (ტაბ. XXVI-XXVIII)

საცეცხლური დაზიანებულია, მომტვრეულია ჭურჭლის პირი ჯაჭვის სამაგრი შვერილებით. ვაზის ყლორტის ორნამენტით შემკულ საცეცხლურის ყელზე მოგვიანებით სამი ნახვრეტი არის გაკეთებული. საცეცხლურის ყელის შემომსაზღვრელი ლილვის ქვემოთ, საკუთრივ ჭურჭელზე, რელიეფურ ფრიზს მოჩარჩოებასავით დაუყვება აკანთის ნახევარფოთლის ცერად მიმართული რიტმული ზოლი, როგორც დამატებითი დეკორატიული ელემენტი. ანალოგიური ორნამენტი ქვემოდან აჩარჩოებს რელიეფურ ფრიზს, რის გამოც იგი შედარებით ვიწროა და მთლიანად არ იკავებს საცეცხლურის ზედაპირს. საცეცხლურის ფეხზე ყელის გრაფიკული ორნამენტი მეორდება. ფსკერზე მბრუნავი ვარდული არის გამოსახული.

საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების ხუთი რელიეფური სცენა არის გაშლილი (ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, წმინდა დედანი უფლის საფლავთან). „ხარება“ სტანდარტული სქემით არის გამოსახული. მარჯვნივ – სავარძელზე დაბრძანებული ღმრთისმშობელია. მარცხნივ – ანგელოზი, წმ. მარიამისკენ განვდილი ხელით და ზურგს უკან დიაგონალურად აღმართული ფრთით. ანგელოზის თავთან ჯვრული კვერთხის ნაწილი მოჩანს. სავარძლის ვერტიკალური ნაწილები ორნამენტით არის დაფარული (ხის სავარძლის მოჩუქურთმებული ნაწილები). ფიგურები ზოგადი მოცულობებით არის გადმოცემული, სახის ნაკვთები არ არის აღნიშნული.

„შობის“ კომპოზიცია უშუალოდ მოსდევს ხარების სცენას: მარჯვნივ დიაგონალურად წამოწოლილი ღმრთისმშობელია, მარცხნივ – მჯდომარე იოსები. დაბალი ბაგის ფორმა განსხვავდება საცეცხლურებზე გამოსახული მაღალი, სამკუთხა ფორმის ბაგისაგან. იგი ასიმეტრიულად, მარიამთან ახლოს არის მიდგმული, რის გამოც ბაგის ზემოთ მხოლოდ ხარის თავი ჩანს (მარჯვნივ), მის სიმეტრიულად გამოსახული სახედრის თავი კი სივრცეშია დარჩენილი. ბაგის ზედა ნაწილი ჩვილით, ჩვეულებისამებრ, ზედხედში არის მოცემული.

„ნათლისღება“ წინა სცენისაგან უცნაურად განტოტვილი ხის მოტივით არის გამოყოფილი. იოანესა და ანგელოზის განზოგადებული ფიგურები



პირობითი ნიშნების მსგავსად არის გამოსახული. ექსპრესიულად გაზრდილი იოანეს ხელი მკაფიოდ იკითხება, მაგრამ იესოს ადგილას არ განირჩევა არც ფიგურა, არც სანათლავი. ეს კომპოზიცია მეორე მხრიდანაც რთული ფორმის ხით არის შემოსაზღვრული. კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი ამოტეხილია.

„ჯვარცმის“ ხუთფიგურიანი სცენის ცენტრში ჯვარცმული ქრისტეა, მის გვერდებზე – ზურგს უკან ხელებგაკრული ავაზაკები. ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების ქვემოთ დარჩენილ არეებზე მარიამისა და იოანეს მცირე ზომის ფიგურებია. ქრისტე, აღმოსავლური ტრადიციით, გრძელი, უსახელო კოლობიუმით არის მოსილი.

„წმ. დედანი უფლის საფლავთან“ რელიეფური ფრიზის ბოლო სცენაა. მარცხნივ მჯდომარე ანგელოზია, მარჯვნივ – მარიამი. ფიგურების ზოგადი ფორმების მიუხედავად, თავს იჩენს მათი სივრცობრივი გამოსახვის ცდა. ეს იგრძნობა ანგელოზის ფიგურაში. საქმის ცოდნით არის გადმოცემული მჯდომარე ანგელოზის პოზა, მისი ფეხების სივრცობრივი პოზიცია, მოსასხამის ნაკეციებიდან გამოჩენილი მარჯვენა ხელი. როგორც ჩანს, ოსტატი, თავისი შესაძლებლობის ფარგლებში, შეეცადა გადმოეცა ნიმუშის პლასტიკური ფორმები, რასაც მხოლოდ რელიეფების ზოგიერთ ნაწილში მიაღწია. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს უფლის საფლავის გამოსახვის ხასიათი. მინიმალისტური მიდგომის ფარგლებში, ნაგებობის უკიდურესად გამარტივებული ფორმები ადვილად არის საცნობი: სვეტებიანი პორტიკი (აღნიშნულია სვეტების ბაზები და კაპიტელები), ორნამენტული არქიტრავი, ფესტონებიანი კონუსური სახურავი აკროტერიებით და სახურავის წვერზე, ჯვრის ადგილას გაურკვეველი რელიეფური ფორმა.

2. ბრინჯაოს საცეცხლური 2 (ინვ. n. 6172/B-735) (ტაბ. XXIX-XXX)

საცეცხლური დაზიანებულია, მოტეხილი აქვს ჯაჭვების დასამაგრებელი შვერილები. შვერილების ქვეშ თითო გრაფიკული თავი არის სქემატურად გამოსახული. ყელის გრავირებული ორნამენტი სქემატურად იმეორებს წნულის ტრადიციულ მოტივს. საცეცხლურის ქვედა ნაწილში, რელიეფური ფრიზის ქვემოთ, სქემატურად შესრულებული გრავირებული თავების მწკრივია.

საცეცხლურის ზედაპირზე გაშლილი სახარების რელიეფური კომპოზიციები იმდენად სქემატურია, რომ შეუძლებელია მათი იდენტიფიცირება. მხოლოდ რამდენიმე მათგანის შესახებ შეიძლება ვარაუდის გამოთქმა. ფიგურები უფრომოდო ბლოკების სახით არის წარმოდგენილი, დარღვეულია პროპორციები,



გაუგებარია დეტალები. სცენების არსზე მხოლოდ მიახლოებითი მინიშნებებია. მაგალითად, შობის სცენაში ღმრთისმშობლისა და იოსების ფიგურები მოკლებულნი არიან რეალურ ფორმებს, თუმცა კომპოზიციაში ისინი ტრადიციული სქემით არიან განლაგებულნი. ბაგაში, რომელიც ზემოთკენ გაფართოვებულ რამდენიმე ჰორიზონტალური მოცულობისგან შედგება, ჩვილი არ არის გამოსახული. მასზე ორი პარალელური ტეხილი ხაზი მიანიშნებს. ბაგის ზემოთ ცხოველების არავითარი კვალი არ ჩანს.

ანალოგიური ვითარება არის სხვა კომპოზიციებშიც, სადაც სტანდარტული სქემების ჩარჩოებში სახარების ამა თუ იმ სიუჟეტზე მითითება „პირობითი ნიშნების“ მეშვეობით კეთდება. ნათლისღების კომპოზიციაში ნათლისცემლისა და ანგელოზის ფიგურების ამოცნობა მხოლოდ დეტალებით თუ შეიძლება. ქრისტეს ფიგურის ნაცვლად გაურკვეველი ფორმაა, მტრედი უფორმო მოცულობით არის გადმოცემული. იგივე მდგომარეობაა „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში, სადაც ფიგურები იეროგლიფების სახით არის წარმოდგენილი.

საცეცხლურის ოსტატს, შესაძლოა, ხელთ ჰქონდა უკვე მრავალგზის განმეორებული მოდელი, რომელიც ყოველი შემდგომი ჩამოსხმის შემდეგ სულ უფრო შორდებოდა ორიგინალს, რელიეფები თანდათან კარგავდა პირვანდელ სახეს და რელიეფური ფორმების გაუგებარ, ქაოტურ ერთობად იქცეოდა.



VI თავი

საცეცხლურების ფორმები

ბრინჯაოს საცეცხლურების არსებული კლასიფიკაციის გამოყენებით, ჭურჭლის ფორმის მიხედვით შესაძლებელი არის მათი ერთგვარად დაჯგუფება. საერთო ხასიათის მიუხედავად, საცეცხლურის ფორმის განმსაზღვრელი ელემენტები – თასის ფორმა, ფეხისა და ყელის ხასიათი, გრაფიკული ორნამენტის ტიპი და მისი გამოყენების პრინციპი, ფსკერის დეკორი – გარკვეული თავისებურებებით ხასიათდება. ერთი შეხედვით მსგავს საცეცხლურთა ყველა აღნიშნულ ელემენტში რაღაც განსხვავებები შეინიშნება.

საქართველოში შემონახულ საცეცხლურებზე ფეხის ფორმები განსხვავებულია. ზოგიერთის ფეხს სქელი საღტის სახე აქვს (ხსმ n. 5329, საცეცხლური სოფ. ლანჩვალის მთავარანგელოზის ეკლესიაში (სვანეთი) – დ. ერმაკოვის ფოტო n. 17921). ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურის (n. 5329) ფეხს გირლანდის ფორმა აქვს. ანალოგიური ფეხი აქვს საცეცხლურებს ლუცერნის კერძო კოლექციაში,¹ ბერლინის ადრექრისტიანულ-ბიზანტიურ მუზეუმში,² ეგვიპტეში (Wadi Araba), Sant Antonio-ს მონასტერში აღმოჩენილ საცეცხლურს.³

სქელი ლილვით შექმნილი ფეხი საცეცხლურებში საკმაოდ იშვიათია (საცეცხლურები Malcove-ის კოლექციაში /ტორონტო/, ვენის კერძო კოლექციაში, ბერლინის მუზეუმში, VI-VIII სს.).⁴ საქართველოში არსებულ საცეცხლურთაგან ჩვენთვის ცნობილია მხოლოდ ერთი, რომელსაც არა აქვს ფეხი. ეს არის პ. უვაროვას მიერ სვანეთში შეძენილი საცეცხლური მრგვალი ძირით.⁵

ყველაზე გავრცელებული ჩანს დაბალი კონუსისებრი ფეხი. ამგვარია საქართველოში არსებულ საცეცხლურთა უმეტესობა: ბალანის საცეცხლური (სმ n. 7-986. 1844), საცეცხლურები მესტიის მუზეუმში (nn. 42, 1669), წმ. კვირიკესა და ივლიტას ეკლესიაში (დ. ერმაკოვი, n. 179295), ქედისა და სამცხე-ჯავახეთის მუზეუმებში. ამგვარი ფორმის ფეხი აქვს საცეცხლურებს რიჩმონდში (Virginia Museum of Fine Arts), ციურიხში (Landmuseum),⁶ ოქსფორდში (Ashmolean Museum),⁷ ბაზელში (Kunstmuseum).⁸

ჩვენი საცეცხლურების უმეტესობას გლუვი, უორნამენტო ფეხი აქვს (ბალანი, ქედა, ქუთაისი, სიემ nn. 42, 1696). ორნამენტი მხოლოდ ზოგიერთ მათგანს ამკობს. ქართული ხელოვნების მუზეუმის ერთ-ერთი საცეცხლურის (n. 120) მაღალი კონუსური ფეხის გრაფირებული ორნამენტი შედგება



ოთხგზის განმეორებული რაპორტისაგან – სამი ვერტიკალური ოვალი ნაჩხვლეტით აღნიშნული ცენტრით და მათზე მიბმული ჰორიზონტალურად გაშლილი სამყურა ფოთლით (თუ ყვავილით).⁹ გრავირებული მცენარეული ორნამენტი ამკობს ამავე მუზეუმის მეორე საცეცხლურის ფეხს (n. 1669). განსაკუთრებული ფორმის ბრტყელი გაშლილი ფეხი აქვს ხელოვნების მუზეუმის მეორე საცეცხლურს (n. 1-46).

საცეცხლურის ყელი – ლილვით შემოსაზღვრული ვიწრო ცილინდრული სალტე – სხვადასხვაგვარად არის გადანყვეტილი. ჩვენი საცეცხლურები ყელის ორნამენტის ნაირგვარობით გამოირჩევა. ყველაზე გავრცელებული ორნამენტი ნახევარპალმეტიებიანი მცენარეული ყლორტის მოტივი, რომლის მხატვრული დონე ოსტატის დახელოვნებაზე არის დამოკიდებული. ელეგანტური მცენარეული მოტივი ამკობს ბალანის საცეცხლურის ყელს (სმ), მსუბუქი მცენარეული მოტივია ხელოვნების მუზეუმის (n.1669), მესტიის (n. 42), ქუთაისისა და სამცხე-ჯავახეთის მუზეუმების საცეცხლურებზე. განსხვავება არის მხოლოდ ორნამენტის შესრულების მანერასა და მხატვრულ ხარისხში. სავარაუდოდ, ეს სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი აკანთის ფოთლის მოტივით არის შთაგონებული.

საცეცხლურების ყელის ამ გრავირებული ორნამენტის ვარიაციები გვხვდება მსოფლიოს სხვადასხვა მუზეუმებში დაცულ ნიმუშებზე (ემმოლის,¹⁰ ბაზელის,¹¹ ციურიხის¹² და სხვ.). ნახევარპალმეტიებიანი ყლორტის მოტივი, ადრე შუა საუკუნეებიდან მოყოლებული, ფართოდ იყო გავრცელებული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. ამის არაერთი მაგალითი გვაქვს VII-VIII საუკუნეების ბიზანტიურ, კოპტურ, და სირიულ ხელოვნებაში.¹³ ამგვარი მცენარეული ორნამენტი გავრცელებული იყო სასანურ ტორევეტიკაში. ოღონდ ბრინჯაოს საცეცხლურების ორნამენტს ძვირფასი სასანური ჭურჭლის ორნამენტის დახვეწილობისაგან ხელოსნურობა განასხვავებს.¹⁴ სასანური ტორევეტიკა დიდ ზეგავლენას ახდენდა თანადროულ მელითონეობაზე, მაგრამ მასობრივი ნივთების შემქმნელი ოსტატები ამ მაღალმხატვრულ კლასიკურ ნიმუშებს ხშირ შემთხვევაში საკმაოდ სქემატურად და დაუდევრად იმეორებდნენ.

ერთმანეთთან წვერებით შეერთებული დაფნის ფოთლები სამკუთხა არეების რიტმს ქმნის ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურის ყელზე (n. 5329), რაც ბრტყელი ტეხილი ზოლის შთაბეჭდილებას ახდენს. ანალოგიური ორნამენტი საცეცხლურზე Malcove-ის კოლექციიდან ტორონტოში¹⁵ და საცეცხლურზე ლუცერნის კერძო კოლექციიდან.¹⁶ წნულის სქემატური მოტივი ამკობს ქუთაისის მუზეუმის საცეცხლურის ყელს. ანალოგიური სტრუქტურის ორნამენტი გვხვდება კოპტურ ხელოვნებაში (იხ. VII საუკუნის მოხატული კერამიკული ჭურჭელი კაიროში, კანკელის ფილა ბაუიტიდან, VII-VIII სს.¹⁷).

ქედის მუზეუმის საცეცხლურის ყელს ორიგინალური ორნამენტული კომპოზიცია ამკობს – ზოლებით დაკავშირებული გრაფიკული წრეები

პუნსონირებულ ფონზე. ზედაპირის პუნსონებით საგანგებო დამუშავება წრეებისათვის ფაქტურულ ფონს ქმნის. ანალოგიური სტრუქტურის ორნამენტი არის ეშმოლის მუზეუმისა და მარ მუზას საცეცხლურების ყელზე (განსხვავებაა მხოლოდ ორნამენტის დეტალებში).¹⁸ კონცენტრული რკალების სქემატური ორნამენტი არის გამოყენებული მესტიის ერთი საცეცხლურის ყელზე (ი. 1969). ქუთაისის საცეცხლურის ყელს ამკობს ცერად მიმართული აკანთის ფოთლების ორიგინალური ორნამენტი, რომლის ზუსტი ანალოგები არის ვირჯინიის ხელოვნების მუზეუმისა (რიჩმონდი)¹⁹ და ოდესის მუზეუმის საცეცხლურებზე.²⁰

ახალციხის მუზეუმის საცეცხლურის რელიეფურ დეკორში ჩნდება დამატებითი დეკორატიული ელემენტი, რომელიც საკმაოდ იშვიათია საცეცხლურთა დეკორში – რელიეფური ფრიზის ზემოთ სამმაგი გრაფიკული კონცენტრული რკალებით შექმნილია მინიატურული თაღების ზოლი. ამგვარი ორნამენტი არის გამოყენებული ბრუკლინის მუზეუმის კოპტურ ბრინჯაოს საცეცხლურზე.²¹ ანალოგიური თაღების მწკრივი აჩარჩოებს ზემოდან დრეზდენისა და ბაზელის მუზეუმების ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფურ კომპოზიციებს.²²

საცეცხლურთა გრავირებული ორნამენტების ნაირგვარობა და სხვადასხვა დეკორატიული მოტივების გავრცელების ფართო არეალი დათარიღებისთვის საკმარის საყრდენს არ იძლევა. მათი უმეტესობის ფართო ქრონოლოგიური საზღვრებიც გამორიცხავს ორნამენტების საფუძველზე საცეცხლურების ზუსტი თარიღების დადგენის შესაძლებლობას.

ჯაჭვების სამაგრების ფორმა საცეცხლურებზე განსხვავებულია. ჩვენთან მათი რამდენიმე ვარიანტი გვხვდება. ჭურჭლის პირზე ამონეული სწორკუთხა ან მომრგვალებული ნახვრეტებიანი შვერილები არის ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურებზე. ამგვარი სამაგრები აქვს ბრინჯაოს საცეცხლურების უმეტესობას (ვენის, ბერლინის, ჰარვარდის, მარ მუზას და სხვ. საცეცხლურები). ანალოგიური ფორმა აქვს ბრინჯაოს საცეცხლურს Walters Art Museum-ში.²³ ჯაჭვის სამაგრების ორიგინალური ფორმა არის მესტიის მუზეუმის საცეცხლურზე (ი. 1969) – პატარა ბურთულები, რომლებშიც ჯაჭვის დასამაგრებელი რგოლი არის გაყრილი.

ზოგიერთი საცეცხლურის თასის ფეხთან შეერთების ადგილს ორნამენტი ამკობს. პალმეტიანი რტოს ორნამენტი ფარავს მესტიის საცეცხლურის (ი. 1969) ჯამის ქვედა ნაწილს, ქედის საცეცხლურის ძირს გარს უვლის სოლისებური ჩანაჭდელების რიგი და მის ზემოთ უსისტემოდ განლაგებული თაღისებრი და ფოთლის ფორმის გრაფიკული ორნამენტი.²⁴ ქუთაისის მუზეუმის საცეცხლურის ქვედა ნაწილი ყელის ორნამენტის ანალოგიური დახრილი ნახევარპალმეტების რიგით არის შემკული. ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურის ძირს (ი. 5329) კოვზისებური ორნამენტი ფარავს, რომელიც ფსკერის ვარდულთან ერთად ჰარმონიულ კომპოზიციას ქმნის. ამასთან



დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ სასანური ოქროსა და ვერცხლის კათხები, რომელთაც ფეხთან შეერთების ადგილას ორნამენტის ზოლი დაუყვება. მათი ორნამენტული მოტივები განსხვავებულია, მაგრამ საცეცხლურებზე სასანური ჭურჭლის დეკორირების ანალოგიური პრინციპი არის გამოყენებული, რაც ხაზს უსვამს ჭურჭლის ფორმას.²⁵ ამგვარად, ჩვენ საცეცხლურებზე დეკორატიული ხერხების მრავალფეროვნება იჩენს თავს.

ზემოთ აღინიშნა საცეცხლურების ფსკერზე ვარდულის მოტივის გამოყენება. ვარდული ზოგ შემთხვევაში გრავირებით არის შესრულებული (სხმ 5329, სიემ n. 1969). ანალოგიური ვარდულებია ეშმოლისა²⁶ და ჰარვარდის უნივერსიტეტის²⁷ მუზეუმების საცეცხლურებზე. რელიეფური ბორჯღალოსებრი ვარდულია სვანეთისა (ინვ. n. 42) და ქუთაისის მუზეუმების საცეცხლურების ფსკერზე. მრავალფეროვნება „მბრუნავი ვარდული“ ამკობს ვირჯინიის ხელოვნების მუზეუმი საცეცხლურის ფსკერს.²⁸

ვარდულის ორნამენტი ხშირად გამოიყენებოდა ახლო აღმოსავლეთისა და საქართველოს დეკორატიულ ხელოვნებაში. ეს მარტივი ორნამენტი თავისი სანყისებით უძველეს სოლარულ ნიშნებს განეკუთვნება. ვარდულის მოტივი გვხვდება VI-VII საუკუნეთა სასანურ ვერცხლის ჭურჭელზე (ვერცხლის კათხებისა და სურების ფსკერზე, ვერცხლის ლანგრების ცენტრში),²⁹ კოპტურ ბარელიეფებზე,³⁰ სირიული ეკლესიების ბალავრებზე (VI ს.).³¹

ვარდულს, ამ უძველეს სოლარულ მოტივს, რამდენიმე სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. მისი ერთ-ერთი სიმბოლური ინტერპრეტაცია შემდეგს გულისხმობს: ვარდული შექმნილია ცენტრიდან გამომავალი სხივებით, რაც შეიძლება გავიგოთ, როგორც ღვთაებრივი ძალის გამოსხივება, რომელიც ვარდულის სახეს იღებს. გრიგოლ ნოსელის მიხედვით, ვარდული არის ღვთიური ნათელის გამოსხივება, რომელიც ღმერთის არსებობაზე მიანიშნებს.³²

რელიეფური ტოლმკლავა ჯვარი, ბურთულებით მკლავების ბოლოებში, ამკობს ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურის ფსკერს (n. 120).

ხელოვნების მუზეუმის ერთ-ერთი საცეცხლურის ფსკერზე (n. 11620) სქემატურად გამოსახულია ფიგურა, რომლის იდენტიფიცირება ვერ ხერხდება.³³

ზოგიერთი საცეცხლურის პირი თავისებური მოხაზულობით გამოირჩევა. ეს არის სამმაგი რკალით შექმნილი პროფილი. ამგვარ მოხაზულობას პირველად გ. ჟერფანიონმა მიაქცია ყურადღება და აღწერა იგი, როგორც „სამგზის გაღუნული მრუდი, რომლის წვეროები საკიდების წერტილებს შეესაბამება“.³⁴ ამ ფორმის ყველა საცეცხლურზე სახარების სცენები სწორედ ერთ-ერთი ამ წერტილიდან იწყება. ამგვარი, საკმაოდ იშვიათი ფორმა აქვს ხელოვნებისა (n. 5329) და სვანეთის მუზეუმების (n. 1969) საცეცხლურებს. ანალოგიური, შეზნექილი მრუდებით შექმნილი პირი აქვს კაიროს მუზეუმის, ლუცერნის,³⁵ დრეზდენის ალბერტინუმიისა და ბარჯელოს მუზეუმების საცეცხლურებს.³⁶ ხელოვნებისა და სვანეთის მუზეუმების ხსენებულ საცეცხლურებზე რკალების



შეერთების ადგილებში შექმნილ სამკუთხა არეებზე ნახევარფიგურებია მოთავსებული. ოღონდაც მესტიის საცეცხლურის ეს გრავირებული ფიგურები საკმაოდ დაუდევრად არის შესრულებული, ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურზე კი ფიგურები ჰორელიეფურია და ყელის გრაფიკული ორნამენტის ფონზე მკაფიო მოცულობით იკვეთება.

ყურადღება უნდა შევაჩერო ხელოვნების მუზეუმისა და ლუცერნის საცეცხლურებზე, რადგან საქმე გვაქვს უნიკალურ ფაქტთან – ქრისტიანული სამყაროს ორ, ერთმანეთისგან დაშორებულ ქვეყანაში ორი სრულიად იდენტური საცეცხლურის არსებობასთან. საერთოა თასის საკმაოდ იშვიათი, მორკალული პირი, სამკუთხა არეებზე ბიუსტების განთავსება, სახარების თემების რაოდენობა (ხუთი) და მათი შერჩევის პრინციპი, კომპოზიციების სქემები და დეტალები. ემთხვევა რელიეფურ ფიგურათა პროპორციები და მათი პლასტიკა, მოცულობითი ფორმების გადმოცემის თავისებურება, დრაპირების დამუშავება, კოვზისებური ორნამენტის ზოლი ფეხიდან ჭურჭელზე გარდამავალ ნაწილზე.

აღსანიშნავია ამ ორი საცეცხლურის მხატვრულ-კომპოზიციური და მორფოლოგიური სიახლოვე. საკმარისია, მათი რომელიმე კომპოზიციის შედარება (მაგ. ჯვარცმის ხუთფიგურიანი კომპოზიცია), რომ რელიეფური ზედაპირის დამუშავების გარკვეული განსხვავებების მიუხედავად, ცხადი გახდეს მათი სრული იდენტობა. განსხვავებაა მხოლოდ საცეცხლურის ფსკერის დეკორში: ჩვენი საცეცხლურის ფსკერს, როგორც აღინიშნა, გრაფიკული ვარდული ამკობს, ლუცერნის საცეცხლურის ფსკერზე კი ფრინველის (მამლის) გამოსახულებაა.³⁷ იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს საცეცხლურები ერთი ყალიბიდან არის შესრულებული. ამ ორი საცეცხლურისთვის შესაძლებელია საერთო მოდელის გამოყენების ვარაუდი, ან უფრო მეტიც – ერთ სახელოსნოში მათი დამზადება.

საგულისხმოა ამ საცეცხლურებთან მესტიის ეგზემპლარის მიმართება. ფორმალურ მსგავსებასთან ერთად, მესტიის საცეცხლური მათგან ოსტატობის ხარისხით, მხატვრული დონით, სცენების რაოდენობით განსხვავდება (მესტიის საცეცხლურზე შვიდი სცენაა, ხელოვნების მუზეუმისა და ლუცერნის საცეცხლურზე – ხუთი). უთუოდ ეს არის ანალოგიური მოდელიდან ადგილობრივად დამზადებული დაბალი მხატვრული დონის ასლი.

ზოგიერთ საცეცხლურზე ჯაჭვის დასამაგრებელი მარყუჟის ძირში, ჭურჭლის სისქეში გამჭოლი ნახვრეტებია. როგორც ჩანს, ეს ნახვრეტები ე.წ. „შიდა ჭურჭლის“ დასამაგრებლად გამოიყენებოდა. შესაძლოა, ზოგ შემთხვევაში ნაკვერჩხალი უშუალოდ საცეცხლურში კი არ იდებოდა, არამედ დამატებით შიდა თუნუქის ჭურჭელში. ამგვარად, საცეცხლურთა გარკვეული ნაწილი ორფენოვანი იყო. ამის ვარაუდის უფლებას გვაძლევს ბერლინის ადრექრისტიანულ-ბიზანტიური კოლექციის ერთი საცეცხლური, რომელზეც შიდა ჭურჭელი არის შემორჩენილი.³⁸ აჭურული საცეცხლურებისათვის ამ-



გვარი შიდა ჭურჭლის არსებობა უკვე გ. ჟერფანიონს ჰქონდა აღნიშნული. შესაძლოა, ზოგიერთი საცეცხლურის პირზე, ჯაჭვების სამაგრებს შორის მცირე ზომის შვერილების არსებობა შიდა ჭურჭლის დასამაგრებლად გამოიყენებოდა.³⁹

ამ მოკლე და ზოგადი მიმოხილვიდანაც ჩანს, რა მრავალფეროვნებით გამოირჩევა ბრინჯაოს საცეცხლურების ნაწილები და მათი ორნამენტული დეკორი. ამასთანავე, საცეცხლურების განსაზღვრაში მნიშვნელობა ენიჭება საკუთრივ ჯამის ფორმას. დადგინდა საცეცხლურების ფორმის კავშირი VI-VII საუკუნეთა ანალოგიური ტიპის ბიზანტიურ ჭურჭელთან. უფრო მოცულობითი (ე.წ. „ლოყებიანი“) საცეცხლურები საიმპერატორო დამღების მეშვეობით ზუსტად დათარიღებულ ბიზანტიურ ვერცხლის ბარძიმთა ფორმას იმეორებს. მხედველობაში მაქვს ბიზანტიური ვერცხლის ბარძიმები ბალტიმორის Walters Art Gallery-დან. მათ შორის ბარძიმები Symeonios და Theophile-ის წარწერებით. საიმპერატორო დამღები ამ ბარძიმების ფსკერზე მათი შექმნის ზუსტ თარიღს იძლევა (ბიზანტიის იმპერატორ ფოკას /602-610/ დამღები).⁴⁰ ამგვარი ფორმის საცეცხლურები უძველეს პერიოდს განეკუთვნება (კაიროს, ლიუცერნის, მარ მუზას, ვირჯინიის მუზეუმის, ჰარვარდის უნივერსიტეტისა და ბალტიმორის ხელოვნების მუზეუმების საცეცხლურები). ფორმის ცვალებადობაზე დაკვირვება შესაძლოა, დაგვეხმარება მათი დროისმიერი თანმიმდევრობის შემდგომ დაზუსტებაში.

ადრეული პერიოდის (VI ს. 2/2–VII ს.) დაბალი, გაშლილი ფორმის საცეცხლურები უმეტეს შემთხვევაში შედარებით კარგი მხატვრული ხარისხისაა. სტილით, შესრულების ოსტატობით, კომპოზიციების სიმწყობით, ფორმების მოდელირებით და ტექნიკური ხერხებით ისინი მნიშვნელოვნად აღემატებიან მოგვიანო ნიმუშებს. ამ ფორმის საცეცხლურებს კარგი სტილური და იკონოგრაფიული ხარისხი გამოარჩევს. საცეცხლურთა ფორმებზე დაკვირვებამ გამოავლინა, რომ უფრო მაღალი, დახვეწილი ფორმის საცეცხლურები მოგვიანო ხანისა უნდა იყოს.⁴¹

ხელოვნების ნაწარმოებთა ჰომოგენური ჯგუფების შიგნით შესაძლებელია მხატვრულ-სტილური განვითარებისა და ქრონოლოგიური მიმართებების დადგენა. საცეცხლურების შემთხვევაში ძნელდება მხატვრული ევოლუციის დანახვა, რადგან სხვადასხვა ქვეყნის ოსტატები წმინდა მიწასთან დაკავშირებულ ამ ნივთებს საუკუნეების განმავლობაში ერთგულად იმეორებდნენ. უცვლელი რჩებოდა ჭურჭლის ტიპი, რელიეფური კომპოზიციების იკონოგრაფია. ბრინჯაოს საცეცხლურთა უფრო ღრმა კვლევისათვის აუცილებელია იკონოგრაფიული ტიპების შექმნის სათავეებთან, კონკრეტულ ტერიტორიასთან (სირია-პალესტინა) მათი მიმართების გარკვევა. ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფური კომპოზიციების იკონოგრაფიის კავშირი პალესტინურ ამბულებთან და ენკოლპიუმებთან უფლებას გვაძლევს ამ ლიტურგიკული ნივთების გავრცელების საერთო ეპოქა ვივარაუდოთ.



შენიშვნები

1. V. H. Elbern, Zur Mophologie, Abb. 4.
2. V. H. Elbern, Neuerworbene Bronzsbildwerke, Abb. 8-11.
3. J. Leroy, L'encensoire „syrien“ du couvent de saint Antoine, p. 381-90.; P. Pradal, Dall'incensio all'incensazione. Tre incensieri di epoca romanica in Veneto (Tesi di Laurea), Venezia, 2013, p. 53, fig. 9-10. ეგვიპტეში აღმოჩენილი საცეცხლურის ფსკერს, ჩვენი საცეცხლურის მსგავსად, ვარდულის ორნამენტი ამკობს.
4. V. Pentcheva, The Sensual Icon. Space, Ritual and the Senses in Byzantium, Pennsylvania, 2010, p.41, fig. 19; V. Elbern, Neuerworbene Bronzsbildwerke, Abb. 8-11; idem. Zur Mophologie der Bronzenen Weichr uchgef  sse, Abb. 5, 6.
5. П. С. Уварова, დასახ. ნაშრ. გვ. 146. სურ. 72.
6. V. H. Elbern, Zur Mophologie, Abb. 2,3.
7. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. VIII-IX.
8. C. Billod, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 3, 1,5.
9. ანალოგიური ორნამენტით არის შემკული ბრინჯაოს საცეცხლური Walters Art Museum-ში (The Walters Art Gallery. Early christian and Byzantine Art, 1997, n. 281, Taf. XLI). მსგავსი გრაფიკული ორნამენტი ამკობს ეშმოლის მუზეუმის საცეცხლურის ფეხს (R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. IX).
10. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XII, 13.
11. C. Billod, Les encensoirs syro-palestiens de B  le: Antike Kunst 30 Jahrg. Heft 1, 1987, pl. 3 – 1,2,4.
12. V. H. Elbern, Zur Mophologie, Abb.3.
13. A. Grabar, L'  ge d'Or de Justinian, Paris, 1966, p.23; A. Effenberger, Koptische Kunst,   gypten in sp  tantiker, byzantinischer und fr  hbyzantinischer Zeit, Leipzig, 1975, Taf. II, Abb. 68,69, 116.
14. ანალოგიური ორნამენტი გამოყენებულია სასანურ ვერცხლის ჭურჭელზე (И.А. Орбели, Л.В. Тревер, Сасанидский металл, Москва-Ленинград. 1935, таб. 58; R. Girshman, Iran. Parthes et Sassanides, Paris, 1962, fig. 256).
15. S. D. Campbell, The Malcove Collection: A Catalogue of the Objects in the Lilian Malcove Collection of the University of Toronto, Toronto, 1985, p. 93, no. 119; B. V. Pentcheva, The Sensual Icon, p.41, fig. 19.
16. V. H. Elbern, Zur Mophologie, Abb. 4;
17. A. Effenberger, დასახ. ნაშრომი. გვ. 91, 72.
18. R.W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. Xa, XII,14 (Ashm.583); E. Loosley, The Deir Mar Musa Censer (Text of a lecture/talk at the British Council in Damascus on September 27th 2001) [https://www.academia.edu/149191/The Deir Musa Censer](https://www.academia.edu/149191/The_Deir_Musa_Censer), 05.12.2016.
19. V. H. Elbern, Zur Mophologie, Abb. 2; D. Krueger. Liturgical Subject. Christian Ritual, Biblical Narrative and the Formation of the Self in Byzantium, Philadelphia, 2014, p.66. ქუთაისის საცეცხლურს VI საუკუნით დათარიღებულ ვირჯინიის მუზეუმის საცეცხლურთან

აკავშირებს არა მხოლოდ ორნამენტების ტიპი, არამედ იკონოგრაფიული სქემების სიახლოვე.

20. Е. И. Архипова, Бронзовое кадило из Судака в Одесском Археологическом Музее, Византийский Временник, т. 67(92), Москва, 2008, рис. 2.
21. J. D. Cooney, Late Egiptian and Coptic Art. An Introduction to the Collections in the Brooklyn Museum, Brooklyn, 1943, pp.19-20, Pl. 34 (№ 42.94). ბრუკლინის მუზეუმის ბრინჯაოს საცეცხლურის სავარაუდო თარიღია VI-VIII სს. მასზე, მესხეთ-ჯავახეთის მუზეუმის საცეცხლურის მსგავსად, სახარების ხუთი სცენა არის გამოსახული. ოლონდაც, განსხვავებულია ყელისა და ფეხის გრაფიკული ორნამენტი.
22. დრეზდენის საცეცხლურის ყელზე (VI ს.) ორნამენტში დამატებით სამი რელიეფური ნახევარფიგურა არის ჩართული ისე, როგორც ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურზე (n. 5329). (F. Winkelmann–Gomolka-Fuchs, Frühbyzantinische Kultur, Leipzig, 1987, ill. 154). ანალოგიური გრაფიკული თაღედი ზემოდან საზღვრავს რელიეფურ ფრიზს ბაზელის მუზეუმის ორ საცეცხლურზე (B. Callod, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 3, 1-2).
23. The Walters Art Gallery. Early christian and Byzantine Art, 1997, n. 281, Taf. XLI.
24. საცეცხლურის ქვედა ნაწილში ორნამენტული ზოლის არსებობა მთელ რიგ საცეცხლურებზე დასტურდება, მათ შორის ქართული ხელოვნების მუზეუმის ერთ-ერთ საცეცხლურზე (n. 11620), ბერლინის მუზეუმის ადრექრისტიანულ-ბიზანტიური კოლექციის საცეცხლურთა ჯგუფზე, რომელთა ფსკერს, ჩვენი საცეცხლურის მსგავსად, ვარდული ამკობს (V. H. Elbern, Neuerworbene Bronzefigurenwerke, გვ. 10-13, სურ. 11; O. Wulff, Altchristliche und Mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, I, Berlin, 1909, ტაბ. XLVIII. 22).
25. И. А. Орбели, Л. В. Тревер, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 60.
26. R.W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. IX (Ashm. 593).
27. Harvard University Art Museums, Cambridge, MA. 2002, p.165-166 (№ 1975.41. 140).
28. V. H. Elbern, Zur Morphologie, Abb. 2.
29. И. А. Орбели, Л. В. Тревер, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 43, 54, 57, 34, 1-2.
30. K. Wessel, Koptische Kunst, Berlin, 1973, S. 116, fig. 85.
31. H. C. Butler, Early Churches in Syria (Fourth to Seventh Centuries), Princeton, 1929, fig. 248.
32. Р. В. Щипина. Григорий Нисский. Создание Канона, СПб. 2013, стр. 149-150.
33. ფიგურული გამოსახულებები საცეცხლურთა ფსკერზე არ არის იშვიათი. ბაზელის მუზეუმის სამი საცეცხლურის ფსკერზე გამოსახულია „ფეხზე მდგომი შარავანდიანი პერსონაჟი, ფლანკირებული ორი ვერტიკალური ზოლით.“ (C. Billod, დასახ. ნაშრ. სურ. 4, 6, 7). ეს პერსონაჟი, უთუოდ, არის აღსაყდრებული ღმრთისმშობლის სქემატური გამოსახულება, რომლის მსგავსი გვაქვს ზოგიერთი საცეცხლურის ფსკერზე: საცეცხლურები შვედეთის კერძო კოლექციაში (C. Billod, დასახ. ნაშრ. გვ. 42, n, 13), ეშმოლის მუზეუმში (R.W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. VIII, f), Walters Art Gallery-ში (O. M. Dalton, Catalogue of Early Christian Antiquities and Objets from the Christian East in the Departement of Medieval Antiquities and Ethnography of the British

- 
- Museum, London, 1902, n. 540, p. 107). „ორი ვერტიკალური ზოლი“ „პერსონაჟის“ გვერდებზე ღმრთისმშობლის სავარძლის ნაწილებზე მინიშნება უნდა იყოს.
34. G. de Jerphanion, Un nouvel encensoir syrien, p.392.
35. V. H. Elbern, Zur Morphologie, Abb.1, 4.
36. Fr. Winkelmann, G. Gomolka-Fuchs, Frühbyzantinische Kultur, Leipzig, 1987, Abb. 154.
37. V. H. Elbern, დასახ. ნაშრ. გვ. 453-454. ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში (რომის კატაკომბების მხატვრობა, სარკოფაგები, ამბულები, ევლოგიები). მამლის გამოსახულება აღდგომის სიმბოლოდ მოიაზრებოდა (О. В. Ошанина, Иконография и символика Воскресения в христианском искусстве Египта IV-VII вв. С. Петербург, 2009. Автореферат диссертации, парагр. 9).
38. V. H. Elbern, Zur Morphologie, S. 457.
39. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრ. გვ. 303.
40. Ch. Diel, Un nouveau trésor d'argenterie syrienne: Pl. XIX, XX, XXI; E. Crüikshank Dodd, Byzantine Silver Stamps: Dumbarton Oaks Studies, Washington DC, 1961, № 13, 34.
41. V. H. Elbern, Zur Mophologie, S. 458-459.



VII თავი

საცეცხლურთა რელიეფების იკონოგრაფია

ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქრისტიანული იკონოგრაფიის სათავეების გასაცნობად. ადრებიზანტიური ხანის პილიგრიმული ხელოვნების ნაწარმოებებთან ერთად, მათ განსაკუთრებული როლი შეასრულეს ქრისტიანული იკონოგრაფიის გავრცელებაში. ნმ. მიწაზე შექმნილ საეკლესიო ნივთებზე სირიისა და პალესტინის უძველეს სინმინდეთა ანარეკლი არის აღბეჭდილი.¹ საცეცხლურები, ისევე, როგორც ამპულები და ენკოლპიონები ამ სინმინდეთა თავისებურ რელიკვიებად მოიაზრებოდა.²

საცეცხლურთა რელიეფური სცენების იკონოგრაფია მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის თანადროულ ქმნილებებთან, მაგრამ მათი მხატვრული თავისებურებების გამო, რომლებიც განპირობებული იყო მასალის ხასიათით, მასობრივი წარმოებით, შედარებით დაბალი მხატვრული ხარისხით, ისინი განსხვავდებიან ამავე ეპოქის უფრო მაღალი მხატვრული დონის ნაწარმოებებისაგან. მხატვრული ხარისხის განსხვავების მიუხედავად, საცეცხლურთა რელიეფური კომპოზიციების განხილვა გვაფიქრებინებს, რომ მათი ოსტატები საერთო მოდელებით სარგებლობდნენ. ადრებიზანტიურ ხანაში აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებში შექმნილი თავყვანსაცემი სახეები მთელ ქრისტიანულ სამყაროში ვრცელდებოდა და საუკუნეთა განმავლობაში განაგრძობდა არსებობას. იკონოგრაფიის ამგვარი მდგრადობა განაპირობებდა წმინდა სახეებისა და იკონოგრაფიული სქემების სიცოცხლისუნარიანობას.

წიგნში შესული ბრინჯაოს საცეცხლურების უმეტესობაზე ქრისტეს ცხოვრების ხუთი სცენა არის გამოსახული: ხარება, შობა, ნათლისღება, ჯვარცმა, მენელსაცხებლზე დედანი უფლის საფლავთან. აღნიშნული ხუთი კომპოზიცია (ე.წ. „პილიგრიმული ციკლი“) ქმნის საცეცხლურების რელიეფური პროგრამების ძირითად ბირთვს, რომელსაც შემდეგ სახარების სხვა თემები ემატება. აღნიშნული ხუთი სცენა VI-VII საუკუნეებისათვის ჩამოყალიბებულ ათორმეტ დღესასწაულთა ციკლში შევიდა და ამ დროიდან იწყება საეკლესიო ნივთებზე მათი გამოსახვა. ხუთსცენიანი ციკლი საცეცხლურებზე ყველაზე გავრცელებული ჩანს (პრინსტონის და ჰარვარდის უნივერსიტეტების, დეტროიტის ხელოვნებათა ინსტიტუტის, ვირჯინიის, ბრიუსელის, ეშმოლის მუზეუმების, კაიროს კოპტური მუზეუმის საცეცხლურები).³ საქართველოში არსებულ ერთ საცეცხლურზე (ქედის მუზეუმი) ძირითად ხუთსცენიან ციკლს



„მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ ემატება. ანალოგიური ექვსსცენიანი ციკლი არის ბერლინის მუზეუმის, მიუნჰენის კერძო კოლექციის, მიდიათში კლდის მონასტერში აღმოჩენილ საცეცხლურებზე, რომლებიც VI-VIII საუკუნეების ფარგლებში მოიაზრება.⁴

„მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა“ გვხვდება მესტიის მუზეუმის ერთ-ერთ საცეცხლურზეც (ი. 1969), რომლის იკონოგრაფიული პროგრამა შვიდი სცენისგან შედგება (დამატებულია „ხარება მწყემსებს“). ჩვენ საცეცხლურებს შორის ეს არის ერთადერთი, რომელზეც ქრისტეს ცხოვრების შვიდი ეპიზოდი არის გამოსახული. ზემოთ აღინიშნა, რომ ეს სცენა საკმაოდ ქაოტურია, რაც იმას მოწმობს, რომ ამ დროისათვის სახარების თემების იკონოგრაფიული სტანდარტები ჯერ არ იყო საბოლოოდ ჩამოყალიბებული. საცეცხლურების დეკორატიულ პროგრამებზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ ხუთ ძირითად სცენას დროთა განმავლობაში ემატებოდა „შეხვედრა“, „ხარება მწყემსებს“, „იერუსალიმდ შესვლა“ და სხვ. „მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ სცენა არის გამოსახული სუდაკში აღმოჩენილ საცეცხლურზე (ოდესის მუზეუმი), სადაც ეს კომპოზიცია შვიდსცენიან ციკლში არის ჩართული.⁵ შვიდი რელიეფური სცენა არის მიუნქენის მუზეუმის საცეცხლურზეც, მაგრამ მისი რელიეფური პროგრამა განსხვავებულად არის შედგენილი.⁶ სავარაუდოა, რომ დროთა განმავლობაში საცეცხლურების რელიეფურ პროგრამებს თანდათან ახალი თემები ემატებოდა. ამ ლიტურგიკული ნივთების შექმნის ეპოქა მხოლოდ სცენების რაოდენობით ვერ განისაზღვრება, რადგან ადრეული საცეცხლურები ხშირად მოგვიანო ხანაში ნიმუშებად გამოიყენებოდა. დამაფიქრებელი მომენტი რელიეფების სქემატიზაციის ხარისხი. მოგვიანო საცეცხლურების ოსტატები ხშირად მექანიკურად და გაუაზრებლად იმეორებდნენ ნიმუშებს და მხატვრულად ჩამოყალიბებული რელიეფური კომპოზიციები მათ ხელში ხშირად გაუგებარ გამოსახულებებად გარდაიქმნებოდა. რაც უფრო შორდებოდა საცეცხლური ქრონოლოგიურად და გეოგრაფიულად თავდაპირველ მოდელს, მით უფრო ბევრი იყო ცდომილება ასლების შესრულების დროს, მით უფრო გაურკვეველი ხდებოდა კომპოზიციები. ორიგინალური მოდელებიდან დაშორება სხვადასხვა ხარისხისა იყო და საქართველოში შემონახულ საცეცხლურებზეც გვაქვს ამის მაგალითები. შეიძლება დავუშვათ, რომ დაბალი მხატვრული დონის საცეცხლურები, ძნელად გასარჩევი რელიეფური კომპოზიციებით, გამოუცდელ ადგილობრივ ხელოსანთა მიერ წმინდა მიწიდან წარმომავალი ნიმუშების მიხედვით შექმნილი მოგვიანო ასლებია. საცეცხლურებზე ანალოგიურ სცენებში განსხვავებული დეტალების არსებობა ოსტატის დამოუკიდებელი მუშაობის კვალია. შესაძლოა, ეს არის ცვილის მოდელის ჩამოსხმის შემდეგ დამუშავების შედეგი.

საცეცხლურების ერთი შეხედვით ერთგვაროვან რელიეფურ სცენებში გარკვეული თავისებურებები იჩენს თავს. ამ განსხვავებათა მიუხედავად, ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფურ კომპოზიციებს ერთი

საერთო პრინციპი უდევს საფუძვლად – ყოველი თემა მოცემულია მისი უმოკლესი, ლაკონიური რედაქციით. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ საცეცხლურებზე სცენების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობა ყოველთვის ზუსტად არის დაცული. რელიეფური პროგრამებისა და სქემების ერთგვარობის პირობებში, კონკრეტულ სცენებს შორის განსხვავებები სხვადასხვა მიზეზებით შეიძლება იყოს გამოწვეული. რიგ შემთხვევებში ამას, შესაძლოა, ობიექტური მიზეზები ჰქონდა. ასე მაგალითად, მკვლევართა ნაწილი სახარების სცენებში უცნაურ დეტალებსა და გაურკვეველ მომენტებს ქრისტიანობისათვის მძიმე პერიოდში (VII-VIII სს.) შექმნილი ვითარებით, სირიასა და პალესტინაში არაბთა დაპყრობებითა და ამით გამოწვეული სიტუაციით ხსნის. ზოგიერთ შემთხვევაში რელიეფური კომპოზიციების ამგვარი მომენტები ოსტატთა გაურკვეველი იდენტობით შეიძლება აიხსნას.⁷ ამასთან დაკავშირებით ჩნდება კითხვა – რამდენად იყო გასაგები სერიული ნივთების შემქმნელი ოსტატებისათვის სიუჟეტები, რომლებსაც ისინი მზა ნიმუშების მიხედვით ასრულებდნენ. შესაძლოა, წმინდა მიწისაგან დაშორებულ ადგილებში ნაკლებად იყო ცნობილი ამ ქრისტიანულ ცენტრებში შექმნილი იკონოგრაფიის ყველა ნიუანსი, რაც სცენებში გაუგებარი დეტალების გაჩენას იწვევდა. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში ამას საგანგებო ახსნა სჭირდება.

ბრინჯაოს საცეცხლურებზე გამოსახული სახარების სცენები:

ხარება – ჩვენ საცეცხლურებზე მარიამი, როგორც წესი, ტახტზე დაბრძანებული არის გამოსახული. განსხვავება არის მხოლოდ ანგელოზისა და მარიამის პოზიციაში. უმეტეს შემთხვევაში მარიამი სცენის მარჯვენა ნაწილში არის წარმოდგენილი, ანგელოზი მას მარცხნიდან მიეახლება (იხ. ბაზელის, ვირჯინიის, ეშმოლის, პრინსტონის უნივერსიტეტისა და სხვა მუზეუმების საცეცხლურები). მეორე ვერსია, სადაც მარიამი კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში არის გამოსახული და ანგელოზი მას მარჯვნიდან უახლოვდება, ჩვენ ორ საცეცხლურზე გვხვდება (ხსმ n. 11620; სმ n. 7-986.1844).



ხარება. ბრინჯაოს საცეცხლური. ხსმ 5329



ხარება. ბრინჯაოს საცეცხლური. ხსმ 120

მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრა ქედის მუზეუმისა და სვანეთის ორ საცეცხლურზე გვხვდება (სიემ n. 1669; ლანჩვალი). სიმეტრიული კომპოზიცია, ქალის ორი მჭიდროდ მიკრული ფიგურით, უკიდურესად სქემატიზირებულია. რელიეფური სცენის გრაფიკული დამუშავება გარკვეულ დეკორატიულ მიდგომას ავლენს.



**მარიამისა და ელისაბედის
შეხვედრა. ბრინჯაოს
საცეცხლური. სსმ 1-46**

შობა.
ბრინჯაოს საცეცხლური.
სსმ 5329

შობა ჩვენ საცეცხლურებზე საკმაოდ ერთგვაროვნად არის წარმოდგენილი. ამ კომპოზიციაშიც უმარტივესი სქემა არის გამოყენებული: დიაგონალურად მიმართული მწოლიარე მარიამის ფიგურა, ხელზე თავდაყრდნობილი მჯდომარე იოსები და მათ შორის მაღალი, V ფორმის ბაგა ჩვილით. საცეცხლურებზე ჩვილი ბაგაში, ჩვეულებრივ, ზედხედში არის გამოსახული. ამგვარად, შებრუნებულ პერსპექტივაში არის ნაჩვენები შობის სცენაში ჩვილი VI საუკუნის დასასრულის ერთ-ერთი ქართული ქვაჯვარას სვეტზე (საცხენისი),⁸ რაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს ადრეული შუა საუკუნეების ქართველი ოსტატების მიერ ქრისტიანული იკონოგრაფიის პრინციპების ცოდნას და საქართველოში აღმოსავლეთის ქრისტიანული ცენტრებიდან წარმომავალი საეკლესიო ნივთების არსებობას. ამ სცენაში ზოგჯერ პერსონაჟთა ადგილები არის შეცვლილი. საცეცხლურების უმეტესობაზე მარიამი მარჯვნივ არის გამოსახული. მხოლოდ ორ საცეცხლურზე იგი სცენის მარცხენა ნაწილში



შობა. ქვაჯვარა. საცხენისი. VI ს.

არის განთავსებული (ხსმ n. 5329, სმ n. 7-986.1844). უკიდურესად გამარტივებულ კომპოზიციებში ზოგან ბაგის თავზე ცხოველთა თავები არც კი არის გამოსახული (სმ n. 7-986.1844). ხშირად ფორმები იმდენად განზოგადებულია, რომ ცხოველებზე მხოლოდ მინიშნება არის გაკეთებული (სიემ n. 42, 403; ქუთაისი).

ხარება მწყემსებს (მოგვთა და მწყემსთა თაყვანისცემა?)

ჩვენ საცეცხლურებზე მხოლოდ ერთხელ გვხვდება (სიემ n.1969). ეს სცენა თავისი ქაოტური სტრუქტურის გამო საგანგებო ყურადღებას იმსახურებდა და მისი განხილვისას მე შევეცადე მისი იდენტიფიკაცია. როგორც ზემოთ იყო ნაჩვენები, ეს უთუოდ მოგვთა და მწყემსთა თაყვანისცემისა და მწყემსთა ხარების უცნაურად გაერთიანებული



**ხარება მწყემსებს.
ბრინჯაოს საცეცხლური. სიემ 1969**

თემა უნდა იყოს. თუ სწორია ეს ვარაუდი, ჩვენ ხელთ გვექნება საცეცხლურების რელიგიური პროგრამებისთვის საკმაოდ იშვითი კომპოზიცია.

ამ კომპოზიციის ზუსტი ანალოგი ჩემთვის მისაწვდომ მასალაში ვერ მოვიძიე. საცეცხლურებზე ამ თემის მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი არის ჩემთვის ცნობილი. ერთ-ერთი არის ბაზელის საცეცხლური მოგვებისა და მწყემსების გამოსახულებებით, ოღონდ ეს კომპოზიცია იქ სრულიად სხვაგვარად არის აგებული.⁹ „ხარება მწყემსებს“ გამოსახული არის ბერლინის მუზეუმის ერთ-ერთ საცეცხლურზე (n. 15/69). ამ სცენაში, მესტიის საცეცხლურის მსგავსად, ორი მწყემსი მონაწილეობს. ერთს მხარზე კვერთხი აქვს გადებული და აწეული მარჯვენა ხელით ვარსკვლავზე მიუთითებს, მეორე – ჯოხს ეყრდნობა. იქვეა ძაღლი და სამი ცხოველი (ცხვარი).¹⁰ იგივე სიუჟეტი არის გამოსახული ერმიტაჟში (სანქტ-პეტერბურგი) დაცულ ერთ-ერთ საცეცხლურზე, რომელიც განსაზღვრულია, როგორც VII საუკუნის დასაწყისის სირიული ნახელავი.¹¹ სცენაში მონაწილეობს ოთხი მწყემსი (?), ცხვარი, ბატკანი და ძაღლი. „ხარება მწყემსებს“ ჩართულია ოდესის საცეცხლურის რელიგიურ პროგრამაში. აღსანიშნავია, რომ ამ კომპოზიციის ცხოველებიანი ნაწილი თავისი სტრუქტურით ზუსტად შეესაბამება მესტიის საცეცხლურის ანალოგიური კომპოზიციის სქემას.¹² იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ამ საცეცხლურების შემქმნელი ოსტატები ერთნაირი ნიმუშებით სარგებლობდნენ, მაგრამ თითოეულმა მათგანმა იგი თავისებურად გამოიყენა.

ადრეული ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლებზე ღმრთისმშობლის თაყვანისცემის თემის იკონოგრაფიაზე დაკვირვებამ (კატაკომბების მხატვრობა, სარკოფაგების რელიეფები, ამპულები) ამ თემის განვითარების საინტერესო პროცესი გამოავლინა – თაყვანისცემის ისტორიული სიუჟეტის თანდათანობითი გარდაქმნა სიმბოლურ, იერატიულ კომპოზიციად, რომელშიც ოსტატის მიერ ტრადიციული იკონოგრაფიის ორიგინალური გადააზრების ცდა იჩენს თავს. იკონოგრაფიული სქემიდან ესა თუ ის გადახრა ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში გარკვეული სუბიექტური თუ ობიექტური მიზეზებით არის განპირობებული, რომელთა ახსნა ყოველთვის ვერ ხერხდება.

ორმაგი თაყვანისცემის თემასთან დაკავშირებით უნდა შეგახსენოთ, რომ მოგვებისა და მწყემსების თაყვანისცემის ორიგინალურად გაერთიანებული თემა გვაქვს ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვის რელიეფზე (მამულას ქვაჯვარას სვეტი, VIII ს.).¹³ ამ შემთხვევაშიც ვხედავთ, რომ ამ ეპოქის ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ოსტატები იყენებდნენ თანადროულ ე.წ. სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებზე გავრცელებულ იკონოგრაფიულ სქემებს, რომელთა საკუთარ ინტერპრეტაციას ქმნიდნენ.



ღმრთისმშობლის თაყვანისცემა.
ქვაჯვარა. მამულა. VII-VIII სს.

ნათლისღება ბრინჯაოს საცეცხლურებზე, სხვა სცენების მაგასად, უმოკლესი რედაქციით არის წარმოდგენილი. კომპოზიცია სიმეტრიის პრინციპს ეფუძნება – ცენტრში ქრისტეს პატარა ფიგურა, მარცხნივ იოანე, მარჯვნივ – ანგელოზი. ამგვარად არის გამოსახული ეს თემა ჩვენი საცეცხლურების უმეტესობაზე.



ნათლისღება. ბრინჯაოს საცეცხლური.
სსმ 5329

უნდა აღინიშნოს, რომ ნათლისღების ორიგინალური კომპოზიციები გვხვდება ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვის რელიეფებზე (ყალეთის, წებელდის, ბერიჯვრის რელიეფები),¹⁴ რაც საქართველოში

სახარების თემების სხვადასხვა იკონოგრაფიული ვერსიების არსებობაზე მიუთითებს.

საცეცხლურებზე, მათი მხატვრული ხარისხიდან გამომდინარე, ხშირად გაუგებარი არის, სად ხდება ნათლისღება, მდ. იორდანეში, თუ ემბაზში. ამასთანავე, ქრისტეს ფიგურა ზოგ შემთხვევაში არ არის მკაფიოდ ნაჩვენები და მასზე მხოლოდ მინიშნება არის გაკეთებული. მხოლოდ ხელოვნების მუზეუმის საცეცხლურზე (n. 5329) მკაფიოდ ჩანს ტალღოვანი ხაზებით აღნიშნულ მდ. იორდანეში ქრისტეს ნახევარფიგურა. ქრისტე ასაკოვანი და წვეროსანია. სქემატურად გადმოცემულ მდ. იორდანეს ვხედავთ ხელოვნების მუზეუმის მეორე საცეცხლურზე (n. 120), ოღონდაც ქრისტეს ფიგურაზე აქ მხოლოდ გაურკვეველი რელიეფური ფორმა მიაჩნდება.



ნათლისღება. ქვაჯვარი.
ბრდაძორი. VI ს.



ნათლისღება, ბრინჯაოს საცეცხლური.
სიემ 1969

სვანეთის მუზეუმის საცეცხლურზე (n. 1969) ნათლისღება ხდება ემბაზში, რომელსაც აქ უჩვეულო ფორმა აქვს. ორნამენტით შემკულ სწორკუთხა ემბაზს მარცხნიდან ტალღოვანი ორნამენტით (strigil) შემკული ბალუსტრადის მსგავსი ნაწილი უკავშირდება. ემბაზიდან მხოლოდ ქრისტეს თავი მოჩანს, ნათლისღების სცენაში ქრისტეს ამგვარი სიმბოლური გამოსახულებები ხშირია სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებზე, სადაც ქრისტეს

ფიგურის ნაცვლად გამოსახულია თავი კვადრატულ გეომეტრიულ ფორმაზე. ამის მაგალითები გვაქვს ბაზელის მუზეუმის საცეცხლურებზე.¹⁵ რ. ჰამილტონი საგანგებოდ აღნიშნავს ანალოგიურ დეტალს ეშმოლის მუზეუმის ერთ-ერთ საცეცხლურზე (Eshm. 591) და მიიჩნევს მას „გაუგებარ სწორკუთხედად ქრისტეს სხეულის ნაცვლად“.¹⁶ ეს „გაუგებარი“ სწორკუთხედი სანათლავია, რომელიც ჩვენ საცეცხლურზე დეკორატიულად გაფორმებულ სტრუქტურას წარმოადგენს. ასეთივე სქემატური და გამოუცნობი ფორმა აქვს ამავე სცენაში მტრედს.

საცეცხლურთა ნაწილზე ნათლისღების კომპოზიციის ცენტრში ქრისტეს ფიგურის ადგილას სრულიად გაურკვეველი ფორმა ჩანს, როგორც სიმბოლური მინიშნება ამ მნიშვნელოვანი მოვლენის მთავარ პერსონაჟზე (სხმ n. 11620, სიემ 42, ბალაანი, ქედა, ქუთაისი). ამგვარი ვითარება არის

ბრინჯაოს საცეცხლურთა ნიმუშების უმეტესობაზე, რომელთა რელიეფები უკიდურესად სქემატური და განზოგადებულია.

საცეცხლურებზე ნათლისღებაში მონაწილეობს სული წმინდა – მტრედი, რომლის მოზრდილი ფიგურა სცენის ცენტრში გამოისახება. რელიეფების ოსტატის დახელოვნების მიხედვით, მტრედი ზოგჯერ რეალური ფორმით არის ნაჩვენები (ხსმ 5329, ქედა), უმეტეს შემთხვევაში კი იგი პირობითი ნიშნის სახეს იღებს. ადრექრისტიანულ ხანაში ნათლისღების სცენაში სულიწმინდის მტრედის სახით გამოსახვა სახარების თხრობის ხილულ სახედ გარდაქმნით უნდა იყოს განპირობებული („... და იყო ნათლის-ღებასა მას ყოვლისა ერისასა და იესოცა ნათელ-ილო და ილოცვიდა, და განეხუნეს ცანი და გარდმოხდა სული წმინდაჲ ხორციელთა ხილვითა ვითარცა ტრედი მის ზედა...“, (ლუკა, 3. 21-22). ზოგჯერ მტრედის ნაცვლად ცის სეგმენტებიდან მაკურთხებელი მარჯვენა მოჩანს (ხსმ 120). ხელოვნების მუზეუმის მეორე საცეცხლურზე (ხსმ 5329) ნათლისღების სცენაში გამოსახულია მტრედი და მაკურთხებელი მარჯვენა. ანალოგიური ვითარებაა ნათლისღების სცენაში უშგულის ვერცხლის ბარძიმზე.¹⁷



ნათლისღება. ვერცხლის ბარძიმი. უშგული

ნათლისღების სიმბოლიზმი, რომელიც სათავეს ახალ აღთქმაში იღებს, ქრისტეს აღდგომასთან არის დაკავშირებული („ან იქნებ არ იცით, რომ ვინც მოვინათლეთ იესო ქრისტეს მიერ, მის სიკვდილში მოვინათლენით? და მასთან ერთად დავემარხეთ სიკვდილში ნათლისღებით, რათა როგორც ქრისტე აღდგა მკვდრეთით, მამის დიდების მიერ, ასევე ჩვენც განახლებულ სიცოცხლეში ვიარებოდეთ“ – რომაელთა მიმართ 6, 3-4).

ჯვარცმა საცეცხლურების რელიეფურ პროგრამებში განსაკუთრებული მნიშვნელობის თემაა. ჩვენ საცეცხლურებზე „ჯვარცმის“ კომპოზიციები ამ თემის სირიულ ტიპს განეკუთვნება, რომელიც სათავეს რაბულას სახარებიდან იღებს (586), სადაც პირველად ჩნდება სიმბოლური და რეალისტური ელემენტები (მზე და მთვარე, შუბოსანი



ჯვარცმა. ბრინჯაოს საცეცხლური. ხსმ 5329



და ღრუბლიანი მეომრები) და რომელმაც დასაბამი მისცა ჯვარცმის შემდგომ გამოსახულებებს.¹⁸ აღმოსავლურქრისტიანული ცენტრებიდან წარმომავალ საეკლესიო ნივთებზე ჯვარცმის ორი ვერსია არსებობდა – სამფიგურიანი (ჯვარცმული ქრისტე, მარიამი და იოანე) და ხუთფიგურიანი (ქრისტე, ჯვარცმული ავაზაკები, მარიამი და იოანე). ჩვენ საცეცხლურებზე ჯვარცმის ორივე ვარიანტი გვხვდება. ხუთფიგურიანი ჯვარცმა არის გამოსახული ხელოვნების მუზეუმის (nn. 5329, 120), სვანეთის (სიემ n. 1969), მესხეთ-ჯავახეთისა (n. 1345) და ქუთაისის (n. 6172/B-735,1) მუზეუმების საცეცხლურებზე. ამ კომპოზიციებშიც არის გარკვეული სხვაობა. სვანეთის საცეცხლურზე (n. 1969) ჯვარცმის სცენაში ჯვრის ჰორიზონტალური მკლავების ქვეშ მარიამისა და იოანეს ნაცვლად ღონგინოზი და სტეფანოზი არიან გამოსახულნი.¹⁹ ჯვარცმის სცენაში ავაზაკთა გამოსახვა ამ სცენის ისტორიულ ვერსიას გვთავაზობს, რომელშიც მოვლენის მონაწილეები (წინამდგომელნი, ჯვარცმული ავაზაკები, მეომრები) ჩნდებიან. ანალოგიური კომპოზიცია გვხვდება VI-VII საუკუნეებით დათარიღებულ ზოგიერთ საცეცხლურზე (მაგ. ბერლინის მუზეუმის საცეცხლური).²⁰ მკვლევართა ვარაუდით, ეს ვერსია წინ უსწრებს ჯვარცმის სიმბოლურ, ლაკონიურ კომპოზიციას.

საცეცხლურებზე ჯვარცმული ჯვრის გარეშე არის გამოსახული, რაც იმეორებს წმ. საბინას ეკლესიის ხის კარის (V ს.) ჯვარცმის კომპოზიციის ფორმულას. საცეცხლურებზე ქრისტე, სირიული ტრადიციით, გრძელი, უსახელო კოლობიუმით არის მოსილი. ერთ-ერთ საცეცხლურზე (ხსმ 120) ყურადღებას იპყრობს კოლობიუმის ტიპი – ქამრით გადაჭერილი, მკაფიოდ აღნიშნული კლავებით. მგვარი კოლობიუმით არის მოსილი ჯვარცმული ქრისტე ისრაელის მუზეუმის საცეცხლურზე.²¹

სამფიგურიანი ჯვარცმა გამოსახულია სვანეთის მუზეუმის (სიემ n. 42), ლაგურკას (ერმაკოვის არქივი n. 17295), ქედისა და ბალაანის საცეცხლურებზე. საინტერესოა, რომ ქედის საცეცხლურზე სამფიგურიანი ჯვარცმის სცენაში ჯვარცმული ქრისტე გამოსახულია მარიამისა და იოანეს გარეშე, მხოლოდ ორი ავაზაკის თანხლებით. ჯვარცმის ეს კომპოზიცია განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს იმის გამო, რომ იმეორებს ჯვარცმის უადრესი ნიმუშის – წმ. საბინას ეკლესიის ზემოხსენებული ხის კარის კომპოზიციას (V ს.), სადაც ჯვარცმული ქრისტე მხოლოდ ავაზაკებთან ერთად არის გამოსახული.²² ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სახარების ამ სცენის არქაულ ვარიანტთან.

საცეცხლურთა უმეტესობაზე „ჯვარცმის“ კომპოზიციაში მზისა და მთვარის აღმნიშვნელი დისკოები არის გამოსახული. მხოლოდ ერთ საცეცხლურზე (ხსმ 5329) დისკოებში ჩანს ნახევარფიგურები – კარგი ნიმუშიდან გადაღებული სელენასა და ჰელიოსის სქემატური გამოსახულებები. საცეცხლურთა ნაწილზე (სიემ n. 1969, ქუთაისი) დისკოებზე

გაურკვეველი ფორმის თავებია. ზოგიერთ საცეცხლურზე (ქედა, ახალციხე) მთვარისა და მზის სიმბოლოები დაუდევრად შესრულებული დისკოებია. ხელოვნების მუზეუმისა (ი. 11620) და ბალაანის საცეცხლურებზე „ჯვარცმის“ სცენაში ეს სიმბოლოები საერთოდ არ არის ნაჩვენები. ამგვარი განსხვავებები უთუოდ, ნიმუშების ხასიათით უნდა აიხსნას.

„ჯვარცმის“ სცენასთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ, რომ ადრეული შუა საუკუნეების (VI-VII სს.) ქართული ქვის რელიეფების ოსტატები, ბრინჯაოს საცეცხლურების, წმ. მიწის ამპულების, ვატიკანის პილიგრიმული კოლოფისა და უშგულის ბარძიმის ანალოგიურ „ჯვარცმის“ სირიულ ვერსიას აძლევდნენ უპირატესობას.²³



ჯვარცმა. ქვაჯვარა.
საცხენისი. VI ს.

მენელსაცხებლე დედანი უფლის საფლავთან ჩვენ საცეცხლურებზე ციკლის ბოლო სცენად არის წარმოდგენილი. ჩვეულებრივ, ეს არის სიმეტრიული კომპოზიცია უფლის საფლავით ცენტრში და მის გვერდებზე ანგელოზისა და მარიამის ფიგურებით. ცვალებადია ანგელოზის პოზა. საცეცხლურების უმეტესობაზე იგი მჯდომარე არის გამოსახული (ხსმ ი. 5329, სიემ იი. 1969, 42, 403, ახალციხე, ქედა). სქემატურ რელიეფებზე (სიემ ი. 403, ქუთაისი 2) ანგელოზის პოზიცია გაურკვეველია. სახარების მიხედვით, უფლის საფლავთან ორი მარიამი იყო მისული. საცეცხლურებზე, სადაც სახარების სცენების მოკლე ვერსიები არის მოცემული, უფლის საფლავთან ანგელოზთან ერთად



წმ. დედანი უფლის საფლავთან.
ბრინჯაოს საცეცხლური. ხსმ 5329

მხოლოდ ერთი მარიამი არის გამოსახული. სცენის ამგვარი შემოკლებული ვერსია ადრეული ეპოქისთვის არის დამახასიათებელი.

ყურადღებას იპყრობს ქრისტეს საფლავის ნაგებობის ფორმების გადმოცემა. ოსტატები, თავიანთი შესაძლებლობების ფარგლებში, მათთვის მისაწვდომი მხატვრული ხერხებით ცდილობდნენ გამოესახათ რეალური ნაგებობა, რომელიც სახვითი ენის პირობითობის მიუხედავად, ადვილად უნდა ყოფილიყო საცნობი. საცეცხლურებზე უფლის საფლავი წარმოადგენს არა რეალურ ნაგებობას, არამედ იდეოგრამას, რომელიც მიანიშნებს იერუსალიმის უდიდეს სინმინდზე. საცეცხლურების რელიეფებზე უფლის საფლავის ნაგებობა უფრო სიმბოლოა, ვიდრე რეალური შენობა. მაგრამ როგორი პირობითიც არ უნდა იყოს რელიეფების მხატვრული მეტყველება, ქრისტეს საფლავი გამოსახულია, როგორც კონკრეტული ნიშნების მქონე არქიტექტურული სტრუქტურა. განსხვავებაა მხოლოდ ნაგებობის ნაწილთა გადმოცემის ხასიათში, სტილიზაციის ხარისხში. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ საცეცხლურების ოსტატები, გამოსახავდნენ რა მათ ხელთ არსებული ნიმუშების მიხედვით შენობის ძირითად მახასიათებლებს, ქმნიდნენ ვარიაციებს უფლის საფლავის ნაგებობის თემაზე.

იმის გასარკვევად, თუ რა მიმართებაშია ჩვენი საცეცხლურების რელიეფებზე გამოსახული უფლის საფლავის ფორმები რეალურ ნაგებობასთან, უნდა მოვიხმოთ მისი გამოსახულებები ხელნაწერთა მინიატურებზე. პალესტინურ ამპულებზე, სპილოს ძეღის რელიეფებზე.²⁴ მნიშვნელოვანია აგრეთვე წმ. მიწის პილიგრიმთა აღწერები, რომლებიც ამ ნაგებობის ფორმების გარკვევაში გვეხმარება.²⁵

საცეცხლურებზე უფლის საფლავის სხვადასხვა ინტერპრეტაციას ვხედავთ. რაბულას სახარების მინიატურაზე, ვატიკანის რელიკვარიუმზე და პალესტინურ ამპულებზე უფლის საფლავის ნაგებობა უფრო სრული ფორმით არის გამოსახული. საცეცხლურებზე ეს არქიტექტურული თემა გამარტივებულია. იგი არ გვიჩვენებს ნაგებობის ზუსტ სახეს, ეს არის ოსტატის მიერ წმინდა ნაგებობის განსახიერებელი იდეა. როგორც ჩანს, აქ გამოსახულია იერუსალიმში კონსტანტინესეულ ეკლესიაში ჩართული ედიკულა, ჯვრით დაგვირგვინებული პირამიდული სახურავით, სვეტებიანი პორტიკით.²⁶ სქემატურობის მიუხედავად, ნაგებობის ყველა ნაწილი არის მონიშნული: ჰორიზონტალური მოცულობით ნაჩვენებია ცოკოლი, ორი ვერტიკალური ბლოკით აღინიშნება პორტიკის სვეტები (ხანდახან ბაზებითა და კაპიტელებით), მკაფიოდ არის ნაჩვენები სპეციფიკური ფორმის სახურავი – ჯვრით დაგვირგვინებული, ფესტონებით დასრულებული კონუსური ფორმა, გვერდებზე აკროტერიებით. ამგვარად არის გამოსახული უფლის საფლავი ანალოგიურ კომპოზიციაში რაბულას სახარების მინიატურაზე.²⁷

ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის (იი. 5329, 120) და ქუთაისის მუზეუმის საცეცხლურებზე, ფორმების მინიმალისტური ხასიათის მიუხედავად, უფლის საფლავის ფორმები ადვილად საცნობია: ნაჩვენებია სვეტებიანი პორტიკი,

კონუსური სახურავი აკროტერიებით და სახურავის წვერზე ჯვარი. განსხვავება არის მხოლოდ დეტალებში: ერთ საცეცხლურზე შესასვლელის გვერდებზე დიდი ჯვრებია ამოკვეთილი (ი. 120), მეორეზე (ი. 5329) კარნიზის ზემოთ ზედა სართულის თაღნარია აღნიშნული და წინა პლანზე, სამარხის ღიობთან პერსპექტიულად არის გამოსახული საფლავის ქვა, მასზე ამოკვეთილი ჯვრით.

უფლის საფლავის რელიეფური ფორმები, მათ შემქმნელთა ოსტატობასა და რელიეფების მხატვრულ ხარისხზე არის დამოკიდებული. მაგალითად, ბალანის საცეცხლურზე რელიეფების განზოგადებული ხასიათის მიუხედავად, უფლის საფლავის გამოსახულებაში არქიტექტურული ფორმების მოცულობითი გადმოცემის ტენდენცია შეინიშნება. ქედის საცეცხლურზე ნაგებობის ფორმები თითქოს საერთო სქემას მიუყვება, მაგრამ სახურავზე ჯვრის ნაცვლად რაღაც გაურკვეველი დეტალი არის გამოსახული. სვანეთის მუზეუმის ერთ საცეცხლურზე (ი. 403) არა თუ უფლის საფლავის ფორმების გარჩევა, არამედ სცენების იდენტიფიკაციაც კი შეუძლებელია.

უფლის საფლავის არქიტექტურული ფორმები ყველაზე სრულად და გულდასმით გვიანდელ ქართულ საცეცხლურზე არის ასახული. (ხსმ 1-146, XI ს., დამატება B). ზუსტად არის გადმოცემული ფასადის გრეხილი სვეტები, თაღოვანი შესასვლელი, ჯვრით დაგვირგვინებული კონუსური სახურავი, ჯვრის ქვემოთ შროშანისებრი მცენარეული მოტივი, სახურავის ქვეშ – ზედა სართულის აღმნიშვნელი თაღების მწკრივი. სვეტების ბაზები, კაპიტელები და ორნამენტული კარნიზი ნაგებობის სტრუქტურის კარგი ცოდნით არის ნაჩვენები. თუ გავითვალისწინებთ საქართველოს კავშირებს აღმოსავლეთის რელიგიურ ცენტრებთან, ქართველ მომლოცველთა დიდ რაოდენობას წმ. მიწაზე, არ უნდა გამოვრიცხოთ საცეცხლურების ზოგიერთი ოსტატის მიერ იერუსალიმის სინმინდეთა მონახულების შესაძლებლობა.

საცეცხლურების რელიეფებზე უფლის საფლავის არქიტექტურული ფორმების განხილვამ გვიჩვენა, რომ ოსტატები, მათთვის მისაწვდომი მხატვრული ხერხებით ცდილობდნენ გამოესახათ წმ. მიწის კონკრეტული ტოპოგრაფიის აღმნიშვნელი ნაგებობა,



უფლის საფლავი. ქვაჯვარი.
ხანდისი. VI ს.



რომელიც სხვადასხვა ადგილებიდან წარმომდგარ ნივთებზე გარკვეული განსხვავებებით არის გამოსახული.

უფლის საფლავთან დაკავშირებით უნდა გავიხსენოთ მისი გამოსახულებები ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებზე, სადაც ეს არქიტექტურული თემა თავისებურად არის გახსნილი და სადაც ნაგებობის ფორმები, რელიეფების პირობითობის მიუხედავად, ზუსტად მიაწინებებს იერუსალიმის ამ უდიდეს სინმინდეზე.²⁸

საცეცხლურებზე უფლის საფლავის არაერთგვაროვნად და განსხვავებულად გამოსახვა სხვადასხვა მიზეზებით შეიძლება აიხსნას. ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ საცეცხლურებზე უფლის საფლავის ფორმების დეფორმაცია იმის დასტური უნდა იყოს, რომ ისინი იერუსალიმიდან და წმინდა ადგილებიდან დაშორებულ ცენტრებში არიან დამზადებულნი და ოსტატები კარგად არ იცნობდნენ უფლის საფლავის რეალურ ფორმებს.²⁹ არსებობს მოსაზრება, რომ უფლის საფლავის ფორმების განსხვავებული ვერსიები საცეცხლურებსა და ამჟღავნებზე ერთი და იმავე არქიტექტურული რეალობით არ არის ნასაზრდოები.³⁰ გასათვალისწინებელია აგრეთვე საცეცხლურთა ოსტატების იდენტობა, გეოგრაფიული ფაქტორი. მაგრამ ამ ვითარების ახსნა მხოლოდ სუბიექტური მომენტით არ შეიძლება, რადგან ამას, შესაძლოა, სხვა მიზეზებიც ჰქონდეს. მხედველობაში მაქვს საცეცხლურების რელიეფების სქემატურობა, მათი რედუცირებული ხასიათი, ფიგურების დეფორმაცია და რეალური ფორმების პირობით ნიშნებზე დაყვანა. ასევე უნდა გავითვალისწინოთ მოდელის ჩამოსხმის შემდეგ დეტალების დამუშავების ხარისხი. განსხვავებები უფლის საფლავის ნაგებობის გამოსახულებებში ზოგ შემთხვევაში შესაძლოა, ხელოსანთა ფანტაზიის შედეგი იყოს.

ბრინჯაოს საცეცხლურთა რელიეფური დეკორის განხილვამ გვიჩვენა, რომ ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი კომპოზიციები ხაზგასმული მინიმალიზმით გამოირჩევა, გამოყენებულია სახარების სცენების უმოკლესი რედაქციები. აქაც, ისევე, როგორც მათ თანადროულ ქართულ ქვაჯვარათა რელიეფებზე. მნიშვნელობა აქვს არა სახარების მოვლენათა ზუსტ ილუსტრირებას, არამედ მოვლენათა არსის სიმბოლურ გადმოცემას. ოსტატებს ხელთ ჰქონდათ სახარების თემების ამსახველი ხელოვნების ნიმუშები, რომელთაც ისინი იდეურ-მხატვრული ამოცანების გათვალისწინებით და საკუთარი უნარით იყენებდნენ. ზოგიერთი საცეცხლურის რელიეფების განხილვის დროს ჩნდება კითხვა, რამდენად გასაგები იყო ოსტატისათვის კომპოზიციის ყველა ნიუანსი, ამიტომ ხომ არ ვხედავთ ზოგიერთ კომპოზიციაში გაუგებარ დეტალებს.

საცეცხლურების ოსტატები რელიეფური კომპოზიციების შექმნისას ქრისტიანულ აღმოსავლეთში გავრცელებული იკონოგრაფიის ერთგულნი რჩებიან, თუმცა ზოგჯერ ვხედავთ, რომ ტრადიციულ იკონოგრაფიულ სქემებში მათ გარკვეული კორექტივები შეაქვეთ. ზოგჯერ ეს ხდებოდა იმის გამო, რომ ოსტატი ვერ ერკვეოდა მის ხელთ არსებული ნიმუშების დეტალებში



და მათ საკუთარ „ინტერპრეტაციას“ იძლეოდა, რის გამოც სახარების სცენებში გაუგებარი დეტალები იჩენს თავს (ამის მაგალითები ზემოთ იყო ნაჩვენები). ხანდახან ასეთი გადახრები ოსტატის საკუთარი „შემოქმედების“ ნაყოფი იყო. ასე მაგალითად, სვანეთის მუზეუმის საცეცხლურზე (n. 1969) „ხარების“ სცენაში მარიამისკენ განვდილი ანგელოზის მარჯვენა ხელის მტევანი არაპროპორციულად არის გაზრდილი, იგი ფრთის ფორმაში გადადის, მარცხენა ფრთის სიმეტრიულად იშლება და თალისებურად „აჩარჩოებს“ მარიამის ფიგურას. ამავე საცეცხლურზე „შობის“ სცენაში ოსტატის მიერ ცარიელი სიბრტყის შევსების სურვილმა განაპირობა სახედრის კისრის არაპროპორციულად დაგრძელება. ამგვარი მაგალითების მრავლად დასახელება შეიძლება.

საცეცხლურების უმეტესობაზე რელიეფური სცენები ერთმანეთისგან ხის მოტივით არის გამოყოფილი, რომელიც ანალოგიურია საცეცხლურთა უმეტესობაზე. ოსტატები კომპოზიციების გამყოფ მცენარეულ ორნამენტს თავისუფლად იყენებდნენ, ზოგ შემთხვევაში სცენებს ერთმანეთისგან არ გამოჰყოფდნენ და საცეცხლურის ზედაპირზე ერთიან რელიეფურ ფრიზს ქმნიდნენ (ხსმ n. 11620, ბალანის, ქედის საცეცხლურები). საცეცხლურების ნაწილზე ხის მოტივი მთლიანად კი არ არის ჩართული კომპოზიციაში, არამედ მხოლოდ მისი ნაწილი (ხის ტანი, ვარჯი). რაც ნიმუშის ხასიათით უნდა აიხსნას.³¹

საცეცხლურების რელიეფების მხატვრული მხარე განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. მასალის ხასიათი რელიეფების სტილის ცვალებადობაზე დაკვირვებას ართულებს. რელიეფების მხატვრული ხარისხის ნაირგვარობა არ იძლევა დროისმიერი ნიშნების ამოცნობის საშუალებას. ამასთანავე, უნდა გვახსოვდეს, რომ რელიეფურ კომპოზიციებზე მოდელების თავისებურება ახდენდა გავლენას. ამიტომ არის, რომ ჩვენ საცეცხლურებზე საერთო კომპოზიციური სქემების პირობებში თავს იჩენს განსხვავებები მხატვრულ მიდგომასა და სტილში.

ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფები ერთმანეთისგან შესრულების ოსტატობით განსხვავდება. ზოგიერთ საცეცხლურზე ვხედავთ საკმაოდ მოცულობით ფორმებს, ფიგურების მოძრაობებისა და პოზების გადმოსაცემად რელიეფური ზედაპირის საგანგებო დამუშავებას, დრაპირების გრაფიკული ნახატის თავისებურ გამომსახველობას (ხსმ n. 5329, სიმ n. 1969, ქუთაისი 1). ზოგიერთი საცეცხლურის რელიეფური დეკორი საკმაოდ მდარე ხარისხისაა, თუმცა ჩანს პირობითი ხერხების ოსტატური გამოყენება და თავისებური ექსპრესიაც (ხსმ n. 20, ბალანი, სჯიმ, ქედა). საცეცხლურთა ნაწილზე რელიეფები ერთობ უხეშია. ზოგადი მოცულობით გადმოცემული ფიგურები მინიმალურად არის დამუშავებული. რელიეფი იმდენად ტლანქად არის ჩამოსხმული, რომ ფიგურების კონტურებიც კი არ არის ზუსტად მონიშნული და ზედაპირის გრაფიკული დამუშავება სრულიად ქოტურ ხაზებზე არის



დაყვანილი (სიემ იმ. 42, 403, ქუთაისი 2). ამგვარი ვითარება სხვადასხვა მიზეზებით შეიძლება აიხსნას. ყველაზე მნიშვნელოვანი არის ოსტატთა დახელოვნების დონე. რაც უფრო დაშორებულია ბრინჯაოს დამუშავების სახელოსნო ნიმუშის შექმნის ადგილს და/ან ეპოქას, რელიეფური ფორმები მით უფრო სქემატური და ხანდახან გაუგებარიც ხდება. მხადველობაში უნდა მივიღოთ აგრეთვე ოსტატის ხელთ არსებული მოდელის ხასიათი. ზემოთ უკვე აღინიშნა საცეცხლურთა რელიეფების თავისებური მხატვრული მეტყველება, რომელიც, ერთი მხრივ გამონეული იყო მათი სერიული წარმოებით, მეორე მხრივ, განპირობებული იყო ადრექრისტიანული ხელოვნების მხატვრული მეტყველების ხასიათით, რომლის ნიშნები იყო სიბრტყეობრიობა, ფორმების გამარტივება, განზოგადება, მათი დაყვანა ადვილად საცნობ პირობით ნიშნებზე. ამიტომ არის, რომ საცეცხლურების რელიეფებზე ხანდახან გვხვდება „გაუგებარი“ დეტალები, რომლებიც მხოლოდ კონტექსტში ხდება გასაგები. საცეცხლურთა რელიეფების მხატვრული ხარისხის განსხვავებათა მიუხედავად, მათი კომპოზიციური სქემების სიახლოვე მონათესავე პროტო-ტიპების არსებობაზე მეტყველებს.

ბრინჯაოს საცეცხლურები თავისი სტაბილურობით გამოირჩევა. იმ ცვლილებების მიუხედავად, რომელთაც ადგილი ჰქონდა VI-VII საუკუნეთა შემდგომ პერიოდში (ხატმებრძოლეობა, არაბთა ბატონობა) და რომელთაც გარკვეული ცვლილებები შეიტანეს ქრისტიანული ხელოვნების ხასიათში, საცეცხლურებმა ტრადიციული მხატვრული სახე შეინარჩუნა. ამიტომ არის რთული მათი თარიღის ზუსტი განსაზღვრა. თუმცა რელიეფების სტილი არ გვაძლევს ხელშესახებ საფუძვლებს ქრონოლოგიის დასაზუსტებლად, თვალსაჩინოა დროთა განმავლობაში ფიგურული გამოსახულებების გარკვეული სახეცვლილება. საცეცხლურები ხანგრძლივი დროის განმავლობაში ინარჩუნებს ადრეული (VI-VII სს.) სირიულ-პალესტინური იკონოგრაფიული ფორმულებისადმი ერთგულებას, მაგრამ ტრადიციულ სქემებში თანდათან სხვადასხვა ცვლილებები ჩნდება. ეს ეხება, როგორც დეტალებს, ასევე ფიგურული სტილის უკიდურეს გამარტივებას. ამის საფუძველზე შეიძლება გარკვეული კანონზომიერების დადგენა და უკიდურესად სქემატური და საერთოდ გაუგებარი რელიეფური ფორმებით შემკული საცეცხლურების გვიანდელ ნიმუშებად მიჩნევა. ასევე შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამგვარი საცეცხლურები ადრეული სირიული მოდელების მიხედვით შექმნილია წმინდა მიწისგან დაშორებულ ადგილებში, სადაც ოსტატები ვერ წვდებოდნენ ორიგინალის ყველა ნიუანსს.

სახეცხლურთა შესწავლამ გვიჩვენა, რომ მათი ნაწილი ქრისტიანული აღმოსავლეთიდან საქართველოში მოხვედრილი ორიგინალური ქმნილებებია და ისინი შეიძლება განისაზღვროს იმ ტრადიციული თარიღით, რომელიც მეცნიერებაში დღეისათვის არის მიღებული (VI-VII სს.),³² მათი მეორე ნაწილი კი ამ უძველესი ნიმუშების მოგვიანო მიწაბადები და განმეორებები უნდა იყოს.

შენიშვნები

1. A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, Paris, 1958.
2. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. გვ. 54.
3. K. Weitzmann, An East Christian Censer: Record of the Museum of Historic Art. Princeton University, III, n. 2, 1944, pp. 2-4; Harvard Art Museums, n. 1975.41.140; K. Sandin, დასახ. ნაშრ. fig. 2, p. 48; M. Ross, Byzantine Bronzes: Arts in Virginia, vol.10, №.2, 1970, p. 40; A. Gonoseva, Chr. Condoleon, დასახ. ნაშრ. ილ. გვ. 275; V. Elbern, Zur Morphologie...Abb. 2; C. Billod, დასახ. ნაშრ. ტაბ. 3; R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. VIII-IX; G. Maspero, დასახ. ნაშრ., გვ. 148-149.
4. V. Elbern, დასახ. ნაშრ, ილ. 8-11; L. Wamser-G Zahlhas, Rom und Byzanz. Archäologische Kunstbarkeiten aus Bayern Herausgegeben, München, 1998, n. 30, S. 44. ს. პეტრიდისი მიდიათის საცეცხლურისთვის „ადრეულ თარიღს“ მოითხოვს. ამ დასკვნას იგი აკეთებს საცეცხლურის რელიეფების პერმის ვერცხლის ლანგარზე სახარების სცენებთან შედარების საფუძველზე (VII-IX სს.) (S. Pétridès, დასახ. ნაშრ. 148-151). O. Wulff, Altchristliche und mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke, I, Altchristliche Bildwerke, Berlin, 1909, S. 202-204, n. 967-70, Pl. XLIII, XLVI, XLVII. ოთხსკენიანი რელიეფური პროგრამა (ხარება, ნათლისღება, ჯვარცმა, აღდგომა) საცეცხლურებზე მარ მუზას მონასტრიდან (R. Milburn, Early Christian Art and Architecture, Berkeley, 1988, p. 267) და Walters Art Museum-იდან (n. 54 2575).
5. И. Толстой-Н. Кондаков, Христианские древности Крыма, Кавказа и Киева. Русские древности в памятниках искусства, т. IV, СПб, 1891, стр. 35, рис. 28a; Е. И. Архипова, დასახ. ნაშრ, გვ. 207-216, ნახ. 2. საცეცხლურზე შვიდი სცენა უცნაური თანმიდევრობით არის გამოსახული (ბეთლემის მწყემსი, შობა, ხარება, მარიამისა და ელისაბედიის შეხვედრა, ჯვარცმა, აღდგომა, ნათლისღება). სახარების შვიდ-შვიდი სცენა არის გამოსახული ზოგიერთ პალესტინურ ამპულაზე (A. Grabar, დასახ. ნაშრ. გვ. 14 შემდ.).
6. L. Wamser-G Zahlhas, დასახ. ნაშრ. n. 29, გვ. 40-43.
7. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. გვ. 65.
8. კ. მაჩაბელი, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული ქვაჯვარები, თბ., 2008. ტაბ. 33.
9. C. Billod, დასახ. ნაშრ. სურ. 1, სცენა IV, გვ. 47.
10. V. Elbern, Neuerworbene Bronzsbildwerke, Heft 1, Abb. 9, S. 14.
11. М. Я. Крыжановская, Два кадила с изображением евангельских сцен: Синай. Византия. Русь. Православное искусство с 6 до начала 20 века, Каталог выставки, С.Пб., 2000, стр. 68, В-35a.
12. Толстой-Н. Кондаков, დასახ. ნაშრ, გვ. 35, სურ. 28a; Е.И. Архипова, დასახ. ნაშრ. სურ. 2.
13. კ. მაჩაბელი, ადრეფეოდალური ხანის ქართული პლასტიკის ძეგლი: საბჭოთა ხელოვნება, თბ. 10, 1986, გვ. 50-51, ილ. გვ. 47, 53.



14. ნ. ქადეიშვილი, ჟალეთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, თბ., 1964, ტაბ. 11; ლ. გ. Хрушкова, Скульптура раннесредневековой Абхазии, Тб., 1980, таб. XXXV.
15. C. Billod, დასახ. ნაშრ. სურ. 3, 6, 7.
16. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. გვ. 58.
17. L. Réau, Iconographie de l'art chrétien, t. II, Paris, 1957, p. 477; G. de Champeaux, Dom S. Sterckx, Monde des Symboles, Zodiaque, MCMLXXX, pp. 227, 232, 256; Г. Н. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгуле, გვ. 13.
18. L. Réau, დასახ. ნაშრ. გვ. 485; J. Leroy, les manuscrites syriaques à peinture, Paris, 1954, p. 115-126; K. Weitzmann, Loca Sancta and the representational Arts of Palestina: DOP, 28 (1974), fig. 21.
19. ემპოლისა და ბაზელის მუზეუმების საცეცხლურებზე ჯვრის მკლავებს ქვემოთ მარიამისა და იოანეს ფიგურებია (R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. VIII d; C. Billod, დასახ. ნაშრ. სურ. 3-4). ლონგინოზი არის გამოსახული ჯვარცმის სცენაში V საუკუნის სპილოს ძეგლის რელიეფზე ბრიტანეთის მუზეუმიდან. მასთან ერთად კომპოზიციაში მარიამი და იოანე არიან გამოსახულნი (K. Weitzmann, Age of Spirituality, New York, 1979, n.452, p. 503).
20. V. H. Elbern, Neuerworbene Bronzefidwerke, Abb. 10, S. 12-13.
21. J. Israell-D. Mevorah, Cradle of Christianity. Exhibition catalogue. The Israel Museum, Jerusalem, 2000, p. 100.
22. R. Delbrück, Notes on the Wooden Doors of S. Sabina: Art Bulletin 34 (1952), pp. 139-145; F. Winkelmann-Gomolka-Fuchs, დასახ. ნაშრ. გვ. 125, სურ. 90; A. Grabar, დასახ. ნაშრ. გვ. 56. ჯვარცმის ამ ვერსიასთან დაკავშირებით კვლავ უნდა მივმართოთ უშგულის ვერცხლის ბარძიშს, რომელზეც „ჯვარცმის“ სამფიგურიან კომპოზიციაში ქრისტე მხოლოდ ორ მეომართან ერთად არის გამოსახული (Г. Н. Чубинашвили, Сирийская чаша в Ушгуле, стр. 130, таб. 42).
23. К. Мачабели, Каменные кресты Грузии, Тб., 1998, стр. 234-235; idem. Remarques sur l'iconographie de la Crucifixion sur les stèles géorgiennes du Haut Moyen Age: Byzantion, t. LXX, fasc. 1, Offert au professeur J. Mossay, Bruxelles, 2000, p.91-104, fig. 1-6.
24. A. Recio Vaganzones, La representación arquitectónica de la rotunda del Santo Sepulcro en la escultura paleocristiana de occidente: Christian Archaeology in the Holy Land. New Discoveries, Jerusalem, 1990; A. Grabar, დასახ. ნაშრ.
25. Паломничество по святым местам конца IV века: Палестинский Сборник, VII, вып. 2, С.Пб.1889.
26. R.W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. ტაბ. XIa.
27. K. Weitzmann, „Loca Sancta“, p. 31-55.
28. К. Мачабели, Изображения Гроба Господня на памятниках раннесредневековой Грузии: Памятники Культуры. Новые Открытия, Москва, 2006, стр. 437-448. idem.



Palestinian Tradition and Early Medieval Georgian Plastic Art: Bulletin of the Georgian National Academy of Sciences, vol. 2. № 1, Tbilisi, 2008, pp. 123-128;

29. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. გვ. 60, 65.

30 C. Billod, დასახ. ნაშრ. გვ. 54.

31. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ. გვ. 56, n. 9.

32. სირიასა და ეგვიპტეში აღმოჩენილი საცეცხლურებისათვის *Terminus ante quem* მიღებულია ამ ქვეყნების არაბთა მიერ დაპყრობის ეპოქა – VII ს.

(D. Backton, Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture, London, 1994, pp. 104).



დასკვნა

საქართველოში შემონახულ საცეცხლურთა ცალკეული ტიპებისა და მათი რელიეფური დეკორის პროგრამებისა და მხატვრული სტილის კვლევამ გვიჩვენა, რომ მათი რელიეფების იკონოგრაფია სიახლოვეს ავლენს VI-VIII სუკუნეებით დათარიღებულ აღმოსავლურქრისტიანული ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ნაწარმოებებთან. წმინდა მიწიდან წარმომავალი, სახარების რელიეფური სცენებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურების არსებობა საქართველოში ქრისტიანობის აღმოსავლურ ცენტრებთან ქვეყნის მჭიდრო კავშირების მჭევრმეტყველი საბუთებია. პილიგრიმებს თავიანთ ქვეყნებში წმინდა მიწიდან მრავლად ჩამოჰქონდათ საცეცხლურები იქაური სინმინდეების მოლოცვის სამახსოვროდ. ქრისტიანულ ქვეყნებში ჩატანილი საცეცხლურები დიდად სასურველი მემორიული ნივთები იყო, სხვადასხვა სახის ევლოგიებთან ერთად, ისინი წმ. მიწის რელიკვიებად მოიაზრებოდა. საცეცხლურებზე გამოსახული ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი რელიეფური სცენების მეშვეობით მორწმუნენი ეზიარებოდნენ იმ მადლს, რომელიც წმიდა მიწიდან მოდიოდა.

ბრინჯაოს საცეცხლურების შესწავლის ადრეულ ეტაპზე მკვლევრები ძირითადად რელიეფურ გამოსახულებათა იკონოგრაფიას აქცევდნენ ყურადღებას. ბოლო დროის გამოკვლევებში, საცეცხლურთა უფრო მრავალმხრივი და ღრმა შესწავლის შემდეგაც, იკონოგრაფია მაინც უმთავრეს დასაყრდენად რჩება. ჩვენ ხელთ არსებული მასალა უფლებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ბრინჯაოს საცეცხლურები უპირატესად პრეიკონოკლასტურ პერიოდს განეკუთვნება.

ბრინჯაოს საცეცხლურთა რელიეფების იკონოგრაფიული პროგრამების შედარებამ ადრექრისტიანული საეკლესიო ხელოვნების ნაწარმოებებთან საერთო პრინციპები გამოავლინა. იკონოგრაფიულად საცეცხლურები ყველაზე ახლო ანალოგიებს VI საუკუნის II ნახევრის პალესტინის პილიგრიმულ ამპულებთან ავლენს, სტილურად კი ისინი რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან. ამის დასტურად რამდენიმე დამახასიათებელ ნიშანს მოვიხმობ: საცეცხლურებზე ფიგურები ბრტყელი და უხეშია, მთავარი აქცენტი გადატანილია ხაზზე, რელიეფური სახეები განზოგადებული და სქემატურია (ხშირად პირობით ნიშნამდე დაყვანილი) – ამპულებზე ფიგურები უფრო ნატიფი და პლასტიკურია; საცეცხლურებზე ფიგურის ნებისმიერი პოზიციის დროს სახე უმეტესად ფასში არის წარმოდგენილი – ამპულებზე ფიგურების მოძრაობა თავისუფალია, სახე პროფილში ან სამ მეოთხედში გამოისახება;



საცეცხლურებზე პერსონაჟთა სამოსლის დრაპირების გადმოცემა გარკვეული სისტემით განლაგებულ ხაზთა ნახატიტ ხდება, რომელიც ხშირად არ შეესაბამება ფიგურის რეალურ ფორმებსა და მოძრაობას – ამჟღავნებს დრაპირების მოქნილი ნახატი ფიგურების პოზიციასთან სრულ შესაბამისობაში; საცეცხლურებზე უფლის საფლავის გამოსახულება ძალზე სტილიზებულია, იგი არ გვთავაზობს არქიტექტურულ რეალობას. ხშირად ეს არის მხოლოდ მინიშნება ნაგებობაზე და არა მისი არქიტექტურული ფორმების ზუსტი ასახვა – ამჟღავნებს ეს ნაგებობა უფრო გულდასმით და სრულად არის გამოსახული და მასზე უფრო ზუსტ წარმოდგენას ქმნის.

ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფები ადრეული ქრისტიანობის ხელოვნების ნიშან-თვისებებით არის აღბეჭდილი. ამ ლიტურგიკული ნივთების რელიეფურ კომპოზიციებში აღმოსავლურქრისტიანული მხატვრული ენის დამახასიათებელი მომენტები იჩენს თავს – ხაზგასმული პირობითობა, ფორმების სტილიზაცია, სახეთა სქემატურობა და განზოგადება. საცეცხლურების უმეტესობის სტილი ბიზანტიური მხატვრული ცენტრების ნაწარმის „პროვინციულ“ ვერსიად გვევლინება.

ამ საღვთისმსახურო ნივთების მობილურობა და მათზე დიდი მოთხოვნა ქრისტიანულ ქვეყნებში ქმნიდა პირობას აღმოსავლეთის ქრისტიანული ცენტრებიდან ჩამოტანილი ნიმუშების (მოდელების) მიხედვით სხვადასხვა ქვეყანაში მათი დამზადებისთვის ხანგრძლივი დროის განმავლობაში.

ბრინჯაოს საცეცხლურთა აღმოჩენების არეალისა და მათი რელიეფური დეკორის მხატვრულ-იკონოგრაფიული თავისებურებების გათვალისწინებით, ბრინჯაოს დამუშავების ცენტრების არსებობა უპირატესად სირიასა და პალესტინაში დასტურდება. საცეცხლურთა გარკვეული რაოდენობა ეგვიპტეში არის აღმოჩენილი, რის გამოც მკვლევართა ნაწილი მათ შექმნაში ეგვიპტის მონაწილეობას შესაძლებლად მიიჩნევს. ამის საფუძველს იძლევა საცეცხლურთა რელიეფების გარკვეული სტილური კავშირი კოპტურ რელიეფებთან. ბრინჯაოს დამუშავების ოსტატებს სწორედ ამ ქრისტიანულ ცენტრებში უნდა ჩამოესხათ, რელიეფური კომპოზიციებითა და გრავირებული ორნამენტით შეემკოთ საცეცხლურები. ახალი ფაქტებისა და მასალების, წერილობითი წყაროების ახალი მონაცემების მოპოვებამდე საცეცხლურების წარმომავლობისა და დათარიღების შესახებ ჩვენი ცოდნა ჯერ-ჯერობით ტრადიციულ პოზიციაზე რჩება.

საქართველოში აღმოსავლურქრისტიანული წარმოშობის უძველესი ბრინჯაოს საცეცხლურების არსებობა განპირობებული იყო სირიის, პალესტინისა და კოპტური ეგვიპტის კულტურულ ცენტრებთან ქვეყნის მჭიდრო ურთიერთობებით და წმინდა მიწაზე ქართველთა მომლოცველობის მასშტაბებით.

ხელოვნების ისტორიკოსთა კვლევის საგანს უპირატესად მონუმენტური, „ელიტარული“ ხელოვნების ქმნილებები წარმოადგენს, თუმცა, როგორც



ნაშრომში განხილულმა აღმოსავლეთის საქრისტიანოსათან დაკავშირებულმა ლიტურგიკულმა ნივთებმა გვიჩვენა, გარკვეული ეპოქისა თუ კულტურული ფენომენის რეკონსტრუქციისათვის არანაკლები მნიშვნელობა აქვს ე.წ. „მცირე ხელოვნების“ ქმნილებებს. ქრისტიანული სამყაროს აღმოსავლეთ „პერიფერიიდან“ წარმომავალი ეს ლიტურგიკული ნივთები თავისი ფორმით, მხატვრული ენითა და იკონოგრაფიული პროგრამებით საშუალებას გვაძლევს განსხვავებული კუთხით დავინახოთ ცენტრისა და პერიფერიის როლი ადრე-ქრისტიანული ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში.

აღმოსავლურქრისტიანული საღვთისმსახურო ნივთების – ბრინჯაოს საცეცხლურების წარმოდგენილი მიმოხილვა, მათი მორფოლოგიური და იკონოგრაფიული მხარეების გამოვლენა უთუოდ დაგვეხმარება ადრეული ქრისტიანობის ამ მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების შემდგომ კვლევაში. მოიხაზა საცეცხლურებთან დაკავშირებულ საკითხთა წრე: დადგინდა მათი საკულტო დანიშნულება, ლიტურგიკული ფუნქცია, წმინდა მიწის პილიგრიმთა სამახსოვრო ნივთებად მათი მოაზრება, ეკლესიებისა და წმინდანებისთვის მათი შეწირვის პრაქტიკა, საცეცხლურების რელიეფების მიმართება აღმოსავლეთის ქრისტიანულ ცენტრებში შექმნილ ხელოვნების ნაწარმოებებთან. ბრინჯაოს საცეცხლურები საშუალებას გვაძლევს ნაწილობრივ მაინც შევიქმნათ წარმოდგენა შუა საუკუნეების საქართველოს საეკლესიო ინვენტარზე. საქართველოში შემონახული საცეცხლურების ჩართვა სამეცნიერო სივრცეში ხელს შეუწყობს ლიტურგიკული ნივთების ამ ჯგუფის გავრცელების არეალის გაფართოებას, მათ შემდგომ გაღრმავებულ, სრულყოფილ კვლევას.

სირია-პალესტინური წარმოშობის ლიტურგიკული ნივთების ჩართვა ღვთისმსახურებაში წმიდა მიწიდან მოშორებით არსებულ ქრისტიანულ ქვეყნებში, მათ შორის საქართველოში, დამატებით კავშირებს „აბამს“ წმიდა მიწასთან და განაპირობებს მაცხოვრის მიწიერ ცხოვრებასთან დაკავშირებული ადგილების მადლის განფენას კონკრეტულ საეკლესიო სივრცეში. ამგვარად დამატებით ესმება ხაზი ტრანსცენდენტურ კავშირებს *Loca Sancta*-სთან.

ქრისტიანული რიტუალის განუყოფელი ატრიბუტების – სახარების რელიეფური სცენებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურების განხილვამ დაგვანახა, თუ რამდენად რთული და მრავალმხრივი იყო ქრისტიანული ხელოვნების ნორმების ჩამოყალიბებისა და დამკვიდრების პროცესი. აღმოსავლეთის კულტურულ ცენტრებთან დაკავშირებული ლიტურგიკული ნივთები – ხატმებრძოლეობის წინარე ხანაში შექმნილი რელიეფებიანი ბრინჯაოს საცეცხლურები ქრისტიანობის ადრეული პერიოდის ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესების შესასწავლად ფასდაუდებელ პირველწყაროდ გვევლინება.



შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი
ბრინჯაოს საცეცხლური (n. IV-46) (ტაბ. XXXI-XXXIV)
(H – 11 სმ. D – 13,5 სმ.)

ნიგნში შევიდა ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი რელიეფური კომპოზიციებით შემკული ბრინჯაოს საცეცხლურების მხოლოდ ადრეული ნიმუშები, რომელნიც აღმოსავლურქრისტიანულ სამყაროსთან არიან დაკავშირებული. VI-VIII საუკუნეებში შექმნილი ეს ლიტურგიკული ნივთები საქართველოს ეკლესიებში საუკუნეთა განმავლობაში გამოიყენებოდა. საცეცხლურები, პრაქტიკული საღვთისმსახურო დანიშნულების გარდა, ადგილობრივი ოსტატებისთვის ნიმუშების როლსაც ასრულებდა. იმისათვის, რათა წმინდა მიწიდან ჩამოტანილი ამ ევლოგიების მაღლი გადმოსულიყო მათ ასლებზე, ოსტატებს ზედმიწევნით ზუსტად უნდა გადმოეცათ მათი ფორმები და დეკორი. დროთა განმავლობაში ორიგინალურ, სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებს ემატებოდა ადგილებზე შექმნილი მათი პირები. ტრადიცია იმდენად მტკიცე იყო, საცეცხლურების რელიეფური კომპოზიციები ისეთი სიზუსტით მეორდებოდა, რომ ხშირ შემთხვევაში ძნელდება ბრინჯაოს საცეცხლურთა ზუსტი განსაზღვრა.

ჩვენამდე მოღწეულ ბრინჯაოს საცეცხლურთა შორის გვხვდება ისეთი ნიმუშები, რომლებიც თვალნათლივ გვიჩვენებს, თუ როგორ ტრანსფორმაციას განიცდიდა ადრექრისტიანული ხანის მხატვრული ნაწარმი ადგილობრივი, ეროვნული მხატვრული ტრადიციების ზეგავლენით. ამის საჩვენებლად მოვიხმობ საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში (შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი) დაცულ ერთ-ერთ ბრინჯაოს საცეცხლურს (n. IV-46).

ბრინჯაოს საცეცხლური ყურადღებას თავისებური ფორმით იპყრობს. იგი გამორჩეულია სირიულ-პალესტინური ნახევარსფერული ფორმის ტრადიციული საცეცხლურებისაგან. ვერტიკალური ღარებით თასზე შექმნილი არის ექვსი საკმაოდ ამოზიდული ბურცობი, თითოეულ მათგანზე სახარების თითო სცენა არის განთავსებული. საცეცხლურის პირს სქელი ლილვი მიუყვება. ყოველ სცენას სამი მხრიდან ასეთივე ლილვები შემოწნეს, რის გამოც ბურცობებზე მოთავსებული რელიეფური სცენები დამოუკიდებელ ხატებად აღიქმება. ჭურჭლის ფორმაზე ორგანულად მორგებული რელიეფური დეკორი პრინციპულად განსხვავდება ადრეული საცეცხლურების ზედაპირზე გაშლილი, რელიეფური სცენების რიგით შექმნილი ფრიზისაგან, სადაც კომპოზიციებს შორის გამყოფ ელემენტად ზოგ შემთხვევაში სტილიზებული ხის მოტივი გამოიყენებოდა.¹ ბურცობების გამყოფი ვერტიკალური ღარები, თავისებური „კანელურები“, მსუბუქი გრაფიკული მცენარეული ორნამენტით არის შემკული. საცეცხლურის ყელსა და კონუსის ფორმის დაბალი ფეხის ზედაპირს ვერტიკალურად აღმართული აკანთის ფოთლის გრავირებული

ორნამენტი ამკობს (სირიულ-პალესტინური საცეცხლურების გრაფიკული ორნამენტის ერთ-ერთი ნაირსახეობა).²

საცეცხლურის ზედაპირზე სახარების ექვსი სცენა არის გამოსახული. ყველაზე გავრცელებულ ე.წ. „პილიგრიმულ“ ხუთსცენიან ციკლს „მარია-მისა და ელისაბედის შეხვედრა“ აქვს დამატებული. რელიეფები თავისი სტილით და მხატვრული ხასიათით სრულიად განსხვავებულია VI-VII საუკუნეების სირიულ-პალესტინური საცეცხლურების რელიეფებისაგან. მათ გამოარჩევთ ლაკონური კომპოზიციების ჰარმონიული სტრუქტურა, რელიეფების პლასტიკურობა, პროპორციული ფიგურების დახვეწილობა, სამოსის დრაპირების მეშვეობით ფიგურების ნაკვეთების ჩვენება, ბუნებრივი მოძრაობების გადმოცემა, ფორმების მოდელირების ოსტატობა. ადრექრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების რელიეფებთან ზედაპირული შედარებითაც კი ცხადი ხდება, რომ საქმე გვაქვს სულ სხვა ეპოქისა და განსხვავებული მხატვრული წრის ნაწარმოებთან. ამასთანავე, საყურადღებოა, რომ საცეცხლურის რელიეფური დეკორი ზუსტად იმეორებს როგორც ადრექრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიულ პროგრამას, ასევე რელიეფური კომპოზიციების სქემებს.

საცეცხლურის რელიეფური ციკლი, ჩვეულებისამებრ, „ხარებით“ იწყება (კომპოზიციის სიმაღლე 10 სმ.). ყველა დანარჩენი სცენის მსგავსად, კომპოზიცია კარგად არის მორგებული ჭურჭლის ფორმას. ოსტატი მარჯვედ იყენებს სცენებისათვის განკუთვნილ, ზემოთკენ გაფართოებულ ვერტიკალურ არეს, რომელიც მას კომპოზიციის სტრუქტურის ხასიათს კარნახობს. ფეხზე მდგომი მარიაში სცენის მარცხენა ნაწილშია გამოსახული, ანგელოზი მას მარჯვნიდან უახლოვდება, იგი რთულ მობრუნებაში არის ნაჩვენები. შარავანდები ფონზე ბრტყელ დისკოებად არის მოხაზული. რელიეფი საკმაოდ მაღალია, ფორმების მოცულობას აძლიერებს ჭურჭლის ამოზრცული ზედაპირი. საცეცხლურის ფონი მსუბუქი გრავირებული მცენარეული ორნამენტით არის გაცოცხლებული. ფიგურების ფეხქვეშ, ცენტრში სიმეტრიულად გადაშლილი ვაზის ყლორტი არის ამოზრდილი ორი მტევნით. ვაზის მოტივი საკმაოდ რეალისტურად არის გადმოცემული.³

ვაზის ორნამენტის ჩართვა საცეცხლურის დეკორში სავსებით ბუნებრივია, თუ გავითვალისწინებთ მის სიმბოლურ მნიშვნელობას, რომლის სათავე თავად მაცხოვრის სიტყვებში დევს: „მე ვარ ვენახი ჭეშმარიტი, და მამა ჩემი მოქმედი არს...“, „მე ვარ ვენახი და თქვენ რტონი, რომელი დაადგრეს ჩემ თანა...“ (იოანე, XV, 1, 5). ვაზის თემა ქრისტიანულ ეკლესიასთან არის დაკავშირებული („ღმერთო ძალთაო, მომაქციენ ჩუენ, გარდამოიხილე ზეცით და იხილე და მოხედე ვენახსა ამას“, ფსალმუნი LXXIX, 14). ვაზის ტრადიციული სიმბოლური თემა ქართულ ხელოვნებაში ადრეული შუა საუკუნეებიდან ჩნდება და საუკუნეების განმავლობაში ერთ-ერთ მთავარ ორნამენტულ მოტივად რჩება.⁴

„მარიამისა და ელისაბედის შეხვედრის“ სცენა ცენტრისკენ გადმოხრილი კვიპაროსის ხეებით არის შემოსაზღვრული. ერთმანეთთან ჩაკრული ქალის ორი ფიგურა სარკისებურად მეორდება. ერთნაირია მათი ფრონტალური ფიგურები, ჟესტები, ჩაცმულობა, თავის მობურვის წესი. ორივეს შარავანდი ამშვენებს. მარიამი და ელისაბედი მარჯვენა კუთხიდან ამოზრდილ მცენარეულ ყლორტზე დგანან (იხ. „ხარება“).

„შობა“ ვერტიკალურად აგებული ორიარუსიანი კომპოზიციაა, რომელსაც ქვემოთ, წინა სცენის მსგავსად, ნატიფი მცენარეული მოტივი საზღვრავს. კომპოზიციის ზედა ნაწილში წვრილი ლილვით გამოქვაბული არის მონიშნული (?). ცენტრში მაღალ თაღზე დაყრდნობილი, ტრადიციული ფორმის ბაგაა ჩვილით, რომელიც ზედხედშია გამოსახული. მკაფიოდ არის გადმოცემული ბაგასთან ცხოველების თავები და მათ შორის ცენტრში ექვსქიმიანი ვარსკვლავი.

მარიამი მარცხნივ დიაგონალურად არის წამოწოლილი, მარცხენა ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი, არაპროპორციულად დაგრძელებული მარჯვენა ხელი სხეულის მოხაზულობას მიუყვება. მარჯვნივ, ოდნავ ზემოთ, ცენტრისკენ მობრუნებული იოსები ზის ტრადიციულ პოზაში, ხელზე თავდაყრდნობილი. ფიგურების სხვადასხვა დონეზე განლაგებით კომპოზიციაში სივრცობრივი ელემენტი ჩნდება. იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ღმრთისმშობლის ფიგურა წინა პლანზე არის წამოწეული.

„ნათლისღება“ – კომპოზიციის ცენტრში ქრისტეს მცირე ზომის მკერდ-ზემოთა გამოსახულებაა, იგი ასაკოვანია, გრძელთმიანი და წვეროსანი.

ერთი შეხედვით, ნათლისღება ემბაზში ხდება, მაგრამ ირიბი, უსწორმასწორო ღრმა ხაზებით და ჩანაჭდევეებით დამუშავებული სწორკუთხა რელიეფური ფორმა, შესაძლოა, მდინარე იორდანეს წყლის ჭავლებს აღნიშნავდეს. მის ქვემოთ გაურკვეველი ფორმის მოცულობები შესაძლოა ქვიან ნაპირზე მიაწივებდეს.

ცენტრისკენ სამ მეოთხედში მობრუნებული ნათლისმცემლისა და ანგელოზის ფიგურები თავისუფალ მოძრაობაშია გამოსახული, ქრისტესკენ მსუბუქად დახრილი მათი თავები პირდაპირ მაყურებლისკენ არის მობრუნებული. ამ შემთხვევაშიც, სხეულის ნებისმიერი პოზიციის დროს თავი, არქაული ტრადიციის მიხედვით, ფასში არის გამოსახული. ქრისტეს თავს ზემოთ აღმართული იოანეს მარჯვენა ხელი და ქრისტესკენ მიმართული ანგელოზის დაფარული ხელები, სამოსლის დრაპირების აღმნიშვნელ ხაზთა ნახატთან ერთად კომპოზიციაში შინაგან რიტმს ქმნის. იოანესა და ანგელოზის სახის ნაკეთები გულდასმით არის გადმოცემული. შარავანდედი ფონზე მკრთალად არის მონიშნული. ანგელოზის ზურგს უკან ფრთის მოხაზულობა მოჩანს.

ქრისტეს თავს ზემოთ, სიმეტრიის ღერძზე მტრედის საკმაოდ დიდი ჰორელიეფური ფრონტალური გამოსახულებაა, სიმეტრიულად გაშლილი ფრთებით, პროფილში ნაჩვენები თავით. მისი სხეული სფერულ მოცულობას წარმოადგენს. მტრედის კუდი თავს ზემოთ თითქოს ზედხედშია ნაჩვენები.

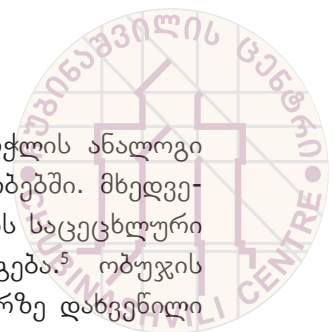


„ჯვარცმა“ სიმეტრიული „ოთხნაწილედ“ სცენაა. ჩარჩოსთან მიბჯენილი ჯვრის მკლავები კომპოზიციას ოთხ არედ ჰყოფს. ფონს მსუბუქი გრაფიკული მცენარეული ორნამენტი ფარავს. ქრისტეს მხრებზე დაფენილი ტალღოვანი თმა და გრძელი წვერი აქვს. გრძელი უსახელო კოლობიუმი ჯვარცმულის სხეულს თითქმის მთლიანად ფარავს. თავი ოდნავ მარჯვნივ აქვს დახრილი. კოლობიუმის დრაპირების დამუშავებაში სხეულის ფორმების ჩვენების ცდა ჩანს. ჯვრის ჰორიზონტალურ მკლავებს ქვემოთ შექმნილ არეებზე ორი ჯვარცმული ავაზაკია უკან გაკრული ხელებით. ჯვრის ქვემოთ გოლგოთის მთაა, საიდანაც ოთხი სამოთხის მდინარე გამოედინება. ზედა პატარა სწორკუთხა არეებზე ცენტრისკენ მობრუნებული მწუხარე ანგელოზების ნახევარფიგურებია, ლოყაზე მიდებული ხელებით.

„წმ. დედანი უფლის საფლავთან“ – ორფიგურიანი კომპოზიცია თავისი წყობით, სტრუქტურით, ფიგურათა ხასიათით მისი მომიჯნავე „ხარების“ სცენას ეპასუხება. აქაც, დანარჩენი რელიეფური კომპოზიციების მსგავსად, ფონზე მცენარეული ორნამენტის მსუბუქი გრაფიკული არაბესკებია მიმოხეული. კომპოზიციის ცენტრია უფლის საფლავი, რომელიც ბურცობის ყველაზე რელიეფურ ნაწილზეა გამოსახული, რაც არქიტექტურულ ფორმებს დამატებით მოცულობას ანიჭებს. ნაგებობა განსაკუთრებული სიზუსტით არის გადმოცემული. ტადიციულ კონუსურ სახურავს ჯვარი აგვირგვინებს. სახურავის ქვედა ნაწილში სამი თაღოვანი ლიობია (შესაძლო მინიშნება ზედა სართულის სარკმლებზე?). მკაფიოდ არის გადმოცემული პორტიკის ხვეული სვეტები ორნამენტული კაპიტელებით და თაღოვანი შესასვლელი დეკორატიული არქიტრავით. სცენის მონაწილე პერსონაჟების ზომები (მარცხნივ – წმ. დედა, მარჯვნივ – ანგელოზი) მნიშვნელოვნად აღემატება უფლის საფლავის ნაგებობას. ორივე ფიგურის თავი ფრონტალურად, სხეულები კი ცენტრისკენ ოდნავ მობრუნებული არის გამოსახული. წმ. დედას მარჯვენა ხელში საცეცხლური უკავია, ანგელოზი მარჯვენა ხელით საფლავზე მიუთითებს, მარცხენაში კი კვერთხი უპყრია. საცეცხლურის ჯაჭვებისა და ანგელოზის კვერთხის დიაგონალები სახურავის ქანობის პარალელურად არის მიმართული. კომპოზიციის სტრუქტურა, მისი ყველა დეტალი ოსტატის განაფულობასა და მხატვრულ ალღოს ავლენს.

საცეცხლურზე ორნამენტისადმი შემოქმედებითი მიდგომა იჩენს თავს: რელიეფური ფრიზის ქვემოთ ორნამენტი პლასტიკურად არის გადმოცემული, მცენარეული მოტივი ნატიფი და მოქნილია. საცეცხლურის ყელის „აკანთის“ ორნამენტი საკმაოდ სქემატურია, „კანელურებისა“ და რელიეფების ფონების გრავირებული მცენარეული ორნამენტი მსუბუქი და დახვეწილია.

როგორც აღინიშნა, საცეცხლური განსხვავდება ცნობილი სირიულ-პალესტინური საცეცხლურებისაგან, რომელთაც, ჩვეულებრივ, ნახევარსფერული ფორმა აქვთ. საცეცხლურის ჯამის მსგავსი, „კანელურებით“ დაღარული ექვსბუცობიანი ფორმა აღმოსავლურქრისტიანულ ბრინჯაოს



საცეცხლურებში ჩემთვის ცნობილი არ არის. ამგვარი ჭურჭლის ანალოგი მოგვეპოვება შუა საუკუნეების ქართული ლითონის ნაკეთობებში. მხედველობაში მაქვს ორნამენტული მოტივებით შემკული ვერცხლის საცეცხლური ობუჯიდან (X ს.), რომელიც ოთხი ბურცობისაგან შედგება.⁵ ობუჯის საცეცხლური იმითაც იპყრობს ყურადღებას, რომ მის ფსკერზე დახვეწილი ფორმის ტოლმკლავა ჯვარი არის გამოსახული,⁶ რომელიც ფორმით იმეორებს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის ადრეული ეპოქის ბრინჯაოს საცეცხლურის (ხსმ n.120) ფსკერის შემამკობელ ჯვარს. მსგავსია არა მხოლოდ ჯვრის ფორმა, არამედ მისი დეკორატიული გადანწყვეტა. ამგვარად, შუა საუკუნეების ქართულ ვერცხლის საცეცხლურზე ჩვენ გვაქვს სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურების ფსკერის ორნამენტის განმეორება, რაც აღმოსავლურქრისტიანული ტრადიციის ერთგულებით უნდა აიხსნას.

აქვე უნდა ვახსენოთ ვერცხლის საცეცხლური ცხუმარიდან (X ს.), რომლის ზედაპირზე თაღებს ქვეშ წმინდა სახეები არის გამოსახული.⁷ საცეცხლურის საერთო ხასიათი – ჯამის, ყელისა და ფეხის ფორმა სირიულ-პალესტინურ ტრადიციულ ბრინჯაოს საცეცხლურებს იმეორებს.

ჩვენი საცეცხლურის რელიეფური დეკორის პროგრამა და კომპოზიციების სქემები აღმოსავლურქრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიას მიუყვება, მაგრამ მისი სტილი და მხატვრული ხასიათი სრულიად სხვა ეპოქაზე მიუთითებს. ამ შემთხვევაში კვლავ მივმართავ ადგილობრივ ქართულ ჭედურობას. ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ სცენებთან დაკავშირებით, უნდა აღვნიშნო, რომ დღეისათვის შემორჩენილ ქართულ ჭედურ ხატებზე უპირატესად ცალკეული წმინდა სახეები არის წარმოდგენილი (გამონაკლისია ზარზმის ღმრთისმშობლის ხატის ჩარჩოს მოჭედილობა ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებით). მაგრამ ჩვენ გვაქვს შესაძლებლობა შევადაროთ საცეცხლურის ხარების კომპოზიცია ანალოგიურ სცენას რაჭის ერისთავთ-ერისთავის რატის მიერ შეწირული კაცხის ვეცხლის ჯვრის ერთ-ერთ ჭედურ ფირფიტაზე (XI ს.).⁸ ხარების კომპოზიცია საცეცხლურზე აღმოსავლურ იკონოგრაფიულ ტრადიციას იმეორებს, მისი პლასტიკური გადანწყვეტა კი X-XI საუკუნეების ქართული ჭედური ნაწარმოებებისათვის არის დამახასიათებელი. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს ორიგინალურ სიმბიოზთან: ფიგურების მოძრაობისა და პოზების ბუნებრივობასა და თავისუფლებასთან ახლავს, ძველი ტრადიციის მიხედვით, თავების ფასში გამოსახვა. ამგვარი დუალიზმი, ფიგურის ნებისმიერი პოზიციის დროს თავის მკაცრი ფრონტალობა ერთგვარ ანაქრონიზმად წარმოგვიდგება.

საცეცხლურის რელიეფურ კომპოზიციებში მკაფიოდ ჩანს ოსტატის მიერ, ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის ფარგლებში თემის თავისებური ინტერპრეტაცია. ამ მხრივ საკმარისია, ჩვენი საცეცხლურის ნებისმიერი კომპოზიციის შედარება ერთი მხრივ, ადრექრისტიანული საცეცხლურის რელიეფურ კომპოზიციასთან, მეორე მხრივ კი შუა საუკუნეების ანალოგიურ

ქართულ რელიეფთან. მაგალითისთვის შევჩერდები ჩვენი საცეცხლურის ჯვარცმის კომპოზიციაზე. როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ეს სცენა თავისი სტრუქტურით ზუსტად იმეორებს ადრეული ბრინჯაოს საცეცხლურების იკონოგრაფიულ სქემას.⁹

ადრეულ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე ჯვარცმულის უკან თითქმის არასდროს არ არის მკაფიოდ გამოკვეთილი ჯვარი (ხანდახან ჯვარი საერთოდ არ არის გამოსახული). ჩვენ საცეცხლურზე კი საგანგებოდ არის ნაჩვენები საკუთრივ ჯვარი და ისეთი დეტალი, როგორიც არის ჯვრის ზედა მკლავზე მიმაგრებული ფირფიტა. სირიულ ტრადიციაზე მიგვითითებს ქრისტეს გრძელი უსახელო კოლობიუმი. შუა საუკუნეების ჯვარცმის ქართულ რელიეფებზე ქრისტე უპირატესად კვართით არის მოსილი. ამ სცენის აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ვერსიას იმეორებს ჩვენი საცეცხლურის ქართველი ოსტატი, როდესაც ჯვარცმის სცენაში ჯვარცმული ავაზაკები შეჰყავს.¹⁰ ჯვარცმული ქრისტეს გვარდებზე ორი ავაზაკის გამოსახვა წმინდა მიწიდან წარმომავალ ნაწარმოებებიდან მომდინარეობს (წმ საბინას ხის კარი რომში,¹¹ მოხატული კოლოფი-რელიკვარიუმი Sancta Sanctorum-იდან ვატიკანში,¹² რაბულას სახარება,¹³ მონცას ამპულები¹⁴). ნიშანდობლივია, რომ ადრექრისტიანული ქართული ქვაჯვარების რელიეფებზეც (VI-VII სს.) ჯვარცმის სცენებში, სირიულ-პალესტინური ტრადიციის თანახმად, ჯვარცმული ავაზაკები არიან გამოსახულნი (საცხენისის, ბერიჯვრის ქვასვეტები).¹⁵

სირიულ-პალესტინური იკონოგრაფიული ტრადიციისადმი ერთგულება არ ნიშნავდა ეროვნული მხატვრული მეტყველების უგულვებელყოფას. ეს მკაფიოდ გამოვლინდა ჩვენი საცეცხლურის რელიეფების სტილში. აღმოსავლური ქრისტიანული ხელოვნების სახვითობის დამახასიათებელი ფრონტალობა ქართულ რელიეფზე მოძრაობისა და პოზების მრავალფეროვნებით შეიცვალა. საცეცხლურზე ჯვარცმული ქრისტეს თავი ფრონტალურად კი არ არის გამოსახული, არამედ ოდნავ დახრილი, როგორც ამას ვხედავთ X-XI საუკუნეების ჯვარცმის ქართულ ჭედურ ნაწარმოებებზე (ის, იშხნის, ბრეთის. ლაფსყალდის, მარტვილის, მონამეთას, შემოქმედის ჯვრები).¹⁶

საცეცხლურის ადგილობრივ წარმომავლობაზე ორნამენტულ დეკორში გამოყენებული ზოგიერთი მხატვრული ხერხი და დეტალიც მიგვანიშნებს. უპირველესად, ეს არის რელიეფების ფონის მსუბუქი გრავირებული მცენარეული ორნამენტით შემკობა. სირიულ-პალესტინურ ბრინჯაოს საცეცხლურებზე რელიეფები სადა ფონზე არის გაშლილი. ჩვენ საცეცხლურზე კი ქართულ ჭედურ ნაწარმოებებში გავრცელებული ფონის მცენარეული ორნამენტით დაფარვის ტრადიციული მხატვრული ხერხი არის გამოყენებული.¹⁷ განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ ქართულ ვერცხლის ჭედურ ნაწარმოებებზე ეს ორნამენტი რელიეფურია, ჩვენ ბრინჯაოს საცეცხლურზე კი იგი მსუბუქ გრაფიკულ ნახატად იშლება, რაც მასალის ხასიათით და საცეცხლურის დამზადების ტექნიკით არის განპირობებული. ამ შემთხვევაშიც



საცეცხლურის ტრადიციულ რელიეფურ დეკორში ადგილობრივი მხატვრული სკოლის გავლენას ვხედავთ. იგივე შეიძლება ითქვას ღარების შემამკობელ მცენარეულ ორნამენტზე, რომელშიც სუროს ფოთლის მოტივი არის გამოყენებული, რომელიც ადრეულ სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებზე გვხვდება.¹⁸ მოძრავი, პლასტიკური ნახატი საცეცხლურის ჯამის ღარებზე შესანიშნავად არის მორგებული და მას საცეცხლურის დეკორში დამატებითი შუქ-ჩრდილოვანი ელემენტი შეაქვს. რაც შეეხება საცეცხლურის ყელის შემამკობელი აკანთის ფოთლის სქემატურ რიტმულ ორნამენტს, იგი სირიულ-პალესტინურ საცეცხლურებში გავრცელებული მცენარეული მოტივის ორიგინალურ ვარიაციას წარმოადგენს.¹⁹ ამგვარად, ორნამენტების მიმართ მიდგომებსა და მათი გამოყენების მხატვრულ ხერხებშიც ტრადიციულისა და ეროვნულის თავისებური ნაზავი იჩენს თავს.

საქართველოს ეროვნული მუზეუმის (შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმი) განხილული საცეცხლური ქართულ ნიადაგზე სირიულ-პალესტინური იკონოგრაფიული ტრადიციის გაგრძელების საინტერესო ნიმუშს წარმოადგენს. საცეცხლური თვალნათლივ გვიჩვენებს, თუ რა ტრანსფორმაციას განიცდიდა ადრექრისტიანული ბრინჯაოს საცეცხლურების მეშვეობით მთელ საქრისტიანოში გავრცელებული იკონოგრაფიული პროგრამები და სქემები სხვადასხვა ხალხთა ხელოვნებაში, როგორ ხდებოდა მათი შეთავსება ადგილობრივ ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებთან და შემოქმედებით პრინციპებთან.

შენიშვნები

1. ამის ნიმუშებს ნებისმიერი ბრინჯაოს საცეცხლურის რელიეფური დეკორი გვთავაზობს: მესტიის მუზეუმის საცეცხლურები (კ. მაჩაბელი, ბრინჯაოს საცეცხლური მესტიის მუზეუმიდან: საქართველოს სიძველენი, 20, თბ. 2017, გვ. 44-45, სურ. 1-5), საცეცხლურები პრინსტონის უნივერსიტეტის მუზეუმიდან (K. Weitzmann, დასახ. ნაშრ. გვ. 3-4, fig. 1-5), ბაზელის მუზეუმიდან (C. Billod, *Les encensoirs syro-palestiniens*. ტაბ. 4, 5, 6), ეშმოლის მუზეუმიდან (R. W. Hamilton, *Thuribles*, ტაბ. VIII, IX),
2. R. W. Hamilton, *Thuribles*, ტაბ. XII, n. 16 (Berlin, 1970).
3. მარიამსა და ანგელოზს შორის გამოსახულია გაურკვეველი თასისებური ფორმა ორი ვერტიკალური რელიეფური ზოლით. თუ ამ დეტალს მივიჩნივთ წყაროს პირობით გამოსახულებად, წყლის ჭავლის თავისებური აღნიშვნით, შეიძლება დავუშვათ, რომ აქ გამოსახულია „ხარება“ წყაროსთან. (იხ. აპოკრიფული სახარებები: „იაკობის სახარება“, „თომას სახარება“). არსებობს ამ თემის კიდევ ერთი ვარიანტი – აპოკრიფებში არის ნახსენები, რომ ხარების დროს წმ. მარიამი მენამულ ძაფს ართავდა იერუსალიმის ტაძრის კრეტსაბმელისათვის. ამიტომ იგი ხანდახან თითისტარითა და სართავით გამოისახებოდა (მაგ. Santa Maria Maggiore,



- 432-440 – სატრიუმფო თაღის მოზაიკური „ხარება“ – В. Н. Лазарев, История византийской живописи, Москва, 1986, таб. 15). საცეცხლურთა რელიეფურ პროგრამებში ხარების სცენის ამგვარი ვერსია არ გვხვდება. ხელოვნების ნაწარმოებებში იგი უფრო გვიან ჩნდება – ღმრთისმშობლის აკათისტოს ხატების მოჩარჩოებაზე (Н. В. Покровский, Евангелие в памятниках иконографии, Москва, 2001, стр. 108).
4. ვაზის ორნამენტის იდეური, სიმბოლური და მხატვრული ასპექტების შესახებ იხ. Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб. 1948, გვ. 136-137; კ. მაჩაბელი ქართული ქრისტიანული ხელოვნების სათავეებთან, თბ. 2014, გვ. 166-176, სურ. 39-41.
 5. Г. Н. Чубинашвили, Грузинское Чеканное искусство, Тб., 1959, ф. 29-30.
 6. იქვე, ფ. 31.
 7. იქვე, ფ. 32-33.
 8. იქვე, ფ. 274.
 9. იხ. საცეცხლურები კაიროს მუზეუმიდან, ვენის კერძო კოლექციიდან, ბერლინის მუზეუმიდან (V. Elbern, Zur Morphologie, Abb. 1, 5, 6), ბაზელის მუზეუმიდან (C. Billod, Les encensoires, fig. 2, 3, 4), პრინსტონის უნივერსიტეტის ხელოვნების მუზეუმიდან (K. Weitzmann, An East Christian Censer, fig. 4).
 5. K. Machabeli, Remarques sur l'iconographie de la Crucifixion sur les stèles géorgiennes du Haut Moyen-Age: Byzantion, t. LXX, Bruxelles, 2000, p. 100-101.
 11. R. Delbrueck, Notes on the Wooden Doors of S. Sabina: p. 139-145.
 12. B. Fricke, Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from the Vatican: West 86th, vol. 21, № 2, fig. 2.
 13. K. Weitzmann, Loca Sancta and representational Art of Palestina: DOP. 28 (1974), fig. 21.
 14. A. Grabar, Les ampoules de Terre Sainte, nn. 5, 6, 8, 9, 10, 11.
 15. K. Machabeli. დასახ. ნაშრ. გვ. 91-104, სურ. 1-3, 4.
 16. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ფოტო 58, 85, 365, 390, 392, 395.
 17. იხ. მცენარეული ორნამენტით დაფარული ფონები ქართულ ხატებზე: მღვიმევის ფერწერული ხატის მოჭედულობა, მაცხოვრის ჭედური ხატი იანაშიდან, ცაგერის მაცხოვრის ფერწერული ხატის მოჭედულობა, შემოქმედის ფირფიტა, წმ. გიორგის ჭედური ხატი ბოჭორმიდან, ლაკლაკიძეების ღმრთისმშობლის ხატი, საყდრისის წმ. გიორგის ჭედური ხატი (Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ, ფოტო 73, 84, 99, 162-163, 167, 174, 203-204, 220). საცეცხლურის ფონის გრაფირებულ ორნამენტთან დაკავშირებით შეიძლება მოვიყვანოთ მარტვილის ვერცხლის ჯვარი (XII.), რომელზეც ფონად ბრტყელი, თითქმის გრაფიკული მცენარეული ორნამენტი არის გამოყენებული (Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ. ფოტო 390 (ჯვრის დეტალი).
 18. R. W. Hamilton, დასახ. ნაშრ, ტაბ. XII (B. M. 1872, Christie 41, Kamechlie).
 19. იქვე, ტაბ. XII, 9, 10, 16.



საცეცხლურები არაერთგზის მოიხსენიება სამონასტრო ტიპიკონებში, საეკლესიო ინვენტარებსა და ანდერძებში. საცეცხლურები წერილობით წყაროებში ორი პუნქტით არის მოხსენიებული: I – საცეცხლურების ლიტურგიაში გამოყენება, II – საცეცხლურები მონასტერთა ლიტურგიკული ნივთების ჩამონათვალში ან ანდერძებში. ამ მასალას გთავაზობთ Dumbarton Oaks Studies 35-ე ტომში გამოქვეყნებული საბუთების მიხედვით (Byzantine Monastic Foundation Documents. A Complete Translation of the Surviving Founders' Typika and Testaments: Dumbarton Oaks Studies, 35, Washington. D.C, 2000. Edit. J. Thomas-A. Constantinides Hero).

I – საცეცხლურების გამოყენება ლიტურგიაში

1. წმ. იოანე სტუდიელის (კონსტანტინოპოლი) მონასტრის წესდება (842 წლის შემდეგ): – „როდესაც ბერები ნარტექსში შეიკრიბებიან და ჩუმად ლოცულობენ, მღვდელი იღებს ხელში საცეცხლურს და აკმევს წმინდა ტაძარს...“ „როდესაც ბერები გალობას დაასრულებენ, მღვდელი გადადებს საცეცხლურს და აღავლენს ლოცვას“. (გვ. 98, AB)
2. ათანასე ათონელის წესდება ლავრის მონასტრისათვის (963) დილის წირვის დროს მღვდელი იღებს საცეცხლურს და აკმევს, მერე გადადებს საცეცხლურს და აღავლენს ლოცვას. (გვ. 221)
6. ტიმოთეოსის ტიპიკონში ღმრთისმშობელ ევერგეტისას (Theotokos Evergetis) მონასტრისათვის (1054-70) აღწერილია საცეცხლურების გამოყენება ღვთისმსახურების რიტუალში (გვ. 476, 500, n.12)
7. დედოფალ ირინა დუკაინა კომნენოსის ტიპიკონში კონსტანტინოპოლის ღმრთისმშობელ Kecharitomene-ს მონასტრისათვის (1110-16) აღწერილია დილის ლოცვის დროს საცეცხლურით ჯვრისებურად კმევა (გვ. 689).
8. იმპერატორ იოანე კომნენოსის ტიპიკონში ქრისტე პანტოკრატორის მონასტრისათვის კონსტანტინოპოლში (1135. X) საგანგებოდ არის ნახსენები ლოცვის დროს „კმევა“ საკურთხეველთან, პანტოკრატორის ხატთან და ყველა სათაყვანო ხატთან (გვ. 739).
9. ღმრთისმშობელ ევერგეტისის (Theotokos Monastery of Evergetis) მონასტრის ტიპიკონი: „დილის ღვთისმსახურებას იწყებდა მღვდელი, რომელიც ამ დღეს იყო პასუხისმგებელი. იგი საცეცხლურით აკურთხებდა თაყვანსაცემი ჯვრის გამოსახულებას (typos) საკურთხეველის წინ... შემდეგ შემოუვლიდა ეკლესიას საკმევლის კმევით. შემდეგ დგებოდა წმინდა კანკელის ტიხრის



წინ (kinklides) და ისევ აკმავედა საცეცხლურით თაყვანსაცემი ჯვრის გამოსახულებასთან; ამასთანავე, აღუვლენდა დიდებას წმინდა ერთარსსა და სიცოცხლის მომნიჭებელ სამებას.“ (იხ. აგრეთვე: P. Gotier, *Le typicon de la Theotokos Monastery of Evergetis: Revue des études byzantines*, 40 (1982), 5ff.; H. Belting, *Likness and Presence*, Chicago-London, 1996, p. 517).

10. კონსტანტინოპოლის ღმრთისმშობლის ეკლესიაში პროცესიების დროს XI საუკუნეში „მიჰქონდათ ჯვარი, სახარება და საცეცხლური“ (იხ. H. Belting, *Likness and Presence*, p. 228).

II – საცეცხლურები მონასტერთა საგანძურების ჩამონათვალსა და ანდერძებში

1. ქეტიტორის მაქსიმე ბერის ანდერძი ღმრთისმშობლის ეკლესიისადმი Skotein (Boreine)-ის მონასტერში (ფილადელფიის მახლობლად ლიდიაში): შენაწირ ნივთებს შორის ნახსენებია „პატარა ლითონის ჯვრები საცეცხლურით“ (გვ. 1186).
2. ნეილოსის (Neilos) ანდერძი წმ. იოანე პროდრომოსის მონასტრისათვის ათონის მთაზე (1330-31): მონასტრისთვის შეწირული ნივთების ჩამონათვალში საცეცხლური არის ნახსენები (გვ. 1393).
3. სტრუმიცას ღმრთისმშობელ-ელეუსას მონასტრის ინვენტარი (1449): მონასტრის საგანძურის ჩამონათვალში არის: „ორი ბრინჯაოს საცეცხლური და სამი ბრინჯაოს დასადგმელი საცეცხლური (Katzion).“ (გვ. 1674)
4. პეტრიწონის მონასტრის ტიპიკონი (1083): საგანძურის ჩამონათვალში ძვირფას საეკლესიო ნივთებს შორის ნახსენებია „სამი ვერცხლის საცეცხლური.“ (გვ. 552)

პეტრიწონის მონასტრის ტიპიკონის ტექსტი მოგვყავს ასევე აკად. აკაკი შანიძის მიერ გამოქვეყნებული ქართული რედაქციის მიხედვით (ა. შანიძე, ქართველთა მონასტერი ბულგარეთში და მისი ტიპიკონი. ტიპიკონის ქართული რედაქცია: ძველი ქართული ენის ძეგლები, 13, თბ., 1971):

თავი 2, 18 – „ამას თანა შევწირენით და მივსცენით ხატნი პატიოსანნი მრავალნი და ჯუარნი საუფლონი... (ჩამონათვალი) და სხუად სამკაული მრავალი ფერი ეკლესიისაჲ, რომელ არიან ბარძიმ-ფეშხუმები და საცეცხურები ვერცხლისაჲ“ (გვ. 73).

თავი 34ა „სინმიდისა სამსახურებელთათვის და ხატთა და ჯუართათვის და ყოველთათვის პატიოსანთა სამკაულთათვის...“ – „საცეცხურნი ვერცხლისანი სამნი (17), სასაკუმევლე ვერცხლისაჲ ერთი (18).“ (გვ. 119)

EARLY CHRISTIAN LITURGICAL OBJECTS FROM GEORGIA

Bronze Censers

Censers, vessels for incense burn, are integrated in the church rituals from the 4th century onward. This practice is rooted in Jewish religious and Roman imperial traditions. The vast usage of censers was determined by multiple symbolic meaning ascribed to them. As it becomes clear from various written sources, censers have also commemorative and votive functions. These cast bronze spherical bowls with Christological scenes are traditionally ascribed to the East-Christian milieu. Their dates vary, but most scholars agree that they are produced in the 6th-7th cc. To our days are preserved several dozen bronze censers. The significant examples of these liturgical vessels are survived in Georgia. Although they are recorded by a number of the early 20th century authors (P. Uvarova, E. Takaishvili), they have not been sufficiently studied yet.

The present work provides artistic and iconographic analyses of twelve censers decorated with figural reliefs, which are housed in the Georgian National Museum.

Although most of censers preserved in Georgia have somewhat standard shapes and iconographic programs, they still vary from each other by their structure, proportions, number of depicted compositions, decorative elements and craftsmanship. The majority of censers have a spherical bowl and low flaring foot. In analogous with Byzantine silver chalices precisely dated by the imperial stamps, the low, wide censers must be attributed to the early period (the second half of the 6th – 7th cc.).

The compositions decorating censers are cast in high relief. The early incense burners are characterized by plastic rendering of forms, well-articulated compositions and accuracy of execution. The censers are traditionally decorated with five Christological compositions: the Annunciation, the Nativity, the Baptism, the Crucifixion, and the Holy Women at the Sepulcher, which are associated with the iconography of the pilgrims' eulogia, particularly with lead and silver flasks (*ampullae*). There are cases when other scenes are added to the „pilgrims' cycle“. The Visitation complements the „traditional“ Christological cycles on the censers from Qeda and Mestia Museum. On the censer from Mestia there is an additional seventh composition of the Annunciation to Shepherds. This is the only censer with seven narrative compositions preserved in Georgia. The layout of the scenes follows the chronological order of Evangelic events. The censers also share another common

feature – laconic narrative compositions are separated from each other by trees.

In most cases the bottoms of censers are decorated with rosette, or cross. On the bottom of the censer from National Museum (n. 11620) is schematic incised figure, which could not be identified. The traditional ornamental motive used on censers' rims is stylized incised undulating stem with half-palmettes. Censers have three „loops“ for chains projected from their rim.

In spite of similarities of visual schemes, some variations in the standard Evangelic compositions are discernible. Some scholars explain unusual details (e.g. empty manger in Nativity, depiction of head of Christ without body in the Baptism etc.) by the fact that the censers were made by non Christian masters. There are also cases when artisans introduce their own „corrections“ into the „iconographic model“ coming from the East Christian world. Such modifications made by local artisans copying the imported visual patterns could be caused by misunderstanding of the original schemes.

The lack of written records does not permit to retrace the ways and forms of dissemination of the bronze censers in Georgia, but certain assumptions still could be made. The close links between Georgia and Syria-Palestine established during the centuries facilitated import of the liturgical objects to the country. Presumably censers were among the eulogies brought by pilgrims from the Holy Land. Numerous Georgian religious centers in Syria, as well as activity of so called twelve Assyrian Fathers, who introduced the eastern monasticism to Georgia in the 6th century, favored the increasing of number of censers in the country. Intensive contacts between Georgia and the Holy Land determined early Christian religious culture of Georgia. Moreover, Georgian church followed Jerusalem liturgical practice up to the 10th century. The 7th century Jerusalem Typicon most eloquently demonstrates the spiritual orientation of the Georgian church in the indicated epoch.

The censers from Georgia have a great historical significance as they provide with valuable data for the history of the early Christian art. The artifacts considered in this book, demonstrate close affinities with the 6th-8th century objects from the East Christian world, particularly with the Palestine pilgrims' ampullae, manuscript illuminations, ivory carving and metal encolpions. Taking into consideration that the shapes and decoration of the censers do not change much over the centuries it is rather problematic to determine with accuracy the date and provenance of cast bronze thuribles. The low technical quality of these mass-produced incense burners also complicates their attribution. Therefore, only the iconography of Christological scenes provides reliable information about the creation of censers.

It is true that like other bronze censers we do not know with certainty the place and date of production of bronze thuribles preserved in Georgia. But the characteristic iconographic features observed in the scenes decorating censers link them with the pre-iconoclastic art.

The modification of iconography, poor quality of execution, misinterpretation of certain visual schemes and decorative motives make us suppose that a number of censers have been produced by local artisans. The earlier censers are characterized by higher mastery, well-organized compositions and carefully modeled proportional figures. Presumably they served as models for local production, which is of much lower technical and artistic quality.

It should be stressed that a morphological, stylistic and iconographic analyses revealed the similarities between censers from the Sh. Amiranashvili Museum of Fine Arts (n.5329) and from Lucerne (published by Elbern). Both censers have similar shape and decoration – on the necks half-figures in relief depicted in the attitude of prayer, iconography of the scenes from the Life of Christ, rosette on the bottom, decorative pattern of the junction of foot and a bowl, as well as ring foot in a form of laurel wreath permit to attribute them to the same workshop.

It is assumed that in course of time pilgrims' censers were replaced by new censers of local production, which replicated the original models. This practice is illustrated by 10th-11th centuries censer from the Georgian National Museum. Although the incense-burner has a different shape – this is a six-part bowl, with „fluting“ dividing the parts. It repeats decoration program and iconography of the earlier censers.

The early Christian bronze censers from Georgia add to our knowledge about origins of the Christian iconography. They also supply us with new evidences for examination of the ways and forms of distribution of the East Christian liturgical objects and other church paraphernalia throughout the Christendom in the Middle Ages.

As it is shown by extant material, bronze censers, presumably originating from the Syria-Palestine and their replicas produced in different places during the centuries served as agents maintaining spiritual links with the Holy Sites and must be perceived as means of transfer and distribution of grace of the Holy Land far from the places associated with the terrestrial history of Christ.

ტაბულების სია



- ტაბ. I** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 5329 1. ხარება, 2. შობა
- ტაბ. II** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 5329 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. III** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 5329 1. წმ. დედანი უფლის საფლავთან, 2. ფსკერი
- ტაბ. IV** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 120 1. საერთო ხედი, 2-3 წარწერის ფრაგმენტები
- ტაბ. V** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 120 1. ხარება, 2. შობა
- ტაბ. VI** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 120 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. VII** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 120 1. წმ. დედანი უფლის საფლავთან, 2. ფსკერი
- ტაბ. VIII** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 11620 1. ხარება, 2. შობა
- ტაბ. IX** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 11620 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. X** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 11620 1. წმ. დედანი უფლის საფლავთან, 2. ფსკერი
- ტაბ. XI** ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი 1. ხარება, 2. შობა
- ტაბ. XII** ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. XIII** ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმი 1. წმ. დედანი უფლის საფლავთან, 2. ორნამენტის ფრაგმენტი
- ტაბ. XIV** სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი n. 1969 1. ხარება-შეხვედრა, 2. შობა
- ტაბ. XV** სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი n. 1969 1. ხარება მწყემსებს, 2. ნათლისღება
- ტაბ. XVI** სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი n. 1969 1. ჯვარცმა, წმ. დედანი უფლის საფლავთან, 2. ფსკერი
- ტაბ. XVII** სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი n. 42 1. ხარება, 2. შობა
- ტაბ. XVIII** სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი n. 42 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. XIX** სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი n. 42 1. წმ. დედანი უფლის საფლავთან, 2. ფსკერი
- ტაბ. XX** სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი n. 403 1. ხარება, 2. შობა, 3-4 ფრაგმენტები
- ტაბ. XXI** სამცხე-ჯავახეთის ისტორიული მუზეუმი 1. ხარება, 2. შობა



- ტაბ. XXII** სამცხე-ჯავახეთის ისტორიული მუზეუმი 1. ნათლისღება, 2. ჯვარც-
მა, 3. წმ. დედანი უფლის საფლავთან
- ტაბ. XXIII** ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი 1. ხარება, 2 შობა
- ტაბ. XXIV** ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. XXV** ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი 1. წმ. დედანი უფლის საფლა-
ვთან, 2. ფსკერი
- ტაბ. XXVI** ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი (1) 1. ხარება. 2. შობა
- ტაბ. XXVII** ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი (1) 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. XXVIII** ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი (1) 1. წმ. დედანი უფლის
საფლავთან, 2. ფსკერი
- ტაბ. XXIX** ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი (2) 1. ხარება, 2. შობა
- ტაბ. XXX** ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი (2) 1. ნათლისღება, 2. ჯვარცმა
- ტაბ. XXXI** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 1V-46 1. საერთო ხედი,
2. ფსკერი
- ტაბ. XXXII** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 1V-46 1, ხარება 2. მარიამისა
და ელისაბედის შეხვედრა
- ტაბ. XXXIII** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 1V-46 1. შობა, 2. ნათლისღება
- ტაბ. XXXIV** ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 1V-46 1. ჯვარცმა, 2. წმ.
დედანი უფლის საფლავთან
- ტაბ. XXXV-XXXVIII** სქემები

LIST OF PLATES

- Pl. I** Museum of Fine Arts n. 5329 1. Annunciation 2. Nativity
- Pl. II** Museum of Fine Arts n. 5329 1. Baptism 2. Crucifixion
- Pl. III** Museum of Fine Arts n. 5329 1. Holy Women at the Sepulchre 2. The bottom
of the censer
- Pl. IV** Museum of Fine Arts n. 120 1. Censer 2-3 Inscription fragments
- Pl. V** Museum of Fine Arts n. 120 1. Annunciation 2. Nativity
- Pl. VI** Museum of Fine Arts n. 120 1. Baptism 2. Crucifixion
- Pl. VII** Museum of Fine Arts n. 120 1, Holy Women at the Sepulchre 2. The bottom of
the censer
- Pl. VIII** Museum of Fine Arts n. 11620 1. Annunciation 2. Nativity
- Pl. IX** Museum of Fine Arts n. 11620 1. Baptism 2. Crucifixion

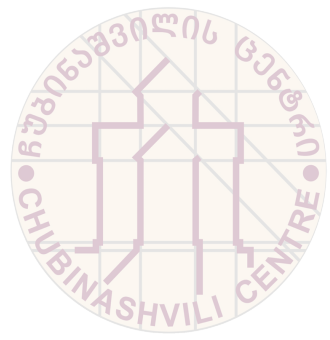


- PI. X** Museum of Fine Arts n. 11620 1. Holy Women at the Sepulchre 2. The bottom of the censer
- PI. XI** State Museum of Georgia 1. Annunciation 2. Nativity
- PI. XII** State Museum of Georgia 1. Baptism 2. Crucifixion
- PI. XIII** State Museum of Georgia 1. Holy Women at the Sepulchre 2 Ornament fragment
- PI. XIV** Svaneti Museum n. 1969 1. Annunciation – Visitation 2. Nativity
- PI. XV** Svaneti Museum n. 1969 1. Annunciation to Sheperds 2. Baptism
- PI. XVI** Svaneti Museum n. 1969 1. Crucifixion – Holy Women at the Sepulchre 2. The bottom of the censer
- PI. XVII** Svaneti Museum n. 42 1. Annunciation 2. Nativity
- PI. XVIII** Svaneti Museum n. 42 1. Baptism 2. Crucifixion
- PI. XIX** Svaneti Museum n. 42 1, Holy Women at the Sepulchre 2. The bottom of the censer
- PI. XX** Svaneti Museum n. 403 1. Annunciation 2. Nativity 3-4 Fragments
- PI. XXI** Samtskhe-Javakheti Museum 1. Annunciation 2. Nativity
- PI. XXII** Samtskhe-Javakheti Museum 1. Baptism 2. Crucifixion, 1, Holy Women at the Sepulchre
- PI. XXIII** Ethnographic Museum of Keda 1. Annunciation 2. Nativity
- PI. XXIV** Ethnographic Museum of Keda 1. Baptism 2. Crucifixion
- PI. XXV** Ethnographic Museum of Keda 1. Holy Women at the Sepulchre 2. The bottom of the censer
- PI. XXVI** Kutaisi Historical Museum (1) 1. Annunciation 2. Nativity
- PI. XXVII** Kutaisi Historical Museum (1) 1. Baptism 2. Crucifixion
- PI. XXVIII** Kutaisi Historical Museum (1) 1. Holy Women at the Sepuchre 2. The bottom of the censer
- PI. XXIX** Kutaisi Historical Museum (2) 1. Annunciation 2. Nativity
- PI, XXX** Kutaisi Historical Museum (2) 1. Baptism 2. Crucifixion
- PI. XXXI** Museum of Fine Arts n. 1V-46 1. Censer 2. The bottom of the censer
- PI. XXXII** Museum of Fine Arts n. 1V-46 1. Annunciation 2 . Visitation
- PI. XXXIII** Museum of Fine Arts n. 1V-46 1. Nativity 2. Baptism
- PI. XXXIV** Museum of Fine Arts n. 1V-46 1. Crucifixion 2. Holy Women at the Sepulchre
- PI. XXXV-XXXVIII** Scheme



ტაბულები

PLATES



ტაბ. I



ტაბ. II



ტაბ. III



ტაბ. IV



ტაბ. V



ტაბ. VI



ტაბ. VII



ტაბ. VIII



ტაბ. IX



ტაბ. X



ტაბ. XI



ტაბ. XII



ტაბ. XIII



ტაბ. XIV



ტაბ. XV





ტაბ. XVII





ტაბ. XIX



ტაბ. XX



ტაბ. XXI



ტაბ. XXII



ტაბ. XXIII



ტაბ. XXIV



ტაბ. XXV



ტაბ. XXVI



ტაბ. XXVII



ტაბ. XXVIII



ტაბ. XXIX



ტაბ. XXX



ტაბ. XXXI





ტაბ. XXXIII





ტაბ. XXXV

ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 5329

Museum of Fine Arts n. 5329



ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 120

Museum of Fine Arts n. 120



ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 11620

Museum of Fine Arts n. 11620



A black and white line drawing depicting a sequence of events from the Parable of the Lost Sheep. The scene is divided into several panels by vertical lines. From left to right: 1. A shepherd with a staff and a dog stands near a flock of sheep. 2. One sheep is shown running away from the flock. 3. The shepherd follows the lost sheep through a hilly landscape. 4. The shepherd finds the lost sheep lying down and picks it up. 5. The shepherd carries the found sheep back towards the flock. 6. The shepherd places the found sheep back into the flock. 7. The shepherd stands with the entire flock gathered together. The drawing is simple, using bold outlines and minimal shading to represent the figures and landscape.

ტაბ. XXXVII

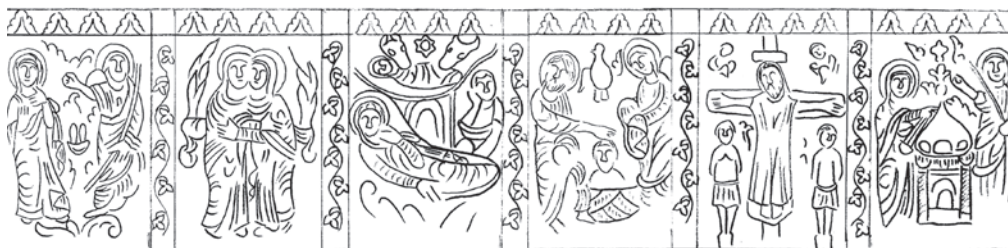
სამცხე-ჯავახეთის ისტორიული მუზეუმი
Samtskhe-Javakheti Museum



ქედის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი
Ethnographic Museum of Keda



ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი (1)
Kutaisi Historical Museum (1)



ტაბ. XXXVIII



ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმი (2)
Kutaisi Historical Museum (2)



ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი n. 1V-46
Museum of Fine Arts n. 1V-46





მადლობა

ნაშრომის გამოსაცემად მომზადების დროს საილუსტრაციო მასალის მომზადებაში განეული დახმარებისათვის მადლობას მოვახსენებ ხელონებათ-მცოდნე ბესო მაცაბერიძეს. მადლობით ვიხსენებ სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის დირექტორს რუსიკო ქოჩიანს. მადლობას მოვახსენებ სვანეთის მუზეუმის ამჟამინდელ დირექტორს ნინო წერედიანს და ამავე მუზეუმის თანამშრომელს ლუკა ნავერიანს, სამცხე-ჯავახეთის ისტორიული მუზეუმის ექსპოზიციის კურატორს ირინა ღამბაშიძეს, ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს მუზეუმის თანამშრომლებს აკაკი გოგიჩაიშვილსა და მაია მაკარიძეს, ქუთაისის სახ. ისტორიული მუზეუმის თანამშრომელს ელისო ჩუბინიძეს და ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის პროფესორს მაია ჭიჭილეიშვილს.

სქემების შესრულებისათვის მადლობა დიტო რაზმაძეს (სქემები 1-6, 8-10) და თინათინ ყაზახაშვილს (სქემა 7).

განსაკუთრებული მადლობა საქართველოს ეროვნული მუზეუმის გენერალურ დირექტორს ბ-ნ დავით ლორთქიფანიძეს სამუზეუმო მასალის გამო-ქვეყნებაში ხელშეწყობისათვის



