

# ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი

*გიორგი გაგოშიძე*

ხუროთმოძღვრება, წარწერები,  
რელიეფები

*ნინო ჩიხლაძე*

მხატვრობა

თბილისი  
2006

წინამდებარე წიგნი ილუსტრირებული მონოგრაფიაა შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ღისშესანიშნავი ძეგლისა, რომლის მიმართ ინტერესი განსაკუთრებით გაიზარდა მას შემდეგ, რაც ბელნიერი შემთხვევითობის წყალობით, 2001 წელს აქ ბრწყინვალე საშემსრულებლო ოსტატობის მოხატულობა აღმოჩნდა. იშვიათი იკონოგრაფიული ვერსიებისა და მხატვრული სტილის ანალიზის საფუძველზე, ბიზანტიის სულიერი კულტურის ცენტრებთან მჭიდროდ დაკავშირებული მხატვრობის ძირითადი ფენა XIV ს. შუაწლებით, ხოლო კანკელის ხატები და ცალკეული ფრაგმენტები XVII საუკუნით დათარიღდა. გელესიის X ს. არქიტექტურის, წარწერებისა და რელიეფური სამკაულის შესწავლის შედეგად, გამოვლინდა მათში ასახული ქართული სახელმწიფოს გაერთიანების წინაისტორიის მნიშვნელოვანი ფაქტები და ისეთი გამორჩეული პერსონაჟები, როგორებიც არიან ლეონ III აფხაზთა მეფე (957-967) და ქართლის ერისთავი იოანე მარუშის ძე.

გელესიის კედლის მხატვრობის, მოგვიანო საუკუნეთა ხუროთმოძღვრული გადაკეთებებისა თუ არქიტექტურულ კომპლექსში შემავალ სხვა ნაგებობათა შესწავლა ხელს უწყობს უკეთ წარმოჩენდეს ღირბის უწყვეტი სამონასტრო ცხოვრება და საუკუნეების განმავლობაში მისი კავშირები იერუსალიმის წმინდა მიწის ქართულ საფანეებთან.

წიგნი გათვალისწინებულია როგორც ხელოვნების მკვლევართათვის, ისე კულტურისა და ისტორიის საკითხებით დაინტერესებული ყველა მკითხველისთვის.

**რედაქტორი:** ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ლიმიტრი თუმანიშვილი

**რეცენზენტები:** ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ინგა ლორთქიფანიძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი  
ანელი ვოლსკაია  
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი  
გიორგი მარსაგიშვილი

წიგნის გამოცემის დამფინანსებელია  
ფონდი „ღია საზოგადოება – საქართველო“

© გ. გაგოშიძე, 2006

© ნ. ჩიხლაძე, 2006

ISBN - 99928 - 829 - 6 - 4



შუაგულ ქართლში, ქარელიდან 15-ილდე კილომეტრის დაშორებით, სოფელ ღირბის განაპირას მდებარე სამონასტრო კომპლექსი სამეცნიერო ლიტერატურაში დიდი ხანია ცნობილია, თუმცა მის მიმართ არა მხოლოდ სპეციალისტთა, ფართო საზოგადოების ინტერესიც გაიზარდა მას შემდეგ, რაც ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის ცენტრალურ ნაგებობაში მოულოდნელად, დიდი მხატვრული ღირებულების მოხატულობის ფრაგმენტები აღმოჩნდა.

2001 წელს ადგილობრივმა მოძღვარმა, მამა იოანემ (ოხანაშვილმა) მრევლთან ერთად დაიწყო ეკლესიის მიწით დაფარული დასავლეთი ფასადის გაწმენდა-გასუფთავება. ეკლესიის ინტერიერი ძირითადად, გაჯით იყო შელესილი და მხოლოდ აქა-იქ ჩანდა დაზიანებული ფრაგმენტები. როდესაც მრევლმა სახურავიდან ჩამოსული ნალექისა და ნესტისგან ნაწილობრივ დაშლილი გაჯის ნალესობა მოაცილა, გამოჩნდა ორი ფენა. ამის შემდეგ მოძღვარმა სამუშაოები შეაჩერა და სპეციალისტებს (ისტორიკოსებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, რესტავრატორებს) დაუკავშირდა. ადგილზე მოხილვის საფუძველზე წინასწარულად დადგინდა, რომ აქა-იქ მცირე ნაგლეჯების სახით შემორჩენილი ზედა ფენის ფრაგმენტები და ძველი კანკელის არქიტრაჟზე შესრულებული ხატები XVII ს.-ით შეიძლება დათარიღდეს, ხოლო ნამჟიანი კირის ქვედა ფენაზე დატანილი მოხატულობა დახვეწილი პროფესიონალიზმით გამორჩეულ XIV ს. პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის ნიმუშს წარმოადგენს. მოხატულობის ორივე ფენა საგანგებოდ იყო დაკეჭნილი, რაც იმას გულისხმობს, რომ მხატვრობა ორივე შემთხვევაში, თავის დროზე მთლიანად იყო შელესილი, თუმცა, როგორც ჩანს, ნალესობა დროთა განმავლობაში ჩამოიშალა და შესაძლოა, უკვე XX ს. პირველ ნახევარშივე მოხატულობა, მეტწილად ქვედა ფენისა, გამოჩნდა საკურთხეველში, პილასტრებსა და ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე. ანტირელიგიური განწყობისა და მეტრძოლი ათეიზმის პერიოდში საგანგებოდ სწორედ ეს ნაწილები დაზიანდა და რადგანაც გამჭვარტლული, ბასრი საფენით დასერილი, ამომტვრეული ზედაპირები ართულებდა მხატვრობის ნამდვილი სახის დადგენას, ღირბის მხატვრული დეკორი ზოგადად, გვიანი შუა საუკუნეებით იყო დათარიღებული.

ახალმა „აღმოჩენამ“ დღის წესრიგში დააყენა სრული მოხატულობის გაწმენდა-გამაგრებისა და სხვა გადაუდებელი საკონსერვაციო სამუშაოების ჩატარების აუცილებლობა, რაც საქართველოს საპატრიარქოს ხუროთმოძღვრების, ხელოვნებისა და რესტავრაციის ცენტრის შუამდგომლობითა და „ქართუ“ ჯგუფის საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის ფინანსური ხელშეწყობით 2003 წელს შეასრულეს საპატრიარქოს ხუროთმოძღვრების, ხელოვნებისა და რესტავრაციის დეპარტამენტის რესტავრატორებმა დავით გაგოშიძის ხელმძღვანელობით. მანვე შეასრულა მოხატულობის გრაფიკული სქემები, რომელთა გამოყენების შესაძლებლობისათვის დიდ მადლობას მოუხსენებთ.

სარესტავრაციო სამუშაოები ამით არ დასრულებულა. 2004 წელს არქიტექტორ-რესტავრატორებმა ლ. ოთარაშვილმა და ნ. ბაკურაძემ აზომეს მონასტრის ნაგებობები და შეასრულეს ხუროთმოძღვრების სარესტავრაციო პროექტი. 2005

წელს არქიტექტორ-რესტავრატორ შალვა მელიქიძის ხელმძღვანელობით, შპს. „არქიტექსის“ მიერ ჩატარდა სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოები, რომელთა დაფინანსება კვლავ „ქართუ“ ჯგუფის ზემოაღნიშნულმა ფონდმა ითავა. მოიხსნა სახურავის გვიანდელი, სქელი ფენა და კრამიტით გადაიხურა. შეკეთდა ცკლესიის ფასადთა დაზიანებული ადგილები, გამაგრდა და შეკეთდა მონასტრის სამრეკლო, საკონსერვაციო სამუშაო ჩაუტარდა მახლობლად მდებარე ციხის ნაშთებს, კეთილმოეწყო მონასტრის ტერიტორია. თუმცა აქვე არ შეიძლება არ აღინიშნოს მონასტრის გვერდით, სტიქიურად და კომპლექსის მხატვრულ-ისტორიული სახის გაუთვალისწინებლად, 2003 წელს აშენებული მონახონთა საცხოვრებელი ნაგებობის შესახებ, რომელიც პროფესიონალი არქიტექტორის მიერ გააზრებულად დაგეგმარების შემთხვევაში, ასე არ „დაჩაგრავდა“ მასთან შედარებით მოკრძალებული ზომის სამონასტრო კომპლექსს.

2003-2005 წლების სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების შედეგების გათვალისწინებით, დადგინდა როგორც ზურთომოდერების, ისე მოხატულობის ცალკეული ნაწილების თავდაპირველი ფორმები, ქრონოლოგიური ფენები. მადლიერებით აღვნიშნავთ, რომ კვლევისას დიდი დახმარება გაგვიწია ფერწერისა და არქიტექტურის რესტავრატორების დავით გაგოშიძის, შალვა მელიქიძის კონსულტაციებმა და შენიშვნებმა. ძეგლზე მუშაობა წარიმართა ურბნისისა და რუისის მიტროპოლიტის, მეუფე იობისა (აქიაშვილი) და საპატრიარქოს ზურთომოდერების, ხელოვნებისა და რესტავრაციის ცენტრის თავმჯდომარის მოადგილის, ალავერდელი მიტროპოლიტის, მეუფე დავითის (მახარაძე) ლოცვა-კურთხევითა და ღირბის ღმრთისშშობლის მიძინების მონასტრის წინამძღვრის, დედა ბარბარეს (ივანიშვილი) გულითადი თანადგომით, რის გარეშეც ადგილზე სამუშაოთა შესრულება უაღრესად გართულდებოდა. მათთან ერთად, პროექტზე მუშაობისას სხვადასხვა დროს გაწეული დახმარებისთვის, მადლობას მოვახსენებთ: ღირბის მოხატულობის „პირველადმოშენს“, მამა იოანეს (ოხანაშვილს), ბატონებს მირიან კილაძეს, იაგო მურაჩაშვილს, ელგუჯა ჩიხლაძეს, ქალბატონებს თამარ ლორთქიფანიძეს, ნანა კუპრაშვილს, მარიამ გველესიანს, ნინო გაბუნას.

გიორგი გაგოშიძე  
ნინო ჩიხლაძე

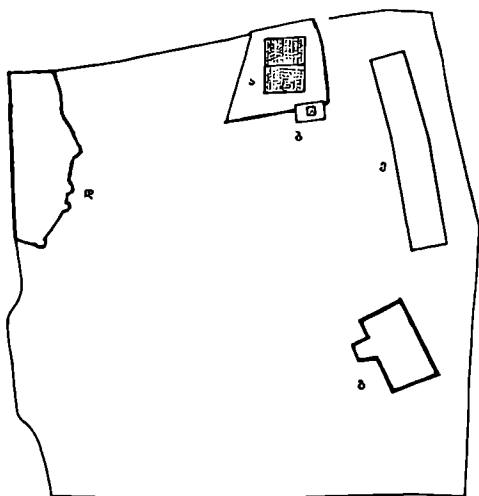
გიორგი გაგოშიძე

ღირბის ღმრთისმშობლის  
მიძინების მონასტერი.  
ხუროთმოძღვრება,  
წარწერები, რელიეფები

სოფელ დირბის სამონასტრო კომპლექსის მთავარი ნაგებობა - ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია, რომელსაც ხალხში თავისი სახელობის შესაბამისად „კუბოსა ღვთისმშობელს“ ეძახდნენ<sup>1</sup>, ხუროთმოძღვრული თვალსაზრისით შიდა ქართლის ე.წ. „ხალხური წრის“ ჩვეულებრივი სოფლის ეკლესიაა (ტაბ.1-4), მაგრამ მას მდიდარი ისტორია აქვს და იგი XIV ს-ის შუა ხანების შესანიშნავი კედლის მხატვრობითაა შემკული.<sup>2</sup>

დირბის ეკლესიის, ისევე როგორც მთელი მონასტრის ისტორია და ხუროთმოძღვრება ცალკე საფუძვლიანი კვლევის საგანი აქამდე არ გამხდარა, მის შესახებ პირველ სამეცნიერო ცნობას პ. უვაროვა გვაწვდის. გზად ცხინვალიდან წრომისკენ მას სოფელი დირბიც მოუნახულებია. მკვლევარი ახსენებს დირბის ციხესა და ამ მცირე ეკლესიას და აღნიშნავს, რომ აქვე არის სახლი ბერძენი არქიმანდრიტისა (ტაბ.5), რომელთანაც ინახება ღმრთისმშობლის ხატი, ზურგის მოჭედილობაზე ქართული ხუცური წარწერით.<sup>3</sup>

ეკლესიის საკურთხეველში, ერთ პატარა ქვაზე ამოკვეთილი ბერძნულ-ქართული წარწერა, რომელიც დღეს დაკარგულია, შესწავლილი აქვს თ. ყაუხჩიშვილს. წარწერა, რომელიც 1815 წლით თარიღდებოდა და რომელშიც მოხსენიებული იყო „იერუსალიმის არქიმანდრიტი ბენედიქტი“, მეცნიერს



ნახ. 1. დირბის მონასტერი,  
გენგეგმა

- ა) ეკლესია,
- ბ) სამრეკლო,
- გ) სასახლე,
- დ) ციხე,
- ე) მონაზონთა ახალი  
საცხოვრებელი

0 20მ

საფლავის ეპიტაფია ჰგონია<sup>4</sup>, თუმცა ის ფაქტი, რომ 1819 წელს გიორგი ავალიშვილს ღირბში ვიზიტისას ადგილზე არქიმანდრიტი ბენედიქტე დახვდა<sup>5</sup> და ასევე თბილისის ჯვარის მამის ეკლესიის 1825 წლით დათარიღებული ამავე არქიმანდრიტის წარწერა,<sup>6</sup> ბუნებრივია, გამოიცხადეს ღირბის წარწერიანი ქვის ამგვარ ფუნქციას.

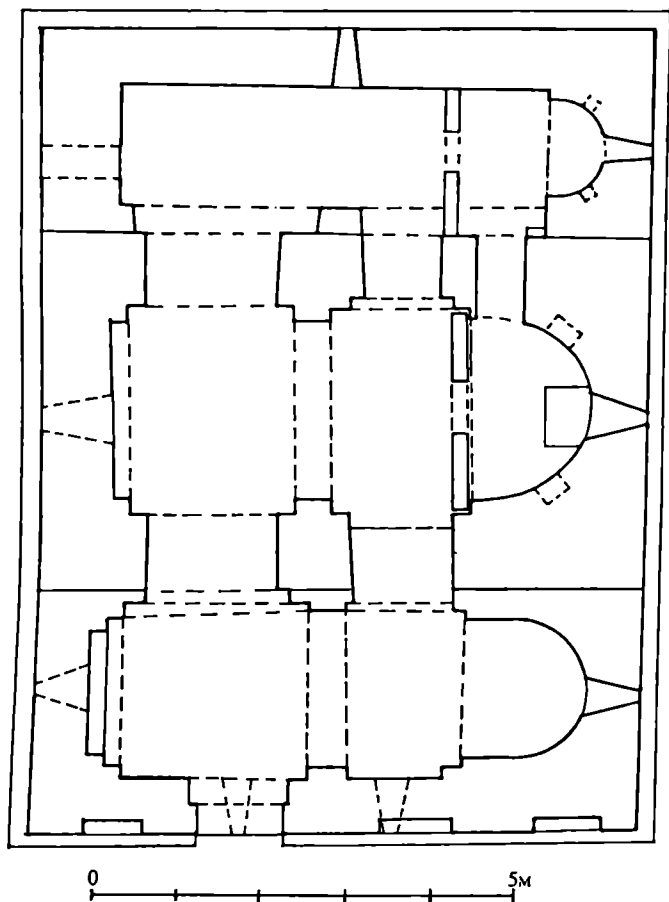
სოფელ ღირბის სიძველეებზე და მათ შორის მიძინების ეკლესიაზე ცნობებს გვაწვდის ს. მაკალათია. მისი აზრით, აღმოსავლეთ კედელზე არსებული რელიეფი (ტაბ.14), რომელზეც ორი გულხელდაკრეფილი ადამიანია გამოსახული, ატენისა და მცხეთის ჯვრის ბარელიეფებს წააგავს.<sup>7</sup>

სოფელ ღირბის ისტორიას იკვლევდა დ. ლომიტაშვილიც და, სათანადოდ, იგი ამ მონასტრის ისტორიასაც ეხება. ნაშრომში განხილულია მკვლევრის ხელთ არსებული მონაცემები ამ ძეგლის შესახებ, განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ეკლესიის ფასადზე არსებულ 1468 წლით დათარიღებულ სომხურწარწერიან ხაჩქარს. დ. ლომიტაშვილს მართებულად მიაჩნია, რომ იგი კედლის წყობაში გვიან ხანაშია მოხვედრილი.<sup>8</sup>

ღირბის ეკლესიის აღნიშნული ხაჩქარის წარწერა შესწავლილი აქვს პ. მურადიანს. მის მიერ გაკეთებული საეჭვო დასკვნები და განზრახი თუ უნებლიე შეცდომები ღირბის ეკლესიის გაყალბებულ, არარეალურ ისტორიას წარმოგიდგენს.<sup>9</sup>

საქართველოს ისტორიის და კულტურის ძეგლთა აღწერილობის V ტომში ფ. დეგდარიანის, მ. ლომსაძის, მ. მაგლობლიშვილის და ა. ნუცუბიძის ავტორობით გამოქვეყნებულ სტატიაში, რომელიც ღირბის ღმრთისმშობლის ეკლესიის კომპლექსსა და ნასოფლარს ეხება, მეტი ყურადღება ეკლესიის ინტერიერში დაცულ მხატვრობას ეთმობა, ამასთანავე მოკლედაა განხილული ეკლესიის გეგმა, ინტერიერის მახასიათებელი ნიშნები, ფასადებზე შემორჩენილი ზოგიერთი რელიეფი. ავტორთა განმარტებით, თაროსებრი მასიური ლავგარდანები, ისევე, როგორც ორნამენტთა სტილი და წარწერათა პალეოგრაფიული მახასიათებლები ძეგლს ადრინდელი ფეოდალური ხანით ათარიღებს. იქვე აღნიშნულია, რომ ეკლესია გვიან ფეოდალური ხანაში საფუძვლიანად გადაუკეთებიათ.<sup>10</sup>

ღირბის ეკლესიის ხუროთმოძღვრებას ეხება 2004 წელს წარმოდგენილი ღირბის მონასტრის რესტავრაციის პროექტის (ავტორები: ლ. ოთარაშვილი, ნ. ბაქურაძე) სახელოვნებათმცოდნეო ნაწილი, რომელიც ც. კილაძის მიერაა შესრულებული. ავტორის აზრით, ნაგებობის უძველეს ფენას, რომელიც X საუკუნით თარიღდება, ცენტრალური დარბაზი და ჩრდილოეთი მინაშენი წარმოადგენს. მისი აზრით, თავდაპირველად აუცილებლად დარბაზული ეკლესია ჩრდილოეთი მინაშენით, რომე-



ნახ. 2. ღირბი. ევანგელიის გეგმა

ლიც ძირითად სივრცეს ორი თაღოვანი კარით უკავშირდება. ამგვარად, ავტორის აზრით, ღირბის X საუკუნის ეკლესია ე.წ. ორნავეიანი სტრუქტურის ტაძარს წარმოადგენდა."

6. ხუციშვილის საღისერტაციო ნაშრომის „იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწისმფლობელობა საქართველოში“ მნიშვნელოვანი ნაწილი ღირბის მონასტრის ისტორიას ეხება, რაზეც დაწვრილებით ამ ნარკვევის დასკვნით ნაწილში ვისაუბრებ.

ღირბის ეკლესია დღეს სამნავეიანი შენობაა (7,35X10,30მ.) (ნახ. 2). პირველად აქ - X ს-ში მცირე დარბაზული ეკლესია აშენდა (7,35X4,60მ.), მას XIV ს-ის შემდგომ, XV-XVI ს-ში ჩრდილოეთიდან, XVII ს-ში კი სამხრეთიდან მთელს სივრცეზე აფსიდებით დაბოლოებული მინაშენები მიადგეს, ხოლო დარბაზული ნაგებობის ჩრდილოეთისა და სამხრეთ კედლებში ორ-ორი თაღოვანი ღიობი გაჭრეს, რის შედეგადაც ეკლესიამ სამნავეიანი ბაზილიკის შიდა სივრცე მიიღო (ნახ.8,9 ტაბ.25,33). გარედან შენობის სამივე ნაწილი ორქანობა სახურავის ქვეშაა მოქცეული. შენობა ერთსაფეხურიან, თაროსებრ ზეპირკველზე დგას.

ეკლესიას სამონასტრო კომპლექსის უკიდურესი ჩრდილოეთი ნაწილი უკავია. მის სამხრეთით აგურით ნაგები სამრეკლო და სასახლის ნანგრევებია შემორჩენილი. კომპლექსს კირდულაბით ნაგები, აწ დახგრეული გალავანი ზღუდავდა. დამრეცი ფერდობის დეკაებაზე მდებარე მონასტერს დასავლეთიდან ბეკობზე მდგარი სოფლის სახლები და ღირბის გვიანი შუა საუკუნეების ციხის ნანგრევები<sup>12</sup> ესაზღვრება (ნახ.1, ტაბ.2), აღმოსავლეთით კი მდ. ფრონის ჭალა, სადაც ღირბელთა ეგნაზები და ბაღ-ბოსტანია გაშენებული. ღირბიან ამინდში ჩრდილო-აღმოსავლეთით კავკასიონის თოვლიანი მთაგრეხილი მოჩანს, რომლის ცენტრში თავწაყვეთილი პირამიდისებრი მწვერვალი, ბრუტსაბძელი გამოირჩევა.

ღირბის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე კარგად ჩანს ნაგებობის ქრონოლოგიურად განსხვავებული ფენები (ნახ.3,ტაბ.7). თავდაპირველი დარბაზული ეკლესიის ეს კედელი მუქი შინდისფერი ტუფის ქვათილილებითაა აგებული და თანადროული დეკორითა და წარწერებით არის გაშვენებული. ჩრდილოეთი მინაშენიც იმავე ჯიშის ქვითაა ნაგები, სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი კედელი კი შერეული მასალით, ბრტყელი აგურითა და ქვითაა ამოყვანილი და მკვეთრად კონტრასტირებს ქველი ეკლესიის ერთიან მუქშინდისფერთან. ქველ კედელსა და მინაშენებს შორის შეეული ნაკერი შეიმჩნევა. აღმოსავლეთ ფასადზე ეკლესიის თითო ნაწილში თითო სარკმელია გაჭრილი. გადანაკეცებით დაბოლოებული სადა თაროსებრი ლავარდანი ქველ ეკლესიასა და ჩრდილოეთ მინაშენს ასრულებს, სამხრეთ მინაშენს აგურით

გამოყვანილი „ხერხულა“ კარნიზი აქვს. სამხრეთი მინაშენის სარკმლის თავზე კედლის წყობაში ადგილობრივი საშენებლო მასალისგან განსხვავებულ ყვითელ ქვაში ნაკვეთი 1468 წლით დათარიღებული სომხურწარწერიანი ხაჩქარი იყო მოთავსებული. ეს ძეგლი, რომელიც ამ ფასადზე აშკარად მოგვიანო ხანაში მის გასაშენებლად ჩადგმული, ეკლესიის რესტავრაციის დროს (2005წ.) კედლიდან მოიხსნა და ქ. ქარელის მხარეთმცოდნეობით მუზეუმში იქნა გადატანილი (იხ. სქოლიო 9).

ეკლესიის დასავლეთი ფასადის წყობას კიდევ უფრო მეტად ემჩნევა ქრონოლოგიური სხვაობანი (ნახ.5, ტაბ.6). ძველი ტაძრის ფასადი აგებულია არასწორი ფორმის, მუქი შინდისფერი ტუფის მოზრდილი ქვებით, თუმცა ალაგ-ალაგ მოყვითალო ქვიშაქვაცაა ნახმარი. წყობის ქვებს შორის დარჩენილი არეები მცირე ზომის ქვებითაა შევსებული, ფასადის კუთხეები კი სუფთად ნათალი ტუფის ქვათილებითაა გამოყვანილი. თავდაპირველი ეკლესიის ეს ფასადი მარტივი თაროს ფორმის კარნიზითაა დაბოლოებული, სამხრეთ და ჩრდილოეთ მინაშენებს კი აგურით გამოყვანილი კარნიზი აქვთ. აღსანიშნავია, რომ ამ მხრიდან ეკლესია, აღმოსავლეთი ფასადისაგან განსხვავებით, ორ კალთად არ არის გადახურული: აქ სამივე მოცულობას საკუთარი სახურავი აქვს. ჩრდილოეთი მინაშენის დასავლეთი ფასადის დიდი ნაწილი მცირე ზომის, არასწორი მოყვანილობის უხეშად ნათალი ქვითაა აწყობილი, ქვედა ნაწილში მოზრდილი ლოდებია ნახმარი. სამხრეთი მინაშენის ეს კედელი ბრტყელი, ე.წ. ქართული აგურითა და მის წყობაში ჩართული ქვებითაა ნაგები. ეკლესიის ამ ფასადის ორი სარკმელი ძველი ეკლესიის და სამხრეთი მინაშენის კედლებშია გაჭრილი. ჩრდილოეთი მინაშენის დასავლეთ კედელში, მიწიდან 270 სმ-ის სიმაღლეზე გამოყვანილია მცირე ზერელისებრი კარი (55X50სმ), რომლითაც ამ მინაშენის მეორე სართულზე შეიძლება მოხვედრა. ეს სათავსო სწორკუთხა, მოგრძო, ბნელი მოცულობაა, რომლის სამხრეთი კედელი ძველი დარბაზული ეკლესიის ჩრდილოეთ ფასადის გარე პირს წარმოადგენს, იგი გათლილი მუქი შინდისფერი ქვითაა ნაგები.

სამხრეთი ფასადი მთლიანად ბრტყელი აგურითაა ნაშენი, აქ ეკლესიაში ერთადერთი შესასვლელი ტიშანით დახურული კარი და ორი სარკმელია გაჭრილი. ამ ფასადს ამკობს მცირედ ისრულთაღებიანი სამი ბრტყელი დეკორატიული ნიში (ნახ.4, ტაბ.1,6).

ეკლესიის ჩრდილოეთი ფასადი, მშენებლობის წესით, ამავე მინაშენის დასავლეთი ფასადის ანალოგიურია. აქაც კედლის ქვედა ნაწილი დიდი, არარეგულარული ფორმის ქვებითაა ნაგები, კედლის ზედა ნაწილები ბათქაშში ჩართული რიყისა



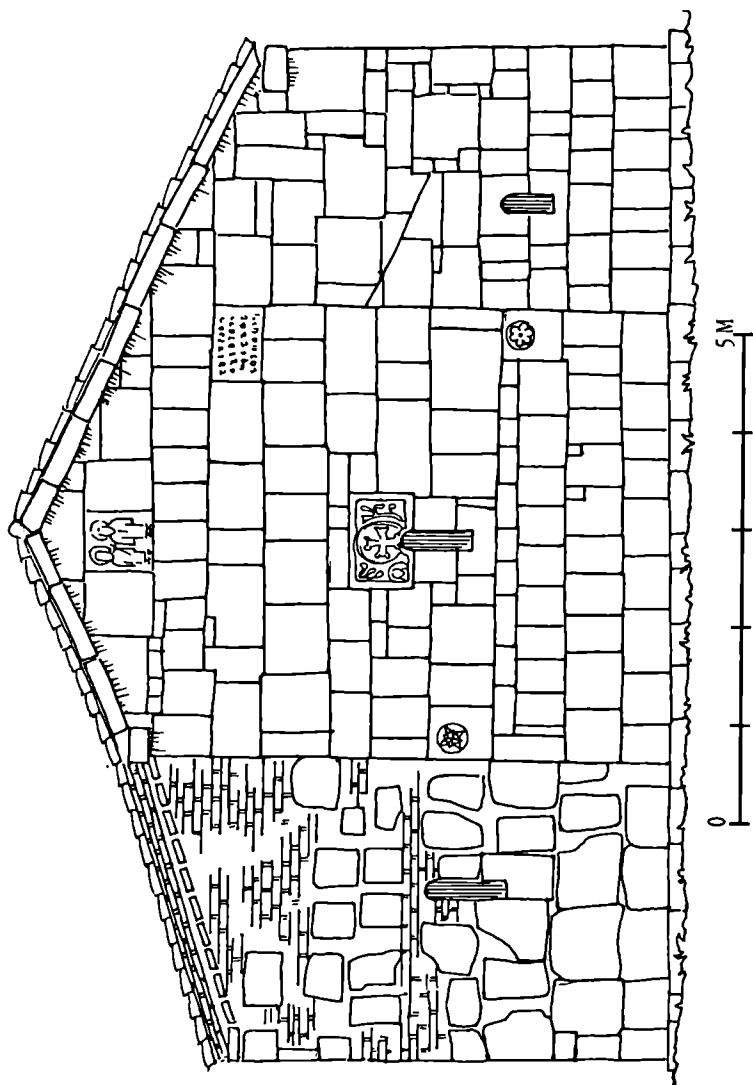
და ნამეტვერევი ქვის წყობითაა შესრულებული. ამ ფასადის ქვედა ნაწილში, შუაში მცირე სწორკუთხა სარკმელია გაჭრილი.

ღირბის ძველი დარბაზული ეკლესიის აღმოსავლეთისა და დასავლეთი კედლების მშენებლობის ხასიათზე დაკვირვება გვიჩვენებს, რომ ეს ნაგებობა ისევე, როგორც შიდა ქართლის X საუკუნის მრავალი სხვა ძველი, განსხვავებული საშენებლო მასალის კომბინირების სერხითაა ნაგები. როგორც წესი, საუკეთესო ხარისხის ქვით ამ ნაგებობათა აღმოსავლეთი ფასადები შენდებოდა, დანარჩენი კედლებისთვის ან ნამეტვერევი, ან რიყის ქვაა ნახმარი, კუთხეები და კარ-სარკმლის საპირეები კი ნათალი ქვითაა მოწესრიგებული. მეტ-ნაკლები გადაცდომით, ამ ტექნიკითაა შესრულებული შეპლგებული ქტიტორის, თეოდორე თაფლაისძის აგებული ტაძარი ერედშიც (906წ.),<sup>13</sup> ასეა ნაშენი, ჩვეულებრივ, შიდა ქართლის ე.წ. „ხალხური წრის“ ძეგლები, რომელთა მშენებლები, აშკარად, თვითნასწავლი ოსტატები არიან –სნეკვი (IX ს-ის ბოლო ან Xს-ის დასაწყისი),<sup>14</sup> ფრიხი (Xს.),<sup>15</sup> არბო (Xს.).<sup>16</sup>

ღირბის დარბაზული ეკლესიის (Xს.) ინტერიერში, იქ, სადაც ნაღესობა ჩამომეტვერეულია, აფსიდსა და დასავლეთ კედელზე დაკვირვებამ დაგვანახა, რომ ისინი, ტაძრის დასავლეთი ფასადის მსგავსად, შერეული ტექნიკითაა ნაგები: კონსტრუქციული ნაწილები – კუთხეები, პილასტრ-თალები, სარკმლები მუქი წითელი-ღვინდისფერი ქვითილებითაა გამოყვანილი, კედლის წყობა კი არასწორი ფორმის ერთმანეთთან კარგად მორგებული ქვებით, რომლებიც ღელაბის სქელ ფენაშია ჩაძირული (ტაბ. 23,27,35,60).

ეკლესიაში შევდივართ სამხრეთი მინაშენის კედელში გაჭრილი კარიდან. მის ტიპანს აყვავებული ჯვრის გამოსახულება ამკობს (ტაბ.10), რომელიც ნამდვილად ძველი დარბაზული ეკლესიის აწ გაუქმებულ კარს ედგა. ძველი ეკლესიის შიდა სივრცე, მოკლე და ზეახიდილი მოცულობა, ნახევარწრიული აფსიდის კოხტად მოხაზული „სავსე“ კონქით სრულდება (ნახ.ტაბ.27,35). ძველი ეკლესიის სიმოკლის შთაბეჭდილებას ამჟღავნებს საკურთხეველის პირას ჯებირად აღმართული XVII ს-ის აგურით ნაგები მოხატული კანკელი, რომელიც თითქმის მთლიანად ფარავს საკურთხეველის სარკმელს, რის გამოც ეკლესიაში საკმაოდ ბნელა.

ძველი ეკლესიის გრძივი კედლები, რომლებშიც ღდეს ღიბობია გაჭრილი, ორსაფეხურიანი წყვილი პილასტრით იყოფა ორ არათანაბარ მონაკვეთად, რომლებიც დეკორატიული თაღებითა და პროფილირებული იმპოსტებითაა შემკული. დასავლეთი მონაკვეთი უფრო ფართო და მაღალია, ვიდრე აღმოსავლეთისა და მისი დეკორატიული თაღიც უფრო მაღალია (ნახ. 8,9,ტაბ.24,25,33,68,69). ინტერიერის ამგვარი გაფორმება IX და (უფრო) X ს-ის ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი.



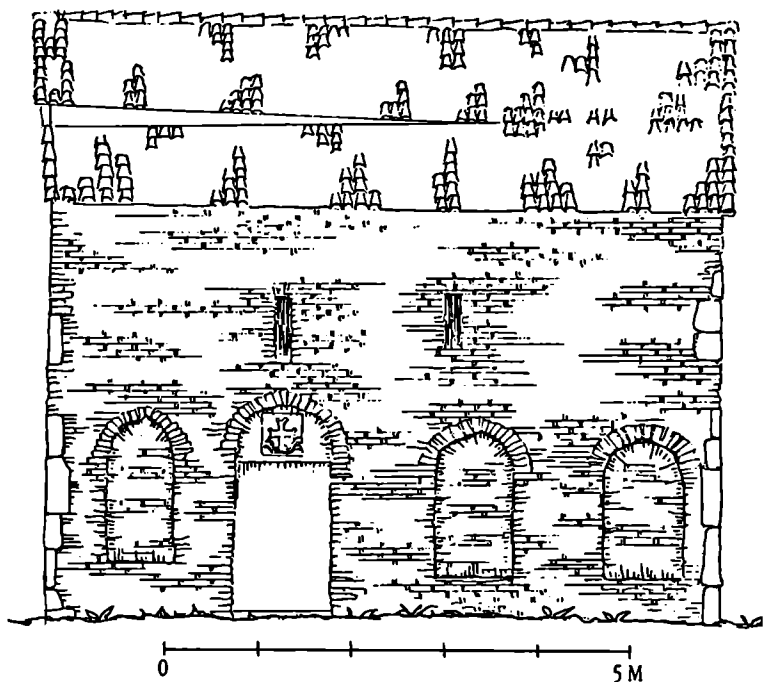
ნახ. 3. კელესის აღმოსავლეთი ფასადი.

მაგალითად, გოლას საყდრის (IX-X სს. მიჯნა) გრძივი კედლები დასავლეთის მოზრდილ და აღმოსავლეთის შედარებით მცირე მონაკვეთადაა დაყოფილი.<sup>17</sup> სათხის ეკლესიის (Xს-ის ბოლო) კედლებზე სამი თაღოვანი არეა შექმნილი, რომელთა სიგანეც მნიშვნელოვნად მატულობს დასავლეთი კედლიდან აფსიდისაკენ,<sup>18</sup> ორი სხვადასხვა ზომის თაღითაა დაყოფილი ცხინვალის კავთის წმ. გიორგისა (Xს.),<sup>19</sup> კოშკების ღმრთისშობლისა (X)<sup>20</sup> და ურთხვის (X-XI სს.).<sup>21</sup> ეკლესიები, ღვთარასა და ბრეძაში (X ს-ის II ნახ.)<sup>22</sup> კი ამ მონაკვეთებს შორის დაახლოებით იმდგვარი თანაფარდობაა, როგორც ეს ღირბის ეკლესიაშია.

ღირბის ეკლესიის კონქის მომსაზღვრელ, ცენტრალურ (შხიდ) და დასავლეთი კედლის კუთხის პილასტრებს პროფილირებული იმპოსტები (თარო+ლილევი) ამკობს (ნახ.8,9,ტაბ.23-26). მსგავსი დეკორითაა გაფორმებული კედლისპირა დეკორატიული თაღების იმპოსტებიც, მაგრამ იმის გამო, რომ ჩრდილოეთი კედლის ღიდი ნაწილი ნალესობითაა დაფარული, ამ დეტალებზე მსჯელობა სამხრეთ კედელზე არსებული იმპოსტებით გეიხდება, სადაც ისინი ბათქაშის ჩამოტეხვის გამო ჩანან. აქ კედლის თაღების იმპოსტთა თავისებური ვარიანტია წარმოდგენილი, კერძოდ, თაროს პარალელურად წარზიდული ლილევი ქვემოთკენ შევეულადაა დაშვებული (ტაბ.19,26,69). იმპოსტის გაფორმების მიზნით შესრულებული ეს დეტალი ადგილობრივი ხელოსნის მოფიქრებულია და ქრონოლოგიურად იმ ეპოქას მიანიშნებს, როდესაც ეკლესიათა ინტერიერების კონსტრუქციული კენამები ხშირად იმკობა და კედლის მოხატვის აუცილებლობა არ ღვას. ამ ელემენტებს განსაკუთრებული ფანტაზიით ჯავახეთის დარბაზულ ეკლესიებში ამკობდნენ, თუმცა შიდა ქართლშიც, ღირბის მახლობლადაც, მოიძებნება X ს-ის არაერთი ძეგლი, სადაც რთულად გადაწყვეტილი თაღ-პილასტრ-იმპოსტთა სისტემა გამოყენებული - კოშკები<sup>23</sup>, ვანათი,<sup>24</sup> ნიქოზის მთავარანგელოზი<sup>25</sup> და სხვ.

ეკლესიაში შესვლისას, სამხრეთ ნაეშივე ყურადღებას იპყრობს ძველი ეკლესიის (ცენტრალური ნაეის), ჩრდილოეთი კედლის პილასტრებით მოსაზღვრული დასავლეთი მონაკვეთი. მასში ჩრდილოეთი მინაშენისკენ (ნაეისკენ) დაბალი თაღოვანი ღიობია (220სმ.) გაჭრილი. კიდევ უფრო დაბალი ღიობია ამავე კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთშიც (175სმ.) და თვით ჩრდილოეთი ნაეი-მინაშენის პირველი სართულიც დაბალი ნაგებობაა (ნახ.7,9,ტაბ.33). ოგი ორი ღიობით კი უკავშირდება ცენტრალურ სივრცეს, მაგრამ სვეტად ნაქცევი ორსაფეხურიანი პილასტრი იმდენად ფართოა, რომ ჩრდილოეთი მინაშენი იზოლირებულ სათაყისადაა ნაქცევი (ნახ.2,ტაბ.20). აქვე გვახსენდება სოფელ ღირბში დაბადებული, ხალხოსანი მწერლის სოფრომ მგალობლიშვილის (1851-1925წწ.) მცირე შოგონება, სადაც საუბარია იმის

შესახებ, რომ ღმრთისმშობლის მიძინების ცელესიაში წირვისას მამაკაცებისა და დედაკაცებისთვის სხვადასხვა სადგომი ადგილი იყო განკუთვნილი.<sup>26</sup> საქმე იმაშია, რომ ჩრდილოეთით დაბალი ღიობების გაჭრით თავიდანვე გათვალისწინებული იყო ჩრდილოეთი მინაშენის პირველი სართულის მოკრძალებული ზომები და ამასთანავე ისიც, რომ მას თავზე მეორე სართული-სამალავიც უნდა დაშენებოდა (ნახ.6,7). საბედნიეროდ, ცენტრალური ნავის ჩრდილოეთ კედელში გაჭრილი ღიობებისა და, სათანადოდ, ჩრდილოეთი მინაშენის ქრონოლოგია კარგად დგინდება. აღსანიშნავია, რომ ამ კედლის დასავლეთ მონაკვეთში გაჭრილმა ღიობმა XIV საუკუნის შუა ხანების კედლის მხატვრობის ნაწილი, წმ. დედების გამოსახულებები დააზიანა (ნახ.9,ტაბ.33,66). განადგურდა ასევე ამ ღიობის გაჭრამდე კედლის ქვედა ნაწილში გამოსახული დეკორატიული ფარდა, რომლის ფრაგმენტი გადარჩა პილასტრის დასავლეთი საფეხურის დასავლეთ სიბრტყეზე. ამგვარად ნათელია, რომ ძველი ცელესიის ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი ღიობი XIV საუკუნის შუა ხანების შემდგომმა გაჭრილი. სათანადოდ ის სათავსიც, რომელშიც ამ ღიობიდან ეხედებით, მხატვრობის შესრულების შემდეგ უნდა იყოს აგებული. თუმცა ცელესიის აღმოსავლეთ ფასადზე გარკვევით მოჩანს, ჩრდილოეთი მინაშენის პირველი სართულის გადახურვის ქანობი, რომელიც წყდება კედლის წყობის შუა ნაწილში, სადაც კედლის წყობა არეულია (ნახ.3,ტაბ.7). ამგვარივე წყობა მინაშენის ზედა ნაწილისკენ ვრცელდება (ამ საკითხს ქვემოთ შევხებით). ამ ქანობის ქვევით ჩრდილოეთი მინაშენის მოპირკეთება, რომელიც სამშენებლო ნაკერიითაა გამოყოფილი ძველი ცელესიისაგან, თითქოსდა იმეორებს მისი წყობის ხასიათს და ამიტომ შეიძლება გაჩნდეს სრულიად ბუნებრივი კითხვა: ჩრდილოეთიდან ძველ ცელესიას თავდაპირველად მოკლე მინაშენი ხომ არ ჰქონდა მიდგმული? მაგრამ, თუ კი ეს ასე იყო და დარბაზულ ცელესიას მართლაც ჰქონდა ჩრდილოეთი მინაშენი, რომლისგანაც დღეს მხოლოდ ეს წყობაა გადარჩენილი, უეჭველია, რომ იგი მთავარ დარბაზზე გვიან იყო აგებული, რაზეც მეტყველებს, როგორც აღმოსავლეთი წყობის ნაკერი, ასევე მინაშენის ინტერიერში, მისი აფსიდის კუთხესთან შემორჩენილი ძველი ცელესიის ჩრდილოეთი კედლის ცოცხლის ფრაგმენტი (ნახ.2,10,ტაბ.16), რაც იმის მაუწყებელია, რომ დარბაზული ცელესია უკვე გასრულებული იყო, მასზე ჩრდილოეთიდან სათავსის მიშენება რომ დაიწყებოდა. ეს ნაგებობა ძველი ცელესიის ჩრდილოეთ კედელს მუქი წითელი ფერის სუბსტანციის ნათელი ბაზალტის ქვით გამოყვანილი ორმალიანი თაღით უკავშირდება (ნახ.10,ტაბ.20) რომელიც ძველი ცელესიის კედელზეა მიდგმული და ჩრდილოეთი ნავის აფსიდის სამხრეთ მხარეს ერწყმის (სწორედ ამ ადგილასაა შემორჩენილი



ნახ. 4. ეკლესიის საშრეთი ფასადი.

ცოკოლის ფრაგმენტიც). მუქი წითელი ქვით ნაგები ორმალიანი თალი უეჭველად ძველი სტრუქტურა გვეგონებოდა, რომ არა ერთი გარემოება: ძველი ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელში ორი ღიობის გამოხერხების შემდგომ მათი თაღები აგურით ამოყუყვანიათ (ტაბ.20,33,66). მათ ითვალისწინებს და აშკარად მათზე მიღებულია აღნიშნული ნათალი ქვის თაღნარი, რომელიც მარტო დაბალი ჩრდილოეთი მინაშენის უხეიროდ ნაგები კამარის დასაყრდნობად კი არა, მის თავზე არსებული მეორე სართულის საზიდადაცაა ოსტატის მიერ გათვლილი. ამგვარად ნათელია, რომ მთელი ჩრდილოეთი მინაშენი ეკლესიის მოსატყვის შემდგომმა აგებული. ამ ნაეი-მინაშენის არააფთენტურობაზე მეტყველებს მისი მცირე აფსიდისა და კონქის მშენებლობის მდარე ხარისხიც. ისინი ნამტკრევეი და რიყის ქვითაა ამოყვანილი, სარკმელი და კუთხეები კი გათლილი ქვითაა შესრულებული. სარკმლის ორსავე მხარეს თითო მცირე ნიშა გამოყვანილი (ნახ.ტაბ.25). აფსიდის მოგვიანებით, XVII საუკუნეში ისრული თაღით გაფორმებული აგურის კანკელი.

მიადგეს და ხერელისებრი გასასვლელით უშუალოდ მთავარი საკურთხევისაფსიდას დაუკავშირეს (ნახ.2,ტაბ.20).

XVII საუკუნეში ეკლესიას სამხრეთიდან აგურით ნაგები მინაშენი მიადგეს და ამავე ხანაში გაჭრეს ძველი ეკლესიის სამხრეთი კედლის ორი ღიობი, რის შედეგადაც ეკლესიამ სამნავიანი ბაზილიკის გეგმარება მიიღო. ეს თაღოვანი ღიობები ჩრდილოეთი კედლის ღიობებზე მაღალია, მაგრამ რატომღაც ისინი სამხრეთი კედლის დეკორატიული თაღების გაბარიტებში არ ჩასვეს (ნახ.8,ტაბ.25,26), ღიობთა თაღები დეკორატიულ თაღებს ქვემოთ გამოჭრეს და აგურით ამოიყვანეს (სხვაობა 50 სმ-ია). აგურითაა გასწორებული ძველი ეკლესიის სამხრეთი კედლის გამოწვრეული ადგილებიც. ამ კედლის დასავლეთი ღიობის აღმოსავლეთი კედელი იატაკიდან ასოთხმოცი სანტიმეტრის სიმაღლეზე გათლილი კვადრებითაა მოპირკეთებული, რაც იმის მაუწყებელია, რომ ამ ადგილას ძველი დარბაზული ეკლესიის კარი იყო გაჭრილი, ე.ი. კედლის ეს მონაკვეთი კარის აღმოსავლეთი წირთხლი უნდა ყოფილიყო. ძველ კარს კი დღევანდელი შესასვლელის თავზე არსებული, „აყვავებული ჯვრით“ გაფორმებული ტიპანი ხურავდა (ძველი კარის ზომა იყო 180X100სმ) (ტაბ.10). კარის აღმოსავლეთი წირთხლი უშუალოდ ემეზობლებოდა პილასტრის დასავლეთ მეორე საფეხურს, რომლის დასავლეთ გვერდზე დღესაც ზოლადაა შემორჩენილი საღებავით შესრულებული ორნამენტი, XIV საუკუნის კედლის მხატვრობის ნაწილი. ამ დეკორის მარჯვნივ კი ღიობის აგურის წყობაა გაშიშვლებული, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ კედელში ღიობები ეკლესიის მოხატვის შემდგომაა გაჭრილი (ტაბ.19,25,26).

ეკლესიის მთავარი დარბაზის გრძივი კედლების ოთხივე ნახევარწრიული დეკორატიული თაღი ერთნაირადაა გამოყვანილი. მათი ქუსლები ნათალი ქვისაა, თვით თაღები კი ნახევარწრიული მრუდისადმი პერპენდიკულარულად ჩალაგებული აგურითაა ნაწყობი (ტაბ.24,25,33,64,66). თაღების წვეროებში აგურებით სამკუთხა კონსტრუქციები იქმნება, რომელებიც თითო აგურითაა „ჩაკეტილი“. ეს თაღები დაფარულია ბატქაშით, რომელზეც მოხატულობის ფრაგმენტებია შერჩენილი. როგორც ჩანს, XIV საუკუნის შუა ხანებში, მოხატვის წინ ეკლესია საფუძვლიანად შეეცეთებიათ, აგურით აღუდგენიათ ძველად თლილი ქვით გამოყვანილი კედლის თაღები და შემდგომ შეუღესავთ. განსხვავება შეიმჩნევა ამ თაღების წყობასა და ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი ღიობის თაღის (XV-XVI სს.) აგურის წყობას (ტაბ.66) შორის: აქ აგურები თაღის მრუდისადმი ირიბადაა ნაწყობი, განსხვავებულია აგურის ფერიც.

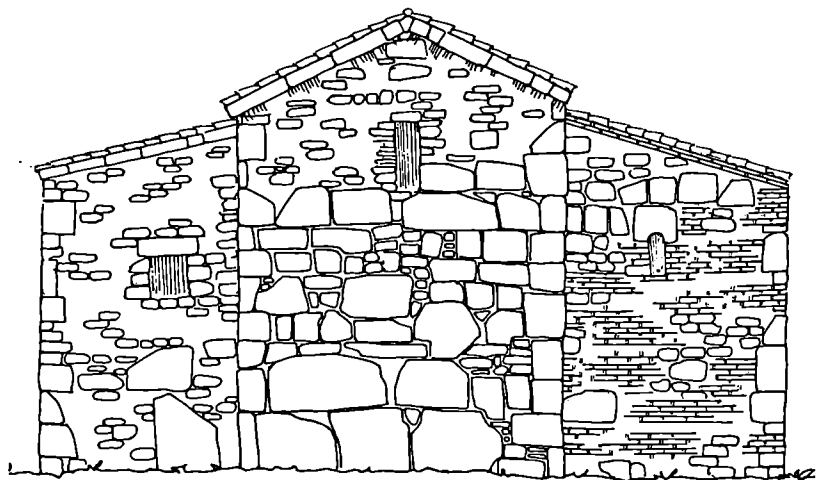
ეკლესიის ინტერიერში თავისი ისრული ფორმით აშკარად გამოირჩევა

ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი ღიობის თაღი (ნახ.9,22,27,28,33), რომელიც იქვე მდგომი „ყრუ“ კანკელის აღსავლის კარის თაღის მოხაზულობის მსგავსია და ეს ორივე სტრუქტურა ერთ კონტექსტშია განსახილველი. ამავეარი ფორმის თაღები საქართველოში XVI საუკუნიდან გამოჩნდა, პირველად მას კახეთის ქედლებზე ვხვდებით. XVII ს-ის პირველი ნახევრიდან კი ეს ფორმა უკვე ქართლშიც აღწევს.<sup>27</sup> კანკელის სიახლოვეს გაჭრილ ჩრდილოეთი კედლის ღიობს თუ დაეკვირდებით, შევნიშნავთ, რომ მისი თაღის სოფიტის ნაწილი ნახაერწრიული ფორმისაა, ისრულად ეს თაღი მხოლოდ ცელესიის ინტერიერიდან აღიქმება და იგი ლესვითაა გამოყვანილი (ტაბ.22). ეს ნაღესობა ამ თაღის ზევითაც გრძელდება და ღმრთისმშობლის მიძინების კომპოზიციის ნაწილს ფარავს. მასზე წითელი საღებავით შესრულებული ვრცელი ფრესკული წარწერა იყო დატანილი, რომლის მხოლოდ მცირე ფრაგმენტებიღაა გადარჩენილი.

ისრული ფორმის თაღები, როგორც აღინიშნა, სამხრეთი მინაშენის ფასადებსაც ამკობს და ეს ნაგებობაც ამავე ხნით, XVII ს-ით თარიღდება. სამხრეთი მინაშენი შიგნიდან მსხვილი „დაკიდებული“ თაღით ორნაწილადაა გაყოფილი, მისი სამხრეთი კედელი კი შეკიდული სამი თაღითაა გაფორმებული (ნახ.11). ამ მინაშენის აგურით გამოყვანილი კამარა ჩრდილოეთით ძველი ცელესიის კედელს ეყრდნობა. რესტავრაციის პროცესში ძველი ცელესიის სამხრეთ კედელზე, იატაკიდან ოთხი მეტრის სიმაღლეზე აღმოჩნდა სარკმლის შევრილებიანი თავსართი რელიეფური კომპოზიციით - „დანიელი ღმრთა ხაროში“, იგი X საუკუნის ტაძრის სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთი სარკმლის შემკულობას წარმოადგენდა (ტაბ.13).

შიდა ქართლის X საუკუნის ხუროთმოძღვრება, მცირე გამოჩენილების გარდა, იმ დროის საქართველოს წამყვანი რეგიონის - ტაო-კლარჯეთის - ოფიციალური, სამეფო კარის ხუროთმოძღვრებასთან შედარებით ერთობ პროვინციულად და ნაკლებ მხატვრულად გამოიყურება, თუმცა სწორედ ამ უშუალობასა და ხალხურობაში მთელი მისი მომხიბვლელობაცა და მიმზიდველობაც. ღირბის ცელესიის ძველი ნაწილიც, მხატვრული თვალსაზრისით, სრულად ეთანხმება ზემოთ ნათქვამს. იგი X ს-ის შიდა ქართლის სოფლის კვალობაზე გამორჩეული გულმოდგინებით, მთელი სახსრების მობილიზების ხარჯზეა აგებული. მის აშენებაში ერთი მთავარი ქტიტორის გვერდით, როგორც ჩანს, თანადამფინანსებლებიც მონაწილეობდნენ, რომლებმაც თავისი თავი კედლებზე ამოკვეთილ წარწერებსა და რელიეფებში უკვდავყვეს. ამ მხრივ გამორჩეულია ცელესიის აღმოსავლეთი ფასადი, მან ყველაზე მეტად შემოინახა სიძველე. კედლის ამ მცირე მონაკვეთზე რამდენიმე რელიეფი და წარწერაა შემორჩენილი. ამ ფასადზე ყურადღებას, უპირველეს ყოვლისა, მთავარი

სარკმლის შემკული ზედანი იქცევს. აქ რთული კომპოზიციითაა წარმოდგენილი, რომლის ცენტრში ჯვარია გამოსახული. ცკლესიის ფრიონტონის არე გადახურვის კების მახლობლად ორფიგურიან ძლიერ დაზიანებულ რელიეფს უკავია. იგი ისე ცუდად ჩანს, რომ მისი აღნიშვნა მრავალ მეკლეეარს გამოჩნა. ამ ფასადის დეკორის სხვა ელემენტები და წარწერებიც თითქოსდა ერთმანეთთან დაუკავშირებლად და გაუაზრებლადაა განთავსებული კედლის ზედაპირზე. ძველი ცკლესიის ფასადის ქვედა მხარეს მის ჩრდილოეთსა და სამხრეთ კიდეებში ორი ზღვარედი<sup>28</sup> ორნამენტული მოტივია, სამხრეთ ჩუქურთმასთან წარწერაცაა ამოკვეთილი. მთავარი საქტიტორო წარწერა ძველი ცკლესიის ამ ფასადის ჩრდილოეთ კუთხეში მიწიდან ოთხი მეტრის სიმაღლეზე მდებარე ქვაზე იყო ამოკვეთილი. ეს ქვა, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, იმის გამო, რომ მის ჩრდილოეთის მხარეზეც ძველი წარწერა აღმოჩნდა 2005 წელს რესტავრატორების მიერ გადატანილ იქნა ცკლესიის ჩრდილო-აღმოსავლეთის კუთხეში და დღეს ჩრდილოეთის ფასადს ამშვენებს. ამგვარად, გვიან შუა საუკუნეებში აგებულმა ჩრდილოეთი მინაშენის მეორე სართულმა დაფარა წარწერიანი ქვის ასევე წარწერიანი ჩრდილოეთი წახნაგი. ამ ქვის ზემოთ ძველი ცკლესიის ჩრდილოეთი კუთხის ზღვარი დარღვეულია და მომდევნო ქვათილი ძველი ცკლესიისა და მინაშენის საზიაროდ დევს, უშუალოდ



ნახ. 5. ცკლესიის დასავლეთი ფასადი



ამ ქვას თაროსებრი კარნიზი მოსდევს, რომელიც ჩრდილოეთ მინაშენსაც ხურავს, დღეს ეს ადგილი რესტავრატორების მიერ გასწორებულია, ნახაზზე კი ჩანს, რომ ძველად აქ კარნიზის ხაზი „გატეხილი“ იყო. უეჭველია, რომ ძველმა ოსტატებმა ჩრდილოეთი მინაშენის მეორე სართულის შშენებლობისას დარბაზული ეკლესიის ლავგარდანის ეს ნაწილი - კუთხის გადანაკეცი, მოარღვიეს, და ჩრდილოეთი მინაშენის ცალქანობად გადახურვის შემდგომ, კარნიზის ხაზი უსწორმასწოროდ გააწყეს (ნახ.3,ტაბ.7).

აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფურ კომპოზიციას სწორკუთხა ქვათილის (ზომა: 56X90სმ.) მთელი ფართობი უკავია (ნახ.12,ტაბ.9). მის ქვედა ნაწილში სარკმლის თაღია ამოჭრილი. ქვის მთელს პერიმეტრს ჩარჩო შემოსდევს, ცენტრში წრეში ჩასმული ტოლმკლავა ჯვარია გამოსახული, რომელსაც გარს ლილვით შემოხაზული წრე ევლება. ჯვრის მკლავები ორ-ორი ბურთულითაა დაბოლოებული, თვით ჯვარი კი მცირე ბუნხა „შემდგარი“ და სარკმლის ღიობის თაღსაა დაკავშირებული. ჯვრის გამოსახულება მთლიანად ვერ ავსებს წრეს, მათ შორის დარჩენილ არეზე ორი ასომთავრული წარწერაა ამოკვეთილი. კომპოზიციის მარჯვენა მხარე ჯვრის ბუნის ქვემოთ მოჩარჩოებიდან გამოშვალ ღეროს უკავია, რომელზედაც ფოთლებით დაბოლოებული ყლორტები და სახვდასხვა სახის ნაყოფია გამოხმული. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილის ზედა კუთხეში მსგავსი მსხმოიარე ღეროა გამოკვეთილი. ამ მხარეს, ქვედა კუთხეში, წრეში მამაკაცის მკერდსხევითი გამოსახულებაა გამოკვეთილი, რომლის ქვეშ, კომპოზიციის მოჩარჩოებაზე ნუსხურად შესრულებული სახელი - „ყასი-ჰ“ „გურსამ“<sup>29</sup> არის დაქარაგმებული. წრეში გამოსახულ პირს, რომელსაც ყელზე მომდგარი, ორკალთა, შუაში შეკრული სამოსი აცვია, თხემდაბრტყელებული ღიდი თავი და, ერთგვარად, კომიკური იერი აქვს; ფონიდან დაბალი რელიეფით ამოწეულ თავს სახის არეში ბრტყლად „ადევს“ ერთი სიმაღლის შუბლის, წარბების და ცხვირის კონტური; საცრემლეებით ზევითგან აწეულ ნუშისებრ ღიდ თვალებს გუგები აქვს ჩაკეთილი; მეჩხერი წვერი იშვიათი ნაკაწრებითაა გადმოცემული, სახის კონტურიდან კი ორი გამოწეული ნაკეთით ყურებია მოხაზული. ღიდ თავთან შედარებით არაპროპორციულად მცირე სხეულის მკერდსხევით გამოსახულებაზე, რომელიც მომჩარჩოებელი წრის ქვედა მხარეს ავსებს, რამდენიმე ხაზით სამოსის ნაკეცებია ჩაკეთილი. აშკარაა, რომ კომპოზიცია მსხმოიარე მცენარეებით, რომლებშიც სქემატურობის მიუხედავად შეიძლება ბროწეულის ნაყოფისა და ყურძნის მტევნის გამოსახულებებიც დაეინახოთ, იკონოგრაფიულად ედემის ბაღის სიმბოლური განსახიერებაა, ხოლო ბაღის შუაგულში აღმართული ბუნზე შემდგარი

ტოლმელაჲა ჯვარი-გოლგოთა ედემის ბაღში დანერგულ სიცოცხლის ხესთანაა გაოგებებული.<sup>30</sup> ჯვარს შარავანდი ეკლება და, ამდენად იგი, ფაქტობრივად, სიკვდილითა სიკვდილისა დამთრგუნველი მაცხოვრის ხატებაა, რასაც ხაზს უსვამს მცირე ჰოროზონტული საყრდენიც, რომლითაც ჯვარი უკავშირდება ბუნს და რომელიც ჯვარცმული მაცხოვრის ფერხსაღამს უნდა აღნიშნავდეს. ვაზის ღეროთი და ყურძნის მტევენებითა გარემოცული სოფ. დმენისის (მდ. პატარა ლიახვის ხეობა) ეკლესიის (Xს.) აღმოსავლეთი სარკმლის ოთხეუთსა ფილაზე გამოკვეთილი ორსაფეხურიან პოსტამენტზე „მღვარი“ ტოლმელაჲა გოლგოთის ჯვარი, რომლის მკლავთშორის არეებიდან ასევე მტევენებით დაბოლოებული ღერობია „გამოსული“.<sup>31</sup> აშკარაა, რომ აქ, ღირბის მსგავსად, სამოთხის წიაღი და მასში აყვავებული ჯვარი - სიცოცხლის ხეა გადმოცემული. სამოთხისა და ჯვრის გამოსახულებაა ბუზავეთის (ჯავახეთი, ახალქალაქის რ-ნი) ეკლესიის (Xს.) კარის ბალავარზე.<sup>32</sup> ტაბაწყურის (ბორჯომის რ-ნი) „წითელი საყდრის“ (Xს.) აღმოსავლეთი სარკმლის სათაურზე<sup>33</sup> და ამ ხანის სხვა მრავალ ძეგლზე.

ღირბის რელიეფზე სამოთხის გარემოში, წრეში ჩაწერილი მამაკაცის ბიუსტი, შეიძლება, ადამის გამოსახულებად (ადამის და ევას რელიეფური გამოსახულებები იხ. აღთამარის 915-921წწ.)<sup>34</sup> ჩრდილოეთ ფასაღზე, ტრაპიზონის აია სოფიას სამხრეთ ფასაღზე - XIIIს.<sup>35</sup> გვევლეა, მაგრამ ამ მოსაზრებას, უპირველეს ყოვლისა, ეწინააღმდეგება ის ფაქტი, რომ იგი შემოსილია, და არ გააჩნია ადამის იკონოგრაფიული ნიშნები: იგი მუდღეოთა, მეჩხერი წვერი აქვს და ბოლოს, როგორც ჩანს, მისი სახელია „გურამ“. წრეში მოთავსებული ეს ფიგურა (და ამ შემთხვევაში წრე ნამდვილად ვერ ჩაითვლება შარავანდად) გარკვეულად მაინც იზოლირებულია სამოთხის წიაღიდან და მას თავისი სუვერენული გარემო გააჩნია. ამ პირის ვინაობის ახსნას რელიეფზე არსებული წარწერებით შეეცდები.

ღირბის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფზე ნუსხურ შერეული ასომთავრული გრაფემებით შედგენილი ერთი პირის მიერ შესრულებული რამდენიმე წარწერაა ამოკვეთილი (ნახ.12). თხლად ნაკვეთი ეს წარწერები ფოროვანი ქვის ზედაპირის ფაქტურის გამო ცუდად ჩანს და ძნელად იკითხება (უდიდესი ასო-ნიშანი - 5,2სმ. უმცირესი - 1,2სმ.). ორი წარწერა შარავანდას და ჯვარს შორის დარჩენილ არეზეა შესრულებული. პირველი წარწერა შარავანდის ზედა მრუდს მიჰყვება და ჯვრის ზედა მკლავთან სამ სტრიქონად ბოლოვდება. წარწერას ქარაგმისა და განკვეთილობის ნიშნები არ აქვს და ასე იკითხება: „*ისი ქალაქიშვი: სიხილიძე*“ - „ესე ქვაბ ჩემდა საღ(ო)ცავსაღ“. ამავე ხელითაა შესრულებული მეორე წარწერა, რომელიც ჯვრის ქვედა მკლავის ორსავე მხარესაა ამოჭრილი, ბოლო ორი გრაფემა

კი ჯვრის მარჯვენა მკლავისკენ „აღის“. წარწერას ქარაგმის ნიშნები არ ეტყობა და ასე იკითხება: „*ⲁⲓⲥⲓ ⲕⲣⲓⲥⲧⲉ*“ - „ქრისტე შემოწყალე“. ამგვარად, რასხან ამ ქვაზე მხოლოდ ერთი სახელი, გურამია მოხსენიებული, აშკარაა, რომ ეს ორი წარწერა ამ გურამთანაა დაკავშირებული. ყველაფერს ნათელს ჰყენს რელიეფის ზედა მარჯვენა კუთხეში, მოჩარჩოებაზე შესრულებული ერთი სიტყვა: „*ⲉⲃⲁⲗⲉⲥⲓ*“ - „დავსვი“, რომელიც ასევე ამ კონტექსტშია გასააზრებელი. ამგვარად, ღირბის ეკლესიის აღმოსავლეთი სარკმლის ზედანის წარწერები ერთიანად ასე იკითხება:

„ესე ქვაჲ ჩემდა სალ(ო)ცა(ა)დ დავს(ვ)ი“

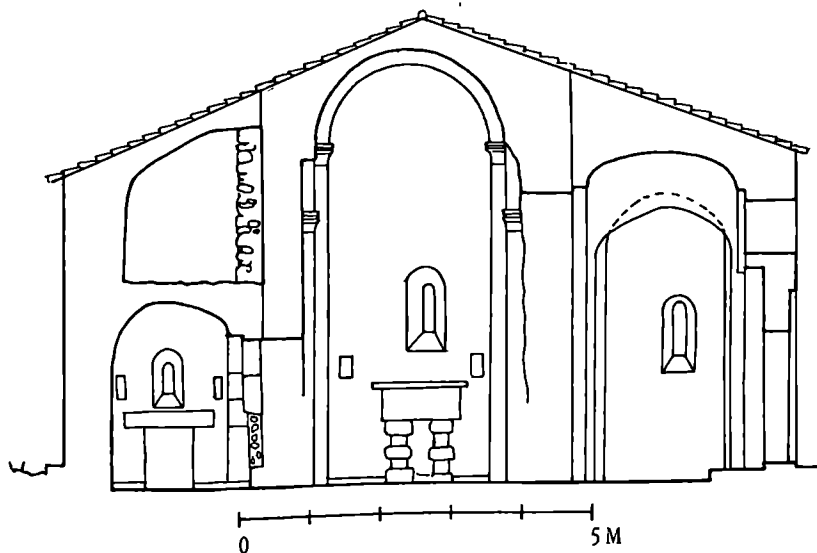
„ქ(რ)ისტე შემოწყალე გურ(ა)მ“

სიტყვა „დავსვი“ ღირბის ეკლესიაზე კიდევ ერთ წარწერაშია ნახშიარი და იგი აღნიშნავს კონკრეტული პირის მიერ საკუთარი ხარჯებით ქვის გათლასა და კედლის წყობაში მისთვის ადგილის მიჩენას, ანუ იგი ჩვეულებრივი სააღმშენებლო ტერმინია. ამ ვითარების საილუსტრაციოდ საინტერესოა სკრის ხეობაში (გორის რ-ნი) სოფელ კოშკების ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიის (X ს.) აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფზე არსებული წარწერის განხილვა. კოშკების ეს რელიეფი, რომელიც ორ ფილაზეა განაწილებული, ღირბის მსგავსად ეწ. „ხალხური ნაკადის“ ძეგლია და, ერთი შეხედვით, თითქოს ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ორნამენტული მოტივებითაა გაფორმებული. ქვედა, ჩუქურთმებით მოჩარჩოებულ ფილაზე, უშუალოდ სარკმლის თაღზე აყვავებული ტოლმკლავა ჯვარია გამოსახული, ზედა კვადრატულზე კი „სოლომონის ბეჭედი“-ექვსქიმიანი ვარსკვლავია და იქვე ასომთავრული წარწერაა ამოკვეთილი: „სახელითა ღმრთისაჲთა ესე ქვაჲ მე ლომმან დავსვი ჩემითა ფასითა“.<sup>36</sup> პ. ზაქარაია ამ წინადადების შინაარსზე ორ ვარაუდს გამოთქვამს: იმ შემთხვევაში, თუ პირდაპირი მნიშვნელობით გავიგებთ ტექსტს, წერს მკვლევარი, მაშინ „ლომს მხოლოდ ამ ორნამენტირებული ქვის ფასი გაუღია“, სხვა ვარაუდით, ამ პირს, შესაძლებელია, ეკლესია მთლიანად თავისი ხარჯით აეგო, მაშინ ეს ქტიტორი მაღალი წოდების წარმომადგენლად გვევლინება და შეიძლება ამ კუთხის მფლობელიც ყოფილიყო. წარწერიდან კი გარკვევით ჩანს, რომ სწორედ ეს ქვა დაისვა ლომის ფასით. შესაძლებელია, რომ ვინმე ლომი სოფ. კოშკების ეკლესიის მშენებლობის ერთ-ერთი დამფინანსებელია, ანდა ოსტატია, რომელიც კონკრეტულად ამ ქვას თავის ფულთი აკეთებს, მაგრამ წარწერის შინაარსი ასევე ირიბად გვაუწყებს იმასაც, რომ ამ მშენებლობას სხვა ქტიტორებიც უნდა ჰყოლიდა, რადგანაც წინააღმდეგ შემთხვევაში ლომს არ დასჭირდებოდა შენაწირების აღნიშვნა. ასევე წარწერები, როგორც წესი, სოფლის ეკლესიებზე, წვრილწერილი შეწირულობებით აკებულ შედარებით

მცირე ბიუჯეტთან შენობებზეა შესრულებული, სადაც ესა თუ ის პირი თავისი საფასით, ანდაც უფასო სამსახურით ეწევა მშენებლობას. ამ აზრის შემტყიცება სხვა მაგალითებითაცაა შესაძლებელი. მაგალითად, სოფელ ბაჯითის (საჩხერის რ-ნი) ცკლესიის ორი წარწერა (XII.) გვაუწყებს, რომ ცკლესიისთვის თითო ქვა გიორგის და მიქაელს შეუსყიდიათ,<sup>37</sup> ნასოფლარ ფიის (ასპინძის რ-ნი) წმ. თეოდორეს (995წ.) ცკლესიის მშენებლობაში, რომლის მთავარი ქტიტორები ჩქარი და მისი ძმებია, როგორც ჩანს, ადგილობრივ მჭედელ გაბელსაც მიუღია მონაწილეობა.<sup>38</sup> მისი დაფინანსებით (ან თვით მის მიერვე) უნდა იყოს შექმნილი ცკლესიის დასავლეთი სარკმლის შეკეთება, რასაც ამავე ქვაზე არსებული მოსახსენებლიდან ვიკებთ. ამავე ნასოფლარის წმ. გიორგის სახელობის ცკლესიის (Xს.) ერთ-ერთ წარწერაში იხსენიება „ქვის დამსმელი“ ვინმე „გრძელისძე“, სხვაგან - კრავი, ახთან, ომან.<sup>39</sup> შეპიაკის ცკლესიის (X-XIსს.მიჯნა) ერთ-ერთი ქვა „დაუსვია“ ვინმე ქველს.<sup>40</sup> ჩვენი წარწერის „გურამმა“ ღირბის ცკლესიის მშენებლობაში მიიღო მონაწილეობა, მისი დაკვეთითაა შექმნილი ან მის მიერვეა გაშენებული აღმოსავლეთი სარკმლის ზედანი, სადაც ღვაწლისთვის მისი პორტრეტიცაა გამოსახული. წრეში „ჩასმული“ მამაკაცის მსგავსი წელსზევითი გამოსახულება შემორჩენილია სოფ. დისევის (პატარა ლიახვის ხეობა) ძელიცხოვლის ცკლესიის (Xს.) აღმოსავლეთი სარკმლის მორთულობის რთულ კომპოზიციაში,<sup>41</sup> რომელიც თავისი მხატვრული სახითა და შემადგენელი ელემენტების ერთობლიობით ე.წ. „ხალხური“ ძეგლების ჯგუფს მიეკუთვნება და გარკვეულ სიახლოვეს პოულობს ღირბის სარკმლის კომპოზიციასთან (ნახ.18). იქაც, ღირბის მსგავსად, კომპოზიციის ცენტრში ტოლმკლავა ჯვარია წარმოდგენილი, ოღონდ დისევის ჯვარს ქვედა მხრიდან ორი წყვილი აყვავებული, მოკაუჭებული რტო გამოსდის (მსგავსად ღირბის ცკლესიის კარის ტიმანის რელიეფისა, ამის შესახებ იხ. ქვემოთ), რომლისკენაც მარცხნიდან ირემი და ლომის ფიგურებია მიმართული. ამ განედლებული ჯვრის მარჯვნივ ორი მედალიონია გამოკვეთილი, ქვედა ექვსფოთოლა ვარდულია, ზედა კი უკვე აღნიშნული, წრეში ჩაწერილი მამაკაცის წელსზევითი გამოსახულება. ამ ორი მედალიონიდან სათავეს იღებს და ჯვრის თავზე გადადის ღირბის რელიეფზე გამოსახული მსხმოიარე ღეროს ფორმის მცენარის ორი რტო. ნათელია, რომ დისევის ცკლესიის ეს კომპოზიციაც ედემის ბაღში დარგული აყვავებული ჯვრის სახით წარმოდგენილი სიცოცხლის ხის განსახიერებაა, ხოლო წრეში წარმოდგენილი მამაკაცი, სამოთხესთან „მეტისმეტი“ სიახლოვის გამო შესაძლებელია გარდაცვლილი ქტიტორის, ანდა ქტიტორის წინაპრის გამოსახულება იყოს.<sup>42</sup> საერო პირების: ვაჩნას, შურტას და სხვათა გამოსახულებებია ჩართული

მცენარის მოქნილი ღეროს ორნამენტით შექმნილ რგოლებში ზედაზნის კანკელის (1014-1031წწ.) ერთ-ერთი ფილის მოჩარჩოებაზე.<sup>13</sup>

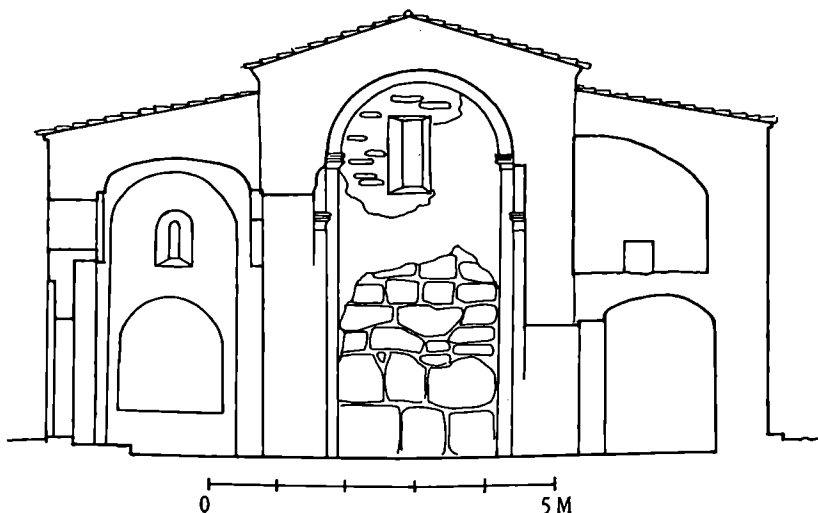
ღირბის სარკმლის რელიეფზე გამოსახული სამოთხის უცნაური მცენარე, მსხმოიარე ღერო, ღისევის გარდა, ფრონის ხეობის სოფ. ავნევის ტრიკონქის ტიპის გუმბათიანი ეკლესიის სამხრეთ შესასვლელთან საქტიტორო კომპოზიციაშიცაა ჩართული. ეს ღერო, ტოლმკლავა, ბოლოებში ბურთულებით გაფორმებული ჯვრის ბუნით დაბოლოებული ქვედა მკლავიდან გამოდის და ჯვრის მარჯვენე ზევიტენაა ასული. ნათელია, რომ აქ „განედლებული ჯვარი“, „ძელი ცხოველია“ გამოსახული (ნახ.19). მის მარცხნივ წარმოდგენილია წვივებამდე დაშვებულ, ქვემოდან მუხლებამდე გახსნილ კაბაში გამოწყობილი ქტიტორის ფიგურა, რომელსაც მარჯვენაში მცირე ზომის ჯვარი უპყრია, მოხრილი მარცხენა კი წელზე აქვს მიდებული. იკონოგრაფიულ მსგავსებას ამ რელიეფსა და ღირბის გამოსახულებებს შორის რელიეფის კვეთის მსგავსებაც ემატება. ამგვარივე ხელოსნური გულუბრყვილობითაა აღბეჭდილი ავნევის ეკლესიის დასავლეთი ფასადის სარკმლის რელიეფიც, რომელზეც მაცხოვრის ნათლისღების კომპოზიციის „ხალხური“ ვარიანტია წარმოდგენილი: ოსტატს თავისი ღეროს საეკლესიო გამართულობის მახასიათებელი ელემენტი,



ნახ. 6. ეკლესიის განივი კრილი, ხელი აღმოსავლეთისაკენ.

წიგნის დასადები დიდი ანალოლია შემოაქვს სცენაში, მდ. იორდანე სამი დიდი თევზის გამოსახულებითაა გადმოცემული, ნათლისღების დამსწრე ანგელოზს კი ხელში ჭურჭელი უპყრია. ეს „ბრტყელი“ რელიეფები შიდა ქართლის X ს-ის რიგი ძეგლების ტიპური სტილის ნიშნებს შეიცავს.<sup>44</sup>

ღირბის ძველი ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთ და სამხრეთ კიდეში ადამიანის სიმაღლეზე გამოსახულია ორი წრიული, ზღვარედი ორნამენტული სახე (ნახ.3). მსგავსი გეომეტრიული ორნამენტები, რომელთა ნაკეთების ფორმა და რაოდენობა, როგორც ჩანს, ბიბლიურ სიმბოლოებთანაა დაკავშირებული, ხშირად გვხვდება ეკლესიათა ფასადებზე და კანკელთა ფილებზე. ღირბის ეკლესიის ფასადის მარცხენა კიდეში (მიწიდან 215 სმ.) წრეში ჩაწერილი ერთმანეთში შეწყობილი სწორკუთხედი და ოთხეურო ვარდულია გამოკვეთილი (ტაბ.11). ამგვარი ორნამენტის მრავალი ვარიანტია შემორჩენილი სხვადასხვა დროის ეკლესიათა კედლებზე, ხშირად ოთხეურო ნაკეთი უშუალოდ წრესთანაა შეწყობილი, როგორც, მაგალითად, ეს ტაბაწყურის „წითელი საყდრის“ (Xს.)<sup>45</sup> დასავლეთ ფასადზე, ზარზმის მონასტრისა (XIVს.) და შორეთის (XVს.) სამრეკლოებზე.<sup>46</sup> ღირბის მაგვარ გეომეტრიულ ორნამენტს ვხვდებით ერედვის (შიდა ქართლი) „ბერის საყდრის“ (Xს.) ტიმპანის,<sup>47</sup> ზეგანი-ზაქის (Xს.) (ერუშეთი) ეკლესიის<sup>48</sup> და პოლტავსკოეს (X-XIსს.)<sup>49</sup> შემკულობაში.



ნახ. 7. ეკლესიის განივი ჭრილი, ხედი დასავლეთისაკენ.



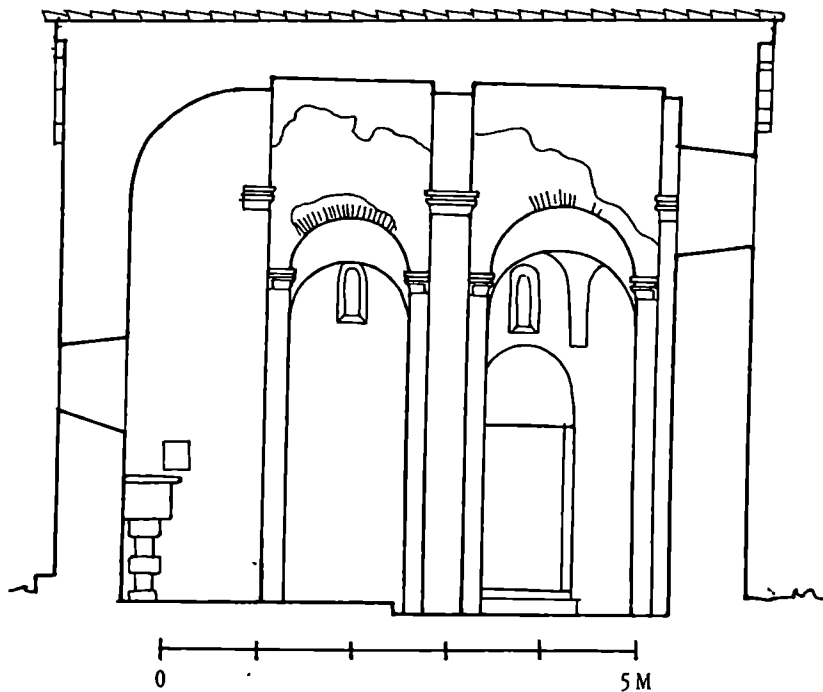
ვარდულია გამოკვეთილი ქობეთის (კუდარო) ცელესიის (Xს.) სარკმლის თავზეც, „აყვავებული ჯვრის“ გვერდით.<sup>58</sup> ღირბის ცელესიის ფასადზე ამ ვარდულს ახლავს თევდორეს სულის მოსახსენებელი წარწერა, რაც გარკვეული მოსაზრების გამოთქმის საშუალებას მაძლევს: ხომ არ არის ეს გეომეტრიული ფიგურა მიცვალებულის სულის ხსნასთან დაკავშირებული სიმბოლო? თუკი ეს ასეა, მაშინ მარტივი გასაგები იქნება, თუ რატომ მაინცდამაინც ექვსაფსიდიან ცელესიებს იშენებდნენ საგვარეულო განსასვენებლად ქართველი და სომეხი ღიდეულები (კაცხი, ანისის აბუჯამრენცი და სხვ.).<sup>59</sup>

ღირბის ცელესიის აღმოსავლეთ ფასადზე ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ორნამენტული მოტივების თანაარსებობას იმ აზრამდე მიყვევართ, რომ ეს ცელესია ერთი მთავარი ქტიტორის გარდა სხვადასხვა ქტიტორების შენაწირებითაცაა აგებული, რომლებიც შემდგომ თავისი სურვილით ამა თუ იმ ორნამენტით ამკობდნენ მშენებარე ტაძრის კედლებს. ამგვარადაა მორთული საქართველოს მრავალი მცირე ცელესია. ზოგჯერ ორნამენტების ნაცვლად ფასადებზე უსისტემოდ განლაგებული ჯვრებია ხოლმე გამოსახული, რაც ასევე სხვადასხვა ქტიტორთა თუ შემწირველთა სურვილით გამოისახებოდა. ასეა, მაგალითად, გოსტიბეს (X-XI სს-ის მიჯნა) ცელესიის კედლებზე.<sup>60</sup>

ღირბის ცელესიის მთავარი საამშენებლო წარწერა შესრულებულია მუქი წითელი ფერის ფოროვან ქვათლილზე (ქვის ზომები: 57X65სმ) (ნახ.14, ტაბ.8), რომელიც აღმოსავლეთი ფასადის ჩრდილოეთ კუთხეში იჯდა მიწიდან ოთხი მეტრის სიმაღლეზე და, რომელიც, როგორც ზემოთ ითქვა, რესტავრატორებმა 2005 წელს ჩრდილოეთი მინაშენის კუთხეში მოათავსეს, რის შედეგადაც გამოჩნდა წარწერიანი ქვის ჩრდილოეთი მხარეც, სადაც ასევე წარწერაა ამოკვეთილი.

ცხრასტრიქონიანი მთავარი საქტიტორო წარწერა, რომელიც ასომთავრული და ნუსხური გრაფემებითაა ნაწერი (წარწერის ფართობი: 43X62 სმ; უდიდესი ასო-ნიშანი - ნსმ, უმცირესი - 1,3სმ), მნიშვნელოვანი ინფორმაციის შემცველია. მიუხედავად იმისა, რომ წარწერა კარგადაა შემორჩენილი (მას მხოლოდ პირველი სტრიქონის საწყისი აქვს მომტერეული), იგი მაინც ძალიან ძნელად იკითხება,<sup>61</sup> რასაც, უპირველეს ყოვლისა, მისი მდებარეობა და ქვის ფოროვანი ფაქტურა განაპირობებს. ამ სირთულეებს ემატება ისიც, რომ წარწერის ამოკვეთი ოსტატი დაქარაგმების ერთიან სისტემას არ იცავს და დარწმუნებით შემიძლია ვთქვა, რომ წარწერა თავიდანვე ძნელად გასარჩევ-ამოსაკითხი იქნებოდა. წარწერის თხრობა იმდენად ცოცხალი და თავისუფალია, რომ მყისიერ იხატება მისი შესრულების მთელი სურათი: წარმოიდგენ, თუ როგორ კარნახობს ქტიტორი ოსტატს, ეს





ნახ. 8. კელესიის გრძივი ჭრილი, ხედი სამხრეთისაკენ.

უპანასენელი კი შეუსწორებლივ კეთის ნაკარნახევ ტექსტს. მოკლედ, ამ წარწერას, ისევე როგორც მთლიანად თავდაპირველ ტაძარს, ხაღხურობის იერი დაჰკრავს.

წარწერა ასე იკითხება:

- 1.".....[שְׁמִי:] וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
2. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
3. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
4. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
5. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
6. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
7. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
8. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ
9. וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ וְאַתָּה יְיָ אֱלֹהֵינוּ

1. „..... სამისსა წმიდისა აღგ(ილი)ს(ა)
2. მსაღლითა მე გლ(ა)ხ(ა)კ(ა)მან
3. ოთინ(ი)სიქმან ესე ეკლე-
4. ს(ი)ა დ(ა)ე(ი)წყე ლეონ(ის) მეფ(ო)ბ(ა)სა,
5. იოანეს(ი) ერ(ი)სთ(ა)ე(ო)ბ(ა)სა, აბრ(ა)ჰ(ა)მის
6. დე(ე)ან(ოზო)ბ(ა)სა, ჩე(მ)დ(ა) ებრ(ა)ნ(ა): შენ და-
7. იწყე! მე ჴელი მომცა და ავ-
8. სახე ამის აღგ(ი)ლისა სალ(ო)ც(ა)ე-
9. ი“

ამ წარწერის მეექვსე სტრიქონის დაქარაგმებულ სიტყვას „დცნბსა“ ვხვდებით ამგვარად და არა როგორც „დიაკონობასა“ იმიტომ, რომ მოცემული წარწერის კონტექსტით, მეფესთან და ერისთავთან ერთად უფრო მართებულია სწორედ დეკანოზის მოხსენიება: დეკანოზის ხარისხი საეკლესიო იერარქიაში უფრო მაღალია, ვიდრე დიაკონისა, ეს უკანასკნელი მღვდლის ან მღვდელ-მონაზვნის თანაშემწეს ნიშნავს, დეკანოზი კი მონასტერში „მღვდელთა და მგალობელთა“ უფროსია.<sup>62</sup>

ღირბის საეკტეტორო წარწერიანი ამ ქვათლილის გვერდითა (ჩრდილოეთ) ვიწრო მხარეს (ნახ.15,ტაბ.8) იმავე ხელით ამოკვეთილია შვიდსტრიქონიანი წარწერა (წარწერის ზომები: 29X39სმ; უდიდესი ასო-ნიშანი - 4,5სმ, უმცირესი- 1,4სმ), რომელიც ასე იკითხება:

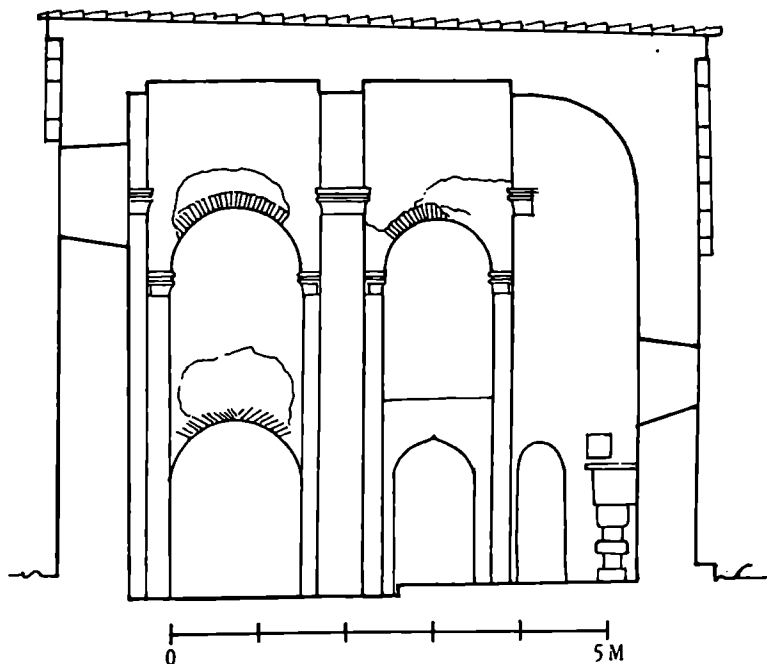
- |                                                      |                    |
|------------------------------------------------------|--------------------|
| 1. ღუ <sup>-</sup> სუ                                | 1. „დლ(ე)სა        |
| 2. ღუ <sup>-</sup> ს <sup>-</sup> ს                  | 2. დ(ა)ეს(ვ)ით     |
| 3. უს <sup>-</sup> უ უს <sup>-</sup> უს <sup>-</sup> | 3. ესე ეკლ(ე)ს(ი)ა |
| 4. ლ <sup>-</sup> სუ <sup>-</sup> სუ                 | 4. ხარ(ე)ბ(ა)სა    |
| 5. ღ <sup>-</sup> უ <sup>-</sup> ს <sup>-</sup> უ    | 5. დავ(ი)წყე       |
| 6. უს <sup>-</sup> უ ჟ <sup>-</sup> უ                | 6. ესე ქვ(ა)ი      |
| 7. უ <sup>-</sup> ს <sup>-</sup> ს <sup>-</sup> ს    | 7. ენ(კ)ენ(ი)სა“   |

ღირბის ეკლესიის სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი ფასადის კუთხეში, მიწიდან სამას ოთხმოცი სმ-ის სიმაღლეზე მდებარეობს კუთხოვანი ასომთავრულით შესრულებული ძლიერ დაზიანებული ორსტრიქონიანი წარწერის ფრაგმენტი (წარწერის ფართობი: 14X18სმ; უდიდესი ასო-ნიშანი-4,5სმ, უმცირესი-2სმ), რომლის გრაფემათა მოხაზულობა ძლიერ ჰგავს ზემოთ განხილული ორი წარწერის ასო-ნიშნებს (ნახ.16).

წარწერა ასე იკითხება:

- |         |            |
|---------|------------|
| 1. ა:შს | 1. ამ(ი)სი |
|---------|------------|

ამგვარად, დიდი საქტიტორო წარწერა საშუალებას გვაძლევს ლეონ აფხაზთა მეფის ზეობით, 957-967 წლებით განესაზღვროთ დირბის ძველი კელესიის აგების დრო (ამაზე დაწვრილებით ქვემოთ). სათანადოდ, ზემოთ განხილული წარწერების პალეოგრაფიკ კონკრეტულ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში ექცევა, რაც თავისთავად ამ წარწერების მნიშვნელობას ზრდის, რადგანაც მათ გრაფემათა მოხაზულობა ამოსავალი, ერთგვარი პალეოგრაფიული დედანი ხდება სხვა, მსგავსი მოყვანილობის ასო-ნიშნებიან წარწერათა დასათარიღებლად. აღსანიშნავია, რომ ექვსივე (იგულისხმება საქტიტორო კომპოზიციის თანმხლები წარწერის ფრაგმენტიც, რომელსაც რელიეფებთან ერთად განვიხილავ) წარწერის იერი და ასოთა მოხაზულობა მსგავსია, ნახშირია ასომთავრული და ნუსხური გრაფემები: „ა“ ხშირად მარცხნივ ზევითკენ აპრეზილი უღლითაა გამოსახული; ნუსხური „ბ“ და „გ“ ასო-ნიშნები მკვეთრად გამოყვანილი შედრეკილი ფეხით არიან



ნახ. 9. კელესიის განივი ქრილი, ხედი ჩრდილოეთისაკენ.

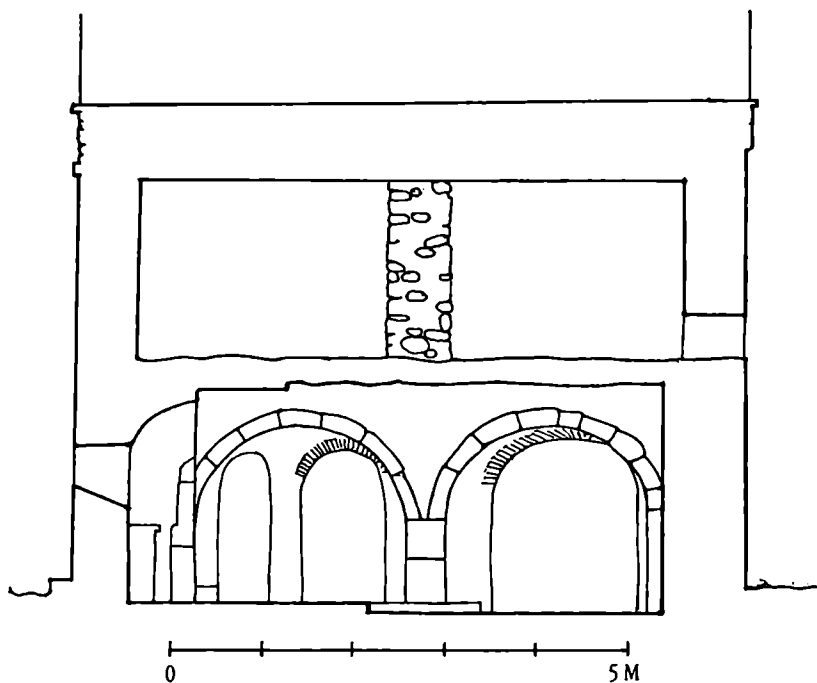
წარმოდგენილი; ასო „დ“-ს მუცელი უმეტეს შემთხვევაში მარცხნივ გახსნილია; „თ“ ასო-ნიშანიც ერთ შემთხვევაში მარცხნივ გახსნილი მუცლითაა დაწერილი ისევე, როგორც ეს ფიას ეკლესიის მჭედელ გაბელის წარწერაშია (995წ.).<sup>65</sup> „კ“ - მუცლის გარეშე ტეხილი ხაზითაა გამოსახული; ასო-ნიშან „შ“-ს, ორი შემთხვევის გარდა, მუცლის რკალი არ აქვს შეყრული და ზოგჯერ მთავრულ „ჟ“-ს ჰგავს; ნუსხური „ო“ ორი სახით, კუთხოვანი და გადაბმული წყვილი რკალის გვარადაა ამოკვეთილი; საინტერესოა გრაფიკა „წ“-ს მოყვანილობა, ამ ასოს მხოლოდ ერთი ვარიანტია ნუსხური დამწერლობის მახასიათებელი მოყვანილობისა, სამგან „წ“-ს გადრევილ, ან მოგრეხილ ფეხს ერთმანეთს გადაბმული თავისა და კაუჭის რკალი აბოლოებს; ასო-ნიშან „ხ“-ს ფეხი ზევითკენ მარცხნივ აქვს გადახრილი. ღირბის მთავრულიდან ნუსხურზე გარდამავალი წარწერები პალეოგრაფიული მახასიათებლებით X საუკუნის ქართულ ლაპიდარულ წარწერებს ჰგვანან, განსაკუთრებულ სიახლოვეს ისინი ოქრობაგეთისა (934წ.).<sup>64</sup> და სამსარის ეკლესიების წარწერებთან (Xს).<sup>66</sup> პოულობენ.

ღირბის მთავარი საქტიტორო წარწერის შინაარსი ერთობ მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს (ნახ.14). აქ იერარქიული თანამიმდევრობითაა ჩამოთვლილი სამი მმართველი: მეფე ლეონი, იოანე ერისთავი და აბრაჰამ დეკანოზი, რომელთა დროსაც ეინმე „გლახაგმან ოთინისქემ“ (აღსანიშნავია, რომ ოთინაშვილები დღესაც ცხოვრობენ ლიახვის ხეობის სოფლებში) დაიწყო ეკლესიის მშენებლობა. მშენებლობის დაწყების ბრძანება და სათანადო ქელი,<sup>66</sup> ნებართვა მშენებლობის დაწყებისა ოთინისქეს მისცა დეკანოზმა აბრაჰამმა, რომელიც ამ ვითარებიდან გამომდინარე, როგორც ჩანს, ითავსებდა სასულიერო და საერო საქმეებსაც და, შესაძლოა, სოფელ ღირბის ადმინისტრაციის უფროსიც ყოფილიყო. საქართველოს ისტორიაში ამგვარი შემთხვევები ხშირია, როდესაც სასულიერო პირი საერო საქმეებსაც ფლობდა.<sup>67</sup> ბუნებრივია, რომ ოთინისქე მშენებლად მივიჩნიოთ, მაგრამ, ვგონებ, წარწერის შინაარსიდან გამომდინარე, აქ სხვაგვარად უნდა იყოს საქმე. იგი, როგორც ჩანს, უბრალო გალატოზი ან ოსტატი კი არ არის, არამედ მას ეკლესიის მშენებლობის ფინანსური პასუხისმგებლობა აქვს ნაკისრი, ისე, როგორც ეს, მაგალითად, ოქრობაგეთის ეკლესიის წარწერაშია, სადაც, ღირბის მსგავსად, თანამდებობრივი რიგის მიხედვით ჩამოთვლილია მმართველები, რომელთა დროსაც მამალაღმსებები აშენებენ ეკლესიას.<sup>68</sup> ანალოგიურად, თევდორე თაფლაღმსე ერედვის წმ. გიორგის (906წ.) ეკლესიის ქტიტორია და არა ზურთომოდვარი, როგორც, ჩემის აზრით, შეცდომითაა მიჩნეული სამეცნიერო ლიტერატურაში.<sup>69</sup> აქვე მომაქვს ერედვის ვრცელი წარწერის ბოლო ნაწილი: „-გაზრახვითა ნიქოზელისა სანატრელისა სტეფანე

ეპისკოპოსისადთა, ძალითა, "შეწევნითა მოყუასთამთა, მე თვედორე თაფლამსქემან დავედ საძირკველი..."<sup>70</sup> ეს მოკლე ამონარიდი ნათლად წარმოგიდგენს ეკლესიის მშენებლობაში ჩართულ პირებს: ტაძრის აგება განუზრახავს ნიქოზელ ეპისკოპოსს, სანატრელ სტეფანეს, ხოლო „ძალითა, შეწევნითა მოყუასთამთა“ შენობის საძირკველი დაუდგია თვედორე თაფლამსქეს.<sup>71</sup> ე.ი. თვედორეს მშენებლობის დაფინანსებაში ახლობლებიც (მოყუასნი)<sup>72</sup> დახმარებოდნენ (შეწევნიან).<sup>73</sup> სხვაგვარი ახსნით ტექსტის შინაარსი სრული უაზრობა გამოდის, თუმცა არ არის გამორიცხული, რომ თვედორეს რეალურად ქტიტორობასთან ერთად გალიატოზობაც შეეთავსებინა, მაგრამ ეს მომენტი წარწერაში არ არის ასახული. სხვა სურათი წარმოგიდგება ოშკის ტაძრის (963-973წწ.) სამხრეთი კარის წარწერის შინაარსიდან.<sup>74</sup> აქ აღნიშნულია, რომ ეკლესიის მშენებლობისთვის მეფეებმა - ბეგრატ ერისთავთ-ერისთავმა და დავით მაგისტროსმა „უშურველ ყენეს საფასნი“, ხოლო გრიგოლი კი ღმერთმა ღირს ყო „საქმესა ზედა მღვთი“-ადო ე.ი. ტექსტში მკვეთრად გამოიჯნული მშენებლობაში ქტიტორისა და ხუროთმოძღვრის ღვაწლი.

ზემოთ მოხმობილი მაგალითებიდან გამომდინარე, ნათელია ღირბის ეკლესიის მშენებლობასთან დაკავშირებული პერიპეტეიები. ტაძრის აშენება, როგორც წარწერიდან ჩანს, დეკანოზ აბრაჰამის სურვილი ყოფილა. მან ტაძრის მშენებლობის უზრუნველსაყოფად მიმართა შეძლებულ ოთინისძეს, რომელთანაც გააფორმა ხელშეკრულება (ველის მიცემა) და დაიწყო მშენებლობა. მშენებლობის პროცესში ოთინისძეს ფინანსურად ეხმარებოდნენ გურამი, თვედორე (ან ამ უკანასკნელის ნათესავები) და კიდევ სხვა პირები, რომელთა სახელებიც ეკლესიის კედლებს აღარ შემორჩა. წარწერის ტექსტიდან გამომდინარე არა ჩანს, რომ ღირბის მშენებელი მთავარი ქტიტორი (ოთინისძე) ამავე დროს ხუროთმოძღვარიც ყოფილიყო, თუმცა არც ამგვარი რამ არის გამორიცხული.

სანამ წარწერის დასაწყისში მოხსენიებულ პირებს შევეხებოდეთ, საინტერესოა, გაირკვეს აბრაჰამ დეკანოზის ვინაობა. საეკლესიო პატივი - დეკანოზი ძველად სამონასტრო იერარქიაში წინამძღვრის (მამასახლისის) შემდგომ პირველ პირს შეესაბამებოდა.<sup>75</sup> აქედან გამომდინარე საკითხავია, თუ რა კავშირი ჰქონდა აბრაჰამს ღირბის ტაძართან, ვისი მითითებით მოქმედებდა იგი, ან ვინ იყო მისი უშუალო ხელმძღვანელი, რომელი მონასტრის წინამძღვარს ექვემდებარებოდა იგი? წარწერის შინაარსიდან ეს საკითხები გაურკვეველი რჩება, აქ დეკანოზის მოხსენიება მოსდევს რევიონის საერო ხელისუფლის, იოანე ერისთავის სახელს. წარწერის ლოგიკიდან გამომდინარე, შესაძლებელია, აბრაჰამ დეკანოზი თავისი საქმიანობის საერო ნაწილში უშუალოდ ერისთავის ქვეშევრდომი ყოფილიყო,



ნახ. 10. კელესიის ჩრდილოეთი მინაშენი, გრძივი ჭრილი, ხედი სამხრეთისაკენ.

ხოლო სასულიერო პატივიდან გამომდინარე რომელიღაც მონასტრის წინამძღვრისა, რომლის სახელიც წარწერაში არ არის ფიქსირებული. გვიანი შუა საუკუნეების დოკუმენტებზე დაყრდნობით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ს. ღირბი ეპარქიალურად რუისის სამწყსოს შემადგენლობაში შედიოდა,<sup>76</sup> ამავე დროს, ისევ დოკუმენტებზე დაყრდნობით, ღირბი უკვე XVI საუკუნიდან (1588წ.) ნამდვილად იერუსალიმის ქართველთა ჯერის მონასტრის კუთვნილებას წარმოადგენდა<sup>77</sup> (ამის შესახებ დაწერილებით ქვემოთ ვისაუბრებთ). დეკანოზს ორგვარი სტატუსით იხსენიებს სოფ. ლაპილის მუხერის მიქაელ მთავარანგელოზის ხატის ზურგის წარწერა: „მე მამასახლისისა ცოდვილსა და დეკანოზსა აბრამს შეუნდევინ ღმერთმან“.<sup>78</sup> აშკარაა, რომ აქ ერთი და იგივე პირზეა საუბარი და დეკანოზი აბრამი, როგორც ჩანს, მამასახლისისი იყო, ოღონდ არა მონასტრის წინამძღვარი, რადგანაც ეს წოდებრივი შეუსაბამობა იქნებოდა, არამედ საერო ხელისუფალი.<sup>79</sup>

ღირბის წარწერაში მოხსენიებული უმაღლესი ხელისუფალი მეფე ლეონი, რომლის ზეობაშიც აშენდა ჩვენი ეკლესია, ისტორიაში კარგად ცნობილი პირი, ლეონ III აფხაზთა მეფეა (957-967წწ.)<sup>80</sup>. მის დროს აფხაზთა სამეფო ქართლის მნიშვნელოვან ნაწილს აკონტროლებდა და ჯავახეთსაც ფლობდა.

აფხაზთა სამეფოს გაძლიერება VIII ს-ის მიწურულს ლეონ III-ის წინაპარმა მთავარმა ლეონმა II (758-798წწ.) წამოიწყო. მან გაანთავისუფლა თავისი ქვეყანა ბიზანტიელთა ბატონობისაგან, დაიპყრო მთელი დასავლეთ საქართველო ლიხის ქედამდე, მიიღო მეფის ტიტული და დედაქალაქი ქუთაისში გადმოიტანა. ქუთაისიდან უფრო მარტივი იყო მთელი ქართული მიწების შეკრება-გაერთიანებაზე ზრუნვა, რაც აფხაზთა მეფეების უმთავრესი ამოცანა იყო, ამ საქმის შესრულება კი შიდა ქართლზე გაბატონების გარეშე მიუღწეველი იქნებოდა. X ს-ის დასაწყისისთვის „ქართლსა ზედა“ ბრძოლაში აფხაზთა მეფეებმა გარკვეულ წარმატებას მიაღწიეს. მეფე კონსტანტინე III (893-922წწ.) დაიპყრო ეს რეგიონი და მის ცენტრში, უფლისციხეში გამაგრდა<sup>81</sup>. მართალია ეს წარმატება პირველად მოკლევადიანი აღმოჩნდა, რადგანაც ანისის მეფე სუმბატ ტიუზერაკალმა გაილაშქრა უფლისციხეზე და კონსტანტინე მეფე მცირე ხნით ანისშიც კი ჰყავდა დატუსაღებული<sup>82</sup>, მაგრამ მალე ყველაფერი მოგვარდა და ქართლი ისევ კონსტანტინეს ხელში გადავიდა. შიდა ქართლში მეფე კონსტანტინეს უზენაესობას აქ შემორჩენილი ლაპიდარული წარწერებიც ადასტურებენ. ერედვის 906 წლის წარწერაში იგი ღვთივდამყარებულ და წმიდა მეფედაა მოიხსენიებული<sup>83</sup> (იერარქიულად მეფის შემდგომ იოანე ტბელია ამ წარწერაში დასახელებული, სადაც სიტყვა სიტყვით ნათქვამია, „უფლობასა იოანე ტბელისასა“: შიდა ქართლის ეს ძლიერი ფეოდალი ამ დროს, როგორც ჩანს, ქართლის ერისთავი იყო). კონსტანტინე მეფეა ნახსენები სამწევრისის ტაძრის წარწერაშიც, რომელიც მისი ზეობის მეოცე წლით („კ“) თარიღდება (912/913წ.)<sup>84</sup>.

კონსტანტინე მეფის შემდგომ აფხაზთა ტახტზე მისი ძე გიორგი II (922-957წწ.) ავიდა. იგი ქართლში 923/924 წელს გაბატონდა<sup>85</sup> და რადგან ადგილობრივ ფეოდალებს არ ენდობოდა, აქ ერისთავად თავისი უფროსი შვილი, კონსტანტინე დასვა. მაგრამ სამი წლის შემდგომ შვილმაც უღალატა მამას და საქართველოს გაერთიანების მოწინააღმდეგე ქართლელ ფეოდალებთან, ტბელებთან და სხვა აზნაურებთან ერთად გამაგრდა უფლისციხეში<sup>86</sup>. საეარაუდოდ, ეს ფაქტი 926/927 წელს უნდა მომხდარიყო. გიორგი მეფემ სასტიკად დასაჯა კონსტანტინე და ქართლის ერისთავად თავისი მომდევნო ძე, ლეონი დანიშნა, რომელიც X საუკუნის ოციანი წლების ბოლოდან მამის გარდაცვალებამდე (957წ.) პირნათლად ასრულებდა ქართლის ერისთავის მოვალეობას. ლეონის

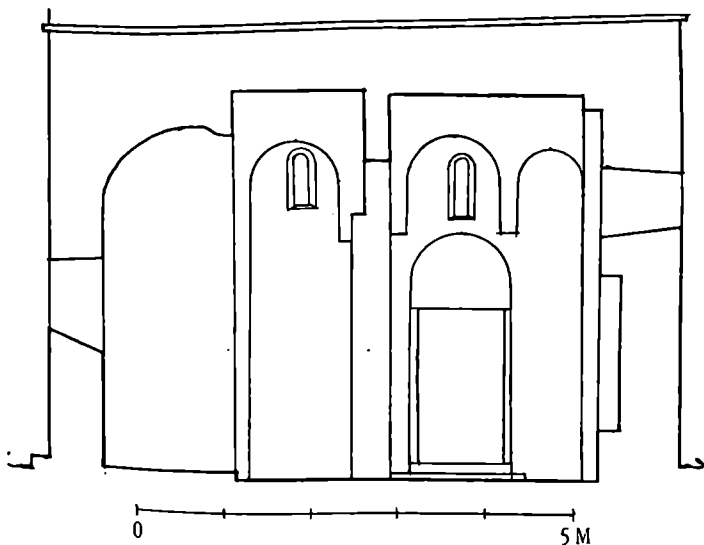
მეფობამ ათ წელს გასტანა (957-967წწ.) და, როგორც უკვე აღვნიშნე, მის დროს აფხაზეთის სამეფო ჯაფახეთსა და ქართლის დიდ ნაწილს აკონტროლებდა. კუმურდოს ეკლესიის სამხრეთი კარის სამშენებლო წარწერაში ნათქვამია, რომ ეკლესიის საძირკველი ლეონ მეფის ზეობისას 964 წელს დაიდო. აქვე მოხსენიებულია ერისთავი ზეიადი<sup>87</sup>, რომელიც, როგორც ჩანს, ლეონის მიერ ჯაფახეთის გამგებლად იყო დანიშნული. ნარატიულ წყაროებს არ შემოუნახავთ ცნობა, თუ რომელი ერისთავი განაგებდა ამავე მეფის დროს ქართლს. „მატიანე ქართლისა“ X საუკუნის სამოცდაათიან წლებში მიმდინარე ისტორიული მოვლენების განხილვისას ახსენებს ქართლის ერისთავს ივანე მარუშისძეს<sup>88</sup>, რომლის გაერისთავების საწყისი თარიღი უცნობია. საინტერესოა, თუ რომელმა აფხაზთა მეფემ მისცა მას ეს საკელო? ნ. ბერიძენიშვილს მიაჩნია, რომ იოანე ერისთავი ლეონის მომდევნო მეფის, მისი ძმის დემეტრე III-ის (967-975წწ.) მიერ თეოდოსის თვალთ დაბნელების შემდეგაა დანიშნული<sup>89</sup>, ნ. შოშიაშვილის აზრით კი ივანე მარუშისძე ქართლის ერისთავად ლეონ III-ს გამეფებისთანავე დაუნიშნავს<sup>90</sup>. საინტერესო მოსაზრებაა და, ვფიქრობ, სწორიც, მიუხედავად იმისა, რომ ავტორის მიერ „მატიანე ქართლისაში“ მითითებული გვერდიდან (გვ.272) შეუძლებელია ასეთი დასკვნის გამოტანა: წყაროში საუბარია, რომ, როცა აფხაზთა მეფის ტახტზე დასვეს თეოდოსი (975წ.), „მაშინ მოვიდეს კახნი და მოადგეს უფლისციხესა. და იყო მათ ჟამთა ერისთავი ქართლისა ივანე მარუშის-ძე, კაცი ძლიერი და ერმრავალი...“.

ამგვარად, ღირბის წარწერა საქართველოს ისტორიისათვის მეტად მნიშვნელოვან ინფორმაციას შეიცავს. აქ მოხსენიებულია ლეონ III-ის მიერ ქართლში დანიშნული ერისთავის სახელი (იოანე). იოანე ერისთავის ვინაობის გასარკვევად წარმოვადგენ X საუკუნის აფხაზ მეფეთა და მათ მიერ ქართლში დანიშნულ ერისთავთა პარალელურ ქრონოლოგიურ სქემას, რაც ნარატიულ და ეპიგრაფიკულ მასალაზე დაყრდნობითაა შედგენილი:

| <u>აფხაზთა მეფე</u>          | <u>ქართლის ერისთავი</u>                                                         |
|------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| კონსტანტინე III (893-922წწ.) | – ივანე ტბელი (X დასაწყისი) (ერედვი)                                            |
| გიორგი II (922-957წწ.)       | – კონსტანტინე (923/924-926/927წწ.) (მატიანე)<br>ლეონ (926/927-957წწ.) (მატიანე) |
| ლეონ III (957-967წწ.)        | – იოანე ერისთავი (ღირბი)                                                        |
| დემეტრე III (967-975წწ.)     | – ივანე მარუშისძე (მატიანე)                                                     |
| თეოდოსი III (975-978წწ.)     | – ივანე მარუშისძე (მატიანე)                                                     |

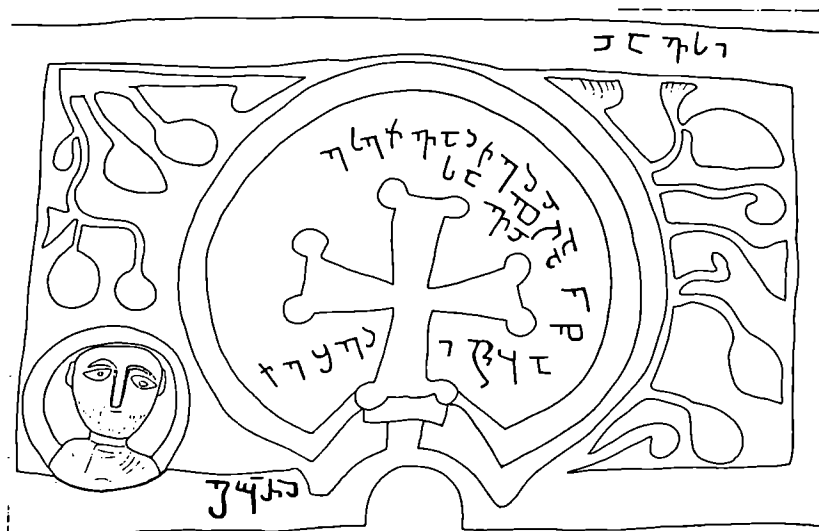


X საუკუნეში, კონსტანტინე III დროს, ერედვის წარწერის მიხედვით, ქართლის უფალი ივანე ტბელი იყო. ივანე ერისთავი ტბელი ასევე მოხსენიებულია დოდოთის ცხრაკარას (ცხინვალის მახლობლად) ეკლესიის წარწერაში. სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული თვალსაზრისით, ერედვისა და დოდოთის წარწერებში მოხსენიებული ივანე ტბელი ერთი და იგივე პირია.<sup>91</sup> ტბელების, X საუკუნის შიდა ქართლის უძლიერესი ფეოდალური საგვარეულოს საუფლო ტერიტორია დიდი ლიახვის ხეობას მოიცავდა და ეს სეპარატისტულად განწყობილი დიდებულები აფხაზთა მეფეებისა და ტაო-კლარჯელი ბაგრატიონების ქართლში გაბატონებას ეწინააღმდეგებოდნენ. X ს-ში ისინი მონაწილეობას იღებდნენ საქართველოს გაერთიანების წინააღმდეგ მიმართულ მრავალ ქმედებაში, ტბელების ორგანიზებული იყო კონსტანტინე უფლისწულის მიერ 926/927 წელს უფლისციხეში გამაგრება და მამის, გიორგი II-ის წინააღმდეგ ბრძოლა. X საუკუნის 80-იან წლებში ქვეთარ ტბელის წინამძღოლობით ქართლის აზნაურებმა მოღრისთან დასავლეთ საქართველოდან ქართლში მიმავალ ბაგრატ III ბრძოლა გაუშარტეს.<sup>92</sup> ამგვარი განწყობის გამო აფხაზთა მეფეები ერიდებოდნენ ამ გვარის შვილების ქართლის ერისთავად დანიშვნას და ტბელთაგან მხოლოდ ივანე (X ს-ის დასაწყისი), კონსტანტინე III-ის დროს ფლობდა ამ საცელოს. აფხაზთა მომდევნო მეფეები ცდილობდნენ



ნახ. II ეკლესიის სამხრეთი მონაშენი, გრძივი კრილი, ხედი სამხრეთისაკენ.

ქართლის ერისთავებად თავისი ერთგული პირების დანიშვნას. გიორგი II თავის შვილებს ჩააბარა ეს საქმე, ხოლო X საუკუნის სამოცდაათიან წლებში ქართლის ერისთავი ივანე მარუშისძეა, რომელიც უსინათლო თეოდოსის გამეფების უამს უკვე ფლობს ამ პოსტს. თუ საქართველოს გაერთიანების ამ ინიციატორის გამოვლენილ სიბრძნეს გავიაზრებთ, ივანე მარუშისძე X საუკუნის სამოცდაათიანი წლებისთვის წლოვან, ბრძენ კაცად წარმოგვიდგება, ამდენად, სრულიად შესაძლებელია, რომ იგი ამ საშსახურში დიდი ხნის მანძილზე ყოფილიყო დაკავებული. ვფიქრობ, ღირბის წარწერაში მეფე ლეონ III-ის შემდგომ მოხსენიებული იოანე ერისთავი ისტორიაში კარგად ნაცნობი ივანე მარუშისძეა (იხ. სქემა). აქვე მინდა დავამატო, რომ ღირბის წარწერის იოანე ერისთავი ვერავითარ შემთხვევაში ვერ იქნებოდა ტბელთა გვარის წარმომადგენელი, იმ მარტივი მიზეზის გამო, რომ X საუკუნის სამოციან წლებში (ღირბის ცკლესიის აგების ხანა), ჯერ ერთი, ამ საგვარეულოში არ ჩანს იოანედ (ივანედ) სახელდებული პირი და ასევე ისიც აღსანიშნავია, რომ ტბელების საგვარეულოს წარმომადგენლები თავის მოსახსენებელ წარწერებში ყოველთვის აღნიშნავდნენ თავის გვარსახელს - ტბელს. აქვე დავასრულებდი ამ



ნახ. 12. ღირბი. ცკლესიის აღმოსავლეთი ფასადი,  
სარკმლის რელიეფი და წარწერები (ნახ. გ. გავგუშისძისა)

საკითხზე მსჯელობას, რომ არა ერთი საინტერესო ლაპიდარული წარწერა და მისი თანადროული რელიეფური გამოსახულებები, რომლებიც 1980 წელს მდ. ფრონის ზედა წელზე, სოფ. წორბისიდან რვა კილომეტრის დაშორებით ტყეში გზის გაყვანის ღროს აღმოჩნდა. 1981 წელს ამ ტერიტორიაზე ჩატარებული დაზვერვითი არქეოლოგიური გათხრების შედეგად გამოვლინდა მონასტრის ნანგრევები, რომელიც არქეოლოგმა ო. ტყეშელაშვილმა შეისწავლა. ასომთავრული, რელიეფური ასოებით შესრულებულ ხუთსტრიქონიან წარწერაში ივსანე ერისთავი და მამასახლისი საბა არიან მოხსენიებულნი; წარწერას გააჩნია თარიღიც „ქორონიკონსა რა“<sup>93</sup> (180+780=960). ამ წარწერის ქორონიკონს მისი პირველი ამოკითხველი ი. მეგრელიძე, სხვაგვარად, შეცდომით კითხულობს. იგი აქ მხოლოდ ასო „რ“-ს ამჩნევს და, შესაბამისად, წარწერის თარიღი გამოდის 880წ. (100+780=880).<sup>94</sup> წარწერის მეგრელიძისეული დათარიღება გაიზიარა ხელოვნებათმცოდნე ლ. შანიძემ, რომელმაც წორბისის მონასტრიდან ქ. ცხინვალში ჩატანილი რელიეფებით შემკული ორი ქვა - სარკმლის თავსართი და კარის ტიშპანი შეისწავლა და მათი შესრულების ხანა 880 წლით განსაზღვრა.<sup>95</sup> სარკმლის თავსართი, სწორკუთხა ფორმის ფილაა, ქვედა ნაწილში ამოკვეთილი სარკმლის თაღით, მას გარს ევლება მსხვილი გადანაკეცებიანი თავსართი, რომელზეც ერთმანეთის პირისპირ ორი შარავანდიანი ქტიტორია გამოსახული, ისინი ხელით კომპოზიციის ცენტრში, სარკმლის საპირის თაღზე აღმართულ ჯვარს მიანიშნებენ. ფონის ჩაღრმავებით გამოვლენილი სრულიად ბრტყელი, გაშეშებული ფიგურები ხალხური ნაკადის პრიმიტიული ქანდაკების ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს. მსგავსადაა შესრულებული კარის ტიშპანის ქვაზე გამოსახული ცხენოსნისა და მის გვერდით მდგომი მამაკაცის ფიგურაც.<sup>96</sup> პატრიცემული მკვლევრის აზრით, წორბისის რელიეფებს გარდამავალი ხანის ქვაზე კვეთილობის მახასიათებლები - საერთო სიბრტყობრივობა, ადამიანის „სიმბოლოს“ სახით გამოსახვა და გაუხეშებული ფორმები გააჩნია და თავისი მხატვრულ-სტილისტური ნიშნებით ყველაზე ახლოს იჯარეთის და ბრეძის რელიეფებთან დგას, რომლებიც IX საუკუნით თარიღდება.<sup>97</sup> აქვე მკვლევარს თვითონვე ეჭვი შეაქვს თავისივე წარმოდგენილი თარიღის სისწორეში, როდესაც უთითებს რ. შმერლინგის შეხედულებას სარკმლის გადანაკეცებიანი თავსართებისა და მათზე გამოსახული კომპოზიციების წორბისის მაგვარი სისტემის შესახებ, რომელთაც დეაწლმოსილი მკვლევარი X საუკუნის II ნახევრის ხუროთმოძღვრული დეკორის მახასიათებლად მიიჩნევს.<sup>98</sup> ზაზგასასმელია, რომ ქ-ნ ლ. შანიძეს, როგორც ჩანს, შეცდომა მოსვლია მოხმობილი პარალელების თარიღებთან დაკავშირებით. ნაკლებ შესწავლილ იჯარეთის რელიეფზე არას ეამბობ,<sup>99</sup> მაგრამ ბრეძის

საქტიტორო რელიეფს ნ. ჩუბინაშვილი ტაძრის ხუროთმოძღვრებასთან ერთად X საუკუნის II ნახევრით ათარილებს,<sup>100</sup> ლ.შანიძე კი ბრეისზე საუბრისას უთითებს რ. მეფისაშვილის სტატიას (1955, გვ. 114), სადაც საქტიტორო რელიეფზე ერთი სიტყვაც კი არ არის ნათქვამი.

წორბისის რელიეფურ კომპოზიციათა ფრონტალური ბრტყელი ფიგურები მხატვრული გადაწყვეტით განსაკუთრებით უახლოვდებიან შიდა ქართლის, ფრონე-ლიახვის ხეობების X საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებს. ამ ჯგუფის განსაკუთრებით მახასიათებელი ნიშანი გამოსახულებათა ერთიანი დაუნაწევრებელი ზედაპირია, რომელთა კონტურის წიბო მკვეთრი კუთხით შეუვლად ეშვება ფონისკენ. დამახასიათებელია სახის ნაკვეთების კვეთის თავისებურებებიც, სახის სიბრტყიდან ერთ სიმაღლეზე ამოწეული გადაბმული წარბებისა და მათთან შეერთებული ცხვირის მოხაზულობა, პირის აღმნიშვნელი ჩაკვეთილი ხაზი, ფიგურათა თავისა და კიდურების პროპორციული შეუსაბამოება. ამგვარად, ამგვარად იკვეთება სტილისტურად მსგავს რელიეფთა ჯგუფები, რომლებიც მხატვრულად ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული და, შესაძლებელია, რეგიონში მოქმედი, ხალხის წიაღიდან გამოსული ნახევრადპროფესიონალი პროვინციელი ხელოსნების ამქრის შესრულებული იყოს. ამგვარი მოსაზრება უკვე გამოითქვა არბოსა და დისევის ეკლესიებისა და მათი რელიეფების შესახებ.<sup>101</sup> თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნე, ამ ამქართან გარკვეულ სიახლოვეს ღირბის ხელოსნებიც ავლენენ. ამავე ხანაშია შესრულებული ტერიტორიულად ახლოს მდებარე ბრეის და კარბის რელიეფები. უეჭველად, ამ მიდგომითაა გამოკვეთილი საორბისის კანკელის ფილაზე გამოსახულ ქტიტოროთა ფიგურებიც (Xს.).<sup>102</sup> წორბისის ქანდაკებები მახასიათებელი ნიშნებით გარკვეულად უახლოვდებიან ღირბის საქტიტორო გამოსახულებასა და, განსაკუთრებით, ავნევის უკვე აღნიშნულ რელიეფებს. ავნევის ნათლისღების კომპოზიციის საკვეთ სიბრტყეზე განაწილების პრინციპი წორბისის სარკმლის კომპოზიციას ენათესავება, ორივეგან რელიეფურ გამოსახულებებს სწორკუთხა მოჩარჩოება საზღვრავს, რომელიც სარკმლის გადანაკეცებიან თავსართს უერთდება, მოჩარჩოებისა და ფიგურების ზედაპირები ერთმანეთთანაა ნიველირებული. ამ ნიშანთა ერთობლიობა X საუკუნის მეორე ნახევრის რელიეფური კომპოზიციებისთვისაა დამახასიათებელი (იხ: სქოლიო 98). ამგვარად, წორბისის რელიეფების სტილისტური ნიშნებით განსაზღვრულ ხანაში ექცევა იქვე აღმოჩენილ წარწერაში ფიქსირებული თარიღი, 960 წელი, აქედან გამომდინარე კი ისმება კითხვა: წორბისში დადასტურებული ივანე ერისთავი სხვა ვინ უნდა იყოს, თუ არა ღირბის წარწერაში დამოწმებული იოანე ერისთავი,



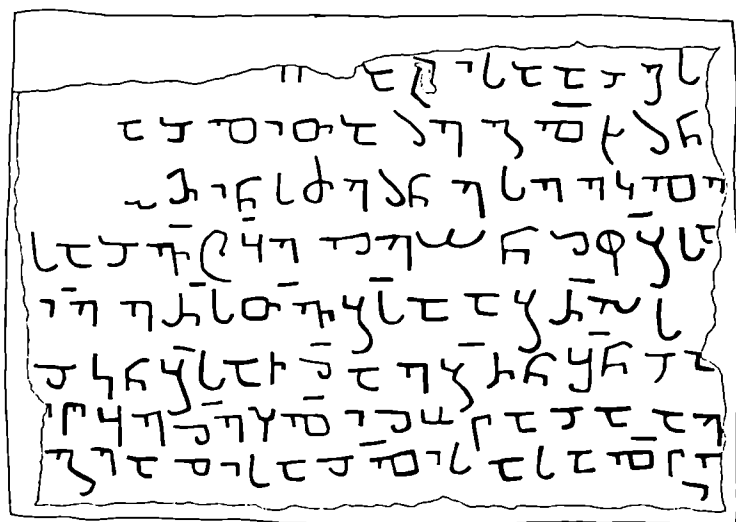
ნახ. 13. ღირბი. აღმოსავლეთი ფასადი,  
რელიეფური მედალიონი თევდორეს წარწერით (ნახ. გ. გაგოშიძისა)

რომლის მოღვაწეობის ხანაც – 957-967წწ. ასევე მოიცავს წორბისის თარიღს (960წ.), ხოლო მდ. ფრონეს ხეობაში მდებარე ამ ორ სველს შორის მანძილი სულ ოციოდე კილომეტრია. ასე რომ, ამ წარწერებში უეჭველად ერთი და იგივე პირი, ერისთავი იოანე უნდა იყოს მოხსენიებული.

მდ. ფრონის (ღვანის წყლის) ხეობაზე გადიოდა ქართლიდან იმერეთში გარდამავალი ძველთაგანვე მოქმედი ერთ-ერთი უმოკლესი გზა, რომელიც პერანგას გადასასვლელით მდ. ყვირილას ხეობისკენ მიემართებოდა. ამ გზაზე, წორბისის ზევით დგას საქართველოს ციხე.<sup>103</sup> რომელიც, ნ. ბერძენიშვილის განმარტებით, „სხვას არაფერს სდარაჯობდა აქ, თუ არ გზას“.<sup>104</sup> სათანადოდ, ეს გზა X საუკუნეში ერთ-ერთი უმთავრესი და უახლოესი მაკავშირებელი იყო შიდა ქართლის ცენტრ უფლისციხესა და აფხაზთა სამეფოს დედაქალაქ ქუთაისს შორის. ამდენად კი მისი ფლობა შიდა ქართლში გაბატონებული აფხაზთა მეფისთვის, ადგილობრივ ფეოდალებთან დაძაბული ურთიერთობების ფონზე, უმნიშვნელოვანეს პრობლემას წარმოადგენდა. ჯ. გეასალიას მიაჩნია, რომ წორბისის წარწერაში (960წ.) მოხსენიებული იოანე ერისთავი, შესაძლებელია, საქართველოს ერისთავი ყოფილიყო, რომლის რეზიდენცია საქართველოს ციხეში იქნებოდა, თუმცა ავტორს არ გააჩნია X საუკუნეში ამ საჰელოს არსებობის ცნობა. იგი მოიხმობს ლაშა გიორგის ქვათახევისადმი შეწირულობის

წიგნს, სადაც მოხსენიებულია საქართლის ერისთავი, რომელიც ქართლის ერისთავის ხელქვეითი „ცოტაი ერისთავი“ ყოფილა. აქედან გამომდინარე, მკვლევარი სვამს კითხვას, საქართლის საერისთავოს შექმნა ხომ არ არის აფხაზთა სამეფოს შიდა ქართლში ექსპანსიასთან დაკავშირებული საკითხიო.<sup>105</sup>

თუ ღირბისა და წორბისის წარწერებში მოხსენიებულ ერისთავებს ერთი და იმავე პირად ჩავთვლით, მაშინ, ღირბის წარწერის გათვალისწინებით, უნდა ვაღიაროთ, რომ ეს ერისთავი უშუალოდ მეფე ლეონს ემორჩილებოდა და, მაშასადამე, იგი უნდა ყოფილიყო ქართლის ერისთავი, და არა საქართლის „ცოტაი ერისთავი“, რომლის საჭიროებაც, X საუკუნის ისტორიული პირობების გათვალისწინებით, არ ჩანს. როგორც ზემოთ ვივარაუდეთ, ღირბის წარწერაში მოხსენიებული პირი და, სათანადოდ, წორბისის წარწერის ერისთავიც იოანე მარუშისძეა, რომლის რეზიდენცია უფლისციხე იყო, ხოლო მდ. ფრონეზე გამავალი იმერეთისკენ მიმავალი გზა მისი და, რაც მათავარია, აფხაზთა მეფის შიდა ქართლში ძალაუფლების შენარჩუნების ერთ-ერთი უმთავრესი საყრდენი იყო და ერისთავი ამ ხეობაში თავის მმართველობას, როგორც ჩანს, სოფლების ხელმძღვანელობის დონეზე (ღირბში – დეკანოზი, წორბისში – მამასახლისი) ახორციელებდა.



ნახ. 14. ღირბი. აღმოსავლეთი ფასადი, საეკლესიო წარწერა (ნახ. გ. ვავოშვილისა)

ღირბის მთავარი წარწერის ქვათლილის გვერდითა წახნაზე ამოკვეთილი წარწერა (ნახ.15,ტაბ.8), ერთი შეხედვით, შედგება სამი წინადადებისგან, რომლებიც საკმაოდ ბუნდოვან ინფორმაციას შეიცავს: 1) „დღესა დავსვით“; 2) „ესე ეკლესია ხარებასა დავიწყე“; 3) „ესე ქვაი ეკენსა“ (ბოლო სიტყვა დაქარაგმებულია). ყველაზე ნათელი მეორე წინადადებაა, რომელიც წარწერის მესამე, მეოთხე და მეხუთე სტრიქონებს მოიცავს. იგი, აშკარად, ტაძრის მშენებელს ოთინისძეს ეკუთვნის, რომელსაც ეკლესიის აგება ხარების დღესასწაულზე, ოცდახუთ მარტს დაუწყოა.

ჩვენი წარწერის პირველი წინადადება „დღესა დავსვით“ ამ პოზიციაში უაზრობა და კონტექსტიდან ამოგლეჯილი ნაწყვეტია, და გაურკვეველია, თუ რაზეა საუბარი. ასევე შეუცნობია წარწერის ბოლო მონაკვეთიც, რომელსაც მეექვსე და მეშვიდე სტრიქონები უკავია – „ესე ქვაი ეკენსა“, სადაც ბოლო დაქარაგმებული სიტყვის გახსნა მხოლოდ „ენკენისა“-დ შეიძლება (ენკენის დღესასწაული კი 13 სექტემბერს უწევს და იერუსალიმის აღდგომის ტაძრის განახლებას აღნიშნავს).<sup>106</sup> ტექსტი „ესე ქვაი ენკენისა“, პირველი წინადადების მსგავსად; მთელიდან ამოგლეჯილ მონაკვეთს ჰგავს, რადგანაც გაურკვეველია, თუ რას უნდა ნიშნავდეს „ენკენის ქვა“. მაგრამ ამ ორი ნაწყვეტის გაერთიანებით (თუ პირველი და მეორე სტრიქონის ტექსტს წარწერის ბოლოში დავსვამთ) მთელი წარწერა მწყობრ, გამართულ შინაარსს იღებს: 1) „ესე ეკლესიაი ხარებასა დავიწყე“ 2) „ესე ქვაი ენკენისა დღესა დავსვით“. აბეგარად ირკვევა, რომ წარწერა სამშენებლოა და აქ ეკლესიის საფუძელის ჩაყრისა და მისი კედლების გარკვეულ სიმაღლეამდე აგების ვადებია აღნიშნული. ე.ი. ღირბის ეკლესიის შენება ხარება დღეს, 25 მარტს დაუწყიათ, ხოლო წარწერიანი ქვა კედლის წყობაში ენკენის დღეს, 13 სექტემბერს დაუსვამთ. საინტერესოა, რომ ხუთ თვესა და თერამეტ დღეში (25. III-13.IX) მშენებლებმა მოახერხეს საძირკველიდან დაწყებული მცირე დარბაზული ეკლესიის კედლების ოთხნახევარი მეტრის სიმაღლეამდე აყვანა, მშენებლობის ტემპი ენერგიულია.

როგორც ცნობილია, ძველად მშენებლობა თბილი თვეების მანძილზე მიმდინარეობდა, ხოლო ზამთარში სამშენებლო საქმიანობა წყდებოდა. ამდენად, მნიშვნელოვანი და საგულისხმოა, რომ ღირბის წარწერაში ფიქსირებულია ეკლესიის მშენებლობის დაწყების ზუსტი დრო, ხარება დღე: შიდა ქართლის სუსხიანი ზამთრის შემდგომ მარტში ბუნება იღვიძებს და ადამიანსაც გარეთ შრომის საშუალება ეძლევა. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ასევე ხარება დღეს დაუწყიათ ისეთი გრანდიოზული ტაძრის მშენებლობა, როგორიც ოშკია: „დავიწყეთ ეკლესიათა

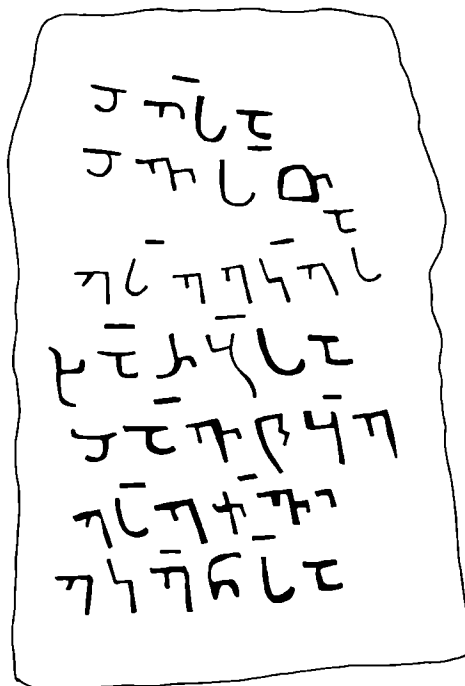
ქრონიკონსა რბე მარტსა კე დღესა ხარებისა“ (963წ.).<sup>107</sup> ოშკის წარწერებიდან მისი მშენებლობის პერიოტიკები კარგადაა ცნობილი, ვიცით, რომ ათ წელიწადში დაასრულეს ტაძრის მშენებლობა (973წ.).<sup>108</sup> ასეთი დიდი ნაგებობის ასაგებად ათი წელიც კი მოკლე ვადაა: ცკლესიის სამხრეთი კარის ტიშპანის წარწერიდან ვიგებთ, თუ რა დიდი ძალა იყო მობილიზებული ამ ამოცანის გადასაწყვეტად.<sup>109</sup> ოთხ წელიწადში გაუსრულებია აშოტ მეფეს ოპიზის სატრაპეზო.<sup>110</sup> ნათქვამის თანამიმდევრობას თუ მიცყვებით, გამოჩნდება, რომ არც ღირბის მშენებელი ოთინისძე იყო ხელებდაკრეფილი, მასაც საკმაოდ სწრაფად აუგია ცკლესია. ენკენისთვით მენობის კორპუსი მთლიანად აგებული უნდა ყოფილიყო, რადგანაც აღნიშნული წარწერიანი ქვა ცკლესიის კარნიზის გადანაკეცის სიახლოვეს იდო, ზამთრამდე კი სამი თვე რჩებოდა და, თუ კამარა-კონქსა და თაღებს აღნიშნულ ვადაში ვერ გადაიყვანდნენ, სამუშაო მომავალ გაზაფხულამდე შეწყდებოდა.

სამშენებლო მასალით უზრუნველყოფილი მშენებლობის მაღალ ტემპზე მეტყველებს ატენის წმ. გიორგის სახელობის რიყისა და ნატეხი ქვით აგებული მცირე დარბაზული ცკლესიის (1060-1072წწ.)<sup>111</sup> აღმოსავლეთი ფასადის წარწერა, საიდანაც ვიგებთ, რომ ცკლესია „კ“, ე.ი. ოც, დღეში აუგიათ<sup>112</sup> (ცკლესიის ზომები: 7,45X4,5მ). აქედან გამომდინარე, შუა საუკუნეებში ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების ცკლესიის ზომის ნაგებობის ნათალი ქვით აგება ერთი სამუშაო წლის მანძილზე შენების საკმაოდ მაღალ ტემპზე მეტყველებს.

ისმის კითხვა, რატომ დაიწერა ასეთი გადაუბმელი და გაუგებარი შინაარსის წარწერა ცკლესიის კედელზე? ამ კითხვას მეც ვერ ეპასუხოვ გადაწყვეტიტ; უნდა ვიფიქროთ, რომ რებუსის მავარი ტექსტის შეთხზვა არც ოთინისძის სურვილი იქნებოდა, უბრალოდ მას იგი ასე გამოუვიდა (როგორც ჩანს, მას სურდა რთული ტექსტის გამარტივება და, შეიძლება ასე მოხდა: ხელოსანმა მისი კარნახით ჯერ პირველი წინადადება ამოკვეთა ქვის შუა ნაწილში, შემდეგ დაიწყო მეორე წინადადება და, როცა ვერ დაატია დარჩენილ ადგილზე, წინადადება ქვის ზედა ნაწილში დაასრულა). სხვათა შორის, არც საქტიტორო და აღმოსავლეთის სარკმლის ზედანის წარწერები გამოირჩევა სიმწყობრით, რაზეც ზემოთ უკვე ვისაუბრეთ.<sup>113</sup> ამ წარწერებსაც, ისევე როგორც მთლიანად ცკლესიის დეკორს, ხალხური უშუალობისა და გულუბრყვილობის დაღი აქვს დასმული.

ღირბის ცკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილში, ორკალთა გადახურვის ფრონტონის არეში, მიწიდან 5,25 მეტრის სიმაღლეზე ჩადგმულია ქვის ფილა (ზომები: 53X67სმ.), რომელზედაც ორფიგურაიანი საქტიტორო კომპოზიციაა გამოსახული (ნახ.17,ტაბ.14). რელიეფი ძლიერაა დაზიანებული და





ნახ. 15. ღირბი. ჩრდილოეთი ფასადი, სამშენებლო წარწერა (ნახ. გ. გავოშვიძისა)

ქვემოდან ცუდად განიჩევა. დაზიანებული და ფრაგმენტულია ნუსხური წარწერაც, რომელიც რელიეფის მოჩარჩოების ზედა ჰორიზონტალის თავზეა ამოკვეთილი, და, როგორც ჩანს, ხელოსნისა უნდა იყოს (უდიდესი ასონიშანი: 3,3სმ, უმცირესი: 1,2სმ). წარწერის შემორჩენილი ნაწილი ასე იკითხება: „...[...]  
...“ „... [ხელ(ი)თა უფლ(ა)ს(ა)კე(ს)ის(ა) თ?....“. ძლიერ დაზიანებული სამი გრაფემის მოხაზულობა განიჩევა ქტიტორთა გამოსახულებებს შორის, ამ ასონიშანთა იდენტიფიცირება ჭირს და, ამდენად, აქ წარმოდგენილი წაკითხვაც პირობითია: „...“? „...“?

გრეხილი ლილივით მოჩარჩოებულ სწორკუთხა არეზე ერთმანეთის გვერდით მდგომი ორი მაღალი რანგის შარავანდოსილი წვეროსანი ქტიტორის ფრონტალური ფიგურაა წარმოდგენილი. მათი ფართოდ გახედილი თვალების შებრა პირდაპირ მაყურებლისკენა მიმართული, წვერებით სხვადასხვა მხარეს მიმართული ტერფებიც

ფიგურათა დგომის პირდაპირობას მიუთითებს. მაყურებლისგან მარცხნივ მდგომი ფიგურის დაზიანებულობის გამო ჭირს მის სამოსზე მსჯელობა, თუმცა ამ მხრივ, არც მარჯვნივ მდგომი პირის სამოსზე შეგვიძლია ვრცლად საუბარი. ჩანს მხოლოდ, რომ მას ორი ხელი სამოსი აცვია, ზედა მძიმე ნაოჭებიანი კაბის ქვედა აშიიდან ფესვედი სამოსის ბოლო მოჩანს, მხრებზე მას, როგორც ჩანს, მოსასხამი აქვს მოსხმული. ფერხთ ორივე ქტიტორს ქუსლებიანი ფეხსაცმელი მოსავთ, რაც ძალიან იშვიათია განვითარებული შუა საუკუნეების რელიეფებსა თუ კედლის მხატვრობის ნიმუშებზე, ამ დროს უფრო მაღალყელიანი უქუსლო მოგვება მოდაში,<sup>14</sup> ქუსლიანი ფეხსაცმელი კი უფრო ხშირად გვიანი შუა საუკუნეების ქტიტორთა გამოსახულებებზე დასტურდება,<sup>15</sup> თუმცა X საუკუნეშიც, ღირბის ქტიტორთა გარდა, ცნობილია მაღალქუსლიანი ფეხსაცმლის გამოსახვის სხვა შემთხვევებიც. მაგალითად, ასეთი ფეხსაცმელები აცვია მეფეს ტბეთის რელიეფზე<sup>16</sup> და ქუსლებგამოვლენილი ფეხსაცმელები მოსავთ ატენის სიონის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოსახულ ქტიტორებსაც (X ს.).<sup>17</sup> რაც ნათელს ხდის, რომ საზოგადოების მაღალი ფენის ზოგიერთ წარმომადგენელს ამ ეპოქაშიც სცმია ამგვარი ფეხსაცმელი.

მარჯვნივ მდგომ ქტიტორს სახსარში მოხრილი მარჯვენა ხელი მკერდამდე აქვს აწეული, მაგრამ გაურკვეველია, უჭირავს თუ არა რაიმე ნივთი ხელში. ეს პირი მოკლე წვერით, სწორი თხელი ცხვირითა და მაღალ კისერზე „დასმული“ თავით ახალგაზრდა კაცის შთაბეჭდილებას ტოვებს, განსხვავებით მეორე ქტიტორისგან, რომელსაც უფრო მსხვილი ნაკვთები აქვს, თავიც მხრებში უზის და ჭარბავი კაცივით გამოიყურება. მისი სამოსის გადარჩენილი ნაწილიდან ჩანს, რომ მასაც



ნახ. 16. ღირბი. აღმოსავლეთი ფასადი, წარწერის ფრაგმენტი. (ნახ. გვგავოშვიძისა)

კაბისებრი, თუ შუაში გახსნილი ხალათისებრი სამოსი და ქვედა ფესვედი კვართი მოსავს. ამ ქტიტორის მხართან მოჩანს ირიბად მიმართული ტოლმკლავა ჯვრით დაბოლოებული გრძელბუნიათი კვერთხი, რომელიც, როგორც ჩანს, ქტიტორის ხელში უპყრია. ახალგაზრდა ქტიტორისა და კომპოზიციის მოჩარჩოების ვერტიკალს შორისაც შეინიშნება ძირიდან ქტიტორის მთელს სიმაღლეზე აღმავალი ბუნის ფრაგმენტი, რომლის დაბოლოება აღარ იკითხება.

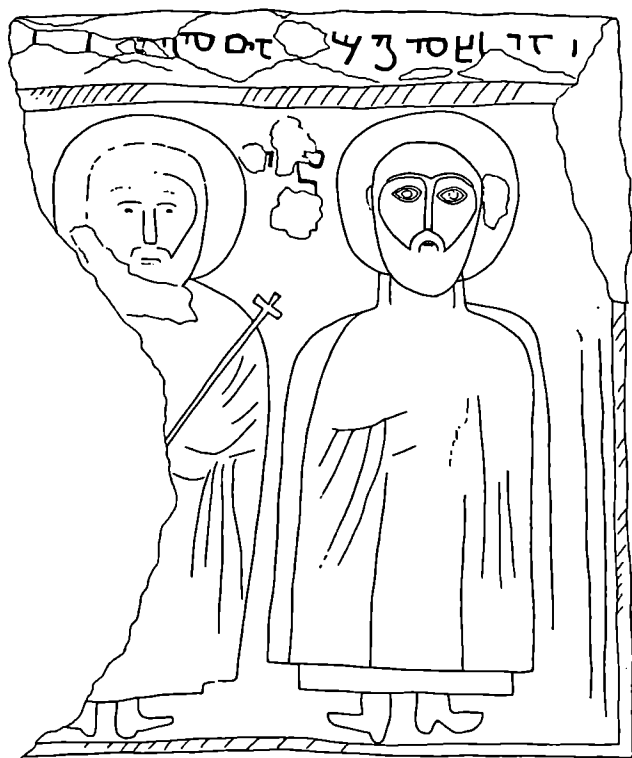
შუა საუკუნეების ქართული ნაქანდაკარი ძეგლების განხილვისას მრავალი მკვლევარი აღნიშნავს იმას, რომ ერთსა და იმავე ეპოქაში პლასტიკურად დამუშავებული ნიმუშების გვერდით, არსებობს სიბრტყობრივ-დგორატიულად გადაწყვეტილი ძეგლებიც.<sup>118</sup> ეს ტენდენციები მაგალითების სიმრავლის გამო განსაკუთრებით ნათლად X საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებზე მოჩანს და ამ ხანაში მსგავს მიდგომას ერთი ძეგლის, ხახულის ტაძრის (X ს-ის II ნახევარი) ფასადებზეც ვხედავთ, სადაც სამხრეთი სარკმლის თავზე არსებულ არწივის პორელიეფურ გამოსახულებას ამავე ფასადის კარის ირვკლივ გამოკვეთილი სრულიად ბრტყელი რელიეფები ემეზობლებიან.<sup>119</sup> თავს აღარ შეგაწყენთ ამ ეითარების საილუსტრაციო მასალის მოხმობით, მხოლოდ ვიტყვი, რომ X საუკუნის მეორე ნახევრის პლასტიკურად დამუშავებული მონუმენტური სკულპტურის საუკეთესო ნიმუშებად ოშკის ტაძრის რელიეფები (963-973წწ.) ითვლება,<sup>120</sup> რომლის მშენებლობის დროს ემთხვევა ღირბის ეკლესიის აგების წლებიც – 957-967წწ. ღირბის ფრონტალური, სტატიკური საქტიტორო გამოსახულებები კი ოშკის დახვეწილი, ნაძერწი, ღინამიკაში გადმოცემული საქტიტორო ფიგურებისგან რადიკალურად განსხვავდებიან. ღირბის ქტიტოროთა რელიეფების კვეთის ხასიათი არ განსხვავდება ამავე ეკლესიის უკვე განხილული სხვა რელიეფების კვეთის ტექნიკური მახასიათებლებისგან, აქაც სწორკუთხა არეში მოქცეული ფიგურები ფონის ამოღების შედეგად არიან გამოვლენილნი და მათი რელიეფის ზედაპირის სიმაღლე მოჩარჩოების ზედაპირის სიმაღლეს უსწორდება. ქტიტოროთა ფიგურების კონტურთა წიბო მართი კუთხით ეშვება ფონისკენ, მცირედაც არ არის მომრგვალებული სხეულის ისეთი ამოწეული ნაწილები, როგორიცაა თავი, მხრები, მკერდი, მუხლები, სახეზე – ცხვირი, ყვრიმალები, ტუჩები. ოსტატი ბრტყელ ზედაპირთა ერთმანეთზე დადება-დაშრეკებით გადმოსცემს გამოსახულებათა ამოწეულ ზედაპირებს. ასეა, მაგალითად, გადმოცემული სახის სიბრტყეზე თხელ ფენად დადებული ცხვირისა და წარბების გაერთიანებული ნაკვთი. მსგავსი ხერხით, ოღონდ უფრო უტრირებითაა გადმოცემული სახის ეს ნაწილები წორბისისა და ავნევის რელიეფებზე. განსხვავებული მიდგომა ჩანს ფეტკობნის ქტიტოროსა (X ს-ის II

ნახ.)<sup>121</sup> სახეების გადმოცემისას. მიუხედავად იმისა, რომ ისინი საგრძნობლად არიან დაზიანებული, მაინც გარკვევით შეიმჩნევა წინ წამოწეული შუბლი, ყვრიმალეების მომრგვალებული ფორმები, წარბებს ქვეშ ჩასმული თვალების ფორმა. ღირბის ახალგაზრდა ქტიტორის ნუშისებრი მოყვანილობის თვალების ჭრილი მოხაზულია უბეების აღმნიშვნელი ამოწეული ბრტყელი ნაკვთებით, რომლებშიც უბეებისვე სიმაღლეზე ამოწეულია თვალის კაკლების მომრგვალება. ხაზგასამელია ის, რომ აქ თვალის გუგა არ არის ამოჭრილი, როგორც ამას ვხვდებით ოპიზის რელიეფზე (IX ს-ის დასაწყისი),<sup>122</sup> ჯოისუბნის გამოსახულებებზე (Xს-ის I ნახ.),<sup>123</sup> კუმურდოს ლეონ მეფის ფიგურაზე (964წ.),<sup>124</sup> ან ვალეს (Xს-ის II ნახ.)<sup>125</sup> აღმოსავლეთი სარკმლის ქტიტორთა გამოსახულებებზე, რითაც ოსტატი მეტად უსვამს ხაზს მზერის მიმართულებას და მაყურებლისთვის უფრო აქტიურს ხდის გამოსახულ პირს.

ქრონოლოგიურად ღირბის ცელესიის აგების ხანას ემთხვევა კუმურდოს ტაძრის მშენებლობაც (964წ.). ამდენად, საინტერესოა კუმურდოს ქტიტორთა გამოსახულებების შედარება ღირბის რელიეფებთან. კუმურდოში, საკურთხეველის მიმდებარე ტრომპო-აფრებში კოხტად ჩასმული გურანდუხტ დედოფლისა და მისი ძმის, ლეონ აფხაზთა მეფის ფიგურებიც, ღირბის რელიეფების მსგავსად, არ სცილდება სიბრტყობრიობის ფარგლებს, თუმცა გურანდუხტის ნაზად დახრილი თავი, ძმისკენ მიმართული მოხდენილი ექსტი და ლეონ მეფის ფრონტალური ფიგურა სადად შემკული სამოსის დეკორით, დახვეწილობის, ზომიერებისა და სისადავის ეფექტს ქმნის. ეს კატეგორიები (ნიშნები), რაც მთლიანობაშიც ახასიათებს კუმურდოს ტაძარს, შორსაა ღირბის ქტიტორთა ბრტყელი გამოსახულებებისგან, რომელთა ზედაპირები სამოსის ნაოჭების აღმნიშვნელი მეჩხერი ხაზებითაა დაფარული. დეკორირების ამ ხერხით ოსტატი ცდილობს როგორც სამოსის მახასიათებელი ნიშნების გადმოცემას, ასევე გამოსახულებათა ერთგვარ „გაცოცხლებას“. აქ მხატვრულ-გამომსახველობითი ეფექტის მთავარი მიმართულება სწორედ ფიგურათა ფონთან დაპირისპირებული კონტურისა და მათ ზედაპირთა ხაზებით დამუშავებაზეა გადატანილი. სიბრტყობრივ გადაწყვეტილი ეს გამოსახულებები სიბრტყის შევსების პრინციპით გარკვეულ სიახლოვეს პოულობენ აძიკვის ცელესიის (X-XI სს.)<sup>126</sup> ოთხი ქტიტორის ფიგურასთან, რომლებსაც კომპოზიციის სწორკუთხა არე თითქმის მთლიანად გაუქსიათ. აძიკვის გამოსახულებებზე მეტი ექსპრესია და ხაზგასმული დეკორატიულობა ჩანს, მხატვრული ამოცანის გადასაწყვეტად ოსტატი აქ უტრირებასა და ზოგიერთი ელემენტის ხელოვნურად გამძაფრებასაც არ ერიდება. ღირბელი ხელოსნის წინაშე, როგორც ჩანს, იდგა ერთადერთი ამოცანა:

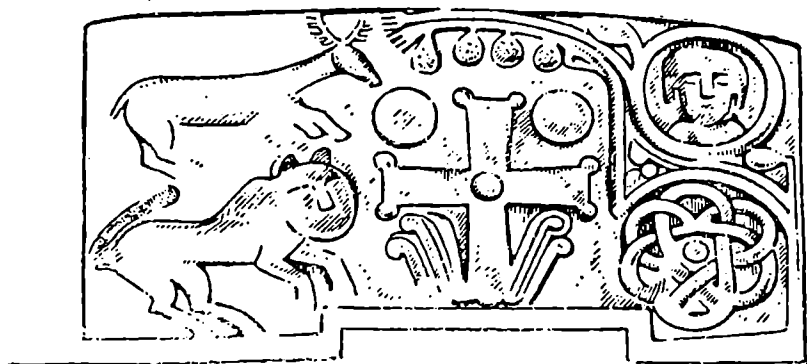
მახასიათებელი ატრიბუტების გამოკვეთისა და სამოსის ზოგიერთი დეტალის გამოვლენით როგორმე „დოკუმენტურად“ გადმოეცა ქტიტორთა ღირსება. ნათელია, რომ იგი, ისევე როგორც წორბისა და აენევეში მომუშავე ქვისმთლელები, ხალხის წრიდან იყო გამოსული და მაღალ მხატვრულ ამოცანებს არ ეჭიდებოდა.

ღირბის ქტიტორთა განყენებული გამოსახულებები არაფერს გვეუბნება მათ ღვაწლზე ცელესიის მშენებლობასთან დაკავშირებულ საქმეში, ამ მხრივ ვერც რელიეფის დაზიანებული წარწერა გვეშველება. ქტიტორების ცუდად შემორჩენილი სამოსისა და თანმხლები ინსიგნიების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ისინი იერარქიულად მაღალ საფეხურზე მდგომი პირები არიან. ამ რეალობას ამყარებს მათი შარავანდმოსილობაცა და ცელესიის აღმოსავლეთი



ნახ. 17. ღირბი. აღმოსავლეთი ფასადი, მეფეთა რელიეფი (ნახ. გ. გავოშვიძისა)

ფასადის უმაღლეს ადგილას გამოსახვის პატივიც. შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში საერო ქტიტორების შარავანდით გამოსახვის ვერავითარ კანონზომიერებას ვერ ხედავს გ. ალიბეგაშვილი. მისი დაკვირვების ნათელი მაგალითია თამარ მეფის გამოსახულებები, - სამ შემთხვევაში გვირგვინოსანი შარავანდმოსილია, ხოლო ბეთანიის ტაძარში თამარ მეფე, რატომღაც, შარავანდის გარეშეა გამოსახული. ქტიტორის შარავანდით გამოსახვა არც იმაზე ყოფილა დამოკიდებული, გარდაცვლილი იყო თუ არა იგი გამოსახვის მომენტისათვის.<sup>127</sup> დაახლოებით მსგავსი ვითარებაა საქტიტორო რელიეფებზეც. თუ საერო ქტიტორი წმინდანის წინაშეა წარმდგარი, მას, უმეტესად, შარავანდის გარეშე გამოსახავდნენ ხოლმე, თუმცა ამ შემთხვევებშიც გვაქვს გამოწაკლისები.<sup>128</sup> ღირბის ქტიტორთა იზოკეფალური, ფრონტალური ფიგურები არც წმინდანის წინაშე დგანან და არც ეკლესიის გამოსახულება უპყრიათ ხელთ, ეკლესიიანი ქტიტორების გამოსახულებებს კი ხშირად ეხედებით X საუკუნის ქართული და სომხური ტაძრების ფასადებზე, რაც ამ პირთა ეკლესიის მშენებლობის წამოწყებასა და დაფინანსებაში გაწეული ღვაწლის მოწმობაა. მაშ ვინ უნდა იყვნენ ღირბის აღმოსავლეთი ფასადზე გამოსახული ისტორიული პირები? ამ კითხვაზე მიახლოებითი პასუხის გაცემა მათი სამოსისა და ინსიგნიების განხილვის შემდეგ შეგვეძლება. რელიეფის დაზიანების გამო ამ პირთა სამოსის მრავალი დეტალი გაურკვეველია. მიუხედავად ამისა, დანამდვილებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ისინი მაღალი რანგის საერო პირთა სახეიშო, პარადულ ტანსაცმელში არიან გამოწყობილნი. ორივე პირის



ნახ. 18. ღირბის ეკლესია. აღმოსავლეთი ფასადი, რელიეფი (ნახ. რ. შერლინგისა)

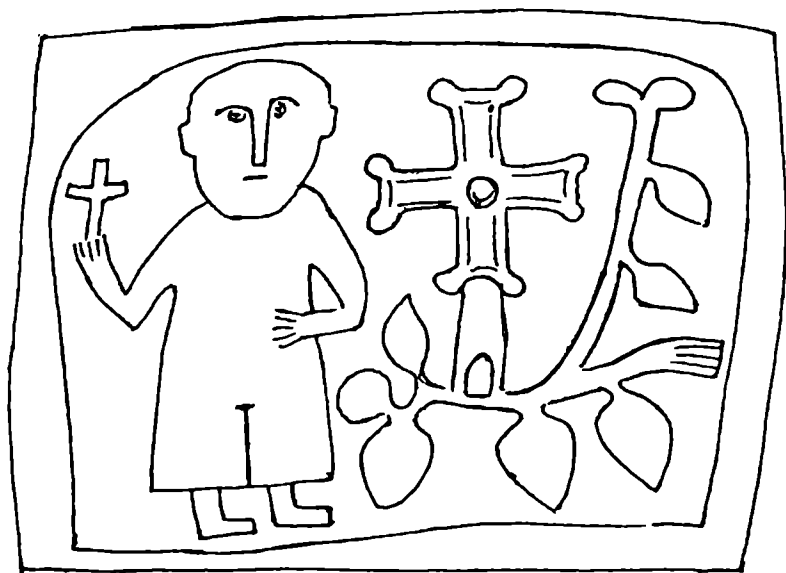
სამოსი წვივების ქვედა ნაწილამდეა დაშვებული. მარჯვნივ მდგომ ახალგაზრდა მამაკაცს, როგორც უკვე აღვნიშნე, ორი ხელი სამოსი და მოსასხამი მოსავს. აშკარად ჩანს, რომ მას ყელზე მომდგარი, მაღალი საყელო აქვს, დაახლოებით ისეთივე, როგორც შავშეთის ტბეთის ტაძრის რელიეფზე (X ს-ის მეორე ნახევარი) გამოსახული მეფის<sup>129</sup> გრძელსახელოებიან მოსასხამს აქვს.<sup>130</sup> აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვიფიქროთ, რომ ღირბის ქტიტორის ყელზე მომდგარი საყელოც მოსასხამის ნაწილია. შესაძლებელია, ამავე პირის სხეულის ორსავე მხარეს დაშვებული თითო ტოტი ტბეთის ქტიტორის მოსასხამის მაგვარი გრძელი სახელოებიცაა. გრძელსახელოებიანი ან ცრუსახელოებიანი მოსასხამი მოსაეთ ადრე შუა საუკუნეების სტელებზე გამოსახულ პირებს,<sup>131</sup> მცხეთის ჯვრის ქტიტორებს (586-605 წწ.),<sup>132</sup> კუმურდოს ტაძარზე გამოსახულ ლეონ მეფეს (964 წ.),<sup>133</sup> ზაქის (ზეგანი) ქტიტორს (X ს. II ნახ.),<sup>134</sup> ატენის სიონის ფასადებზე გამოქანდაკებულ პირებს (X ს.)<sup>135</sup> და, როგორც ჩანს, ეს მოსასხამი მეფეებისა და ერისთავების შესამოსელი იყო. ღირბის ახალგაზრდა წარჩინებულის ქვედა სამოსი კაბის მაგვარი თარვისაა, თუმცა სახელოები არ შეენიშნება, მოკეცილ მარჯვენა ხელზე გადაფენილი ქსოვილის შვეული ნაოჭების კვალი ჩანს. მარცხნივ გამოსახული ჭარბაგი პირის სამოსელზე ბევრს ვერაფერს ვიტყვი. როგორც ჩანს, მასაც კაბა და მოსასხამი აცვია, რაზეც მისი სამოსის მარჯვენა ბოლოს საფეხურისებრი დაბოლოება მეტყველებს. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს საგანი ამ ქტიტორის მარჯვენა ხელში - ტოლმკლავა ჯვრით დაბოლოებული გრძელი ბუნი, რომელიც, როგორც ჩანს, ამ პირის იერარქიულ სტატუსს განსაზღვრავს. ამ საგნის ბოლო არ ჩანს, მაგრამ ადვილი მისახვედრია, რომ იგი ხელში საჭერი მსუბუქი ნივთი უნდა ყოფილიყო და არც ძალიან გრძელი ბუნი უნდა ჰქონოდა, რადგანაც ამ შემთხვევაში მას ქტიტორის გვერდით ვერტიკალურად გამოსახავდნენ, როგორც ეს, მაგალითად, ბრდაძორის ღიღსა და მცირე სტელებზე (VII ს. II ნახ.)<sup>136</sup> ანდა იჯარეთისა<sup>137</sup> და ბრეძის კვირაცხოვლის<sup>138</sup> რელიეფებზე (ორივე X ს-ის II ნახ.) ჩანს. ღირბის რელიეფზე დადასტურებული საგანი უფრო კვერთხს მიაგავს. ამგვარი, ჯვრით დაბოლოებული მოკლებუნიანი სკიპტრა მარცხენა ხელში უჭირავს საქართველოს ეროვნული მუზეუმის, შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის, ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენაზე ექსპონირებულ სარგვეშის (ხარაგაულის რ-ნი) სტელაზე (X-XI სს. მიჯნა) გამოსახულ ერთ-ერთ პირს (სხსმ „დ“ №1133/1,2.), რომელსაც გრძელი სამოსი მოსავს, ამავე ხელზე კი სამოსის კალთის მძიმე ნაოჭები ეფინება. ეს შარავანდმოსილი პირი, რომელიც წმინდანი მგონია, სხეულით მიმართულია მარცხნივ და მარჯვენათი, აღბაას, აკურთხებს

(ხელის მტევანი ადარ ჩანს) მის მარცხნივ მდგარ, ფრონტალურად გამოსახულ პიროვნებას.<sup>139</sup> ამგვარივე, ჯერით დაბოლოებული კვერთხი უნდა ეპყრას მარჯვენა ხელში წორბისის ტიპანზე გამოსახულ მხედარსაც.<sup>140</sup> ეს საგანი ი. მეგრელიძეს წერაქვი ჰგონია,<sup>141</sup> თუმცა ლ. შანიძემ მასში, სრულიად სამართლიანად, ჯვარი ამოიცნო.<sup>142</sup>

საქრისტიანოში ჯვრით დაბოლოებული კვერთხი-სკიპტრა იმპერატორისა და მეფის ძალაუფლების აღმნიშვნელი ერთ-ერთი ინსიგნია იყო.<sup>143</sup> ჯვრით დაგვირგვინებული, გრძელბუნიათი კვერთხი უპყრია ხელთ, მაგ., Dumbarton Oaks-ის კოლექციის სპილოს ძეღის ტრიპტიქონის ფრთაზე (Xს.) გამოსახულ ბიზანტიის იმპერატორს, რომელიც, სავარაუდოდ, კონსტანტინე VII პორფიროგენეტია (913-959წწ.).<sup>144</sup> ამგვარი მსუბუქი სკიპტრა უჭირავს ბაგრატ IV შვილს მარიამ ბაგრატიონს იოანე ოქროპირის ჰომილიის მინიატურასა (1071-1081წწ.)<sup>145</sup> და ხახულის კარედი ხატის ტიხრულ მინანქარზე (1071-1078წწ.).<sup>146</sup> მარიამ დედოფალს ორივე შემთხვევაში აუყვებული ჯვრით დაბოლოებული სკიპტრა უყავია. ამგვარივე ჯვარი ადგას უნგრეთის მეფე გეზა I (1074-1077წწ.) კვერთხს (ტიხრული მინანქრის ტექნიკით შესრულებული ამ პირის წელსზეთი გამოსახულება უნგრეთის სამეფო გვირგვინს ამკობს).<sup>147</sup> ჯვრიანი გრძელი სკიპტრა უჭირავს დედოფალ ზოიას ბუდაპეშტის მუზეუმში დაცული დიადემის (1042-1050წწ.) ტიხრული მინანქრის ერთ-ერთ ფირფიტაზე.<sup>148</sup> ტოლმელავა ჯვრით დასრულებული ერთნაირი, მოკლე კვერთხები უპყრიათ ოშის (963-973წწ.) გუმბათქვეშა სამხრეთ-დასავლეთი ბურჯის სამეფო ნიშის იმპოსტებზე გამოკვეთილ ბაგრატ ერისთავთ-ერისთავსა და დავით მაგისტროსს.<sup>149</sup> ოქროს შარავანდში მოქცეული ჯვრით გაფორმებული სკიპტრა გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე საქტიტორო რიგში გამოსახულ გიორგი III უყავია (1156-1184წწ.).<sup>150</sup> ჯვრიანი მსუბუქი სკიპტრა უჭირავს ათონის დიონისიუს მონასტრის ხატზე გამოსახულ ტრაპიზონის იმპერატორს ალექსი III კომნენოსს (1349-1390წწ.).<sup>151</sup> მსგავსი, მოხდენილი სკიპტრები უჭირავთ გელათის მთავარი ტაძრის ფრესკაზე (XVIIს.), საქტიტორო რიგში წარმოდგენილ იმერეთის მეფე ბაგრატ III (1510-1565წწ.) და მის ძეს გიორგი II (1565-1585წწ.).<sup>152</sup> ამგვარად, ზემოთ ჩამოთვლილი მაგალითები თითქმის საკმარისია იმისთვის, რომ დირბის ჭარმაგი ქტიტორი უმაღლეს ხელისუფლად მიგვეჩინა, თუმცა გარკვეულ ეჭვებს მისი ცუდად შემორჩენილი გრძელი სამოსი მაინც აჩენს - ზომ არ შეიძლება აქ სასულიერო პირი იყოს გამოსახული? მაგრამ თუ შუა საუკუნეების სხვადასხვა რანგის სასულიერო პირების გამოსახულებებს გადავაუღებთ თავალს, შევაჩვენებთ, რომ ჯვრით დაბოლოებული ამგვარი კვერთხი



სასულიერო პირების ატრიბუტი არ არის. რავენის სან ვიტალეს მოზაიკაზე (547 წ.) გამოსახულ არქიეპისკოპოს მაქსიმენს მარჯვენა ხელში ვერტიკალზე დაგრძელებული ძვირფასი ქვებით შექმული ჯვარი უპყრია,<sup>151</sup> თესალონიკეს წმ. დემეტრეს ბაზილიკის მოზაიკაზე (VII ს.) კი წმ. დემეტრე ორ დონატორთან ერთადაა გამოსახული, რომელთაგანაც ეპისკოპოსს ხელში კოდექსი, საერო პირს კი არგანი უპყრია;<sup>154</sup> კოდექსით ხელშია გამოსახული რავენის სან აპოლინარე ინ კლასეს აფსიდის მოზაიკაზე (VI ს.) არქიეპისკოპოსი ურსინიუსიც.<sup>155</sup> ლოცვის პოზაშია გამოსახული ეპისკოპოსი სოხუმის შემოგარენში ნაპოვნ ფილაზე (X ს.).<sup>156</sup> ანტონ ცაგერელი ეპისკოპოსი ღალამის სეიმონ მესვეტის ხატზე (XI ს-ის პირველი ოცწლეული),<sup>157</sup> ეპიფანე კათალიკოსი იენაშის ოთხთავის მოჭედებულობაზე (XIII ს-ის I მეოთხედი),<sup>158</sup> ჩამოთვლილი მგაღალითები კმარა იმისთვის, რომ მკითხველი დარწმუნდეს - ჯერით დაბოლოებული მსუბუქი კვერთხი სასულიერო პირების ინსიგნია არ არის.<sup>159</sup> მაღალი რანგის სასულიერო პირების ატრიბუტი საღვდელმთავრო ხელჯოხი-არგანია, რომელსაც ხშირად ლათინური გრაფემა „T“-ს ფორმა აქვს. ამგვარი სამი ხელჯოხია დაცული მოსკოვის კრემლის



ნახ. 19. აგნევის კელესია. სამხრეთი მკლავის დასავლეთი კედელი, რელიეფი (ნახ. გ. გავოშიძისა)

„ორუყენია პალატაში“, რომელთაგანაც ერთ-ერთი მოსკოვის მიტროპოლიტ გერონტის (XV ს.) ეკუთვნოდა.<sup>160</sup> მსგავსი ფორმის არგანი უპყრია გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე გამოსახულ აფხაზეთის კათალიკოსს, ევდემონს (XVII ს.).<sup>161</sup> იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის ფრესკაზე გამოსახულ მანგლელ ეპისკოპოსს, თეოდოსე რევისშილს (XVIII ს.),<sup>162</sup> „ტაუს“ ფორმის ხელჯოხებს ატარებდნენ სომეხი იერარქებიც, იხ. ეპისკოპოსთა გამოსახულებები ხოჟორნის (XI ს.-ის 50-იანი წლები),<sup>163</sup> პალარწინის (1281 წ.)<sup>164</sup> რელიეფებზე, ტოროს ტარონელის მინიატურაზე (XIV ს.)<sup>165</sup> და მრავალი სხე.<sup>166</sup>

„ძველი ერისთავთა“-ში (1348-1400 წწ.) დაწერილებით აღწერილია ის ინსიგნიები, რომლებიც მეფემ გადასცა როსტომ ერისთავს - „... და შემოსა სამოსლითა მით, რომელ ემოსა მაშინ მეფესა, და შეაცუა ბეჭედი და საყური და სარტყელი თჳსი, საჭურველი და ცხენი თორნოსანი, დროშა და შუბი“,<sup>167</sup> ჩამოთვლილ ინსიგნიებში არ ფიგურირებს სკიპტრა-კვერთხი. ე. თაყაიშვილმა 1910 წელს ზემო სვანეთის სოფ. მურყმელში, წმ. ბარბარეს სახელობის ეკლესიაში აღმოაჩინა ორი ვერცხლის „სკიპტრა-ლახტი“ და იგი ერისთავთა ხელისუფლების ნიშნად მიიჩნია.<sup>168</sup> ამ ნივთების ამდაგვარ იდენტიფიკაციას იზიარებენ - გ. ჩუბინაშვილი,<sup>169</sup> გ. ჩიტაია.<sup>170</sup> აღნიშნული ნივთები, აშკარად, სახელისუფლებო ინსიგნიებია, მაგრამ მათ რომისებრი და სფერული დაბოლოება (ჩანახატი იხ. სქ. 153) აქვთ, რითაც განსხვავდებიან კიდეც ღირბის ქტიტორისა და ტაო-კლარჯეთის ბაგრატიონთა ჯვრით დაბოლოებული სკიპტრებისაგან (იხ. ოშკის ქტიტორთა გამოსახულებები).

ამგვარად, დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ღირბის რელიეფზე გამოსახული ხანშიშესული მამაკაცი არც სასულიერო პირია და არც ადგილობრივი ერისთავი, იგი, თავისი ატრიბუტიდან (ჯვრით დაბოლოებული კვერთხი) გამომდინარე, უმაღლესი ხელისუფალი - მეფე უნდა იყოს. აღსანიშნავია, რომ ამ სამეფო გვარის პირებს, როგორც ჩანს, ღირბის ეკლესიის მშენებლობაში არ მიუღიათ მონაწილეობა, წინააღმდეგ შემთხვევაში უფრო მოსალოდნელი იყო, რომ ისინი ეკლესიით ხელში გამოესახათ. ამავე დროს მათი ხატისებრი, წმინდანებივით წარმოდგენილი ფრონტალური ფიგურები და რელიეფის მღებარეობა ტაძრის ზედა ზონაში, თითქოსდა იმ მიზნისაა შესრულებული, რომ პრესტიჟი ქესქინოს ამ მცირე, ერთი შეხედვით თითქოს უმნიშვნელო, პროვინციული ეკლესიას. მსგავსი ვითარება კუმურდოშიც (964 წ.), სადაც ეკლესიის ინტერიერში, ტროიმპო-აფრებზე, ზეცოური ზონის სიახლოვეს დედოფალი გურანდუხტი და მისი ძმა ლეონ აფხაზთა მეფე არიან გამოსახულნი.<sup>171</sup> ამ პირებსაც, მსგავსად ღირბის კედელზე გამოსახულ

მეფეებისა, კუმურდოს ტაძრის მშენებლობაში უშუალო მონაწილეობა არ მიუღიათ, მაგრამ მათი, როგორც რეგიონის უზენაეს ხელისუფლთა ფიგურები, საკურთხეველის სიახლოვეს გამოაქანდაკეს.

ამ ვრცელი მიმოხილვის შემდგომ და ღირბის ცკლესიის წარწერის მონაცემების საფუძველზე ვფიქრობ, დამაჯერებელი უნდა იყოს მოსაზრება, რომ ცკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ორფიგურიანი კომპოზიციის მარცხნივ მდგომი, ხელში კვერთხით წარმოდგენილი პირი ლეონ აფხაზთა მეფედ (957-967წწ.) ვიცნობ. ამ რელიეფზე ლეონ მეფე ჭარმაგ კაცადაა წარმოდგენილი, რაც, ვფიქრობ, ისტორიულ რეალიებს არ უნდა ეწინააღმდეგებოდეს: როგორც ვიცით ეს სკიპტროსანი დაახლოებით ოცდაათი წლის განმავლობაში (926/927-957წწ.) ქართლს მართავდა ვითარცა ერისთავი და თუ დავუშვებთ, რომ მან ეს სახელო ოცი წლისამ მაინც მიიღო, მაშინ ლეონი გამეფებისას, მინიმუმ, ორმოცდაათი წლისა იქნებოდა, რაც სრულიად ეთანხმება რელიეფზე წარმოდგენილი პირის შესახედაობას.

შუა საუკუნეებში დადგენილი სოციალური ურთიერთობების რეგლამენტის საფუძველზე, მრავალფიგურიან საეტიტორო კომპოზიციებში გვერდოვერდ, როგორც წესი, რანგით თანაბარი პირები, ანდა ერთი ოჯახის წევრები გამოსახუბოდნენ ხოლმე: მძები ბაგრატ ერისთავთ ერისთავი და დავით მაგისტროსია გამოქანდაკებული ოშკის (963-973წწ.) რელიეფებზე, ცოლ-ქმარი უნდა იყოს წარმოდგენილი ფეტობნის რელიეფზე (Xს.), მამა-შვილი, რატი და ლიპარიტ ბაღვაშებია გამოსახული შეპიაკის სარკმლის თავზე (X ს-ის ბოლო), ერთი ოჯახის წევრებია ქოროლოს დონატორებიც (Xს.).<sup>172</sup> ამავე პრინციპითაა განაწილებული ეტიტორთა გამოსახულებები ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებზეც: ზემო კრისში, ატენში, ვარძიაში, ბეთანიაში, ყინცვისში, ბერთუბანში, ნათლისმცემელში და სხვ. მსგავსი ვითარებაა სომხურ სინამდვილეშიც: მძები სუმბატ და გურგენ ბაგრატუნები – აღბატში (991წ.), ტაშირ-ძორაგეტელი მეფეები, მძები კვირიკე და სუმბატი – სანაჰინში, ერისმთავარი ხოსროვ მხარგრძელი და ეპისკოპოსი დიოსკოროსი – ხოვორნიში, მძები ზაქარია და ივანე მხარგრძელები – არიჭავანჭში, ორი ეპისკოპოსი – აღარწინში და სხვ. ამ მაგალითებიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ღირბში გამოსახულ აფხაზთა მეფე ლეონის გვერდით მდგომი ახალგაზრდა პირი გვირგვინის ოჯახის წევრი და, შესაძლებელაა, მისი უმცროსი ძმა დემეტრე იყოს. დემეტრე III-მ (967-975წწ.) ლეონ III შემდგომ ჩაიბარა აფხაზთა სამეფო და, როგორც ჩანს, ლეონის სიცოცხლეში მძებს ერსმანეთთან მშვიდობიანი და კარგი ურთიერთობა ჰქონდათ, რაზეც დემეტრე მეფის მიერ კვირიკე ქორებისკობისისადმი ნათქვამი სიტყვებიც მეტყველებს, როდესაც

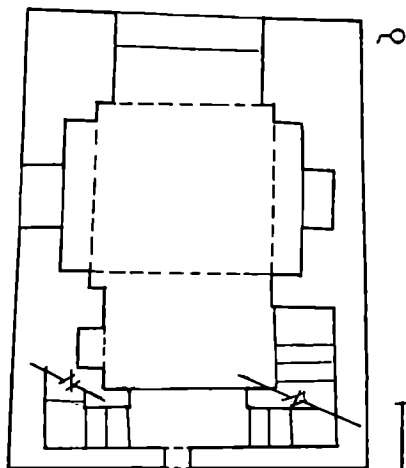
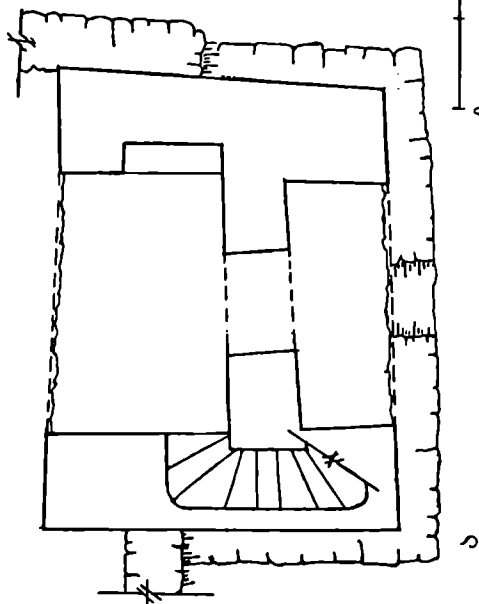
მეფე ქორეპისკოპოსს თავისი ძმის თეოდოსის შეპისარიგებლად, რეალურად კი მის ხელში ჩასაგდებად შუამავლობას სთხოვდა: „აწ შუამდგომლობითა მომანდეგ ძმა ჩემი, და ვიყვნეთ ორნივე სწორად უფალ მამულსა ჩუენსა, ვითარცა ვიყვენით უწინარეს მე და ლეონ“.<sup>173</sup>

ამრიგად, ღირბის ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე, ეტყობა, წარმოდგენილი არიან აფხაზთა მეფე ლეონ III და მისი ძმა დემეტრე. მათი გამოსახულებები შიდა ქართლის ერთ-ერთი სოფლის ეკლესიის კედელზე გარკვეული პოლიტიკური ვითარების მაუწყებელია. ამ რეგიონში აფხაზთა მეფეს არამყარი ხელისუფლება ჰქონდა, ფრონის ხეობას კი, როგორც ქართლ-იმერეთის სატრანზიტო გზას, რომელსაც მეფე ლეონი თავისი ერთგული მოხელეებით, როგორც ჩანს, საიმედოდ აკონტროლებდა, აფხაზთა სამეფოსთვის სტრატეგიული მნიშვნელობა ჰქონია.

ძველი ეკლესიის სამხრეთ კედელს, სამხრეთი მინაშენის მსგავსად, ალბათ, ორი სარკმელი უნდა ჰქონოდა, რომელთაგან აღმოსავლეთისას, როგორც უკვე აღვნიშნე, ამკობდა გადანაკეცბიანი თავსართი და რელიეფური კომპოზიცია „დანიელი ლომთა ხაროში“ (ტაბ.13), რომელიც 2005 წელს დასრულებული სარესტავრაციო სამუშაოს დროს ნაწილობრივ გამოვლინდა (რელიეფის ხილული ნაწილის ზომა 40X50სმ.). რელიეფის ზედა მესამედი სამხრეთი მინაშენის კამარის სისქეშია ჩაფლული, მაგრამ გარკვევით მოჩანს სამფიგურიანი ცენტრული კომპოზიციის ქვედა ნაწილი, წინასწარმეტყველ დანიელის ფრონტალური ფიგურით. დანიელის ორსავე მხარეს სიმეტრიულად გამოსახულია ორი აყალყული ლომი, რომელთა მხოლოდ ფეხებიდა ჩანს (მარცხნივ მდგარი ლომის წინა ერთი და უკანა ორი ფეხი, მარჯვენა ლომის კი მხოლოდ უკანა ორი ფეხი). წინასწარმეტყველს კოჭებადღე დაშეებული და წელზე ქამარშემოვლებული კვარტი მოსავს. საფიქრებელია, რომ ხელები მას ზეაპყრობილი უნდა ჰქონდეს, თუმცა, როგორც აღვნიშნე, ამჟამად რელიეფის მხოლოდ ქვედა მონაკვეთია ხილული.

ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველის, დანიელის სასწაულებრივი ხსნის თემა ქრისტიანულ სახითმეტყველებაში განმარტებულია, როგორც მაცხოვრის ჯვარცმისა და აღდგომის წინასწარუწყება და სულის ხსნის სიმბოლური გამოხატულება<sup>174</sup>. ეს სიუჟეტი პოპულარულია შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში და განსაკუთრებით მრავლად ჩვენში X საუკუნის ქვაზე კვეთილ საფასადო რელიეფებზე გვხვდება. ეს გამოსახულებები ხშირად ეკლესიათა აღმოსავლეთი ფასადის სარკმლის ზედანს ამკობს (ბურნაშეთი<sup>175</sup>, ბაგრა<sup>176</sup>, ხოსპიო<sup>177</sup>, ბზის წმ. გიორგი და ღმრთისმშობელი<sup>178</sup>). ღირბის შემთხვევა ერთ-ერთი იშვიათი

4



ნახ. 20. დირბი. სამრეკლო ა) პირველი სართულის გეგმა, ბ) მეორე სართულის გეგმა

მაგალითია ამ კომპოზიციით სამხრეთი სარკმლის შემოქმედისა. იდეურად ეს კომპოზიცია ეხმანება ამავე ეკლესიის საკურთხეველის სარკმლის კომპოზიციას, სადაც სამოთხეში დანერგილი სიცოცხლის ხე - ძელი ცხოველია გამოსახული, რაც ასევე სულის ხსნის იდეასთანაა კავშირში.

ძნელია ასე შემონახული რელიეფის შესახებ მსჯელობა, მაგრამ დაბეჯითებით შესაძლებელია ითქვას, რომ კვეთის ტექნიკური მახასიათებლებით იგი სრულ თანხმობაშია ღირბის უკვე განხილულ რელიეფებთან, ლომების წინ გაშვებული თათების მიმართება წინასწარმეტყველ დანიელის ფიგურისადმი კი დაახლოებით ისეთივეა, როგორც ამას კეხვის წმ. გიორგის ეკლესიის მსგავსი სიუჟეტის რელიეფზე (Xს-ის II ნახ.)<sup>179</sup> ვხედავთ.

ეკლესიის სამხრეთ კედელშივე გაჭრილი კარის ტიმპანად, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ძველი ეკლესიის (Xს.) კარის ტიმპანია გამოყენებული. მის ცენტრში ჩაკვეთილ სწორკუთხა არეს ავსებს ტომელავა ჯვრის გამოსახულება (ნახ.4,ტაბ.10), რომლის ბურთულებით გაფორმებული მკლავების ბოლოები მცირედაა გაგანიერებული. ჯვრის ბუნის ორსავე მხრიდან ორი წყვილი უცნაურად მოკაუჭებული რტოა ამოსული. ამ გამოსახულების უახლოესი პარალელები დისევისა (ნახ.18) და არბოს ეკლესიების აღმოსავლეთი სარკმლების შემკულობის კომპოზიციების ცენტრში გამოსახული ჯვრებია, რომლებიც ასევე სპეციფიკურად სტილიზებული ყლორტებით არიან აყვავებულნი. სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული მოსაზრებით, დისევისა და არბოს რელიეფები უაღრესი მსგავსების გამო ერთი ხელოსნის ნამუშევრადაა მიჩნეული<sup>180</sup>.

ეკლესიის საკურთხეველში, XVII საუკუნის აგურის კანკელს მიღმა, შემონახულია ფრიად იშვიათი ფორმის ტრაპეზი – აფსიდის კედელში ჩამონტაჟებული ქვის ფილა, რომელიც მუქი შინდისფერი ქვის ორ პროფილირებულ სექტზეა დამყარებული (ნახ.6,ტაბ.15). ღირბის ეკლესიის ტრაპეზი ე.წ. მაგიდისებრი ტრაპეზების ჯგუფს განეკუთვნება. განსხვავებული სიგანის მისი ორი ცილინდრული საყრდენი მსგავსადაა შემკული: მათ კუთხეებზეჩაკვეთილი პარალელეპიპედის ფორმის მსხვილი ბაზები და კაპიტელები და შუა წელზე გამობერილი, მუფთისებრი „სამაჯურები“ აქვთ. სვეტების ბაზებს შორის ფართობი შევსებულია და კირითაა გადაღესილი. ქვის ფილა, რომელიც ტრაპეზის ზედაპირს წარმოადგენდა, დღეს გრანიტის ქვათილეებითაა შემოსილი და მას თავდაპირველი სახე დაკარგული აქვს.

საქართველოში შემორჩენილი ძველი ტრაპეზები, ჩვეულებრივ, ერთიანი ქვის მონოლითებია, თუმცა რამდენიმე ეკლესიაში (უბისა, მარტვილი<sup>181</sup>, გელათი<sup>182</sup>) მაგიდისებრი ტრაპეზიც გვხვდება. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად

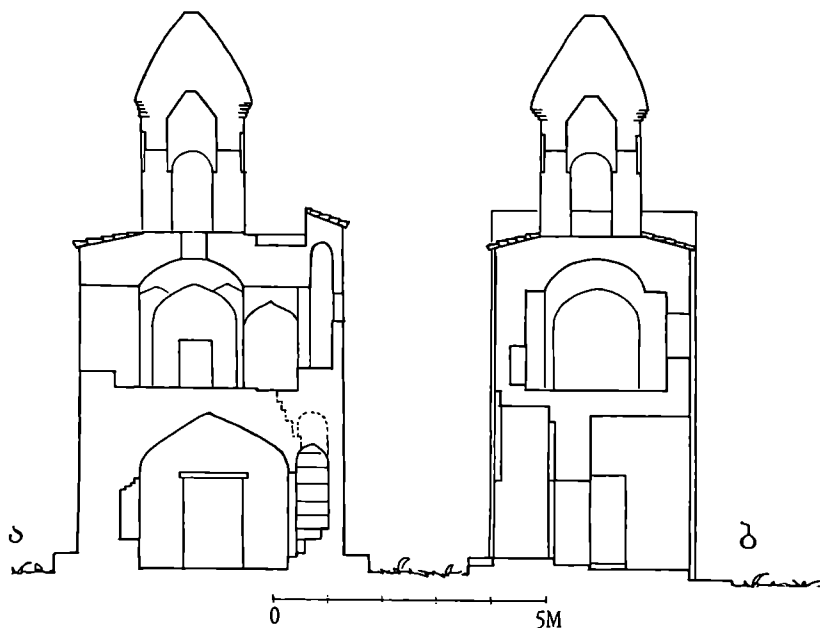
სვეტიცხოვლის საკურთხეველშიც აღმოჩნდა ტრაპეზის ფილის ოთხი სვეტის სამაგრი ღრმულები<sup>183</sup>. შემორჩენილია ჩვენში მაგიდისებრი ტრაპეზების იმიტაციის მაგალითებიც – მცხეთის მცირე ჯვარი (VI ს.)<sup>184</sup>, გველდესი (VIII-IX სს.)<sup>185</sup>, ოლთისი (X ს.-ის 60-იანი წწ.)<sup>186</sup>. შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენაზე ექსპონირებულია ორი ორნამენტირებული რვაწახნაგა სვეტი (VII ს.) ძაძვის მონასტრიდან (სსმპ-„დ“ №1168-1171) (ქარელის რ-ნი), რომლებიც, როგორც ჩანს, მაგიდისებრი ტრაპეზის სვეტები უნდა ყოფილიყო<sup>187</sup>. მაგიდის ფორმის ქვის უძრავი ტრაპეზი ლიტურგიული დანიშნულების ამ სტრუქტურის უძველესი ფორმაა. ამგვარი ტრაპეზებია აღმოჩენილი ქრისტიანული აღმოსავლეთის ადრე შუა საუკუნეების მრავალ ტაძარში<sup>188</sup> და საქართველოც, როგორც ჩანს, ამ მხრივ გამონაკლისს არ წარმოადგენდა.

ღირბის ცელესიაში დაცული ტრაპეზის სვეტები თავისი უხეში, არქაული ფორმებით, შესაძლებელია, ცელესიის აგების ხანასთან (X ს.) დაგეგმვაშირებიანა, თუმცა ამგვარი მსხვილი „სამაჯურებით“ სვეტების შემოება უფრო მოგვიანო ეპოქის მცირე ხუროთმოძღვრული ფორმებისთვისაა ნიშანდობლივი. მსგავსი ნაკეთებითაა შემკული სვეტები სამთავროს ტაძრის კანკელისა, რომლის ორნამენტულ დეკორს რ. შმერლინგი მახასიათებელი ნიშნებით სვეტიცხოვლის ტაძარში ჩადგმული უფლის საფლავის მცირე ცელესიის დეკორს ამსგავსებს და ამიტომ მასაც XV საუკუნის პირველი ნახევრით ათარიღებს<sup>189</sup>. აქედან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ ღირბის ტრაპეზიც XV-XVI საუკუნეებში ცელესიაში წარმოებული დიდი სარემონტო სამუშაოების დროს შექმნეს.

ღირბის მონასტრის ტერიტორიაზე ჩატარებული გათხრების შედეგად აღმოჩნდა თემძის სალათისფერი ტუფის მცირე ორნამენტირებული ფრაგმენტი (ზომები: 7X8 სმ), რომლის ზედაპირზე გამოსახულ სამხარდვა გეომეტრიულ ორნამენტში ჩუქურთმის გადაბმის კვანძები ჩაბურღვით არის აღნიშნული (ტაბ.17). ეს მოტივი შესრულების ხარისხითა და დეკორის სტილით აშკარად მიგვანიშნებს ქვაზე კვეთილობის ქართული ხელოვნების მოგვიანო ხანაზე და თამამად შეიძლება XIV-XV საუკუნეებით დათარიღდეს. ქვის ეს შემკული ფრაგმენტი ახლოდან აღსაქმელი ობიექტის ნაწილია და, როგორც ჩანს, იმ კანკელისა უნდა იყოს, რომელიც ქრონოლოგიურად ღირბის დღევანდელ, აგურით ნაგებ კანკელს უსწრებდა წინ და რომელიც, როგორც ჩანს, ცელესიის მოხატვის დროს (XIV ს.-ის შუა ხანა) გამართეს ტაძარში.

**სამრეკლო.** გეგმით არასწორი ოთხკუთხედის ფორმის (ზომები: 5,00X3,80 მ) ორსართულიანი სამრეკლო ღირბის ცელესიის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ორიოდ მეტრზე დგას (ნახ.20, ტაბ.1-3). იგი ცელესიის ირგვლივ აგებულ ქვიაყრის მცირე

გალავანშია ჩართული და სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედლებში ისრული თაღებით გახსნილი მისი პირველი სართული ეკლესიასთან მისასვლელი კარიბჭის ფუნქციას ასრულებს. შენობის ქვედა სართული თაღების ქუსლებამდე, ძირითადად, რიყის ქვითაა ნაგები, მის ზემოთ კი აგურია ნახმარი. აგურის რიგებს შორის ზოგჯერ რიყის ქვასაც ვხედავთ. სამრეკლოს მეორე სართულზე მოხვედრა კარიბჭის დასავლეთის კედელში მოწყობილი კარიდან ამავალი და ამავე კედლის სისქეში ჩართული კიბითაა შესაძლებელი (ნახ.21). იგი მცირე თაღოვან ტამბურში აღის, საიდანაც კარით ვხვდებით სწორკუთხა ოთახში, რომელიც ორი მხრიდან (აღმოსავლეთიდან და ჩრდილოეთიდან) ღიობებით ნათდება, დასავლეთიდან კი ტამბურის კედელში გაჭრილი სარკმლიდან მეორადი შუქი შემოდის. ეს ოთახი გადახურულია დაბრტყელებულ გუმბათისებრი სფერული კამარით, რომელიც ისრულ თაღებსა და ასევე ისრულ ტრომპებსა თუ აფრებს ეყრდნობა. ტამბურიდან კიბე სამრეკლოს ბანზე აღის, სადაც გამართულია ოთხ ბურჯზე დაყრდნობილი, გეგმაში კვადრატული (ზომები: 1,90x1,90მ) ფანჩატური, რომლის პირამიდული



ნახ. 21. სამრეკლო.

ა) ჭრილი, ხედი სამხრეთისაკენ, ბ) ჭრილი, ხედი დასავლეთისაკენ



გუმბათი კუთხით დაწყობილი აგურით გამოყვანილი ხერხულა კარნიშითაა შემკული. გუმბათის თავზე ჯვრის ჩასამაგრებელი ოთხკუთხა ბაზალტის ქვაა ჩადგმული, რომლის სამხრეთ წახნაგზე მოგრძო ჯვარია გამოკვეთილი.

გვიანი შუა საუკუნეების აგურის სხვა ნაგებობათა მსგავსად, ღირბის სამრეკლოც გარედან ჩაწეული და ამოწეული სიბრტყეების კომბინირების ხარჯზეა გაფორმებული. სამრეკლოს აღმოსავლეთი და დასავლეთი ფასადების დეკორი (ნახ.22,ტაბ.3) მსგავსია: ფასადის შუაში თაღში ჩასმული გოლგოთის ჯვარი, ჯვრის ორსავე მხარეს კი ჩალრმავებით რომბებია გამოსახული. აღმოსავლეთ ფასადზე, როგორც ჩანს, მშენებლობის პროცესშივე, გადაუწყვეტიათ ღიდი ღიობის გამოყვანა, რამაც ღიობის ქვეშ არსებული გოლგოთის ჯვრის მოშაზღვრელი დეკორატიული თაღის დაბრტყელება და ჯვრის ზედა მკლავის დამოკლება გამოიწვია. დასავლეთი კედლის ზედა მხარეს კედლის წყობაში იჯდა კვადრატული ქვის ფილა ძლიერ დაზიანებული ასომთავრული წარწერით<sup>100</sup>. დღეს ქვის ფილის კვალი გამქრალია. ჩრდილოეთი ფასადის, შესასვლელის ორსავე მხარეს საფეხურებზე შემდგარი გოლგოთის ჯვრებია წარმოდგენილი. სამრეკლოს სამხრეთი ფასადის შემკულობა სწორკუთხა ჩალრმავებულ არეში გამოყვანილი შესასვლელის ისრული თაღია, რომლის ზედაპირიც თევზიფხურად ნაწყობი აგურის რიგებითაა გამოყვანილი. ამავე კედელზე, კარის ზევით ქვის მცირე ტოლმკლავა ჯვრის რელიეფია ჩასმული. ისრული თაღები და შესასვლელების ამგვარი სწორკუთხა არეები ირანული ხუროთმოძღვრების მახასიათებელი დეკორატიული მოტივებია და ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლებზე ისინი პირველად გამოჩნდნენ გვიან შუა საუკუნეებში. ამგვარადაა გაფორმებული კახეთში XVI-XVIII საუკუნეების მრავალი ნაგებობა: ახალი შუამთა, გრემის მთავარანგელოზი, შიხიანი, გრემის თარსა გაღავანი, საგარეჯოს პეტრე-პავლე, მანავის ღმრთისმშობელი და სხვ<sup>101</sup>. ქართლში ირანული ელფერის ხუროთმოძღვრული მოტივების შემოყონვა, ვ. ბერიძის დაკვირვებით, უფრო მოგვიანო ხანაში, XVII საუკუნიდან, როსტომ მეფის დროიდან (1632-1658წწ.) იჩენს თავს<sup>102</sup>; მჭადიჯვარი (1668წ.)<sup>103</sup>, ანჩისხატის სამრეკლო (1675წ.)<sup>104</sup>, თხინვალი (XVIII ს.)<sup>105</sup>, სხალტბა (XVIII ს-ის II ნახ.)<sup>106</sup>, თბილისის ბეთლემის შობის ეკლესიის სამრეკლო (XVII ს-ის II ნახ. არაუგვიანეს XVIII ს-ის დასაწყისისა)<sup>107</sup>, ურბნისის სამრეკლო (1706წ.)<sup>108</sup>, თანახლო (XVII-XVIII სს.), ქსოერისი (1712წ.)<sup>109</sup> და სხვ. ღირბის სამრეკლოს ხუროთმოძღვრული ფორმები და დეკორის ხასიათი საშუალებას გაძლევს მისი მშენებლობა XVII საუკუნის მეორე ნახევრით მოვფარგლოთ, იმის გათვალისწინებით, რომ სამრეკლოს არქიტექტურა მსგავსია ღირბის ეკლესიის სამხრეთის მინაშენისა და შემკულობით ამავე ეკლესიის

კანკელსაც უახლოვდება. შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ პერიოდში მონასტერში დიდი სამშენებლო სამუშაო შეუსრულებიათ.

• • •

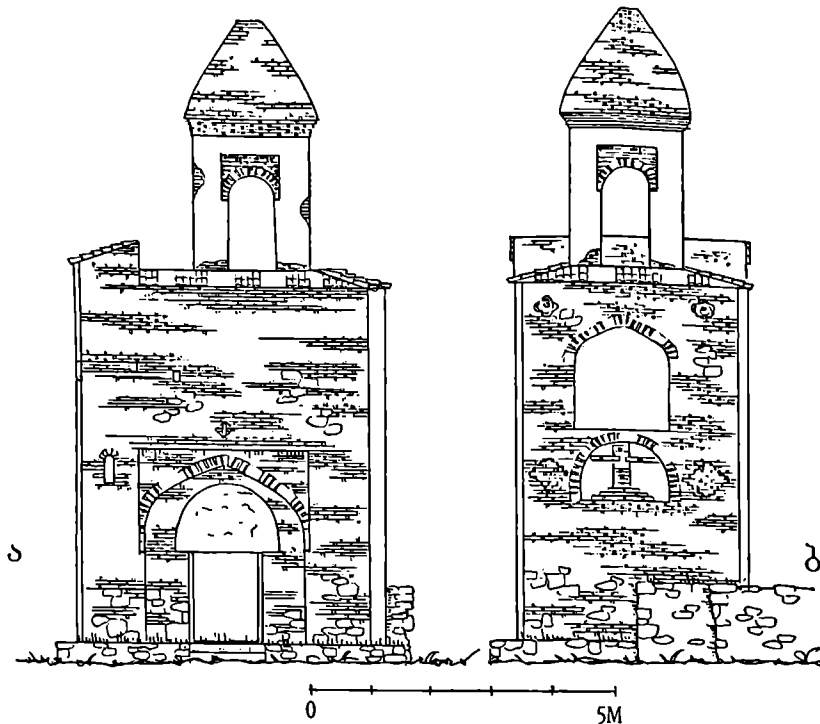
სოფ. ღირბი, თავისი მონასტრით საისტორიო საბუთებში მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეებიდან ფიგურირებს. ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, დვანის წყლის (ოგივე აღმოსავლეთი ფრონე) „დასავლით კიდეა არს ღირბს მონასტერი, სადა ზის არქიმანდრიტი იმრუსალემის ჯვარის მონასტრისა. არამედ მეფენი ქართლისანი დასმენ ქართველთა, და ყოველსა საქართველოსა შინა არს მამული მისი, და ჰყოლობს ესე, და მოსავალს გზავნის ვერცხლად იმრუსალემს“<sup>200</sup>. ამ ამონარიდიდან ვიგებთ, რომ ღირბის მონასტერი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მეტოქე იყო<sup>201</sup> და მას ჯვრის მონასტრის აქიმანდრიტი განაგებდა; მეტოქის მიწებზე მოწეული მოსავალი აქვე, საქართველოში იყიდებოდა, თანხა კი იერუსალიმში იგზავნებოდა. ეს ურთიერთობა იერუსალიმის საპატრიარქოსა და ღირბის ღმრთისმშობლის მონასტერს შორის XX საუკუნის დასაწყისამდე გაგრძელდა<sup>202</sup>. ღირბის ეკლესიის XIV საუკუნის მოხატულობის იკონოგრაფიისა და სტილის ანალიზზე დაყრდნობით ნ. ჩიხლაძე ვარაუდობს, რომ ღირბის ეკლესია იერუსალიმის ჯვრის მონასტრისა და მაცხოვრის საფლავის მეტოქე, შესაძლოა, უკვე XIV საუკუნეშივე ყოფილიყო (ამის შესახებ იხ. ნ. ჩიხლაძის ნაშრომი ამავე წიგნში), თუმცა არსებობს განსხვავებული მოსაზრებაც. წერილობით წყაროებში ღირბის უძველესი მოხსენიება XVI საუკუნეს განეკუთვნება: იგი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრისა და უფლის საფლავისათვის სვიმონ I (1556-1600წწ.) შეუწირავს, რასაც გვაუწყებს სვიმონის მეუღლის ნესტან-დარეჯანის 1588 წელს გაცემული საბუთი. ნ. ხუციშვილის განმარტებით, ამ დოკუმენტიდან ჩანს, რომ მეფე სვიმონი ღირბის პირველშემწირველია და არა ძველი შეწირულების განმახლებელი, შეწირულების დრო კი 1556-1588 წლებითაა შემოსაზღვრული<sup>203</sup>.

ვფიქრობ, რომ ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის გაფართოების ერთი დიდი ეტაპი სწორედ ამ პერიოდში მოხდა: მარტივ დარბაზულ ეკლესიას (რომელსაც, შესაძლებელია, უკვე ჰქონდა მოკლე ჩრდილოეთი მიწაშენი) ჩრდილოეთიდან მიაშენეს დაბალი მკლავი, რომლის თავზე მეორე სართული-სამალავიც მოეწყო, ცენტრალური დარბაზის სივრცე კი ჩრდილოეთით დაბალი თაღებით გაიხსნა, რის შედეგადაც ნაწილობრივ დაზიანდა XIV საუკუნის შუა ხანების კედლის მხატვრობა. ამრიგად, XVI საუკუნის მეორე ნახევარში ღირბის ეკლესია ორქანობა სახურავით გადახურულ ორნაწიან ნაგებობად გადაკეთდა<sup>204</sup>.

როსტომ მეფემ (1632-1658წწ.) და დედოფალმა მარიამმა (†1684წ.) 1650 წლის ათ აპრილს გაცემული სითარხნის წიგნით განაახლეს ღირბის იერუსალიმისადმი შეწირულება. დოკუმენტის მიხედვით, სოფელი ღირბი თავისუფლდებოდა სახელმწიფო გადასახადებისგან იმ პირობით, რომ იერუსალიმისთვის ყოველწლიურად ექვსი ათასი თეთრი ეხადა<sup>205</sup>. სწორედ XVII საუკუნის მეორე ნახევარში, საფიქრებელია, დედოფალ მარიამის შეწევნით, ჩატარდა დიდი სამშენებლო საქმიანობა ღირბის მონასტერში: ეკლესიას სამხრეთის მხრიდან აგურით ნაგები ნაფი მიუშენდა და, სათანადოდ, ცენტრალური დარბაზის სამხრეთ კედელში ორი მაღალი თალი გაიხსნა, რის შედეგადაც ეკლესია სამნავიან ნაგებობად გარდაიქმნა; დროთა ვითარებით დაზიანებული XIV საუკუნის ქვის კანკელის ნაცვლად ამავე დროს ააგეს აგურის იკონოსტასისებრი კანკელი, რომელიც მაშინვე მოიხატა კიდეც; ისრული თალით შეიმკო ცენტრალური ნაფის აღმოსავლეთი ღიობი, ხოლო თალის თავზე წითელი საღებავით ღმრთისმშობლის ცხრასტრიქონიანი სადიდებელი დაიწერა, და ბოლოს, ამ დროსვე უნდა აეშენებინათ ფანატურით დასრულებული ორსართულიანი სამრეკლო, რომლის ქვედა სართულში ეკლესიასთან მისასვლელი კარიბჭე გაიმართა. ქართლის დედოფალ მარიამის მიერ იყო დაფინანსებული ღირბის სიახლოვეს სოფელ არადეთის წმ. საბა განწმენდილის სახელობის დარბაზული ეკლესიის (1666წ.) მშენებლობაც<sup>206</sup> და „ძირითურთ აღმოფხვრილი“ ურბნისის ტაძრის (1668წ.) აღდგენაც<sup>207</sup>. ეს უკანასკნელი, ღირბის XVII საუკუნის სამშენებლო ფენის დარად, აგურითაა განახლებული. თუ გავითვალისწინებთ იმ ფაქტსაც, რომ დედოფალი მარიამი იერუსალიმის ჯერის მონასტრისთვის გაწეული დიდი ღვაწლისათვის XVII საუკუნის ორმოციან წლებში ტაძრის კედელზეც გამოსახეს<sup>208</sup> და ჯვარისმამა ნიკიფორემ, რომელიც ჯერის მონასტერს წინამძღვრობდა 1643-1649წლებში, მისთვის კარგალებული ალაპიც დააწესა<sup>209</sup>, არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ დედოფლისევე სახსრებით ჩატარებულიყო ჯერის მონასტრის მეტოქე ღირბის მონასტრის აღდგენა-მშენებლობაც, რაც შეწირულების წიგნის გაცემის მომდევნო ხანაში, ალბათ, XVII საუკუნის სამოციან, უფრო სამოცდაათიან წლებში (საფიქრებელია, ურბნისის აღდგენის შემდეგ) უნდა მომხდარიყო.

1785 წელს ერეკლე მეფეს ღირბისთვის შეუვალობა განუახლებია<sup>210</sup>.

XVIII საუკუნის დამდეგიდან ღირბს ისევე, როგორც იერუსალიმის ჯერის მონასტრისა და უფლის საფლავის სხვა მამულებს საქართველოში, მართავენ იერუსალიმიდან ჩამოსული ბერძენი ჯვარის მამები, რომლებსაც სამეურნეო ფუნქციის შესრულება და ყმა-მამულიდან მოწეული მოსავლის გაყიდვით



ნახ. 22. სამრეკლო.

ა) სამხრეთი ფასადი, ბ) აღმოსავლეთი ფასადი

იერუსალიმში ფულის გაგზავნა ევალებოდათ. ისინი ღირბში ყოფნისას ცელესიის სამხრეთით რამდენიმე მეტრში მდებარე სასახლეში ჩერდებოდნენ. დღეს ამ სასახლისაგან მხოლოდ მარანილაა შემორჩენილი, ჩამტვრეული ქვევრებითა და საქაჯავით. მწერალ ს. მგალობლიშვილის ცნობით, „ქრისტეს საფლავის წინამძღვართა“ ეს სასახლე, რომელსაც მაღალი ქვიტკირის ბელღები, ღვინის უზარმაზარი მარანი და საჯინიბო ჰქონდა, ადრე ამ ადგილების მეპატონეს, მძლავრ ფეოდალს, ვინმე დოღლაძეს ეკუთვნოდა, რომლის შთამომავლობაც ამოწყვეტილა, მისი მამული კი ქართველ მეფეებს იერუსალიმის ქრისტეს საფლავის მონასტრისთვის შეუწირავთ<sup>21</sup>. ნ. ხუციშვილის აზრით, XIV-XV საუკუნეებში დოღლაძეების სამფლობელო ადგილად შეიძლება მდ. ფრონის ხეობის ნაწილი (ღვერთეთი, ტახტიძირი, ღირბი) დასახელდეს. როგორც ჩანს, ამ

გვარსახელთანაა დაკავშირებული ტოპონიმი დოღლაურიც, რომელიც მდ. მტკვრისა და მდ. ფცის (დასავლეთი ფრონე) შესართავთან ლოკალიზდება. ამ ავტორისავე განმარტებით, XIV-XV საუკუნეებში აღნიშნული ტერიტორია არ შედის არც ერთ სხვა სამფლობელოში, რაც იმის დასტურია, რომ იქაურობას დოღლაძეები პატრონობდნენ<sup>212</sup>. სეიმონ I-ის მიერ იერუსალიმისთვის ღირბის გადაცემა კი უეჭველს ზღის იმ ფაქტს, რომ დოღლაძეთა ფეოდალური სახლი XVI საუკუნეში უკვე ნამდვილად აღარ ფლობდა ამ ადგილს.

ღირბის ღმრთისმშობლის სახელობის თავდაპირველი, მცირე ღარბაზული ეკლესია, როგორც აღმოსავლეთ ფასადზე არსებული წარწერიდან ირკვევა, ლეონ III აფხაზთა მეფის ზეობისას, 957-967 წლებს შორის აუშენებიათ. ამ დროს ქართლს აფხაზთა მეფის მოხელე იოანე ერისთავი განაგებდა, რომელიც წარწერაში მეფის შემდგომ მოიხსენიება. აღსანიშნავია, რომ საისტორიო წყაროებში აქამდე უცნობი იყო ლეონ მეფის დანიშნული ქართლის ერისთავის სახელი. კვლევით დადგინდა, რომ წარწერაში მოხსენიებული იოანე ერისთავი, შესაძლებელია, საქართველოს გაერთიანების მესაძირკველესთან, ერისთავ იოანე მარუშისძესთან გაავივივოთ. ღირბის ეკლესიის აგების ინიციატორი აბრაჰამ დეკანოზი ჩანს, რომელიც სასულიერო პირი კი იყო, მაგრამ, როგორც ჩანს, საერო ხელისუფლის ფუნქციებსაც ითავსებდა და, შეიძლება, ამ მხრივ იოანე ერისთავის ხელქვეითიც იყო. ეკლესიის მშენებლობის უშუალო შემსრულებელი, დამფინანსებელი ვინმე ოთინისძეა, რომელმაც სხვა თანადამფინანსებლებთან ერთად ითავა ეს საქმე. ეკლესია საკმაოდ ჩქარა აშენებულა. იგი ხარება დღეს, 25 მარტს დაუწყიათ და ენკენიას, 13 სექტემბერს კამარის დასაწყისამდე მიუყვანიათ, რაც იმ შესაძლებლობებით, რაც ოთინისძეს გააჩნდა, მშენებლობის საკმაოდ მაღალ ტემპზე მიგვანიშნებს.

ღირბის ეკლესია ხუროთმოძღვრული ფორმებითა და დეკორით შიდა ქართლის ამ ეპოქის (Xს.) ტიპიურ ძეგლს წარმოადგენს. ეს არის ხალხის წრიდან გამოსული ნახევრადპროფესიონალი ოსტატების ნახელავი, გულდასმით აგებული სოფლის ეკლესია, რომლის მსგავს ნაგებობებს მრავლად ვხვდებით ამ რეგიონში. როგორც ჩანს, მოსახლეობის თვალში თავისი პრესტიჟის ასამაღლებლად, აბრაჰამ დეკანოზისა და ოთინისძის გადაწყვეტილებით, ღირბის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ზედა მხარეს, უმაღლესი საერო ხელისუფლის - აფხაზთა მეფის ლეონისა და მისი ძმის დემეტრეს რელიეფური გამოსახულებები განთავსდა.

1. ს. მგალობლიშვილი, 1963, გვ.37.
2. Н. Чихладзе, 2002, გვ. 74-79; ნ. ჩიხლაძე, 3, 2004, გვ. 33-36; ვრცლად მოხატულობის შესახებ იხ. წიგნის მეორე ნაწილი – ნ. ჩიხლაძე, ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი. მხატვრობა.
3. П. Уварова, 1894, გვ. 182.
4. თ. ყაუხჩიშვილი, 1951, გვ. 187,188.
5. გ. ავალიშვილი, 1967, გვ.12.
6. ვ. ბერიძე, 1994, გვ. 28.
7. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 27-29.
8. დ. ლომიტაშვილი, 1985, გვ. 50-54.
9. П. М. Мурадян, 1985, გვ. 127, ტაბ. IX,3. პ. მურადიანის აზრით, ღირბის ღმრთისმშობლისა და ამავე სოფლის ყოვლადწმინდის ეკლესიების კედლებში ჩაშენებული სომხურწარწერიანი ქვები - ხაჩქარები ერთი და იგივე ხელოსნის გაკეთებული უნდა იყოს. მისი აზრით, ამ ხაჩქარების ტექსტის შემდგენელი დაშორებულია ლიტერატურული სომხურის ნორმებს, რაც უპირველეს ყოვლისა გრამატიკულ შეცდომებში ვლინდება. ავტორის აზრით, იქნება შთაბეჭდილება, რომ წარწერის ტექსტები ჯერ ქართულად შეუდგენიათ, ხოლო შემდგომ იგი სომხურად უთარგმნიათ. ამ ვითარებას, პ.მურადიანის აზრით, ეთანხმება ხაჩქარის გაფორმებაც, რომლის დეკორშიც, თითქოს, ქართული სტილის ელემენტებიც გამოსჭვივის (?!), როგორცაა, მაგალითად, სიცოცხლის ხისა და შხის სიმბოლოს გამოსახულება. ავტორი ცდილობს როგორმე დაამტკიცოს, რომ ამ ხაჩქარების გამოკვეთი ოსტატი ღირბელი იყო, თუმცა სხვა არავითარი საბუთი არ მოაქვს იმისა, რომ XV საუკუნეში ღირბში სომეხთა კომპაქტური დასახლება ვიკარაუდოთ (ამასთან პ. მურადიანი არასწორად უთითებს ყოვლადწმინდის ეკლესიის ხაჩქარის თარიღს - 1456წ., ნაცვლად 1446წლისა, იმისთვის ხომ არა, რომ მისი თარიღი დაუახლოვოს ღმრთისმშობლის ეკლესიის ხაჩქარის თარიღს 1468წ.? ორივე ხაჩქარი ხომ, მისი მტკიცებით, ერთი ხელოსნის ნახელავია. შემდგომ ვრცელი უსაგნო მსჯელობაა ღმრთისმშობლის ეკლესიის კედელში ჩაშენებული ხაჩქარის ტექსტში, ვითომდაც, დამოწმებული ქართული სიტყვების "დეანოზისა" და "მნათობის" ( ? = მნათეს) შესახებ. პ.მურადიანის წაიკითხვით, ამ ხაჩქარზე სომხურად წერია: "წელსა 1468, ჯვარო ქრისტესი (დაცულია ავტორის სტილი გვ) შეეწიე ნერსე დეანოზ-მნათობის მშობელსა და შეილთა

მისთა". ხაჩქარის წარწერის იმ მონაკვეთზე, სადაც აპურადიანი "დევანოზ მნათობს" კითხულობს განირჩევა შემდეგი ასოები: "იფსაძაძიქი" - „იონთაჲჲ“. ამ ასოთა ჯგუფის პირველ ასოშიან „ი“-“ო“-ს წინ ჩანს ძლიერ დაზიანებული ვერტიკალური ბუნი და ქვემოთ მარჯვნივ მორგებული მუცელი, რაც ყველაზე მეტად სომხურ „ზ“-“ე“-ს ჰგავს. ამგვარი გახსნით წარწერაში დევანოზის წაითხვა გამოირიცხება, შეიძლება ასოშიანისგან შემდგარი გაუგებარი სიტყვა „ნათაჲჲ“-ს ქართულ „მნათე“-დ მონათვლა ავტორის გამონახულობა. აქედან გამომდინარე, მსჯელობას იმის შესახებ, რომ ღირბის მცირე მონასტერში დევანოზის და მნათეს ფუნქცია, შესაძლებელია, ერთ კაცს - ნერსეს შეეთავსებინა, არავითარ საფუძველს არ ეყრდნობა და ზღაპრების სფეროში გადაყვარათ. გაუგებარია, რა მოტივით გააყვებინებდნენ ქართული მონასტრის (ღირბის მონასტერს პ. მურადიანი მართლმადიდებელ ქართულ საეპარქიო ალიარებს) მშენებელი ქართველი ეპიტოფები ოსტატს სომხურ წარწერაზე ხაჩქარს. ეს კონფესიური შეუთავსებლობა იქნებოდა: ხაჩქარი ქართულ სინამდვილეში ხომ სომხური, გრიგორიანული ეკლესიის ნიშანია? (ღირბის ხაჩქარის წარწერასთან დაკავშირებით კონსულტაცია გამიწია ბატონმა ზაზა ალექსიძემ, რისთვისაც მას დიდ მადლობას მოვახსენებ). დ. ლომიტაშვილი ღირბის ხაჩქარებზე მსჯელობისას ვარაუდობს, რომ ისინი სომეხ მოახალშენეებს, თავიანთი წესის მიხედვით, სამშობლოდან გადმოუტანიათ (დ. ლომიტაშვილი, 1985, გვ. 53). გამიჭირდება ამ ტრადიციის დოკუმენტურად დადასტურებული ფაქტის წარმოდგენა, თუმცა ამის ირიბი საბუთი ლ. მელიქსეთ-ბეგს აქვს მოხმობილი: თელეთის წმ. გიორგის სამრეკლოს (1832წ.) ლავგარდანზე ორ სტრიქონად სომხური მთავრული გრაფემებით შესრულებული 1002 წლით დათარიღებული წარწერაა ამოკვეთილი, რაც მკვლევარს აფიქრებინებს, რომ ეს წარწერა სომეხ ლტოლვილთა მიერ თავის სამშობლოდან ძველადვე უნდა ყოფილიყო გადმოტანილი (ლ. მელიქსეთ-ბეგი, 1922, გვ. 96-98). ღირბის ხაჩქარები ეკლესიის მუქი წითელი ფერის ქვისაგან რადიკალურად განსხვავებული, ყვითელი ფერის ქვაშია გამოკვეთილი. ამ ჯიშის ქვა, როგორც ვიცი, ს. ღირბის სიახლოვეს არ მოიპოვება, რაც კიდევ ერთი დასტურია იმისა, რომ ისინი აქ შორიდანაა მოტანილი. მიმანია, რომ ნერსეს ხაჩქარი თავისი ფუნქციის დაკარგვის შემდგომად ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის კედლის გასამშვენებლად ჩაშენებული (ხაჩქარი, გარკვეულ, წილად ღირბის ეკლესიის სამხრეთის მინაშენს ათარიღებს კიდევ: ივი, აშენებულია არაუადრეს 1468 წლისა). ამგვარი შემთხვევები საქართველოს

სხვა რეგიონებშიც იჩენს თავს, მაგალითად, ნაქალაქარ დმანისის გელესიის კარიბჭის სამხრეთის კედელში ჩადგმულია სომხური ხაჩქარი, რომელიც XIII საუკუნისა უნდა იყოს. იგი დ. მუსხელიშვილის განმარტებით, ნაქალაქარის გარეუბნის სასაფლაოდანაა მოტანილი და კარიბჭის კედელში მოგვიანო ხანაშია ჩაშენებული (დ. მუსხელიშვილი, 1938, გვ. 373, სურ. 31; გვ. 379, სქოლიო 1.).

10. ფ. დედოფრანი, მ. ლოშაძე, მ. მაგლობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, V, 1990, გვ.368.
11. ც. კილაძე, ღირბის ღმრთისმშობლის მონასტერი, (სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა და რეკომენდაციები მომავალ სარესტავრაციო სამუშაოებთან დაკავშირებით), 2004, გვ. 1-7 (ხელნაწერი).
12. П. Закарая, 1968, გვ. 114-119.
13. რ. მეფისაშვილი, 4, 1955, გვ. 122.
14. Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 93.
15. იქვე, გვ. 94.
16. იქვე, გვ. 99.
17. თ. დვალი, 5, 1990, გვ. 437.
18. ვ. დოლიძე, 1971, გვ. 134, 138.
19. შიდა ქართლი, 2002, გვ. 227
20. პ. ზაქარაია, XX-B, 1959, გვ. 215, სურ. 9.
21. ჯ. გვასალია, თ. დვალი, 5, გვ. 448.
22. Н. Г. Чубинашвили, 1971, გვ. 53, 55, 57.
23. პ. ზაქარაია, 1959, გვ. 219, სურ. 10.
24. Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 101.
25. ნ. გენგიური, 2005, გვ. 50, 53.
26. ს. მაგლობლიშვილი, 1963, გვ. 37.
27. ვ. ბერიძე, 1994, გვ. 212
28. ტერმინით „ზღვარედი“ ისეთი ორნამენტული სახე ხასიათდება, რომელიც, ირ. სონღულაშვილის განმარტებით, განგრძობას ან შემოკლებას ვერ იტანს (ირ. სონღულაშვილი, V, 1999, გვ. 199), ე.ი. თავისთავში ჩაკეტილი მოტივია.
29. სახელ „გურამ“-ს თავზე ერთი ქარაგმის ნიშანი აქვს ამიტომ მგონია, რომ აქ დაქარაგმებულია სახელი გურამ და არა გუარამ.
30. LeRoy H.Appleton, S.Bridges, 1959, გვ. 101
31. Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 102, სურ. 92. იხ. იოანე 15.5 „მე ვარ ვენახი და თქვენ რტონი...“



32. დ. ბერპენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, 2000, გვ. 51, სურ. 136.
33. იქვე, გვ. 83, სურ. 261.
34. B.Brentjes, S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, 1981, ტაბ. 88.
35. А. Банк, 1985, გვ. 288, სურ. 5.
36. პ. ზაქარაია, XX-B, 1959, გვ. 223, სურ. 13; გვ. 229.
37. ვ. სილოგავა, 1980, გვ. 71, 72.
38. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 270, 271.
39. იქვე, 1980, გვ. 271-273
40. იქვე, გვ. 238, 239, სურ. 149. ავტორს მიაჩნია, რომ ქველი ხელოსანია, რაც წარწერიდან არ ჩანს. იგი უნდა იყოს ცკლესიის მშენებლობის ერთ-ერთი დამფინანსებელი, რომელიც გაღებული შეწირულობის „საფასურად“ მაცხოვრის შეწყალებას თხოვს. იხ.: იქვე, გვ. 139.
41. Р. Мелисашвили, В. Цинцадзе. 1975, გვ. 91. რ.შმერლინგი, 1954, გვ. 45.
42. რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის ნაშრომში (Р. Мелисашвили, В. Цинцадзе, 1975, სკოლიო 24), დისციის რელიეფის მარჯვენა კიდეზე მოჩანს ნუსხური წარწერა; ამ წარწერის რამდენიმე ასო, დაქარაღმბებული სიტყვა – „სულსა“ და სახელი – „გიორგი“ (?) (ი. მეგრელიძე, 1997, გვ. 28). სიტყვა „სული“-ის მოხსენიება ამყარებს ჩემს ვარაუდს, რომ დისციის რელიეფზე წარმოდგენილი წრეში გამოსახული პირი გარდაცვლილი ქტიტორის გამოსახულება უნდა იყოს.
43. ი. ნიკოლეიშვილი, №3, 1991, გვ. 200, 201.
44. ი. მეგრელიძე, 1997, გვ. 76, 77; სურ. 46. ი. გივიაშვილი, 2005, გვ. 27, 28. ავტორს მიაჩნია, რომ ანეკის ტრიკონქის ტიპის ცკლესია რელიეფებით XIV-XV საუკუნეთა ნაწარმოებია. ამ ძეგლს აშკარად ემჩნევა პრავალი შეკეთების კვალი მაგ.: დასავლეთი სარკმლის გაფორმება – ნათლისღების სცენა, რომელიც სარკმლის სწორკუთხა ზედას აშკარად ამკობს და მის ქვეშ არსებულ სარკმლის საპირეს ნაჩორეწი ორნამენტი განსხვავებული ხანისაა. ნათელია, რომ ზედანის სხვა სივანის სარკმლისთვისაა შექმნილი ვიდრე დღევანდელი სარკმელია, ასევე სარკმლის ვერტიკალური საპირე ზედას არასრულფასოვნად ემბის, რაც მათ შორის აშკარა ქრონოლოგიური სხვაობის მაჩვენებელია. შესაძლებელია, ეს ქველი რელიეფები ამავე სოფელში მდგარი დღეს დაზარეული სხვა რომელიმე ცკლესიიდანაც კი იყოს მოტანილი.
45. დ. ბერპენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩეიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, 2000, გვ. 83, სურ. 258.

46. ე. ბერიძე, 1955, ტაბ. 65, 106.
47. P. Мепишавილი, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 67.
48. Е. Такаишвили, XII, 1909, გვ. 68.
49. რ. შერლინგი, 1954, გვ. 36.
50. საქართველოს სიძველენი, II, 1909, გვ. 62, იხ. "ირემა გაწირაურის მამულითა"...(XVIII ს.)
51. E. Ćsemegi-Tompos, 1977, გვ. 84, 85.
52. О. Вульф, VII, 1900, გვ. 368, სურ. 9. E. Ćsemegi-Tompos, 1977, ტაბ. XXVI, სურ. 5ბ.
53. E. Ćsemegi-Tompos, 1977, გვ. 360, ტაბ. XXVIII, სურ. 7ე.
54. იქვე, გვ. 360, ტაბ. XXVIII, სურ. 7f; Paul Lazarides, 1987, გვ. 46, სურ. 29.
55. E. Ćsemegi-Tompos, 1977, გვ. 359, სურ. 7ბ.
56. Р. Шмерлинг, 1962, სურ. 22, 23.
57. რ. შერლინგი, 1954, გვ. 45.
58. P. Мепишавილი, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 87, სურ. 77.
59. Эр. Чемеги-Томпош, II, 1977, გვ. 3.
60. P. Мепишавილი, 8, 1979, გვ. 60, სურ. 32, 33, 35.
61. ღირბის კვლევის ლაბიდარული წარწერები ჩემს მიერაა წაკითხული და პირველად ქვეყნდება.
62. ივ. ჯავახიშვილი, VII, 1984, გვ. 52, 53.
63. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 271, სურ. 170.
64. იქვე, გვ. 307, სურ. 191.
65. იქვე, გვ. 274, სურ. 175; გვ. 276, სურ. 176.
66. „ველი“-ს შესახებ იხ. ნ. ბერძენიშვილი, III, 1966, გვ. 135-190.
67. დ. გოგოლაძე, 1992, გვ. 80, 95, 97, 99.
68. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 307, 308.
69. რ. მეფისაშვილი, 4, 1955, გვ. 101-138, ტაბ. 33-46. ამ საკითხისადმი ავტორის ორჯოფული დამოკიდებულება აშკარაა: ერთგანი იგი თევდორეს „ხუროთმოძღვარ-ალმშენებლად“ (გვ.114), მეორეგან კი მხოლოდ „ალმშენებლად“ (გვ.136) მიიჩნევდა. თევდორე ხუროთმოძღვარი იხ.: ე.ბერიძე, 1967, გვ. 107. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 170.
70. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 172.
71. ფორმულირება - „საძირკვლის დაღება“, რომ ხუროთმოძღვართან არაა

დაკავშირებული იხ.: კუმურდოს საქტიტორო წარწერა (1964წ.) „...იოვანე ებისკოპოსმან დადვა საძირკველი ამის ეკლესიისად, ჴელითა ჩემ ცოდვილისა საკოცრისა თა...“ საკოცარი ხუროთმოძღვარი, იხ.: ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 263, 264.

72. ი. აბულაძე, 1973, გვ. 283.
73. იქვე, გვ. 497.
74. ექ. თაყაიშვილი, 1960, გვ. 47.
75. ივ. ჯავახიშვილი, 1984, გვ. 45, 52, 53. ი. აბულაძე, 1973, გვ. 140 - დეკანოზი ათისტავეი, მღვდლის ხარისხის მქონე ბერი, მამასახლისის თანამდგომი მონასტერში. დღევანდელ საეკლესიო იერარქიაში დეკანოზს სხვაგვარი ფუნქცია აკისრია.
76. ექ. თაყაიშვილი, I, 1907, გვ. 131. ი. დოლიძე, IV, 1972, გვ. 659. კ. კახაძე, 5, 1990, გვ. 367.
77. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 37. ღირბის სამშენებლო წარწერის მაგვარ დასაწყისს („ამისა წმინდისა ადგილისა მადლითა...“) სხვა ქართულ წარწერებში ვერ მივაკვლიე. აღსანიშნავია, რომ „წმინდა ადგილი“ იერუსალიმის ეპითეტია (იხ. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 131), მაგრამ ფაქტების უქონლობის გამო ძნელია ღირბის ეკლესია X საუკუნეში რამენაირად დაუკავშიროთ იერუსალიმსა და ჯერის მონასტერს.
78. ექ. თაყაიშვილი, 2, 1991, გვ. 413-414. მ. ახალაშვილი, 1987, გვ. 64-67, წარწერა 51.
79. ი. სურგულაძე, 6, 1983, გვ. 394. ი. ანთელავა, 1983, გვ. 206-209. დ. გოგოლაძე, 1992, გვ. 98, 99.
80. აფხაზთა მეფეების ზეობის თარიღებს ვიძლევი მ. ლორთქიფანიძის ნარკვევის მიხედვით, მ. ლორთქიფანიძე, 1973, გვ. 416-444.
81. მატჩანე ქართლისა, I, 1955, გვ. 262.
82. იოანე დრასხანაკერტელი, 1965, გვ. 110.
83. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 172.
84. იქვე, გვ. 223.
85. მ. ლორთქიფანიძე, 1963, გვ. 247.
86. მატჩანე ქართლისა, 1955, გვ. 267.
87. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 263, 264.
88. მატჩანე ქართლისა, I, 1955, გვ. 272, 275.
89. ნ. ბერძენიშვილი, IX, 1979, გვ. 69.

90. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 59.
91. იქვე, 1980, გვ. 60, 176. რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის აზრით, ერედვის წარწერის ივანე ტბელისა და დოდოთის წარწერის ივანე ტბელის იგივეობას დოდოთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების დაწერილებითი შესწავლა გაარკვევს, ამავე დროს ავტორები დოდოთის ეკლესიის ცენტრალური ნაწილის დეკორის ფრაგმენტებს ერედვის ეკლესიას (906წ.) უდარებენ და X ს-ის დასაწყისით ათარიღებენ, რაც ფაქტობრივი საბუთია იმისა რომ ამ წარწერებში ერთი და იგივე პირზეა საუბარი იხ. P. Мелисашвили, В. Цинцадзе. 1975, გვ. 59, 60.
92. მატიაზე ქართლისა, I, 1955 გვ. 276.
93. О. Ткешелашвили. 1984, გვ. 71. ჯ. გვასალია, VII, 1989, გვ. 15, 16.
94. ი. მკერელიძე, 2, 1997, გვ. 95.
95. Л. Шанидзе, 1989, გვ. 359-367.
96. О. Ткешелашвили, 1984, ტაბ. XLIX, ჩ.
97. Л. Шанидзе, 1989, გვ. 364.
98. იქვე, გვ. 365. P. Шмерлинг, 2(47), 1969, გვ. 111.
99. ამ რელიეფს დ. თუმანიშვილი X საუკუნის მეორე ნახევრით ათარიღებს, იხ. დ. თუმანიშვილი, საეტიტორო რელიეფი იჯარეთიდან (ხელნაწერი ინახება ავტორთან).
100. Н. Чубинашвили, 7, 1971, გვ. 56, ტაბ. 7.
101. P. Шмерлинг, 1962, გვ. 92, სურ. 6; P. Мелисашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 100, 101. სურ. 90.
102. ი. ნიკოლეიშვილი, 2001, გვ. 143, 145.
103. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 37-39. ავტორი მიიჩნევს, რომ საქართლის ციხე XI-XII საუკუნეებშია აგებული.
104. ნ. ბერძენიშვილი, 1966, გვ. 30.
105. ჯ. გვასალია, VII, 1989, გვ. 17, 18.
106. ენკენა – წლითი წლად განახლება (დანიელი 3,2) (სულხან საბა ორბელიანი, 1949, გვ. 49), ენკენია, დღესასწაული ტაძართ განახლებისა წლითი წლად (დ. ჩუბინაშვილი, 1984, გვ. 491).
107. ვ. ჯობაძე, 1991, გვ. 47-49
108. იქვე, გვ. 49, 51.
109. ე. თაყაიშვილი, 1960, გვ. 47.
110. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 287.

111. კ. გიორგობიანი, V, 1990, გვ. 60, 61, ნახ. 077.
112. გ. აბრამიშვილი, 1993, გვ. 22 აქ აღბათ, მოცემულია მხოლოდ შშენებლობის ვადა, როდესაც სამშენებლო მოედანზე კელესიის საძირკველიც გათხრილია, სამშენებლო მასალაც მომარაგებულია და პროფილირებული ქვებიც გათლილია, რაც შშენებლობის ძალიან მაღალ ტემპს მიუთითებს; ამ კელესიის აგება ქალაქ ატენის შშენებლობის პროცესში მიმდინარეობდა (იხ. ატენის ციხისთავის გურგანელის წარწერა ატენის სიონის სამხრეთის ფასადზე. თ. ბარნაველი, 1957, გვ. 38, 39) და, ამდენად, სამუშაოს ასეთი სინქარით წარმოება გასაკვირი არ უნდა იყოს.
113. ხალხური გულუბრყვილობის კარგი მაგალითია ატენის სიონის სიახლოვეს ერთ-ერთ ბორცვზე XX საუკუნის 70-იან წლებში დადგმული ქვის ფილა წარწერით: „დანახვისის ნიში სოგრასა და თენგოსაგან“. ამ წარწერის წამკითხველი, საქმის ვითარების არ მცოდნე, დარწმუნებული ვარ, ვერაფერს გაიგებს, საქმე კი იმაშია, რომ ორმა ატენელმა გლეხმა - სოგრატ ბზიშვილმა და თენგიზ შატაკიშვილმა დანახვისის წმ. გიორგის კელესიიდან ჩამოიტანეს თლილი ქვა და ატენის სიონის სიახლოვეს შექმნეს დანახვისის ნიში, რაც თავისი შეთხზული წარწერით დააფიქსირეს კიდეც ამავე ქვაზე.
114. ნ. ჩოფიკაშვილი, 1964, გვ. 141-143.
115. იხ. ქტიტორთა გამოსახულებები XVI საუკუნის კედლის მხატვრობაში: ქორეთი, ბუგეული, ვანი და სხვ. ი. ხუსკივაძე, 2003, გვ. 164, 165, 230, 232, 339.
116. ნ. ალადაშვილი, 1977, გვ. 76, ტაბ. 71.
117. გ. აბრამიშვილი, I, 1972, ტაბ. 12, 15, 20.
118. ნ. Чубинашвили., 1972, გვ. 25, 26; გ. აბრამიშვილი. I, 1972, გვ. 52; ლ. ხუსკივაძე, 3, 2003, გვ. 78.
119. ე. თაყაიშვილი, 1960, ტაბ. 92, 104, 105.
120. ვ. ჯობაძე, 1991, ტაბ. IV, V.
121. ნ. ალადაშვილი, 1977, გვ. 76, 77.
122. იქვე, გვ. 66, 67.
123. ნ. ალადაშვილი, 7, 1978, გვ. 71-75.
124. ნ. ალადაშვილი, 1977, გვ. 83.
125. იქვე, გვ. 91.
126. Р. Шмерлинг, 1969, გვ. 121, ტაბ. 38.
127. Г. Алибегашвили, 1979, გვ. 73.

128. ი. ნიკოლეიშვილი, I, 2001, გვ. 138, სურ. 2.
129. სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული თვალსაზრისით, ტბეთის რელიეფზე წარმოდგენილია ერისთავთ-ერისთავი აშოტ III კუხი (†918წ.). ამის შესახებ დაწერილებით იხ. კ. მაჩაბელი, 5, 1968, გვ. 150-162. ნ. და მ. ტიერებმა გამოთქვეს ვარაუდი ამ რელიეფის გვიანდლობის (Xს-ის ბოლო ან XI ს-ის დასაწყისი) შესახებ, იხ.: Thierry N. et M, 47, 1999, გვ. 87-89. მიმაჩნია, რომ ტბეთის რელიეფი სტილისტური მახასიათებლებით X სუენის II ნახევრით უნდა დათარიღდეს, რაც გამორიცხავს იმ აზრს, რომ იგი აშოტ კუხის გამოსახულებაა. ჩემი აზრით, რელიეფზე გამოსახული უნდა იყოს, X ს-ის II ნახევარში მცხოვრები ბაგრატიონთა კლარჯული შტოს რომელიმე წარმომადგენელი, ამის გამოა, რომ ტექსტში ამ რელიეფს ეუწოდებ მეფის გამოსახულებას ტბეთის ტაძრიდან. აღსანიშნავია, რომ დ. ხოშტარია ტბეთის ტაძრზე აშოტ კუხის დროინდელი მშენებლობის ხელშესახებ კვალს ვერ პოულობს იხ.: დ. ხოშტარია, 2005, გვ. 240.
130. კ. მაჩაბელი, 5, 1968, 150-162; H. Аладашвили, 1977, გვ. 76. ნ. ჩოფიკაშვილი, 1964, გვ. 14, სურ. 4.
131. ნ. ჩოფიკაშვილი, 1964, გვ. 13.
132. Г. Чубинашвили, 1948, გვ. 19-21.
133. H. Аладашвили. 1977, გვ. 83.
134. ი. გივიაშვილი, 5, 2003, გვ. 51.
135. Г. Абрамишвили, 1, 1972, გვ. 32-55, სურ. 12, 13, 14.
136. გ. ჯავახიშვილი, 1998, გვ. 33, №88, ტაბ. XXII; გვ. 34, №90, ტაბ. XXVI.
137. ს. ბარნაველი, 1965, ტაბ. IX, სურ. 2.
138. H. Чубинашвили. 1971, გვ. 55, 56, ტაბ. 73.
139. მსგავსი შინაარსის კომპოზიციას გამოსახული იჯარეთის რელიეფზეც. დ. თუმანიშვილის განმარტებით, აქ წარმოდგენილი შარავანდიანი პირი, რომელიც ხელით გრძელტარიან ვერტიკალურად მდგარ ჯვარს ეხება, წმინდანია, ხოლო მის მარჯვნივ მდგომი ნაბდისებრ მოსასხამში გახეული კი საერო პირი. იხ. დ. თუმანიშვილი, საეტიტორო რელიეფი იჯარეთიდან. წმ. გიორგის გვერდითაა გამოსახული მეფე დავით აღმაშენებელი სინას მთის ხატზე. იხ. დ. კლდიაშვილი, XV, 1989, გვ. 120, სურ.1.
140. O.Ткешелашвили, 1984, ტაბ. C.
141. ი. მეგრელიძე, 1997, გვ. 96.

142. ლ. შანიძე, 1989, გვ. 362.
143. ნ. ჩოფიაშვილი, 1964, გვ. 150.
144. The Glory of Byzantium, 1997, გვ. 202.
145. იქვე, 1997, გვ. 207
146. ლ. ხუსკივაძე, 1984, გვ. 42, 43.
147. É. Kovács, Z. Lovag, 1980, გვ. 35.
148. The Glory of Byzantium, 1997, გვ. 211.
149. W. Djobadze. 69, 1976, ტაბ. XIII, XIV.
150. ზ. სხირტლაძე, 11, 1983, გვ. 101. ზ. სხირტლაძე, 2000, გვ. 44, სურ. 18
151. E. N. Tsigaridas, 1997, გვ. 95-98, № 2.29.
152. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982, ტაბ. 59, 60.
153. A. Grabar, 1979, გვ. 72.
154. იქვე, გვ. 50.
155. A. Grabar. 1966, გვ. 141, სურ. 152.
156. Н. Аладашвили, 1977, გვ. 148
157. Г. Чубинашвили, 1959. ტექსტი, გვ. 306; ილუსტრაციები, ფ. 205 A
158. იქვე, ტექსტი, გვ. 620, 621; ილუსტრაციები, ფ. 478.
159. აღსანიშნავია, რომ ქოლავის მონასტრის კედლის მხატვრობაში მაღალი რანგის სასულიერო და საერო პირებია გამოსახული, ზოგიერთ საერო პირს ხელში კვერთხები უპერიათ (სარცერთი კვერთხის ბოლო არ არის შემორჩენილი), სასულიერო პირები ამ რეგალიის გარეშე არიან გამოსახულნი იხ. ზ. სხირტლაძე, 2000, გვ. 19, სურ. 6; გვ. 28, სურ. 11; გვ. 36, სურ. 15.
160. А. В. Чернецов, 1987, გვ. 35, ტაბ. 1; გვ. 45, ტაბ. 7.
161. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982, ტაბ. 60.
162. მ. დიდებულიძე, მ. ჯანჯალია, 5(A), 2003, გვ. 30, ფ. 8. მსგავსი არგანი-ხელჯოხები ინახება შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის საგანძურის განყოფილების ფონდში.
163. გ. გავოშიძე, 2003, სურ. XXX, XXXI.
164. Н. Степанян, А. Чакмакчян, 1971, ტაბ. 41.
165. J. M. Thierry, 1987, ტაბ. 458.
166. სომეხთა კათოლიკოსის კონსტანტინე I ბეჭედზე გამოსახულ კათალიკოსს მარცხენა ხელით უჭირავს გრძელი ხელჯოხი, რომელიც მიწას ეყრდნობა. ხელჯოხის ბოლო იერარქის მხართან ტოლმკლავა ჯვრით ბოლოვდება. ეს ნივთი თავისი დიდი ზომით დიდად განსხვავდება ზემოთ აღწერილი

- სამეფო მსუბუქი სკიპტრებისაგან. იხ. J. Muyldermans, XXXIX, 1926. სურ. 18.
167. ი. დოლიძე, II, 1965, გვ. 104.
  168. ე. თაყაიშვილი, 1937, გვ. 177.
  169. გ. ჩუბინაშვილი, 1966, გვ. 129.
  170. გ. ჩიტაია, 1972, გვ. 52, 53; ტაბ. I, II.
  171. Н. Аладашвили, 1977, გვ. 83.
  172. იქვე, გვ. 102, 103.
  173. მატანე ქართლისა, I, 1955, გვ. 271.
  174. ეს თემა დაწვრილებითაა შესწავლილი თ. ხუნდაძის ნაშრომებში, იხ.: თ. ხუნდაძე, 1999, №1, გვ. 106-121; თ. ხუნდაძე, 2, 2001, გვ. 282-296; თ. ხუნდაძე, II, 2001, გვ. 81-92; თ. ხუნდაძე, 2, 2002, გვ. 18-27; თ. ხუნდაძე, 2004.
  175. დ. ბერძენიშვილი, ირ. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩიშვილი, ც. ჩაჩხუნაშვილი, I, 2000, ტაბ. 232
  176. იქვე, ტაბ. 148.
  177. თ. ხუნდაძე, 1, 1999, გვ. 112, სურ. 2.
  178. Р. Шмерлинг, 1969, ტაბ. 15, 21.
  179. თ. ხუნდაძე, 2004 (ავტორეფერატი), გვ. 12.
  180. Р. Шмерлинг, 1962, გვ. 92, სურ. 6. არბოს, დისევის და ვანათის ეკლესიები მშენებელთა ერთი ამქრის აგებული ჰგონია რ. მეფისაშვილსა და ვ. ცინცაძეს: Р. Меписашвили, В. Цинцадзе, 1975, გვ. 100, 101, სურ. 90, 91.
  181. Р. Шмерлинг. 1962, გვ. 28, 29, ტაბ.13-1
  182. Р. Меписашвили, 1966, ტაბ. 22.
  183. В. Цинцадзе, X, 1991, გვ. 48 და 49 შორის ჩანართი; ტაბ. 20.
  184. Г. Чубинашвили, 1948, ტაბ. 37-1.
  185. Р. Шмерлинг, 1962, გვ. 70; ტაბ. 7-1,2.
  186. ნ. შოშიაშვილი, 1980, გვ. 259, 260; ტაბ. 101-1.
  187. ეს სვეტები თავდაპირველად კანკელის ნაწილებად ჩათვალე იხ.: გ. გაგოშიძე, VI, 1984, გვ. 6-7. იმის გათვალისწინებით, რომ ძაძვის ეკლესიაში შემორჩენილია ტრაპეზის ქვის ფილა ოთხი ღრმულით და ასევე სვეტებზე არსებული სხვა ნიშნებით, ახლა გგონია, რომ აღნიშნული სვეტები ამ მაგიდისებრი ტრაპეზის ზედა ნაწილის საყრდენები უნდა იყოს. ამ სვეტების ფოტო იხ.: N. Thierry 1, 1985, გვ. 217, ტაბ. 25.



188. B. Bagatti, VII, 1957, გვ. 70, 77; Ancient Churches Revealed, 1993, გვ. 5, 14, 67, 252, 298, 299.
189. P. Шмерлинг, 1962, გვ. 197; ტაბ. 81-1. მატანის ეკლესიის კანკელის სვეტების შუა ნაწილები სფერულადაა გამობერილი და უხეში კუბური ფორმის ბაზა-კაპიტელები აქვთ (XV-XVI სს.) იხ. იქვე: ტაბ. 81.
190. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 29. დ. ლომიტაშვილი, 1985, გვ. 54.
191. ე. ბერიძე, 1994, გვ. 129, სურ. 110; ტაბ. 153-160; გვ. 131, სურ. 111; ტაბ. 165, 166, 168, ტაბ. 169; გვ. 140, სურ. 124, გვ. 141, სურ. 125; ტაბ. 182, 184; ტაბ. 198, 199; ტაბ. 207;
192. იქვე გვ. 26.
193. იქვე გვ. 34, 35, სურ. 29, 30; ტაბ. 41, 46-48, 51.
194. რ. გვერდწითელი, 2001, ფოტო, 1, 2.
195. ე. ბერიძე, 1994, გვ. 98, 99, სურ. 82, 84; ტაბ. 118, 119.
196. იქვე გვ. 114, სურ. 39; ტაბ. 40, 41.
197. მ. სურამელაშვილი, 2005, გვ. 4.
198. პ. ზაქარაია, 1965, გვ. 129, 134, სურ. 77.
199. იქვე ტაბ. 144, 145.
200. ვახუშტი, 1941, გვ. 79.
201. მეტოქი - მონასტრის კუთვნილი დაქვემდებარებული ეკლესია მამულით იხ: ილ. აბულაძე, 1973, გვ. 234.
202. ს. მგალობლიშვილი, 1938, გვ. 7.
203. ნ. ხუციშვილი, 1999.
204. ღირბის მონასტრის ტერიტორიის კეთილმოწყობითი სამუშაოს დროს, 2005 წელს, ეკლესიის დასავლეთ ფასადთან შემთხვევით აღმოჩნდა ვერცხლის გულსაკიდი ჯვარი (ზომები: 10X5,5სმ) ჯვარცმული მაცხოვრის გამოსახულებით (XIV-XVსს). ეს ნივთი ინახება ღირბის მონასტერში (ტაბ.18).
205. ნ. ბერძენიშვილი, 1940, გვ. 34, 35.
206. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 25.
207. პ. ზაქარაია, 1965, გვ. 93
208. А. Цагарели, 1888, გვ. 245.
209. ე. მეტრეველი, 1962, გვ. 102, №257.
210. კ. კახაძე, V, 1990, გვ. 367.
211. ს. მგალობლიშვილი, 1963, გვ. 37.
212. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 40, 41

THE MONASTERY  
OF DORMITION AT DIRBI  
ARCHITECTURE, INSCRIPTIONS, RELIEFS

SUMMARY

The monastic complex of the Dormition church is situated in Shida Kartli, on the outskirts of village Dirbi, Kareli district, on the right bank of the river Prone. It consists of a church, a bell tower, a palace and an outer wall.

The church of the monastery (size: 7.35 x 10.30m) is a three-nave building. As a result of the research it was estimated that originally a small hall church (size: 4.6 x 7.35m) was built here in the 10<sup>th</sup> century, which was wall-painted in the 14<sup>th</sup> century, structures flanked with apses were added to the church to the north in the 15<sup>th</sup> -16<sup>th</sup> cc and to the south at the whole length in the 17<sup>th</sup> century, while two arched openings were cut through the north and south walls of the old hall church after which the building obtained the inner space of a three-nave basilica. The north construction is a two-storey building; the cache, or the second floor could be reached from the outside, through a small opening in the west wall of the church, at the altitude of 270 cm.

In the 17<sup>th</sup> century all three naves of the church were embraced under a gable roof.

The east facade of the church clearly shows different chronological layers of the building. The 10<sup>th</sup> century hall church is built with perfectly hewn dark red stone and is ornamented with contemporary which decor and inscriptions. Between this structure and the annexes a vertical building junction is noticeable. The western facade of the church also reveals the boundary between the old construction and the later annexes. The south facade is built of brick and bears the signs of the 17<sup>th</sup> century Georgian architecture. Here is the only entrance to the church and its tympanum, ornamented with a florished cross has been moved here from the now abolished door of the old church. Mixed material, pebbles and stones of irregular shape are used in the north facade of the church.

In the interior the longitudinal walls through which today openings are cut are divided into

two unequal sections – high and wide to the west and relatively small to the east - by a double pilaster and is decorated with arches and profiled imposts. Such a way of decorating the interior is characteristic of the 9<sup>th</sup>, and mostly of the 10<sup>th</sup> century monuments. In the 17<sup>th</sup> century a tall brick chancel with royal gates of the shape of a pointed arch was built in front of the altar. The shape of the royal gates looks similar to the arch of the doorway arranged near the chancel and leading to the north annex and the latter was also made during the great repair works carried out in the monastery in the 17<sup>th</sup> century. The two-storey brick bell-tower, situated to the south of the church was also built in the same period and it is crowned by a canopy resting on four supports.

According to Vakhushti Bagrationi (1696 – 1757) the Dormition monastery at Dirbi was the *metochion* of the Jerusalem Holy Sepulchre and it was governed by the archimandrite sent from Jerusalem. The earliest mention of Dirbi in written sources belongs to the 16<sup>th</sup> century: it had been contributed to the Jerusalem Cross Monastery and the Holy Sepulchre by King Svimon I (1556-1600). Presumably, one important stage of the renovation and extension of the church occurred at this time, in particular, a low annex was attached to the hall church to the north, on top of which the second floor, or a cache was arranged, the space of the central hall was opened by low arches, as a result of which the 14<sup>th</sup> century mural suffered partial damage.

The above mentioned contribution made by Svimon I was renovated by King Rostom (1632-1658) and Queen Mariam (†1684) with the document of the year of 1650. If we consider the fact that in the 40s of the 17<sup>th</sup> century Queen Mariam was depicted on the wall of the main church of the Cross monastery for her great contribution towards the Jerusalem Cross monastery we should assume that the fundamental repair of Dirbi church, which was the *metochion* of Cross monastery, was carried out at the Queen's expenses: a chancel was built and-painted, a south annex and a bell tower were built.

The original small hall church of the Dormition at Dirbi, as it becomes clear from the *nuskhuri* (old Georgian) inscription on the east facade, was built between 957 and 967 during the reign of Leon, the King of the Abkhazians. It is known, that in the 10<sup>th</sup> century Shida Kartli was included in the borders of the west Georgian state - the Abkhazian kingdom and it was governed by the *eristavi* (governor) of the king of the Abkhaz, but the name of the *eristavi* – Ioane that is recorded in the inscription at Dirbi and who was appointed by King Leon III in Kartli, was not hitherto known. After the research it was estimated that this Ioane *eristavi* must be the 11<sup>th</sup> century famous public figure, *eristavi* of Kartli Ioane Marushidze, who played an important role in the process of the

unification of Georgia.

The same inscription suggests that the initiator of building Dirbi church was Abraham the *decanus* (dean), while the main sponsor of building was an Otinisdze. Other inscriptions make it clear that other people also took part in building the church (Guram, Tevdore). One of the inscriptions reads that the church was built in quite a short time: its building started on the Annunciation, 25<sup>th</sup> March and by *encaenia*, 13<sup>th</sup> September, the walls had been built up to the beginning of the vaulting.

In the centre of the relief composition on top of the east window of the church an equal-arm Golgotha cross is depicted, which is symbolically identified with the Tree of Life, while in the left corner of the composition a representation of a secular person – Guram (one of the sponsors of building) is carved inside a circle. This kind of relief compositions often occur on the walls of the 10<sup>th</sup> century churches. The Dirbi composition is particularly close to the decoration of windows at Disevi and Arbo (both belong to the 10<sup>th</sup> c) churches situated in Kartli.

In the upper part of the east facade of Dirbi church figures of two high rank secular persons are depicted one of whom (the left one) is rather old, while the other is young. The relief is badly damaged, the inscription accompanying the relief is also very fragmentary which makes it difficult to identify these men. However, the royal insignia – a scepter with a small cross on top – held by the person on the left points to the fact that this man is a king. I presume it is Leon III, King of Abkhazia, and next to him, in accordance with the king's rank, his brother should be represented – the future king of Abkhazia Demetre III (967 – 975).

In terms of architectural forms and decor Dirbi church is a typical monument of Shida Kartli of the 10<sup>th</sup> century. It is a country church perfectly constructed by half professional craftsmen who had originated from the people. Buildings of this kind are quite common in this region. Apparently, with a view to raising their prestige, the donors of the church Abraham the *decanus* and Otinisdze put the relief representations of the highest secular lord – King Leon and his brother Demetre on the east facade of the church.

ნინო ჩიხლაძე

ღირბის ღმრთისმშობლის  
მიძინების მონასტერი.  
მხატვრობა

ვუძღვნი ძვირფასი მასწავლებლის  
გაიანე ალიბეგაშვილისა და  
გამზრდელი დიდების  
ნონა ამბროლიძე-ჩიხლაძის  
ნათელ ხსოვნას

## შესავალი

შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის მრავალსაუკუნოვან ისტორიაში რამდენჯერმე განხორციელდა ეპოქალური ცვლილებები, როცა თვისობრივად შეიცვალა მხატვრული ენა, გამოშახელობითი ესთეტიკა.

XIII ს. მიწურულს დაწყებული ერთი ეველაზე უფრო ძლიერი გარდატეხა ბრწყინვალე მოხატულობათა კლასიკური ეპოქის დასასრულთან და ახალი, ე. წ. პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის დამკვიდრებასთანაა დაკავშირებული. ბიზანტიის სულიერი კულტურის ცენტრებში – კონსტანტინეპოლსა და თესალონიკეში ჩამოყალიბებული ეს მხატვრული სტილი, მკაფიოდ ჩამოქნილი ესთეტიკური იდეალებითა თუ გამოშახელობითი საშუალებებით, სწრაფად გავრცელდა ბიზანტიური კულტურული არეალის მართლმადიდებელ ქვეყნებში და მათ შორის, საქართველოშიც. პირველივე ეტაპზე – XIII ს. ბოლოსა და XIV ს. დასაწყისში, – საქართველოში ჩნდება ძეგლები, რომლებიც ბიზანტიის დედაქალაქური ცენტრებიდან მომდინარე, განვითარებული პალეოლოგოსური სტილის მაღალმხატვრულ ნიშნებს წარმოაჩენს (გელათის მთავარი ტაძრის დავით VI ნარინის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეგვტერი „1291-1293 წწ.“ ხოხის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძრის შერგილ დადიანისეული სამხრეთ დასავლეთი კაპელა – XIII-XIV ს. მიჯნა<sup>2</sup>, მოქვის ოთხთავი (Q-902)- 1300 წ.). ამასთან, სრულდება ისეთი მოხატულობებიც, რომელთა ახალი სტილის მხატვრული ნიშნები ბიზანტიის პერიფერიის, საქართველოს მეზობელი ტრაპიზონის მოხატულობებთან ამულანებს გარკვეულ სიახლოვეს (აჭის წმ. გიორგი – XIII ს. მიწურული;<sup>4</sup> ჯუმათის მთავარანგელოზის ეკლესიის მეორე ფენა – XIV ს.; ნაწილობრივ პერევისას წმ. გიორგის ეკლესიის ადრეული ფენა – XIII ს. ბოლო-XIV ს. დასაწყისი<sup>5</sup>). პარალელურად კი იქმნება კლასიკური მხატვრობის ტრადიციათა გამგრძელებელი ძეგლები, რომელთა მხატვრულ გადაწყვეტას პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები არც შეხებია (უდაბნოს მრავალმთის ხარების ეკლესია – XIII ს. 80-იანი წლები;<sup>6</sup> ყინცვისის ღმრთისმშობლის მცირე ეკლესია – XIII ს. 80-იანი წლები<sup>7</sup>; საფარის წმ. საბას ადრეული ფენა – XIII ს. მიწურული;<sup>8</sup> მღვიმევის ღმრთისმშობლის ეკლესიის ჩრდილოეთი ნაწი – XIII ს. 80-იანი წლებამდე.) ამდენად, თითქმის ირლევია ის მხატვრულ-ესთეტიკური მთლიანობა,

რომელიც სკოლათა განსხვავების მიუხედავად, კლასიკური პერიოდის ქართული მოხატულობებისთვის, ყოველ ცალკეულ ეტაპზე, საერთო იყო. XIII ს. მიწურულიდან ვიდრე სურათს, როცა თანაარსებობენ ერთმანეთისგან მკვეთრად განსხვავებული სტილური საშუალებებისა და მხატვრული სახის მქონე კედლის მხატვრობის ძეგლები. თუმცა ეს პალეოლოგოსთა მხატვრული სახის დამკვიდრების მხოლოდ პირველი ეტაპია.

დასაწყისში ახალი სტილი, შეიძლება ითქვას, რამდენადმე „გაუზავებელი“ სახით შემოდის, იგი ჯერ კიდევ არ არის ადგილობრივ მხატვრულ გარემოსთან ადაპტირებული და ამდენად, მრავალგვარიცაა. შემდგომ ეტაპზე, უკვე XIV საუკუნის შუახანებისთვის იქმნება განვითარებული პალეოლოგოსური მხატვრული სტილის მნიშვნელოვანი მოხატულობები, რომელთა ერთი ნაწილი მოქნილი და დახვეწილი აკადემიური ნახატი, რაფინირებული კოლორიტით გამოირჩევა (ლიხნესა და მარტვილის ღმრთისმშობლის მიძინების ცკლესიები)<sup>9</sup>; მეორე, უფრო მოგვიანო ხანით დათარიღებული კი კოლორიტის მეტი სიცივიტა და მკვეთრი ნახატის მანერული ხასიათით (უბისის წმ. გიორგი)<sup>10</sup>. სამხრეთ საქართველოში, ტრადიციული მიმართულების გამგრძელებელი მოხატულობების გვერდით (საფარის წმ. საბა, ჭულეს წმ. გიორგი), ჩნდება ისეთი ძეგლიც, რომლის მოხატულობის ნაწილი, იშვიათი იკონოგრაფიული გამოსახულებებითა თუ მხატვრული გადაწყვეტით, ათონის მთასა და მასთან დაკავშირებული თესალონიკელი მხატვრების მიხედვისა და ევტიხოს შემოქმედებასთან (XIV ს. პირველი ორი ათეული წელი) მჭიდრო სიახლოვეს ამჟღავნებს (ზარზმის ფერისცვალების ცკლესია)<sup>11</sup>, ანუ თვალსაჩინოს ხდის XIV ს. დასაწყისის პალეოლოგოსური ხელოვნების მოწინავე მიმართულების შემოქმედებასთან ზარზმის მხატვრობის კავშირს. ერთი მოსაზრებით, ზარზმის მოხატულობა XIII-XIV ს. მიჯნაზე შესრულდა<sup>12</sup>, სხვა ვარაუდით, – XIV ს. შუაწლებში<sup>13</sup> ან უფრო გვიან, XIV ს. 70-იანი წლებისთვის<sup>14</sup>.

სცენათა კომპოზიციური გადაწყვეტითა თუ იშვიათი იკონოგრაფიული გამოსახულებების არჩევანით, ზარზმის მხატვრულ დეკორთან საგანგებო სიახლოვეს ამჟღავნებს უბისის ღმრთისმშობლის დიდი კარედი ხატი, რომელიც ზარზმასთან ერთად, „საერთო დედნით სარგებლობდა“<sup>15</sup> და მჭიდროდ იყო დაკავშირებული თესალონიკურ ხელოვნებასთან<sup>16</sup>. კარედის ხატის ზოგადი თარიღის გარდა (XIV ს.)<sup>17</sup>, გვხვდება მისი როგორც უფრო ადრეული (XIV ს. პირველი ნახევარი)<sup>18</sup>, ისე გვიანი (XIV ს. მიწურული)<sup>19</sup> დათარიღება. ერთი კი ცხადია, რომ ორივე ძეგლი, რომელსაც ერთ მხატვრულ ჯგუფში აერთიანებენ, პასუხობს გასული საუკუნის 70-იან წლებიდან დამკვიდრებულ კონცეფციას, რომლის მიხედვით,



პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის დამკვიდრება საქართველოში ძირითადად ბიზანტიასთან მეტად დაახლოებულსა და მონღოლთა შემოსევებისგან ნაკლებად დაზარალებულ, დასავლეთ და სამხრეთ პროვინციებში მოხდა<sup>20</sup>.

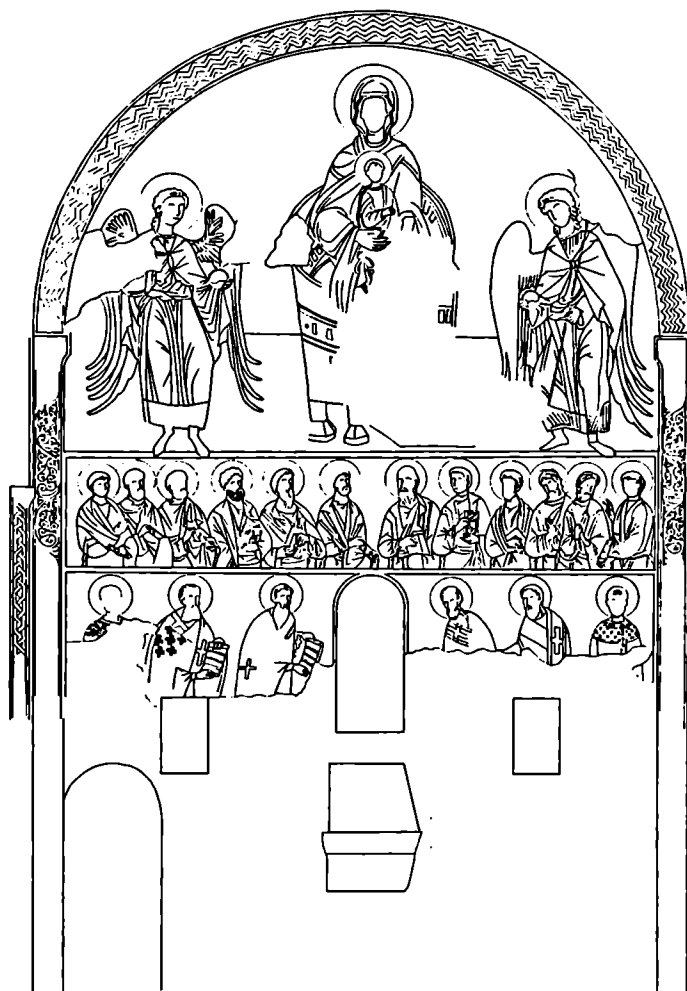
შუაგულ ქართლში ღირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტრის ეკლესიის ახლადდამოწენილი მოხატულობა კი დამატებით ადასტურებს პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის მაღალმხატვრული, პირველხარისხოვანი ძეგლების საქართველოს მთელს ტერიტორიაზე გავრცელების ფაქტს. ღირბის მხატვრული დეკორის სტილის ნიშნები – ფორმათა რბილი, ფერწერული მოდელირება; სივრცობრივად გადაწყვეტილი არქიტექტურული კულისები; არამთავარ, მეორეხარისხოვან პერსონაჟთა მხატვრულ გადაწყვეტაში ელინისტური მოტივების გამოყენება თუ სხვა, მას ათარილებს არა უგვიანეს XIV საუკუნის შუაწლებისა.

ამასთან, ღირბის მოხატულობა ნათელი დადასტურებაა იმ პროცესისა, როცა ბიზანტიის მოწინავე კულტურული ცენტრებიდან მომდინარე შემოქმედებითი სიახლეები, მძიმე პოლიტიკურ-ეკონომიკური მდგომარეობის მიუხედავად, ქვეყნის ცენტრალური რეგიონისთვისაც ისევე ორგანულია, როგორც დასავლეთისა და სამხრეთის პროვინციებისთვის. აქაც აშვარაა XIV ს. პირველ ნახევარში დამკვიდრებული, პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის განვითარების საერთო სურათი, რომელიც XV ს.-ში, ქართლში განსხვავებული მხატვრული სახის მქონე ძეგლებს წარმოგვიდგენს. მაგალითად, ნაბახტევის მხატვრობა (1412-1431) ღია კოლორიტით, თავშეკავებული ემოციებითა და მკაფიო ნახატით, წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესიის მომხატველი კონსტანტინეპოლელი მანუელ ევგენიკოსის შემოქმედების გავლენას განიცდის და მისი მხატვრული ხერხების ადგილობრივ ნიადაგზე დამკვიდრების მაგალითადაა მიჩნეული.<sup>21</sup> თორის მონასტრის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა კი (XV ს. დასაწყისი),<sup>22</sup> რომლის საკონქო გამოსახულება ზუსტად იმეორებს ღირბისას, ჩამოქცეული კოლორიტით, ფიგურათა „მძიმე“ ფორმებით, თეთრას გამონათებათა მკვეთრი სისტემით, გვიანი პალეოლოგოსური ხელოვნების მკაცრი აკადემიზმის ნიშნებს ატარებს ისევე, როგორც ალავერდის XV ს. მეორე ნახევრით დათარიღებული საკონქო გამოსახულება.<sup>23</sup>

ამჯერადაც გამართლდა საყოველთაოდ მიღებული და დამკვიდრებული აზრი, რომ მრავალფეროვნების მიუხედავად, კულტურა საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე, პოლიტიკური ვითარებისგან დამოუკიდებლად, როგორც ადრეულ შუა საუკუნეებში, ისე კლასიკურ ხანასა თუ უფრო გვიან, პოლიტიკური დაშლილობის ეპოქაშიც, განვითარების ძირითადი მიმართულების თვალსაზრისით, მუდამ ერთ განუყოფელ მთლიანობას ქმნიდა.

ცენტრალური ნავის სადღესოდ დარჩენილი მოხატულობის დიდი ნაწილი თუმცა ერთგვაროვანი დეგორია, პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის მკაფიოდ გამოხატული ნიშნების მატარებელი ეს ქვედა ფენა მოგვიანებით მთლიანად ყოფილა შეღესილი და ხელმეორედ მოხატული, რაზეც ფერწერულ ზედაპირზე დატანილი ნაჭდეგების გარდა, ინტერიერის სხედასხვა ადგილს შემორჩენილი ნაღესობის ზედა ფენა და მასზე განსხვავებული, გრაფიკული მანერით შესრულებული მხატვრობის ფრაგმენტებიც მიანიშნებს (ტაბ. 27). მხატვრული სტილის ნიშნებით კედლის მხატვრობის ზედა ფენაც ისევე, როგორც კანკელის მოხატული ხატები (ნახ. 5) XVII ს-თვის დამახასიათებელ მხატვრულ თავისებურებებს ამჟღავნებს (განსაკუთრებით ტიპურია ჩრდილოეთ კედლის შესრულებული ფორმის "მიღმეულ" თაღზე მიხაკის ყვავილის ორნამენტული მოტივი (ტაბ. 22); კანკელის ხატების გამოსახულებათა აღმოსავლური ტიპაჟი, ღია ფერადოვნება და იკონოგრაფიაში "შეუნილი" დასავლური ელემენტები) და უთუოდ იმ მასშტაბურ სამშენებლო ღონისძიებათა ნაწილია, რომელიც მონასტრის ხუროთმოძღვრებაში განხორციელდა (ტაბ. 28). თუმცა ბოლო პერიოდის სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოების ჩატარების შედეგად დეგორის მხატვრული სისტემის სახე სრულად განისაზღვრა XIV ს. ფენით, რაშიც აქა-იქ "მიმობნეული" XVII ს. მცირე ფრაგმენტები მნიშვნელოვან მხატვრულ "შეფერხებას" თითქმის არ ქმნის.

მხატვრობის ეს ადრეული ფენა ჩანს საკუთხეველში, სადაც კონქში მთავარანგელოზებით გარემოცული ჩვილადი ღმრთისმშობელი; მეორე, ვიწრო რეგისტრზე – მოციქულთა წელამდე ფიგურები, ხოლო ქვედა ნაწილში – ცკლესიის მამათა და წმ. დიაკონთა ტრადიციული გამოსახულებებია (ნახ. 1), და ცკლესიის დარბაზული სივრცის კედელ-კამარებზეც. ცენტრალური მზიდი თაღის ცენტრში წმ. მანდილიონის ფრაგმენტი, ხოლო ქანობებზე წმ. წინასწარმეტყველთა წელამდე გამოსახულებებია, ინტერიერის დანარჩენი ნაწილი ძირითადად, ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველ ციკლს ეთმობა. ციკლი კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ქანობზე "ძღვნის უარყოფის" სცენით იწყება, რომელიც დასავლეთით, მზიდი თაღით გამოყოფილ, "იოაკიმესა და ანას ხარების" ორი ეპიზოდისგან შემდგარ კომპოზიციაზე გადადის (ნახ. 2). თხრობა გრძელდება კამარის მოპირდაპირე, ჩრდილოეთ ქანობზე, სადაც მის დასავლეთ მონაკვეთზე "ღმრთისმშობლის შობაა" წარმოდგენილი. მზიდი თაღით გამოყოფილია ჩრდილო-აღმოსავლეთის სცენა –



ნახ. 1. საქართველო. შუამრ. დ. გავიშობი

“მღვდელთაგან მარიამის კურთხევა” (ნახ. 3). “მარიამის ტაძრად მიყვანება”, რომელიც გამორჩეული ლიტურგიული მნიშვნელობის სცენაა, დასავლეთ კედლის ზედა ნაწილშია საგანგებოდ გამოტანილი. ის ლუნეტის ფორმის მოზრდილ არეზო გაშლილი. შემდგომი ეპიზოდი “ზაქარიას ლოცვა”, რომელიც ჩრდილო კანონის მეორე რეგისტრში ჩამოღის. მის გვერდით, აღმოსავლეთ ნაწილში შემორჩენილი არქიტექტურული კულისების მცირე ფრაგმენტები, ვფიქრობთ, “მარიამის დაწინდვის” კომპოზიცია იქნებოდა.

თხრობას სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში “ხარების” სცენა აგრძელებდა, რომლის გვერდით “იოსების ყვედრების” გამოსახულებაა. დასავლეთ კედლის მოზრდილ სიბრტყეზე მომდევნო კომპოზიცია “შობა” (ნახ. 4), რითაც სრულდება ღმრთისშობლის ცხოვრების ციკლი. ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე წარმოდგენილია “დეოკლიტიანე მეფე უშჯულომს” მძლეველი წმინდა გიორგის გამოსახულება-ხატი; ერთადერთი კომპოზიცია სამრევლო სივრცეში, რომელიც შელესილობის მოხსნამდეც ჩანდა<sup>2</sup> და რომლის მომდევნოდ, ჩრდილოეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე „ღმრთისშობლის მიძინებისა“ და “ღმრთისშობლის ამაღლების” სცენები თაღით გამოყოფილ ერთ სასურათე სიბრტყეზე, ერთმანეთის თავზე გამოისახება. პილასტრებზე წმ. დედებისა და წმ. მეომრების გამოსახულებებია, რომელთა ქვევითაც იატაკის დონიდან საკმაოდ მაღლა (1 მეტრს აცილებულია) გაირჩევა დეკორატიული ფარდა, რომელიც გვიანი არქიტექტურული გადაკეთების გამო, აქა-იქ მცირე ფრაგმენტების სახითაა მოჩანს.

საკურთხეველის კონქის კომპოზიცია “ღმრთისშობლის დიდებაა”, რომელიც XIII ს-დან ნელ-ნელა ჩაენაცვლა უფრო ადრეულ ქართულ მოხატულობებში გავრცელებულ “მაცხოვრის დიდებისა” და “ვედრების” გამოშატეველ კომპოზიციებს.<sup>3</sup> ღირბის საკურთხეველის კონქი ცენტრისკენ სამი მეოთხედით შებრუნებული მთავარანგელოზებით, ტახტზე დაბრძანებული ჩვილელი ღმრთისშობლის ე. წ. კეპროსის ტიპის იკონოგრაფიულ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს (ტაბ. 35), სადაც ყრმა იესოს გამართული, ფრონტალური ფიგურა დედის კალთაში, წიაღის ფონზე წარმოდგენილი.<sup>4</sup> ოვალურზურგიან ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისშობლის მოგრძო სახე თითქმის წარხოცილია. ოდნავაა გაირჩევა ყვითელი ოქრას ფონზე ღია ყავისფერი რბილი და არამკვეთრი კონტურით თვალების უბეების, თხელი ცხვირის, ბაგეებისა და ნიკაპის მოხაზულობები; ღმრთისშობლის ცისფერი თავსაბურავისა და მუქი შინდისფერ-მეწაულის მაფორიუმის აღმნიშვნელი ლაქები. უკეთ ჩანს ჩამუქებულ უბეებში ღრმად ჩამჯდარი თვალებით მკაცრად მოშირალი იესო ქრისტეს არაბავშვურად გოროზი სახე, რომელსაც შარავანდის

მუქი მორუხო კონტურით შემოწერილი ხაზი გამოყოფს. მკვეთრია სპეციფიკური ფორმის, თეთრას მონასმებით დამუშავებული ყურის ოვალური, თითქოს ოდნავ "შეტეხილი" მოხაზულობაც. მიუხედავად იმისა, რომ იესოს სახე თითქოს მეტნაკლებად იკითხება, ფერადოვანი ზედაპირის დაზიანების გამო (არაბუნებრივად გამელოტებული მაღალი შუბლისა და ჩამუქებული თვალის უპეების კონტრასტული დაპირისპირება; წერის მანერის წაშლილი სურათი და ადგილადგილ "ამოვარდნილი" მკვეთრი ნახტო, მხატვრული სახე, ვფიქრობთ, საკმარისად დაშორებულია თავდაპირველს. თუმცა მაინც ჩანს ყვეისფერი და თეთრი ხაზებით შემოსაზღვრული, პალეოლოგოსთა ხანის ფიგურებისთვის დამახასიათებელი, მუქი ყვითელი შარავანდები ღმრთისმშობლისა და ყრმა იესოსი; მაცხოვრის წითელი კლაუუსით გაწყობილი მუქი მოლურჯო-ცისფერი ქიტონი და თეთრი ასისტებით დამუშავებული ყვითელი ოქრას ჰიმეტიონი.

მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზებს შორის გამოსახული კვიპროსის ტიპის ჩვილედი ღმრთისმშობელი, რომელიც ბიზანტიურ სამყაროში VI-VII საუკუნეებიდანვე ცნობილი და საუკუნეების განმავლობაში ერთ-ერთი ყველაზე ტრადიციული საკონქო კომპოზიციაა,<sup>5</sup> ქართულ მოხატულობებში უფრო მოგვიანებით, ძირითადად კი XIII-XIV საუკუნეებიდან ხდება საყოველთაოდ გავრცელებული (ყინწყისი – XIII ს. დასაწყისი; ბერთუბანი – XIII ს. დასაწყისი; მარტვილი – XIV ს. შუახანები; ლიხნე – XIV ს. შუახანები; ზარზმა – XIV ს.) და შემდგომ პერიოდშიც მკვიდრად იკიდებს ფეხს (ნაბახტევი – 1412-1431; თირი – XV ს. დასაწყისი; ალავერდი – XV ს. მეორე ნახევარი და სხვ.). ბერთუბნის, ყინწყისისა და განსაკუთრებით, თირის მსგავსად, ჩვილედი ღმრთისმშობლის ორსავ მხარეს ღირბშიც მთავარანგელოზთა ფრთავაშლილი, ცენტრისკენ სამი მეოთხედით შებრუნებული, კვერთხითა და სფეროთი აღჭურვილი გამოსახულებებია, რომელთაგან მარცხენას სახე უკეთ გაირჩევა (ტაბ. 36). კარგად ჩანს მკაფიო კონტურით შემოსახული ოვალი, რბილად დაწერილი შევარდისფრებული ღაწვები, მრგვალი ნიკაპი და წითელი ბაგეები. მსგავსი საკონქო კომპოზიციაა თირის მონასტრის ღმრთისმშობლის ეკლესიაში, რომლის მოხატულობა ზუსტად იმეორებს არა მხოლოდ ღმრთისმშობლისა და ჩვილის პოზას, სამოსის ფერსა თუ ოვალური ფორმის საზურგეს, არამედ მთავარანგელოზთა პოზებსა და ჩაცმულობასაც. მეორდება სამოსის ფერადოვნებაც. მთავარანგელოზებს ორივე შემთხვევაში უხვად დრპირებული ცისფერი ქიტონები და განსხვავებული ფერის – ორგან შერეული მოვარდისფრო ღვინისფერი და მკერდთან ერთი ფიბულით დამაგრებული ზურმუხტისფერი-მწვანე მანტიები მოსავეთ (ტაბ. 37). თუმცა განმარტე-

ბითი წარწერები არ შემორჩენილა, პარალელური მასალის მიხედვით, ლვინისფერ მანტიაში მიქაელ მთავარანგელოზია, ფირუზისფერ-მწვანეში – გაბრიელი.<sup>6</sup> მსგავსი მანტიებით შემოსილი მთავარანგელოზთა გამოსახულებები, რომლებიც ბიზანტიური წრის ძეგლებში XIV ს.-ზე ადრეცაა ცნობილი, ძირითადად, პალეოლოგოსთა პერიოდის მხატვრობაში შევიდრდება<sup>7</sup> და ჩვენშიც სწორედ ამ პერიოდის ძეგლებზე გვხვდებით ზუსტ ანალოგებს (თირი – XV ს. დასაწყისი; უბისის მცირე კარელი ხატი – XIV ს.<sup>8</sup> და სხვ.).

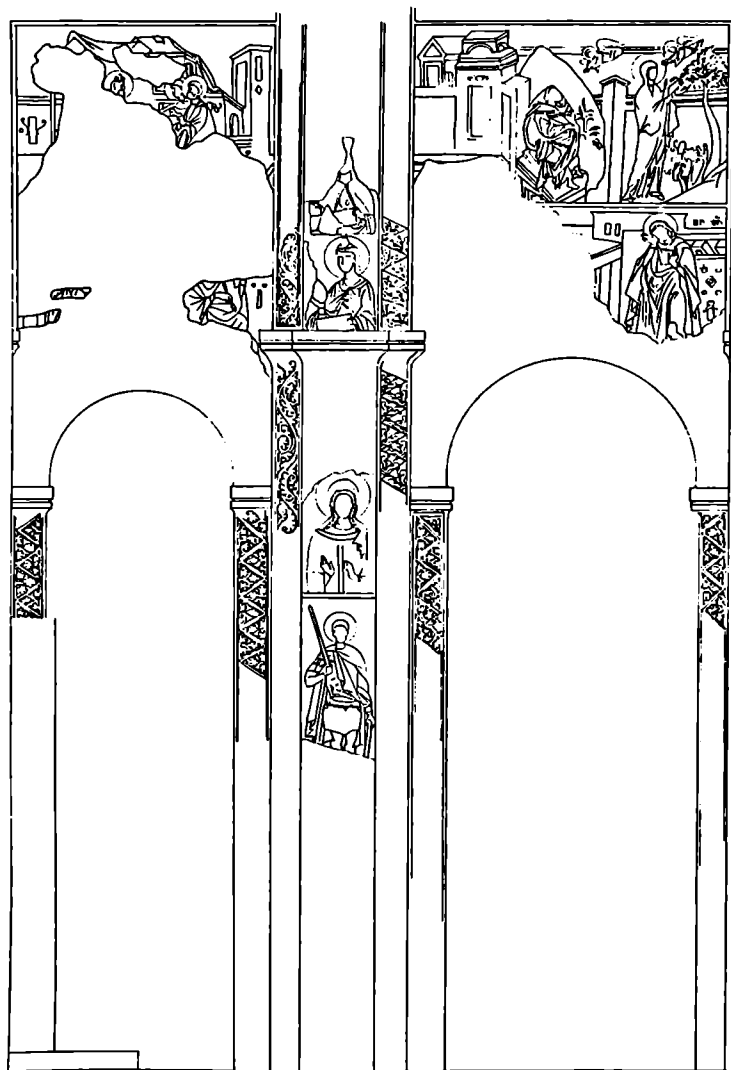
საკუთრებელის კონქის გამოსახულება აზრობრივთან ერთად, კომპოზიციური ღერძიცაა ცენტრისკენ საში მეოთხედით შებრუნებული ფიგურებისათვის. მეორე, შედარებით ვიწრო რეგისტრზე ერთმანეთის გვერდიგვერდ, ცეზურის გარეშე, მიჯრით მიწყობილ მოციქულთა წელამდე გამოსახული ფიგურები თავებისა და ხელების განსხვავებული, დინამიკური მოძრაობებით თითქოს ერთმანეთში “გადაედინებიან” (განსაკუთრებით მჭიდროა კიდევებზე მოციქულთა ფიგურების განლაგება) და საბოლოოდ, ექვს-ექვსი ფიგურა ორსავე მხრიდან კომპოზიციის ცენტრისკენ მიმართულ ურთიერთშემხედრ სწრაფვას გადმოსცემს (ტაბ. 40). შარავანდმოსილ მოციქულებს ხელში დახვეული გრაგნილები ან თვალ-მარგალიტით მორთულ ყლებში ჩასმული კოდექსები უპყრიათ (ტაბ. 41). ქიტონისა და ჰიმატეონისგან შემდგარი სამოსის ფერადოვნება თითქოს არ გამოირჩევა მრავალფეროვნებით: შარავანდები ყველგან თეთრი და ყავისფერი კონტურით შემოწერილი მუქი ყვითელი ოქრაა, სამოსის გადაწყვეტაში თეთრანარევი ლვინისფერი, მორუხო-ცისფერი და ოქრაგარეული ზეთისხილისფერი მონაცვლეობს. სახეთა ძლიერი დაზიანების გამო ძნელია სრულად წაიკითხო წერის მანერა (სახეები ისევე, როგორც სხეულები მხატვრობის გამანადგურებელი საგანგებო გრაფიკითაა დასერილი), მაგრამ ალაგ-ალაგ მაინც ჩანს სახის სარჩულის ყვითელ ოქრაზე მუქი მორუხო-მონაცრისფრო თუ მოწითალო-ყავისფერი ხაზით ფაქიზად ამოწერილი სხეულის ნაკვეთი, მსუბუქი ჩრდილები სახის ოვალის გასწვრივ, წერილი მონასმებით შესრულებული ჭადრა თმა-წვერი (ტაბ. 39), როცა თეთრა პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ მონაცრისფრო-ცისფერ ელფერს იღებს და სხვ. თუმცა აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მოციქულთა სახის შემომწერი კონტური და ნაკვეთის ნახატი უფრო მკაფიო და უწყვეტი ყავისფერი ხაზითაა შესრულებული, ვიდრე სცენათა მოხატულობების პერსონაჟთა სახეები (ტაბ. 38). თეთრას პარალელური, მოკლე მონასმები უფრო წერილ ხაზებად ედება თმა-წვერსა თუ სახის ნაკვეთებს (ტაბ. 42) მაშინ, როცა სცენათა პერსონაჟების სახეები უფრო ფართო და ენერგიული, მსუყე მონასმებითაა გადმოცემული (განსაკუთრებით მოგვთა ფიგურები “შობიდან”.

იოაკიმე სცენიდან “მღვდელთაგან მარიამის კურთხევა” და სხვ.)

მოციქულთა თხელნაკეთიანი, მსუბუქი ფიგურების შემომწერი სილუეტი. მკაფიოების მიუხედავად, სრულად არ იკითხება, ერთი მეორეს კონტურით იკვეთება. ფიგურათა ამგვარი სიმჭიდროვე, ერთმანეთში გაღამდინარე მოძრაობით გამოხატულ დინამიკურობასთან ერთად, კომპოზიციას მოუსვენრობისა და შინაგანი დაძაბულობის იმგვარ შეგრძნებას ანიჭებს, როგორც განვითარებული პალეოლოგოსური ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი.

საკურთხეველის კონქა და წმ. მამათა რიგს შორის მოციქულთა ნახევარფიგურების ვიწრო რეგისტრს ეხვდებით შედარებით მოკრძალებული ზომებისა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ინტიმური სიერცის მქონე ცელესიათა ერთ ჯგუფში, რომელთა ქრონოლოგია XII და განსაკუთრებით კი XIII საუკუნით განისაზღვრება (ფანისი – XII ს. 70-80-იანი წლები; ოწინდალეს წმ. გიორგი – XIII ს. რუსის წმ. დემეტრე – XIII ს.-ს II ნახევარი; ზენობანი – XIII ს. ბოლო;<sup>9</sup> გელათის დავით ნარინის სამხრეთ აღმოსავლეთი ეგვტერი – XIII ს. მიწურული;<sup>10</sup> შიომღვიმის “ჯვრთამაღლების” ცელესია – XIII ს. შუაწლები,<sup>11</sup> ხეს წმ. ბარბარე – XIII ს.<sup>12</sup>). უფრო იშვიათად, გვიანაც გვხვდება მსგავსი მაგალითები საქადაგიანოს წმ. დემეტრეს ცელესიაში (XV ს. მიწურული), მოციქულები ხეს წმ. ბარბარეს გამოსახულებათა მსგავსად, მოჩარჩოებული ხატების სახითაა მოცემული;<sup>13</sup> გელათის წმ. ელიას საკურთხეველში (XVI ს.) მოციქულები ღირბის მსგავსადაა ჩარეგებული,<sup>14</sup> რისი არჩევანიც, ვფიქრობთ, გელათის სამონასტრო კომპლექსში შემავალმა დავით ნარინის ეგვტერმა განაპირობა, რადგან თანადროულ ძეგლებში საკურთხეველის მეორე რეგისტრი, უფრო ხშირად, მოციქულთა მცენარეული მოტივებით “გამდიდრებულ” მედალიონებში წარმოდგენილ წელამდე გამოსახულებებს ეთმობა ისე, როგორც ჭალის წმ. გიორგისა (XVI ს.-ის დასაწყისი)<sup>15</sup> და ბუჯეულის (XVI ს.)<sup>16</sup> შემთხვევაში. მკვლევარ ტ. ველმანის დაკვირვება, რომ ეს იკონოგრაფიული სქემა სენათისა და კაპადოკიის მოხატულობებშია გავრცელებული,<sup>17</sup> შესაძლოა მის არქაულ ბუნებაზეც მიანიშნებდეს, თუმცა ერთი რამ ცხადია, რომ ეს კომპოზიცია ქართული ძეგლებიდან ყველაზე მეტად XIII ს. მოხატულობებში გავრცელდა და ღირბის საკურთხეველის მოციქულთა რიგის კომპოზიციაც სწორედ ამ პერიოდის ზემოჩამოთვლილ მოხატულობებში დამკვიდრებულ კომპოზიციურ სქემას იმეორებს (ამ მხრივ, განსაკუთრებით საგულისხმოა გელათის დავით ნარინის ეგვტერი).

საკურთხეველის ქვედა, მესამე რეგისტრზე ცენტრში გაჭრილი სარკმლის მიმართ სამი მუთხედით შებრუნებული ორ-ორი წმ. მღვდელმთავარი და აქეთ იქიდან, კომპოზიციის ჩამეტი წმ. ღიაკვნების თითო-თითო ფრონტალური ფიგურა



ნახ. 2. სამხრეთი მხარე. შემსრ. დ. გავროშიძე



ეკლესიის მამათა ტრადიციულ რიგს ქმნის, რომლის ცენტრში, სარკმლის ქვეშ მსხვერპლის ტრადიციული გამოსახულება შეიძლება ყოფილიყო, თუმცა დღეს ამ ადგილზე მარმარილოს მსგავსი თეთრი ფილებით გაწყობილი, ჰორიზონტალურად ზედმეტად გაშლილი, მატერულად არც თუ გააზრებული, კედელში გამოკვეთილი თანამედროვე თაროა მოცემული.

სრულად წმ. მღვდელმთავართა არც ერთი გამოსახულება არაა შემორჩენილი: ზოგი წელამდე ჩანს, ზოგიც – მკერდამდე. წმ. იერარქთა მარცხენა ჯგუფის ცენტრში წარმოდგენილი პირველი ფიგურა, თანმდევი წარწერის დაღუპვისა და სახეზე ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნებით – მკერდზე დაშვებული, ბოლოსკენ დავიწროებული ღია ყავისფერი წვერითა და ამავე ფერის მოკლე თმით, ადვილად ამოსაცნობია. აქ წმ. ბასილი დიდის ტრადიციული გამოსახულებაა წარწერის გარეშე დატოვებული გაშლილი გრაგნილით, რომლის ზედაპირზე ვარდისფრად დაბაზული სტრიქონებია აღნიშნული (ტაბ. 43). ხელის მტევანიცა და სახის ზედაპირიც, დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ მუქ სარჩულზე იყო შესრულებული. ხელის მტევნის მოცულობითი ფორმა, რომელიც მოყავისფრო სიმუქიდან ყვითელი ოქრას მონასმებით რბილად “ამოდის“, ზედაპირზე თეთრას სამი პარალელური, მოკლე მონასმით სრულდება. ძლიერაა მოჩანს ფელონისა და ომოფორის მოვარდისფრო-წითელი ჯერები. მომდევნო ეკლესიის მამა, რომლის თავთან მხოლოდ ასომთავრული ԲԾ („წმ“) იკითხება, სახის ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, მააფიოდ გამოკვეთილი რამდენიმე იკონოგრაფიული ნიშნის გამო (თხემზე შერჩენილი თეთრას მონასმებით დამუშავებული ჭალარა თმა; მკერდზე დაფენილი ფართო წვერის დამახასიათებელი ნახატი წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველი უნდა იყოს. დაზიანებულია მოვარდისფრო ფერის ფართო მონასმებით შემოწერილი ლურჯ-თეთრი ჭადრაკული ზედაპირით დაფარული ფელონის დიდი წითელი ჯერებით აღნიშნული ომოფორი და მუქი მოყვითალო-წითელი საბუხარები. ჩამუქებულია ფაქიზად დაწერილი ხელის მტევნის ზედაპირი. მისი გაშლილი გრაგნილი, რომლის თეთრ ზედაპირზე ღია ნაცრისფერი ჰორიზონტალური ხაზები ჩანს, ამ შემთხვევაშიც წარწერის გარეშეა დატოვებული. წმ. იერარქის ფიგურა, როგორც ჩანს, ითვალისწინებდა აფსიდში ჩრდილოეთ მხარეს გამოკვეთილ თახჩას, რადგან ნაღესობა და ფერწერული ფენის ფრაგმენტები თახჩაშიც იკითხება.

მარცხენა მხარეს კომპოზიციის ჩამკეტი წმ. დიაკვნის ფრონტალური ფიგურიდან ჩანს მოკლე თმის ნაწილი, ყურის მოხაზულობა, თხემზე ოვალურად აღნიშნული მოკვეცილი თმა – ტონზურა; თეთრი სტიქარისა და მუქი ყვითელი გინგილის ფრაგმენტები, რაც მისი იდენტიფიცირების შესაძლებლობას არ გვაძლევს.

ბასილი დიდის პირისპირ წმ. იოანე ოქროპირის ტრადიციული ფიგურაა თავთან თანმდევი ასომთავრული წარწერით: [Ⲡ ⲗ Ⲡⲧⲫⲱⲛ] ("წმ იოანე ოქროპირი"). სახის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს ჩამუქებული ფერადონება, მკვეთრად გამოყოფილი შუბლის კოპები და ფორმათა დამუშავებაში გამოყენებული თეთრას მოკლე მონასმები (ტაბ. 44). გამოსახულება მკერდამდეა შემორჩენილი. სამოსის ნაწილებიდან ლურჯ-თეთრი ჯვრული საკოსის ოქროსფერი დამღვარი საყელო და ომოფორის მოვარდისფრო-წითელი ჯვრები იკითხება. წმ. იოანე ოქროპირს მოსდევს ეკლესიის მამის კვლავ მკერდამდე შემორჩენილი გამოსახულება, რომელსაც ბოლოსკენ დავიწროებული, გრძელი ყავისფერი ხვეული წვერი და თავის ფორმას მიყოლებული, კეფაზე მრგვლად აღნიშნული მოკლე თმა აქვს. იკითხება ლურჯ-თეთრი ჯვრული ფელონისა და თეთრზე დიდი წითელი ჯვრებით აღნიშნული ომოფორის ფრაგმენტები. თავთან ორ სტრიქონად გაშლილი თანმდევი ასომთავრული წარწერაა: [Ⲡ ⲗⲥⲱⲙ] ⲕⲕ[ⲥⲁ] [Ⲡ] ⲫⲩⲗⲥ ("წმ იაკობ ძმად სუფლისა"). (ტაბ. 44) მართალი იოსების უფროსი ძისა და ხორციელად უფლის ძმის წმ. მღვდელმთავართა რიგში გამოსახვა თუმცა არც თუ იშვიათია XIII-XIV სს. ქართულ ძეგლებში (ახტალა, აჭი, წალენჯიხა), მისი ღირბში გამოსახვის არჩევანი, ვფიქრობთ მაინც საგანგებო ხასიათს ატარებს, მით უმეტეს, რომ დანარჩენი სამი წმ. იერარქი საკუთხეველში წარმოდგენილი ყველაზე ტრადიციული ეკლესიის მამებია. ერთი მხრივ, წმ. იაკობი, რომელიც 26 დეკემბერს ყოვლადწმიდა ღმრთისმშობლის კრების დღეს მოიხსენიება იოსებ დამწინდველთან და ხორციელად მაცხოვრის წინაპართან, დავით წინასწარმეტყველთან ერთად, სათანადოდ ერწყმის ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი ღირბის მოხატულობის გამოსახულებათა კრებულის. ამასთან, საეკლესიო გადმოცემით, წმ. იაკობი, სხვა მოციქულებთან ერთად, არა მხოლოდ ესწრება ღმრთისმშობლის მიძინებას,<sup>18</sup> არამედ სწორედ ის აზიარებს დედა ღმრთისას მიძინების წინ.<sup>19</sup> მეორე მხრივ, წმ. იაკობი იერუსალიმური ჟამის წირვის ავტორი და იერუსალიმის პირველი ეპისკოპოსიც იყო, რაც გვაფიქრებინებს, რომ მისი გამოსახვის არჩევანი შესაძლოა, ღირბის მონასტრის იერუსალიმთან საგანგებო კავშირითაც ყოფილიყო განპირობებული. ვვარაუდობთ, რომ უკვე XIV საუკუნეში არსებობდა ეს კავშირი, რომლის შესახებ ვრცლად საუბარი შემდეგ თავში გვექნება.

წმ. იაკობის მომდევნო, ფრონტალური გამოსახულება დიაკვნის სტიქარითა და გინგილით, იკონოგრაფიული ნიშნებით (შუბლზე მოკლედ დაფენილი თმები; თხელი, პატარა წვერი)<sup>20</sup> პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებში გავრცელებულ წმ. რომანოზის გამოსახულებას უნდა წარმოადგენდეს (ნუხალი – XIV ს. I

ნახევარი;<sup>21</sup> სორი – XIV ს.; უბისი – XIV ს.; წალენჯიხა – XIV ს. მიწურული<sup>22</sup>) (ტაბ. 45). შესამე რეგისტრის ცენტრში, სარკმლის წირთხლზე ბოლო დრომდე შეჩენილი ფრთის ფრაგმენტი, რომელიც ანგელოზის გამოსახულების ნაწილად იყო მიჩნეული, დღეს აღარ ჩანს.<sup>23</sup>

საკურთხელოს პროგრამასთან ერთად მოხატულობის მთავარი არსის გამომხატველი განკაცების ხატი – “მანდილიონი” ცკლესიის კამარაში, შიდა თაღის ცენტრში მნიშვნელოვნადაა დაზიანებული (ნახ. 3, ტაბ. 32). თეთრ მანდილზე მაცხოვრის ჯერული შარავანი ყველა დანარჩენთან იმითაც გამოირჩევა, რომ ოქროთი ყოფილა დაფერილი.<sup>24</sup> მაცხოვრის სახე დაზიანებულია. მანდილზე ნახატი შავი ფერით სრულდება.

თაღის ქანობებზე ჩრდილოეთით დავით წინასწარმეტყველია ტრაპეციის ფორმის გაშლილი გრაგნილით (ტაბ. 53), რომელზეც წარწერა არ იკითხება, სამაგიეროდ წარწერის ფრაგმენტი ჩანს მის მოპირდაპირედ, სანახევროდ დაზიანებული წინასწარმეტყველის გაშლილ გრაგნილზე: „ს 19 ს 4 17 2 1 [1] 17 16 [1]..” (სიბრძნეჲმან სიშენას...), რაც სოლომონ წინასწარმეტყველთან დაკავშირებული ცნობილი ტექსტია: სიბრძნეჲმან იშენა თავისა თჳსისა სახლი და ქუეშე შეუდგნა მას შჳდნი სუეტნი“ (იგაეთა 9. 1), რაც აღიარებულია უშუალო მინიშნებად ღმრთისმშობლის საშუალებით განკაცების საიდუმლოს აღსრულებაზე.<sup>25</sup> იგივე შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს სოლომონის გამოსახულების ქვეშ წარმოდგენილ დანიელ წინასწარმეტყველსაც (ტაბ. 67), რომელიც დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნებითა და გრაგნილის ტექსტით ამოიცნობა. სამი მეოთხედით საკურთხევისკენ შებრუნებულ, წელამდე გამოსახულ შარავანდმოსილ ახალგაზრდა, უწვერულ წინასწარმეტყველს, რომელსაც თავს პატარა წითელი ქუდი ჰხურავს და მკერდთან ფიბულით შეკრული თეთრანარევი ღვინისფერი მანტიის ქვეშ ცისფერი ქიტონი მოუჩანს, ერთ ხელში ზეთისხილისფრად დაფერილი მთა, ხოლო მეორეში გაშლილი გრაგნილი უჭირავს წარწერით: „ზ[Ω] 1 1 0 [6] 1 1 1 1 1 1...” (ლოოდი რომელსა...“). მსგავსი გამოსახულებები გვხვდება ბეთანისა (XIII ს. დას.) და მღვიმეის ჩრდილოეთ ნაეში (XIII ს. 80-იან წლებამდე), თუმცა ყველაზე ახლოს დგას უბისის დიდი კარედი ხატის გამოსახულება (XIV ს. ), რომელიც ღირბის გამოსახულებას ჰორიზონტალურად გაშლილი გრაგნილითაც ჰგავს.<sup>26</sup> წარწერა გრაგნილზე, დანიელის ხელში მთის გამოსახულებასთან ერთად, მინიშნებაა მისი წინასწარმეტყველებისა ნაბუქოდონოსორ მეფის სიზმარზე, მთიდან მოწყვეტილი, კერპის დამამხოველი ლოდის შესახებ (დანიელი 2. 31-35), რომელიც ქრისტიანული სწავლებით, არის განკაცებული უფლის სახე, ხოლო მთა, რომელსაც ლოდი

მოწყდა – ღმრთისშობლის სიმბოლოა.<sup>27</sup> ამავე კონტექსტში შეიძლება განვიხილოთ შეუწყელი მაყვლის სიმბოლოსთან დაკავშირებული მოსე წინასწარმეტყველი, რომლის იკონოგრაფიულ ნიშნებსაც ამჟღავნებს დანიელის პირისპირ გამოსახული შუახნის წინასწარმეტყველი, მუქი წაბლისფერი თმითა და ამავე ფერის მოკლე, ხვეული წვერით. ისიც, დანიელის მსგავსად, სამი მეოთხედით საკურთხეველისკენ შებრუნებულია. ფიგურის მარჯვენა მხარე ფერწერული ფენის დაზიანების გამო აღარ ჩანს. ამიტომ აღარ იკითხება წინასწარმეტყველის ატრიბუტები.

ღმრთისშობლის ცხოვრების ციკლის პირველი სცენა, რომელიც კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთ კანოპზე იწყება, ტრადიციისამებრ „ძღვნის უარყოფა“ (ტაბ. 46), რომელიც დაზიანების მიუხედავად, ნათლად გადმოსცემს სცენის კომპოზიციურ აგებულებას. პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი, წითელი ქსოვილით ანუ ველუშით დაკავშირებული არქიტექტურული კულისების ფონზე, უკეთ შემონახული კომპოზიციის მარცხენა ნაწილში ანასა და იოაკიმეს წელამდე შემორჩენილი შეწყვილებული ფიგურებია. ორივე, და მათთან ერთად, მღვდელმთავარიც შარავანდმოსილია, რომელთა თეთრი და ყავისფერი კონტურით შემოსაზღვრული ფორმა მუქი ყვითელია. იოაკიმე ცისფერ ქიტონსა და მოიისფრო-მწაშელ ჰიმატეონშია გახვეული, ანას კი ტრადიციული წითელი მაფორიუმი მოსავს. საგულისხმოა, რომ თუ იოაკიმეს დაფარულ ხელებში ბატკანი უჭირავს, ანას სამსხვერპლო ცხოველი სხეულის მოყვანილობითა და გრძელი ყურებით კურდღელს ჩამოგავს (ტაბ. 47). მათ წინ მდგომი ჭაღარა მღვდელმთავრის მხოლოდ სახის ნაწილიაა შემორჩენილი. მას დანიელ წინასწარმეტყველის მსგავსი წითელი ოთხკუთხა პატარა ქუდი პხურავს კეფაზე დაფენილი თეთრი აფრით. არქიტექტურული კულისები, რომელიც კუთხით ნაჩვენებია კოშკურებისა და კუბის მსგავსი კედლებისგან შედგება, ყვითელ ოქრაზე დადებული ცისფრის გამოს. ზეთისხილისფერ ელფერს ატარებს. მათი ზედაპირები თეთრას სახეებითა და მსუბუქი, „ხვეულა“ ორნამენტული ნახატითაა შემკული. კოშკურას ცისფრი გადახურვის კანოპსა და კედლებზე წითელი დრპირება რბილად ეფინება. ცის ჩამუქებულ მორუხი-ლურჯ ფონზე, ორ კოშკურას შორის არე ხუთ სტრიქონად გაშლილი, თეთრი ასომთავრული განმარტებითი წარწერითაა შევსებული: **Ⲛⲁⲕⲁⲓⲛⲓ ⲙⲁⲓⲛⲁⲓⲛⲓ ⲙⲁⲓⲛⲁⲓⲛⲓ ⲙⲁⲓⲛⲁⲓⲛⲓ ⲙⲁⲓⲛⲁⲓⲛⲓ** („არა შეწირავა შესაწირავისა იოვაკიმ და ანასა ზაქარიასგან“). სახელმძღვანელო წარწერის ფრაგმენტი გაირჩევა მღვდელმთავრის თავთანაც: **ⲙⲁⲓⲛⲁⲓⲛⲓ ⲙⲁⲓⲛⲁⲓⲛⲓ** („ზაქარია“).

ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, მღვდელმთავარი რუბენი უარყოფს იოაკიმეს ცოდვითმტევების შესაწირს მისი უშვილობის მიზეზით, რაც ებრაელთა

წარმოდგენით, ღმრთის წყრომის ნიშანი იყო.<sup>28</sup> ღირბის სცენაში კი მღვდელმთავარი „ზაქარიად“ სახელდება ისევე, როგორც სამართლმადიდებლოს ქვეყნების ბევრ სხვა მოხატულობაში (ხილანდარი – XIV ს.,<sup>29</sup> დენანი – XIV ს.,<sup>30</sup> კუნვეშტა – XIV ს. 30-იანი წლები<sup>31</sup>) და მათ შორის ქართულ ძეგლებშიც (ბერთუბანი – XIII ს. დასაწყისი,<sup>32</sup> უბისის კარედი ხატი – XIV ს., ამ შემთხვევაში, სცენის განმარტებითი წარწერაც ზუსტად იმეორებს ღირბისას<sup>33</sup>). გასათვალისწინებელია იაკობის პირველსახარების ტექსტის მთარგმნელი ე. ჭელიძის კომენტარი, რომლის თანახმადაც, მკვლევართა აზრით, რუბენი აღნიშნავს არა კონკრეტულ პიროვნებას, არამედ ზოგადად რუბენის ტომს, ანუ იაკობის ძის, რუბენის შთამომავლობას.<sup>34</sup> ყოველ შემთხვევაში, იკონოგრაფიულ გამოსახულებებში მღვდელმთავრის „ზაქარიად“ სახელდება გავრცელებული ტრადიციაა და მას „ტაძრად მიყვანების“ სცენის გავლენით ხსნიან ისევე, როგორც კომპოზიციაში ანას ფიგურის ჩართვას, რომელიც ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, ამ ეპიზოდში არ მონაწილეობს.<sup>35</sup> რაც შეეხება ანას ხელში სამსხვერპლო შესაწირს, ესეც შედარებით იშვიათი დეტალია და უფრო ხშირად ადრეული ხანის ძეგლებში გვხვდება, სადაც არ არის დადგენილი შესაწირის სახეობა. ლაკლაკიძეთა ღმრთისმშობლის ხატზე (XI ს. 20-იანი წლები) იოაკიმესა და ანას მტრედის ხუნდები უჭირავთ,<sup>36</sup> რაც „მირქმის“ კომპოზიციასთან მსგავსების შედეგი უნდა იყოს. ვატიკანის ბიბლიოთეკის იაკობ კოკინობაფოსის ჰომილიათა (gr.1162) XII ს.-ის დასურათებულ ხელნაწერში ისევე, როგორც კრეტის ტრონოსის მიძინების ეკლესიის მოხატულობაში ანასა და იოაკიმეს მოგვთა ძღვენის მსგავსი ყუთები უპყრიათ ხელთ.<sup>37</sup> სტარაია ლადოვას წმ. გიორგის ეკლესიის სამსხვერპლოს გამოსახულებაში ანასა და იოაკიმეს ხელეში ბატონები ჩანს.<sup>38</sup> პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლების მეტი წილი ანას გამოსახულებას შესაწირის გარეშე გამოსახავს. ღირბი მათ შორის შედარებით იშვიათი მაგალითია, სადაც არქაული იკონოგრაფიული დეტალია შეტანილი. ამასთან, საგანგებო ინტერესს იწვევს ანას ხელში კურდღლის გამოსახულება, რომელიც უფრო ადრეული შუა საუკუნეების ქრისტიანული სიმბოლო-გამოსახულებაა და ქართულ ეკლესია-მონასტრებზე რელიეფური სამკაულის სახით გვხვდება VII-XI სს. –ში, თუმცა მისი ზოგადქრისტიანული სიმბოლური მნიშვნელობები, რომელთა შორისაა მორწმუნე სულის მარადიული მღვიმარება, „ფხიზელი თვალი“ ანუ მაცხოვრის სიმბოლო;<sup>39</sup> სულის უკვდავება; ზიარების გზით სულის ცხონებისკენ ქრისტიანის სწრაფვა;<sup>40</sup> სრულად ეპასუხება სცენაში სამსხვერპლო ბატონის სიმბოლურ დატვირთვას.

მომდევნო სცენა, რომელიც „ძღვნის უარყოფისგან“ შხიდი თაღითაა გამოიჯნული, კამარის სამხრეთ-დასავლეთ ქანობზეა გაშლილი. მასში ორი ეპიზოდია

გაერთიანებული: „იოაკიმეს ხარება უდაბნოში“ და „ანას ხარება ბაღში“ (ტაბ. 48), სადაც საერთოა არა მხოლოდ არქიტექტურული ფონი, რომელიც დიდ ადგილს იჭერს სცენის კომპოზიციაში (განსაკუთრებით მარცხენა მხარეს, სადაც სახლზე მიმანიშნებელი მართკუთხა ფორმის სივრცობრივი ფორმებია გაშლილი), არამედ თანმდევი წარწერაც კომპოზიციის ცენტრში, მორუხო-ლურჯ ფონზე, რომლის ნაწილი დაზიანების გამო აღარ იკითხება: [ΕΧΑΨΕ ΙΩΗΨΗ]Ω ΘΕ ΤΗΝΕΣ („ხარება იოაკიმ და ანას“).

სცენის კომპოზიციური აგება სიბრტყეზე ფიგურებისა და საგნების ნარატიულად, თანაბრად შევსების პრინციპითაა გადაწყვეტილი. თავის თავში დასრულებული, არაჩვეულებრივად დახვეწილი დეტალები ერთმანეთის გვერდიგვერდ ერთი შეხედვით, ჯამურ ერთობლიობას ადგენენ და არა კომპოზიციური გააზრებულობით შეკრულ მთლიანობას, რის გამოც სცენა, ისევე როგორც სხვა დანარჩენი სცენები, კედლის მხატვრობისთვის დამახასიათებელ მონუმენტურობას სრულიად მოკლებულია. სცენის ზედაპირი მინიატურისთვის ნიშანდობლივი გულმოდგინებით, დეტალებით ივსება.

მარცხენა ნაწილი ერთმანეთის მიმართ კუთხით დაყენებულ არქიტექტურულ კულისებს უჭირავს, რომლებიც ძირითადად, ორი ნაწილისგან შედგება: ორქონობიანი სახურავით დასრულებული ფორმა და მის წინ აღმართული კარის ღიობიანი მაღალი კუბი, რომლის თავზე დაბალი, ბრტყელი გადახურვის მქონე, თაღოვანი კონსტრუქცია ჩანს. მთელი ეს ხუროთმოძღვრული კულისები, რომელიც უთუოდ მინიშნებაა იოაკიმესა და ანას სახლისა, კომპოზიციის წინა პლანზეა გადმოტანილი. მის გაგრძელებაზე, სცენის ცენტრში, არქიტექტურულ ფორმებს კუთხით „მიდგმულ“ პროფილირებულ კუბზე ჩამომჯდარი იოაკიმეს ფიგურა ჩანს, რომელსაც მარჯვნიდან, კედლის სიბრტყიდან ოვალური ფორმის ზეთისხილისფერი ფონი გამოყოფს. ფონის ზედაპირზე ალაგ-ალაგ აღნიშნული ტოტები (ზედაპირის დიდი ნაწილი დაზიანებულია), არქიტექტურით მინიშნებული „დაბის“ საპირისპიროდ, უდაბურ ანუ უკაცრიელ ბუნებას აღნიშნავს, სადაც ანასგან განშორებულმა იოაკიმემ ორმოცი დღე-ღამე იმარხულა. მის წინაშე მოფრენილი ანგელოზის მომცრო ფიგურა, რომელიც ახარებს შეილის ყოლით მინიჭებულ უფლის წყალობას,<sup>41</sup> ცის ნაცრისფერ ფონზე ინტენსიური ყვითელი შარავანდით და ცისფერ ქიტონზე შემოხვეული თეთრანარევი ღვინისფერი ჰიმატონით გამოიყოფა. ის აკურთხებს იოაკიმეს, რომლის სახე თუმცა სრულადაა წარბოცილი, ჩანს, ანგელოზს შესცქეროდა, რაც მოკლე, წაბლისფერწვერიანი მალაა აწეული ნიკაპით დასტურდება. გაირჩევა წაბლისფერი თმის დეტალი კეფაზე და

ყვითელი ოქრა – კისერზე. სამაგიეროდ მშენივრადაა შემორჩენილი სამოსი – მონაცრისფრო-ცისფერი ქიტონის ბოლო, რომლის ქვეშ ღამაზად მოყვანილი შიშველი ტერფები მოუჩანს და ღვინისფერი ქიტონი, რომელიც მუქი მეწამული და თეთრას მონასმებით უხვად დანაოჭებული ზედაპირი მოუსვენრობის, ფორიაქის იმ განწყობას მიაჩნებებს, რომელიც მწუხარე და მომლოდინე მის მდგომარეობას ასახავს.

კუთხით ნაწევნები სვეტით გამოყოფილია მეორე ეპიზოდი, რომელიც იმავე მიმართულებით იშლება, როგორც იოაკიმესა და მის წინ მოფრენილი ანგელოზისა. უნდა ითქვას, რომ ხაზისა და ფორმის დახვეწილობის, ემოციური მუხტისა თუ ფერადოვანი გადაწყვეტის თვალსაზრისით, ეს ეპიზოდი უმშენიერესი ქმნილებაა არა მხოლოდ ტაძრის მოხატულობაში, არამედ თანადროულ ძეგლებს შორისაც. მხატვრული სახის სრულყოფილი აღქმის საშუალებას გამოსახულების დაცულობის იშვიათი ხარისხიც ქმნის. თეთრი ჰორიზონტალური ხაზებით აღნიშნული არქიტექტურული პროფილებითა და ხვეულა ორნამენტით დეკორირებული ნაცრისფერი კედლის ფონზე მკაფიოდ იკითხება მარჯვნივ სამი მეოთხედით შებრუნებული, ვედრებად ხელგაშეშებული ანას დახვეწილი სილუეტი (ტაბ. 49). ის ღვას დაფნის ხის წინ, რომელის ტოტზეც ბელურა ბუდეში ბარტყებს კეპავს. ტექსტის მიხედვით, ბაღში გასული ანას მწუხარება მძაფრდება ბარტყებზე მზრუნველი ჩიტის შემხედვარე. ანას წინაშეც მოფრენილა ანგელოზი, რომელიც მისი მწუხარების დასასრულის, ქალიშვილის მუცლადღებას ახარებს.<sup>42</sup> ანას ხასხასა წითელი მაფორიუმის ქვეშ მონაცრისფრო-ცისფერი, მოშავო-ლურჯი და თეთრი ხაზებით დამუშავებული, ნაოჭდაყრილი შიდა სამოსი-კაბა და სახელითა ყვითელი ყოშები მოუჩანს. მუქი ყვითელი შარავანდის ფონზე ამონათუბულია ანას მშენიერი, მოვარდისფრო სახე, რომლის ნაკეთები მუქი მოყავისფრო-შავი მონასმითაა შესრულებული. ანას ოდნავ ტეხილი, ცენტრისკენ „შეყრილი“ წარბები და წინ წამოწეულ ვარდისფერ ბაგეთა ქვევით „დაშვებული“ ნახტი მწუხარებას გამოხატავს, რასაც აძლიერებს შერამიზინებული, თითქოს წყლიანი თვალები. ასევე მკაფიოდ იკითხება ყავისფრით შემოწერილი, ყვითელი ოქრათი დაფერილი თხელი, დახვეწილი ხელის მტევნების მავდრებელი ქუჩტი, რომელთა ზედაპირზე ისევე, როგორც ანას სახეზე, თეთრას მსუყვე მონასმთა ათინათები აქა-იქ გავრთება.

ანას წინ მოფრენილი ანგელოზის მცირე ზომის ფიგურა ზუსტად იმეორებს იოაკიმეს წინაშე გამოსახულს. მისი ღია მოვარდისფრო-ღვინისფერი ჰიპატონის ცივი ელვარება უპირისპირდება ანას მაფორიუმის ალისფერ წითელს, რაც

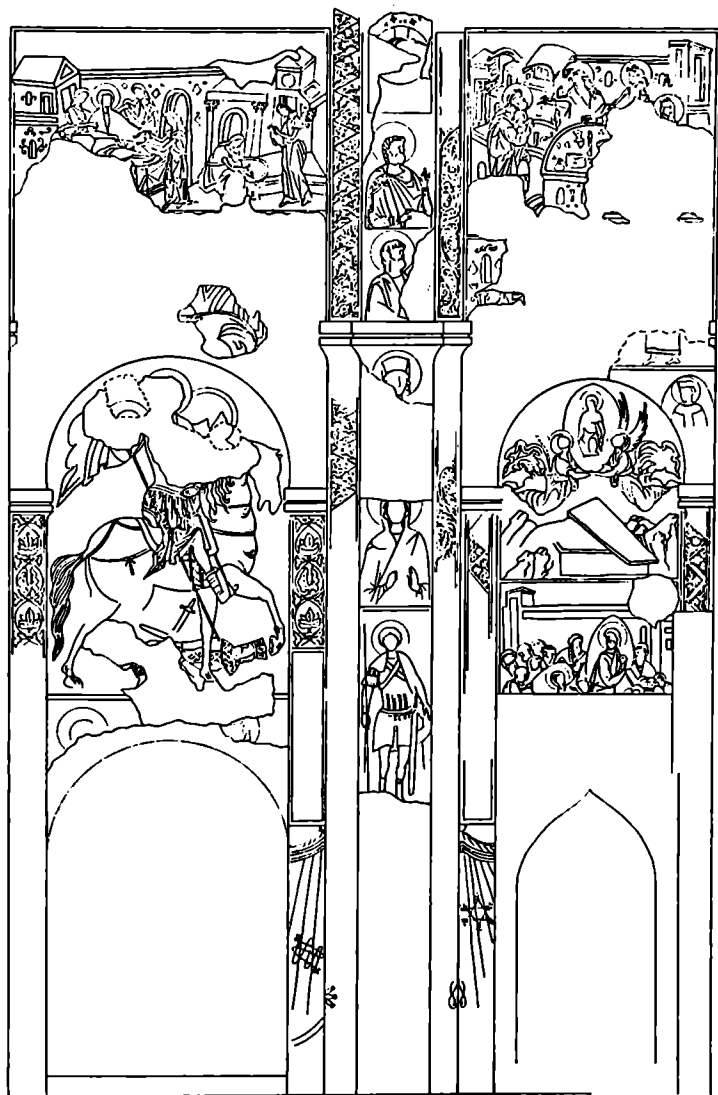
სცენის ემოციური მუხტის გაძლიერებას უწყობს ხელს. ფერწერული გადაწყვეტის თავისუფლებითა და ოსტატობით გამოირჩევა დაფნის ხისა (სინამდვილეში, ის ზეისისხილის მოვერცხლისფრო ბუჩქა-ხეებს უფრო ჰგავს) და ბუდეში ჩასმული ბარტყების გამოსახულება. დაფნის ხე, რომლის დაგერხილი ტანი ქვედა ნაწილში მოჭრილი და გაფოთილი რამდენიმე ტოტითაა გადმოცემული, ყვითელი ოქრას სარწულზე სრულდება. მის ზედაპირზე დამუშავების ყავისფერი და შავი მონასმები მონაცვლეობს. ხის ვარჯი მუქ ყვითელ სარწულზე შავი და თეთრი მონასმებით მარადმწვანე ხის ფოთლების მოცისფრო-ვერცხლისფერ ციმციმს გამოსახავს. ბუდეში აფრთხილებული ვარდისფერი ბარტყები თეთრას რამდენიმე ცხოველხატული მონასმითაა გაცოცხლებული.

სცენის ორივე ეპიზოდი მაქსიმალურად მოკლე, ლაკონიური რედაქციითაა მოწვდილი. „ანას ხარებაში“ მხოლოდ დაფნის ხისა და ბარტყების ეპიზოდია გამოილი და გამოტოვებულია მსახური ქალი იუსტინას თუ წყაროს საკმაოდ გავრცელებული ღეტალი,<sup>43</sup> იოაკიმეს ხარების ეპიზოდში კი არ ჩანან პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში საკმარისად გავრცელებული, იოაკიმესთან მოსაუბრე მწყემსები.<sup>44</sup> ამ ორი სცენის, ერთ სცენად გამოსახვის მაგალითები თუმცა ადრეულ ძეგლებშიც მრავლად გვხვდება (ზარზმის ლაკლაკიმეთა ჭედური ხატი - XI ს. 20-იანი წლები; ატენის სიონი - XI ს. მიწურული; დაფნი - XI ს.<sup>45</sup> ), უწყვეტ ფრიზად გამოსახვის ტრადიცია მან მაინც პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში მიიღო (სტუდენიცას ანასა და იოაკიმეს სახელობის „კრალევა ცრკვა“ - 1314 წ., სადაც ამ ორ ეპიზოდს კიდევ ორი სცენა ემატება უწყვეტ ფრიზად;<sup>46</sup> ოხრიდის წმ. კლიმენტე - 1295 წ.<sup>47</sup>).

ღირბის ამ სცენის კომპოზიციასთან ყველაზე მეტ სიახლოვეს კვლავ უბისის კარედი ხატის გამოსახულება ამჟღავნებს<sup>48</sup> სადაც მსგავსადაა დაწყვილებული ეს ორი ეპიზოდი, ოლონდ, ორივე პერსონაჟს ერთი ანგელოზი ახარებს. მსგავსება განსაკუთრებით თვალნათლივ იოაკიმეს ფიგურათა შედარებისას ჩანს, სადაც ღრაპირების ნახატი, ჯდომის პოზა, კუთხით ნაჩვენები პროფილირებული კუბი და კუბის უკან არქიტექტურული კულისების მოტივიც კი საერთო დედნის არსებობაზე მიანიშნებს. მხოლოდ ხატის ფიგურის ღრაპირების თეთრათი შესრულებული ნახატი უფრო მწყობრი, „მოწესრიგებული“ და გრაფიული ხასიათისაა, მაშინ, როცა ღირბის იოაკიმეს ღრაპირებაზე თეთრას მოუსვენარი ნახატი უფრო მონასმების სახითაა ფართოდ დატანილი.

„ღმრთისშობლის შობის“ მომღვენო სცენა (ტაბ. 51), რომელიც საპირისპირო, ჩრდილოეთ ქანობის დასავლეთ მონაკვეთზეა წარმოდგენილი, მარცხენა ქვედა





ნახ. 3. ჩრდილოეთი მხარე. შემსრ. დ. გავიშვიძე

კუთხეში მხატვრობის დაზიანების მიუხედავად, კარგად შემორჩენილ კომპოზიციად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან თითქმის სრულყოფილად იკითხება როგორც იკონაგრაფია, ისე წერის მანერა. პორიზონტალურად გაშლილი სცენა, რომლის ზედა ნაწილში ზოლად ჩანს ცის მორუხო-ლურჯი ფონი და მასზე თეთრი ასომთავრულით დატანილი თანმდევი წარწერის ფრაგმენტები – **ΠΙΣΙΝΑΙΩΝ** **ΥΠΕΡ** **Λ** **(მრ)** **ΤΙΣΙΝ** **ΣΜΟΒΛΙΣ** **ΣΟΒΑΣ**), მოვარდისფრო-ღვინისფერი არქიტექტურული კულისების უწყვეტ ფონზეა წარმოდგენილი.

კომპოზიციის მარცხენა მხარეს სარეცელზე სანახევროდ წამოშდარი ანა და ახალგაზრდა მსახურ ქალთა ჯგუფია (ტაბ. 51), ხოლო მარჯვენა ნაწილში, რამდენადმე მათგან განცალკევებულად, ორი ქალის მიერ ჩვილის განბანვის ეპიზოდი (ტაბ. 52). სხვადასხვა ღონეზე და განსხვავებული კუთხით გაშლილი არქიტექტურული კულისებით ეს ორი ეპიზოდი, თუმცა ერთ სიბრტყეზეა გვერდიგვერდ წარმოდგენილი, მაინც ოსტატურადაა გამოყოფილი და, თანაც, პალეოლოგოსთა მხატვრობისათვის დამახასიათებელ, პირობითად სივრცობრივ გარემოში უანრულობის ელფერის მქონე სცენას გადმოსცემს. შარავანდმოსილი ანა, რომელსაც ზეთისხილისფერი კაბა ანუ სტოლა და დამახასიათებელი წითელი მოსასხამი ანუ მაფორიუმი მოსავეს, მწვანე ზედაპირის მქონე სარეცელზეა წამოშდარი. კომპოზიციის მარცხენა მხრიდან, ანას ზურგს უკან ახალგაზრდა მსახური ქალი, მუქი მეწამული უსახელო კაბითა და ღია ყვითელი მოსასხამით, ხელით ეხება ანას მხარს. მელოგინის ხელის მტევანს იჭერს წინ გაწედილი ხელებით ანას წინ მდგომი, პროფილში გამოსახული კიდეც ერთი მსახური ქალი, რომელსაც მუქ ლურჯ კაბაზე ღია ყვითელი მოსასხამი მოსავეს. სარეცლის მეორე მხარეს ანუ სიღრმეში, ფასში გამოსახული მესამე მსახური ქალი, ღვინისფერი უსახელო კაბითა და ცისფერი მოსასხამით, ანას ზურგს უკან გაშლილი ერთი ხელითა და ანასავე ხელზე ნაზად დაშვებული მეორე ხელის მტევანით, ქმნის შთაბეჭდილებას, თითქოს წამოჯდომაში ეხმარება თავის ქალბატონს. კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში კიდეც ერთი ახალგაზრდა ქალის სახეა, თუმცა დაზიანების გამო აღარ ჩანს, ისიც ანას მსახურია თუ ძღვენის მიმრთმევი ქალი. ანას სარეცელს ოთხივე მხრიდან შემომდგარი ახალგაზრდა ქალები მხრებზე დაფენილი ტალღოვანი თმით, შიშველი მკლავებითა და სხეულის ფორმებს მიღვენებული, ნაოჭდაყრილი საშოსით, ბიზანტიური წრის პალეოლოგოსური მხატვრობისთვის ნიშანდობლივი ის ელინისტური რემინისცენციებია, რომლებიც მხატვრულ ტრადიციაში დამკვიდრებული უანრულობისა და ინტიმურობის ელფერს აძლევს, ლიტურგიკული მნიშვნელობით „ათორმეტ“ საუფლო დღესასწაულთან გათანაბრებულ, „ღმრთისშობლის შობას“.<sup>49</sup>

სცენა მართლაც მოკლებულია საზიემო მნიშვნელოვნებასა და შესაფერის ღოგმატურ პირობითობას და ანას ფოგურის გარშემო განვითარებული ჯგუფი იდეურ-კომპოზიციურ ცენტრად არ გამოიყოფა. მას არც „განბანვის“ ეპიზოდი „ექვემდებარება“, რომელიც უფრო ხშირად ანას სარეცლის წინ, სცენის კუთხეში მასშტაბურად შემცირებული ზომის ფოგურებით არის ხოლმე წარმოდგენილი.<sup>50</sup> ღირბის სცენა „თხრობის“ თანაბარზომიერი რიტმით, თითქოს ორ ტოლ ეპიზოდად იყოფა. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს კედლიდან გამოწეული პორტიკის თაღოვანი ღიობის მუქ ფონზე, ოვალურ სინტრონიუმზე ჩამოშდარი განმბანელი ქალი ერთი ხელით ჩილ მარიაშს იხუტებს, მეორეს ემბაზში ყოფს, რომელშიც ფეხზე მდგომი მეორე ახალგაზრდა ქალი მოხდენილი მოძრაობით წყალს ასხამს ოქროსფერი სურიდან. ორივე მათგანი ზუსტად იმეორებს ანას მსახურ ქალთა ტიპაჟს თუ ჩაცმულობას. მათი უხვად დანაოჭებული, თეთრას თავისუფალი მონასმებით გაზავებული, ანტიკურს მიშგავსებული მსუბუქი პეპლოსები, სხეულის ფორმათა სიმრგვალეს გამოკვეთს. მუქი ყვითელი ოქრათი დაფერილ ახალგაზრდა ქალთა სახეებზე, კისრებსა და შიშველ მკლავებზე ცისფერი ჩრდილები ჩნდება, სადაც განსაკუთრებით ხაზგასმულია გაზვიადებულად მომრგვალებული მხრის კუნთები, რაც ადრეული ხანის პალეოლოგოსთა მაელინიზირებული ფოგურებისთვისაა განსაკუთრებით დამახასიათებელი. ამავე კონტექსტში იკითხება ანტიკურ ამურს მიშგავსებული, წელსზევით შიშველი ჩილი მარიამის ფოგურაც, რომელიც განმბანელ ქალს ნაზად ჩაუყრავს გულში და ჩვეულებრივი ჟანრული სცენისგან მხოლოდ მარიამის შარავანდის ფრაგმენტი გამოარჩევს. ისიც ისეა სანახევროდ გამოსახული, რომ არ არღვევს და არც ფარავს ახალგაზრდა ქალის სხეულს. ამაში კი, არქიტექტურულ კულისებთან ერთად, რომელშიც მრავლად ვხვდებით: ყურძნის მტევანივით დახუნძლულ „კორინთულკაპიტელებთან“ სვეტებს, თაღოვან პორტიკებს, პროფილირებულ კარნიზებს, პალეოლოგოსთა ადრეული პერიოდის ცხოველბატული სტილის ანარეკლი ჩანს და ვფიქრობთ, დაკავშირებულია ე. წ. დედაქალაქურ მონატულობათა მხატვრულ ესთეტიკასთან.

„ღმრთისმშობლის შობის“ სცენის იკონოგრაფია, მიუხედავად კლასიკური ხანის (XI-XIII სს.) ძეგლებისგან განსხვავებული არაცენტრირებული კომპოზიციისა,<sup>51</sup> მათთან მსგავსებას გამოსახულებათა რაოდენობრივი სიმცირის გამო ამჟღავნებს და უფრო სცენის შეკვეცილ რედაქციას მიეკუთვნება,<sup>52</sup> რადგან მასში XIV ს.-ის შემდგომ გავრცობილი ხუთი-ექვსი მსახური თუ მესაჩქრე ქალის ნაცვლად, მხოლოდ ოთხია<sup>53</sup> და არ ჩანს XIV ს.-დან გავრცელებული იოაკიმეს ფიგურა,<sup>54</sup> თუმცა სცენის დაზიანების გამო, არ შეიძლება დანამდვილებით ითქვას, იყო



წრიული ფორმის მაგიდის გარშემო შემოშხდარ სამ მღვდელმთავარს წარმოგვიდგენს (ტაბ. 56). სცენის მარჯვენა კვედა ნაწილის დაზიანების მიუხედავად, მაინც კარგად გაირჩევა, რომ სამივე მარცხნივ, სამი მეოთხედითაა მიბრუნებული. ჩანს ორი მათგანის მაკურთხეველი მარჯვენა მიმართული მარიამისკენ, რომელიც კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში, ერთმანეთზე შემოწყობილი კუბებითა და თაღოვანი გადახურვებით დასრულებული არქიტექტურის წინ მდგომ იოაკიმეს უჭირავს დაბურვილ ხელებში (ტაბ. 55).

სცენის იკონოგრაფია, რომელიც, როგორც ფიქრობენ, სათავეს იღებს ტრაპეზის გამომსახველი ისეთი კომპოზიციებიდან, როგორიცაა „საიდუმლო სერობა“, „ქორწილი გალილეას კანაში“, „ქრისტე ემაუსში“ და „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“.<sup>62</sup> შევეცადი ვერსიითაა მოწვდილი, რადგან იოაკიმე ანას გარეშეა მღვდელმთავართა წინაშე გამოსახული.<sup>63</sup> სცენის მოკლე ვერსია გვხვდება როგორც უფრო ადრეული პერიოდის პალეოლოგოსთა ძეგლებში (სოფიის ნაციონალური მუზეუმის ღმრთისშობლის ხატი, ცხოვრების ციკლით ბულგაროვოდან – XIII ს. II ნახევარი,<sup>64</sup> კახრიე ჯამი – XIV ს. დასაწყისი), ისე გვიანაც (წალენჯიხა – 1384-1396 წწ., ათონის ლავრის სატრაპეზო – XVI ს.<sup>65</sup>). თუმცა ყველა ჩამოთვლილ მაგალითში მაგიდის ფორმა ოთკუთხედიანია, რაც კონსტანტინეპოლურ მოტივადაა მიჩნეული, განსხვავებით ნახევრად მრგვალი ფორმისაგან, რომელიც მაკედონური და სერბული ძეგლებისთვის უფრო დამახასიათებელია.<sup>66</sup> ზარზმისა და უბისის კარები ხატის კომპოზიციებშიც მაგიდა, ღირბის მსგავსად, ნახევარწრიულია, რომელზეც ღირბის კომპოზიციაში კარგად ჩანს მაგიდის დაუზიანებელ კუთხეში გამოსახული ნატიფად დაწერილი საყოფაცხოვრებო საგნები: წითელი ღვინით სავსე გამჭვირვალე მინის დოქი, ჭიქა, ოვალური თასი და ლამაზტარიანი დანები.

მხატვრული სიძლიერითა და ნატიფი შესრულებით სცენა გამორჩეულია, რადგან კარგად შემორჩენილი მხატვრული ზედაპირის გამო დაუზიანებელი ნაწილები როგორც ფიგურათა ფორმების, სახის წერის, არქიტექტურული კულისებისა თუ ცალკეული საგნების გამოსახვის, ისე კომპოზიციური თუ ფერადი ელემენტების თითქმის სრულყოფილ სურათს წარმოგვიდგენს. გამორჩეული ემიციური მუხტის მატარებელია სცენის აზრობრივი ცენტრი – მარცხენა კუთხეში გამოსახული იოაკიმე, გულში ჩახუტებული ჩვილი მარიამით, რომელიც მუქი ღვინისფერი, უხვად დანაოჭებული პიმატიონით დაბურვილ მკლავებში ისე უზის, როგორც ბუდეში ბარტყი. ერთი მხრივ, იოაკიმეს ნეტარებით სავსე სახე, რომლის ერთიანად ნაცრისფერ თვალებში თეთრი ათინათები „ელავს“ და წინ, ჩვილისკენაა გადახრილი; მეორე

მხრივ, მეწამულ მაფორიუმში გახვეული მარიამის ბავშვურად დამფრთხალი, მამას მინდობილი გამოსახულება, რომელიც მთელი სხეულით მამის წიაღისკენ იწევს და სამი მეოთხედით უკან მიბრუნებული თავით, გაფართოებული, ნაცრისფერზე თეთრას ათინათებით აელვარებული თვალებით უშვებს მღვდელმთავრებს, ადამიანური სითბოთი და ემოციით გამთბარ ეპიზოდს გადმოგვცემს. მსგავსი პოზით წარმოდგენილი მარიამის გამოსახულებები ზოგან უფრო საზეიმო-რეპრეზენტატიულია, ხაზგასმულია მათში მარიამის განსაკუთრებული მისია. ხშირად, წინ გაწეულ მკლავებში იოაკიმე ისე წარუდგენს მღვდელმთავრებს მამის სხეულს მოცილებულ ჩვილს, როგორც ძვირფას ძღვენს (მისტრის მეტროპოლისი – 1270-1285 წწ.<sup>67</sup> კახრიე ჯამი – XIV ს. დამდეგი). თუმცა ღირბის გამოსახულებაში ნაკლებია კახრიე ჯამისთვის დამახასიათებელი, ფიგურათა არისტოკრატიული ელვანტურობა და არტისტიზმი, სამაგიეროდ, უდაოდ მეტია ძლიერი ემოციური მუხტი, ადამიანური განცდებისა და ცხოვრებისეული დეტალების გადმოცემისკენ სწრაფვა, რაც დიდი ოსტატობით შესრულებულ გამოსახულებებზე, მათი ზომების სიმცირისა და მწახველის დისტანციის მიუხედავად (გამოსახულება საკმაოდ მალაა კამარაში მოთავსებული), შორიდანაც მკაფიოდ აღიქმება და თეთრას ფართო მონასმების წყალობით სადაფისებრ ნათებას ასხივებს. თეთრას ხან ღვინისფერთან, ხანაც ცისფერთან თუ მომწვანო-ზეთისხილისფერთან გაზავებული მონასმები ზედაპირზე ცხოველბატული „ციმციმისა“ და ფერწერული ამონათების ეფექტს ქმნის. ასეთია იოაკიმეს ღვინისფერისა და ცისფრის მონაცვლეობით, თეთრას ენერგიული მონასმებით „შეზავებული“ ჰიმაციონი. კომპოზიციის მოპირდაპირე მხარეს მღვდელმთავართა ფიგურების ექსტეზიცა და ჩაცმულობაც ამ პერიოდის მოხატულობებისთვის ტრადიციულია. სამი ერთმანეთის მსგავსი, მხრებზე და მკერდზე გრძლად დაფენილი ჭალარა თმა-წვერით, წარმოდგენილია დარბაისელი და დახვეწილი ნაკეთების მქონე წინასწარმეტყველისა თუ მღვდელმთავრის ის ცნობილი ტიპი, რომელიც გვხვდება ე. წ. დედაქალაქურ მოხატულობებში (მაგ. მისტრის ოდიგიტრია-აფენდიკოს მოხატულობაში წმ. ზაქარია წინასწარმეტყველი – XIV ს. დასაწყისი<sup>68</sup>). პირველს, რომელსაც მაკურთხეველ მარჯვენასთან ერთად, თავიც წინ აქვს გადახრილი, ყვითელი ყოშებით დასრულებულ ცისფერ სამოსზე წითელი სამღვდელმთავრო მანტია მოსავს, მეორეს მანტია თეთრას ნაოჭებით დასერილი მუქი ღვინისფერია, მესამე მღვდელმთავრის მხოლოდ შარავანდოსილი თავია შემორჩენილი. სცენა დატვირთულია დამხმარე დეტალებით, მაგიდის ზედაპირზე საგნები ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაწყობილი. „დახვეებული“ არქიტექტურული ფორმებით შედგენილი ფონი დეტალებად დახაწვერებული სასურათე სიბრტყის

შეგრძნებას ბადებს. მეორე მხრივ, საგანთა დაწერილმანებული დეტალიზაციისა და შესაბამისად, „დანაწევრებული“ სივრცის გამო ერთგვარი მოუსვენრობის შეგრძნებას აქარწყლებს ოსტატურად შესრულებული ხუროთმოძღვრული ფორმები, რომლებიც გააზრებული მახელებით კრავს კომპოზიციას და მხატვრულ მთლიანობად აქცევს მას. კომპოზიციის იდეური ცენტრი – იოაკიმეს ფიგურა ხელში ჩეილი მარიამით, წინ გადახრილი მოძრაობითა და ზურგის ხაზის ძლიერი რეალით გამოიყოფა, რომელიც რამდენიმეჯგუფის გამეორებულია არქიტექტურულ კუბებზე გადასროლილი თაღით, წითელი კამაროვანი გადახურვით, მაგიდის მრუდი ხაზით და თავად პირველი მღვდელმთავრის შემხედრი მოძრაობით, რომელიც ასევე რეალურ მოძრაობას იმეორებს. მღვდელმთავართა ფიგურებიც რეალზეა „განლაგებული“ და მარჯვენა მხრიდან ასრულებს კომპოზიციას.

„მარიამის ტაძრად მკყანების“ სცენა, როგორც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ლიტურგიული დღესასწაული, დასავლეთი კედლის ზედა ზონაში, ნახევარწრიული ფორმით დასრულებულ მოზრდილ სიბრტყეზეა გამოყოფილი. ცენტრში გაჭრილი სარკმლის ორსავე მხარეს განაწილებული კომპოზიციიდან მხოლოდ მარჯვენა მხარეს შემორჩა ფრაგმენტი. ის ზომითაც აღემატებოდა აქამდე განხილულ სცენებს, რაზეც კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს, დაზიანებული სახით შემორჩენილი მღვდელმთავარ ზაქარიას ფიგურის მასშტაბური ფორმებიც მეტყველებს (ნახ. 4, ტაბ. 58).

სცენა, როგორც ჩანს, ტრადიციულ იკონოგრაფიას წარმოადგენდა, სადაც მღვდელმთავარი ზაქარიას მიერ მარიამის კურთხევის ძირითად კომპოზიციასთან ერთად, გამოსახული იყო ანგელოზის ხელიდან მარიამის სეფისკვერით გამოკვების ეპიზოდი,<sup>69</sup> რაც ამ შემთხვევაში კომპოზიციის ცენტრში სარკმლის თავზე პატარა ზომის ორი თავის რეალად დარჩენილი მოხაზულობის ნაწილით დასტურდება. სცენის მარჯვენა, უფრო მოზრდილი მონაკვეთი, რომელზეც მღვდელმთავარი ზაქარიას ფიგურას ვხედავთ, არქიტექტურული კულისების ფონზე იყო გამოსახული. გაირჩევა მონაცრისფერო-მოყვითალო კედლის ფონზე ყავისფერი კონტურით აღნიშნული თაღოვანი ღიობი, რომელიც ჩამუქებულია. თავად მღვდელმთავარი მცირედ პროფილირებულ ოთუთხა სადგარზე დგას. მისი წინ გადახრილი ფიგურის მხილოდ სხეულია შემორჩენილი. ფესვედი სამოსი ორნაწილიანია: ქვედა – ღია ცისფერი, კოჭამდე დაშვებული, ხოლო ზედა, მკერდთან ნაოჭაყრილი და ოქროსფერი საოლველით გაწყობილი, ღია ნაცრისფერია. მღვდელმთავარს მხრებზე მოსხმული აქვს კისერთან, როგორც ჩანს, ფიბულით შეკრული, ოქროსფერი საოლველით გამშვენებული წითელი მანტია. ფეხზეც წითელი წაღები მოუჩანს. მის სხეულს სანახევროდ ფარავს მოხატულობის ზედა XVII საუკუნისეული ფენა,

რომლის მუქ მწვანე ფონზე მუქი ყვითელი ოქრას ფართო ქობით გაწყობილი ღია სამოსისა და ანგელოზის ფრთის ნაწილი შეინიშნება. სარკმლის მეორე მხარეს სცენა პიწმინდად დაღუპულია.

„ტაძრად მიყვანების“ სცენით სრულდება ღმრთისმშობლის ყრმობის ციკლი და შემდგომი სცენები ჩრდილოეთ კედლის მეორე რეგისტრზე გრძელდება. ორი მომღეწო კომპოზიცია სრულიად უმნიშვნელო ფრაგმენტების სახითაა შემორჩენილი.

ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთზე მოხატულობის ფრაგმენტი წითელი მანტიით, პროსკინეზისის პოზაში მოხრილ სხეულს წარმოგვიდგენს, ზურგზე დაფენილი ჭაღარა თმითა და შარავანდის ნაწილით არქიტექტურის ფონზე, რაც „ზაქარაის ლოცვის“ სცენის ნაწილი უნდა იყოს (ნახ. 3, ტაბ. 50). სცენა იუდეას ქვრივ მამაკაცთა კევრთებს შორის უფლის რჩეულის ამოსაცნობად მღვდელმთავარ ზაქარიას საკურთხეველში მუხლმოყრილ ლოცვას წარმოაჩენს.<sup>70</sup> ჩვეულებრივ, ამ სცენას „მარიამის დაწინდვის“ კომპოზიცია ეწყველება და ორივე ყრმობის“ სცენებს დამატებული, „მარიამის დაწინდვის“ ეპიზოდებად მოიხსენიება.<sup>71</sup> პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში გვერდიგვერდ გამოსახული სცენები მეტ-ნაკლებად ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული კომპოზიციით, გადმოსცემს მუხლმოყრილ მლოცველ ზაქარია მღვდელმთავარსა და ზაქარიას მიერ მარიამის წარდგენას იოსებისა და მხლებელი მამაკაცების წინაშე (ოხრიდის წმ. კლიმენტი – 1295 წ.,<sup>72</sup> სტუდენიცას „კრალევა ცრკვა“ – 1314 წმ.,<sup>73</sup> მისტრის პერიბლეფროსი – XIV ს. მესამე მეოთხედი,<sup>74</sup> მიძინების ეკლესია ვოლოტოვოში – XIV ს. მეორე ნახევარი<sup>75</sup>). „მარიამის დაწინდვის“ სცენა, რომელიც ქართულ ძეგლებში სხვადასხვა სახელით მოიხსენიება („დაწინდება“ – ბერთუბანი (1207-1213),<sup>76</sup> „მითხოვება იოსებისგან“ – უბისის დიდი კარედი ხატი,<sup>77</sup> „მითვალვად იოსებისგან“ – ზარზმა<sup>78</sup>), უბისის ხატსა და ზარზმაში „ზაქარიას ლოცვას“ ეწყველება. პარალელური მასალიდან გამომდინარე, ვფიქრობთ, ღირბშიც „ზაქარიას ლოცვის“ მომღეწო, პილასტრით გამოყოფილი სცენა ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილზე „მარიამის დაწინდვის“ კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო, თუმცა სცენის მარცხენა კუთხეში შემორჩენილი არქიტექტურული კულისების უმნიშვნელო ფრაგმენტის მიხედვით, დანამდვილებით ამის მტკიცება შეუძლებელია.

ღმრთისმშობლის ცხოვრების ისტორია მოპირდაპირე, სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, მეორე რეგისტრზე გრძელდება „ათორმეტ“ საუფლო დღესასწაულთაგან საწყისის – „ხარების“ კომპოზიციით, რომელიც დაზიანებული და ადგილ-ადგილ შერჩენილი მოხატულობის ფრაგმენტებით ამოიცნობა. სცენის



მარცხენა ნაწილი თითქმის სრულადაა წარმოცობილი და გაბრიელ მთავარანგელოზის ფრთისა და სამოსის დრაპირების უმნიშვნელო ფრაგმენტება ჩანს. მარჯვენა მხარეს ამოიცნობა ღმრთისმშობლის მეკრძოლ მიტანილი მარჯვენა ხელის მტევანი, რომელშიც მეწამული ძაფი და თითისტარი უჭირავს. მარიამს მეორე ხელის მკლავი განზე აქვს გაწეული, თუმცა მტევანი აღარ იკითხება. ეს მცირე ფრაგმენტის კარგად მიანიშნებს მარიამის პოზას: მკდომარე ღმრთისმშობლის სხეული მარჯვნივაა მიმართული, ხოლო თავი, როგორც ჩანს, საპირისპირო მხარეს, მთავარანგელოზისკენ ჰქონდა შეტრიალებული. მარიამის სხეულის მარჯვნივ არქიტექტურის ფრაგმენტი გაირჩევა.

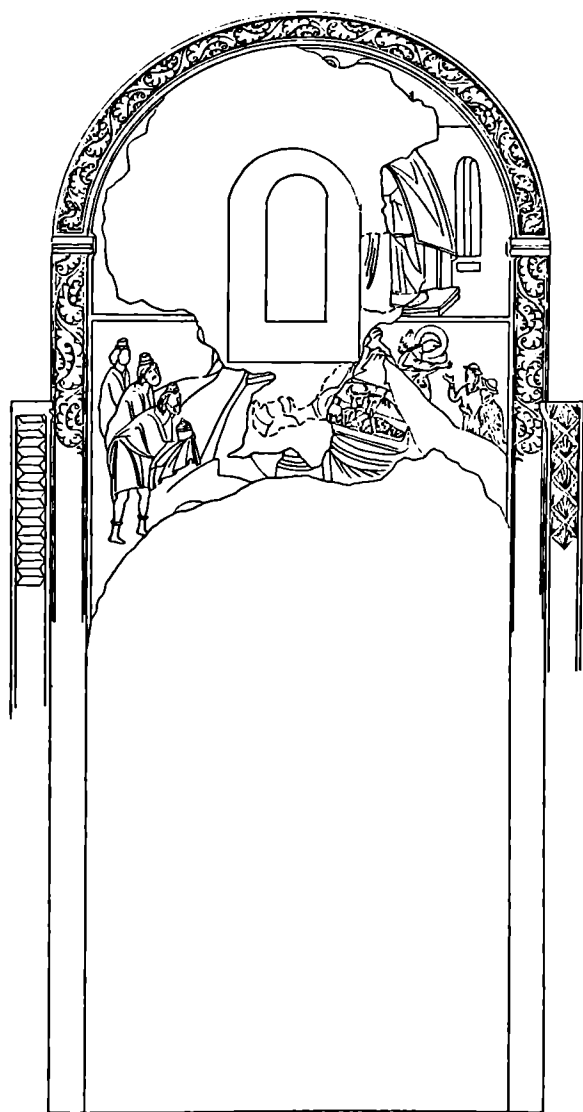
ადრეესტიანული სარკოფაგების რელიეფებსა თუ კატაკომბების მოხატულობებშივე დამოწმებული და დადგენილი „ხარების“ მრავალფეროვანი იკონოგრაფიული ვერსიებიდან<sup>79</sup> არჩეულია ეპიზოდი, რომლის ლიტერატურული პირველწყარო კვლავ იაკობის პირველსახარებაა. გაბრიელ მთავარანგელოზი მარიამს ხელემა იოსების სახლში<sup>80</sup> (სხვა ვერსიით, ღმრთისმშობლის ფონად წარმოდგენილი არქიტექტურა იერუსალიმის ტაძრის ინტერიერიც შეიძლება იყოს<sup>81</sup>), იმ დროს, როცა ის იერუსალიმის ტაძრის კრესტსაბმელისთვის მეწამულ ძაფს ართავს,<sup>82</sup> რაც ღელის სისხლისგან იესოს სხეულის „მოქსოვის“ სამზადისად და მაცხოვრის ჩასახვის სიმბოლურ მინიშნებადაა მიჩნეული.<sup>83</sup> სართავით წარმოდგენილი „ხარების“ იკონოგრაფია, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული (VI-VII სს.) და გავრცელებული ვერსიაა,<sup>84</sup> ტრადიციულია პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებისთვისაც. ღირბის მოხატულობის საერთო მხატვრული ხასიათიდან გამომდინარე, არჩეულია ღმრთისმშობლის ტახტზე დაბრძანებული იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც, განსხვავებით ფეხზე მგომი ფიგურისაგან, მეტი ინტიმურობისა და სცენის კამერული ხასიათის გამოხატულებად ითვლება.<sup>85</sup> ღმრთისმშობლის მსგავსად, „ღინამიკური“ პოზა, როცა მთელი სხეული ერთ მხარესაა მიბრუნებული, თავი უკან, თითქმის იმ წამს კადრში შემოჭრილი მთავარანგელოზისკენ აქვს მიტრიალებული, ხელში კი თითისტარზე დახვეული ძაფი უჭირავს, სწორედ პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებშია გავრცელებული და მათ შორის, ჩვენს მოხატულობებშიც გვხვდება (უბისი, სორი).

„ხარების“ სცენისგან პილიასტრით გამოყოფილი მომდევნო კომპოზიცია კედლის სამხრეთ-დასავლეთ ნაწილზე გადაღის და წარმოგვიდგენს „იოსების ყვედრების“ სცენას (ტაბ. 59), რომელიც შედარებით იშვიათად გამოისახებოდა არა მხოლოდ ქართულ, არამედ საერთოდ, სამართლმადიდებლოს ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლის ამსახველ ძეგლებში. მიუხედავად იმისა, რომ სცენა გამოსახულია

კოკინობაფოსის მონასტრის ბერის, იაკობის ჰომილიათა ვატიკანისა და პარიზის XI ს-ის ცნობილ კოდექსებში, სადაც ყველაზე ვერცლად და დაწერილებითაა ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლის ეპიზოდები გადმოცემული,<sup>86</sup> იმავე პერიოდის ძეგლებში ის არ გავრცელდა. გამოსახულების მაგალითები პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიმუშებში ხშირდება და გვხვდება როგორც ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლში, ისე აკათისტოს ჰიმნების დასურათებაში, სადაც ის მე-4 კონდაკს – „ღელვისა შინაგან მქონებელს“ განასახიერებს.<sup>87</sup>

„იოსების ყვედრების“ ლიტერატურული წყაროც იაკობის პირველსახარებაა, სადაც მოთხრობილია ეპიზოდი ხურობიდან სახლში დაბრუნებული იოსების მწუხარების შესახებ, რომელმაც მარიამი მეექვსე თვეში გადამღარი ორსული ჰპოვა „და უთხრა: ღვთისაგან გამორჩეულო, ეს რა ჰქმენ? ნუთუ დაივიწყე უფალი ღმერთი შენი?... მწარედ ატირდა მარიამი და მიუგო: წმიდა ვარ მე და არ ვიცი მამაკაცი.“<sup>88</sup> ღირბის კომპოზიციის მხოლოდ მარჯვენა ნაწილია შემორჩენილი, სადაც თეთრანარევი მოვარდისფრო-ღვინისფერი არქიტექტურული კულისების ფონზე ღმრთისმშობლის ფეხზე მდგომი ფიგურაა წარმოდგენილი. შარავანდმოსილი, ოდნავ თავდახრილი გამოსახულება, რომლის ზეაპყრობილი, ნებსახილველი ხელებიდან მარჯვენა – სახესთან აქვს მიტანილი, მარცხენა კი მკერდთან იკითხება, მწუხარებასა და უსამართლო ბრალდებათა უარყოფას გამოხატავს. მკლავებზე გადაფენილი, ტეხილ ბოლოებად დაშვებული მეწამული მაფორიუმის ფონზე მკაფიოდ ჩნდება მარიამის თეთრანარევი ცისფერ სტოლაში გახვეული ორსული სხეული. ამ გამოსახულებას, რომელიც არა მინიშნებით, არამედ დაუფარავი ნატურალიზმითა და იმპედროულად, ფაქიზი ოსტატობით წარმოგვიდგენს გამორჩეული ღირიზმითა და სითბოთი სავსე ორსული ღმრთისმშობლის ფიგურას, ძნელად თუ მოეძებნება ანალოგი. მარიამის თავის გასწვრივ, მარჯვენა მხარეს, ცის მონაცრისფრო-მოლურჯო ფონზე თეთრათი შესრულებული ღმრთისმშობლის ბერძნული ინიციალებია. სცენის მარცხენა ნაწილი, სადაც იოსების ფიგურა უნდა ყოფილიყო გამოსახული, პირწმინდად ჩამოშლილია.

სცენა, როგორც ვხედავთ, პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებში დამკვიდრებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას გადმოსცემს, ერთმანეთის პირისპირ მდგომი იოსები და მარიამის ფიგურებით, სადაც პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად, ექსტიკულაციით გამოხატული ემოციებია ხაზგასმული, განსხვავებით იაკობ კოკინობაფოსელის ჰომილიების დასურათების უფრო ადრეული იკონოგრაფიული ვარიანტისა, რომელშიც ერთმანეთში მშვიდად მოსაუბრე, ტახტზე ჩამომსხდარი ფიგურებია მოცემული.<sup>89</sup> ეს ვერსია იშვიათად, მაგრამ გვიანდელ გამოსახულებებშიც



ნახ. 4. დასავლეთი მხარე. შეშნ. დ. გავიშის

ჩნდება (დაბა ლავრიკის მონასტერი დასავლეთ უკრაინაში –XV-XVI ს. მიჯნა; ხუმორი – 1535წ და მოლდოვიცა – 1537 წ. რუმინეთში),<sup>90</sup> თუმცა უფრო ხშირია იმ იკონოგრაფიული კომპოზიციის გამოსახვა, რომელიც ღირბშია წარმოდგენილი. თანადროულ ბალკანურ მოხატულობებშიც აქცენტი ემოციათა გამომსახველ ექსტიუელაციასზე გადატანილი (ეუჩევიშტას მოხატულობა –XIV ს. 30-იანი წლები, სადაც ღმრთისშობლის ექსტიუელაცია მსგავსია ღირბისა,<sup>91</sup> ოხრიდის პერიბლეფტოსის მოხატულობაში სცენა ღმრთისშობლის აკათისტოდან – 1365 წ., სადაც ენერგიული ექსტიუელაცია თუმცა განსხვავებულია, მაგრამ ღირბის მსგავსა ღმრთისშობლის ორსულობის ხაზგასმული ჩვენება<sup>92</sup>). სხეულებრივი ფორმების მკაფიო მინიშნებით, დინამიკურ მოძრაობათა სიცოცხლის დამამკვიდრებელი გამომსახველობითა თუ ენერგიული ექსტიუელაციით გამოხატული ადამიანური ემოციებით, ღირბის მოხატულობის მხატვრულ სახესთან ახლოს დგას მოსკოვის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ღმრთისშობლის აკათისტოს ბიზანტიური ხელნაწერის (Gr.#429) „იოსების ყვედრების“ მინიატურა (1355-1363 წწ.), სადაც სვეტებიანი არქიტექტურული კულისების ფონზე ფართოდ ხელეგაშლილი, შეშფოთებული იოსების ფიგურის წინაშე სანახევროდ მისკენ შებრუნებული და ენერგიულად გაშლილი ხელის მტეგნით იოსების ბრალდების უარყოფელი ღმრთისშობლის გამოსახულებაა.<sup>93</sup> როგორც ჩანს, ამავე პერიოდთან სცენის ნაკლებმოციური, „შშვიდი“ იკონოგრაფიული კომპოზიციაც ვრცელდება, რასაც ვხედავთ კონსტანტინეპოლური წარმოშობის ხატზე „ღმრთისშობლის განდიდება“ აკათისტოსთან ერთად (XIV ს. 50-60-იანი წლები), სადაც მარიამის ფიგურის შინაგანი ღირსება და თავშეკავება ხაზგასმულია კვარცხლბეკზე მისი ფიგურის ამალღებითაც.<sup>94</sup> მოგვიანო ხანის ძეგლებშიც უპირატესობა სწორედ ამ მეორე ვარიანტს, ღმრთისშობლის თავშეკავებული და კვერთხზე დაყრდნობილი იოსების შშვიდად მოსაუბრე ფიგურების ამსახველი სცენის დამკვიდრებას ენიჭება (ბენაკის მუზეუმის ღმრთისშობლის ხატი ცხოვრების ციკლით – XVI-XVII სს.<sup>95</sup> ხობის ღმრთისშობლის ტაძარის მოხატულობა – XVII ს., ღმრთისშობლის დაუჯდომელის ორბელიანისეული ნუსხის დასურათება – XVII-XVIII ს. მიჯნა<sup>96</sup> და სხვ.). ამ კომპოზიციებში ღმრთისშობლის მკერდის წინ გამოსახული, ან განზე გაშლილი, ნებით სახილველი მტეგნები მხოლოდ შორეულ მინიშნებად თულა ჩაითვლება პალეოლოგოსთა ხანის ემოციითა და ადამიანური განცდებით დატვირთული, მეტყველი ექსტიუელაციისა, რაც თავისთავად, მოცემულ ეპოქაში, ბიზანტიურ თეოლოგიურ სწავლებაში მომხდარი ძვრებითა და ღმრთისშობლის სახის ანტროპოლოგიური ასპექტის გაძლიერებით იყო განპირობებული. ვფიქრობთ,

სწორედ ამგვარ ცვლილებათა ამსახველია ღირის „იოსების ყვედრების“ სცენის ღმრთისმშობლის გამოსახულება, რომელიც შესრულების მაღალი ოსტატობითა თუ დახვეწილი მხატვრული გამომსახველობით, ერთ-ერთი საუკეთესო სახეა არა მხოლოდ ქართულ თანადროულ მოხატულობებს შორის, რომელთაგან „იოსების ყვედრების“ სცენა ზარზმის ცელესიის მოხატულობასა<sup>97</sup> და უბისის დიდ კარედ ხატზე გვხვდება და თანაც, ორივეგან მსგავსი იკონოგრაფიული ვერსიით.

მომდევნო სცენა, მაცხოვრის განკაცების ყველაზე ზოლული ხატი – „შობა“ დასავლეთი კედლის მოზრდილ მონაკვეთზეა ქვედა, მეორე რეგისტრში გაშლილი (ნახ. 4, ტაბ. 60). თუმცა დაზიანებული კომპოზიციის მხოლოდ ფრაგმენტებია დარჩენილი, თავად მათი დაცულობა (განსაკუთრებით, მოგვების), ინტენსიურ ფერთა უღერადობა, მკაფიოდ წარმოაჩენს დეკორის მაღალმხატვრულობასა და ხარისხს. ამასთან, ფრაგმენტულობის მიუხედავად, სცენა, რომელიც სახარებისეული (მათე 2. 1-11; ლუკა 2. 6-16) თუ აპოკრიფული ტექსტების (იაკობის პირველსახარება – XVIII-XXI) ძირითად მონაცემებს ეყრდნობა, საუკუნეების განმავლობაში დადგენილ და ჩამოყალიბებულ მოკლე რედაქციას გვთავაზობს.<sup>98</sup>

ცის მუქ მოლურჯო ფონზე მოყვითალო ოქრითა და მუქი მოწითალო-ყავისფერი მონასმებით დაბუშაებული, ბაქებად „დატეხილი“ ნაცრისფერი მთის მასივია გადაშლილი, რომლის ცენტრალური ნაწილი საგრძნობლადაა დაზიანებული. ჩანს მთაში „ამოკვეთილი“ გამოქვაბულის მარჯვენა ნაწილი, სადაც მოლურჯო სიმუქის ფონზე, ამღლებული ფორმის ქვის ბაგაზე დასვენებული, სახეეგებში გამოკრული ჩვილი მაცხოვარია, რომელსაც ადამიანური გამომეტყველებით შეცქერიან და გრძელი წითელი ენებით ლოკავენ, წარმართთა და იუდეველთა სიმბოლურ გამოსახულებებად მიჩნეული, ხარი და სახედარი.<sup>99</sup> ბაგას მეორე მხრიდან მთელს სიგრძეზე მუქი აგურისფერი წითელი და თითქმის შავი, სქელი კონტურით გამოყოფილი მოყავისფრო-მეწამული ლაქების სახით შემორჩა მხატვრობის ფრაგმენტი. აქედან, აგურისფერი-წითელი ღმრთისმშობლის ოვალური სარეცლის, ხოლო მუქი მეწამული – მისი მათორიუმის ნაწილი უნდა იყოს. ბაგაზე დასვენებული ჩვილის პარალელურად, სიღრმეში მარცხნივ გადახრილ, დიაგონალურად გაშლილ, სარეცლის ოვალური ფორმით შემოსაზღვრულ, ღმრთისმშობლის მწოლიარე ფიგურას, შესაძლოა, თავიც მარცხნივ, მოგვების მხარეს ჰქონდა მიბრუნებული ისე, როგორც XIV ს. ზოგიერთ ნიმუშზეა დამოწმებული (მისტრის პერიბლაფტოსი – XIV ს. მესამე მეოთხედი,<sup>100</sup> ნოვგოროდის წმ. სოფიის სადღესასწაულო ხატების რიგის „შობა“ – 1341 წ.,<sup>101</sup> მოსკოვის სკოლის ხატი ექვსი დღესასწაულის გამოსახულებით – XIV ს. ბოლი<sup>102</sup> და სხვ.). აქ შერჩეულია „შობის“ ქარიყულ

ძეგლებში საყოველთაოდ გაერცელებული ვერსია, „მოგვთა თაყვანისცემის“ (ტაბ. 61) სტატიკური ეპიზოდით,<sup>103</sup> ნაცვლად პალეოლოგოსთა პერიოდში პოპულარული ცხენებზე ამხედრებული „მოგვთა მოგზაურობის“ ნარატიული ხასიათის დეტალია.<sup>104</sup> ზომებით გამორჩეულია სამი მოგვის ერთმანეთის „უკან“, სიღრმეში განლაგებული, თაყვანისმცემელი ფიგურები, რომელთაც მარიამის პარალელურად „უჭირავთ“ კომპოზიციის მარცხენა ნაწილი. დადგენილი ტრადიციისამებრ, სამი ასაკის სამ მოგვთაგან,<sup>105</sup> წინ მდგომს, ღრმად მოხრილ მოხუცს წითელი მოსასხამით დაფარულ ხელებში ძღვენი უპყრია. ცისფერ მოსასხამში გახვეულ, ოდნავ წინ გადახრილ, მის უკან მდგომ შუახნისას და მის მომდევნო, წელში გასწორებულ, უწვერულ ჭაბუკ მოგვს მისართმევი ძღვენი არ უჩანთ, თუმცა იგულისხმება ოქრო, გუნდრუკი, მური – სიმბოლური ნიშნები განაცხადებული უფლის მსხვერპლისა და კაცთა ხსნისა, რადგან წმ. გრიგოლ პალამას განმარტებით, მური – უფლის სიკედილია, გუნდრუკი – კაცთა მოდგმის ღმრთიებრივი ცხოვრებით დასაჩუქრება, ხოლო ოქრო – ზეციური სასუფეველის დამკვიდრება.<sup>106</sup> სამივე მათგანს წინასწარმეტყველთა მსგავსი, მცირე აფრთხი შემოსაზღვრული, ოთქუთხა ფორმის პატარა წითელი ქუდები ჰხურავთ. ძღვენი მონაცრისფრო-მომწვანოდ დაფერილი, შავი და თეთრი ხაზებით დამუშავებული, ცილინდრული ფორმის მაღალი ჭურჭელია კონუსური ხუვით დახურული და სფერული კოპით დასრულებული. მოგვების თავზე ანგელოზის სამოსისა და ფრთის უმნიშვნელო ფრაგმენტი შეინიშნება. ერთი ანგელოზი ახარებს მწყემსებსაც, რომელთა რაოდენობა, ასაკი და ჩაცმულობა დადგენილი იკონოგრაფიული სქემის ფარგლებში მოიაზრება.<sup>107</sup> კომპოზიციის მარჯვენა, ზედა კუთხეში, მთის კალთას ნახევრად მოფარებული ანგელოზი, ცისფერი ქიტონითა და ღია წითელი ჰიმატონით, გაშლილი, მაკურთხეველი მკლავით მიმართულია ორი მწყემსისკენ (ტაბ. 63), რომელთაგან უწვერული ახალგაზრდას ფრონტალური ფიგურა წელს ზევით ჩანს. მას გოაცების მიმანიშნებელი, იდაყვში მოხრილი მკლავი ანგელოზისკენ აღუმართავს ისევე, როგორც პროფილში გამოსახულ მოხუც მწყემსს, რომელსაც ტრადიციისამებრ, ცხვრის ტყავი მოსავს,<sup>108</sup> ორივე მწყემსის ფიგურა ნაწილობრივ მთის მასივითაა დაფარული. ორივეს ერთმანეთის მსგავსი, პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისთვის დამახასიათებელი, ფართოფარფლიანი ქუდები ჰხურავთ.<sup>109</sup> ახალგაზრდასი – თეთრათი დამუშავებული ყვითელი ოქრაა, ფარფლის გამომყოფი ყავისფერი ზოლით, მოხუცის ქუდი კი ვარდისფერია, ფარფლის გამომყოფი წითელი ზოლით დამშვენებული. ახალგაზრდას საყელოგადაშლილი, ტანზე მომდგარი სამოსი წითელია, ხოლო მოხუცის ბეწვის ტყაპუჭი – თეთრას ფაქიზი მონასმებით დამუშავებული, მომწვანო-ზეთისხილისფერი.

„შობის“ სცენის ქვედა ნაწილი აღარ შემორჩა. მოგვთა გამოსახულებების ქვეშ იოსების შარავანდის მოხაზულობადა შეინიშნება, შესაბამისად, საფიქრებელია, რომ „განბანვის“ ეპიზოდი მოპირდაპირე მხარეს იქნებოდა წარმოდგენილი. კომპოზიციის ცენტრში, ჩველი მაცხოვრის გამოსახულებასთან ახლოს, შარავანდოსილი ფიგურების სილუეტები იკითხება, რაც უკვე შემდგომი ფენის, XVII ს. მოხატულობის ფრაგმენტები უნდა იყოს.

„შობის“ სცენის ლიტურგიული მნიშვნელობა, როგორც მომავალი მსხვერპლის წინასწარუწყებისა, მკაფიოდ ჩნდება ღირბის კომპოზიციაშიც, სადაც ბაგას ამალღებული ქვის საკურთხეველის სახე აქვს, ხოლო საგანგებო ზომებით გამოყოფილ მოგვთა ფიგურებში სამსხვერპლოდან საკურთხეველისკენ მიმართული ლიტურგიული მსვლელობის, სიწმინდეთა გამოსვენების მონაწილეებს ხედავენ.<sup>10</sup> „შობასთან“ შეკავშირებული „მიძინების“, როგორც უკვე აღინიშნა, ზიარებად მოაზრებული ლიტურგიული მნიშვნელობა, ჩვენს შემთხვევაში გაძლიერებულია, „მიძინებასთან“ ერთად, „მარიამის სხეულებრივი ამალღებით“ (ტაბ. 64), რომელშიც უფლის აღდგომისა და მომავალი საუკუნის განდრთობილ ცხოვრებას ზიარების მიმანიშნებელი თემებია გამოყოფილი.<sup>11</sup> მიძინებასთან დაკავშირებულ ჰიმნოგრაფიულ თუ ჰომილეტიკურ ტექსტებშიც შეწყვილებულ-შეპირისპირებულად სწორედ „შობასა“ და „მიძინება-ამალღებაში“ ღმრთისშობლის როლის განუზომელ მნიშვნელობაზეა აქცენტები გადატანილი, რადგან მარიამმა როგორც შობისას ქალწულობა, ისე საფლავში სხეული უხრწნელად შეინარჩუნა (კოზმა მაიუმელი).<sup>12</sup> ღმრთისშობლისგან განკაცებული უფლის წმიდა და უხრწნელი სხეულის მსგავსად, ღვთა ღმრთისას სხეულიც, საფლავში სამი დღის ყოფნის შემდეგ „წარსტაცებულ“ იქნა საფლავს და როგორც ქე დაეშვა ღმრთისშობელთან, ისე ღმრთისშობელი ამალღდა თვით მას კარავსა.. და თვით მათ ცათა...“ (ებრაელ. 9. 21-24) (იოანე დამასკელი).<sup>13</sup>

ამდენად, ერთ მთლიანობად მოაზრებული „მიძინების“ ციკლის ორი სცენა, მოხატულობის დამამთავრებელ აქცენტად ჩნდება ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთში, საკურთხეველის სიახლოვეს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულია აზრი, რომ ღმრთისშობლის მიძინების ციკლი პალეოლოგოსთა პერიოდში ღმრთისშობლის ცხოვრების ამსახველი სცენებისადმი გაზრდილი ინტერესის შედეგად შეიქმნა, მიუხედავად იმისა, რომ ლიტერატურულ წყაროდ ეკლესიის მამათა ადრექრისტიანული ხანის მიძინების ჰომილიათა ტექსტებია მიჩნეული. მათ შორის ყველაზე ადრეული V-VI სს. ბერძნული ხელნაწერია.<sup>14</sup> მიძინების ციკლი, რომელშიც ძირითადად, შედიოდა

სცენები – „მიძინების ხარება“, „ღმრთისმშობლის ლოცვა“, „ღმრთისმშობლის გამოშვებობა მოციქულებთან“, „მარიამი ახარებს თავის მიძინებას მეგობრებს“, „ღმრთისმშობელი ანაწილებს თავის სამოსს ორ ქვრივ ქალს შორის“, „ღმრთისმშობლის მიძინება“, „დაკრძალვის პროცესია“ „საფლავად დადება“ და „ღმრთისმშობლის ამაღლება“ – XIII საუკუნის მიწურულიდან გავრცელდა ბიზანტიური წრის ეკლესიათა მოხატულობებში (ოხრიდის პერიბლეფტოსი – 1295 წ., კონსტანტინეოლის პამაკარისტოს მონასტრის დასაკრძალავი გვეტერი – XIV ს. დასაწყისი, „კრალევა ცრკვა“ სტუდენიცაში – 1315 წ., სტარო ნაგორინიო – 1316-1318 წწ., გრაჩანიცა – 1320 წ., დეჩანი – 1335-1350, მატეიჩი – 1356წ., მარკოვი მონასტერი – 1376-1380, მისტრის აფენდიო – 1312-1322, წმ. ნიკოლოზი კურტა დე არჯესში – XIV ს. შუახანები, დილიოუს მონასტრის კათოლიკონი იოანინას კუნძულზე – XIV ს. შუახანები და სხვ.).<sup>15</sup> თუმცა გამოთქმულია საფუძვლიანი მოსაზრება, რომ მიძინების ციკლი გაცილებით ადრე შეიქმნა, რაზეც სუზდალის ღმრთისმშობლის შობის ეკლესიის დასავლეთი კარის გამოსახულებებიც მეტყველებს, რომელთა XII-XIII საუკუნეთა მიჯნით დათარიღებას, ნაცვლად სამეცნიერო ლიტერატურაში ადრე ცნობილი XIII ს.-ის 20-30-იანი წლებისა, სულ უფრო მეტი მკვლევარი ეთანხმება.<sup>16</sup> ამასთან, ეს არ არის პალეოლოგოსთა ხანაში გავრცელებული, ტრადიციული მიძინების ციკლი. სუზდალის კარებზე გამოსახული სცენები – „მიძინება“, „ღმრთისმშობლის სამოსის დადება“, „წმინდა სარეცელის წასვენება“, „ღმრთისმშობლის სარტყლის დასვენება წმ. მოციქულ თომას მიერ“, „ღმრთისმშობლის წმ. საფარველი“, მკვლევართა აზრით, კონსტანტინეოლის ბლაჟერნის მონასტრის ღმრთისმშობლის მემორიალურ სიწმინდეებს და მის დღესასწაულებს უკავშირდება,<sup>17</sup> რომლებიც უკვე IX ს.-ში, პატრიარქ ფოტიუსის ხანაში საკმაოდ გავრცელებული და პოპულარული ჩანს<sup>18</sup> და თუ ასე ადრეულ ხანაში არა, წერილობითი წყაროებით საბუთდება, რომ ბლაჟერნის მემორიალურ სიწმინდეებთან დაკავშირებული მიძინების ციკლი XI ს.-სთვის მაინც უნდა შექმნილიყო.<sup>19</sup>

მეორე მხრივ, არც თუ დიდი ხნის წინ აღმოჩნდა ღმრთისმშობლის მიძინების ციკლის კიდევ უფრო ადრეული ნიმუში, რომელიც სრულიად განსხვავებულ, არაბერძნულ ლიტერატურულ წყაროს ეფუძნება. გვეპოტეში, სკიტის უდაბნოს ელ-სურიანის სირიული მონასტრის ახლადგახსნილი მოხატულობის არქაული ფენა, რომელსაც IX ს. მიწურულითა და X ს.-ის I ნახევრით ათარიღებენ, წარმოადგენს სამ ეპიზოდად გაშლილ „მიძინების“, „ღმრთისმშობლის ამაღლებისა“ და „ღმრთისმშობლის დიდების“ სცენებს. თხრობითი ელემენტებით ჭარბად



დატვირთული, კოპტური და ბიზანტიური კულტურის მხატვრული გავლენების მქონე სცენათა განსხვავებული იკონოგრაფიული რედაქცია დეტალურად მისდევს ღმრთისშობლის უძველესი სირიული აპოკრიფის, „ხუთი წიგნის“ ანუ „მარიამის აღსრულების“ ტექსტს.<sup>120</sup>

ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა „ღმრთისშობლის ამადლების“ ლიტერატურული ვერსია, რადგან ვფიქრობთ, მას გარკვეული სიცხადე შეაქვს ადრეული ხანის ერთი ქართული ძეგლის იკონოგრაფიის ლიტერატურულ წყაროსთან დაკავშირებით. საქმე ისაა, რომ ქართული ხელოვნების მკვლევართათვის ცნობილია ბრდაძორის მცირე სტელაზე (VI ს. II ნახევარი)<sup>121</sup> გამოსახული „ღმრთისშობლის ამადლების“ იშვიათი კომპოზიცია,<sup>122</sup> რომელიც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ამ იკონოგრაფიული სცენის ერთ-ერთი ყველაზე ადრეული, ჩვენამდე მოღწეული მაგალითია. მკვლევარი კ. მაჩაბელი, სცენის აღწერისას საგანგებოდ გამოყოფს მესაყვირე ანგელოზს, რომელიც ღმრთისშობლის ამადლების მანდორლას ეხება.<sup>123</sup> ეს დეტალიც ისევე, როგორც სცენის ქვედა ზონის ფიგურები საცეცხლოურითა და წიგნით ხელში, რელიეფის უკიდურესად ლაკონიური და ნიშნობრივი სახითი ენის ფარგლებში, „მიძინებისა“ და „მარიამის ამადლების“ იმ სიუჟეტს გადმოსცემს, რომელიც სირიულ აპოკრიფშია აღწერილი: „მაშინ უფალმა ჩვენმა, იესო ქრისტემ ბრძანა, გააშადაონ ტახტრეანი ნეტარისათვის სინათლის ეტლზე. და წააბრძანეს თორმეტმა მოციქულმა, ხოლო თორმეტი მოციქული თორმეტი ეტლით მიქროდა. და სერაბიძთა საყვირების ხმა ისმოდა ნეტარის წინაშე, როდესაც იგი მიემართებოდა ედემში დიდებით მოსილი. ყოველი ქმნილი მის წინაშე გალობდა და ყოველი ქმნილი მას აცილებდა. და მობრძანდა მეუფე მარიამის დედა, და ევა, დედა ყოველთა, და ელისაბედი, დედა იოანე ნათლისმცემლისა და ის სამი ქალწული, რომლებიც ემსახურებოდნენ მას. და სინათლის ეტლთა ჩაიქროლეს ნეტარის წინაშე, რომელთაც მიყვნენ ეტლნი აბრაამისა, და იაკობისა, და ყველა მართალთა და კეთილშესახურთა, და მამათა, და წმინდანთა მასწავლებელთა. და შემდგომ ამ ეტლთა მიყვა თორმეტი მოციქული... და მისაყვებდნენ ისინი მეუფე მარიამის ეტლს... მოვიდნენ ანგელოზნი და ანგელოზისებრ მკველნი და იგალობეს შესხმა-შეკება მის წინაშე. დასნი უმაღლესნი და დაბალნი აღაუღლენდნენ შესხმას დიდებისა და მადლიერებისა...“ ტექსტში მანამდე მითითებულია, რომ სასიკედილო სარეცელზე ღმრთისშობელს ეახლებიან „...მამა ჩვენი ადამი, და ნოე, რომელიც იყო დვრიტა ქვეყნისა... და გაჩნდნენ სხვა ეტლნი, რომლებიც ასევე მოეახლნენ: აბრაამი, და ისაკი, და იაკობი და მარ დავითი, მეფესაღმუნე ცელესიისა... და გაჩნდნენ ეტლნი წინასწარმეტყველთა...“<sup>124</sup> სირიული აპოკრიფის მიხედვით,

ღმრთისმშობლის მიძინება-ამაღლებისა და ღიღების შემსწრე ძველი და ახალი აღთქმის წმინდანთა და მართლმორწმუნეთა დასია, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ბრდაძორის სცენის საცეცხლურითა და წიგნით გამოსახული ფიგურებიც შესაძლოა ძველი და ახალი აღთქმის წარმომადგენლები იყვნენ, თუმცა საგულისხმოა, რომ „მიძინების“, თუ როგორც მას ტექსტის მიხედვით უწოდებენ, „მარიამის აღსრულების“ ელ-სურიანის გამოსახულებაზე ღმრთისმშობლის სარეცლის გარშემო ტექსტში ჩამოთვლილი ექვსი კეთილმსახური დედა აკმევს საცეცხლურს, მაშინ, როცა იქვე ჩამომსხდარი, ერთმანეთში მოსაუბრე თორმეტი მოციქული დაფიქრებული და მწუხარე გამომეტყველებით ესწრებიან მარიამის მიძინებას. სადღეისოდ ეს „მიძინების“ ყველაზე ადრეული გამოსახულებაცაა, რადგან აქამდე სამეცნიერო ლიტერატურაში ყველაზე ადრეულ ნიმუშად კაპადოკიის თოკალი კილისეს ახალი ეკლესიის (969 წ. ახლო პერიოდი) „მიძინების“ კომპოზიცია იყო მიჩნეული, რომელშიც უკვე იკვეთება შემდგომში დადგენილი იკონოგრაფიული ვერსია. მასში ღიღებით მოსილი, ზეცით გადმოსული მაცხოვარი ანგელოზთა გუნდთან ერთად ეშვება ღმრთისმშობლის სარეცელთან, ხოლო ზედა კუთხეში ღრუბლებში გახვეული თერთმეტი მოციქული მოფრინავს.<sup>125</sup>

ღირბში მიძინების ციკლის ორი უმნიშვნელოვანესი სცენა ფაქტობრივად ისეა ჩრდილოეთ კედლის, დასავლეთისგან განსხვავებით, უფრო ვიწრო აღმოსავლეთ ნაწილში ერთმანეთის თავზე წარმოდგენილი, რომ ერთ აზრობრივ მთლიანობად გამოსახება, თუმცა ორივე სცენა მკაფიოდ გამიჯნულია ერთმანეთისგან რეგისტრის ხაზით. ამასთან, „ღმრთისმშობლის მიძინების“ კომპოზიციაზე გვიან შუა საუკუნეებში მიდგმული ათიოდე სმ-ის სისქის კედლის გამო, რომლის ქვედა ნაწილი შეისრული თაღით სრულდება, ხოლო ზედა სიბრტყეზე ამავე პერიოდის მრავალსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერაა დატანილი, სცენა მხოლოდ ნაწილობრივ ჩანს. სამწუხაროდ, ფერადოვანი ფენის დაზიანების გამო, ხილული ნაწილიც ნაკლებად იკითხება. ყველა ფიგურის სახე დაზიანებულია. ოდნავლა გაირჩევა მარიამის ჩვილი სულის მუქი ყავისფერი გრაფიკული ნახატით აღნიშნული თვალები, ყური, ცხვირი.

შემორჩენილი სცენის ზედა ნაწილი მორუხო-ლურჯი ცის ფონზე ნაცრისფერი პორიზონტალური კედლისა და მარცხენა კუთხეში მცირე ზომის, მოვარდისფრო კოშკურის სახით წარმოდგენილი, სადა არქიტექტურის ფონზე იკითხება. სცენის ცენტრში, რომელიც საყოველთაოდ მიღებული და დადგენილი იკონოგრაფიული სქემითაა წარმოდგენილი, კედლის პარალელურად, მუქი ყვითელი კუთხეებით გაწყობილ, მომწვანო ბალიშზე დასვენებული ღმრთისმშობლის შარავანდმოსილი

თავი ჩანს. გადარეცხილი საღებავის გამო, ღმრთისშობლის მაფორიუმი მორუხო-  
მონაცრისფრო ელფერს ატარებს. მის მხართან წმ. იოანე ღმრთისმეტყველის  
ფიგურის თავისა და მოყაყისფრო სამოსის სილუეტი, ხოლო კომპოზიციის ცენტრში  
მაცხოვრის რთულ რაკურსში მოტრიალებული გამოსახულების ფრაგმენტი  
იკითხება. მაცხოვარი, პალეოლოგოსთა ხანის დედაქალაქური ნიმუშებისთვის  
დამახასიათებელი „ელეგანტური“ მოძრაობით – მარცხნივ მიბრუნებული თავითა  
და საპირისპიროდ, სამი მეოთხედით გაშლილი სხეულით წარმოგვიდგება (კახრიე  
ჯამი – XIV ს. დასაწყისი, მისტრას პერიბლეფტოსი – XIV ს. დასაწყისი,<sup>126</sup>  
„მიძინების“ ხატი მოსკოვის სახვითი ხელოვნების მუზეუმიდან – XIV ს. I  
ნახევარი,<sup>127</sup> ერმიტაჟის „მიძინების“ ხატი – XIV ს. 60-იანი წლები<sup>128</sup> და სხვ.).  
მსგავსი მოძრაობა თანადროულ ქართულ ძეგლებზეც გვხვდება (სორი, წალენჯიხა,  
უბისის მცირე კარედი ხატი). ღირბში ღმრთისშობლის სახეევეებში გამოკრული  
ჩვილი გამოსახულება მაცხოვარს მოსასხამით დაფარულ ხელებში მკერდის  
გასწვრივ მოწიწებით უყვრია. ქრისტეს დაზიანებული ფიგურიდან წვერის, თმის  
და მოსასხამის მოწითალო-აგურისფერი ოქრას ფრაგმენტები იხილება. ის,  
როგორც ჩანს, ცისფერი ნათებით იყო მოცული. მის ორსავე მხარეს იერარქთა – წმ.  
იაკობისა და წმ. დიონისე არეოპაგელის გამოსახულებები და მოციქულთა გუნდი  
შეინიშნება, რომელთა დიდი ნაწილი ღმრთისშობლის თავთანაა შეჯგუფებული.  
ოდნავლა გაირჩევა როგორც მათი, ისე მარცხენა მხარეს, სარეცელთან დახრილ  
მოციქულთა ფიგურების ფრაგმენტები. კომპოზიციის ამ ნაწილში წინ წამოსული  
არქიტექტურული ფორმები დახურული სივრცის მიმანიშნებელია. დღეს ძელი  
სათქმელია, იყო თუ არა გამოსახული XIII-XIV საუკუნეებიდან გაერცელებული  
„იოფანას დასჯა“<sup>129</sup>, თუმცა არ არის ბელოვია რედათა და მოციქულთა  
ღრუბლებით გადმოფერინის ეპიზოდები და, ამდენად, სცენა ტრადიციულ, მოკლე  
რედაქციას წარმოადგენს.

სამაგიეროდ, მთელი აქცენტი გადადის თანადროული ძეგლებისთვის და  
მოძღვენო ეპოქისთვისაც საკმაოდ იშვიათი „ღმრთისშობლის ამაღლების“  
გამოსახულებაზე, რომელიც იკონოგრაფიული რედაქციის ლაკონიური, სხრობითი  
დეტალებისგან დაცლილი, განზოგადებულ-რეპრეზენტატიული ხასიათითა და  
კომპოზიციის მეაცრად ცენტრული გადაწყვეტის გამო, აშკარად დომინანტურ  
როლს თამაშობს „მიძინების“ სცენასთან შედარებით. ცხადია, ამ ორი სცენის  
საღმრთისმეტყველო შინაარსი ერთ მთლიანობად მოიაზრება, რაზეც ორივეს  
ერთ სცენად გამოსახვის მყარი ტრადიციაც მიანიშნებს, თუმცა მათი გაყოფა და  
იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური საშუალებებით „მარიამის ამაღლების“ განსაკუთრე-

ბული აქცენტირება, კონკრეტული ეპოქისმიერი გამოვლინებაა, რაზეც ოდნავ მოგვიანებით ვისაუბრებთ, რადგან ეს საკითხი პირდაპირ კავშირშია მხატვრობის შესრულების დროის დადგენასთანაც.

„ღმრთისმშობლის ამალღების“ სცენა მუქი მორუხო ლურჯი ცისა და მონაცრისფრო-ზეთისხილისფერი „რბილბაქნიანი“ მთების ფონზე იშლება. მიწიერი ზონის წინა პლანზე პორიზონტალურად გაშლილი რუხი ფერის ცარიელი სარკოფაგი და მასზე ჯვარდინად გადებული საფლავის მოვარდისფრო-წითელი ქვის ახდილი სახურავი ჯოჯოხეთის დაღეწილ ბჭეთა ჯვარდინად დაწყობილ კარის ფრთებს მოგვაგონებს. ცის ფონზე კი ფრთაგაშლილი და მოსასხამაფრიალებული, ჰაერში აჭრილი ორი ანგელოზი ხელებით ეხება ოვალური ფორმის წითელ მანდორლას (ტაბ. 65), რომელშიც მარიამის, ანგელოზებთან შედარებით, მცირე ზომის ფიგურა იკითხება. მარიამის დაზიანებული გამოსახულებიდან ჩანს შარავანდის, თავის მოხაზულობის მუქი მეწამული მაფორიუმის ნაწილი და თეთრათი დამუშავებული მოცისფრო სტოლას მუხლსქვევით ფრაგმენტი, რომელიც ღმრთისმშობლის დამჯდარ პოზაზე მიაჩნწნებს. სახეთა დაზიანების მიუხედავად, ანგელოზთა ფიგურები უკეთ ჩანს. ანგელოზთა მოზრდილ ფიგურებზე საკმაოდ ძლიერად იკვეთება წაგრძელებული კისრების, მონაცრისფრო-ცისფერი ქიტონის აკეცილი სახელოებიდან გამოჩენილი შიშველი მკლავების ფორმები და თავაწეული სახეების ზოგადი კონტური. ამ შემთხვევაში, არა მარტო მათი ფორმები, არამედ ამ ფორმათა ხელშესახები სხეულებრიობა იქცევეს ყურადღებას, რაც განსაკუთრებით ნათლად ჩანს თავ-კისრის, მსხვილი მკლავებისა და შიშველი ფეხის ტერფების შესრულებისას. ანგელოზთა ზურგსუკან ენერგიულად გაშლილი ფრთებისა და უხვად ნაოჭაყრილი, ნიჟარისებრი ფორმით აფრიალებული მოსასხამების მიუხედავად, მუხლებში მოკეცილი, ერთის – მოწითალო-ყავისფერსა და მეორის – მოყვითალო მუქი ოქრას ჰიმატიონებში გამოხეულ „მხიმე“, „წონად“ ფიგურებს, ერთგვარი დისპარმონია, დაძაბულობა შეაქვთ ჰაერში ლივლივის გადმოცემისას. მთების ფონისა და ცარიელი სარკოფაგის სწორი პერსპექტიული შეთანხმებაც ერთგვარ სურათოვნებას ანიჭებს გამოსახულებას, თუმცა კომპოზიციის ფორნტალური გაშლა, ორი ინტენსიური წითელი ლაქით მკაფიოდ გამოყოფილი ცენტრი, თითქმის იერატიული წონასწორობა, ფიგურებისა თუ საგნების ფორმათა მკაფიო დასრულებულობა, სცენას ნარატიულობისგან დაცლილ, განსაკუთრებულ მნიშვნელოვნებას ანიჭებს. საგანგებოდ გამოყოფს მასში საღმრთისმეტყველო არსს.

ღირბის გამოსახულების ამგვარი ხასიათი მით უფრო საყურადღებოა, რად-

გან „ღმრთისმშობლის ამალღების“ ადრეული, საკუთრივ ბიზანტიური იკონოგრაფიული გამოსახულება, ღირბისგან განსხვავებით, თხრობითი ხასიათისაა. მისი შექმნა ბლაქერნის მონასტრის ღმრთისმშობლის მეგორიადურ სიწმინდეებს უკავშირდება.<sup>129</sup> სცენა ამალღებისას ღმრთისმშობლის მიერ მოციქულ თომასთვის გადაცემული სარტყლის ტაძარში დასვენების რიტუალს წარმოადგენს.<sup>130</sup> სუზდალის კარის აღნიშნული გამოსახულება, რომელიც „მიძინების“ ციკლის სხვა სცენებთან ერთად, ბლაქერნიდან ჩამოსული ბიზანტიელი ოსტატების მიერ XI ს-ში მოხატული კიევის პეჩორის ლავრის „მიძინების“ ცკლესიის იკონოგრაფიული პროგრამის მოგვიანო რეპლიკადაა მიჩნეული, სამი ეპიზოდისგან შედგება. ზედა ნაწილში მანდორლაში გამოსახული ღმრთისმშობელია ორი ანგელოზის თანხლებით, მის ქვევით, ღრუბელში ანგელოზთან ერთად გახვეულ თომას მეორე ანგელოზი აწვდის სარტყელს, წინა პლანზე კი კვლავ თომას ყველაზე მოზრდილი გამოსახულება, ხელში სარტყლით, საკურთხეველის წინაშეა.<sup>132</sup> თხრობითი ხასიათის ეპიზოდებითა თუ დეტალებით კიდევ მეტადაა დატვირთული ოხრიდის წმ. სოფიისა და პრიზრენის ღმრთისმშობელი ლევიშკას ცკლესიათა XIV ს. პირველი ნახევრის „ღმრთისმშობლის ამალღების“ გამოსახულებები, რომლებიც წმ. იოანე დამასკელის მიძინების ჰომილიათა ზუსტ ილუსტრაციას წარმოადგენს. ცენტრში – ცარიელ კუბოსთან მოხრილი თომა მოციქულია, ხელში სარტყლით, მის გვერდით იოანე დამასკელი და ზედა ზონაში – სასუფეველის გახსნილ კარიბჭეში ღმრთისმშობელი ანგელოზების თანხლებით. თომას უკან ერთმანეთში მოსაუბრე მოციქულებია, ხოლო საპირისპირო მხარეს, აარონის და, მირიამი და მეფისიკე იერუსალიმელი ქალწულები.<sup>133</sup> „მიძინებასთან“ ღმრთისმშობლის სულის ამალღების შერწყმულ, იშვიათ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას ვხვდებით კასტორიის პანაგეა კოუბელიდიკის (1260-1280) მოხატულობაში, სადაც „მიძინებაში“ მაცხოვარი, მრავალფეროვან მანდორლაზე დაბრძანებული ამალღდება ღმრთისმშობლის ჩვილი სულით ხელში და ანგელოზთა თანხლებით.<sup>134</sup> ნოვგოროდის დესიატინის მონასტრის XIII ს. I ნახევრის ბატზე „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ტრადიციულ კომპოზიციას „მოციქულთა ღრუბლებით გადმოფრენა“ და „ღმრთისმშობლის ჩვილი სულის ამალღება“ ემატება, სადაც ღმრთისმშობლის სული ანგელოზებს შეჰყავთ ცის გახსნილ სასუფეველში.<sup>135</sup>

ამავე პერიოდში ხდება ჩამოყალიბება „მიძინების“ იმ გავრცელებული კომპოზიციისა, რომლის განსაკუთრებით გაშლილ-გაფართოებული ვარიანტები XIII-XIV სს. ბალკანურ ქველებში გვხვდება და რომლის ზედა ზონაში დამატებულია „მოციქულთა ღრუბლებით გადმოფრენის“, „მარიამის ამალღებისა“

და „მარიამის მიერ თომასთვის სარტყლის გადაცემის“ ეპიზოდები (სოპოჩანი – 1262 წ., ფსკოვის სნეტოგორის მონასტერი – 1313 წ., ხატი ტრეტიაკოვის გალერეადან ე.წ. „ცისფერი მიძინება“ – XV ს.,<sup>136</sup> მისტრის პერიბლეფტოსი – XIV ს. I ნახევარი;<sup>137</sup> სტუდენიკას „კრალევა ცრეკა“ – 1314 წ.,<sup>138</sup> უჩა – (1309-1316 წწ.), კალენიჩი – 1413 წ.,<sup>139</sup> და სხვ.).

„მიძინება-ამაღლების“ მსგავსი კომპოზიციები XIV ს. ქართულ ძეგლებშიც გვხვდება. ლიხნეს (XIV ს. შუახანები) ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესიის დასავლეთ კედელზე გაშლილი კომპოზიცია ამ გავრცობილი სცენის სამივე ეპიზოდს აერთიანებს,<sup>140</sup> წალენჯიხის მაცხოვრის ეკლესიის (1384-1396 წწ.) სცენაში კი „მიძინებას“ „ღმრთისმშობლის ამაღლება“ ემატება.<sup>141</sup> ქართული ძეგლებიდან მხოლოდ გვიანდელი პერიოდის ორიოდე მაგალითი გადმოგვცემს „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ დამოუკიდებელ კომპოზიციას. გელათის მთავარი ტაძრის (XVI ს. 60-70 წწ.) დასავლეთ მკლავში გაშლილ „ღმრთისმშობლის მიძინების“ გავრცობილ ციკლში ჩართული „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ სცენა ღია კუბოსთან მოციქულებს წარმოგიდგენს,<sup>142</sup> ბეთლემის ღმრთისმშობლის სახელობის „მაღალაანთ“ ეკლესიის XVII ს. კანკელის მოხატულობის „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ მცირე ზომის გამოსახულებაზე კი ცარიელ კუბოსთან ერთად, ამაღლებული ღმრთისმშობლის მიერ მოციქულ თომასთვის სარტყლის გადაცემის ეპიზოდია მოცემული.<sup>143</sup> ორივე შემთხვევაში „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ სიუჟეტის თხრობითი ასპექტია წამოწეული, ისევე, როგორც პოსტიზანტიური პერიოდის კრეტული სკოლის კოპტურ ხატებზე,<sup>144</sup> მაშინ როცა ღირბის გამოსახულება ხატისებრ განზოგადებული თეოლოგიური არსის გამოხატველია. ამ თვალსაზრისით, მისი მსგავსია სკოპელის „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ხატი აკათისტოს სცენებით (XV ს.-ის I ნახევარი), რომლის წარმოშობაც მატერიულ საბერძნეთს ან ათონის მთის პანტოკრატორის მონასტერს უკავშირდება, ხოლო ღმრთისმშობლის განმადიდებელი საგანგებოდ შერჩეული გამოსახულებებით, იგი გვიანბიზანტიური ხატების არც თუ მრავალრიცხოვან ნიმუშებს შორის ერთ-ერთ საუკეთესოდაა მიჩნეული.<sup>145</sup> „ღმრთისმშობლის მიძინებისა“ და „ამაღლების“ ერთმანეთის თავზე გამოსახული ორი ცენტრალური, დამოუკიდებელი გამოსახულება მსგავსია ღირბისა, თუმცა ხატზე მათ გარშემო „მოციქულთა ღრუბლებით გადმოფრენისა“ და აკათისტოს 24 ჰიმნის ამსახველი კომპოზიციებია დამატებული. „მიძინება“ აქაც მოკლე და დადგენილი, ხოლო „ამაღლება“ თხრობითი დეტალებისგან დაცლილი, შეკუმშული რედაქციითაა წრმოღენილი, სადაც განსხვავებულია მხოლოდ ღმრთისმშობლის მდგომარე პოზა და ოვალური ნათების ცისფერი.

არსობრივად „ღმრთისმშობლის ამაღლება“ „მიძინების“ გვირგვინია. წმ. იოანე დამასკელის მიძინების ჰომილიების მიხედვით, რომელსაც ის ქადაგებს, „იერუსალიმის ეკლესიის უძველესი და ჭეშმარიტი გარდამოცემის მიხედვით“, „მარიამის მიძინება“ არის სიკვდილი ცხოველყოფელი და დასაწყისი მარადიული ყოფისა, როცა მარიამის უწმიდესი და ღვთისმშობელი სხეული კუბოში ჩაესვენა და სამ დღეში უხრწნელად ზეამაღლდა ზეციურ სასუფეველში მხოლოდშობილ ძესთან და ღმერთთან.<sup>146</sup> მიუხედავად იმისა, რომ მიღებული და დადგენილია, რომ მიძინების დღესასწაულის საეკლესიო მსახურების მთავარი თემა ღმრთისმშობლის სხეულებრივი ზეადსვლაა ზეციურ სასუფეველში,<sup>147</sup> ეს საკითხი მაინც რჩებოდა იმგვარ დაფარულ საილუმოოდ, რომელსაც ვ. ლოსკის სიტყვებით რომ გამოეთქვას, „ეკლესია ინახავს თავისი შინაგანი ცნობიერების ილუმინაციურ სიღრმეებში“<sup>148</sup> და საუკუნეების განმავლობაში, არსებული მაგალითების მიუხედავად, მაინც ერიდებოდა მის პირდაპირ გამოსახვას. ამიტომაც განსაკუთრებით საყურადღებოა ამ საკითხთან დაკავშირებით, საოცარი მკაფიოება და „მხურვალე“ სითამამე, რომელიც შედგენდება ბიზანტიელი თეოლოგის წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის (1320-1397) სიტყვაში „ღმრთისმშობლის მიძინებაზე“, სადაც მარიამის ამაღლება პირდაპირ არის აღდგომის ხატად და მომავალი საუკუნის ნიშნად მიჩნეული, „რადგან სხეულმა მცირედ დაყო მიწაში და სულიდან ერთად აღსდგა, რადგან მას უნდა გაეეღო ის გზა სრულად, რომელიც მაცხოვარმა გაიარა... საფლავმა მცირე ხნით მიიღო იგი და შემდგომ ზეცამ მიიტაცა ეს ახალი მიწა, სულიერი სხეული“.<sup>149</sup> ღირბის გამოსახულებაში ამაღლებული ღმრთისმშობლის წითელი მანდორლის საღმრთისმეტყველო მნიშვნელობა სხეულის განმწმენდელი ის საღმრთო ცეცხლი უნდა იყოს, რომელსაც ადარებს წმ. გრიგოლ პალამა ღმრთისმშობლის მიძინებას და მოყავს ესაიას გამოცხადების ეპიზოდს, როდესაც სერაბიმი უფლის სამსხვერპლოდან მაშით აღებული ნაკვერჩხლით განწმენდს წინასწარმეტყველის (ესაია 6. 6-7). წმ. მამა ღმრთისმშობელს ადარებს მამას, რომელიც უფლის ცეცხლი დაიჭირა, რათა ადამიანი განეწმინდა.<sup>150</sup> ღირბის კომპოზიცია, რომელშიც მხოლოდ ღმრთისმშობლის სხეულებრივი ამაღლებაა ხაზგასმული, პირდაპირ წარმოვიდგენს არა მხოლოდ აღდგომის, არამედ მომავალი საუკუნისა და ადამიანის განღმრთობის იმ ხილულ ხატს, რომელიც შედგენილია უნდა იყოს XIV ს. შუახანებში ბიზანტიის ცენტრებში მიმდინარე საღმრთისმეტყველო-კულტურული პროცესებისა. სწორედ ამ პერიოდში, წმ. გრიგოლ პალამასა და წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის თხზულებებში ანტროპოლოგიური ასპექტების გასლიერებისა და ამ კუთხით ღმრთისმშობლის კულტის თაყვანისცემის გაზრდის ფონზე ყალიბდება ღმრთისმშობლის ცხოვრების

ამსახველი გაზრდილ-გაფართოებული ციკლები და მათ შორის, ახლებურად გააზრებული „მიძინება-ამაღლების“ გამოსახულებებიც. ამ მოვლენათა ამსახველი ჩანს ღირბის „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ დამოუკიდებელი, ლაიკონური იკონოგრაფიული სქემით წარმოდგენილი იშვიათი გამოსახულება, რომლის შექმნა, ვფიქრობთ, სწორედ მოცემულ პერიოდს უკავშირდება და ერთგვარი სიხუსტე შეაქვს მოხატულობის დათარიღებაში.

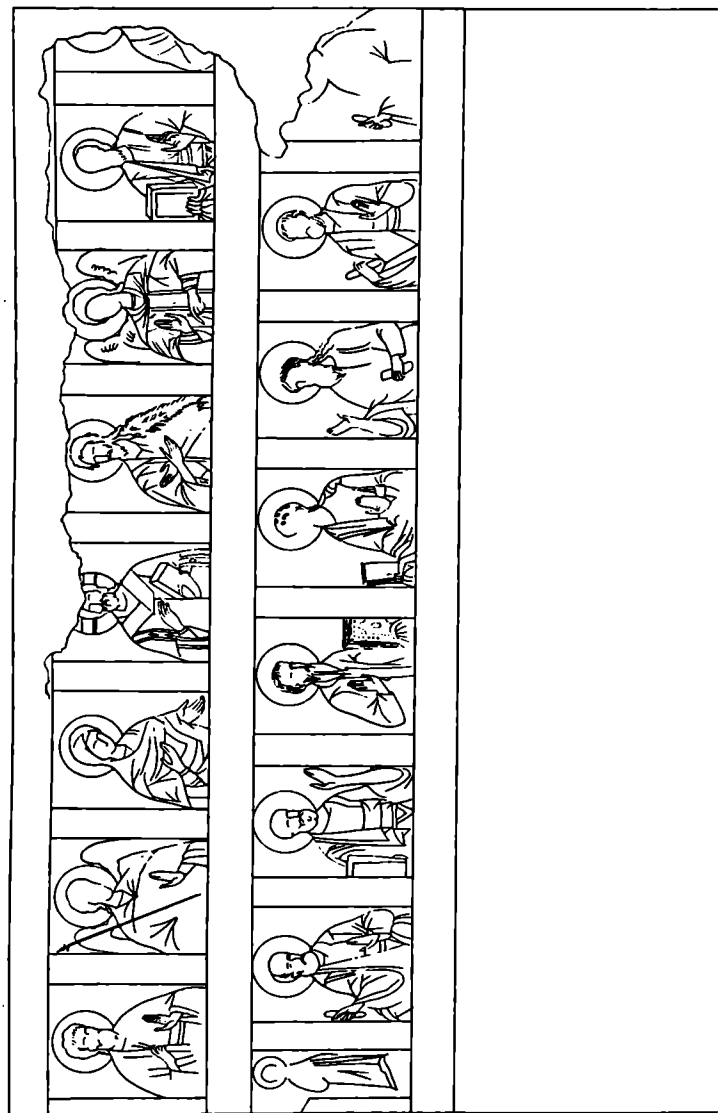
ღირბის მხატვრული დეკორის მესამე იერარქიული ზონის,<sup>151</sup> ანუ წმინდანთა გუნდის არც თუ მრავალრიცხოვანი გამოსახულებებიდან წმ. დედები და მეომრებია წარმოდგენილი. განსაკუთრებით საყურადღებო წმ. დედათა გამოსახულებების საგანგებო გამოყოფაა, რაც, ვფიქრობთ, ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურებიდან უნდა მომდინარეობდეს. ბერთუზნის მთავარი ტაძრის მხოლოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებით შედგენილ იკონოგრაფიულ პროგრამაში ხაზგასმით გამოიყოფა ხუთი წმ დედა: წმ. მარინა, წმ. ბარბარე, წმ. კატერინე, წმ. მარიამ გეგვიპტელი და ცენტრში – წმ. ნინო;<sup>152</sup> ხოლო უბისის „ღმრთისმშობლის მიძინების“ მცირე კარედ ხატზე, რომელიც დიდ კარედ ხატთან საზიარო ღმრთისმშობლის დიდების თეოლოგიური საზრისის გამომხატველია, ოთხი წმ. დედაა – წმ. ბარბარე, წმ. კატერინე, წმ. თეკლა, წმ. მარინა.<sup>153</sup> ღირბის შემთხვევაშიც ოთხი წმ. დედაა მზიდი თაღის პილასტრებზე ერთმანეთის პირისპირ დაწყვილებული, ორიც ვფიქრობთ, ჩრდილოეთ კედელზე წმ. გიორგის გამოსახულების ქვეშ იყო წარმოდგენილი. გვიანი არქიტექტურული გადაკეთების გამო, მათი გამოსახულებიდან მაფორიუმისა და შარავანდის ნაწილებიღა მოჩანს. საფიქრებელია, რომ აქაც დიდმოწამე დედები უნდა გამოესახათ.

ჩრდილოეთ პილასტრის ზედა რეგისტრზე გვირგვინოსანი, შარავანდმოსილი ქალწულის სილუეტითაა დარჩენილი, რაც წმ. კატერინეს დადგენილ იკონოგრაფიულ ტიპს წარმოადგენს,<sup>154</sup> ხოლო გვირგვინზე გადმოფენილი მანდილით, ის უბისის მცირე კარედის წმ. კატერინეს გამოსახულების მსგავსია. ღირბის გვირგვინოსანი წმ. დედის გამოსახულების ქვეშ აგურისფერ-წითელ მაფორიუმში გახვეული (ტაბ. 68), წელზევით ფრონტალურად წარმოდგენილი შარავანდმოსილი გამოსახულებაა, რომელსაც მეგრდთან მიტანილი ხელებიდან ერთში, როგორც ჩანს, მოწამის ჯვარი ეჭირა. სახე მთლიანად გადარეცხილია და მოყვითალო ოქრას ლაქად აღიქმება. მაფორიუმის შიგნით ცისფერი თავსაფრის ვიწრო ზოლი იკითხება. ეს წმ. დედის განზოგადებული იკონოგრაფიული სახეა და ძნელია მისი იდენტიფიცირება. მსგავსია მის მოპირდაპირე მხარეს მონაცრისფრო-მოლურჯო ფონზე აგურისფერი-წითელი სილუეტის სახით შემორჩენილი წმ. დედის პოზა (ტაბ. 69). ოქროსფერ შარავანდზე



იკითხება მაფორიუმის „გაცრეცილი“, ღია მოყვითალო-მოვარდისფრო ფერი, იგივე ფერისაა ნაოჭაყრილი სამოსი, რომლის ცენტრში ღიაკენის გინგილას მსგავსი ვიწრო ყვითელი ზოლი შეინიშნება. მარცხენა ხელში მას ჯვარი უპყრია (ჯვარის თეთრი საღებავის მცირე ფრაგმენტები გაირჩევა), მარჯვენა ხელის დაზიანებული, ბუნდოვანი ნახატი შესაძლოა, გადმოსცემდეს გრავნილს. წმ. დედის იკონოგრაფიაში გამორჩეულია ხვეული თმის ნახატი, რომელიც მაფორიუმის კიდესთან, შუბლის გარშემოც აღინიშნება და კისრის გასწვრივ მხრებზეც ეფინება. მხრებზე დაფენილი მოკვეცილი თმა, ჯვარისა და გრავნილის სავარაუდო გამოსახულებასთან ერთად, შეიძლება მოციქულთსწორი წმ. ნინოს იკონოგრაფიის თანმდევ ნიშნებადაც მივიჩნიოთ. მის თავზე ნაღესობის ფენა მთლიანადაა ჩამოშლილი და პილასტრის ზედა ნაწილის მეოთხე გამოსახულება პირწმინდად დაღუპულია.

ცკლესიის ინტერიერში გამოსახული სამი წმ. მეომრიდან პილასტრების ქვედა, მესამე რეგისტრზე, ერთმანეთის პირისპირ მთელი სხეულით ორი მათგანია წარმოდგენილი, რომელთა აღგილმდებარეობა ტრადიციულია.<sup>155</sup> პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებისთვის დამახასიათებელია მათი პოზები: მსუბუქი კონტრაპოსტები, სიღრმეში ოდნავ შებრუნებული სხეულები, აღჭურვილობა და შეიარაღება (მაგ. გრაჩანცა – 1321 წ., პეჩის საპატრიარქოს ღმრთისმშობლის ცკლესია – 1324-1327 წწ., რაეანიცა – 1381 წ., ნოვგოროდის მაცხოვრის ცკლესია კოვალიოვზე – 1380 წ. და სხვ.<sup>156</sup>). ჩრდილოეთ კედლის პილასტრის მუქ ლურჯ ფონზე გამოსახული შარავანდოსილი მეომარი, რომლის დაზიანებული სახიდან ჩანს ხვეული წაბლისფერი თმა, წარბი და მოკლე წვერის ფრაგმენტები, წმ. თეოდორე სტრატეგის გამოსახულება უნდა იყოს (ტაბ. 70). თითქმის გადარეცხილი სამოსის ზედაპირზე მაინც შეიძლება წავეითხოთ მხრებზე გადასული, აგურისფერი ოქრას აბჯარი, რომლის ზედაპირის დამუშავებიდან წვერილი ეერტიკალური თეთრი ხაზებია შემორჩენილი. მხრებზე ლურჯი მოსასხამის ნაწილი, ხოლო მკერდზე მუქი ყავისფერი ჯვარედინი ღვედები მოუჩანს. აბჯრის ქვეშ წითელი ფერის მოკლე პერანგი და ფეხებზე ამავე ფერის ვიწრო, სხეულს შემოკრული შარვალი იკითხება. მათ ზედაპირებზე ფორმათა დამუშავება კი მორუხო თეთრას ფართო, თავისუფალი და ენერგიული მონასმებითაა დატანილი. ფეხებზე შემოხეული წვივსაკრავები მუქი მწვანეა. მხრებზე მოგდებული მოსასხამის დეფორმირებული ფერი დღეს ჩამოქეპული რუხია. წმ. მეომარს მარჯვენა ხელში შუბი უჭირავს, მეორე დამუშავებული ხელით კი თეძოსთან სანახევროდ გამოჩენილ მრგვალ ფარსა და გრძელ მახვილს ეხება. ფარის გადარეცხილ ზედაპირზე ჩნდება მწვანე და ყვითელი მონასმები.



ნახ 5. კანკელის ხატები. შემსრ. დ. გავოშვიძე

მის მოპირდაპირედ უწევრული ჭაბუკი მეომარი, მრგვლად შეჭრილი, თმის მოკლე ვარჯით, წმ. დემეტრეს იკონოგრაფიულ ტიპს გადმოსცემს (ტაბ. 71). დგომის პოზა თუ აღჭურვილობა მსგავსია წმ. თევდორესი ოლონდ, სახის ნაკეთებისა და აბჯრის ზედაპირის მარტივი, ღია ყავისფერი ნახატი; მხართან ფიბულით შეკრული მოსასხამის, მოხატულობისთვის უცხო, ღია მომწვანო და შარავანდის „ყრუ“ მოყავისფრო-ყვითელი ფერები, მეომრის ფიგურის გვიან გადაწერაზე მიანიშნებს. იდაყვში მოხრილ მარჯვენა ხელში მას შიშველი, ზეადმართული მახვილი უჭირავს, მეორე, დაშვებული ხელის მტევანი კი ქარქაშს ეხება. მსგავსი პოზებითა და აღჭურვილობითაა გადმოცემული სორისა და წალენჯიხის ფეხზე მდგომ წმ. მეომართა ფიგურები, თუმცა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ჯუმათის მთავარანგელოზის XIV ს. მხატვრული ფენის წმ. მეომართა გამოსახულებები ამჟღავნებს, სადაც წმ. გიორგის, წმ. თევდორესა და წმ. დემეტრეს იკონოგრაფიული ნიშნების მატარებელი სამი ფიგურიდან ორი უკანასკნელის საომარი იარაღები და პოზებიც კი თითქმის ზუსტად იმეორებს დირბისას. წმ. დემეტრეს გამოსახულების მხოლოდ მუქი წითელი, სხეულს შემოკრული ვიწრო შარვლის ზედა ნაწილი მოჩანს. ნაღესობის ქვედა ნაწილი ჩამოშლილია.

დირბის მოხატულობის მესამე მეომარი, თეთრ ცხენზე ამხედრებული მძლეველი წმ. გიორგი გამორჩეული ზომისა და მნიშვნელობის გამოსახულებაა (ტაბ. 66), რომელიც მთლიანად ავსებს ჩრდილოეთ კედლის თაღით დასრულებულ დასავლეთ მონაკვეთს. საკურთხევლისკენ მიმართული წმ. მხედრის ცხენი სიბრტყის პარალელურადაა გამოსახული. ლაშებგახსნილი, კბილებდაკრეჭილი ბედაური წმ. გიორგის წითელი აღვირით უჭირავს. თეთრ ქელზე ცვეცხლის ენებივით დაყრილი ალისფერი-წითელი ფაფარი და განზე გაბზევილი გრძელი კუდი ცხენის მოძრაობას აღნიშნავს. მხოლოდ ერთი ფეხი აქვს მიწიდან პაერში აწეული. მასზე გადამჯდარი წმ. მხედრის გასწორებული ფეხი, რომლის მუქი შინდისფერი შემოკრული შარვალი თეთრას მონასმებით, ხოლო მოყვითალო-ოქრას წაღები წითელი ხაზით მუშავდება, უზანგში აქვს გაყრილი. ქროლვას მიანიშნებს მხედრის მუქი აგურისფერი აბჯრის ქვეშ თეთრათი დამუშავებული ცისფერი მოკლე პერანგის გაფრიალებული ბოლოც. წმინდანის ზედა ნაწილის დაზიანების მიუხედავად, ჩანს, რომ მისი ტორსი ფრონტალურად იყო მობრუნებული. წელთან ხელის მტევანი იკითხება, რომლითაც აღვირი უჭირავს. ოდნავდა გაიჩნევა შარავანდისა და მხრის მოხაზულობა, რომლის პარალელურად გაფრიალებული მუქი მეწამული მოსასხამი და დიაგონალურად დაშვებული წითელი შუბია ნაჩვენები. შუბით წმ. გიორგი ბედაურის ფლოქებებზე მყოფილი გვირგვინისა

მეფეს გმირავს. თვალდახუჭული, მოკლეწვერიანი მეფე, რომლის გვერდით მისი დაგლებული ხმლის ნაწილი ჩანს, შემოსილია მუქი ყვითელი ოქრას მანიაკითა და ღორონით მორთული წითელი ბისონით. „უშჯულო“ მეფე დეოკლიტანეს განგმირვის ეპიზოდი, რომელიც „მძლეველი წმ. გიორგის“ ადრეული შუა საუკუნეებიდან მომდინარე, საგანგებოდ ქართულ ძეგლებთან დაკავშირებულ იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოადგენს და მრავლად გვხვდება X-XI სს. ჭედურ ხატებზე,<sup>157</sup> ფართოდ აისახა XI-XIII სს. კედლის მხატვრობის ნიმუშებში (იფრარი - 1096 წ., ნაიფარი - 1130 წ., წერმის წმ. გიორგი - XII ს. პირველი ნახევარი,<sup>158</sup> თანღილი - XIII ს.). ჩვენს შემთხვევაში ამ არქაული იკონოგრაფიული ვერსიის „გახსენება“ (საგულისხმოა, რომ დეოკლიტანეს ფიგურა განსაკუთრებულ სიახლოვეს ამქლავნებს იფრარისა და ნაიფარის ანალოგიურ გამოსახულებასთან), ეფიქრობთ, დამკვეთის საგანგებო მითითებით მოხდა და ამ შემთხვევაში შესაძლოა, მხატვრის მიერ ძველი დედნის გამოყენების ან სასწაულმოქმედი ხატის პირის გადმოღების მაგალითთანაც გვკონდეს საქმე, რადგან თანადროულ მოხატულობებში „უშჯულო“ მეფეზე მძლეველი წმ. გიორგის ჯერჯერობით, ეს ერთადერთი მაგალითია ცნობილი. მეორე მხრივ, მხედარი წმ. გიორგის როგორც ცალკეული იკონოგრაფიული დეტალები (სამ ფეხზე მდგომი, ალისფერფარანი თეთრი ცხენი წითელი მოსართავებით), ისე მხატვრული გადაწყვეტა (წმ. გიორგის აღკაზმულობა და სამოსი; ცხენის კისერთან, მკერდთან და მუცელთან მოცულობითი ფორმების მიმანიშნებელი ჩამუქებული მონასმები), პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს ატარებს (ნუზალი - XIV ს. დასაწყისი;<sup>159</sup> წალენჯიხა - 1384-1396 წწ.<sup>160</sup> ნაბახტევი - 1412-1431 წწ.<sup>161</sup>) და მნიშვნელოვანი განსხვავების მიუხედავად, ღირბის მოხატულობისთვის ნიშანდობლივ, თანადროულ, მოწინავე მხატვრულ ტენდენციებს გადმოსცემს.

მოხატულობაში ჩართულია ათზე მეტი ორნამენტული მოტივის ნაირსახეობა, ოსტატური ნახატი რომ ამკობს პილასტრებსა თუ თალების არქიტექტურულ პროფილებს. ორივე მხრიდან მუქი წითელი ზოლებით მოჩარჩოებული ორნამენტის ერთი, სივრცობრივად გადაწყვეტილი ნაწილი, უფრო „ფერწერულია“, რომელთა გვერდით მკაფიო გეომეტრიული ნახატის მქონე ხაზობრივი ორნამენტებიც გვხვდება. როგორც ერთი, ისე მეორე ტიპის ორნამენტული მოტივები ფართოდაა გავრცელებული პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის მოხატულობებში. გამოყენებულია შუა საუკუნეების განმავლობაში გავრცელებული, ტრადიციული ორნამენტებიც, რომელთა ფერადოვან გადაწყვეტაში შეტანილი ცვლილებები პალეოლოგოსთა

ხანის ძეგლებისთვისაა დამახასიათებელი. ასეთია მაგალითად, ღირბის ეკლესიის კონქის შუბლზე სხვადასხვა ტონალობის მწვანე, ყვითელი და წითელი ფერით შავ ფონზე შესრულებული „კიბურა“ ორნამენტი (ტაბ. 35), რომლის მსგავსი გამოსახულება მსგავსსავე ადგილზეა მოთავსებული თირის ღმრთისმშობლის მოხატულობაშიც. მას ეხედათ წალენჯიხაშიცა და ნაბახტევშიც. პალეოლოგოსთა ხანის ძეგლებისთვის ნიშანდობლივი კიდევ ერთი მოტივი, შავ ფონზე თეთრას მონასმებით „სიერცობრივად“ გადაწყვეტილი, მარაოსებრ გადაშლილი წითელი და მომწვანო-ფირუზისფერი ორნამენტის მცირედ სახეცვლილ ვარიანტს ეხედებით უბისში და წალენჯიხაში. ამავე მოხატულობებში ერთმანეთში „ჩაგრეხილი“ ორფერა ჯაჭვის სიერცობრივად წარმოდგენილი მოტივიცაა, რომელიც ღირბში მუქ ლურჯ ფონზე თეთრათი დაფერილი ნაცრისფერი და მოწითალო-ვარდისფერი ღეროებითაა შედგენილი (ტაბ. 72). ჩრდილოეთ კედელზე მოცემული, ყვითელ ფონზე რეიანებივით მოხაზულ ყლორტებში თეთრათი დამუშავებული, ნიჟარისებრ გადაშლილი, სხვადასხვა ტონალობის წითელი და ფირუზისფერი ფოთლების მოტივი გავრცელებული ორნამენტია პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებში ისევე, როგორც შავი, წითელი და თეთრი ფერით შესრულებული სხვადასხვაგვარი მცენარეული ორნამენტის მრავალფეროვანი გრაფიკული ვარიაციები. ყველაზე მეტად ჭარბობს ლურჯი და წითელი ფერის ერთმანეთის მონაცვლე სამკუთხედებში თეთრად „ჩაწერილი“ სტილიზებული მცენარეული მოტივები, ხეულ ყლორტებად გადაშლილი პალმეტებით.

ღირბშიც ისევე, როგორც პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის ძეგლებში, რთული და მრავალფეროვანი ნახატის ორნამენტი ავსებს არქიტექტურულ ფორმათა პროფილებსა და „ცარიელ“ მონაკვეთებს; მათი „აქტიურად“ მუდერი, ჭრელი ზედაპირები კი თითქოს „შთანთქავს“ ხუროთმოძღვრულ ფორმებს და ხელს უწყობს სივრცის დანაწევრების, ერთგვარი კამერულობის შეგრძნების გაძლიერებას.

## მხატვრობის ზოგადი თეოლოგიური საზრისი და მისი სახვითი თავისებურებანი.

ღირბის მრავალმხრივ საყურადღებო მოხატულობა, რომელიც ეკლესიის მხოლოდ ცენტრალური ნაგებობის კედელ-კამარებზე იშლება, იმ იშვიათ ძეგლთა რიცხვს მიეკუთვნება, სადაც უკლებლივ ყველა ნარატიული სცენა ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი ციკლის შემადგენელი ნაწილია, მათ შორის, “თხრობის” თანმიმდევრობაში ჩართული დიდი ანუ საუფლო დღესასწაულთა ამსახველი სცენებიც (“ღმრთისმშობლის შობა”, “ტაძრად მიყვანება”, “ხარება”, “შობა”, “ღმრთისმშობლის მიძინება”).<sup>1</sup> მიუხედავად იმისა, რომ შუაბიზანტიური ხანის კლასიკურ მოხატულობებში ჩამოყალიბებული ტაძრის მოხატვის წესის მიხედვით, ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენები არაძირითად, დამატებით ციკლადაა მიჩნეული<sup>2</sup> და “ათორმეტ” დღესასწაულს დართული, ქრისტეს ცხოვრების წინაისტორიის ფუნქციას ასრულებს, ცნობილია სხვადასხვა ეპოქაში შექმნილი იშვიათი გამონაკლისები, რომელთა სრული მხატვრული დეკორი მხოლოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებითაა წარმოდგენილი (კიზილ ჩუკურის კლდეში ნაკვეთი მცირე ეკლესია კაპადოკიაში – IX-X სს.; დავით გარეჯის ბერთუბნის მთავარი ეკლესია – XIII. დასაწყისი;<sup>3</sup> მირაბელოს ე. წ. “კერას” ღმრთისმშობლის ეკლესია კრეტაზე – XIV ს.).<sup>4</sup> გამონაკლისთა შორის დასახელებული ბერთუბნის მთავარი ტაძრის მოხატულობა, ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებს დართული საქართველოს განმანათლებლის, წმ. ნინოსა და მმართველი მეფე-ქალის – თამარის გამოსახულებებით, XII-XIII სს. მიჯნის ძლიერი ქართული სახელმწიფოს ეროვნული იდეოლოგიის წინ წამოწევითა და, ვფიქრობთ, სრულიად სამართლიანად, ღმრთისმშობლის წილხედომლობის მემკვიდრეობითობის იდეის ხაზგასმითაა ახსნილი.<sup>5</sup>

XIV საუკუნეში კი, როცა ღირბის მოხატულობა იქმნება, ქართული სახელმწიფოს მდგომარეობა სრულიად განსხვავებულია. მონღოლების შემოსევების შედეგად წელში გატეხილი ქვეყანა ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებს ვეღარ ავითარებს და უკვე “მზა” სახით იღებს სამართლმადიდებლოს ცენტრიდან, ბიზანტიიდან მომდინარე პალეოლოგასთა მხატვრულ სტილს. ამიტომ ღირბის მხატვრული დეკორის სპეციფიკური, მხოლოდ ღმრთისმშობლის ცხოვრების სცენებით შედგენილი მხატვრული დეკორის არჩევანი, ღმრთისმშობლის წილხედომლობის ტრადიციულ იდეაზე მეტად, ვფიქრობთ, პალეოლოგოსთა

ზოგადმართლმადიდებლურ ხელოვნებაში დედაღმრთისას კულტის განსაკუთრებული გაძლიერებითა თუ ეპოქისმიერი სხვა მხატვრულ-ესთეტიკური ცვლილებებით უფრო აიხსნება. ამავ დროს, ეროვნული ხედვის გამტარებელი ხაზი თუმცა აქ ისე "ლიად" აღარ არის თითქოს მოწედილი, როგორც ბერთუბნის მოხატულობაში, მაგრამ მაინც თვალსაჩინოა. ესაა ქვეყნის უპირველესი მფარველი წმინდანის, "მძლეველი წმინდა გიორგის" ხაზგასმულად დიდი ზომის გამოსახულება-ხატი, რომელიც, გარდა იმისა, რომ ღმრთისმშობლის სახელობის ეკლესიაში ყველა დანაწიწე გამოსახულებას აღემატება (საკურთხეველის კონქის კომპოზიციის გარდა), მას ჩრდილო-დასავლეთ კედელზე, ყველზე განათებული და თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს და თითქოს პირველი "ეგებება" ეკლესიაში შესულს. ხაზგასმულია ისიც, რომ ეს არ არის პალეოლოგოსთა მხატვრობაში საყოველთაოდ გავრცელებული გველეშაპის მშუსკრელი მხედარი წმ. გიორგი, არამედ "დეოკლიტანე მეფე უშჯულომს" მძლეველი წმინდა გიორგის ის ტრადიციული იკონოგრაფიული ვარიანტია, რომელიც დიდი ხანია საერთაშორისო სამეცნიერო ლიტერატურაშიც კი სპეციფიკურად "ქართულად" არის მიჩნეული.<sup>6</sup>

აღრეული შუა საუკუნეებიდან ვიდრე XIII ს.-ის დასაწყისამდე ანუ ძლიერი სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბების პროცესში დამკვიდრებული, ადგილობრივ იკონოგრაფიულ გამოსახულებად ქცეული, მხედარი წმ. გიორგის, XIV საუკუნისთვის სრულიად მივიწყებული, გამოსახულების "გახსენება", როგორც ჩანს, ძნელბედობის ხანაში, ეროვნული იდეოლოგიის ხაზის წამოწევაა. ეჭვს არ იწვევს, რომ ჩვილედი ღმრთისმშობლის საკონქო კომპოზიციასთან ერთად, ქართველებისათვის ოდითგანვე ტრადიციულ მფარველად მიჩნეული, "უშჯულო" მტრის მძლეველი წმინდა გიორგის ხატი ეკლესიის გამორჩეული საკულტო ობიექტია, რაზეც რჩეული ადგილმდებარეობა და ნარატიულ კონტექსტს მიკლებული, სახატე გამოსახულება მიანიშნებს. ამგვარი ვარაუდის საფუძველს იძლევა მართლმადიდებლური ძველი ტრადიცია, როცა ეკლესიაში კედელზე შესრულებული ზოგიერთი გამოსახულება სასწაულმოქმედი ხატის პატივით სარგებლობდა. მათ შესახებ მსჯელობისას ცნობილ მკვლევარს პანს ბელტინგს მოყავს კონსტანტინეპოლის ქრისტე პანტოკრატორის იმპერატორის მონასტრის (1136-1137წწ.) ტიპიკონის ტექსტი, რომლის მიხედვით, ხატად მიიჩნეოდნენ არა მხოლოდ ხეზე დაწერილ ხატებს, არამედ ეკლესიის გამორჩეულ ადგილზე, განსაკუთრებული აზრობრივი დატვირთვის მქონე კედელზე შესრულებულ მონუმენტურ გამოსახულებებსაც, რომელთაც ისევე სცემდნენ თაყვანს, როგორც ხატებს.<sup>7</sup> მსგავსი ტრადიციის ასახვის მაგალითებს ბიზანტიური კულტურული არეალის სხვა ქვეყნებშიც ეხვდებით. "ფრესკული ხატის" ერთ-ერთი

ადრეულ ნიშნულად ნოვეიროდის წმ. სოფიის მოხატულობაში (XI ს. შუაწლები) დაცული წმ. ელენესა და კონსტანტინეს გამოსახულებებს მიიწინევენ.<sup>8</sup> საგულისხმოა, რომ ტრადიცია მოგვიანო ხანაშიც შენარჩუნებულია და ეს სერბეთის პეჩის წმ. მოციქულთა ეკლესიის (1300 წ.) კედლის მხატვრობის მაგალითზეც ჩანს, სადაც ქვედა რეგისტრის დეკორში ჩართულია ჩვილელი ღმრთისმშობლისა და წმ. ნიკოლოზის დიდი ზომის გამოსახულება-ხატები.<sup>9</sup>

ღირბის მოხატულობაში გამორჩეული აზრობრივი მახვილის მატარებელია კიდევ ერთი გამოსახულება. "მძლეველი წმ. გიორგის" გვერდით, კელავ თაღოვანი მოჩარჩოებით გამოყოფილი "ღმრთისმშობლის ამადლების" იშვიათი კომპოზიცია, რომელიც, ვფიქრობ, ამავე კონტაქსტშია განსახილველი. ის იქნებ, ეკლესიის მთავარი სალოცავიც კი იყო, რისი ვარაუდის საფუძველსაც რამდენიმე გარემოება გვაძლევს. ერთი მათგანი, შესაძლოა, ღირბის ეკლესიის "კუბოს ღვთისმშობლად" მოხსენიების ტრადიციაშიც იყოს "დალექილი". ამ სახელწოდებით ღირბის ეკლესია 1653 წლის როსტომ ქართლის მეფისა და 1798 წლის ჯვარის მამა ათანასეს მიერ გაცემულ საბუთებშია მოხსენიებული<sup>10</sup> და ვფიქრობ, უშუალოდ უკავშირდება XIV ს. მოხატულობაში ჩართულ "ღმრთისმშობლის ამადლების" გამოსახულებას, სადაც საგანგებოდაა გამოყოფილი ღმრთისმშობლის ცარიელი ქვის კუბო. მეორე საკითხია, რა შეიძლება გამხდარიყო თავად ამ იშვიათი კომპოზიციის გამოსახვის მიზეზი, რომელიც თავისი განსაკუთრებულობის გამო, უთუოდ საგანგებო შინაარსობრივ მახვილს ატარებს და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ის შესაძლოა, დამკვეთის სურვილით, საამშემთხვევოდ, საგანგებოდ ღირბის მოხატულობისთვის შეიქმნა.

მოხატულობის იდეური საზრისი ღმრთისმშობლის დიდებაა, რომელიც წარმოდგენილია, როგორც უფლის განკაცების ჭურჭელი, ისე ნიშანი მომავალი საუკუნისა. მისი მთავარი ღერძი კონქში გამოსახული ტახტზე დაბრძანებული ღმრთისმშობელია მეგრებზე აღბეჭდილი ჩვილით, რომელიც მიჩნეულია განკაცების, ტახტზე დაბრძანებული სირძნის, მაცხოვრებელი მსხვერპლის ლიტურგიული სახის – კვეთისა და ლიტურგიის აღსრულების გამოხატულებად ეკლესიაში." მას ენიჭება კომპოზიციური ცენტრის ფუნქცია მეორე რეგისტრზე გამოსახულ მოციქულთა რიგისთვისაც და იქნებ, ქვედა რიგის ეკლესიის მამათა და წმ. დიაკვნების ტრადიციული გამოსახულებებისთვისაც, რადგან დღეს არც აქ არ ჩანს ცენტრალური სიმბოლური გამოსახულება. საკონქო გამოსახულებას კამარის ცენტრში, მზიდი თაღის შუაში განკაცებული მაცხოვრის ხატი – "პირი ღმრთისა" ანუ "მანდილიონი" ეპასუხება. თაღის ქანობებზე, ორსავე მხარეს წმინდა



წინასწარმეტყველები – დაეითი და სოლომონი, მოსე და დანიელია, რომლებიც თანმდევი ტექსტებითა და სიმბოლო-ატრიბუტებით უფლის განკაცებისა და ღმრთისმშობლის მიზეზით კაცთა ხსნის წინასწარუწყებას მიაწვდიდნენ.

ეკლესიის ინტერიერის იმავე ზონაში ანუ კამარის ქანობებზე იაკობის პირველსახარებად წოდებული აპოკრიფული ტექსტის მიხედვით მოცემული, ღმრთისმშობლის ყრმობისა და ცხოვრების ამსახველი II სცენისგან შემდგარი ციკლი, პალეოლოგოსთა ხანიდან განსაკუთრებით დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად, ღმრთისმშობლის მიძინების ციკლის ორი სცენითაა დასრულებული.<sup>12</sup>

ღმრთისმშობლის ყრმობისა და ცხოვრების ციკლის სცენების ლიტერატურულ პირველწყაროდ მიჩნეულია ფსევდო-მათეს სახარება, ეპიფანეს ღმრთისმშობლის ცხოვრება<sup>13</sup> და განსაკუთრებით კი იაკობის პირველსახარება ანუ „შობა მარიამისას“ სახელით ცნობილი II საუკუნის უძველესი ქრისტიანული თხზულება,<sup>14</sup> რომლის ადრეულ ქართულ თარგმანებს შორის V-VII საუკუნეების ხანმეტი ტექსტიც კი მოიპოვება.<sup>15</sup> საქართველოში აღნიშნული თხზულების პოპულარობაზე მეტყველებს მრავლად შემორჩენილი ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი სცენები მთელი შუა საუკუნეების განმავლობაში.<sup>16</sup>

„შობის“, მძლეველი წმ. გიორგისა და „მიძინების“ ციკლის გამოსახულებები მოზრდილ სასურათე სიბრტყეებზე, ეკლესიის ინტერიერის ქვედა ზონაში მოხატულობის სამი ყველაზე მკაფიოდ გამოკეთილი, დომინანტური აქცენტია. ამასთან, მძლეველი წმ. გიორგის სახატე გამოსახულებას, რომელიც მდებარეობდა და ზომებითაც ორ დანარჩენს აღემატება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ეკლესიის სიერცეში სრულიად განსაკუთრებული როლი და ფუნქცია გააჩნია, რაც შეეხება ორ დანარჩენ თემას – „მაცხოვრის შობასა“ და „ღმრთისმშობლის მიძინებას“, რომელთა თეოლოგიურ საზრისში მკაფიოდ ჩნდება ხსნის დასაწყისისა და დასასრულის, უფლის განკაცებისა და ადამიანის განღმრთობის ხატება,<sup>17</sup> მათი საგანგებო გამოყოფა (როგორც ჩვენს შემთხვევაში), თუ შეპირისპირება-დაწყვილება შემთხვევითი არაა და შუაბიზანტიურ ხანაშივე დამკვიდრებულ ტრადიციას წარმოადგენს. კაპადოკიის, საბერძნეთის, ბალკანეთის, კვიპროსისა თუ სიცილიის XI-XIV სს. ძეგლებზე დაყრდნობით, რომელთა შორის ატენის სიონის მოხატულობაცაა განხილული, ამ ორი კომპოზიციის ეკლესიათა მხატვრულ დეკორში სხვადასხვაგვარად შეწყვილების იკონოგრაფიული მაგალითები სამეცნიერო ლიტერატურაში შესწავლილი და გამოვლენილია.<sup>18</sup> აღნიშნულია „შობისა“ და „მიძინების“ იკონოგრაფიული სტრუქტურის სიახლოვე, რომელთა ცალკეული დეტალის სიმბოლურ მნიშვნელობათა შეპირისპირება-შეთანხმება

ბიზანტიურ ჰომილეტიკასა და ჰიმნოგრაფიაში გაერცელებული, ანტითეზური დამოკიდებულებების რიტორიკული ხერხის სახით ენაზე გადატანის ნიმუშადაა მიჩნეული.<sup>20</sup> მაგალითად მოყავთ „შობაში“ ღმრთისმშობლისა და ჩვილი მაცხოვრის ანტითეზურ სახედ წარმოდგენილი „მიძინების“ მაცხოვრის ხელში ღმრთისმშობლის „ჩვილი“ სულის გამოსახულება.<sup>21</sup> აღნიშნულ დღესასწაულებთან დაკავშირებულ ჰომილეტიკურ თუ ჰიმნოგრაფიულ ტექსტებზე დაყრდნობით, ხაზგასმულია ორივე სცენის ლიტურგიკული ხასიათი, სადაც „შობა“ ეკქარისტიის მომზადების სიმბოლოდაა მიჩნეული, ხოლო „მიძინება“ და „მარიამის სხეულებრივი ამაღლება“ – თავად ლიტურგიად, სიწმინდეაა დარიგებად, მსხვერპლისა და მარადიულ ცხოვრებას ზიარებად.<sup>22</sup> ამდენად, მხატვრული დეკორის ორი დამამთავრებელი თემაც. მაცხოვრის განკაცება და მისი საბოლოო მიზანი – კვლავ აღედგინა ადამიანი „დასაბამიერი უხრწნელების, წარუდინებლობის, უკვდავების, სიწმინდისა და კეთილსურნელების ღირსებაში“ (წმ. ანასტასი სინელი),<sup>22</sup> ღმრთისმშობლის საშუალებითაა გადმოცემული.

ეკლესიის დეკორში ჩარაულ ცალკე პდგომ წმინდანსა მცირერიცხოვან გამოსახულებებს შორის ქარბობენ წმ. დედები. ოთხ წმინდა დედას, რომელთაგან სამია შემორჩენილი და ისიც სახელმდეები წარწერების გარეშე, ვიქრობთ, ორი გამოსახულება ემატებოდა ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ მონაკვეთში. ყოველ შემთხვევაში, ერთი მათგანის თავის ფორმას წითელი მაფორიუმის მონახაზი მიუყვება, თუმცა მეორე ფიგურის მხოლოდ შარავანდია დარჩენილი. ქართული მოხატულობებისთვის ტრადიციულად, ეს ადგილი საქტიტორო გამოსახულებებისთვის იყო განკუთვნილი. ამ ეჭვს აძლიერებს თაღოვანი ნიშის პილასტრების წახნაგთა სხვადასხვაგვარ ორნამენტებს შორის წითელი მოჩარჩოებით გამოყოფილი ვერტიკალური ორნამენტისთვის თეთრად დატოვებული არე, რომელიც ჰგავს წაღენჯიხის მსგავს საქტიტორო წარწერისთვის მომზადებულ ვიწრო „დაფას“. ერთია მხოლოდ, ეს არე ზომავზე მეტად ვიწროა და მასზე არც ერთი ასოს კვდიც კი არ ჩანს. ამასთან, თუ დეკორატიული ფარდის სიმაღლეს გაეითვალისწინებთ, შარავანდმოსილი ფიგურების ადგილზე მხოლოდ წეღამდე გამოსახულებები მოთავსდებოდა. XIV ს. შემდგომ არქიტექტურულ გადაკეთებებს შეეწირა არა მხოლოდ ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთი მონაკვეთის ფიგურები, არამედ სამხრეთ კედლის აღმოსავლეთი ნაწილის თადის არე და ნაწილობრივ, დასავლეთი ნაწილიც.<sup>23</sup> მხატვრობა პირწმინდად დაღუპულია დასავლეთ კედლის ქვედა რეგისტრში. ყველა ამ ადგილზე შეიძლება ქტიტორისა თუ ქტიტორთა რიგის გამოსახვა, თუმცა დაკარგული გამოსახულებების შესახებ რაიმე

ვარაუდის გამოთქმა დღეს შეუძლებელია. აქვე ბუნებრივად ჩნდება კითხვა, თუ ვინ შეიძლება ყოფილიყო ღირბის ეკლესიის მფლობელი XIV საუკუნეში. ამ საკითხთა შეკვლევარს ნ. ხუციშვილის მოჰყავს XIX საუკუნის პუბლიცისტურ წერილებში ასახული ზეპირგადმოცემა, რომ „ღირბი.. ჰკუთვნებია ვიღაც ძველ ფეოდალს დოღლაძეს, რომელსაც სტერია, ხალხის გადმოცემით, დოღლაურის ჭალაც მტკვრის პირას.. უძეოდ გადაგებული დოღლაძე და ჩვენს მეფეებს ეს უკვდავება მამული შეუწირავთ ქრისტეს საფლავისათვის“.<sup>24</sup> საფიქრებელია, რომ ზეპირგადმოცემა ისტორიულ სინამდვილეს ასახავს, თუმცა რამდენად ზუსტია ის და როდის ჰქონდა ამ ფაქტს ადგილი, ცნობილი არ არის. მართალია, დოღლაძეთა გვარის წარმომადგენელი მოხსენიებულია XIV ს. მიწურულთ დათარიღებულ ერთ საბუთში,<sup>25</sup> მაგრამ მასში არაფერია ნათქვამი დოღლაძეთა ღირბთან კავშირის თაობაზე. შესაბამისად, კერც იმის შესახებ ვიმსჯელებთ, ფლობდა თუ არა XIV საუკუნეში დოღლაძეთა ფეოდალური გვარი ღირბის ეკლესიას და იყვნენ თუ არა ისინი მოხატულობაში გამოსახულნი.

ღირბის მოხატულობა ნათლად წარმოაჩენს მხატვრული შესრულების განსაკუთრებით მაღალხარისხოვან იმეარ ოსტატობას, რომელიც მხატვრობას პატივმოყვანობასთან ხანის „დედაქალაქური“ წარმოშობის ძეგლებთან აახლოებს. ეს კი, თავის მხრივ, კონსტანტინეპოლისა და თესალონიკეს მოწინავე მხატვრულ სკოლებთან მჭიდრო კავშირს ნიშნავს. როგორი იყო ეს კავშირი, ვინ იყო ამის ინიციატორი და დამკვეთი, აღნიშნული პერიოდის საისტორიო წყაროებისა და ექტიორისა თუ ექტიორთა გამოსახულებების დალუპვის გამო, ძნელი სათქმელია. ერთი კი ცხადია, რომ შემსრულებლები მოწინავე ბიზანტიურ მხატვრულ სკოლებში განსწავლული ოსტატებია, რომლებიც შემთხვევით სოფლის სამრევლო ეკლესიაში ვერ მოხვდებოდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ამ პატარა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საზრისის გამორჩეულობა, იკონოგრაფიულ სქემათა თამამი ნოვაციები და საშემსრულებლო ოსტატობა, რომელიც ბიზანტიის დედაქალაქური მხატვრულ კერებთან მჭიდრო შემოქმედებით ურთიერთობებზე მიანიშნებს, უფრო ადვილი ასახსნელი ხდება, თუ მის დამკვეთად წარმოვიდგენთ არა მხოლოდ საგანგებოდ განსწავლულ სასულიერო მოღვაწეს, არამედ ისეთ პირს, რომლისთვისაც, იმავდროულად, ადვილად ხელმისაწვდომი იყო სამართლმადიდებლის ცენტრებში მიმდინარე საღმრთისმეტყველო თუ მხატვრული პროცესების შესახებ უახლესი ინფორმაცია და გააჩნდა სახსრები შემსრულებელ ოსტატებად რჩეული მხატვრები მოიწვია. ამ მხრივ, ეფიქრობ, საგულისხმო და გასათვალისწინებელია ღირბის ეკლესიის წმინდა მიწასთან დაკავშირებული მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია.

ღირბის ღმრთისმშობლის ეკლესიას ეახუშტი ბატონიშვილი იერუსალიმის  
 ჯვრის მონასტრის არქიმანდრიტის რეზიდენციად მოიხსენიებს.<sup>26</sup> ყველაზე  
 ადრეული, ჩვენამდე მოღწეული ცნობა სოფელი ღირბის შეწირვისა „წმიდასა  
 და განაცხოველებელსა ჯვრის მონასტერსა და ცხოველმოყველსა აღსადგომელსა  
 საფლავსა უფლისასა და საუფლოთა სისხლითა მიერ მორწყულსა წმიდასა  
 გოლგოთასა“ 1583 წელს ქართლის მეფე სვიმონ I (1556-1600) და დედოფალ  
 ნესტან-დარეჯანის მიერ გაცემული სიგელის ასლის სახითაა მოღწეული.<sup>27</sup>  
 დამაფიქრებელია ის განსაკუთრებული მოწიწება და პატივი, რასაც შემდგომი  
 დროის, XVII-XVIII სს. ქართლის მეფეები მიაგებდნენ ღირბის მონასტერს,<sup>28</sup>  
 რაც, როგორც ჩანს, ისე ძლიერ და ღრმა ტრადიციას ეფუძნებოდა, რომ ეს  
 ტოპონიმიკაშიც კი აისახა.<sup>29</sup> ნიშანდობლივია ისიც, რომ ქართველებმა იერუსალიმის  
 ჯვრის მონასტერი XIV ს. დასაწყისში დაიბრუნეს და მალევე ხელახლა შეამკეს  
 პალეოლოგოსთა სტილის მაღალპროფესიული მხატვრობით,<sup>30</sup> რაც მონასტერში  
 მოღვაწე ძლიერი და ქმედითი წინამძღვრის გარეშე, ვერ განხორციელდებოდა.  
 ამასთან, გვეძლევა საშუალება განსხვავებული თვალთ შევხედოთ ღირბის  
 მოხატულობაში იერუსალიმის პირველი ეპისკოპოსის, წმ. იაკობის სამ ყველაზე  
 ტრადიციულ ეკლესიის მამასთან ერთად გამოსახვის არჩევანს და განსაკუთრებით,  
 „ღმრთისმშობლის ამბლების“ იშვიათ ვერსიას, სადაც მოციქულებისა თუ თომას  
 სარტყელთან დაკავშირებული ნარატიული დეტალების გარეშე, თითქოს საგანგებოდაა  
 გამოყოფილი ქვის კუბოს სახით წარმოდგენილი ღია, ცარიელი საფლავი. თუ  
 გავითვალისწინებთ, შუასაუკუნეებრივი მსოფლმხედველობის თავისებურებას, იმ  
 დროის ადამიანთა „ჩვევას ამოიცნოს ტრადიციით ხელდასმული ნიშნები და  
 ემბლემები, უნარს დაინახოს ხატში მისი სულიერი ეკვივალენტი“, <sup>31</sup> შეიძლება  
 გაგვიჩნდეს კითხვა – საგანგებოდ ხაზგასმულ საფლავის გამოსახულებაში ხომ  
 არ ხედავდნენ მინიშნებას იერუსალიმის უპირველეს სიწმინდეებზე, მათ შორის,  
 მაცხოვრისა და ღმრთისმშობლის საფლავებზე? ეს ხომ ის სიწმინდეებია, სადაც  
 ეკლესია-მონასტრებსა და განსაკუთრებულ უფლებებს ფლობდნენ ქართველები და  
 რომელთა გამოსხნა-დაბრუნების წარმატებული შემთხვევები მრავლადაა სწორედ  
 XIV საუკუნეში.<sup>32</sup> იქნებ სწორედ ამავე პერიოდში ხდება ღირბი იერუსალიმის  
 ჯვრის მონასტრისა და მაცხოვრის საფლავის მეტოქე?<sup>33</sup> ასეთ შემთხვევაში ღირბის  
 მრავალმხრივ გამორჩეული მხატვრული დეკორის დამკვეთად იერუსალიმის  
 ჯვარის მამა შეიძლება წარმოვიდგინოთ.

## მოხატულობის მხატვრული სტილი და მისი ადგილი ძართული ხელოვნების განვითარებაში

მოხატულობის მხატვრული სახე იმთავითვე მკაფიოდ წარმოაჩენს პალეოლოგოსთა მხატვრობის ადრეული ეტაპის, XIV ს-ის პირველი ნახევრის, უფრო კი დასაწყისის მხატვრული სტილის ზოგად ნიშნებს. ეს ჩანს არა მხოლოდ ფიგურათა სახის წერის ე. წ. ფერწერულ მანერასა თუ ფორმათა ხაზგასმულად მოცულობითი გადმოცემის, მათი სხეულებრიობის, მონასმად ქცეული ხაზის ხასიათისა, თუ კოლორიტული ამოცანების გადაწყვეტაში, არამედ სცენათა კომპოზიციურ აგებულებასა და არქიტექტურულ ფონებთან ფიგურების ურთიერთობაშიც. თუმცა თანმიმდევრული შესწავლის შემდეგ, ამ მცირე ეკლესიის არც თუ მრავალრიცხოვან გამოსახულებებს შორისაც გავიჩევა მხატვრულ მიდგომათა ის მნიშვნელოვანი განსხვავებები, რომლებიც არა მხოლოდ სხვადასხვა ხელზე, განსხვავებულ მხატვრულ მიდგომაზეც კი მიგვანიშნებს.

მოხატულობის წარმმართველ მხატვრულ სახეს ავლენს სამრევლო სიერცეში გამოსახული სცენათა ჯგუფი, რომლის შემსრულებელს პირობითად შეიძლება ვუწოდოთ „მთავარი მხატვარი“. ამ ჯგუფში ერთიანდება: „ძღვნის უარყოფის“, „იოაკიმეს და ანას ხარების“, მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევის“ და „შობის“ სცენები. ამ სცენათა მხატვრული სტილი აშკარად და ნათლად წარმოაჩენს პალეოლოგოსთა ხანის ადრეული ეტაპის, უმაღლესი კლასის ე. წ. „ფერწერული“ მიმართულების მხატვრობის ნიშნებს რომლებიც უშუალოდ უკავშირდება დედაქალაქურ ხელოვნებას ანუ პირდაპირ თუ ათონი-თესალონიკეს მეშვეობით, კონსტანტინეპოლურ მხატვრულ შემოქმედებასთან ამკლავებს სიახლოვეს. ღირბის ამ სცენათა ძირითადი, საბაზისო მხატვრული საშუალებები – ფიგურათა აგებულება, ფორმათა გამოვლენის ხერხები; სახის წერის თავისუფალი, მონასმისმიერი ფერწერული მანერა; მდიდრული, ნათელი კოლორიტი; „მაელინიზირებული“ ხუროთმოძღვრული ფორმებით გადატვირთული არქიტექტურული ფონები – მსგავსია დედაქალაქური სკოლის როგორც პირველი მეოთხედით დათარიღებული მოხატულობებისა (ლატომოუს მონასტრის ანუ ჰოზიოს დავითის კათალიკონი თესალონიკეში – XIII ს. დასასრული-XIV ს. დასაწყისი,<sup>1</sup> თესალონიკეს წმ. დემეტრეს ტაძრის წმ. ქვეთიმოსის კაპელა – 1302-1303 წწ.,<sup>2</sup> ათონის პროტატონი – XIV ს. დასაწყისი,<sup>3</sup> თესალონიკეს წმ. ეკატერინეს ეკლესია – XIV ს. დასაწყისი,<sup>4</sup> მისტრის ოდიგიტრია-აფენდიკო – 1312-1322 წწ., კახრე ჯამის მოხაიკები და

ფრესკები – XIV ს. პირველი მეოთხედი,<sup>5</sup> თესალონიკეს მოციქულთა ეკლესიის მოზაიკები – 1315 წ.-მდე და ფრესკები – 1328-1334 წლებს შორის<sup>6</sup>), ისე მეორე მეოთხედის ძეგლების, რომლებიც XIV ს. 70-იან წლებამდე მანც, ფორმათა ფერწერული ძერწვის, მოცულობითი სტრუქტურის შენარჩუნების, მდიდრული კოლორიტული ეფექტების გადმოცემის მხრივ, ძირითადად, კელაე ერთგულია XIV ს. დასაწყისის მხატვრული საშუალებებისა (მისტრის ოდიგიტრია-აფენდიკოს სამხრეთ-აღმოსავლეთის კაპელა – 1366 წ., წმ. იოანეს მცირე კაპელა მისტრაში (Ai Yannakis) – XIV ს. 60-70-იანი წლები,<sup>7</sup> გამოქვაბული ეკლესია ივანოვოს მახლობლად ბულგარეთში – 1331-1371 წლებს შორის,<sup>8</sup> წმ. ნიკოლოზის ეკლესია პლაცაზე მანიში – 1350 წ.,<sup>9</sup> ნოვგოროდის მიძინების ეკლესია ეოლოტოვოზე – 1363 წ.,<sup>10</sup> ვლათადონის მონასტერი თესალონიკეში – XIV ს. 60-80-იან წლებს შორის<sup>11</sup>). თუმცა ამ მეორე ეტაპის მოხატულობებში, XIV ს. პირველი ნახევრის კლასიკური სიმშვიდით, თავდაჯერებულობითა და ზოგ შემთხვევაში, ხაზგასმული დედაქალაქური არისტოკრატიზმით აღბეჭდილი მოხატულობებისგან განსხვავებით, ჩნდება განსხვავებული მხატვრული სახე – შინაგანი მოუსვენრობის, სულიერი ფორიაქის, დრამატული დაძაბულობის გადმოცემისკენ სწრაფვა, რაც სხვადასხვა ძეგლში სხვადასხვაგვარი მხატვრული საშუალებებითა და განსხვავებული ოდენობითაა მოწვედილი. მოხატულობის ერთ ჯგუფში ეს გადმოცემულია ფიგურათა ექსპრესიული, გადაჭარბებული მოძრაობებით; ძლიერი რაკურსებით; ხშირად, სახისა და სხეულის დეფორმირებული ნაკვთების გადმოცემით (ივანოვო), რასაც ზოგ შემთხვევაში ჩამოქეპული კოლორიტი და ფერწერულად დაწერილ ფორმებზე მკვეთრი კონტრასტის სახით, ძლიერად „ამონათებული“ თეთრას მონასმებია დამატებული (წმ. ნიკოლოზი მანიში, ეოლოტოვო). ამ მხატვრული ხაზის ლოგიკურ გაგრძელებად გვიანპალეოლოგოსთა ხელოვნებაში თეოფანე ბერძენის შემოქმედებაა მიჩნეული.<sup>12</sup> მისტრის აფენდიკოს სამხრეთ კაპელასთან ეოლოტოვოსა და ივანოვოს მოხატულობების მსგავსებას აღნიშნავს მ. ხაციდაკისი, რომელიც შესრულების მხატვრულ მანერას „სპონტანურსა და დაუდევარს“ უწოდებს.<sup>13</sup> დ. მურიკი კი აფენდიკოს სამხრეთ კაპელის შემსრულებელთა სახელოსნოს შემოქმედებად მიიჩნევს მისტრასავე წმ. იოანეს (Ai Yannakis) მცირე კაპელის დეკორს. ორივე ამ მოხატულობაში თავისუფალი, ექსპრესიული ხასიათის, ფართო მონასმით დაწერილი ფიგურები შინაგანი მოუსვენრობის გამომხატველია. ეს „ფანტომური ექსპრესია“, როგორც მას უწოდებს დ. მურიკი, გადმოცემულია ჩამოქეპულ სახეებსა და ხელებზე მკვეთრ კონტრასტად დადებული თეთრას მონასმებით.<sup>14</sup> ორივე ამ მოხატულობის

ფიგურათა სახის წერის თავისუფალი, ფერწერული მანერა მსუყე და ფენოვანი მონასმებით მკერვიად პერწავს ფორმებს. ოგივე ითქმის შიშველ მკლავებზეც. სხეულის ფორმებიც, ზედმეტად დანაოჭებული დრპირების მიუხედავად, მკაფიოდ და ხელშესახებად ვლინდება სამოსის ქვეშ, რაც ამ მხატვრობას, რომელსაც დ. მურიკი კონსტანტინეპოლურს უწოდებს,<sup>15</sup> მჭიდროდ აკავშირებს XIV ს. პირველი მეოთხედის ძეგლებთან. თუმცა სახის გამომეტყველებაში გაჩენილი დრამატიზმი, მიღმიერთან ზიარების ნიშანი – თეთრათი გაზაფხული, „მანათობელი“ თვალები, XIV ს. შუახანებში ბიზანტიის იმპერიაში მომხდარი მნიშვნელოვანი ძვრების ანარკული უნდა იყოს, ისევე, როგორც შინაგანი მოუსვენრობისა თუ სულიერი გარდატეხის მოლოდინით გამსჭვალული შერძინებების მხატვრული გამოვლინება.

ღირბის მთავარი მხატვრის შემოქმედებაში მკაფიოდ ჩნდება ის ძირითადი მხატვრული ნიშნები, რომელიც ე. წ. დედაქალაქური სკოლის, ფერწერული მიმართულების შემოჩამოთვლილ ძეგლებში გვხვდება. ფიგურათა აგებულია ზომიერად წაგრძელებულია. მასში ჯერ კიდევ შენარჩუნებულია XIV ს. პირველი მეოთხედის მოხატულობებისთვის დამახასიათებელი სხეულებრივი აგებულების დამაჯერებლობა, ხელშესახები წონადობა. იოაკიმეს დაგრძელებული პროპორციების მქონე გამოსახულებები „ძღვნის უარყოფის“, „იოაკიმეს ხარებისა“ და „მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევის“ სცენებიდან, შედარებით პატარა თავით; დახვეწილი, პატარა ტერფებით („იოაკიმეს ხარება“) და მკაფიოდ შემოწერილი სხეულის მასიური კორპუსითაა წარმოდგენილი, რომელსაც სრული წელი და თითქოს „გაბერილი“ მოცულობა გააჩნია (ტაბ. 48). მსგავსი პროპორციებისა და მხატვრული გადაწყვეტის ფიგურები (მისტრის აფენდიკო, კახრიე ჯამის პარეკლესიონი, თესალონიკეს მოციქულთა ცელესია), როგორც დ. მურიკი აღნიშნავს, კონსტანტინეპოლურ მხატვრულ გემოვნებასთანაა დაკავშირებული და განსხვავდება მაკედონური მხატვრობის დამჯდარი, ჯმუხი პროპორციების მქონე ფიგურებისაგან.<sup>16</sup> მოცემული სახის ტიპი, ისევე როგორც, წერის თავისუფალი, ფერწერული მონასმებით შესრულებული მანერა უახლოვდება თესალონიკეს პოზიოს დავითის, წმ. ეპატერინეს, მოციქულთა ცელესიის, მისტრის აფენდიკოსა და წმ. იოანეს კაპელათა მოხატულობებს, ეს განსაკუთრებით ოგრძობა ღირბის სამი მეოთხედით, მხრებისკენ ძლიერად გაფართოებულ კისრებზე გამოსახული სახეების მხატვრულ გადაწყვეტაში (იოაკიმე „მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევიდან“ და „ძღვნის უარყოფიდან“, მოგვები „მოხიდან“). მეტიც, სიისქის კონქსურად გაფართოებულ კისერზე „დადგმული“, მკვეთრად ყბაგამოწეული სახასიათო სახის ტიპს (მაგ. მაცხოვრის იკონოგრაფიის მქონე ზქაინის სიგის გამოსახულება

(ტაბ. 62) ვხვდებით XIV ს.-ის პირველი მეოთხედის მოხატულობებშიც (წმ. მოციქულთა მოზაიკური გამოსახულება მაცხოვრისა „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის“ კომპოზიციიდან<sup>17</sup>, თესალონიკეს წმ. ეკატერინეს მაცხოვრის გამოსახულება „კეთროვანთა განკურნებიდან“<sup>18</sup> და სხვ.).

სახის წერის მანერა მთავარი ოსტატის სცენებში გამოირჩევა ფართო მონასმებითა და მდიდრული პალიტრით: ღია ოქროსფერ ოქრაზე ვარდისფერი, წითელი, მოყავისფრო მონასმებით „იყრწება“ ნაკეთები, რომელსაც ზოგან უნახესი, მომწვანო-ზეთისხილისფერი ჩრდილები (მოგვები „შობიდან“), ზოგანაც – შუბლზე, თვალის უბებში, ჭაღარა თმა-წვერში თეთრას ენერგიული მონასმები ემატება (იოაკიმე და ჩვილი მარიამი „მარიამის კურთხევიდან“). ღირბის მხატვრობაში გამოყენებულია ერთ ფერზე თეთრათი გაზავებული მეორე ფერით (მაგ., ლურჯზე ცისფრით, წითელზე ვარდისფრით, ყვითელ ოქრაზე მონაცრისფრო-ზეთისხილისფერით და სხვ.) ფორმათა ამოყვანის ფერწერული ტექნიკა, რომელიც დედაქალაქური სკოლის მოხატულობებშია გამოყენებული (მისტრას ოდიგიტრია-აფენდიკო,<sup>19</sup> თესალონიკეს მოციქულთა ეკლესიის მოხატულობები<sup>20</sup>). გვხვდება აგრეთვე პალეოლოგოსთა მოხატულობათათვის დამახასიათებელი ფერწერული ეფექტი – ე. წ. სადაფისებური ელფერის გადმომცემი ლენისფერზე მონაცრისფრო ცისფრით დამუშავებული ზედაპირი (მაგ., „იოაკიმეს ფიგურა მარიამის კურთხევიდან“, თუმცა აქ ის ჯერ კიდევ ერთეულ გამოსახულებებში გამოიყენება და არა მოხატულობის ზოგად ტონალურ გადაწყვეტაში (ტაბ. 55), რაც, ვფიქრობთ, მოგვიანო ხანის ძეგლებისთვის უფროა დამახასიათებელი, როცა გამოთეთრებათა სისტემა ყალიბდება.<sup>21</sup>

გამორჩეულად ფერწერულია ბურქებისა და ხეების მწვანე საფარი, რომელიც ყვითელ ოქრაზე დადებული ყავისფერი, შავი და მოცისფრო-ვერცხლისფერი მონასმებით ზეთისხილის ხის ეარჯის რეალურ დაფერილობას – სპეციფიკურ მოვერცხლისფრო-მომწვანო ფერადონებას აღწევს. „რეალისტურადაა“ გადმოცემული „შობაში“ მოხუცი მწყემსის ბეწვის სამოსის ფაქტურაც. ის ოდნავ მეტად მონაცრისფრო ზეთისხილისფერია, რაც მიღებულია ყვითელი ოქრას სარჩულზე დადებული ღია ნაცრისფერი ზედაპირის მოწითალო-ყავისფერისა და თეთრას მოკლე მონასმების მონაცვლეობით. საგულისხმოა, რომ მწვანე ელფერის გამოსახვა მხოლოდ ამგვარი, შედგენილი ფერწერული ხერხითაა მოცემული და არ გვხვდება გვიანი პერიოდის პალეოლოგოსთა მოხატულობებში გაერცელებული, თეთრაგაზავებული ფირუზისფერი მწვანე (ცნობილი თუნდაც წალენჯიხისა და მისი წრის მოხატულობებიდან<sup>22</sup>), რომლის შესახებაც ფიქრობენ, რომ XIV ს. შუახანებზე ადრეულ ძეგლებში იგი არ გამოიყენებოდა.<sup>23</sup>



ცოცხლად და ფერწერულად გადმოცემული კონკრეტული, „რეალისტური“ ელემენტები, ამ პერიოდის პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებლად, ირეალურ, ფანტასტიკურ გარემოშია თავმოყრილი. ღირბის მოხატულობის მთავარი მხატვრისეული სცენები წარმოგვიდგენს არქიტექტურული კულისებით უზვად გადაესებულ ფონებს, სადაც ცენტრში სივრცის „ჩამკეტი“ ე. წ. ფონის კედელი ფლანკირებულია სამგანზომილებიანი ხუროთმოძღვრული ფორმებით. მათი სივრცეში „განლაგება“, კლასიკური პალეოლოგოსური ძეგლებისთვის დამახასიათებლად, ურთიერთსაპირისპირო მიმართულებისაა და მიუხედავად, ცალკეული დეტალების სწორი სივრცობრივი აგებულებისა, მათი ერთმანეთთან დაკავშირება, თავმოყრის სხვადასხვა წერტილების გამო, ტრადიციულად, ალოგიკურია.<sup>24</sup> ისეთი დეტალები, როგორიცაა სახურავებზე გადაფენილი, კონსტანტინეპოლურ მოტივად მიჩნეული, წითელი დრაპირებები;<sup>25</sup> პატარა სვეტები, ყურძნის მტევნის მსგავსი „კორინთული“ კაპიტელებით; წითელი კამაროვანი გადახურვები, უცნაური, „უფუნქციო“ თაღები; კოშკურები, თაღოვანი სარკმლებითა და კედლებზე ხეულა მორჩების მსგავსი ორნამენტული მორთულობაც კი, ადრეული ხანის პალეოლოგოსთა მოხატულობებშივე საყოველთაოდ გავრცელებული მოტივებია. თუმცა მათგან რამდენადმე განსხვავებულია შინაგანი წონასწორობის რღვევისა და ერთგვარი მოუსვენრობის ის განწყობა, რასაც დანაწევრებული ხუროთმოძღვრული ფორმებით ფონების ჭარბი გადატვირთვა ბადებს. მსგავს შერწყმას იწვევს მკაფიო სილუეტით შემოწერილი წონადი ფიგურების სამოსის დამუშავების ნახატიც. ის აქ უფრო ნერვიული და მოუსვენარია. დრაპირების აღმნიშვნელი მოჭარბებული მონასმები სრულად ფარავს სამოსს და სხეულის მოცულობით ფორმებს მიღევნებულ ზაზებთან ერთად, უცნაურად „დატეხილ“ ოთქუთხა თუ ზოგზავის ფორმის ნახატს ქმნის (იოაკიმეს ფიგურები სცენებიდან „იოაკიმეს ხარება“ და „მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევა“). შინაგანი დრამატიზმი და სულიერი გამომსახველობა გაძლიერებულია როგორც ზოგიერთი ფიგურის დაგრძელებული, გრაციოზული სილუეტებით, სამოსის დამუშავებაში გამოყენებული, თეთრათი გაზაგებული, ძლიერი, ენერგიული მონასმებით (ხანშიშესული მოგვი „შობიდან“) თუ ნერვიულად დატეხილი ნაოჭებით (ანას ცისფერი კაბის ქობა „ანას ხარებიდან“), ისე ერთიანად მოცისფრო-მონაცრისფრო „ნათებით“ ამოკსებული თუალებით (ანა, მოგვები), რომელშიც ზოგჯერ ნათების ეფექტი თეთრას ააინათებთაა გამსაფრებული (იოაკიმე და ჩეილი მარიამი „მარიამის კურთხევიდან“ (ტაბ. 57). თვალებში აღბეჭდილი ამგვარი ნათელი, რომელიც ეფიქრობა, სხვა არაფერია, თუ არა ნიშანი თაბორის შეექმნელი ნათლის, ანუ ღმრთის მადლის რჩეულთა

მიერ ჭკერეტისა, პირდაპირ მიანიშნებს იმ ეპოქაზე – XIV ს. 40-50-იან წლებზე, როცა ამ და სხვა საღმრთისმეტყველო საკითხებზე იმპერიის სულიერ ცენტრებში თესალონიკელი მთავარეპისკოპოსის, წმ. გრიგოლ პალამას თაოსნობით ათონის ჰესიქასტი ბერების დასაცავად წამოწყებული მძაფრი პოლემიკა მიმდინარეობდა.<sup>26</sup> თუმცა საკუთრივ საღმრთისმეტყველო პოლემიკა მორწმუნეთა ფართო მსჯელობის საგანად არ ქცეულა და ის მხოლოდ უმაღლეს სასულიერო იერარქთა და ათონის განდობილ ბერთა შორის იყო ცნობილი, მისგან მომდინარე შედეგები ისევე, როგორც გრიგოლ თესალონიკელის მიმართ საგანგებო მოწიწება და პატივი მის სიცოცხლეშივე მყარად იდგამს ფეხს.<sup>27</sup> საგულისხმოა, რომ ათონის მთის განდობილ ბერ-მონაზონთა შორის, ვინც ამ პოლემიკის 1340-1341 წლებში შექმნილ მთავარ საბუთს, წმ. გრიგოლ პალამას „წმ. მთის ტომოსს მემყუდროეთა შესახებ“ აწერს ხელს,<sup>28</sup> ივერთა მონასტრის ქართველი წინამძღვარიც არის,<sup>29</sup> რაც იმას მიანიშნებს, რომ სამართლმადიდებლოს ცენტრში მიმდინარე ამ მნიშვნელოვანი ისტორიული მოვლენის საქმის ყურში უნდა ყოფილიყო იმ დროის საქართველოს უმაღლესი სასულიერო ელიტაც.<sup>30</sup>

ამდენად, ეს ის თეოლოგიური ფონია, რომლითაც გაჯერებულია XIV ს. პირველი ნახევრის ბიზანტიური და შესაბამისად, ბიზანტიური არეალის ქვეყნების სულიერი ცხოვრება. გავრცელდა არა იმდენად ჰესიქაზმის მისტიკური გამოცდილების შესახებ ცოდნა, არამედ ის, რის გამოც წმ. გრიგოლ პალამამ თავს იღვა მემყუდროეთა დაცვა – ადამიანის განღმრთობის შესაძლებლობაზე. მართლმადიდებლური ღმრთისმეტყველების ფუნდამენტურ საკითხზე წმ. მამათა ტრადიციებს დაფუძნებული, ახალი დროის შესაბამისი აქცენტებით გამაზვიებული შეხედულებები, რომლებიც ყველაზე მკაფიოდ წმ. გრიგოლ პალამასა და წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის ჰომილიებში გაიშალა და რისი მხატვრული ასახვაც – თაბორის ნათლით გასხივოსნებული ფიგურები – ბიზანტიური წრის ქვეყნების პალეოლოგოსთა მხატვრობაში გამჟღავნდა.<sup>31</sup>

ღირბის მთავარი მხატვრისგან განსხვავებით, მეორე მხატვარი, რომლის მოხატულობიდან მეტ-ნაკლებად სრულყოფილად „ღმრთისმშობლის შობის“ სცენაა შემორჩენილი, გაცილებით კონსერვატიულია. მის ფიგურებს არც მზერამიუნიშნებელი, ცისფერი „ნათებით“ საესე თვალები აქვთ (ეს კია, რომ თვალის გუგა ზედა ქუთუთოსთან ახლოსაა გამოსახული და არა ცენტრში, რის გამოც, ზოგიერთი მსახური ქალის მზერა არაკონკრეტული და უმისამართოა), არც ჭარბი და გეომეტრიულ ფორმებად „დატეხილი“ ნაოჭებით დაფარული სამოსის ნახატი, რის გამოც მოუსვენრობისა თუ შინაგანი მღელვარების გამომხატველი

ახალი დროის ნიშნები არ ჩანს. პირიქით, ჟანრულობის ელემენტების შემცველი ეს სცენა ყველაზე მაჟიოდ წარმოაჩენს კლასიკური წონასწორობისა და ელინისტური რემინისცენციების „მოყვარული“, დედაქალაქური მხატვრული სკოლის გემოვნებას. ახალგაზრდა ქალთა სხეულის ნაწილები, შიშველი მკლავები, მხრებზე დაფენილი თმები, ანტიკური პეპლოსის მსგავსი სამოსი და მასზე აღნიშნული, ფორმებს მიყოლებული მშვიდი ნახატი XIV ს. დასაწყისის მოხატულობებს ემსგავსება. განსაკუთრებით თვალნათლივია მსგავსება ათონის ხილანდარის კათოლიკონის 1318-1320 წლის მხატვრობასთან, სადაც „ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანების“ კომპოზიციის იერუსალიმელ ქალწულთა ტიპაჟი, მათი თავების მოძრაობა, პროფილში გამოსახული სახის სპეციფიკურად დეფორმირებული ნაკეთები, მსუყე მონასმებით ფორმათა ამოწერის ფერწერული ხერხი, არც თუ რაფინირებული სახის საესე ოვალი, ოდნავ მძიმე ყბა, მსგავსია ღირბისა.<sup>32</sup> ხილანდარის მოხატულობის ფერადოვნებაშიც განსაზღვრელია ნათელი წითელი და ლურჯი.<sup>33</sup>

მარაქაიზებული ნიშნებით მთავარი მხატვრისგან განსხვავებული, „ღმრთისმშობლის შობის“ ოსტატი შიშველი სხეულისა და სახის წერისას, ჩამუქებულ ფერადოვნებას იყენებს. ესაა მუქი ყვითელი ოქრა, რომელიც თეთრაგარეული მონაცრისფრო ელფერით მუშავდება და მომწვანო-ზეთისხილისფერ ტონალობას იღებს. მთავარი მხატვრისგან განსხვავებულია, მოცულობითთან ერთად, ხელშესახები ფორმების „რეალისტური“ გადმოცემის მხატვრული ხერხი, რაც განსაკუთრებით შთამბეჭდავია „იოსების ყვედრების“ სცენაში წარმოდგენილი ფეხძიმე ღმრთისმშობლის ფიგურის გამოსახვისას. მასში ოსტატურადაა შერწყმული ფორმათა გადმოცემის ნატურალიზმი და რბილი, დენადი ხაზით შემოწერილი სილუეტის გრაციოზულობა. საიტერესოა, რომ „ღმრთისმშობლის შობის“ სცენაში მთავარი მხატვრის მსგავსი არქიტექტურული მოტივების გამოყენების მიუხედავად, მათი დამოკიდებულება ფიგურებთან ოდნავ განსხვავებულია. აქ ეს ფორმები ურთიერთსაწინააღმდეგო მიმართულების ნაცვლად, სამოქმედო სცენის გარშემო ისეა განლაგებული, რომ ფიგურებს თუმცა წარმოსახვით-ფანტასტიკურს, მაგრამ მაინც, რეალურის ილუზიის შემქმნელ დასაზღვრულ გარემოს უქმნის. ამიტომაცაა, რომ ეს სცენა ყველა სხვაზე მეტად, ერთგვარი ჟანრულობის შეგრძნებას აჩენს.

ფორმათა გადმოცემის მსგავსი მიდგომა გამოხატულია „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ კომპოზიციაშიც, თუმცა ვფიქრობთ, რომ აქ სხეულის ხელშესახები ფორმები კიდევ მეტადაა ხაზგასმული. კომპოზიციური აგებაც განსხვავებულია „ღმრთისმშობლის შობისაგან“, სადაც ფიგურებისა და საგნების თანაფარდი მასშტაბურობა თანაბარ მნიშვნელოვნებას ანიჭებს თითოეულ მათგანს (შარავანდითა

და წითელი მაფორიუმით ოდნავ მეტად თუ გამოიყოფა სარეცელზე მწოლიარე ანა, ხოლო „სწორად“ აგებული არქიტექტურული ფონი, სწორკუთხა ფორმებში ჩართული თაღოვანი ღიობებითა და ოვალური ექსედრით, „შერბილებულ“, შინაგანად დაუძაბავ, ინტიმურ გარემოს უქმნის ფიგურებს. სრულიად განსხვავებული, მკაფიოდ გამოხატული საზეიმო-რეპრეზენტაციული ხასიათი გააჩნია „ღმრთისმშობლის ამალღების“ კომპოზიციას, სადაც მხატვრული გამომსახველობის ძირითადი ძალა კომპოზიციის ცენტრშია აკუმულირებული ღმრთისმშობლის წითელი მანდორლისა და ამავე ფერის საფლავის სახურავის სახით. სცენა საკმაოდ დაზიანებულია, არაა შემორჩენილი არც ერთი ფიგურის სახე და ძნელია გადაჭრით თქმა, ეკუთვნის თუ არა ეს სცენა „ღმრთისმშობლის შობის“ ოსტატს, თუმცა განსხვავება, კომპოზიციური აგების გარდა, სცენის მხატვრული გადაწყვეტის მხრივაც აშკარაა. პირველ რიგში, ეს არის სახისა და შიშველი სხეულის ნაწილების გადმოცემისას გამოყენებული ღია, ოქროსფერი ოქრას კოლორიტი; მეორეც, ფიგურათა მასშტაბი, მათი ფორმები მძიმე და წონადია. ანგელოზთა შიშველი მკლავები, სხეულის სავსე, ლამის დაკუნთულ ფორმებს წარმოგვიდგენს. ხელშესახები, მოცულობითი ფორმების გადმოცემის „ნატურალიზმს“ ესმევა ხაზი როგორც ჰიმატიონში გახვეული სხეულის აღმნიშვნელი შიდა ნახატი, ისე ოსტატურად შესრულებული შიშველი ტერფებით. საგნობრივი და „რეალისტურია“ მთიან პეიზაჟში ჩაწერილი სახურავახდილი, ცარიელი საფლავი, რომელიც ბიზანტიური ხელოვნებისთვის იშვიათი, სიღრმეში პერსპექტივის დაცვითაა შესრულებული. ამდენად, ზოგადი კოლორიტით; ფიგურათა ხაზგასმულად „ხელშესახები“, მატერიალური ფორმების გადმოცემის ტენდენციით, პეიზაჟური ფონის ილუზორული სივრცის წარმოჩენით, ის „ღმრთისმშობლის შობის“ ოსტატზე შორსაც მიდის და გვაფიქრებინებს, რომ „ღმრთისმშობლის ამალღების“ შემქმნელი ოსტატი დამოუკიდებელი მხატვარია.

მეოთხე ოსტატი საკურთხეველის მომხატველია. მისთვის დამახასიათებელია შინაგან სიმშვიდესა და წონასწორობაზე დაფუძნებული, მხატვრული გამომსახველობის „მკაცრი“, ასკეტური სტილი. მასთან ყველაზე მკაფიოდ ჩანს ხაზის როლი. მუქი ყავისფერი სილუეტი მკვეთრად შემოწერს ფიგურებს, შიდა ნახატი მკვეთრია და ფორმას მიჟოლებული ხაზების გვერდით ჩნდება ტეხილი ნახატიც. ამასთან, მუქი ხაზების პარალელურად (ღვინისფერზე, აგურისფერსა და ზეთისხილისფერზე ნახატი მუქი ყავისფერით სრულდება, მონაცრისფერო-ცისფერზე – შავით), ჩნდება თეთრას ხაზებიც. ფიგურის სხეულის დამუშავების ნახატი უფრო ხისტია, ვიდრე სახის ნაკეთების გადმოცემა, მიუხედავად იმისა, რომ ყავისფერი კონტური მკაფიოდ შემოწერს სახესაც. ამავე ხაზითაა შესრულებული სახის ძირითადი

ნაკეთები, რომელთა შემდგომი დამუშავება, ფორმათა მოცულობითი ამოყვანა ფართო მონასმებით ხორციელდება, თუმცა სწორედ ამ მხატვრის ფიგურებში ჩნდება თეთრას მოკლე და წვრილი პარალელური ხაზები თვალის უკუებში, საფუთქელთან (პეტრე და პაულე მოციქულები მეორე რეგისტრში). თეთრას ხაზი ფიგურათა ფორმების დამუშავების ზედაპირზეც ჩნდება (მიქაელ მთავარანგელოზი საკურთხეველის კონქში). ხაზი ამ მხატვართან, სხვებთან შედარებით, უფრო ხისტი და მყიფეა (მიქაელ მთავარანგელოზის ცისფერი ქიტონისა და ვარდისფერი მანტიის ნაოჭები). ამდენად, აქ ჩნდება მეკეთრი ხაზისა და თეთრას წვრილი, პარალელური მონასმების სისტემად ჩამოყალიბების ჯერ კიდევ გაუბედავი, პირველი ნიშნები (მოციქულთა ნახევარფიგურები), რაც სრულ განვითარებას XIV ს. ბოლოს აპოვებს.

ღირბის მოხატულობაში განსხვავებული მხატვრული მიდგომისა და ხელწერის მხატვართა თანაარსებობა გარდამავალი ხანის ძველსთვის დამახასიათებელ ნიშნებს ამჟღავნებს. ამ შემთხვევაში, იგულისხმება პალეოლოგისთა მხატვრული სტილის განვითარებაში, ბიზანტიის სულიერი კულტურის კერებში XIV ს. 40-60-იან წლებს შორის მომხდარი ცვლილებები, რაც მოხატულობის როგორც იკონოგრაფიულ პროგრამებზე, ისე მხატვრულ სტილზეც აისახა.

ამდენად, ღირბის მოხატულობის მხატვრული მთლიანობის მიუხედავად, რაც პირველ რიგში, შესრულების ფერწერული მანერითა და საერთო ფერადონებითაა გადმოცემული, მკაფიოდ გამოიკვეთა განსხვავებული ტენდენციები, რომელთაგან მთავარი მხატვარი ყველაზე ნათლად და მკაფიოდ წარმოაჩენს დროის ნიშნებს. ამასთან, შენარჩუნებულია XIV ს. დასაწყისის დედაქალაქური სკოლის მოხატულობებისთვის დამახასიათებელი ფორმათა წერის რბილი, ფენოვანი და ფაქტურული მანერა და, ამავე დროს, ჩნდება შინაგანი დრამატიზმისა და მოუსვენრობის გამოხატველი მხატვრული ექსპრესია დრამირების „დატეხილი“ ნახატითა და თეთრანარევი გაღიადფერებით. „ღმრთისშობლის შობისა“ და „ღმრთისშობლის ამაღლების“ ოსტატთა გამოსახულებების კონსერვატიული მხატვრული ტენდენციები, მაელინიზირებელი რემინისცენციებითა და ხაზგასმული საგნობრიობით, ის მიმართულებაა, რომელიც შემდგომში, პალამიტური ხაზის საბოლოო გამარჯვების კვალად, აღარ განვითარდა, სამეიერიოდ, ასეკეტურად მკაცრი, გაწონასწორებული შინაგანი ემოციების გამოხატველი საკურთხეველის მომხატველი ოსტატი გადმოსცემს სახეებს, რომლებშიც უკვე ჩნდება პირობითი მხატვრული ხერხების სისტემად ჩამოყალიბების ცდები, მაგალითად, თეთრას მოკლე, პარალელური შტრიხები თვალის გარშემო, ხაზის მხატვრული დატვირთვის

გაზრდა და სხვ. მხატვრული სტილის ყველა ეს ტენდენცია, რომელიც გარდამავალი პერიოდის ნიშნების მატარებელია, ვფიქრობთ, იძლევა საფუძველს, ღირბის მოხატვა XIV ს. 40-70-იან წლებს შორის ვივარაუდოთ.

ამ პერიოდის ქართული მოხატულობებიდან, სამწუხაროდ, არც ერთის ზუსტი თარიღი ცნობილი არ არის. მხატვრული სტილის ზოგიერთი თავისებურებით – ფიგურათა მსგავსი მოძრაობებით, დრაპირების ნახატი, ტიპაჟით როგორც არა ერთხელ აღინიშნა, ღირბის მთავარი მხატვრის მოხატულობასთან ყველაზე მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებს ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი უბისის დიდი და მცირე კარედი ხატი. ზოგადი მხატვრული გადაწყვეტით, ანუ ფიგურათა წერის ფერწერული მანერით და იმავდროულად, ნახატის ხასიათში, განსაკუთრებით დრაპირებასა და ზოგიერთი ფიგურის მოძრაობაში გამჟღავნებული ექსპრესიით; ამავე ეპოქის ნიშნებს წარმოაჩენს ლიხნეს მოხატულობა.<sup>34</sup> ორივე ამ ძეგლს და მათთან ერთად მარტვილის მოხატულობასაც, რომელიც საკურთხეველის მკაცრი, „აკადემიური“ სტილის მოხატულობის გარდა, განსხვავებული მხატვრული მიდგომით შესრულებული „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ფრაგმენტით, დამტკიცებელ დედათა ჯგუფიდან ერთ-ერთი დედის ძლიერი ემოციის გამომხატველი ექსპრესიული ფიგურითაა შემორჩენილი. ღირბთან აახლოვებს მარტვილის მოხატულობას ღმრთისმშობლის დიდების თემის საგანგებო გამოყოფაც.<sup>35</sup> ამ თემის გაშლა ლიხნეს მხატვრულ დეკორში ღმრთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი მრავალრიცხოვანი სცენებით, ღმრთისმშობლის ბიბლიური წინასახეებითა თუ სხვადასხვა ერესებისგან მართლმადიდებლობის დამცველ პატრიარქთა იშვიათი გამოსახულებებით, სწორედ აღნიშნულ ეპოქაში ბიზანტიის იმპერიის ცენტრებში მიმდინარე თეოლოგიურ საკითხთა გამსაფრების ასახვადაა მიჩნეული.<sup>36</sup> ვფიქრობთ, სწორედ ამავე პერიოდის უნდა იყოს ჯუმათის მთავარანგელოზთა ცკლესიის ძლიერ დაზიანებული მხატვრობის ფრაგმენტებიც, რომელთა შორის გამოირჩევა „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ფართოდ გაშლილი, მრავალფიგურიანი დიდი კომპოზიცია, მასთან დაკავშირებული ჰიმნოგრაფების, შესაძლოა, იოანე დამასკელისა და კოზმა მიიუმელის გამოსახულებებით. ღმრთისმშობლის ციკლის გავრცობილი სცენებითა თუ იშვიათი სიმბოლური იკონოგრაფიული კომპოზიციებით გამორჩეულ ზარზმის ცკლესიის მოხატულობას, რომელშიც ადრეული პერიოდის პალეოლოგოსთა ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ მაელინიზირებელ ელემენტებთან ერთად (მაგ., ქალწულები, თავს ზევით აფრიალებული მანდილებით), დრამატიზმისა და ემოციების გამომხატველი ექსპრესიული ექსტიკულაციები თუ სამოსის ნერვიულად „დატეხილი“ ნახატი; მრავალრიცხოვანი დეტალებით დატვირთული არქიტექტურული კულისები თუ

ფანტასტიკური პეიზაჟური ფონებია მოცემული,<sup>37</sup> ათონის მოწინავე მხატვრულ სკოლას უკავშირებენ და XIV ს. შუახანებით ათარიღებენ.<sup>38</sup>

უბისის წმ. გიორგის მსაფური ემოციით დამუხტულ, მაღალოსტატურ მხატვრობას ათარიღებენ XIV ს. როგორც დასაწყისით (წ. ამირანაშვილი, ნ. ბურჭულაძე), ისე შუაწლებით (ვ. ჯურიჩი, ლ. ლიფშიცი) და დასასრულითაც (ვ. ლაზარევი).<sup>39</sup> ამასთან, არსებობს მისი ზოგადი, XIV ს. II ნახევრით დათარიღებაც (თ. ვირსალაძე, ი. ლორთქიფანიძე).<sup>40</sup> აქ არაჩვეულებრივად დავრძელებული პროპორციების ფოგურათა ფორმები, ექსტიკულაცია და მოძრაობები ძლიერ, მანერულობამდე მისულ ექსპრესიას გამოხატავს. სახის წერა, ნაკეთების მონასმისმიერი, ფერწერული დამუშავების მიუხედავად, სირბილესა და ფაქტურულობას კარგავს, იმპედროულად, მხატვრობა მკაფიო ინდივიდუალობისა და ძლიერი შინაგანი მუხტის წყალობით, საქართველოში შექმნილ პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობათა შორის ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ, მაღალმხატვრულ ნიმუშად რჩება. უბისის მოხატულობაში გამჟღავნებული მხატვრულ საშუალებათა გარდაქმნის ტენდენციები უფრო მკაფიოდ ვლინდება სორის მთავარანგელოზთა ცკლესიის პროვინციულ მოხატულობაში, სადაც თითქმის სრულად წყდება ფორმათა ფერწერული დამუშავების პროცესები. ეს განსაკუთრებით სახის წერის მანერაში ჩნდება, სადაც ნაკეთების ამოყვანისას წამყვანი როლი უკვე მთლიანად ხაზს ენიჭება და მხოლოდ მსუბუქად, ზედაპირულად ედება ფორმებს თეთრაგარეული მონასმები.

პალეოლოგოსთა ხელოვნების განვითარების შემდგომი ეტაპი, როგორც ცნობილია, წალენჯიხის მაცხოვრის ცკლესიის მოხატულობასა და მისი კონსტანტინეპოლელი შემსრულებლის, კირ მანუელ ეკვნიკოსის სახელს უკავშირდება, რომლის მხატვრული სტილი XIII ს. II ნახევრის შვიდი, კლასიკურად გაწონასწორებულ კონსტანტინეპოლურ ხელოვნებაზე ორიენტირებული რეტროსპექტიულობით ხასიათდება, რაც დედაქალაქური ხელოვნების მოთხოვნად და რეაქციადა მიჩნეული XIV ს. შუაწლების ე. წ. „აუტირებული“, შინაგანი მღელვარების გამომატველი სტილის მოხატულობებზე (მაგ., ივანოვო, ვოლოტოვო).<sup>41</sup> ჩვენში ამ სტილის მხატვრობის საუკეთესო, თუმცა არატიპური და გამორჩეული მაგალითი, ვფიქრობთ, უბისის მხატვრობაა, რომელიც ძლიერი მხატვრული ზემოქმედების მიუხედავად, განცალკევებულ მოვლენად დარჩა პალეოლოგოსური ხანის ქართულ მოხატულობებში.

მხატვრული სტილის შემდგომი განვითარების სურათი მანუელ ეკვნიკოსის მშვიდი, გაწონასწორებული და ნათელი ფერადოვნებით გამორჩეული მხატვრობის პოპულარობასა და გავრცელებაზე მიანიშნებს, რასაც მისი ზეგავლენით შექმნილი

XIV-XVსს. მოხატულობებიც ადასტურებს (ხობის ვამეყ დადიანის საძეაღე, ნაბახტევი).<sup>42</sup>

ამდენად, ბიზანტიის იმპერიის მხატვრულ ცენტრებში XIII ს. მიწურულს გაჩენილი პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილი, რომელიც იმთავითვე აღწევს საქართველოში, მთელი თავისი მრავალფეროვნებით, განსხვავებული მხატვრული გადაწყვეტისა და ხარისხის მოხატულობების სახით, მყარად და საფუძელიანად იკიდებს ფეხს XIV ს. განმავლობაში არა ერთ ან თუნდაც, რამდენიმე გამოჩენილი პირობების მქონე რეგიონში, არამედ მთელი ქვეყნის ტერიტორიაზე და მათ შორის, მის ცენტრალურ ნაწილშიც. საქართველოში XIII ს. მიწურულისთვის მხატვრულ სტილთა ცვლექტური თანაარსებობის თვალნათლივი სურათი XIV ს. შუახანებისთვის უკვე საგრძნობლად შეცვლილია. მოცემულ პერიოდში ქართული კულტურის არეალში საბოლოოდ მკვიდრდება პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილი, რომელიც ადგევატურად ასახავს ბიზანტიის სულიერი კულტურის მოწინავე კერებში მიმდინარე მხატვრულ პროცესებს. საუკეთესო ქართულ ძეგლებში კარგად ჩანს ამ პროცესების შეთვისებისა და დამკვიდრების მკაფიო ტენდენცია, რისი ერთი კერძო მაგალითიც ღირბის ღმრთისშობლის მიძინების ცვლესიის მაღალოსტატური და დახვეწილი მოხატულობაა.



შესავალი

1. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982. გვ. 13; ვრცლად საკითხის შესახებ იხ. ქ. მიქელაძე, 2001.
2. Т. Вирсаладзе, 1946, тезисы доклада; Т. Вирсаладзе 1977, с. 21.
3. ი. ჭიჭინაძე, 2002, გვ. 126-146 ვრცლად იხ. ი. ჭიჭინაძე, 2004; ფერადი ალბომი: ქართული მინიატურა IX-XIII სს. ოთხთავები, 2000;
4. Дж. Иоселидзе, 1989, с. 6, Antony Eastmond, 2004, p. 109, 135
5. ე. თაყაიშვილი, 1950, გვ. 69-79; სამეცნიერო ლიტერატურაში პერევისას წმ. გიორგის ეკლესიის ადრეული ფენის მონატულობა, საგანგებო დასაბუთების გარეშე, XIII-XIV სს-თა დათარიღებული (Е. Л. Привалова, 1977, сс. 125, 139). ამავე დროს, თარიღს მიანიშნებს როგორც სპეციფიკური იკონოგრაფიული დეტალი – საკურთხეველში ბასილი დიდის ომოფორიონზე მრგვალი დაბოლოებების მქონე ე. წ. „ლათინური ჯვრები“, რომელთა გამოსახულებებიც კონსტანტინეპოლის ეკლესიის რომთან კავშირის საბოლოო გაწვევებისა და განსაკუთრებით კი, ლიონის უნიის მიღების, ანუ XIII ს. 70-80-იანი წლების შემდეგ სამართლმადიდებლოს სხვა ქვეყნებთან ერთად, საქართველოშიც ქრება წმ. მამათა გამოსახულებებიდან (Дж. Иоселидзе, 1989, с. 48), ისე საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე. მონატულობის ქვემოდან შემოსაზღვრავ რეგისტრის წითელ ზოლზე გაკრული ხელით შესრულებული ვრცელი მხედრული წარწერის ფრაგმენტი, რომელიც პალეოგრაფიული ანალიზის საფუძველზე, ზ. სხიტლაძის ვარაუდით, XIV ს-ზე გვიანდელი არ უნდა იყოს.
6. ვრცლად იხ. მ. ბულია, 1993.
7. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 20; ვრცლად იხ. ნ. სიმონიშვილი, 1994.
8. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 21; საფარის მხატვრობის შესახებ: გ. ხუციშვილი, 1988, თუმცა მასში არაა მკაფიოდ გამოიჯნული ადრეული და მოგვიანო ხანის მხატვრული ფენები.
9. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 21. ლიხნეს მონატულობის შესახებ: Л. А. Шервашидзе, 1980, сс. 67-150; მარტვილის მხატვრული ფენების შესახებ: ნ. ჩიხლაძე, 1996, გვ. 94-103.
10. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 22; უბისის მხატვრობა პირველია შუა საუკუნეების ქართულ მონატულობათა შორის, რომელსაც მონოგრაფიული ნაშრომი

მიქელენა (შ. ამირანაშვილი, 1930) ამავე დროს, სპეციალისტთა გამოჩენული, გაუნელებელი ინტერესის მაჩვენებელია, მის შესახებ 2006 წელს გამოსაცემად მომზადებული კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გამოკვლევა (ნ. ბურჭულაძე, 2006)

11. Л. М. Евсеева, 1977.с.с. 3-12. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზარზმის მოხატულობის 2005 წლის წინასარესტავრაციო დაზვერვითი სამუშაოების ჩატარებისას გამოითქვა მოსაზრება, რომ მხატვრობა ერთგვაროვანი არაა არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ნაწილი XX ს. დასაწყისშია გადაწერილი. ფიქრობენ, რომ მოხატულობის გარკვეული ნაწილი შესაძლოა XVI ს. შეესრულებინათ (მ. ჯანჯალია, ნ. კუპრაშვილი).
12. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 21.
13. Л. М. Евсеева, 1977, с. 10.
14. Л. Евсеева, 2002. сс. 170-171.
15. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 23.
16. Л. М. Евсеева. 2002. с. 171.
17. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994. გვ. 143-145; ტაბ. 36.
18. ნ. ბურჭულაძე, 2002. გვ. 84.
19. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 23.; Л. Евсеева, 2002, с. 171.
20. Т. Вирсаладзе, 1977, с. 20.; Л. Евсеева, 2002. с. 170.
21. И. Лордкипанидзе, 1990, сс. 147-171.
22. ნ. ანდლულაძე, 1976. გვ. 15.
23. ი. ლორთქიფანიძე, 1973. გვ. 71-72.

## I თავი

1. ხუროთმოძღვრების გვიანი გადაკეთებების თაობაზე იხ. წიგნის პირველი ნაწილი, გ. გაგოშიძის გამოკვლევა ღირბის ხუროთმოძღვრების, წარწერებისა და რელიეფების შესახებ. XVII ს. მოხატულობის ფრაგმენტები კი ძირითადად, გვხვდება მძლეველი წმ. გიორგის შხართან და ცხენის თავთან, შარავანდიანი თავების სახით; აგრეთვე „ღმრთისშობლის ამალღების“ ზემოთ, მედალიონში გამოსახული წმ. დედის წელამდე ფიგურის; დასავლეთ კედელზე, ანგელოზის ფრონტალური გამოსახულების, სარკმლის ქვეშ ჩვილი მაცხოვრის თავის მოხატულობის სახით და სხვ.  
XVII ს.-ში სანახევროდ იფარება ჩრდილოეთ კედელზე „მიძინების“, სცენა ნალესობის 6-7 სმ-იანი ფენით, რომელშიც გამოყვანილია შესრულებული თა-ლი, ხოლო თაღის კუთხეებში კალიგრაფიული ხელით შესრულებულია თეთრი და ლურჯი ფერის მცენარეული ორნამენტი, მათ შორის, მარჯვენა კუთხეში წითელი საღებავით დატანილი მიხაკის ცნობილი მოტივიც. თაღის ნალესობის თეთრ ზედაპირზე დღეს თითქმის სრულად გადარეცხილი ღმრთისშობლის სადიდებელი რეასტრიქონიანი შავი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტები გაირჩევა, იკითხება ტექსტის დასაწყისი: “ყԾԻՆԸ ԲՅԻԾԸ ՈԳԼԸ ԾԻԾԸ [ԽԾԳԻՆ] ՄԻԽԻՆԻՄԻ ԳԸԸԼԻՐԻԿԻՆԻ.. (ს. ყოვლად წმიდაო ღთისა დედაო [რომელი] პირველივე მოასწავებდი..). წარწერის გრაფიკული ასლის შემსრულებლის, გ. გაგოშიძის ვარაუდით, ბოლო სტრიქონებში XVII ს.-ში განხორციელებულ სამუშაოთა დამკვეთი ქტიტორის სახელი შეიძლება ყოფილიყო მოხსენიებული, თუმცა მისი ამოკითხვა არ ხერხდება. თუ რატომ გაჩნდა ღმრთისშობლის სადიდებელი ვრცელი ტექსტი ამ ადგილზე – ღმრთისშობლის „მიძინება-ამალღების“, უფრო კი, „ღმრთისშობლის ამალღების“ ქვეშ („მიძინების“ გამოსახულება ხომ ამ ტექსტისთვის მომზადებული ნალესობითაა სანახევროდ დაფარული), გარკვეული ვარაუდის გამოთქმის საშუალებას გვაძლევს XVII ს. საბუთით დამოწმებული ღირბის ეკლესიის სახელწოდება – „კუბოს ღვთისშობელი“, რომელიც XVIII ს. საბუთშიც მეორდება და ღირბის ეკლესიის სახელთან დაკავშირებული მყარი ტრადიციის არსებობაზე მიანიშნებს (ნ. ზუციშვილი, 1999, გვ. 38). ჩვეულებრივ, მსგავსი სახელწოდება ეკლესიის მთავარ სალოცავ ხატს მიეძღრება და იმასაც მიანიშნებს, თუ ვისი სახელობისაა ტაძარი. „კუბოს ღვთისშობელი“, ვფიქრობ, უნდა უკავშირდებოდეს

„ღმრთისმშობლის ამალღების“ აქ წარმოდგენილ უიშვიათეს გამოსახულებას, სადაც საგანგებოდაა დედა ღმრთისას ღია და ცარიელი ქვის კუბო წარმოდგენილი. სახელწოდება „კუბოს ღვთისმშობელი“ შესაძლოა ღმრთისმშობლის სადიდებელ, ზემოხსენებულ XVII ს. ტექსტშიც იყო დამოწმებული და ღირბის ცკლესიის ტრადიციის თანახმად, როგორც ჩანს, ამ ადგილზე არსებულ ტაძრის მთავარ სალოცავ ხატს, „ღმრთისმშობლის ამალღების“ გამოსახულებას მიემართებოდა (კედლის მხატვრობის ზოგიერთი გამოსახულების წმინდა ხატებად მიჩნევისა და საგანგებო თაყვანისცემის ტრადიციის შესახებ იხ. X. Бельтинг, 2002, сс. 261, 571-573. ღირბის მოხატულობაში ამ ტრადიციის შესაძლო გამოვლენის თაობაზე უფრო ვრცლად II თავში ვისაუბრებთ).

2005 წლის ზაფხულში, „ქართუ“ ჯგუფის საქართველოს ისტორიულ ძეგლთა დაცვისა და გადარჩენის ფონდის ფინანსური ხელშეწყობით, შპს „არქიტექსის“ მიერ (ხელმძღვანელი არქიტექტურის რესტავრატორი შალვა მელიქიძე), სხვა სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოებთან ერთად, შესრულდა კანკელის არქიტრავესა და ქვედა ნაწილებზე გვიანდელი გაჯის ნაღესობის ფენის მოხსნა (ტაბ. 28). გამოჩნდა ბრტყელი, კვადრატული აგურითა და ნატეხი ქვით ნაგები ორფა სტრუქტურა, რომლის შუაში სიცარიელეა. გამოჩნდა აღსავლის კარისა და სახატე ნიშების აგურით გამოყვანილი, XVII ს-თვის დამახასიათებელი, შეისრული ფორმის თაღებიც (ფოტოზე მოცემულ სახატე ნიშებში ნაღესობა ჯერ არ არის მოხსნილი და ამიტომ არ მოჩანს ნაღესობის ქვეშ დამალული შეისრული ფორმა, რომელიც მოგვიანებით გამოჩნდა). კანკელის არქიტრავეზე ორ რიგად მოცემული ხატები ქვედა მხრიდან ნაღესობით გამოყვანილი რელიეფური ლილვით ემიჯნება კანკელის დანარჩენ ნაწილს. რელიეფური მოჩარჩოება არქიტრავს ოთხივე მხრიდან შემოუყვებოდა, თუმცა დღეს მხოლოდ მარცხენა მხარეს, ვერტიკალურ წიბოს შემორჩა. არქიტრავის მარჯვენა გვერდის დაზიანების გამო ზედა რიგის ერთი ხატი სანახევროდ ჩანს. დაზიანებული ხატის გარდა, ზედა რიგში კიდევ შვიდი გამოსახულებაა, ხოლო ქვედა რიგში სულ შვიდი ხატია.

„ვედრების“ ზედა რიგის ხატებიდან ცენტრში ფრონტალურად გამოსახული მაცხოვარი – „მეუფე მეუფეთა და მღვდელთმოდღარი ღიდი“ გაირჩევა, მაკურთხეველი მარჯვენითა და მეორე ხელში თვალ-მარგალიტით მორთული კოდექსით (ტაბ. 29). ჩანს მოწითალო-აგურისფერი ხაზით დამუშავებული, მარგალიტებით მორთული საკოსი, საბუხარები და მოღურჯო-ნაცრისფრად

ჩამოყვანილი ომოფორის ფრაგმენტები. ოდნავი იკითხება წერილთვალეზე, აღმოსავლური ტიპის სახე და ჯერული შარავანდის ნაწილი. მაცხოვრის მიტრა, ხატის ზედა ნაწილის დაზიანების გამო, აღარ ჩანს. მის მიმართ შებრუნებული დედა ღმრთისას და იოანე ნათლისმცემლის ტრადიციული მკედრებული ხელის მოძრაობა შეცვლილია განსხვავებული ექსტიკულაციით. ღმრთისმშობელს ერთი ხელი მკერდთან აქვს მიტანილი; მეორე, დაბლა დახრილი. მისი გაშლილი ხელისგული მიმართული არაა უშუალოდ მაცხოვრისკენ. ექსტი რამდენადმე თეატრალური და წარმოდგენითი ხასიათისაა. იოანე ნათლისმცემლის მკერდთან შეყრილი, ერთმანეთს გადაჯვარდინებული შიშველი მკლავები შედარებით მკაფიოდ იკითხება მომწვანო-ფიროზისფრად დაფერილი აქლემის ბეწვის სამოსზე. მკვეთრ აქცენტებს ქმნის კუთხით „ჩაჭრილი“ გულისპირის აღმნიშვნელი შავი ხაზი და მუქი მოშავო-ყავისფერი თმა-წვერი. სახე დაზიანებულია, თუმცა ფერადოვანი შეხამებით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ამ შემთხვევაშიც შესაძლოა აღმოსავლური იკონოგრაფიული ტიპი ყოფილიყო გამოსახული. ნათლისმცემლისგან განსხვავებით, ღმრთისმშობლის ხატი თითქმის მთლიანად წარმოადგენს და მოწითალო-მოყავისფრო მფორიუმის სილუეტისა გაირჩევა. პოსტბიზანტიურ მხატვრობასა და ხატწერაში ფართოდ გავრცელებული მაცხოვრის ეს იკონოგრაფიული ტიპი, რომელიც საქართველოში ვედრების გამოსახულებებში განსაკუთრებულ პოპულარობას XVII ს-ში აღწევს (ხ. ჩიხლაძე, VI, 2000, გვ. 91-92), ისეთ იკონოგრაფიულ ნიშნებთან ერთად, როგორიცაა აღმოსავლური ტიპი და დასავლეთეოპული მხატვრობით ნასაზრდოები ექსტიკულაცია, კრეტული ხატწერისგან განსხვავებული, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს და პირველ რიგში, ალექსანდრე და იერუსალიმში შორის მოქცეული, „მელქიტებად“, წოდებული არაბულენოვანი მართლმადიდებელი სამყაროს XVII ს-თვის განსაკუთრებულად წარმატებულ მხატვრულ სკოლებთან კავშირზე შეიძლება მოგვანიშნებდეს (Virgil Candea, 1997, p. 22-26). თუ ერთი მხრივ, გავითვალისწინებთ ღირბის მონასტრის მჭიდრო კავშირს იერუსალიმთან, რაც XVII ს-ში წყაროებითაც დასტურდება (ვახუშტი ბატონიშვილი, 1973, გვ. 374; სძა, 1990, გვ. 367-368), ხოლო მეორე მხრივ, ამ პერიოდის ქართულ მხატვრობაში ასახულ ამ აღმოსავლურ ქრისტიანული ხატწერის გარკვეული გავლენის კვალს (ხ. ჩიხლაძე, VII, 2001, გვ. 80-81), ვარაუდი შესაძლოა უფრო დამაჯერებელიც გახდეს. თუმცა დაბეჯითებით მსჯელობა, ტემპლონის ხატების უკიდურესად სავალალო

მდგომარეობის გამო, სამწუხაროდ, რთულია.

ვედრების ცენტრალურ გამოსახულებას მთავარანგელოზებისა და წონებით ხელში წარმოდგენილი მოციქულების ხატები მოსდევს. ქვედა რიგც მოციქულთა გამოსახულებებს ეთმობა. ძლიერი დაზიანების მიუხედავად, მხატვრული ზედაპირი უკეთ შემორჩა ამ რიგის ცენტრალური ორი ხატიდან მარცხენას. მწვანე ფონზე თავთან გაირჩევა წითელი ასომთავრული წარწერა: **ԲԱ ԲԷ[ԿԼԻՄ] Ե[Ը]Կ[Ը]** („წმ მამხარებელი კლიმენტ“). მახარებელს გრძელი თეთრი წვერი მკერდზე ეფინება, ყურს უკან მოუჩანს მოკლე, ჭაღარა თმა. თმა აღნიშნულია შუბლთანაც, რომელსაც მუქი მოწითალო-ვარდისფერი ედება. ზედაპირი თეთრას ფაქიზი მონასმებით მუშავდება. თმა წითელი და თეთრას წვრილი, პარალელური მონასმებითაა გადმოცემული. სახის შემომწერი კონტური მკვეთრი შავი ხაზია. შავადაა შემოწერილი მუქი ყვითელი შარავანდიც. მას სამოსით დაბურულ ხელში წინ გაწვდილი, მარგალიტებით მოოჭვილი წიგნი უპყრია. წმ. კლიმას ქიტონი მომწვანო-ფირუზისფერია, მოსასხამი კი ყვითელი. მოციქულთა ფიგურები განსხვავებული მოძრაობითაა წარმოდგენილი. მარცხენა კიდეში გამოსახული ხატის ზედაპირი იმდენადაა გადარეცხილი, რომ კარგად ჩანს მოსაშადებელი ნახატის ოსტატურად დატანილი გრაფია. მოციქული რთულ რაკურსშია მოცემული: თავი ცენტრისკენ აქვს მიბრუნებული, სხეული კი საპირისპირო მხარეს იშლება. ნახატი წითელი მონასმით სრულდება. სამოსის ფერადონება ისევე, როგორც ფონებისა, როგორც ჩანს, XVII ს. ამ ყაიდის მხატვრობისთვის დამახასიათებლად, ღია ფერის უნდა ყოფილიყო. ფონები ღია ფირუზისფერი-მწვანე ჩანს, სამოსის გადმოცემისას კი გამოყენებულია ვარდისფერი, ღია ყვითელი. მოციქულთა ხატებზეც, თუმცა ფრაგმენტულად, მაინც იკითხება ის საერთო მხატვრული ტენდენციები (წერის ფერწერული მანერა; ფაქტურის, მოცულობის გადმოცემის მცდელობა; ღია ფერებით წარმოდგენილი მდიდრული კოლორიტი, რომლებიც მისი შექმნის ეპოქაზე მკაფიოდ მიანიშნებს და გვაძლევს საშუალებას ვივარაუდოთ, რომ ეს ალბათ, თავისი დროის მოწინავე მხატვრობა უნდა ყოფილიყო.

2. ფ. ლევდარიანი, მ. ლომაძე, მ. გელობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, 5, 1990, გვ. 368.
3. Е. Л. Привалова, 1980, с. 18., Ж. Лафонтен-Дозонь, 1977, с. 15.
4. Н. П. Кондаков, II, 1998, с. 316.
5. S. Dufrenne, 1970, p. 23-24.
6. Г. В. Попов, А. В. Рындин, 1979, сс. 291-292, сс. 408, 409.
7. Э. С. Смирнова, 1976, сс. 206-207, сс. 318, 319, Г. В. Попов, А. В. Рындин,

1979, ს. 293.

8. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 43, 45, 46.
9. Е. Л. Привалова, 1977, ს. 24.
10. რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, 1982, ტაბ. 64.
11. ც. კილაძე, 1, 2002, გვ. 108-109, ნახ. 1.
12. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, 1983, სს. 117-118.
13. ფ. დვედარიანი, თ. დვალი, გ. მარსაგიშვილი, 5, 1990, გვ. 198-199.
14. ი. ხუსკივაძე, 2003, გვ. 115, 123.
15. ი. ხუსკივაძე, 2003, გვ. 21, 42.
16. ი. ხუსკივაძე, 2003, გვ. 229, 235.
17. Таня Вельманс, 1983, ს. 3.
18. აგვისტოს 14 დღესა მიცვალება ყოვლად წმიდისა ღმრთისშობელისა თქმული წმიდისა მამისა ჩვენისა კესარიელისა ბასილისა, რაჟამს იგი აღვიდოდა ქუეყანით ზეცად, მ. საბინინი, 1882, გვ. 5; „რაჟამს მიიცვალე, ღმრთისშობელო ქალწულო, მისსა, რომელი იგი იშვა შენგან მიუწოდომელად, მუნ იყო იაკობ, ძმაჲ უფლისა და პირველი მღვდელთმთავარი, პეტრე, გამორჩეული კლდჳ და თავი ღმრთისმეტყუელთაჲ და ყოველი კრებული დიდებულთა მოციქულთა“. დასადებელნი მარიაშობისანი. უძველესი იადგარი, 1980, გვ. 551.
19. მ. საბინინი, 1882, გვ. 11-12. არსებობს ამ სიუჟეტის გადმომცემი იშვიათი გამოსახულება, შესაბამისი თანმდევი წარწერით, გელათის მთავარი ტაძრის XVI ს. მოხატულობაში. ი. მამაიაშვილი, 4-5, 2003, გვ. 231.
20. Дионисий Фурноаграфиот, 1868, ს. 364.
21. ნ. ჩიხლაძე, IX, 2004, გვ. 98-99.
22. И. Г. Лордкипанидзе, 1992, ილ. 26.
23. ფ. დვედარიანი, მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, 5, 1990, გვ. 368
24. ინფორმაცია მოგვაწოდა რესტავრატორმა დავით გაგოშიძემ. „მანდილიონის ანუ „პირი ღმრთისას“ სახისმეტყველების, საქართველოში მის მიმართ საგანგებო თავყენისცემის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციისა და ადრეული შუა საუკუნეებიდან ჩვენში გავრცელებული მრავალრიცხოვანი ნიმუშების მხატვრულ თავისებურებათა შესწავლას მიეძღვნა სახელოვნებათმცოდნეო ნაშრომები: ზ. სხირტლაძე, 2003; ე. გედევანიშვილი, 2003.
25. А. И. Яковлева, 1977, ს. 396., В. М. Ковалева, 1978, სს. 153-154.
26. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 36.

27. O. E. Этингер, 2000, с. 17
28. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 231.
29. O. Bogdanović, V. Djurić, D. Medacović, 1978, ill. 59.
30. V. R. Petcović, 1934, ill. CXXXVI.
31. Ivan M. Jorjević, 1981, с. 94.
32. ზ. სხირტლაძე, 2, 1982, გვ. 125.
33. ნ. ბურჭულაძე, №12, 1990, გვ. 37.
34. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 240.
35. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 64.
36. Г. Н. Чубинашвили, 1959, с. 204, таб. 203.
37. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig. 35, 38.
38. В. Н. Лазарев, 1960, с. 29, таб. 6-8.
39. ნ. აბაქელია, 4, 2002, გვ. 22-23.
40. Граф А. С. Уваров, I, 1908, сс. 187-188.
41. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 232.
42. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 232.
43. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 70-74.
44. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 80-81.
45. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig. 43.
46. Dusan Tatić, 1968, p. 107.
47. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig. 19.
48. თ. საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 39.
49. Э. С. Смирнова, 1976, с. 204.
50. ზ. სხირტლაძე, №4, 1982, გვ. 167.
51. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 91-106.
52. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, сс. 279-280.
53. Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 63-64.
54. Э. С. Смирнова, 1976, с. 204, Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 280.
55. Э. С. Смирнова, 1976, с. 205., Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 109, Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 280.
56. Е. Такаишвили, I, 1905, с. 55.
57. გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 36, 37.
58. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 116.



59. Efthalia C. Constantinides, 1992, ill. 251, a, b; 253.
60. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p.130-131.
61. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 233.
62. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 131.
63. И. Лордкипанидзе, 1992, с. 50.
64. Dora Panayotova, 1964, p. 112-115.
65. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.29.
66. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 132.
67. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 35-43, fig. 16.
68. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 62, fig. 35.
69. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 138.
70. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 234.
71. S. Dufrenne, 1970, p.57.
72. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.23.
73. Dusan Tatič, 1968, p. 112.
74. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 84-89.
75. Л. И. Лифшиц, 1987, илл. 70.
76. ზ. სხირტლაძე, 4. 1982, გვ. 169.
77. ბ. ბურჭულაძე, №12, 1990, გვ. 37.
78. Е. Такашвили, I, 1905, с. 56.
79. Andre Grabar, 1968. p. 128, 132; С. С. Аверинцев, I, 1980, с. 173.  
Ю. Г. Бобров, 1995, с. 67.
80. С. С. Аверинцев, I, 1980, с. 173.
81. Г. В. Попов, А. В. Рындина.1979, с. 344.
82. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 235.
83. Н. Покровский, 1892, с. 25., С. С. Аверинцев, I, 1980, с. 174.
84. Н. Покровский, 1892, с. 16., Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 67-68.
85. O. Demus, 1949, p. 265-266.
86. Н. Покровский, 1900, с. 205.
87. Дионисий Фурноаграфиот, 1868, сс. 559-563.
88. იაკობის აპოკალიფსი, 1991, გვ. 235-236..
89. J. Myslivec, 1932, p. 102-103
90. А. И. Рогов, 1973, сс. 341-342.

91. Ivan. M. Jorjević, 1981, c. 95, таб. 21.
92. Цветан Грозданов, 1980, сс. 125-126, таб. 90.
93. Г. С. Колпакова, 1996, с. 55., В. Д. Лихачева, 1977, сс. 20-21.
94. О. Попова, 2002, сс. 84-85.
95. Jacqueline Lafontaine-Dosogne, 1964, fig.31.
96. ნ. გიორგობიანი, 4-5, 2003, გვ. 254.
97. Е. Такаишвили, 1905, с. 56
98. Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 72-78.
99. Н. Покровский, 1892, с. 71.
100. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 78-79, ill. 46.
101. Ю. Г. Бобров, 1995, сс. 75.
102. В. Н. Лазарев, 1983, илл. 94.
103. Дж. Иосебидзе, 1989, сс. 34.
104. ცხენებზე ამხედრებული მოგვთა „მოგზაურობის“ თხრობითი ხასიათის ეპიზოდი, რომელიც ადრეული ხანის ბიზანტიური წრის ძეგლებში იშვიათად გამოისახებოდა და საკმაოდ გავრცელებული ჩანს XII ს. რუსულ მოხატულობებში (ნოვგოროდის ანტონიევის მონასტერი – 1125 წ., მიროვის მონასტერი – 1140-იანი წწ., კიდეშკას ბორისოვლების ეკლესია – XII ს. 50-იანი წწ. ), ფართო გავრცელებას პალეოლოგოსთა ხანის „შობის“ კომპოზიციებში აღწევს. В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 35-36. ქართულ ძეგლებში ის, როგორც ჩანს, XIV ს.-დან ჩნდება, მაგ. სორის ჯვარცმის ეკლესიაში (გ. ბოჭორიძე, 1994, გვ. 215-224; ი. ჭიჭინაძე, 1985, გვ. 29) მაგრამ ხშირად მაინც არ გამოსახავდნენ. მოგვიანო ხანის იშვიათ მაგალითს ეხედებით გელათის წმ. გიორგის XVI ს. მოხატულობაში (ნ. ჩიხლაძე, 1993, გვ. 53)
105. Ю. Г. Бобров, 1995, с. 78.
106. გრიგოლ პალაშა, 2001, გვ. 16.
107. Дж. Иосебидзе, 1989, сс. 34-35.
108. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 296.
109. Дж. Иосебидзе, 1989, с. 35.
110. О. Е. Этингوف, 2000, сс. 211-212
111. О. Е. Этингوف, 2000, с. 213
112. Козьма Маяумский. Первый канон на Успение, *Ловягин*, 1875. с. 102,

- О. Е. Этингоф, 2000, сс. 214-215.
113. Иоанн Дамаскин, 1997, с. 286, О. Е. Этингоф, 2000, с. 213.
  114. Euthimios Tsigaridas, 2000, p. 131.
  115. Euthimios Tsigaridas, 2000, p. 131, В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 32-33.
  116. В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 33-34.
  117. А. Н. Овчинников, 1978, схема 2, илл. 40-45., L. Wratlslaw-Mitrovič, N. Okunev, 1931, p. 151, В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 32-34.
  118. Цветан Грозданов, 1980, с. 70.
  119. В. Д. Сарабьянов, 2001, с. 35.
  120. А. А. Горматюк, 2003, сс. 249-272.
  121. К. Мачабели, 1998, сс. 87-120, 292-295, илл. 5., 6. ჩუბინაშვილის აზრით, ქტიტორის ირანული სამოსის დამახასიათებელი ნიშნების მიხედვით, სტელის რელიეფი VI ს.-ის 30-70-იან წლებს შორისაა შექმნილი, რადგან VI ს. ბოლო მეოთხედიდან, როცა ქვეყანამ პოლიტიკური და კულტურული ორიენტაცია ბიზანტიის სასარგებლოდ გადაწყვიტა, წმინდა ირანული ან „ირანიზირებული ქართული“ სამოსის გამოსახვა მკვლევარს შესაძლებლად აღარ მიაჩნია, რისი მტკიცების საფუძველს ნუმისმატური მასალაც აძლევს. Нико Чубинашвили, 1972, сс. 71-73.
  122. კ. მაჩაბელი სცენას „ღმრთისმშობლის სულის ამაღლებას“ უწოდებს. К. Мачабели, 1998, сс. 112, 294, 314., გ. ჯავახიშვილი – „ღმრთისმშობლის ამაღლებას“. გ. ჯავახიშვილი, 1998, გვ. 34, ტაბ. XXVI.
  123. К. Мачабели, 1998, сс. 111-115, 294-295, илл. 5.
  124. А. А. Горматюк, 2003, с. 261. ტექსტი რუსულად ჩვენ მიერ არის ნათარგმნი.
  125. A. Wharton Epstein, 1988, p. 29-30; В. Д. Сарабьянов, 2001, с. 29.
  126. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 86-87, ill. 54.
  127. В. Н. Лазарев, 1986, таб. 511.
  128. О. Попова, 2002, с. 84, таб. 69.
  129. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, сс. 357-358.
  130. ბლაქერნის მონასტრის სიწმინდეები, ძირითადად ღმრთისმშობლის კუბო და სამოსელი (მაფორიუმის), იოანე დამასკელის ღმრთისმშობლის მიძინების II ჰომილიის მიხედვით, იმპერატორ მარკიანეს (450-457 წწ.) დროს თეოდოსი II-ს (408-450 წწ.) დამ, წმ. პულხერიამ იერუსალიმის არქიეპისკოპოსს გამოაგზავნინა ბლაქერნის მონასტრისათვის ( В. Д. Сарабьянов, 2001, с.

32), თუმცა არსებობს მოსაზრება, რომ კუბო, რომლის ადგილმდებარეობის გამო ერთმანეთს ედავებოდნენ ეფესო და იერუსალიმი, არ შეიძლება კონსტანტინეპოლში მოხვედრილიყო და მის ნაცვლად წამოიღეს ღმრთისმშობლის სამოსელი, რომელიც ბლაქერნის მონასტერში უფრო მოგვიანებით, ლეონ I (457-474 წწ.) დროს მოხვედრილა (X. Бельтинг, 2002, сс. 48-53 ). ამდენად, ღმრთისმშობლის კულტის დამკვიდრება სწორედ „მიძინების“ მემორიალურ სიწმინდეებს უკავშირდება ჯერ კიდევ იმ დროიდან, როცა „მიძინება“ არ იყო ოფიციალურ დღესასწაულად დაღვნილი. ოფიციალურად კი მისი აღნიშვნა ბიზანტიელების სპარსელებზე გამარჯვების დღეს, 15 აგვისტოს იმპერატორმა მაკრიკიუსმა (582-602 წწ.) დაამკვიდრა (В. Д. Сарабьянов, 2001, с. 32, прим. 17).

131. წმ. იოანე დამასკელის თანამედროვე წმ. გერმანე კონსტანტინეპოლელის დროს ფართოდ იყო გავრცელებული ღმრთისმშობლის სარტყელის კულტი, რაც მოგვიანებით აისახა კიდევ იოანე თესალონიკელის ღმრთისმშობლის მიძინების ჰომილიაში. პატრიარქ ფოტიუსის (IX ს.) დროს ღმრთისმშობლის მემორიალურ სიწმინდეებთან – სამოსელთან, სარტყელთან დაკავშირებული დღესასწაულები დაღვნილია, ამიტომ ფიქრობენ, რომ თომას სარტყელთან დაკავშირებული ეპიზოდი დასავლური წარმოშობის არ უნდა იყოს (Цветан Грозданов, 1980, с. 70). საგულისხმოა, რომ პატრიარქი გერმანე კონსტანტინეპოლელის იშვიათი გამოსახულება, სხედასხვა ერესებისგან მართლმადიდებლობის დამცველ სამ სხვა პატრიარქთან ერთად, გვხვდება ლიხნეს XIV ს. მოხატულობაში, სადაც საგანგებოდაა გამოყოფილი „ღმრთისმშობლის ღიდების“ თემა და იწლება „ღმრთისმშობლის მიძინების“ გავრცობილი კომპოზიცია „ამაღლებისა“ და „თომასთვის სარტყელის გადაცემის“ ეპიზოდით (Efthalia Costantinides, 1990, p. 29-30).
132. В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 32-37.
133. Цветан Грозданов, 1980, сс. 67-68.
134. Stilianos Pelekanidis, Manolis Chatzidakis, 1985. p. 85-86, fig. 10.
135. В. Н. Лазарев, 1983, илл. 7.
136. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 320.
137. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 86-87, ill. 54.
138. Dusan Tatič, 1968 p. 126.
139. Bojislav J. Jurič, 1974, с. 50, таб. 44, с.102.

140. ლ. ა. შერვაშიძე, 1980, სს. 111-115, რს. 21.
141. ი. გ. ლორდკიპანიძე, 1992, სს. 59-60.
142. ი. მამიაშვილი, 2003, გვ. 232, ნახ. 1.
143. თ. გაგოშიძე, #1-2, 1993, გვ. 124-139.
144. პოსტბიზანტიური ხანის კოპტურ ხატწერაში „მარიამის ამალეების“ თემა საკმაოდ გაერცელებული ჩანს, გვხვდება ხატები „მალაღანთ“ ეკლესიის მსგავსი ლაკონიური რედაქციით და უფრო გაერცობილიც, სადაც მარიამის მიერ ღრუბელში გახვეული თომასთვის სარტყლის გადაცემის ეპიზოდთან ერთად, მოციქულთა ფიგურებიცაა გამოსახული, ცარიელი კუბოს გარშემო გაოცების გამომხატველი ჟესტიკულაციით. მოციქულთა რაოდენობაც სხვადასხვა ხატზე სხვადასხვაა. განსხვავებულია შესრულების მანერაც. მაღალპროფესიულ, ე. წ. კრეტული სკოლის ხატებთან ერთად, გვხვდება მოჭარბებული არაბული წარწერებით შემკული „ხალხური“ ხელოვნების ნიმუშები. Nabil Selim Atalla, I, 1998, p. 127-129.
145. M. Chatzidakis, M. Acheimastou-Potamianou, 1986, p. 99, ill. 99.
146. Иеромонах Афанасий (Иевтич), 2001, сс. 205-209
147. В. Н. Лосский, с. 171 და Митрополит Сергей (Страгородский), с.140, კრებულში: Всесвятая , 2001.
148. В. Н. Лосский, 2001, с. 171
149. Николай Кавасила, 2002, с. 236.
150. Л. И. Лифшиц, 1970, сс. 95-97.
151. Otto Demus, 1947, p. 26.
152. З. Н. Схиртладзе, 1987, сс. 77-79.
153. ნ. ბურჭულაძე, 12, 1990, გვ. 31-46; საყვარელიძე, გ. ალიბეგაშვილი, 1994, ტაბ. 43.
154. D. Mouriki, 1990, p. 114-115, fig. 46.
155. Otto Demus, 1947, p. 26.
156. О. И. Подобедова., 1980, с. 201.
157. იხ. II თავის უნიშუ. 5.
158. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, 1983, с. 51, რს. 13, 21, 26.
159. ღირბის წმ. გიორგის ყველაზე მეტად ნუზალის გველეშაპის მშესერელი, წმ. მხედარი ემსგავსება ლაშებგახსნილი, აღისყერფაყრიანი თეთრი

ცხენითა თუ წმინდანის აღკაზმულობით, თუმცა განსხვავებულია ორივე ფეხით ყალზე შემდგარი ცხენის პოზა, რითაც ნუზალი ადრეული ხანის სეანურ მობატულობებს ემსგავსება. ნ. ჩიხლაძე, 2004, გვ. 99-100.

160. И. Лордкипанидзе, 1992, с. 87, таб. 97-99.

161. ი. ლორთქიფანიძე, 1973, ნახ. 3, ტაბ. 31<sub>2</sub>.

## თავი II

1. ათორმეტი საუფლო დღესასწაულის ოთხ ტრიადად ჩამოყალიბებული რიგი, რომლის პირველი სამეული – „ხარება“, „შობა“, „მირქმა“ – ქრისტეს ბავშვობას წარმოადგენს, „ნათლისღება“, „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“ – მის საერო ცხოვრებას; მომდევნო სამი – „იერუსალიმს შესვლა“, „ჯვარცმა“, „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ – ვნება-აღდგომას, რომელსაც სამი დამამთავრებელი სცენა – „ამაღლება“, „სულიწმიდის მოყვანა“, „მიძინება“ მოსდევს, ამ თანმიმდევრობით XI ს-სთვის საბოლოოდ დადგენილია. ის მალე შეივსო „ღმრთისმშობლის შობისა“ და „ტაძრად მიყვანების“ სცენებით, რომელთა გამოსახვის ტრადიცია დიდ დღესასწაულთა ციკლის სცენებთან ერთად, VIII საუკუნიდანაც კი მოდის. ამდენად, XII ს-თვის „ათორმეტი“ დღესასწაულის ციკლი გაზრდილ-გაფართოებულია ღმრთისმშობლის ცხოვრების ციკლის სცენებითაც. E. Kitzinger, 1988. p. 52-53.
2. Otto Demus, 1947, p. 26.
3. А. И. Вольская, 1978, сс. 96, 100-101, Анели Вольская, 1988, сс. 407-408.
4. J. Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 50, 203-204.
5. ზ. სხირტლაძე, 2., 1982, გვ. 123.
6. ცნობილი მკვლევარი კურტ ვაიცმანი სინას მთის კარედი ხატის ფრთებზე შეწყვილებული წმ. მხედრების, წმ. გიორგისა და წმ. თეოდორეს გამოსახულებებს, რომელთაც IX-X სს-ით ათარიღებს, წმ. გიორგის მიერ „დეოკლიტიანე მეფე უშჯულომს“ განგმირვის იკონოგრაფიული ვერსიის გამო, ქართული ხელოვნების გავლენით შექმნილს უწოდებს. K. Weitzmann, 1978, p. 57. „წმინდა ქართულ იკონოგრაფიულ რედაქციას“ უწოდებს მას ვ. ლაზარევი. Лазарев В. Н., 1970, с. 79. მხედარი წმინდა გიორგის აღნიშნული იკონოგრაფიული ვერსიის ვრცელ და საფუძვლიან გამოკვლევაში აკადემიკოსი გიორგი ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ: ა) ის სახატე კომპოზიციითა და სრულიად დამოუკიდებელია ლიტერატურული წყაროებისგან; ბ) X-XI სს-ში მხედარი წმ. გიორგის ხატები, რომელთა

შორის ლომის წილი „უშჯულო“ მეფის მძლეველ წმ. გიორგიზე მოდის, ფართოდაა გავრცელებული საქართველოში, რაც დიდი რაოდენობის შემორჩენილი ფაქტობრივი მასალით დასტურდება. მაშინ, როცა სხვა მართლმადიდებელი ქვეყნების და პირველ რიგში, მძლეველი წმ. გიორგის ბიზანტიური ხატები XII ს-ზე ადრეული, თითქმის არ ჩანს. რაც შეეხება, „უშჯულო“ მეფის მძლეველ იკონოგრაფიულ ვერსიას, ამგვარი ხატები სხვა ქვეყნებისთვის, მით უმეტეს, ბიზანტიისთვის უცხოა. გ) X-XI საუკუნეების ამ ტიპის ხატების უმეტესობა წმ. გიორგის მიერ ძლეულ მეფედ ბიზანტიის გვირგვინოსან იმპერატორს გამოსახავს, რაც ანარეკლად მიჩნეული რეალური ისტორიული ვითარებისა, როცა მოცემულ პერიოდში საქართველოს სწორედ ბიზანტია ავიწროებდა. და ამიტომაც, ლამის ეროვნულ იკონოგრაფიულ ვერსიად ჩამოყალიბებული ეს გამოსახულება, რომელსაც იფარის XI ს. დასაწყისით დათარიღებული ხატის წარწერის მიხედვით, „დეოკლიტიანე მეფე უშჯულომს მძლეველი წმ. გიორგი“ შეიძლება ეწოდოს, მტერზე, როგორც ბოროტ ძალაზე გამარჯვების გამომხატველია და საქართველოში გამორჩეული სიყვარულითა და თაყვანისცემით სარგებლობდა. Г. Н. Чубинашвили, 1959. сс. 355-373., თ. საყვარელიძე, 1987, გვ. 49-50.

7. Х. Бельтинг, 2002, сс. 261, 571-573.
8. О. Е. Этингоф, 2005, сс. 496-498.
9. Вонслав Джурич, 2000, с. 140.
10. Б. ხუციშვილი, 1999, გვ. 38
11. О. Е. Этингоф, 2000, с. 58.
12. J. Lafontaine-Dosogne, 1964, p. 202-203.
13. Ю. Г. Бобрлов, 1995, с. 61.
14. იაკობის აპოკალიფსი, №1, 1991, გვ. 230.
15. ა. შანიძე, 1977, გვ. 7-35.
16. შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის, ოქრომჭედლობის, ხატწერისა და ხელნაწერ მინიატურათა ნიმუშებში დაცული ღმრთისმშობლის ციკლების ვრცელი ჩამონათვალი იხილეთ: ზ. სხირტლაძე, 2, 1982, გვ. 114-115.
17. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 218-219.
18. Л. И. Лифшиц, 1974. вып. 3. с. 24, 26 ; Н. Maguire, 1981, p. 53-68.; E. Kitinger, 1990. p. 169-172.; Этингоф О. Е., 2000, сс. 205-228., В. Д,

19. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 205-206
20. H. Maguire, 1981, p. 53-68
21. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 221-222.
22. ე. ჭელიძე, 2001, გვ. 44-45.
23. გ. გაგოშოძე. ღირბის ღმრთისშობლის მიძინების მონასტერი. ხუროთმოძღვრება, წარწერები, რელიეფები, 2006, გვ 15
24. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 38
25. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 39
26. ბატონიშვილი ვახუშტი, 1973, გვ. 374
27. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 37
28. ცნობილია, რომ 1650 წელს როსტომ მეფემ, მარიამ დედოფლის თხოვნით, განაახლა ღირბის მონასტრის შეუვალობის წიგნი; მცირე გამოჩანაწლის გარდა, გაათავისუფლა იგი სამეფო ვალდებულებებისაგან და დაუტოვა მხოლოდ იერუსალიმში გასაგზავნი გადასახადი, რომელიც "ყოველსა საქართველოსა შინა" არსებული ჯვარის მონასტრის მამულებიდან სწორედ ღირბში გროვდებოდა. მონასტრის შეუვალობის წიგნი მეფე ერეკლე II-ს ბრძანებითაც განუახლდა 1785 წელს, რადგან ღირბის მონასტერი, ციხე-სიმაგრესთან ერთად, მეფე თეიმურაზ II და ერეკლე II სტრატეგიული დასაყრდენი იყო ლეკთა წინააღმდეგ ბრძოლებში. ბატონიშვილი ვახუშტი, 1973, გვ. 374; Дм. Бакрадзе, 1875, с. 65, ფ. დევდარიანი, მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, 1990, გვ. 367-368; ნ. ხაზარაძე, 2004, გვ. 35.
29. ღირბის სახელწოდება, ფიქრობენ, რომ „ღიღი ბერიდან“ მომდინარეობს და მონასტრის არქიმანდრიტსაც ხალხი „ღიღი ბერს“ უწოდებდა. ერთი გვიანი გადმოცემის თანახმად, ღირბი ქრისტეს საფლავის მონასტრის საკუთრებაა, სხვა გადმოცემით კი იერუსალიმის ჯვარის მონასტრის, რომლის მიმართ საგადასახადო ვალდებულებებს მონასტერი ლამის XX ს. დასაწყისამდე ასრულებდა, ანუ მას შემდეგაც, რაც ჯვარის მონასტერი ქართველთა საკუთრება უკვე აღარ იყო. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 27-29.
30. საისტორიო წყაროებით ცნობილია, რომ იერუსალიმის ჯვარის მონასტერი დაიბრუნა აღმოსავლეთ საქართველოს მეფე დავით VIII-მ 1305 წელს (ე. მეტრეველი, 1962, გვ. 44-48, 58), ხოლო მოიხატა დასავლეთ საქართველოს მეფე კონსტანტინე III-ს ფინანსური ხელშეწყობით 1327 წელს. Т. Б.



Вирсаладзе, 1973, с. 11., ლ. მენაბდე, 1980, გვ. 107-108; მ. დიდებულიძე, მ. ჯანჯალია, 2003, გვ. 26-33.

31. Умберто Эко, 2004, гв. 134-135. მეცნიერთა ერთი ნაწილის აზრით, შუა საუკუნეების ადამიანის მიერ სამყაროს აღქმას საფუძვლად უდევს სიმბოლოებით აზროვნება და რომ სწორედ სიმბოლოზში გამოხატავს სამყაროს აღქმის შუასაუკუნეებრივ ესთეტიკურ კონცეფციას. სამყაროს ამგვარად აღქმის ორ ფორმას განასხეავენ: მეტაფიზიკურ სიმბოლოზში, უფრო განზოგადებულს, ფილოსოფიურს, რომელიც ძირითადად, ტერეტს საგანთა არსს, მათ სტრუქტურას და ხედავს მათში ღვთაებრივი გამოვლინების სილამაზეს და უნივერსალურ ალეგორიას, რომლის დროს ყოველ საგანს, რომელიც, თავის მხრივ, ღვთაებრივი შემოქმედების ნაწილია, მისი უშუალო მნიშვნელობის გარდა, გააჩნია მორალური, ალეგორიული და მისტკური მნიშვნელობები. ამასთან, პირველის მეორედ გარდაქმნის ტენდენცია თუმცა შეინიშნება, მაინც შეიძლება ითქვას, რომ მოცემულ პერიოდში, ხედვის ეს ორივე ფორმა თანაარსებობს. Умберто Эко, 2004, гв. 113-127.
32. იერუსალიმის ჯვარის მონასტერი საუკუნეების მანძილზე იერუსალიმის ქართული კოლონიის ცენტრი, ხოლო მისი წინამძღვარი - „ჯვარის მამა“ სხვადასხვა დროს გოლგოთის ქართული კრებულის წინამძღვარიც იყო (ელ. მეტრეველი, 1962, გვ. 14; ნ. ხუციშვილი, 1998, გვ. 181). ალბათ, ამანაც განაპირობა განსხეაებული გადმოცემების არსებობა ღირბის მონასტრის ქრისტეს საფლავისა თუ ჯვარის მონასტრისათვის მიეკუთვნების თაობაზე (იხ. შენიშვნ. 3), რაც შესაძლოა, არც კი იყო მკაცრად გამოჯნული. რაც შეეხება სიწმინდეთა გამოსხნა-დაბრუნებას, ბერძნული საპატრიარქოს ცნობით, მათთვის გაწეული დახმარებისთვის ქართველებს ბერძნებმა ჯერ წმ. ნიკოლოზის მონასტერი უბოძეს, მოგვიანებით კი - ჯვარის მონასტერი. ვინაიდან ქართველები ძალზე ბევრნი იყვნენ, ჩვენგან მიიღეს წმ. იაკობის, წმ. იოანე ღვთისმეტყველის, წმ. თევდორეს, წმ. დემეტრეს, წმ. თეკლას, წმ. ეკატერინეს მონასტრები, ხოლო 1308 წელს - „გოლგოთა“ (გრიგოლ ფერაძე, 1995, გვ. 36-39). უცხოელ პილოგრიმთა 1335, 1347, 1370, 1391 წლების ცნობებით, ქართველები ჯვარის მონასტერთან ერთად, ფლიბენ საკურთხეველს ბეთლემის ბაზილიკაში, წმინდა საფლავის ეკლესიის გასაღებს და საკურთხეველებს მაცხოვრის საფლავის რამდენიმე ადგილზე, გოლგოთის ძირში და ღმრთისშობლის საფლავზე გეთსიმანიაში (გრიგოლ ფერაძე, 1995, გვ. 36). ქრისტეს საფლავის გასაღების ფლობის პატივის

დაბრუნება გიორგი ბრწყინვალეს ზეობაში აღსრულდა მისი დიპლომატიური მიმოწერისა (1316წ., 1320 წ.) და შესაბამისი ძღვენის გაგზავნის საფუძველზე, რაც წარმატებით შეასრულა შალვა ქსნის ერისთავის ვაჟმა პიპამ (ძეგლი ერისთავთა, 1954, გვ. 350), ყოველ შემთხვევაში, უცხოელი მომლოცველის 1331-1341 წლებით დათარიღებულ ცნობაში ხაზგასმითაა აღნიშნული უფლის საფლავის გასაღების ქართველთა მიერ ფლობის პატივი, რომელიც მათ XV საუკუნის შუაწლებამდე შეუნარჩუნებიათ. ლ. მენაბდე, 1980, გვ. 140-141.

33. ისტორიულ წყაროებში დამოწმებული ცნობები იერუსალიმის ეკლესია-მონასტრების საქართველოში მიწისმფლობელობის შესახებ XVI ს. II ნახევარზე ადრეული ხანისა ქართველი მეფეების მიერ გაცემულ სიგელებში დადასტურებული არაა (ნ. ხუციშვილი, 1997, გვ. 116-120; მისივე, 1998, #4, გვ. 183; მისივე, 1999, გვ. 37), თუმცა არსებობს XIV ს. 40-იან წლებში მოღვაწე არაბი ენციკლოპედისტის, ფადალლამ ალ-უმარის ჯვარის მონასტრის ქართველი ბერების მონაცემებზე დაფუძნებული ცნობა, რომ მონასტერი დიდად ქონებას ფლობდა საქართველოში, საიდანაც იღებდა შემოსავალს, მათ შორის, ცხენების რემასაც (გ. ჯაფარიძე, 1985, #3, გვ. 183-185). ამ ცნობის საფუძველზე ნ. ხუციშვილი არ გამორიცხავს, რომ „XVI ს. II ნახევარამდე იერუსალიმის ქართული კოლონია საქართველოში ფლობდა რაიმე სახის უძრავ ქონებას“, თუმცა რატომღაც იქვე დასძენს, რომ „ამ დრომდე (XVI ს. II ნახევარამდე) ეს უძრავი ქონება უნდა ყოფილიყო ბევრად უფრო ცოტა, ხოლო ყმა-მამულის შეწირულებები კი არასისტემატური“ (ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 70).

### თავი III

1. Efthymios Tsigaridas, 1988, p. 80-82.
2. Doula Mouriki, 1978, p. 58, fig. 2, 6.
3. Panagiotis L. Vocotopoulos, 1997, p. 34.
4. Doula Mouriki, 1978, p. 60, fig. 5, 8.
5. Doula Mouriki, 1978, p. 72-73, fig. 37.
6. Nikos Nikonanos, 1886, p. 31-50; 53-64.
7. Doula Mouriki, 1978, p. 73-74, fig. 39, 41.
8. Кирил Крыстев, Васил Захариев, 1961, сс. 17-18, таб. 28, 29, Dora Panaiotova, 1966, p. 35-62.

9. Doula Mouriki, 1975, p. 54-64.
10. Г. С. Колпакова, 1996, сс. 32-70.
11. Chrysanthi Mavropoulou-Tsioumi, 1987, p. 30-44.
12. Doula Mouriki, 1975, p. 58.
13. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 67.
14. Doula Mouriki, 1978, p. 73.
15. Doula Mouriki, 1978, p. 73.
16. Doula Mouriki, 1978, p. 72.
17. Nikos Nikonanos, 1986, pl. 22, IV.
18. Doula Mouriki, 1978, fig. 5.
19. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 60.
20. Nikos Nikonanos, 1986, p. 56.
21. И. Лордкипанидзе, 1992, с. 166.
22. И. Лордкипанидзе, 1992 с. 166-167.
23. Г. К. Колпакова, 1996, с. 64.
24. T. Velmans, 1964, p. 193-199, 212-214.
25. Doula Mouriki, 1975, p. 56.
26. ეს საკითხი, რომელიც პესიკაზმად წოდებული (პესიკა – დაყუდება, მყუდროება ) (წმ. გრიგოლ პალამა, 1996, #1(4), გვ. 4) ათონის ბერთა მისტერიური გამოცდილების გაზიარებას, მათი „გონითი ლოცვის“ შედეგად, უფლის მადლისა და მომავალი საუკუნის განდმრთობილი სიცოცხლის ნიშნის – თაბორის შეუქმნელი ნათლის ჭერეტის შესაძლებლობას და მის დასაცავად დაწერილ წმ. გრიგოლ პალამას 9 ძირითად ტრაქტატსა და მასთან დაკავშირებულ სხვა თხზულებებს ეხება (Протоиерей Иоанн Мейендорф, 2001, с. 403), ღრმად და მრავალმხრივად შესწავლილი რამდენიმე თაობის ბიზანტიის ისტორიკოსთა თუ თეოლოგთა ნაშრომებში. А. И. Сидоров, Архимандрит Киприан Керн и традиция православного изучения поздневизантийского исихазма წიგნში: Архимандрит Киприан (Керн), 1996, сс. XVIII-LXXVIII. იხ. აგრეთვე: Ф. И. Успенский, История Византийской империи, Т. III (Москва, 1948), сс. 582-680, H. G. Beck, Kirche und theologische Literatur in Byzantinischen Reich (München, 1959), S. 709-720, H. Hunger, Theodoros Metochites als Vorläufer des Humanismus in Byzanz. Byzantinische Zeitschrift, Bd. 45, Hft. I, 1952. S. 4-19, H. Beyer, Nicephoras Gregoras als Theologe und sein erstes Auftreten gegen

Hesihasten, Jahrbuch des osterreichischen byzantinischen Gesellschaft. Bd. 20. 1971.S. 171-188, და სხვ. საკითხის ღერძი წმ. გრიგოლ პალამასა და მისი თანამოაზრეების მიერ მემკუდროე ბერთა მისტიკური გამოცდილების დასაცავად შექმნილი ნაშრომებია, რომლებიც მიმართული იყო კონსტანტინეპოლის უმაღლეს საერო და სასულიერო ხელისუფლებასთან დაახლოებული, ბიზანტიელი სწავლული ბერის კალაბრიელი ბარლაამისა და მისი მომხრე „ჰუმანისტების“ წინააღმდეგ, თუმცა როგორც დაპირისპირების საფუძველი, ისე მისი პოლიტიკური ასპექტები არც ახალი იყო და არც სპონტანურად აღმოცენებული. ამ საკითხთან მჭიდროდაა დაკავშირებული კონსტანტინეპოლის ინტელექტუალებს შორის მიმდინარე კიდეც ერთი დაპირისპირება-დავა უნიის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის (Franz Tinnfeld, 2004, გვ. 171). ერთი მხრივ, ამ დისპუტებმა წინ წაიწია საუკუნეების განმავლობაში, ტრადიციულ მართლმადიდებელ ეკლესიურობასა და ანტიკური ფილოსოფიური აზროვნებიდან ამოზრდილ ნეოპლატონიკოსთა იდეებს შორის ჩუმი ღინებით არსებული ბიზანტიის დედაქალაქის სულიერი ცხოვრების თანმდევი დისონანსი (V. Lossky, 1962, p. 129, Г. С. Колпакова, 1996, с. 58., В. Д. Лихачева., 1981, сс. 238-239), მეორე მხრივ, აშკარად დაუპირისპირდა ორი განსხვავებული სულიერი ტრადიცია – ლათინური დასავლეთი და ბიზანტიური აღმოსავლეთი, რომელთა შორის გამარჯვებასაც სამომავლოდ უნდა განესაზღვრა თურქთა მოსალოდნელი აგრესიის წინააღმდეგ ბიზანტიის იმპერიის კათოლიკურ დასავლეთთან კავშირის ხარისხი. ამიტომაც თეოლოგიური კამათი, რომელიც სამი წლის განმავლობაში, 1338-1341 წლებში მიმდინარეობდა, სულ მალე მასშტაბურ მსოფლმხედველობრივ დაპირისპირებაში გადაიზარდა, რომელშიც ჩაბმული აღმოჩნდა ბიზანტიის იმპერიის ლამის ყველა ანგარიშგასაწევი და ავტორიტეტული სასულიერო თუ საერო პირი (Ф. И. Успенский, 1891, сс. 316-317). დავაში ჩაბმული იყო ერთმანეთთან დაპირისპირებული ორი პარტია, რომელთაგან ერთი უფრო შუამდობი მიმართულებისა, ბერ-მონაზონთა სულისკვეთების გამოშატეული და ლათინური დასავლეთის მიმართ შეუწყნარებელი, ხოლო მეორე უფრო ზომიერი, ჰუმანისტური იდეალების მატარებელი, „ლათინიზმის“ შემწყნარებელი და საერო ხელისუფლებასთან თანამშრომლობისთვის განწყობილი იყო (Г. А. Острогорский, 1931, с. 356). პირველს, წმ. გრიგოლ პალამას თაოსნობით, ჰესიქაზმისა და შესაბამისად, ბიზანტიური ნაციონალური იდეის დამცველად მიიჩნევდნენ ბარლაამისა და

მის მომხრეთა წინააღმდეგ, რომლებიც ბიზანტიაში ლათინთა ინტერესების გატარებლებად ასოცირდებოდნენ. ამავე დროს, თურქთა გამანადგურებელი ღარტყმისა და გარდუეალი კატასტროფის მოლოდინში იმპერატორი ანდრონიკე III იძულებული იყო ჯვაროსნული ლაშქრობების შემდეგ ბიზანტიელთათვის მტრად აღქმული ლათინთა სამყაროს მმართველთა შორის ექებნა მოკავშირე. 1339 წელს ის სწორედ ბარლაამს, როგორც მისი ნდობით აღჭურვილ პირს საიდუმლოდ გზავნის ავინიონში პაპი ბენედიქტე XII-ს კარზე დაუყოვნებლივი სამხედრო დახმარების სათხოვნელად, სანაცვლოდ კი ეტაპობრივი მომზადების შედეგად, რომისა და ბიზანტიის ეკლესიების შეერთების უნიაზე ხელმოწერას პირდება. ავინიონში ბარლაამი დაბეჯითებით იცავდა ბიზანტიის იმპერიისა და მართლმადიდებელი ეკლესიის ინტერესებს და არც ერთ სადავო საკითხზე ხელაღებით თანხმობა არ განუცხადებია, ამიტომ მისი გადაჭარბებული „მედასავლეთეობა“ და ბიზანტიის ინტერესების ღალატი ისტორიული საბუთებით არ დასტურდება (Ф. И. Успенский, 1891, сс. 284-295). ბარლაამის „მედასავლეთეობა“ მსოფლმხედველობრივი უფროა, რადგან მისი „კლასიკური კულტურის სულისკვეთებით გამსჭვალული, ბერძნული ფილოსოფიით ნასაზრდოები ჰუმანისტური წყობის აზროვნებისთვის“ (Протоиерей Иоанн Мейендорф, 2001, с. 400) გაუგებარი და მიუღებელი დარჩა ღმრთის მადლის შემეცნების ის გრძნობადი გზა და მისტიკური გამოცდილება, რომელსაც ჰესიქაზმის მიმდევარი ათონელი ბერები ფლობდნენ. მისთვის უფლის ნეტარი ჭვრეტა მხოლოდ რჩეულთა მიერ გონით წვდომაში თუა შესაძლებელი და ისიც არასრულად, უფალთან სიახლოვის შვერძნებას კი ადამიანისთვის მიუღწევლად თვლიდა. ბარლაამი ჭეშმარიტების წვდომის მაქსიმალურად ეფექტურ საშუალებად ლოგიკურ მსჯელობას, კვლევასა და ცოდნის დაგროვებას მიიჩნევდა (Ф. И. Успенский, 1891, сс. 274-279). უფლის არსის შეცნობის შეუძლებლობას წმ. გრიგოლ პალამაც ადასტურებს და ქმნილი, მატერიალური სამყაროს შესწავლის საქმეში არც მეცნიერული დისციპლინების სარგებლიანობას უარყოფს, ამართლებს აგრეთვე მეცნიერული დისციპლინების შეთვისებისას სილოგიზმების, ლოგიკური დასაბუთებისა თუ მაგალითების გამოყენების ეფექტურობას (Монах Василий (Кривошеин), 1936, сс. 101-102), მაგრამ მემყუდროეთა გამოცდილების დასაბუთება სხვა ხასიათისაა და მას წმ. გრიგოლ პალამა თაბორის მთაზე უფლის ფერისცვალების მაგალითით ათეაღსაჩინოებს, როცა რჩეულთათვის სახილველი ხდება უფლის ენერგია, შეუქმნელი ნათელი. ეს კი ღმრთის მადლია, რომელიც „უზემოესია

ბუნებაზეც, სათნოებაზეც, ცოდნაზეც“ და რომლის ადქმის და მიღების უნარი, სწორედაც, რომ ადამიანს ეძლევა, მაშინ როცა ანგელოზთათვისაც უხილავია“. წმ. გრიგოლ პალამა, 1996, №4, გვ. 9-11, ვ. ლოსკი, 1992, №4. გვ. 80.

27. Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003, сс. 567-568.; გრიგოლ პალამას გარდაცვალებიდან ცხრა წელიწადში, 1368 წელს მოხდა მისი კანონიზირება, თუმცა მისი ავტორიტეტი საყოველთაოდ იყო აღიარებული სიცოცხლეშივე და წმინდანად მოაჩნდათ ოფიციალურ აღიარებამდეც, რასაც 60-იანი წლების დასაწყისშივე შექმნილი მისი გამოსახულებებიც ადასტურებს როგორც ვლადიმირის მონასტერში ისე სხვაგანაც. Chrysanthi Mavropoulou-Tsioumi, 1987, p. 41-42.
28. Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003, с. 305.
29. წმ. გრიგოლ პალამა, 1996, #4, გვ. 15.
30. ცნობილია, რომ მაგულას სკიტი, სადაც დაყუდებული იყო წმ. გრიგოლ სინელი და სადაც ჰესიქაზმის მიმდევარნი ისმენდნენ ქადაგებებს, ივერთა მონასტრის კუთვნილება იყო. Л. М. Евсеева, 1977, с. 11.
31. პალამიტური ჰესიქაზმი, რომელიც საფუძვლად დაედო ბიზანტიური კულტურის სულიერ იდეალს ამ პერიოდში, სულაც არ უარყოფდა სხეულებრიობის წარმოჩენას და საერთოდაც, ის არ იყო მომხრე სხეულის დათრგუნვის ასკეტურ-მონოფიზიტური მიმართულებისა. „მისი იდეალია ფერისცვალება და არა განადგურება სხეულისა“ (Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003, с. 569). მეტიც, ადამიანისა და ადამიანურის წინ წამოწევა წმ. გრიგოლ პალამას პოპილეტური შემოქმედებაში მანამდე არნახულ სიმაღლეს აღწევს. ის აცხადებს, რომ ადამიანი კიდევ მეტადაა ღმრთის ხატი, ვიდრე ანგელოზი (Монах Василий (Кривошеин), 1936, сс. 102-103). წმ. გრიგოლ პალამას ანტროპოლოგიის მკვლევარი, არქიმანდრიტი კიპრიანე (კერნი) გაოცებას ვერ მალავს სიმძაფრისა და აღმაფერხნის იმ მუხტის გამო, რომელიც უფლის განკაცების შესახებ წმ. გრიგოლის ქადაგებებშია გადმოცემული. პალამას მიხედვით, უფალი განკაცდა, რათა პატრივი ეცა სხეულისთვის და სწორედ მოკვდავი სხეულისთვის, რათა ქედმაღალ სულებს ვერ გაეხდათ ფიქრი, რომ ისინი ადამიანზე პატიოსანნი არიან და შეძლებენ განღმრთობას მათი უსხეულობისა და მოჩვენებითი უკვდავების გამო (Архимандрит Киприан (Керн), 1996, сс. 309, 367). არქიმანდრიტი

კიპრიანე თელის, რომ ეს სიტყვები შეიძლება ჩაითვალოს იშვიათი სიმაღლის ჰიმნად, ქრისტიანულ ასკეტიკაში ადამიანის სხეულისადმი მიძღვნილ შესაძლოა ერთადერთ ჰიმნადაც კი და თუ ადამიანს ეძლევა შესაძლებლობა დადგეს ანგელოზზე მაღლა, გასაგებია რა სიმაღლეს მიაღწია კაცობრიობის გვირგვინმა ღმრთისმშობელმა (Архимандрит Киприан (Керн), 1996, с. 367), რომლის მიმართ განსაკუთრებული მოწიწება ამ პერიოდის მობატულობებში მისი ცხოვრების ციკლებისა თუ ბიბლიურ წინასახეთა მომეტებულად მომრავლებული გამოსახულებებიც შეტყვევებს. წმ. გრიგოლ პალამასა და მის მიმდევართა, პირველ რიგში კი წმ. ნიკოლოზ კაბასილასის, ერისკაცთათვის პალამიტური სულიერი სახელმძღვანელო ლიტერატურის კლასიკურ ნიმუშთა შემქმნელის ანტროპოლოგია იყო ბიძგი შთაგონებისა, ხოლო მხატვრული ასახვა სხვადასხვა მობატულობაში არა ერთგვაროვანი, არამედ მრავალფეროვანი სახით წარმოიჩნდა (Протопресвитер Иоанн Мейендорф, 2003 с. 568).

32. Doula Mouriki, 1978, fig. 20.
33. L.Panagiotis, 1997, p. 35
34. Л. А. Шервашидзе, 1980, сс. 133-137, Т. Velmans, 1989, pp. 75-80.
35. ნ. ჩიხლაძე, 2004, №3, გვ. 33-36.
36. Efthalia Constantinides, 1990, pp. 29-30.
37. Т. Вирсаладзе, 1977, сс. 21-22.
38. თ. ვირსალაძე ზარზმის მობატულობას XIII-XIV ს. მიჯნით ათარიღებს, თუმცა, ვფიქრობთ, უფრო დასაბუთებული ჩანს ღ. ევსევეას მოსაზრება, რომელიც ზოგიერთი სიმბოლური კომპოზიციის წარმოშობას პალამიტურ მოძრაობასა და ათონის მხატვრულ წრეებს უკავშირებს Л. М. Евсеева, 1977, сс. 5-11.
39. ნ. ბურჭულაძე, 2006, გვ. 115-120.
40. И. Лордкипанидзе, 1989, p. 98, Т. Вирсаладзе, 1977, с. 22.
41. Hans Belting, 1979, p. 103-114; Otto Demus, IV, 1975, p.155; И. Лордкипанидзе, 1992, сс. 134-138.
42. И. Лордкипанидзе, 1992, сс. 139-171.

*Nino Chikbladze*

## THE MONASTERY OF DORMITION AT DIRBI PAINTING

### SUMMARY

The late thirteenth century is the period of fundamental changes in the history of Georgian monumental painting. There comes to end the classic age of the eleventh-thirteenth century magnificent murals, the place of which gradually is taken by those of the Palaeologan artistic style formed in the spiritual centers of Byzantium - Constantinople and Thessaloniki and rapidly spread over the Orthodox countries of the Byzantine area.

Already at the first stage of the establishment of the Palaeologan manner being distinguished by its aesthetic ideals and artistic means, there appear in Georgia the monuments of painting revealing side by side with the centers of the metropolis, highly artistic traits of developed Palaeologan style (the south-east chapel of the main church at Gelati - 1291-1293; the south-west chapel of the church of Dormition at Khobi - the thirteenth-fourteenth centuries; illustrations of the Mockvi New Testament (Q - 902, 1300). However, some other paintings done by that time evince a certain closeness to those of Trapzon, a peripheral city of Byzantium neighboring Georgia (the church of St. George at Achi - the late thirteenth century; the second layer of the church of Archangel at Jumati - the fourteenth century; The same tendency is to be seen to a certain degree on the early layer of the church of St. George at Perevisa - the end of the thirteenth and the beginning of the fourteenth century). At the same time, however, are produced the monuments which follow the traditions of classical painting, although their artistic treatment nearly hasn't been touched by the Palaeologan style (the church of Annunciation of the monastery complex at David Gareja - the eighties of the thirteenth century; the early layer of the murals of the monastery



of St. Saba at Saphara - the end of the thirteenth century etc.). At this early stage a general artistic manner of Georgian monumental painting is characterized by diversity and somewhat "variegated" air, although by the mid fourteenth century there were executed significant patterns of painting bearing the elements of developed Palaeologan artistic style. Some of them are distinguished by flexible and subtle academic line drawing as well as refined color scheme (the churches of Dormition of Virgin Mary at Likhne and Martvili, the church of Transfiguration at Zarzma), whereas others are marked by colder colors, expressive design and mannerist treatment of line (the church of St. George at Ubisi). All these monuments are scattered over western and southern Georgia, on ground of which, the Palaeologan style was considered in the studies of the seventies of the twentieth century (referring to the renowned Georgian Art Historian Professor T. Virsaladze) to be spread mostly throughout the provinces of Georgia free from Mongol invasions and close to the Byzantine Empire. The murals of the monastery of Dormition at Dirbi, recently discovered in the central part of Georgia, may suggest that the Palaeologan style was rooted in this region of Georgia as well. Through the following features of artistic style: soft colorist modeling of volumes, spatial relationship of architectural coulisses, emergence of Hellenistic motifs in the figures of secondary importance, the painting of Dirbi should be dated no later than from the middle of the fourteenth century.

Most recently, a large part of the central nave of the church was covered with plaster, while the fragments of surviving paintings were badly damaged or repainted so that the original painting was not discernible altogether. In 2001 the church prior and congregation cleaned the west facade being covered with soil, also a part of the interior plastered walls carried by water, after which two layers of the painting became visible. In 2003 the restorers of the Department of Architecture, Art and Restoration of Georgia headed by the Restorer David Gagoshidze (to whom we express our gratitude for providing us with the painting schemes designed by him) through the financial help of the historical monuments preservation fund of the Cartu Group, carried out restoration-conservation works. Unfortunately, the layer of the seventeenth century painting hasn't survived, as it had been broken down together with plastered layer except for some small fragments being remained here and there over the walls. A badly damaged painting of the iconostas dates back to the seventeenth century too. On the other hand, the distinguished and refined painting of the Palaeologan artistic style coming from the earlier epoch has been preserved in a good state. Its existence makes evident that artistic innovations originated from the advanced cultural centers of Byzantium, despite the embarrassing political and economic situation of Georgia, seem to

be as organic to its central region, as to the western and southern provinces of the country. Here too is obvious to the eye a general trend of development of the Palaeologan artistic style being introduced into the early fifteenth century Kartli through the patterns executed in different artistic manner: the painting of the church at Nabakhtevi (the thirties of the fifteenth century) which is characterized by vivid color, reserved emotions and sharp line drawing, should have been influenced by the murals of the church of Savior at Tsalenjikha painted by Cyr Manuel Eugenikus, an artist from Constantinople, whereas the figures of the monastery at Thiri (Monasteri) (the early fifteenth century) with its sanctuary conch composition being similar to that of Dirbi, is worked in darkened colors, heavy volumes of figures and sharp highlights system bearing the elements of rigorous academism of the Late Palaeologan art being echoed on its side in the conch painting of the church at Alaverdi dated from the same time-period. This evidence once more supports the opinion elaborated in Georgian Art History studies about that although revealed through its varied aspects, culture all over the territory of Georgia, independently of political situation alterations taking place from the Early Middle Ages through the classic age and more lately, the time of political disintegration, was presented as a whole phenomenon within the framework of the principal trend of its development.

The painting of Dirbi covering the walls of the central nave belongs to those rare number of murals, wherein each narrative scene without exception represents a part of the Virgin's life cycle, together with Lord's Festivals scenes included among them. Similar to them is the earlier Georgian wall painting of the main church of Bertubani at David Gareja (the thirteenth century), in which along with the Virgin's life scenes one finds the images of virgin martyrs and also Saint Nino, the Illuminatrix of Georgia. The painting was commissioned by Tamar, the twelfth-thirteenth century famous woman-monarch, whose portrait together with that of her son Giorgi-Lasha is set in the painting system. Through it, on one hand is emphasized the idea about Georgia as to be allotted to the Most Holy Mother of God ("Ghvtismshoblis tsikhvedri", which means "destined to Theotokos"), on the other hand, a significance of women's role being a constituent of the national ideology of the twelfth-thirteenth century Georgia [Z. Skhirtladze, *The Apocriphal Cicle of the Virgin's life in the Bertubani Mural Painting, Matsne*, Tbilisi, 1982, 2, p.123].

The representation of solely the Virgin's life scenes in the painting of Dirbi is to be explained rather more by strengthening the Virgin's cult in the Palaeologan painting of the Orthodox countries of Byzantine area, which is demonstrated in heightened interest in the cycles depicting her life. At the same time, although a trend of the national tradition is no more as "openly" maintained

here as in the painting of Bertubani, it seems to be still observable through the emphatically large-sized representation-image of St. George, the Patron Saint of Georgia. Besides that St. George's figure exceeds in size all others except for the representation given in the conch of the church dedicated to the Virgin, he is portrayed on the most illuminated and easily seen spot of the north wall. Furthermore, we find him as slaying not a dragon, but "the unbeliever emperor Diocletian", an iconography of which was widespread in the tenth-eleventh century Georgian art and until the thirteenth century was very often represented mostly on Georgian chased icons and wall painting. This iconography struck deep roots in Georgia by the time of its oppression by Byzantium. That's why the emperor being slain by St. George's spear is clad in Byzantine emperor's garb. The patterns similar to this iconography aren't known to other Orthodox countries, moreover to Byzantium. Therefore, some rare exceptions have been interpreted by scholars through the influence of Georgian art [K. Weitzmann, 1978, p. 58]. The mentioned iconographic variant is referred to as "purely Georgian version" by Prof. V. Lazarev [В. Н. Лазарев, 1970, с. 79, прим. 134].

As long as toward the fourteenth century this iconography was nearly forgotten in Georgian art as to be substituted by the version of St. George Slaying Dragon partially through the influence of supposedly of the Palaeologan art, its emergence in the painting of Dirbi evidently is indicative of the advancement of the national tradition in Georgia. It may be supposed that together with the image of the Virgin with Child shown in conch, the portrayal of the warrior saint defeating the enemy, since the olden times being regarded as a Patron Saint of Georgia, appears to be a distinguished cult-object in the painting of Dirbi. We think that St. George's representation has a meaning of an icon here. According to the ancient Orthodox tradition attested by the Tipikon text of the twelfth century monastery of Pantocrator at Constantinople, some portrayals painted on a church wall used to be venerated as miracle icons [Hans Belting, *Likeness and Presence, History of the Image before the Era of Art*, Translated by Edmund Jephcott (The University of Chicago Press, 1994), p. 227-228]. St. George of Dirbi, possibly enough, might be a copy of the ancient miracle icon which should have been placed on the wall under the instruction of a person who had commissioned the painting.

The theological conception of the painting is glorification of the Virgin being embodied both as a vessel of Lord's incarnation and omen of future age. The figure of the Virgin surrounded by archangels and pictured in the conch presents a compositional center for both the half-figures of apostles of the second register turning towards the center, and the liturgy of holy fathers of the third register wherein the *Melismos* isn't shown independently. In the center of vaulted ceiling,

amidst the supporting arch is pictured the *Holy Mandylion* whereas its slopes are given to the figures of prophets holding a text and symbol-images alluding to the Virgin (the text written on unfolded scroll held by Solomon reads: "Wisdom has built her house..." (the Book of Proverbs: 9:1); under it, on Daniel's scroll is: "...until a stone..." (2.31-35), with the other hand he holds a mountain; opposite to them in the fragments of the figures of Prophets, David and Moses are to be recognized).

On the vault slopes and walls of the church is shown a cycle consisting of the eleven scenes of the Virgin's childhood and life based on the Protoevangelium of James. It is ended with two scenes of the Dormition of the Virgin being the most popular in the Palaeologan epoch. The scenes as well as single representations, also some figures inside a scene are accompanied by explanatory inscriptions. The south-west slope of the vault is painted with the composition of the Rejection of the Offering wherein the priest both in the explanatory text and inscription is named "Zacharias". Ann's offering is a rabbit, which we occur quite rarely. Although its symbolic meaning (ever-waking soul of a faithful, the sign of the Christian's striving after salvation through the Communion etc.) fully corresponds with that of sacrificial animals'. The next composition of the Annunciation of Joachim and Ann divided into two episodes and arranged on the south-west slope is given in shortened version. The narrative is proceeded with the Nativity of the Virgin on the north-west slope showing Ann accompanied by four maids. In the episode next to it picturing the Bathing take part two young women. In compositional treatment of this scene the elements of somewhat intimacy and genre painting are to be seen. The shapes of the young maids' bodies dressed in clothes resembling the *Peplos* of antiquity, suggest the using of Hellenistic motifs characteristic of the early painting of the Palaeologan Age. The scene following the High Priest Blessing Mary, like the former ones, are rendered in shortened version. The three high priests sitting at the oval table bless infant Mary rested in Joachim's hands like a fledgling in a nest.

The figures being revived by modeling of volumes through colorist treatment as well as energetic, broad strokes of white heighten an emotional impact of the painting (an artistic expressiveness is particularly attained in the figures of Joachim and infant Mary).

The damaged composition of the Presentation of the Virgin Mary in the Temple, larger in size than others, is placed on the upper register of the west wall, in a broad section ended with the arch. The scene also contained the episode of feeding Mary by angel as suggested by the delineation of the two small-sized haloes. A fragment of Zacharia's figure has survived too. The two following scenes supposedly picturing Zacharias in prayer and the Bethrotal and Marriage of the Virgin

Mary are badly damaged. From the first scene a curved back of kneeling Zacharias has survived, whereas in the second one only the fragments of architectural coulisses are discernible. Both of them are displayed on the second register of the north slope opposite to which were represented the Annunciation and the Reproach of Josef. In the Annunciation the raised hand of the Virgin and fragments of purple thread are visible, whilst in the comparatively rare scene of the Reproach of Josef has survived a figure of the pregnant Mary executed with profound lyricism and unveiled naturalism.

The next scene, the most visible image of the incarnation - the Nativity of Jesus Christ is shown on the large surface of the west wall. Despite a bad preservation, here we see the baby Jesus laid in a stone manger, whom the Judaic and pagan symbols - ox and donkey lick. Nearby is the episode of the angel announcing the two shepherds, while on the opposite side are the full-length figures of the three Magi adoring the Baby. A liturgical meaning of the scene of the Nativity as to being predictive of the future victim has been disclosed in the composition of Dirbi as well. In hymnography and homiletic texts, the Nativity is connected with the Dormition-Assumption of the Virgin, as long as Mary had kept both her perpetual virginity after nativity and her body uncorrupted in the tomb (St. Cosmas of Mayuma). Like the body of the incarnated Christ, the Virgin's body left her after three-days stay in a tomb and as the Son of God descended to the Virgin falling asleep, so she ascended upwards to her heavenly reward (St. John the Damascene). Such an interrelation between the Nativity and the Dormition-Assumption is featured in the murals of Dirbi as well. Accomplishing an artistic system of the painting, these scenes are accentuated over the lower zone of the painting in which, together with them is represented solely the icon-image of St. George, the victorious Saint having, as noted above, especial meaning. However, although the compositions of the Dormition and Assumption of the Virgin being positioned one above the other seem to be unified conceptually, they are shown as two independent scenes separated from each other by a register line. A rare composition of the Assumption of the Virgin represented in short version deserves a special mention. Two powerful, voluminous figures of angels floating in air touch by their hands a mandorla, within which is set a small-sized and badly damaged figure of the Virgin. On the ground surrounded by mountains is depicted an empty sepulchre built of stone, over which a bright red cover is placed cross-like, similar to broken doors of hell shown in the scene of the Descend into Limbo. Among the contemporary artworks, the representation of the Dormition combined with the Assumption, have survived only in the Likhne and Tsalenjikha churches' murals. A couple of its independent patterns date from the late epoch (the sixties-

seventies of the sixteenth century main church at Gelati; the seventeenth century iconostas painting of the Maghalaant church). However, none of them renders the iconographic version as given in the painting of Dirbi.

A highly innovative approach to the scenes of the murals of Dirbi, as well as distinguished mastery of work demonstrating the relationship to the paintings found in the cultural centers of Byzantium being characterized by so called Metropolitan manner of painting, speaks of the influential and learned donor. The portrait of donor or donors, which might be represented on the west wall or on the spots of the arches reconstructed lately, hasn't come down to us.

According to literary sources, in the seventeenth-eighteenth century the monastery of Dirbi was a property of Georgian monastic centers of Jerusalem - the Jvari (Georgian for "Cross") monastery and the Sepulchre of Christ. We haven't a direct answer to the question whether Dirbi was a domain as early as in the fourteenth century of the Jvari monastery and the Sepulchre of Christ or not. Nevertheless, the advanced theological and artistic tendencies observable in the murals might be interpreted in rather a logical way if we consider them to be commissioned by the Archimandrite of the Jvari monastery at Jerusalem. At the same time, it becomes possible to view from a different standpoint a rare version of the Assumption shown without the company of the apostles as well as Thomas receiving the Virgin's Girdle, due to which the empty tomb looks as if deliberately accentuated in this scene. Should it be an allusion to the Georgians' special rights to the primary sacred sites of Jerusalem - the Savior and Virgin's tombs, to their success in regaining many sanctities in the fourteenth century? According to the Latin and ancient Russian written data recorded in 1335, 1370, 1391-s by non-Georgian pilgrims, along with the Jvari monastery, the Georgians owned the sanctuary in the Basilica of Bethlehem; the key to the Church of the Holy Sepulchre of the Savior, some sacred sites on several places including that of located at the bottom of Golgotha, also the Virgin's tomb in Gethsemane [Revue de l'Orient Latin, Paris, III, 1895, Die Pilgerfahrt des Augustinermonch Jacob aus Verona. Ed. Rh. Rohricht, p. 191, 197-198, 219, 222; Ludolphus de Sudheim de itinere terre sancta, Archives de l'Orient, Paris, 1884, p. 353; Архимандрит Леонид, Иерусалим, Палестина и Афон по русским памятникам XIV-XVI веков. Чтения Общества Истории и древностей России. «Январь- Март», №7 (Москва, 1871), сс. 6-10, etc].

Despite the artistic wholeness of the painting of Dirbi attained chiefly through the manner of painting in which bright and luxurious colors predominate, here are traceable some trends which reveal at least four artists' hands differing from each other. The scenes showing the Rejection of

Offering, the Annunciation to Joachim and Anne, the High Priests Blessing Mary and the Nativity should have been done by "the chief artist" demonstrating the best knowledge of the epoch traits. The soft, layered and bold manner of painting, a color palette of which consists of violet, pink, pale blue, silvery-olive and pale ochre tints characterize his works. The architectural coulisses are imbued with Hellenistic reminiscences. Independently or through Athos and Thessaloniki artistic achievements, the artist reveals closeness to the early fourteenth century artistic school of Constantinople. However, a tendency toward rendering inner uneasiness, fuss and dramatic tension is to be observed in the treatment of clothes painted with bold and energetic brushstrokes applied with white tints (the aged Magi from the Nativity); in nervously broken-lined draperies (Anne and Joachim from the Annunciation of Anne and Joachim, Joachim from the High Priests Blessing Mary); in the eyes having bluish-grayish "shine" (Anne from the Annunciation from Anne and Joachim, a Magi from the Nativity), an effect of which is sometimes heightened through the intensification of highlights (Joachim and infant Mary from the High Priests Blessing Mary). All these traits along with the "shine" in eyes seemingly being indicative of the contemplation of God's grace by chosen ones, is typical of the epoch - the forties-fifties of the fourteenth century, when, in the spiritual centers of the Empire, this and other theological issues became the subject of much debate initiated by St. Gregory of Palama, the Archbishop of Thessaloniki in defense of the Hesychast monks of Athos. Nevertheless, being familiar only to them and the highest-ranking clergy, the theological questions never had been dealt with an open discussion among the believers. An outcome of the polemic was firmly rooted in the time of St. Gregory of Thessaloniki, who was highly revered and respected by the contemporaries. It is noteworthy that among the monks of Athos signing the main document of the polemic recorded in 1340-1341 "Tomus of Mount Athos" by St. Gregory of Palama is mentioned the Prior of the Iviron Monastery, suggesting that the ecclesiastic elite of Georgia should have been in the swim of this important historical event taking place in the center of the Eastern Christendom. This was a very theological approach, which stipulated the mid fourteenth century spiritual life of the countries of the Byzantine area, and the outcome of which has been clearly reflected in the scenes painted by "the chief artist". His figures being charged with inner expressiveness and spiritual excitement, seem as if radiating Mt. Tabor's light.

The second painter, who is the author of the scene of the Nativity of the Virgin, is far more conservative. These figures have neither eyes shining blue light nor clothes with frequent-lined and geometrically designed "broken" drapery. Lacking inner tension of dramatic spirits, his work

most clearly shows the taste of the metropolitan artistic school demonstrating a definite preference for a classic counterbalance and Hellenistic reminiscences. The parts of the young women's bodies, their naked arms, the hairs-laid upon the shoulders, the clothes resembling the *Peplos* of antiquity, a clear drawing shaping the figures in the narrative composition of this somewhat genre painting, reveal the relationship to the early fourteenth century murals.

A similar treatment of the figures' volumes is to be seen in the scene of the Assumption wherein the corporal forms are much more emphasized. The naked arms of the angels are nearly muscular. Somewhat "realistically" is painted the cube of the open tomb set in mountainous landscape and worked in deepened perspective, which, as known, is an artistic method quite rarely employed in Byzantine art. However, the artisan of the Assumption differs from that of the Nativity with more energetic color scheme, which tends us to think that he must have been in some ways influenced by Western European Proto-Renaissance artworks. At any rate, both artists' works disclose the very artistic trend (conservative tendencies, Hellenistic reminiscences, special emphasis laid on objects), which didn't find further development afterward.

On the other side, the fourth artisan's painting preserved in the sanctuary is characterized by ascetically rigorous and reserved emotion while rendering the images in which one finds an attempt of systematization of the conventional artistic methods (e.g. short and parallel strokes of white around eyes). In his work an increased role of line is most clearly visible. Dark brown silhouette precisely outlines figures. Beside the lines shaping volumes appear "broken" design as well.

All these tendencies being revealed in the painting of Dirbi bear upon the traits of the transition period, which gives us ground to suggest its dating by the forties-seventies of the fourteenth century.

Thus, the Palaeologan artistic style emerging in Georgia by the end of the thirteenth century, becomes widespread during the fourteenth century not in a single region of Georgia being distinguished even by some favorable conditions, but throughout the whole territory of the country and through highly artistic paintings of Martvili, Likhne, Ubisi, Zarzma and Dirbi, it establishes on the local grounds the aesthetic ideals and advanced artistic traits originated from the spiritual centers of Byzantium.

Translated by Mariam Gvelesiani



## ბიბლიოგრაფია:

## BIBLIOGRAPHY

- აბაქელია ნ., ერთი მივიწყებული სიმბოლოს ქრისტიანული ინტერპრეტაციისათვის (კურდღელი, როგორც იეროფანია), *ACADEMIA*, 4 (თბილისი, 2002), 18-24
- აბრამიშვილი გ., ატენის სიონი (ნარკვევები ჯერის ტიპის ერთი ხუროთმოძღვრული ძეგლის ისტორიიდან) (სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი, 1993)
- აბულაძე ი., ძველი ქართული ენის ლექსიკონი (თბილისი, 1973)
- ავალიშვილი გ., მეზავრობა თბილისიდან იერუსალიმამდე, ტექსტი მოაშზადა, გამოკვლევა და ლექსიკონი დაურთო ელ. მეტრეველმა (თბილისი, 1967)
- აღილაშვილი ნ., ჯოისუბნის რელიეფები, საბჭოთა ხელოვნება, 7 (თბილისი, 1978), 71-75
- ამირანაშვილი შ., უბისი: მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის (ტფილისი, 1930)
- ამირანაშვილი შ., ქართული ხელოვნების ისტორია (თბილისი, 1971)
- ანდლულაძე ნ., თირის მონასტრის ხუროთმოძღვრული ანსამბლი (თბილისი, 1976)
- ანთელავა ი., საქართველოს ცენტრალური და ადგილობრივი მმართველობა XI-XIII სს. (თბილისი, 1983)
- ახალაშვილი მ., X-XV სს. წარწერები სვანეთის ჭედური ხელოვნების ძეგლებზე (თბილისი, 1987)
- ბატონიშვილი ვახუშტი. აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. ქართლის ცხოვრება. II (თბილისი, 1973)
- ბარნაველი თ., ატენის სიონის წარწერები (თბილისი, 1957)
- ბარნაველი ს., საქართველოს საბეჭდავები და სხვა გლიპტიკური მასალები (თბილისი, 1965)
- ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება (თბილისი, 1955)
- ბერიძე ვ., ძველი ქართველი ოსტატები (თბილისი, 1967)
- ბერიძე ვ., XVI-XVIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრება (თბილისი, 1994)
- ბერძენიშვილი დ., ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩიშვილი, ც. ჩაჩუნაშვილი, ჯავახეთი (საქართველოს მეგზური), I (თბილისი, 2000)
- ბერძენიშვილი ნ., დოკუმენტები საქართველოს სოციალური ისტორიიდან, I, ბატონყმური ურთიერთობა (XV-XVIII სს.) (თბილისი, 1940)

ბერძენიშვილი ნ., გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში (თბილისი, 1966)

ბერძენიშვილი ნ., მიწათმფლობელობის ფორმებისათვის ფეოდალურ საქართველოში, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი III (თბილისი, 1966)

ბერძენიშვილი ნ., მატანე ქართლისა, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი IX (თბილისი, 1979)

ბოჭორიძე გ., რაჭა-ლეჩხუმის ისტორიული ძეგლები და სიძველეები (თბილისი, 1994)

ბულია მ., დავითგარეჯის უდაბნოს მონასტრის ხარების კვლევის მოხატულობა (XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან), (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1994)

ბურჭულაძე ნ., უბისის ხატების ერთი ჯგუფის იდეური პროგრამა, ხელოვნება, №12 (თბილისი, 1990), 31-46

ბურჭულაძე ნ., ქართული ხატების სინური პარალელები, სს., 2 (თბილისი, 2002), 78-93

ბურჭულაძე ნ., უბისის ხატები და კედლის მხატვრობა (თბილისი, 2006), (იბეჭდება)

გაგოშიძე გ., ორნამენტირებული სვეტები ძაძვის მონასტრიდან, ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის სამეცნიერო სესია, VI, მოხსენებების თეზისები (თბილისი, 1984), 6-7

გაგოშიძე გ., ხოვონის გუმბათიანი კვლესია (ქართულ-სომხური კულტურული ურთიერთობის ისტორიიდან) (თბილისი, 2003)

გაგოშიძე თ., XVII ს. მოხატულობა „მაღალანთ კვლესიაში“, საეკლერო, №1-2, (თბილისი, 1993)

გვასალია ჯ., ფრონის ხეობათა ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, სიკვ, VII (თბილისი, 1989)

გვასალია ჯ., თ. დვალი, ურთხვა, წმ. გიორგის კვლესია, სსა, 5 (თბილისი, 1990), 448-49

გვერდწითელი რ., “წმ. მარიამის” კვლესია თბილისში, ანჩისხატი (თბილისი, 2001)

გვდევანიშვილი ე., პირი ღმრთისა ქრისტიანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში (მანდილიონი და წმ. ვერონიკას ხატი), (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 2003)

გენგური ნ., კუპელპალე (თბილისი, 2005)

გივიაშვილი ი., ზეგანის საქტიტორო რელიეფი, *თხუსშე*, 5, ხელოვნებათმცოდნეობა (თბილისი, 2003), 42-55

გივიაშვილი ი., ზეგანის (ზაქი) ეკლესია, ტრიკონქის თემის ისტორიისათვის ქართულ ხუროთმოძღვრებაში, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (თბილისი, 2005)

გიორგობიანი კ., ატენის წმ. გიორგის ეკლესია, *სძა*, 5 (თბილისი, 1990), 60-61

გიორგობიანი ნ., ღმრთისშობლის დაუჯდომელის დასურათების ისტორიისათვის გვიანი შუა საუკუნეების საქართველოში, *სს*, 4-5 (თბილისი, 2003), 237-58

გოგოლაძე დ., *ქართული სოფელი ფეოდალიზმის ხანაში (VI-XVIII სს.)*, (თბილისი, 1992)

დასადებელნი მარიაშობისანი, *უძველესი იადგარი* (თბილისი, 1980)

დედარიანი ფ., მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, დირბი, ღმრთისშობლის ეკლესია, *სძა*, 5 (თბილისი, 1990), 367-68

დედარიანი ფ., თ. დვალი, გ. მარსაგიშვილი, საქადაგიანო, წმ. დემეტრეს ეკლესია, *სძა*, 5 (თბილისი, 1990), 198-99.

დვალი თ., მიწობი, წმ. სტეფანეს ეკლესია, გოლას საყდარი, *სძა*, 5 (თბილისი, 1990), 437.

დიდებულოძე მ., მ. ჯანჯალია, იერუსალიმის ჯვარის მონასტრის მოხატულობა, *ACADEMIA*, ტ. 5(A) (თბილისი, 2003)

დოლიძე ვ., სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *Ars Georgica*, 7 (თბილისი, 1971), 131-63

დოლიძე ი., *ქართული სამართლის ძეგლები*, ტ. II (თბილისი, 1965)

დოლიძე ი., *ქართული სამართლის ძეგლები*, ტ. IV (თბილისი, 1972)

ვახუშტი, ადწერა სამეფოსა საქართველოსა, თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით (თბილისი, 1940)

ზაქარაია პ., სკრის ხეობის რამდენიმე ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *სსმმ*, ტ. XX-B, (თბილისი, 1959), 201-32

ზაქარაია პ., ნაქალაქარ ურბნისის ხუროთმოძღვრება (თბილისი, 1965)

თაყაიშვილი ე., *არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი*, I (ტფილისი, 1907)

თაყაიშვილი ე., პერევისას ძეგლი ეკლესია, თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, X I (1950), 69-70

თაყაიშვილი ე., 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში

(თბილისი, 1960)

თაყაიშვილი ე., არქეოლოგიური მოგზაურობა ლენინგრად-სევერსკში 1910 წელს, ქართული ემიგრანტული ლიტერატურა "დაბრუნება", ტ. 2 (თბილისი, 1991)

თუმანიშვილი დ., საქტიტორო რელიეფი იჯარეთიდან (ხელნაწერი ინახება ავტორთან).

იაკობის აპოკალიფსი, თარგმანი და კომენტარები ე. ჭელიძის, საღვთისმეტყველო კრებული, 1 (თბილისი, 1991), 230-46.

იოანე დრასხანაკერტელი, სომხეთის ისტორია, თარგმანი და გამოკვლევა ე. ცაგარეიშვილისა (თბილისი, 1965)

იასაძე კ., ღირბი, სს, 5 (თბილისი, 1990), 367-8

კილაძე ც., შიომღვიმის "ჯვართამაღლების" ცკლესიის მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამის ზოგიერთი თავისებურება, სს, 1 (თბილისი, 2002), 101-10

კლდიაშვილი დ., სინას მთის წმ. გიორგის ხატი დავით აღმაშენებლის პორტრეტული გამოსახულებით, მრავალთავი, ფილოლოგიურ-ისტორიული ძეგანი, XV (თბილისი, 1989), 117-35

ლომბიტაშვილი დ., სოფელ ღირბის ისტორიიდან, მასალები საქართველოს სოფლების ისტორიისათვის (თბილისის უნივერსიტეტის გამომცემლობა, 1985)

ლორთქიფანიძე ი., ნაბახტევის მხატვრობა (თბილისი, 1973)

ლორთქიფანიძე მ., ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება (IX-X სს) (თბილისი, 1963)

ლორთქიფანიძე მ., ახალი ფეოდალური სამთავროების წარმოქმნა, ეგრის-აფხაზეთი, საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, II (თბილისი, 1973), 416-44

ლოსკი ვ., სინათლის ღვთისმეტყველება წმ. გრიგოლ პალამას მოძღვრებაში, რელიგია, №4, (თბილისი, 1992)

მაკალათია ს., ფრონის ხეობა (თბილისი, 1963)

მაძიაშვილი ი., ღმრთისმშობლის მიცვალების ტექსტის ილუსტრაციები გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობაში, სს, 4-5 (თბილისი, 2003), 227-36

მატიანე ქართლისა, ქართლის ცხოვრება, I (თბილისი, 1955)

მაჩაბელი კ., აშოტ კუხის რელიეფი ტბეთიდან, მცნე, 5 (თბილისი, 1968)

მგალობლიშვილი ს., წარსულიდან, რჩეული მოთხრობები (თბილისი, 1963)

მგერელიძე ი., სიძველეები ლიახვის ხეობაში, 2 (თბილისი, 1997)

მელიქსეთ-ბეგი ლ., სომხური სიძველენი ტფილისის ახლო მიდამოებში, სმშ, ტ.

I, 1920-1922 (ტფილისი, 1922)

მენაბდე ლ. ძეგლი ქართული მწერლობის კერები (თბილისი, 1980)

მეტრეველი ე., მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის (თბილისი, 1962)

მეფისაშვილი რ., ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *Ars Georgica*, 4 (თბილისი, 1955), გვ. 101-38

მეფისაშვილი რ., თ. ვირსალაძე, გელათი. არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები (თბილისი, 1982)

მიქელაძე ქ., დავით ნარინის გვეტერის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 2001)

მუსხელიშვილი დ., დმანისი, ქალაქის ისტორია და ნაქალაქარის აღწერა, შოთა რუსთაველის ეპოქის მატერიალური კულტურა (თბილისი, 1938)

ნიკოლეიშვილი ი., ისტორიული პირები ზედაზნის კანკელზე, ლხ, 3 (თბილისი, 1991), 187-209

ნიკოლეიშვილი ი., ქვის კანკელის ფილა საორბისის წმინდა გიორგის ეკლესიიდან, არქიტექტურული მეშვეიდრობა, რედაქტორები: კ. ხიშიაშვილი, დ. ხოშტარია, ტ. I (თბილისი, 2001), გვ. 141-52

ნიკოლეიშვილი ი., სხიერის წმ. გიორგის კანკელი, არქიტექტურული მეშვეიდრობა, რედაქტორები: კ. ხიშიაშვილი, დ. ხოშტარია, ტ. I (თბილისი, 2001), 103-40

საბინინი მ., ავეისტოს 14 დღესა მიცვალება ყოვლად წმიდისა ღმრთისმშობელისა თქმული წმიდისა მამისა ჩვენისა კესარიელისა ბასილისა, რაქამს იგი აღვიდოდა ქუეყანით ზეცად, საქართველოს სამოთხე (პეტერბურგი, 1882), 1-23

საყვარელიძე თ., XIV-XIX საუკუნეების ქართული ოქროშეკდობა, ნაკვეთი პირველი, XIV-XVI საუკუნეები (თბილისი, 1987)

საყვარელიძე თ., გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ხატები (თბილისი, 1994)

სილოგავა ვ., ქართული ლაპიდარული წარწერების კორპუსი, II, დასავლეთ საქართველოს წარწერები, ნაკვ. I (IX-XIII სს.), ეპიგრაფიკული ძეგლები და ხელნაწერთა მინაწერები, V (თბილისი, 1980)

სიმონიშვილი ნ., ყინწვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობა (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1994)

სონღულაშვილი ირ., მასალები სახეების ქართული ტერმინოლოგიისათვის, ნარკვევები, V (თბილისი, 1999), 197-209

სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა (თბილისი, 1949)

სურამელაშვილი მ., თბილისის ბეილემის მაცხოვრის შობის კელესიის სამრეკლო (თბილისი, 2005) (ხელნაწერი ინახება ავტორთან)

სურგულაძე ი., მამასახლისი, *ქსე*, 6 (თბილისი, 1983), 394

სხირტლაძე ზ., ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფული ციკლი ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობაში, *მაცნე* (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია), 2 (თბილისი, 1982), 114-33

სხირტლაძე ზ., ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფული ციკლი ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობაში, *მაცნე* (ისტორიის, არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია), 4 (თბილისი, 1982), 164-83

სხირტლაძე ზ., სამეფო კატიტორული პორტრეტი გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარ ტაძარში, *საბჭოთა ხელოვნება*, 11 (თბილისი, 1983), 96-110

სხირტლაძე ზ., ისტორიულ პირთა პორტრეტები გარეჯის მრავალმთის ქოლავირის მონასტერში (თბილისი, 2000)

სხირტლაძე ზ., VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები. თელოვანის ჯვარპატიოსანი და გარდამავალი ხანის მხატვრული ტენდენციები, (სადოქტორო დისერტაცია, თბილისი, 2003)

ფერაძე გრიგოლ, უცხოელ პილიგრიმთა ცნობები პალესტინის ქართველი ბერებისა და ქართული მონასტრების შესახებ, ქართული კელესიის ისტორია, 4, (თბილისი, 1995)

ქართული მინიატურა IX-XIII სს. ოთხთავები, ფერადი ალბომი (თბილისი, 2000)

ყაუხჩიშვილი თ., ბერძნული წარწერები საქართველოში (თბილისი, 1951)

შანიძე ა., იაკობის პირველსახარების ხანმეტი ნაწყვეტები, ძველი ქართული ენის კათედრის შრომები, 20 (თბილისი, 1977), 7-35

შიდა ქართლი, I, პატარა და დიდი ლიახვის ხეობების არქიტექტურული მემკვიდრეობა, რედ. ც. დადიანიძე (თბილისი, 2002)

შვერლინგი რ., ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი (თბილისი, 1954)

შოშიაშვილი ნ., ქართული წარწერების კორპუსი I, ლაპიდარული წარწერები I, აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს.), ეპიგრაფიკული ძეგლები და ხელნაწერთა მინაწერები, IV (თბილისი, 1980)

ჩიჭაია გ., სამი ინსიგნია (წარჩინების ნიშანი) ამიერკავკასიიდან, მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, XVI-XVII (თბილისი, 1972), 51-4

ჩიხლაძე ნ., მხატვრულ-სტილისტიკური ტენდენციები გვიანფეოდალური პერიოდის კედლის მხატვრობაში (გელათის წმ. გიორგის კელესიის XVI ს.

მოხატულობის მაგალითზე (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1993)

ჩიხლაძე ნ., მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, *ნარკვევები*, II (თბილისი, 1996), 94-103

ჩიხლაძე ნ., მუხროვანის ეკლესიის საკონქო გამოსახულების იკონოგრაფიისთვის, *ნარკვევები*, VI (თბილისი, 2000), 83-92

ჩიხლაძე ნ., „შამოხისა“ და „ახალი აღთქმის სამების“ იკონოგრაფიული გამოსახულება ქართულ კედლის მხატვრობასა და ხატწერაში, *ნარკვევები*, VII (თბილისი, 2001), 75-84

ჩიხლაძე ნ., ნუზალის ეკლესიის კედლის მხატვრობის საქართველოს მუზეუმებში დაცული ასლები და მათი როლი მოხატულობის შესწავლის საქმეში, *ნარკვევები*, IX, (თბილისი, 2004), 91-103

ჩიხლაძე ნ., ღმრთისმშობლის დიდების თემა XIV ს. ქართულ მოხატულობებში, *ლოგოსი*, №3 (თბილისი, 2004), 33-36

ჩოფეკაშვილი ნ., *ქართული კოსტიუმი (VI-XIV სს.)*, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმი (თბილისი, 1964)

ჩუბინაშვილი გ., ექვთიმე თაყაიშვილი და ქართული ხელოვნების ძეგლები, აკადემიკოსი *ექვთიმე თაყაიშვილი, კრებული* (თბილისი, 1966), 120-30

ჩუბინაშვილი დ., *ქართულ-რუსული ლექსიკონი* (თბილისი, 1984)

ძეგლი ერისთავთა, ქსნის ერისთავთა საგვარეულო მატანე, ტექსტი გამოსცა, გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებელი დაურთო შ. მესხიამ, *მსკი*, 30 (თბილისი, 1954), გვ. 308-74

წმ. გრიგოლ პალამა, წმ. მთის ტომოსი მეძუდროეთა შესახებ, თარგმანი და კომენტარები ე. ჭელიძის, *გზა სამეფუეო*, №4 (თბილისი, 1996)

წმ. გრიგოლ პალამა, *შვიდი ქადაგება* (თბილისი, 2001)

ჭელიძე ე., *მართლმადიდებლური ხატმეტყველება*, (საღვთისმეტყველო საფუძვლები) (თბილისი, 2001)

ჭიჭინაძე ი., *სორის მოხატულობა* (თბილისი, 1985)

ჭიჭინაძე ი., მოქვის მინიატურების ადგილი პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების განვითარებაში, *თსუსშე*, ხელოვნებათმცოდნეობა, 3 (თბილისი, 2002), გვ. 129-53

ჭიჭინაძე ი., *მოქვის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები* (თბილისი, 2004)

ხაზარაძე ნ., ქართველი ქალი და საქართველოს ეკლესია, საერთაშორისო კონფერენცია *რელიგია და საზოგადოება - "რწმენა ჩვენს ცხოვრებაში"*, მოხსენე-

ბათა მოკლე შინაარსები (თბილისი, 2004), გვ. 34-6

ხოშტარია დ., *კლარჯეთის ცკლესიები და მონასტრები* (თბილისი, 2005)

ხუნდაძე თ., ბიბლიურ წინასწარმეტყველთა (დანიელი და იონა) სასწაულებრივი ხსნის თემები X საუკუნის ქართულ ქვაზე კვეთილ რელიეფებზე, *ლზ*, 1 (თბილისი, 1999), 106-21

ხუნდაძე თ., შუა საუკუნეების (VI-X სს.) ქართულ საფასადო რელიეფთა სახისმეტყველების ერთი ასპექტი, *თსუსშე*, ხელოვნებათმცოდნეობა, 2 (თბილისი, 2001), 282-96

ხუნდაძე თ., ძველი აღთქმის სიუჟეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან, *ACADEMIA*, II (თბილისი, 2001), 81-92

ხუნდაძე თ., „დანიელი ლომთა ხაროში“ აკაურთას ცკლესიის რელიეფზე, *სს*, 2 (თბილისი, 2002), 18-27

ხუნდაძე თ., ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველთა დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VIII-X სს.) ქართულ ხუროთ-მოძღვრულ ქანდაკებაში, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (თბილისი, 2004)

ხუსკივაძე ი., *ქართულ ცკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი* (თბილისი, 2003)

ხუსკივაძე ლ., *შუა საუკუნეების ტიხრული მინაქარი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში* (თბილისი, 1984)

ხუსკივაძე ლ., ოშკის სკულპტურულ „კედრებათა“ თავისებურებების შესახებ, *სს*, 3 (თბილისი, 2003), 59-90

ხუციშვილი გ., *საფარის კედლის მოხატულობა* (თბილისი, 1988)

ხუციშვილი ნ., იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მეტოქი ცკლესიები საქართველოში, *ისტორიულ-ფილოლოგიური კრებული*, კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი, (თბილისი, 1997), გვ. 116-20

ხუციშვილი ნ., ჯვარის მამების რიგი XVII-XIX საუკუნეებში, *ლიტერატურა და ხელოვნება*, №4 (თბილისი, 1998), გვ. 181-95

ხუციშვილი ნ., *იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მიწისმფლობელობა საქართველოში* (საკანდიდატო დისერტაცია, თბილისი, 1999)

ჯავახიშვილი გ., *ადრეფეოდალური ხანის ქართული სტელები* (თბილისი, 1998)

ჯავახიშვილი ივ., *სახელმწიფო სამართალი, თხზულებანი თორმეტ ტომად*, ტ.



VII (თბილისი, 1984)

ჯაფარიძე გ., XIV საუკუნის არაბი ენციკლოპედისტი იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის შესახებ, *მაცნე*, ენისა და ლიტერატურის სერია, №3 (თბილისი, 1985), გვ. 179-86

ჯობაძე ვ., *ოშკის ტაძარი* (თბილისი, 1991)

Абрамишвили Г., Два строительных периода Атенского Сиона, *მაცნე*, I (თბილისი, 1972), 32-55

Аверинцев С. С., Благовещение, *МНМ*, т. I (Москва, 1980), 173-4

Аладашвили Н. А., *Монументальная скульптура Грузии* (Москва, 1977)

Аладашвили Н. А., Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, *Живописная школа Сванети*. (Тбилиси, 1983)

Алибегашвили Гаянэ, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи* (Тбилиси, 1979)

Архимандрит Киприан (Керн), *Антропология св. Григория Паламы* (Москва, 1996)

Бакрадзе Дм., *Кавказ в древних памятниках христианства*, ЗОЛКА, кн. I (Тифлис, 1875)

Банк А., Некоторые проблемы изучения византийской скульптуры, *Культурное наследие Востока* (Ленинград, 1985)

Бельтинг Х., *Образ и культ. История образа до эпохи искусства*, Перевод с немецкого К. А. Пиганович, (Москва, 2002)

Бобров Ю. Г., *Основы иконографии древнерусской живописи* (Санкт-Петербург, 1995)

Вельманс Таня, Роспись церкви Зенобани и тема видения святого Евстафия, *МСГИ, IV, (Д)* (Тбилиси, 1983)

Вирсаладзе Т. Б., Роспись Шергила Дадияни в Хоби, *научная сессия Института Истории Грузинского Искусства АН ГССР, I* (тезисы докладов, Тбилиси, 1946)

Вирсаладзе Т. Б., *Роспись Иерусалимского Крестного монастыря и портрет Шота Руставели* (Тбилиси, 1973)

Вирсаладзе Т. В., Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи. *МСГИ, II, (Д)* (Тбилиси, 1977)

Вольская А.И., Гареджийская живописная школа. Роспись Бертубани, сборник *Средневековое искусство, Русь. Грузия* (Москва, 1978), сс. 92-105

Вольская Анели, Живописная школа пещерных монастырей Давид-Гареджи, отиск из сборника *«Радова Студеница и византијска уметност око 1200 године (Научни скупови Српске академије наука и уметности књ. XLI, оделенье*

историјских наука снь II)» (Београд, 1988), сс. 401-14.

Вульф О., Архитектура и мозаики храма Успения Богородицы в Никее, *ВВ*, т. VII, вып. 3 (Санкт-Петербург, 1900), 315-425

Горматюк А. А., Древнейшие росписи церкви Богородицы в монастыре сирийцев в Египте, *ИХМ*, 7 (Москва, 2003), 249-72

Грозданов Цветан., *Охридско зидно сликарство XIV века* (Београд, 1980)

Джурнич Вонслав, *Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония* (Москва, 2000)

Днионисий Фурноаграфит, Ерминия или наставление в живописном искусстве, *Труды Киевской Духовной Академии*, I (1868), 355-445

Евсеева Л. М., Роспись XIV века в соборе Монастыря Зарзма (истоки иконографии и стиля), *МСГИ*, II, (Д) (Тбилиси, 1977)

Евсеева Л., Грузинская икона X-XV веков, *История иконописи* (Москва, 2002).

Закарая П., *Крепостные сооружения Карпи* (Тбилиси, 1968)

Иеромонах Афанасий (Иевтич), Учение о Пресвятой Богородице у св. Иоанна Дамаскина, сборник *Всесвятая*, православное догматическое учение о почитании Божией Матери, (Москва, 2001), сс. 175-210

Иосебидзе Дж., *Роспись Ачи – памятник грузинской монументальной живописи конца XIII века* (Тбилиси, 1989)

Ковалева В. М., Росписи в Новгородской церкви Федора Стратилата. *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), 145-57

Колпакова Г. С., Роспись церкви Успения на Волотовом Поле и Византийская живопись третьей четверти XIV столетия. Проблемы стиля и духовной ориентации, *ИХМ*, I (Москва, 1996), сс. 52-70

Кондаков Н. П., *Иконография Богоматери*. Т. II. (СПб, 1998)

Крыстев Кирил, Васил Захариев, *Старая болгарская живопись* (София, 1961)

Лазарев В. Н., *Фрески Старой Ладого* (Москва, 1960)

Лазарев В. Н., Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, *Русская средневековая живопись*, статьи и исследования (Москва, 1970), сс. 55-102

Лазарев В. Н., *Русская иконопись от истоков до начала XVI века* (Москва, 1983)

Лазарев В. Н., *История византийской живописи*, (Москва, 1986)

Лафонтен-Дозонь Ж., Исследование по декоративным программам средневековых церквей Грузии в связи с византийской монументальной живописью, *МСГИ*, II, (Д), (Тбилиси, 1977)

Лифшиц Л. И., Икона «Донской Богоматери», *ДРИ* (Москва, 1970), 87-114

Лифшиц Л. И., Программа росписи собора Светогорского монастыря, *Вопросы русского и советского искусства*, Материалы научных конференций 1972-1973 гг. (ГТГ) (Москва, 1974)

Лифшиц Л. И., *Монументальная живопись Новгорода XIV-XV веков* (Москва, 1987)

Лихачева В. Д., *Византийская миниатюра* (Москва, 1977)

Лихачева В. Д., *Искусство Византии IV-XV веков* (Ленинград, 1981)

Лордкипанидзе Инга., Житийный цикл святого георгия в Убиси, *Decani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siècle. Septembre 1985* (Belgrade, 1989)

Лордкипанидзе И., *Роспись в Цаленджиха* (Тбилиси, 1990)

Лосский В. Н., Всесвятая, сборник *Всесвятая*, православное догматическое учение о почитании Божией Матери (Москва, 2001), сс. 155-72

Мачабели К., *Каменные кресты Грузии* (Тбилиси, 1998)

Меписашвили Р., *Архитектурный ансамбль Гелати* (Тбилиси, 1966)

Меписашвили Р., Памятники архитектуры X-XI веков в сел. Кабери и Гостибе, *Ars Georgica*, 8 (თბილისი, 1979), 46-63

Меписашвили Р., В. Цинцадзе, *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии\_Шида-Картли* (Тбилиси, 1975)

Митрополит Сергей (Страгородский), Почитание Божией Матери по разуму святой Православной Церкви, сборник *Всесвятая*, православное догматическое учение о почитании Божией Матери (Москва, 2001), сс.131-42

Монах Василий (Кривошеин), Аскетическое и богословское учение св. Григория Паламы, *Seminarium Kondakovianum*, VIII (Прага. 1936), 99-154

Мурадян П. М., *Армянская эпиграфика Грузии* (Ереван, 1985)

Николай Кавасила, Слово на достопоклоняемое и преславное Успение Пресвятой Пречистой Владычицы нашей Богородицы, *Христос. Церковь. Богородица*. Богословские труды св. Николая Кавасилы (Москва, 2002), 225-37

Овчинников А. Н., *Суздальские золотые врата* (Москва, 1978)

Острогорский Г. А., Афонские исихасты и их противники (к истории поздне-византийской культуры), *Записки Русского Научного Института в Белграде*, вып. 5, (Белград, 1931), 349-70

Подобедова О. И., Воинская тема и ее значение в системе росписей церкви Спаса на Ковалеве в Новгороде, *ДРИ* (Москва, 1980), 196-209

Покровский Н., *Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских* (Санкт-Петербург, 1892)

Покровский Н., *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*

(Санкт-Петербург, 1900)

Попов Г. В., А. В. Рындина, *Живопись и прикладное искусство Твери. XIV-XVI века* (Москва, 1979)

Попова О., Византийские иконы VI- XV вв, *История иконописи* (Москва, 2002), 44-94

Привалова Е. Л., *Павниси*. (Тбилиси, 1977)

Привалова Е. Л., *Роспись Тимотесубани*, Исследование по истории грузинской средневековой монументальной живописи (Тбилиси, 1980)

Протонерей Иоанн Мейендорф, *Введение в святоотеческое богословие* (Сергиев Посад, 2001)

Протопресвитер Иоанн Мейендорф, *История Церкви и восточно-христианская мистика*, (Москва, 2003)

Рогов А. И., Фрески Лаврова, *Византия, Южные Славяне и Древняя Русь, Западная Европа* (Москва, 1973), 339-51

Сарабянов В. Д. «Успение Богоматери» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева Монастыря и их иконографический протограф, *ИХМ, V* (Москва, 2001), 29-39

Смирнова Э. С., *Живопись Великого Новгорода. Середина XIII- начало XV века* (Москва, 1976)

Степанян Н., А. Чакмакчян, *Декоративное искусство средневековой Армении* (Ленинград, 1971)

Схиртладзе З. Н., Роспись пещерного храма в Бертубани (исследование по истории грузинской монументальной живописи начала XIII в.), диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (Тбилиси, 1987)

Такаишвили Е., *Археологические экскурсии, разыскания и заметки*, вып. I (Тифлис, 1905)

Такаишвили Е., *Зеганская церковь или Заки*, МАК, XII (Москва, 1909), 64-8

Ткешелашвили О., Предварительный отчет о работе Цорбисской экспедиций, *საველე არქეოლოგიური კვლევა-ძიება 1981 წელს* (თბილისი, 1984), 68-72

Уваров А. С., *Христианская символика, ч. I, Символика древне-христианского периода*, (Москва, 1908)

Уварова П., *Тиромии*, МАК, IV (Москва, 1894), 182-5

Успенский Ф. И., *Очерки по истории византийской образованности* (Санкт-Петербург, 1891)

Успенский Ф. И., *История Византийской империи*, т. III (Москва, 1948)

Цагарели А., *Памятники грузинской старины в Святой Земле и на Синае* (Санкт-Петербург, 1888)

Цинцадзе В., Некоторые особенности базилик ранехристианской Грузии и архитектура базилики V века Свети-Цховели в Мцхета, *Ars Georgica*, 10 (Tbilisi, 1991), 17-50

Чмеги-Томпош Эр., Об архитектуре Кавказа, Карпат и Далмации, *МСГИ, II, (Д)*, (Тбилиси, 1977)

Чернецов А. В., *Резные посохи XV в.* (Москва, 1987)

Чихладзе Н. Недавно обнаруженный памятник палеологовской живописи в церкви Богоматери селения Дирби в восточной Грузии, *Кавказоведение*, №2 (Москва, 2002), 74-9

Чубинашвили Г. Н., *Памятники типа Джвари* (Тбилиси, 1948)

Чубинашвили Г. Н., *Грузинское чеканное искусство* (Тбилиси, 1959)

Чубинашвили Нико, *Хандиси* (Тбилиси, 1972)

Чубинашвили Н. Г., Зедазени, Клисисджвари, Гвиара, *Ars Georgica*, 7 (თბილისი, 1971), 27-66

Шанидзе Л., Новооткрытые рельефы из Цорбиси, *IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი მიქლეზილი ქართული ხელოვნებისადმი, თბილისი. 1983. 23.V-2.VI, მოხსენებათა კრებული, I* (თბილისი, 1989), 359-67

Шервашидзе Л. А., *Средневековая монументальная живопись в Абхазии* (Тбилиси, 1980)

Шмерлинг Р., *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии* (Тбилиси, 1962)

Шмерлинг Р., Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза, *მცნე*, 2(47) (თბილისი, 1969), 105-30

Эко Умберто, *Эволюция средневековой эстетики* (Санкт-Петербург, 2004)

Этингоф О. Е., *Образ Богоматери* (Москва, 2000)

Этингоф О. Е., *Византийские иконы (VI\_ первой половины XIII века) в России* (Москва, 2005)

Яковлева А. И., Образ Мира в иконе «София Премудрость Божия», *ДРИ* (Москва, 1977), 387-99

*Ancient Churches Revealed*, edited by Yoram Tsafrir (Jerusalem, 1993)

Appleton Leroy H., S. Bridges, *Symbolism in Liturgical Art* (New York, 1959)

Atalla Nabil Selim, *Coptic Icons*, part I, (Cairo-Egypt, 1998)

Bagatti B., Gli Altari Paleo-Cristiani della Palestina, *Liber Annuus*, VII (Jerusalem, 1957), 64-94

Beck H.G., *Kirche und theologische Literatur in Byzantinischen Reich* (Munchen, 1959)

- Belling Hans. Le peintre Manuel Eugenikos de Constantinople, CA, 28, (Paris, 1979)
- Bogdanović O., V. Djurić, D. Medacović. *Chilandar sur le Mont Athos* (Belgrade, 1978)
- Brentjes B., S. Mnazakanjan, N. Stepanjan, *Kunst des Mittelalters in Armenien* (Berlin, 1981)
- Candea V., Icones Melkites, *Lumieres de l'orient chretien icons de la collection Abou Adal*, Art et Patrimoine (Geneve, 1997)
- Chatzidakis M., M. Acheimastou-Potamianou, *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Ministry of Culture, Byzantine and Cristian Museum (Athens, 1986)
- Chatzidakis Manolis, *Mystras. The Medieval City and the Castle* (Athens, 2000)
- Costantinides Efthalia, The Presence of Four Patriarchs in the Iconographic Programme of the Church of the Dormition of the Virgin at Lichne, *Byzance et la Géorgie, rapports artistiques et cultures, symposium*, résumés des rapports (Athenes, 1990), 29-30
- Constantinides Efthalia C. *The Wall Paintings of the Panagia Olympiotissa at Elasson in Northern Thessaly*, Vol. II (Athens, 1992)
- Csemegi-Tompos E., Sixfoil Domed Church Architecture on the Territory of Byzantium, Resp. Later in Dalmacia, Georgia, Armenia and Medieval Hungary, *Atti del primo simposio internazionale sull'arte Georgiana (Bergamo 28-30 Giugno 1974)* (Milano, 1977), 79-96
- Demus Otto, *Byzantine Mosaic Decoration, Aspects of Monumental Art in Byzantium* (London, 1948)
- Demus O., *The Mosaics of Norman Sicily* (London, 1949)
- Demus Otto, The style of the Karije Djami, *The Karije Djami*, IV (Princeton, 1975)
- Dufrenne S., *Les programmes iconographique des églises byzantines de Mistra* (Paris, 1970)
- Eastmond Antony, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs, v.10 (University of Birmingham, 2004)
- Grabar A., *L'age d'or de Justinien* (Paris, 1966)
- Grabar Andre, *Christian Iconography. A Study of Its Origins*, Princeton University Press (Princeton, N.J. 1968)
- Grabar A., *La peinture Bizantine* (Geneve, 1979)
- Jobadze W., The Donor Reliefs and of the Church at Oski, *Byzantinische Zeitschrift*, 69 band,

(Munchen, 1976), 39-62

Jorjević Ivan M., Сликарство XIV века у цркви св. Спаса у селу Кучевышту, *сборник за ликовне уметности*. 17 (Нови Сад, 1981), 77-110

Jurić Bojislav J., *Византијске фреске у Југославији* (Београд, 1974)

Kitzinger E., Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art, CA, 36 (Picard, 1988), p. 51-73

Kitzinger E., *The mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo* (Washington, 1990)

Kovacs E., Z. Lovag, *The Hungarian Crown and other Regalia* (Budapest, 1980)

Lafontaine-Dosogne Jacqueline, *Iconographie de l'enfance de la Vierge dans l'empire Byzantin et en Occident*, I, (Bruxelles, 1964)

Lazarides P., *Hosios Loukas, petit guide archeologique illustre* (Athenes, 1987)

Lossky V., *Vision de Dieu. Neushtel*, (Paris, 1962)

Maguire H., *Art and Eloquence in Bizantium* (Princeton, 1981)

Mavropoulou-Tsioumi Chrysanthi, *Vlatadon Monastery* (Thessaloniki, 1987)

Mouriki Doula, *The Frescoes of the Church of St. Nicholas at Platsa in the Mani* (Athens, 1975)

Mouriki Doula, Stylistic Trends in Monumental painting of Greece at the Beginning of the Fourteenth Century, *L'art Byzantin au debut du XIV<sup>e</sup> siecle (Symposium de Gracniča. 1973)* (Beograd, 1978), 55-83

Mouriki D., XII-XV c. Icons, Konstantinos A. Manafis, *Sinai. Tresuaries of the Monastery of Saint Catherin* (Athens, 1990), 73-124

Muyldermans J., Le costume liturgique Armenie, *le Museon*, t. XXXIX (Louvain, 1926), 253-324

Myslivec J., Iconografie Akathistu Panny Marie. 'Seminarium Kondakovianum', V, (Prague, 1932), 102-25

Nikonanos Nikos, *The Church of the Holy Apostles in Thessaloniki*, Institute for Balkan Studies, (Thessaloniki, 1886)

Panayotova Dora, A Double-Sided Icon from Bulgarovo, *Medieval Bulgarian Culture* (Sofia, 1964), 112-15

Panaiotova Dora, *Peintures murales Bulgares du XIV<sup>e</sup> siècle* (Sofia, 1966)

Pelekanidis Stilianos, Manolis Chatzidakis, *Kastoria. Byzantine Art in Greece. Mosaics and Wall Paintings* (Athens, 1985)

Petković V. R. . *La peinture Serbe au moyen age. II* (Belgrade. 1934)

- Tatic Dusan, *Studenica's Fresco Paintings. Studenica* (Beograd, 1968)
- The Glory of Byzantium*, Edited by H. C. Evans and W. D. Wixom (New York, 1997)
- Thierry J. M., *Les arts Armeniens* (Paris, 1987)
- Thierry N., Essai de definition d'un atelier de sculpture du haut moyen-age en Gogarene, *Revue des etudes georgiennes et caucasiennes*, 1 (Paris, 1985), 169-223
- Thierry N. et M., La cathedrale de T'beti, Nouvelles donnees, CA, 47 (Paris, 1999), 77-100
- Tinnefeld Franz, Intellectuals in Late Byzantine Tessaalonike, DOP, #57 (Washington, D. C., 2004), 153-72
- Tsigaridas Efthymios, *Latomou Monastery (The Church of Hosios David)* (Thessaloniki, 1988)
- Tsigaridas E. N., Double-side icon (1350-1390), *Treasure of Mount Athos*, (Thessaloniki, 1997), 95-8
- Tsigaridas Euthimios, The Mother of God in Wall Paintings, *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, (Milano, 2000), 125-37
- Velmans T., Le role du decor architectural et la representation de l'espace dans la peinture des paleologues, CA, XIV (Paris, 1964), 183-216
- Velmans T., La peinture murale byzantine d'inspiration constantinepolitaine du milieu du XIV<sup>e</sup> siecle (1340-1370). *Son rayonnement en Georgie, Decani et l'art byzantin au milieu du XIV<sup>e</sup> siecle*, *Septembre 1985* (Belgrade 1989), p. 75-80
- Vocotopoulos Panagiotis L., Monumental painting of Mount Athos. Catalogue of Exhibition: *Treasures of Mount Athos* (Thessaloniki, 1997), 33-38
- Weitzmann K., *The Icon, Holy Images \_ Sixth to Fourteenth Century* (New York, 1978)
- Wharton Epstein A., Tokali Kilise: Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia. (Washington, D. C., 1986)
- Wharton Epstein A., *Art of Empire. Painting and Architecture of The Byzantine Periphery*. (Pennsilwany State Univ. Press, 1988)
- Wratilaw-Mitrovic L., N. Okunev. La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture medievale orthodoxe, *Byzantinoslavica*, III, 1 (Praha, 1931)



## შემოკლებათა განმარტებები:

### LIST OF ABBREVIATIONS

თს-უსშე – ი. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამეცნიერო შრომების კრებული

ლოგოსი – საქართველოს საპატრიარქოს, ისტორიისა და ეთნოლოგიის ინსტიტუტის, მეცნიერების ფონდი “უდაბნოს” სამეცნიერო ჟურნალი

ლხ – ლიტერატურა და ხელოვნება, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის, შოთა რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ინსტიტუტის და გიორგი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის სამეცნიერო ჟურნალი

მაცნე – საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის სამეცნიერო ჟურნალი

მსკი – მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკად. ივანე ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის ინსტიტუტის კრებული

ნარკვევები – საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის თანამშრომელთა შრომების კრებული

სიკკ – საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული

სს – ჟურნალი “საქართველოს სიძველენი” აკად. გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები. საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის საინფორმაციო ცენტრი

სსმმ – ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე

სპექტრი – საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და რესპუბლიკური სამუზეუმო-საგამოფენო გაერთიანების „სურათების ეროვნული გალერეის“ ყოველკვარტალური აღმანახი

სძა – საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა

ქსე – ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია

ხელოვნება – საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ჟურნალი

ВВ \_ Византийский Временник

ДРИ \_ Древнерусское искусство, сборник

ЗОЛКА \_ Записки Общества Любителей Кавказской Археологии

ИХМ \_ Искусство Христианского Мира, сборник статей

Кавказоведение \_ Журнал института языковедения Российской Академии Наук

МАК \_ материалы по археологии Кавказа

МНМ \_ Мифы народов мира, энциклопедия в двух томах

МСГИ, II, (Д) \_ II Международный симпозиум по грузинскому искусству,  
доклады

МСГИ, IV, (Д) \_ IV Международный симпозиум по грузинскому искусству,  
доклады

ACADEMIA \_ ისტორიულ-ფილოლოგიური ჟურნალი, თანამედროვე სამეცნიერო  
კვლევის ასოციაცია

Ars Georgica \_ ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის  
ინსტიტუტის შრომები, სერია A \_ ძველი ხელოვნება

CA \_ Cahiers archeologiques

DOP \_ Dumbarton Oaks Papers

## PLATES

1. Southwest view of the Monastery
2. East view of the Monastery
3. Bell tower against the background of fortress. Southwest view
4. General view with present day dwelling of nuns
5. Remnants of palace and the fortress
6. Southwest view of the Church of Dormition
7. Eastern facade of the Church of Dormition
8. The donors' inscriptions containing construction date of the Church. Eastern facade of the Church
9. Relief of the eastern window
10. "Leaved Cross" of the south door tympanum
11. Medallion with curved relief
12. Medallion with curved relief and the inscription mentioning the donor's name Thevdore
13. Detail of the relief "Daniel in the Lions' Den". South wall of the old church
14. Relief of the images of historic figures. Eastern facade of the church
15. Altar
16. Arch of the north chapel of the church
17. Detail of carved relief of the old altar screen
18. Breast cross (the 14<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> centuries)
19. Capital of the southwest pilaster
20. South arcade of the north chapel
21. Apse of the north chapel
22. Northeast lancet arch with the inscription glorifying the Virgin
23. Southwest corner of the church interior
24. North wall arcade of the church interior
25. South arcade of the church interior
26. Supporting arch pilaster and fragment of arch
27. Northeastern part of the church interior
28. Painted altar screen
29. Altar screen icons. Deesis
30. Altar screen icons. Archangel and the St. Apostle

31. Western part of the vault
32. Vault with supporting arch
33. North wall with arched niches
34. Northeastern corner of the interior
35. Conch of Sanctuary apse. Virgin with Child between Archangels
36. Conch of Sanctuary apse. Archangel (northern side)
37. Conch of Sanctuary apse. Archangel (southern side)
38. Sanctuary apse. St. Apostles (northern side)
39. Sanctuary apse. St. Peter
40. Sanctuary apse. St. Apostles (southern side)
41. Sanctuary apse. St. Apostle with a Book
42. Sanctuary apse. St. Paul
43. Sanctuary apse. St. Basil the Great, St. Gregory the Theologian, Unidentified St. Deacon
44. Sanctuary apse. St. John Chrysostom, St. James the Brother of Christ, St. Romanos the Deacon
45. St. Romanos the Deacon
46. Rejection of the Offering. Southeast vault
47. Rejection of the Offering. St. Joachim and St. Anne
48. Annunciation to Joachim and Anne. Southwest vault
49. Annunciation to Joachim and Anne. St. Anne's Praying in the Garden
50. Nativity of the Virgin and the detail of the scene Praying of Zacharias. Northwest vault
51. Nativity of the Virgin. St. Anne among the Maids
52. Nativity of the Virgin. Bathing of the Infant Mary
53. St. David the Prophet. Northern part of the supporting arch
54. High Priests Blessing Mary. Northeast vault
55. High Priests Blessing Mary. St. Joachim and Infant Mary
56. High Priests Blessing Mary. High Priests
57. High Priests Blessing Mary. St. Joachim and Infant Mary (detail)
58. Presentation of the Virgin Mary in the Temple. High Priest Zacharias. West wall
59. Reproach of Josef. Virgin Mary. Southwest vault
60. Nativity. West wall
61. Nativity. The Adoration of the Magi. Southern part of the west wall

- 62. Nativity. The Adoration of the Magi (detail)
- 63. Annunciation to the Shepherds. Northern part of the west wall
- 64. The Ascension of the Virgin and the Dormition of the Virgin
- 65. The Ascension of the Virgin. Angels (detail)
- 66. St. George Killing the Unbeliever Emperor Diocletian. Western part of north wall
- 67. St. Daniel the Prophet
- 68. Female Saint. North pilaster
- 69. Female Saint. South pilaster
- 70. St. Theodore. North pilaster
- 71. St. Demetrius. South pilaster
- 72. Ornamental motifs. Eastern part of the north wall

ტაბულები



1. მონასტრის ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან



2. მონასტრის ხედი აღმოსავლეთიდან



3. სამრეკლო ციხე-სიმაგრის ფონზე ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



4. საერთო ხედი მონაზონთა თანამედროვე საცხოვრებლით





5. სახსლის ნანგრევები და ციხე-სიმაგრე



6. ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია სამხრეთ-დასავლეთიდან



7. ღმრთისშობლის მიძინების კელესიის აღმოსავლეთი ფასადი



8. კელესიის აღმოსავლეთი ფასადი. საქტიტორო და სადამშენებლო წარწერები



9. აღმოსავლეთი სარკმლის რელიეფი წარწერებით



10. სამხრეთი კარის ტიმპანის „ავეჯეებული ჯვარი“



11. კელესიის აღმოსავლეთი ფასადი. რელიეფური მედალიონი დეკორით



12. კელესიის აღმოსავლეთი ფასადი.

რელიეფური მედალიონი თევდორეს წარწერით



13. ძველი კვლევის საშრეთი კედელი.  
ფრაგმენტი რელიეფისა „ღაჩიელი ღოშთა ხაროში“



14. კელესიის აღმოსავლეთი ფასადი.  
რელიეფი ისტორიულ პირთა გამოსახულებებით





15. ტრაპეზი



16. კელესის ჩრდილოეთ მინაშენის თაღი და ცოკლი





17. ძველი კანკელის რელიეფის ფრაგმენტი



18. გულსაკიდი ჯვარი (XIV-XV სს.)



19. გელესიის ინტერიერი. სამხრეთ-დასავლეთი თაღის კაპიტელი



20. ჩრდილოეთი მინაშენის სამხრეთი თაღნარი



21. ჩრდილოეთი მინაშენის აფსიდი



22. ჩრდილო-აღმოსავლეთი შეისრული თაღი  
ღმრთისმშობლის სადიდებელი წარწერით



23. კელესიის ინტერიერის სამხრეთ-დასავლეთი კუთხე



24. კელესიის ინტერიერის ჩრდილოეთი კედლის თაღნარი



25. კელესიის ინტერიერის სამხრეთი თაღნარი



26. შხიდი თაღის პილასტრი და სამხრეთ-დასავლეთი თაღის ჩაწილი

27. მკვიდრი ფეხსმართი-ოთხეუბი ათაღი იბრძოლები მიიღეს



27. კვლეხიის ინტერიერი ხელით ჩრდილო-აღმოსავლეთზე





28. მონასტული კანკელი



29. კანკელის ხატები. ვედრება



30. კანკელის ხატები. მთავარანგელოზი და წმ. მოციქული



31. კამარის დასავლეთი ნაწილი



32. კამარა შხილი თაღით



33. ჩრდილოეთი კედელი



34. ინტერიერის ჩრდილო-აღმოსავლეთი კუთხე



35. საკურთხეველის კონქი. ჩვილედი ღმრთისმშობელი მთაწარანეგლოზებს შორის





36. საკურთხევის კონქი, მთავარანგელოზი, ჩრდილოეთი მხარე





37. საკურთხეველის კონქი. მთავარანგელოზი. სამხრეთი მხარე



38. საკურთხეველი. წმ. მოციქულები. ჩრდილოეთი მხარე



39. საკურთხეველი. წმ. პეტრე



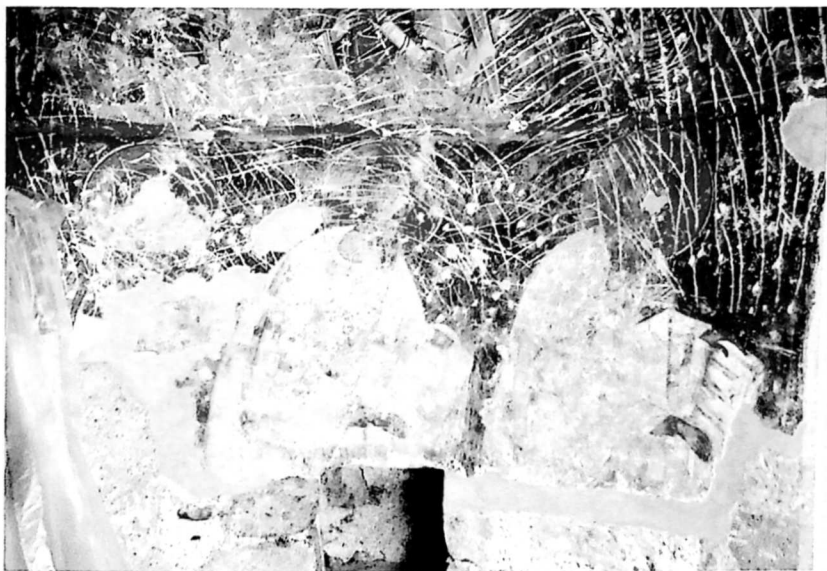
40. საკურთხეველი. წმ. მოციქულები. სამხრეთი მხარე



41. საკურთხეველი. წმ. მოციქული სახარებით. სამხრეთი მხარე



42. საკურობეგელი. წმ. პავლე



43. საკურთხეველი. წმ. ბასილი, წმ. გრიგოლი, უცხოები დიაკონი



44. საკურთხეველი. წმ. იოანე ოქროპირი, წმ. იაკობი, ძმა უფლისა, წმ. დიაკონი რომანოზი



46. "ძღვნის უარყოფა". კამარის სამხრეთ-აღმოსავლეთი

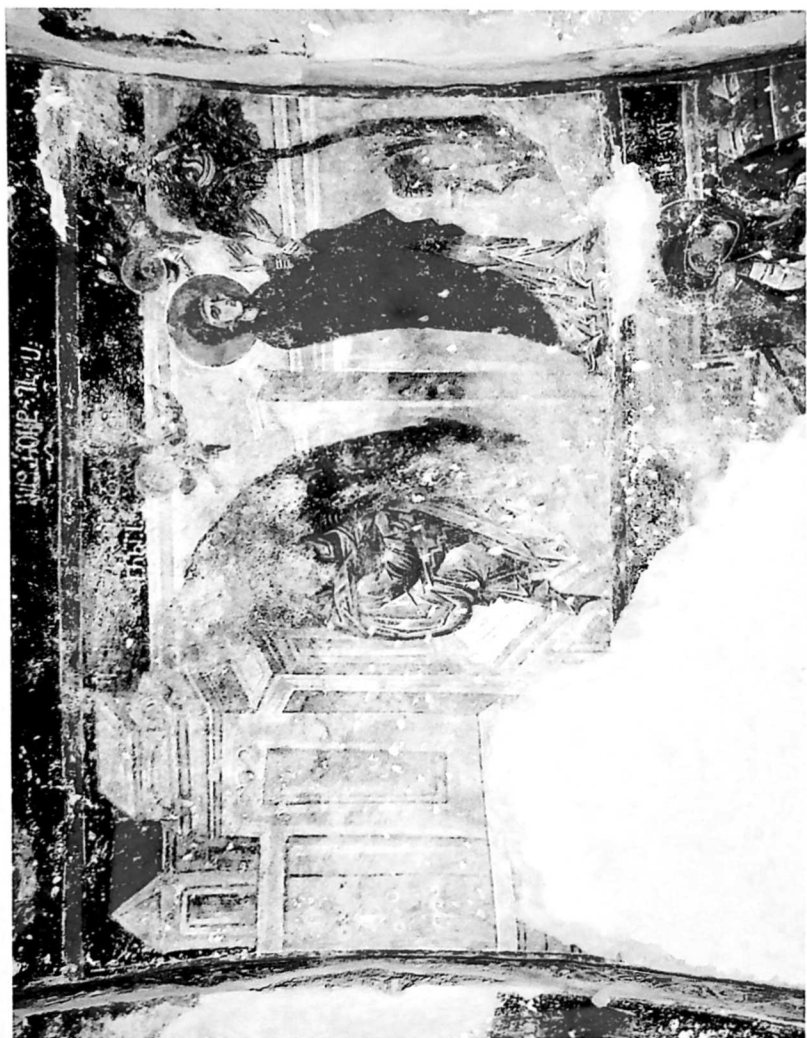


45. წმ. ღიაკონი რომანოზი



47. "ძღვნის უარყოფა".  
წმ. იოაკიმე და ანნა





48. „ზარება იოაკიმესა და ანნას“. კამარის სამხრეთ-დასავლეთი





49. „ხარება იოაკიმესა და ანნას“. წმ. ანნას ლოცვა ბაღში



50. "ღმრთისმშობლის შობა" და "ზაქარიას ლოცვის" ფრაგმენტი.  
კაპარის ჩრდილო-დასავლეთი



51. „ღმრთისშობლის შობა“. წმ. ანა მხლებლებს შორის



52. „ღმრთისშობლის შობა“. ჩვილი მარიამის განმანჯვ



53. წმ. დავით წინასწარმეტყველი. შხიდი თადის ჩრდილოეთი ნაწილი



54. „მღვდელმთავართაგან კურთხევა პარიამისა“. კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთი



55. „მღვდელმთავართაგან კურთხევა მარიამისა“. წმ. იოაკიმე და მარიამი





56. „მღვდელმთავართაგან კურთხევა მარიამისა“. მღვდელმთავრები



57. „მღვდელმთავართაგან  
კურთხევა მარიამისა“.  
წმ. იოაკიმე და  
მარიამი (დეტალი)





58. "მარიამის ტაძრად მიუვანება". მღვდელმთავარი ზაქარია.  
დასავლეთი კედელი



59. "იოსების ევედრება". ღმრთისმშობლის გამოსახულება.  
კამარის სამხრეთ-დასავლეთი



60. "შობა უფლისა". დასავლეთი კედელი



61. "შობა უფლისა". მოკვები



62. "შობა უფლისა". მოგვები (დეტალი)



63. "შობა უფლისა". მწკერების ხარება ანგელოზისგან



64. "ღმრთისმშობლის ამაღლება" და "მიძინება".

ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთი ნაწილი





65. "ღმრთისმშობლის ამაღლება". ანგელოზები (დეტალი)





66. „დეოკლიტიანე შეფე უსჯულომს მძლეველი წმ. გიორგი“.  
 ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნაწილი



67. წმ. დანიელ წინასწარმეტყველი



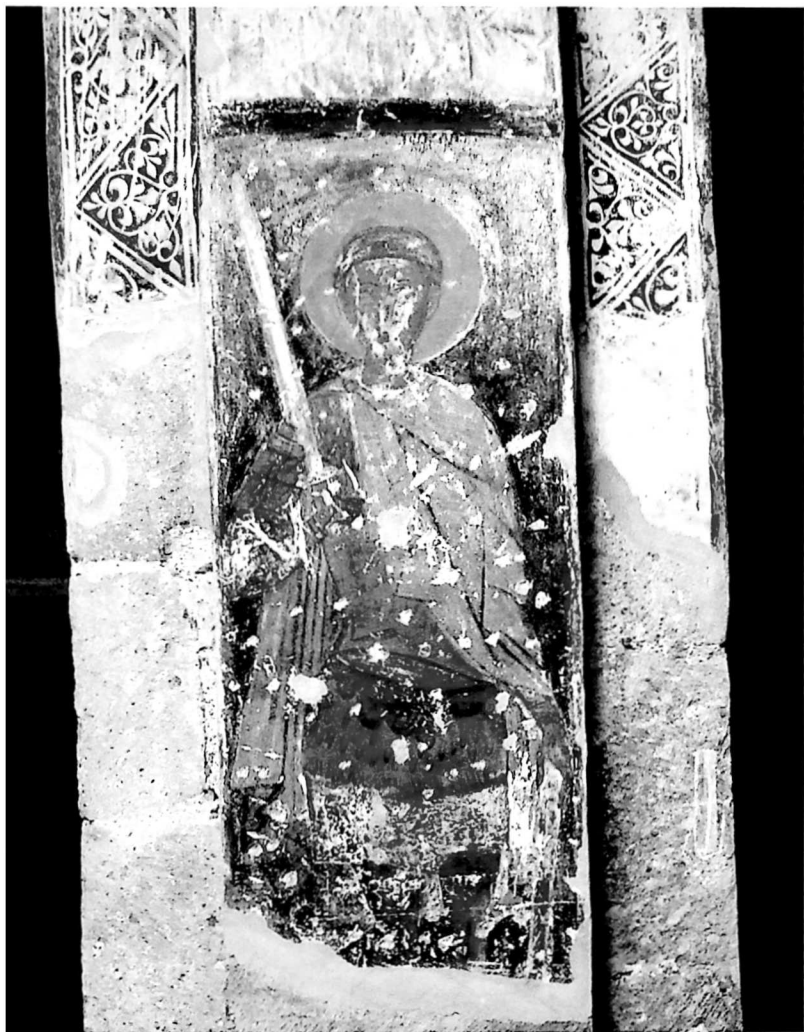
68. წმ. დედა. ჩრდილოეთი პილასტრი



69. წმ. დედა. სამხრეთი პილასტრი



70. წმ. თევდორე. ჩრდილოეთი პილასტრი



71. წმ. ლინდისფრის სამხრეთი პილასტრი



ორნამენტული მოტივები. ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილი.

|                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| წინათქმა                                                                                             | 5   |
| გ. გაგოშიძე, დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი.<br>ხუროთმოძღვრება, წარწერები, რელიეფები       | 7   |
| G. Gagoshidze, The Monastery of Dormition at Dirbi.<br>Architecture, Inscriptions, Reliefs (Summary) | 78  |
| ნ. ჩიხლაძე, დირბის ღმრთისმშობლის მიძინების მონასტერი.<br>მხატვრობა                                   | 81  |
| N. Chikhladze, The Monastery of Dormition at Dirbi.<br>Painting (Summary)                            | 172 |
| ბიბლიოგრაფია<br>Bibliography                                                                         | 181 |
| შემოკლებათა განმარტებები<br>List of Abbreviations                                                    | 197 |
| Plates                                                                                               | 199 |
| ტაბულები                                                                                             | 202 |