

ელენე მაჭავარიანი

წინამდებარე გამოცემა ცნობილი ქართველი მეცნიერის ელენე მაჭავარიანის სტატიების კრებულია. იგი მოიცავს ნაშრომებს 1958 წლიდან ხელნაწერთა ინსტიტუტის (ამჟამად ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი) დაარსებიდან დღემდე. კრებულს ამდიდრებს წერილები ქართველ შემოქმედთა და მოღვაწეთა შესახებ, ასევე ავტორის სამეცნიერო მუშაობის ამსახველი მასალა. წიგნს ერთვის სურათები საოჯახო ფოტო-ალბომიდან.

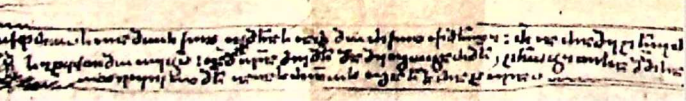
სტატიებში შუა საუკუნეების წიგნის ხელოვნების მნიშვნელოვანი საკითხებია წარმოდგენილი. აქ დახასიათებულია საგანმანათლებლო კერებთან არსებული მხატვრული სკოლების თავისებურებანი, ოსტატთა შორის შრომის განაწილების პრინციპი, მრავალი მინიატიურით შემკულ ხელნაწერთა დასურათების სისტემა და სხვ. ბიზანტიურ, ირანულ, სომხურ ხელნაწერებთან ურთიერთმიმართების საფუძველზე გამოვლენილია ეროვნული ტრადიციები.

ქართული დამწერლობის საკითხების განხილვის დროს წარმოჩენილია ძველი ქართული დამწერლობის – ასომთავრულის გრაფიკული სისტემის შექმნის პრინციპები და ასევე პალეოგრაფიული და ხელოვნებათმცოდნეობითი თვალსაზრისით შესწავლილია ქართული ანბანის სამივე სახეობის – ასომთავრულის, ნუსხურისა და მხედრულის განვითარება საუკუნეების მანძილზე.

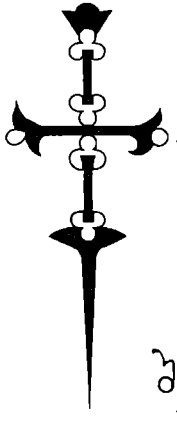
ხელნაწერთა შემკულობიდან თუ ისტორიული საბუთებიდან გადმოღებული ტაბულები ავტორის მიერაა შესრულებული. სტატიები და ვიზუალური მასალა უმნიშვნელო შესწორებებით იბეჭდება.

ელენე მაჭავარიანის სამეცნიერო გამოკვლევებს ქართველი და უცხოელი სპეციალისტები მაღალ შეფასებას აძლევენ. ვფიქრობთ, შემოთავაზებული გამოცემა დიდ დახმარებას გაუწევს ქართული კულტურით დაინტერესებულ ფართო საზოგადოებას.

რედაქტორი
ნინო ქავთარია



# ელენე მაჭავარიანი



## ართული ხელნაწერები

## დამწერლობისა და შემკულობის საკითხები

თბილისი
2012

# კრებული ეძღვნება ელენე მაჭავარიანის დაბადებიდან 80 წლისთავს

ბარეკაანის პირველ გვერდზე:

დრაკონის გამოსახულება ნუსხურით ჩაწერილი ტექსტის კომენტარით XII ს. ხელნაწერიდან – იოანე სინელის „კიბეი სათნოებისაჲ“ (H-1669).

ელენე მაჭავარიანის ფოტო ბუბა კუდავასი

ბარეკაანის მეორე მხარეს:

X ს. ჯრუჭის I ოთხთავი

იბეჭდება საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს გადაწყვეტილებით

ISBN 978-9941-9198-7-9

© ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, 2012.

© საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია, 2012.


საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია


ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი

## შინაარსი


ბიოგრაფიული თარიღები და მოღვაწეობის ამსახველი მასალა ..... 7
მიმართვა გრაგნილებად, ხელნაწერ წიგნებად ქცეულ,
კურთხეულ ქართულ ენაზე ამეტყველებულ ტყავის ფურცლებს! ..... 15
ვანის ოთხთავის (A-1335) დეკორაციული მორთულობა ..... 17
ვანის ოთხთავის (A-1335)ახლადაღმოჩენილი პირი ..... 29
ლაფსყალდის ხელნაწერი ..... 43
ერთი ქართული ოთხთავის (A-26) დათარიღების საკითხისათვის ..... 73
ვეფხისტყაოსნის „ურრდროპისეული“ ხელნაწერის უცნობი მინიატიურა ..... 83
შოთა რუსთაველის პორტრეტი ე.წ. „ზაზასეული“
ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერიდან ..... 97
ძველ ქართულ ხელნაწერ წიგნთა შემკულობის ზოგიერთი
ტერმინის შესახებ ..... 105
ქართულ–სპარსული და სპარსული მოხატული ისტორიული საბუთები ..... 114
ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი
ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIIIსს.) ..... 119
მხედრული დამწერლობის ადრეული ნიმუშები ..... 139
იონა გადამწერი – იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მხატვრობის
შემსრულებელი ..... 147
გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის
ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს ..... 155
ქართული ანბანის გრაფიკული საფუძვლები ..... 176
XI საუკუნის პირველი მესამედის ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა
ჯგუფი, რომელიც მიეკუთვნება კონსტანტინოპოლის მხატვრულ
სკოლას (რუსულ ენაზე) ..... 206
ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ ..... 212
იოანე ბაგრატიონის ცნობა კედლის მხატვრობისა და ტილოზე
ფერნერული ხატების შესრულების შესახებ ..... 214
ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის
განვითარება (IX-XIV სს.) ..... 221
ათონის ივერთა მონასტერი და X-XI სს. ქართული მოხატული წიგნი ..... 235
შუა საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა სიუჟეტური ინიციალები და
მათი პროტოტიპები (რუსულ ენაზე) ..... 251
შუა საუკუნეების ქართულ და სომხურ ხელნაწერთა თავფურცელზე
გამოსახული ჯვრების მხატვრული ინტერპრეტაცია (რუსულ ენაზე) ..... 260
სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები ..... 267
IX-XIII სს. ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა თავფურცელი
(რუსულ ენაზე) ..... 283
გადამწერთა როლი შუასაუკუნეების მოხატულ ხელნაწერთა
შექმნაში (გერმანულ ენაზე) ..... 289
ქრისტეს მიერ სნეულთა განკურნების კომპოზიციები ქართულ
მოხატულ სახარებებში ..... 293

შავი მთის მწიგნობრული სკოლის მხატვრული ტრადიციების ასახვა XII ს. გელათის ოთხთავში ..... 297
წიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში ..... 307
დედნისა და ასლის ურთიერთობის საკითხისათვის ზოგიერთი ქართული ხელნაწერის მოხატულობის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ..... 314
IX-X საუკუნეების ქართული მოხატული ხელნაწერები (ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლა) ..... 321
ქართული ანბანის გრაფიკული სისტემის პრინციპები (ინგლისურ ენაზე) .. 327
შუასაუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში დასურათებული ძველი აღთქმის კომპოზიციები და დავითის ცხოვრება ..... 331
წმიდაჲ ქეთევან დედოფალი ქართულ მინიატიურებში ..... 341
მხატვრულად გაფორმებული ქართული ხელნაწერი: შრომის ორგანიზაციის ზოგიერთი საკითხისათვის ..... 343
ქართულ მხატვრულ ხელნაწერთა შესწავლის ისტორია ..... 350
ქართული დამწერლობა ..... 353
ხელნაწერი წიგნის „მიძღვნის“, „მირთმევისა“ და „შეწირვის“ თემების ამსახველი კომპოზიციები ქართულ მოხატულ ხელნაწერებში და მათი პარალელები შუასაუკუნეების ხელოვნებაში ..... 357
„მათ ხსოვნას ქვეყანა სანთლებად აინთებს“ (რევაზ თაბუკაშვილის კინოდილოგია – „კვალი ნათელი“ და „ალპური ვარსკვლავი“) ..... 367
ძეგლის მოამაგე – სოფიო მირზაშვილი ..... 371
თორნიკე ჟორჟოლიანის პერსონალური გამოფენები ..... 375
კალიგრაფიის საფეხურები (ეძღვნება უწმიდესსა და უნეტარესს სრულიად საქართველოს კათოლიკოს – პატრიარქს ილია II - ს) ..... 376
პროფ. ილ. აბულაძის მიმართვის – „ძეგლის ყველა მეგობარს“ – ხელნაწერი ტექსტი და ორნამენტული შემკულობა შესრულებულია ელ. მაჭავარიანის მიერ ..... 378
ეს ჩვენი ცხოვრების საუკეთესო წლები იყო ..... 380
ილია აბულაძის ხსოვნას ..... 383

* * *

ქართული წიგნის უმაღლესი ჯილდო ..... 385
ვ.ჯობაძის რეცენზია ელ.მაჭავარიანის წიგნზე „ქართული ხელნაწერები“ .. 386
„გაცოცხლებული ხელნაწერების საიდუმლო“ (ინტერვიუ ჩაიწერა ნუნუ გიორგობიანმა) ..... 388
როგორ იქმნებოდა „ანის“ მოხაზულობა? (ინტერვიუ ჩაიწერა ეკა ბუჯიაშვილმა) ..... 394
1995 წელს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში გამართული ელ. მაჭავარიანის პერსონალური გამოფენის – „მწიგნობრობაჲ ქართული“ შთაბეჭდილების წიგნში ჩანაწერები ..... 397
მ.ქავთარიას მიერ წარმოთქმული სიტყვა ელ. მაჭავარიანის წიგნის – „ქართული დამწერლობა“ – პრეზენტაციაზე 2008 წელს ..... 399

## ბიოგრაფიული თარიღები და მოღვაწეობის ამსახველი მასალა

თბილისი 0194, ბახტრიონის 30, III სად., ბინა 51
ტელ.: 236 23 26; 551 56 76 41

**განათლება:**

| | |
|---|---|
| 1988 | ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებელი დისერტაცია, საქართველოს მეცნერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი |
| 1964 | ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებელი დისერტაცია, თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახელმწიფო უნივერსიტეტი |
| 1955-1958 | საქ. მეცნ. აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ასპირანტი |
| 1949-1954 | ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ისტორიის ფაკულტეტის სტუდენტი |

**სამუშაო გამოცდილება:**

| | |
|---|---|
| 2009 წ.-დღემდე | ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ხელოვნების ისტორიის დეპარტამენტის მთავარი სპეციალისტი. |
| 2004-2009 | ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის მეცნიერი მკვლევარი |
| 2000-2003 | თბილისის სასულიერო აკადემიაში ლექციების კურსი (ქართული დამწერლობა) |
| 2000 | თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის პროფესორი |
| 2000-წ. დღემდე | თბილისის სასულიერო აკადემიაში ლექციების კურსი (ხელნაწერი წიგ ნის სამინიატიურო ხელოვნება) |
| 1988-2004 | კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერი თანამშრომელი |
| 1973-2004 | თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში ლექციების კურსი (ხელნაწერი წიგნის მხატვრული მორთულობა) |
| 1988-2004 | კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერი თანამშრომელი |

| | |
|---|---|
| 1958-1968 | საქ. მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის უმცროსი მეცნიერი თანამშრომელი |
| 1954-1955 | საქ. მეცნ. აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სტაჟიორი |

## ᲐᲓᲒᲘᲚᲝᲑᲠᲘᲕ ᲡᲐᲛᲔᲪᲜᲘᲔᲠᲝ ᲤᲝᲠᲣᲛᲔᲑᲨᲘ ᲛᲝᲜᲐᲬᲘᲚᲔᲝᲑᲐ:

1. 2000 წ. რენე და ოსკარ შმერლინგების ხსოვნისადმი მიძღვნილი თბილისის გოეთეს ინსტიტუტისა და საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIV სამეცნიერო სესია, „ქართული მოხატული ხელნაწერი წიგნის შესწავლის ისტორიისათვის". თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია
2. 1999 გაიანე ალიბეგაშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIII სამეცნიერო სესია, „მცირე სვინაქსარის (A-648) კოდიკოლოგიური კვლევის შედეგები", თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემია
3. 1980 ვ.ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სამეცნიერო სესია, „ძველი ქართული დამწერლობის – ასომთავრულის გრაფიკული სინთეზი" თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემია
4. 1976 აკად. ივ. ჯავახიშვილის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის სამეცნიერო სესია, „ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის საკითხისათვის", თბილისი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი
5. 1969 არქეოგრაფიის და ძველ ქართულ ხელნაწერთა შესწავლის საკითხებისადმი მიძღვნილი კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტისა და სსრკ ისტორიის განყოფილების არქეოგრაფიული კომისიის კონფერენცია, „ძველ ქართულ ხელნაწერთა ინიციალები", თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერისტეტი (რუსულ ენაზე)
6. 1967 დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციისადმი მიძღვნილი საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის გამსვლელი სამეცნიერო სესია, „მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცული მოხატული ხელნაწერები", მესტია, მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი
7. 1966 შოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავისადმი მიძღვნილი საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ.

ხელნაწერთა ინსტიტუტისა და საქართველოს სსრ საზოგადოება „ცოდნის“ გამსვლელი სამეცნიერო სესია, „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერთა მოხატულობა“, ტანძია, ასპინძის სარაიონო კულტურის სახლი.

8. 1966 შოთა რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავისადმი მიძღვნილი აკად. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის VIII სამეცნიერო სესია, „უორდროპისეული „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერის უცნობი მინიატიურა“, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტი
9. 1965 კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის VII სამეცნიერო სესია, „ძველ ქართულ ხელნაწერთა მორთულობასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ტერმინის მნიშვნელობისათვის“, თბილისი, აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი
10. 1960 აკად. ივ. ჯავახიშვილის გარდაცვალებისადმი მიძღვნილი ხელნაწერთა ინსტიტუტის II სამეცნიერო სესია, „ვანის ოთხთავის (A-1335) ახლადაღმოჩენილი პირი“, თბილისი, აკად. ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი

## საერთაშორისო სამეცნიერო ფორუმებში მონაწილეობა:

1. 2011 წმ. გიორგი მთაწმიდელის დაბადებიდან 1000 წლისთავისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი – „ქართველი ათონელები და ქრისტიანული ცივილიზაცია“, ათონისა და კონსტანტინოპოლის სამწიგნობრო კერების მოღვაწეთა ურთიერთთანამშრომლობა X-XI საუკუნეებში
2. 2010 საერთაშორისო კონფერენცია – „ტაო-კლარჯეთი“, „მიძღვნის“, „მირთმევისა“ და „შეწირვის“ თემები ქართულ მოხატულ ხელნაწერებსა და ტაო-კლარჯეთის ტაძრების რელიეფებში“, თბილისი, საქართველო
3. 2009 I საერთაშორისო სიმპოზიუმი – „ქართული ხელნაწერი“, ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა შესწავლის ისტორია, თბილისი, საქართველო
4. 2005 „კავკასიის ანბანების, როგორც ისტორიული ფენომენის წარმოშობა“ ქართული ანბანის გრაფიკული სისტემის პრინციპები, ვენა, ავსტრია
5. 1985 „ახალი აღმოჩენები (IX-XVII სს)“, მინიატიურა ლუკა მახარებლისა და თეოფილეს გამოსახულებებით ჯრუჭის II ოთხთავიდან და მისი პარალელები შუა საუკუნეების ხელნაწერებში, მოსკოვი, რუსეთი
6. 1985 სომხური ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, შუა საუკუნეების ქართულ და სომხურ ხელნაწერთა თავფურცელზე გამოსახული ჯვრის მხატვრული ინტერპრეტაცია, ერევანი, სომხეთი
7. 1983 ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, სიუჟეტური საზედაო ასოები შუა საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში და მათი პროტოტიპები, თბილისი, საქართველო
8. 1980 „კულიკოვოს ბრძოლის ეპოქის ხელოვნება და კულტურა XII-XIV სს.“ ქართულ ხელნაწერთა წერის საშუალებანი და საღებავები, მოსკოვი, რუსეთი

9. 1979 „კავკასიის კულტურული სამყარო და ბიზანტია“ ათონის მხატვრული სკოლა (IX-XI სს), ერევანი, სომხეთი
10. 1977 ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, XI ს. ქართულ ხელნაწერთა ჯგუფი, რომელიც მიეკუთვნება კონსტანტინოპოლის მხატვრულ სკოლას, თბილისი, საქართველო
11. 1976 „ძველი ქართული ლიტერატურის სამი დღე“, ქართულ ხელნაწერთა დეკორაციული გაფორმების პრინციპების შესწავლა, პეტერბურგი, რუსეთი
12. 1975 „ბიზანტიის კულტურა და ხელოვნება IX-XIII სს.“ ქართულ მხატვრულ ხელნაწერთა თავფურცელი, პეტერბურგი, რუსეთი

## სამეცნიერო გრანტების ჩამონათვალი:

1. სახელმწიფო სამეცნიერო გრანტი: „ქართული დამწერლობა (მონაცემთა ბაზა და პალეოგრაფიული ალბომი)“, 2012-2013 წწ., განათლების სამინისტრო, შოთა რუსთაველის ფონდი (მონაწილე)
2. სახელმწიფო სამეცნიერო გრანტი: „ქართული ხელნაწერები“, 2010-2012 წწ., განათლების სამინისტრო, შოთა რუსთაველის ფონდი (მონაწილე)
3. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის 2002-2003 წლების სამეცნიერო გრანტით გათვალისწინებული სამუშაო: „წმინდანთა გამოსახულებანი (ქრისტიანული იკონოგრაფია) XI-XVIII სს. ქართულ დასურათებულ ხელნაწერებში“ (ხელმძღვანელი)
4. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის 1998-1999 წლების სამეცნიერო გრანტით გათვალისწინებული სამუშაო: „ძველი აღთქმის სიუჟეტური კომპოზიციები XII-XVIII სს. ქართულ ხელნაწერებში“ (ხელმძღვანელი)
5. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის 1996 წლის დადგენილების საფუძველზე ერთწლიანი სამეცნიერო გრანტით გათვალისწინებული სამუშაო: „ქართული კულტურის საგანძური“ (მონაწილე)

## გამოქვეყნებული სამეცნიერო ნაშრომები:

1. ქართული დამწერლობა, ჟურნ. „მუდმივი კავშირის სამყარო“ I, 2010 წ.
2. წიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბ., 2008
3. ქართული დამწერლობა (ალბომი - შესავალი ტექსტით, ფერადი რეპროდუქციებითა და ქართული ანბანის გრაფიკული განვითარების ტაბულებით), თბ., 2008
4. მხატვრულად გაფორმებული ქართული ხელნაწერი: შრომის ორგანიზაციის ზოგიერთი საკითხისათვის, „მრავალთავი“ XXII, თბ., 2007
5. წმიდაი ქეთევან დედოფალი ქართულ მინიატიურებში, ჟურნ. „ჯუარი ვაზისა“, I, თბ 2006

6. შუა საუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში დასურათებული ძველი აღთქმის კომპოზიციები და დავითის ცხოვრება, დ. ბააზოვის სახ. საქართველოს ებრალთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შრომები IV, თბ., 2006
7. ქართული ანბანის გრაფიკული სისტემის პრინციპები, ვენის საერთაშორისო სიმპოზიუმის – კავკასიის ანბანების, როგორც ისტორიული ფენომენის წარმოშობა, ვენის მეცნიერებათა აკადემიის მასალები, 2005 (ინგლისურ ენაზე)
8. IX-X საუკუნეების ქართული მოხატული ხელნაწერები (ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლა), ჟურნ. „ჯვარი ვაზისა" 2, თბ., 2005
9. დედნისა და ასლის ურთიერთობის საკითხისათვის ზოგიერთი ქართული ხელნაწერის მოხატულობის მიხედვით, მრავალთავი XX, თბ, 2003
10. წიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში, ჟურნ. „ხელოვნება" 3-4, თბ, 2002.
11. შავი მთის მწიგნობრული სკოლის მხატვრული ტრადიციების ასახვა XII ს. გელათის ოთხთავში, მრავალთავი, ისტორიულ-ფილოლ. ძიებანი XIX, თბ. 2001
12. ქართული მოხატული ხელნაწერი წიგნის შესწავლის ისტორიისათვის, გ. ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIV სამეცნიერო სესიის მოხსენებათა კრებული, თბ., 2000
13. ქართულ ხელნაწერთა მოხატულობა (ავტორთა კოლექტივი), ქართული ნაციონალური საგანძური, ნიუ-იორკი, 1999 (ინგლისურ ენაზე)
14. მცირე სვინაქსარის (A-648) კოდიკოლოგიური კვლევის შედეგები, გ. ჩუბინაშვილის სახ.ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXIII სამეცნიერო სესიის მასალები, თბ., 1999
15. „ქრისტეს მიერ სნეულთა განკურნების კომპოზიციები ქართულ მოხატულ სახარებაში", გაზ. „მამული", 1996, ნოემბერი.
16. მოქვის ოთხთავი, ჟურნ. „ჯვარი ვაზისა" I, თბ., 1997
17. გადამწერის როლი მოხატული ხელნაწერების შექმნის საქმეში, ჟურნ. „აღმოსავლური ბიზანტინისტიკა", ვენა, 1992, 42 (გერმანულ ენაზე)
18. ქართული მოხატული ხელნაწერი (ბუკლეტი), წიგნის მოყვარულთა საზოგადოება, თბ., 1989
19. მწიგნობრობაი ქართული, საქართველოს ენციკლოპედია, 1989
20. ქართული ხელნაწერი წიგნი (ავტორთა კოლექტივი), აღმოსავლეთის კულტურის ხელნაწერი წიგნი, მოსკოვი, 1986 (რუსულ ენაზე)
21. IX-XIII სს. ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა თავფურცელი, მრავალთავი, ისტ. ფილოლ. ძიებანი XI, თბ., 1985
22. სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს), ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება" 12, თბ, 1985
23. ბოლნისის სიონის სამშენებლო წარწერა, გამომც. „მეცნიერება", თბ., 1985
24. შუასაუკუნეების ქართულ და სომხურ ხელნაწერთა თავფურცელზე გამოსახული ჯვრების მხატვრული ინტერპრეტაცია, სომხური

ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, ერევანი, 1985 (რუსულ ენაზე)

25. IX-XVIII სს. მინიატიურები (შესავალი და 50 ასლის ანოტაცია), პარიზი, 1983წ, (ფრანგულ ენაზე)
26. სიუჟეტური საზედაო ასოები და მათი პროტოტიპები, შუასაუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1983.
27. ქართული ანბანის გრაფიკული საფუძვლები, გამომც. „ხელოვნება", თბ., 1982
28. ძველი ქართული ხელოვნება (ავტორთა კოლექტივი), პარიზი, 1982 (ფრანგულ ენაზე).
29. ქართული მოხატული წიგნის პირველი ნიმუშები, კრებული „წიგნის მეგობარი" 2, თბ., 1982
30. წიგნის შემქმნელთა პორტრეტული გამოსახულებანი, ჟურ., „ფრესკა", თბ., 1982
31. ათონის ივერთა მონასტერი და X-XI სს. ქართული მოხატული წიგნი, ჟურნ. საბჭოთა ხელოვნება" 2, თბ., 1980
32. ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის განვითარება (IX-XIV სს.), მრავალთავი VIII, თბ, 1980
33. იოანე ბაგრატიონის ცნობა კედლის მხატვრობისა და ტილოზე ფერწერული ხატების შესრულების შესახებ, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება" 9, თბ., 1979
34. ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ, ჟურნ. „ჯვარი ვაზისა" I, თბ., 1978წ
35. ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა ჯგუფი, რომელიც მიეკუთვნება კონსტანტინოპოლის მხატვრულ სკოლას, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1977 (რუსულ ენაზე)
36. ქართული ანბანის გრაფიკული საფუძვლები, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება" 2, თბ., 1977
37. ქართული ანბანი (ბუკლეტი), გამომცემლობა „განათლება" თბ., 1977 (სამ ენაზე)
38. გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის შექმნის დროს, ხელნაწერთა ინსტიტუტის „მრავალთავი" IV, თბ., 1975
39. ქართული მოხატული ხელნაწერები, კრებული „ბედი ქართლისა" XXXII, პარიზი, 1974, XXXII (ფრანგულ ენაზე)
40. იონა გადამწერი – იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებელი, ჟურნ. „ძეგლის მეგობარი" 36, თბ., 1974
41. მხედრული დამწერლობის ადრეული ნიმუშები, მრავალთავი, ისტ. ფილოლ. ძიებანი III, თბ., 1974
42. ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-VIII სს), მრავალთავი II, თბ., 1973

43. ქართულ-სპარსული მოხატული ისტორიული საბუთები, აღმოსავლური ფილოლოგია, თბ., 1972
44. ქართული ხელნაწერები (ბუკლეტი), გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1970
45. ქართული ხელნაწერები, გამომც. „ხელოვნება“, თბ., 1970, (50 ფერადი რეპროდუქციით და შესავალი ტექსტი სამ ენაზე.)
46. ძველ ქართულ ხელნაწერ წიგნთა შემკულობის აღმნიშვნელი ზოგიერთი ტერმინის შესახებ, პალეოგრაფიული ძიებანი II, თბ., 1969
47. შოთა რუსთაველის პორტრეტი ე.წ. „ზაზასეული“ ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერიდან, პალეოგრაფიული ძიებანი II, თბ., 1969
48. ვეფხისტყაოსნის „უორდროპისეული“ ხელნაწერის უცნობი მინიატიურა, ხელნაწერთა ინსტიტუტის ისტორიულ-ფილოლოგიური ძიებანი, თბ., 1966
49. ერთი ქართული ოთხთავის (A-26) დათარიღების საკითხისათვის, პალეოგრაფიული ძიებანი I, თბ., 1965
50. ლაფსყალდის ოთხთავი, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე V, თბ., 1963
51. ვანის ოთხთავის (A-1335) ახლადაღმოჩენილი პირი, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე III, თბ., 1961
52. ვანის ხელნაწერი (A-1335), ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 11 თბ., 1960
53. ვანის ოთხთავის დეკორაციული მორთულობა, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე II, თბ., 1960

## დამატებითი ინფორმაცია:

- 2011 წელს გიორგი მთაწმიდელის დაბადებიდან 1000 წლისთავისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმზე მონაწილეობისათვის ქრისტიანული კვლევის საერთაშორისო ცენტრის მიერ დაჯილდოვდა წმ. გიორგი მთაწმიდელის მედლით.
- 2010-2012 წლებში თბილისში გამართული I, II და III საერთაშორისო კონკურსის – „ქართული კალიგრაფია“ ჟიურის წევრი.
- 2009 წლის ალბომი „ქართული დამწერლობა“ (გამომცემლობა – „ქართული ენციკლოპედია“) დაჯილდოვდა პარნასის სიგელით (წლის ალბომი – „ქართული დამწერლობა“).
- 2009 წ. საქართველოს ეროვნული აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობითი პრემია ნაშრომთა ციკლისათვის: „ქართული სამწიგნობრო ცენტრებში შექმნილ ხელნაწერთა მხატვრული მორთულობის საკითხები“.
- „ქართული ენციკლოპედიის“ მეორე გამოცემაში (ტ. I, 1997 წ.) მხატვრულადაა გაფორმებული სათაური, ასო-ნიშნები და ყოველ მათგანს შესაბამისად ახლავს გრაფიკულად შესრულებული დამწერლობის განვითარების ტაბულა.
- თანამედროვე მხატვრობის მიერ დასურათებულ წიგნში „შუშანიკის წამება“ (გამომც. „ხელოვნება“, 1976 წ.) ნუსხურით შესრულებული

ტექსტი გადმოღებულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცული X ს. ხელნაწერიდან.

- ქართული დამწერლობის შესწავლისა და სამინიატიურო ხელოვნების ტექნოლოგიის დაუფლების საქმეში მასწავლებლები: ილია აბულაძე, რენე შმერლინგი, ლიდია დურნოვო, სოფიო მირზაშვილი.
- სამეცნიერო მუშაობისა და მხატვრული ასლების გადაღების ტექნოლოგიის შესახებ 2003 წ. გადაიცა ინტერნეტით: „გაცოცხლებული ხელნაწერების საიდუმლო" (ინტერვიუ ჩაიწერა ნ. გიორგობიანმა).
- მონაწილეობა სატელევიზიო და რადიოარხების გადაცემებში.
- საგამოფენო ექსპოზიციებში მონაწილეობა საქართველოსა: თბილისი (ეროვნული გალერეა 1980 წ., საქართველოს მხატვართა კავშირი 1982წ., „ქარვასლა" 1988 წ., რუსთაველის საზოგადოება 1996 წ., „თბილისი –იერუსალიმი 2" ეროვნული გალერეა 1998 წ.) და მის ფარგლებს გარეთ: საფრანგეთი (პარიზი) 1982 წ., ბელგია (დინო) 1990 წ. ასლები მუდმივი ექსპოზიციისათვის დამზადებულია: თბილისი (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, ს. ჯანაშიას სახ. ისტორიული მუზეუმი, ივ. ჯავახიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი) და საქართველოს სხვადასხვა მუზეუმებისათვის (ქუთაისი, თელავი, მცხეთა, ტანძია, წყალტუბო) და ასევე მოსკოვის მუსიკალური ინსტრუმენტების მუზეუმისა და ვახუშტის სახლისათვის.
- სამი პერსონალური გამოფენა (საექსპოზიციო მასალა: ქართული დამწერლობის გრაფიკული ტაბულები და წიგნის მოხატულობის ფერადი ასლები) 1. „ძველი ქართული ხელნაწერების მოხატულობა", ივ. ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი, 1993 წ. 2. „წიგნის ხელოვნება", თბილისი, მეტეხის სასტუმროში გამართულ საერთაშორისო ფორუმზე „კულტურათა დიალოგი", 1995წ. 3. „მწიგნობრობაჲ ქართული", საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი, თბილისი, 1995წ.
- 1995 წელს თბილისში საქალაქო მასშტაბით გამართული კონკურსის – „ქართული კალიგრაფია" ჟიურის თავმჯდომარე.
- მრავალი საკანდიდატო და სადოქტორო დისერტაციების ოპონენტი ხელოვნებათმცოდნეობის დარგში
- 5 ასპირანტის ხელმძღვანელობა (აქედან სამმა დისერტაცია დაიცვა).
- 2006 წლიდან დღემდე საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის ჰუმანიტარულ-სოციალური ფაკულტეტის სადისერტაციო კოლეგიის წევრი.
- 1988-2006 წწ. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს წევრი.
- 1988-2005 წწ. გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სადისერტაციო საბჭოს წევრი.
- 1970 წელს მოსკოვში გამართულ წიგნის საერთაშორისო გამოფენაზე ალბომი „ქართული ხელნაწერები" (გამომც. „ხელოვნება", თბ., 1970) დაჯილდოვდა ივ. ფეოდოროვის სახელობის დიპლომით.

სიტყვა, წარმოთქმული საქართველოს
ხელოვნების მუზეუმში პერსონალური
გამოფენის – „მნიგნობრობაი ქართული“
დახურვაზე 22 აპრილს 1995 წელს
(აღდგომის წინა დღეს)



## მიმართვა

**გრაგნილებად, ხელნაწერ წიგნებად ქცეულ, კურთხეულ ქართულ ენაზე ამეტყველებულ ტყავის ფურცლებს!**

მე მინდა მივმართო ხელნაწერებს, როგორც ცოცხალ არსებებს, რამეთუ ისინი ყოველთვის ჩემთან იყვნენ, ჩემი ცხოვრების მძიმე წუთებშიც. ისინი დღესაც ჩემთან არიან და მე აღვიქვამ მათ როგორც სულიერ საზრდოს, როგორც სულიერ განძს.

გრაგნილებად, ხელნაწერ წიგნებად ქცეულნო, კურთხეულ ქართულ ენაზე ამეტყველებულო ტყავის ფურცლებო! ცოცხალო მატიანეე ჩვენი წარსულისა! ხელით დაწერილნი, ნატიფი ასოებით გამოხატულნი რომ მოგვითხრობთ ქართლის ქრონიკებს, წმიდანთა ცხოვრებას, სახარებისეულ ეპიზოდებს. ხელნაწერი წიგნები, სიგელ-გუჯრები საუკუნეებს ამცნობთ წინაპართა ნააზრევს: ისტორიას, ლიტერატურას, ფილოსოფიას, ასტრონომიას, გეოგრაფიას, სამართალმცოდნეობას, მათემატიკას. საუკუნეები გიცავენ თქვენ – ჩვენი დიდების ნათელ მოწმეებს, იცავენ თქვენს სიწმიდეს ამეტყველებულო ტყავის ფურცლებო!..

ფეხით მოდიხართ ჩვენი დიდებული მრავალსაუკუნოვანი წარსულიდან ძნელად სავალ გზაზე. ბევრი ვაება და ტანჯვა ნახეთ, ბევრმა ვერც მოაღწიეთ ჩვენამდე. რამდენი ადამიანის ხელი შეგეხოთ ავად თუ კარგად, რამდენმა კეთილმა ხელმა ფრთხილად, მოწიწებით გადაგფურცლათ, სანთელი დაგაღვენთათ, შეგიფარათ და რამდენმა გატკინათ გული. ბევრი განადგურდით; სიცივე, ხანძარი, რბევა მრავალგზის შეგეხოთ თქვენ. ანდერძ-მინაწერებზე ლოცვის, კურთხევის, ცოცხალთა და გარდაცვლილთა, ორსავე სოფელსა შინა მყოფთა მოსახსენებლებში კრულობით ტექსტსაც იახლებდით, თუმცა არავის მსაჯულნი არ ყოფილხართ.

ბევრი იარეთ, საქართველოს ბედი გაიზიარეთ. იწერებოდა, იხატებოდა, იმოსებოდა ტყავის ფურცლები. ნინოს ჯვარი გზას გინათებდათ და მოაღწიეთ კიდეც ჩვენამდე. ეროვნული განძი გქვიათ დღეს თქვენ! ნეტა რატომ არ გვამცნობთ ხელოვან-შემოქმედთა სახელებს? ალბათ მოკრძალებისა გამო ეძიებს ორნამენტულ ხვეულებს იენაშის ოთხთავის ოსტატი იონა, მოვარაყებულ ქრისტეს სავარძელს ჯრუჭის II ოთხთავის ერთ-ერთი მომხატველი მიქაელი, საიდუმლო დამწერლობას იყენებს ჯრუჭის I ოთხთავში თევდორე და... თავმდაბალი ქართველი შემოქმედნი ყოველთვის შეწყალებას, შენდობას, მფარველობას ითხოვენ ღმრთისაგან. ამასთანავე მტკიცე რწმენას გამოთქვამენ, რომ მათი ნაშრომი „განძად დაშთების". ამ რწმენამ გადაგარჩინათ თქვენ! აწმყო მომავალს გადასცემს ნათელმოსილ ოსტატთა ნამოღვაწარს.

ღვთის სახლად მოგელინებოდეთ თქვენი საბოლოო ნავსაყუდელი ღვთისმშობლის წილხვდომ საქართველოს მიწაზე. კვლავ ღირსეულად შეგიფარონ, გიგალობონ, შეგამკონ გრაგნილებად, ხელნაწერ წიგნებად ქცეულნო კურთხეულ ქართულ ენაზე ამეტყველებულო ტყავის ფურცლებო!

ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე II, თბ., 1960, გვ. 135-144

# ვანის ოთხთავის (A-1335) დეკორაციული მორთულობა

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტში ინახება მდიდრულად მორთული ხელნაწერი, ე. წ. ვანის ოთხთავი (A-1335).[1]

სამეცნიერო ლიტერატურაში ვანის ხელნაწერი პირველად ცნობილი გახდა მე-19 ს. ბოლოს. 1889 წელს, როცა ხელნაწერი დროებით გადატანილი იყო გელთაში, ხელნაწერი მოკლედ აღწერეს ნ. კონდაკოვმა და დ. ბაქრაძემ წიგნში «Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии», СПБ, 1890.

სოფელ ვანში ეს ხელნაწერი ინახულა ე. თაყაიშვილმა, რომელმაც მის შესახებ ცნობები გამოაქვეყნა სტატიაში «Церковь в Ване в Имеретии и ея древности» (ИКИАИ II, 1917-25 гг.), რასაც თან დაურთო რამდენიმე ფოტოსურათი.

ე. თაყაიშვილისა და ნ. კონდაკოვის ცნობებში ყურადღებას იპყრობს ის, რომ ხელნაწერს ჰქონია ჯვარცმის, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისა და მახარებელთა ჭედური გამოსახულებებით შემკული ვერცხლის ბუდე, რომელიც, ნ. კონდაკოვის აზრით, ხელნაწერის თანამედროვე უნდა ყოფილიყო. ხელნაწერს ჰქონია მეორე ბუდეც, რომელიც წარწერის მიხედვით ჩიჯავაძეების ოჯახის დაკვეთით გაუკეთებიათ პირველი ბუდის დასაცავად მე-17 საუკუნეში. სამწუხაროდ, ეს ორივე ბუდე შემდეგ დაიკარგა. ამჟამად ხელნაწერის ხის ყდის პირველი ფრთაც მოცილებულია და მეორე ფრთაზე გადაკრული ქსოვილის უდიდესი ნაწილი გაცვეთილია.

ვანის ხელნაწერის ზომაა 29×21სმ. დაწერილია ნუსხურით საუკეთესო ხარისხის ეტრატზე, ორ სვეტად. შეიცავს 548 გვერდს. შემკულია კამარებით, მინიატურებით, თავსართებითა და ინიციალებით.

მინიატურული გამოსახულებანი და დეკორაციული მორთულობა ხელნაწერის ტექსტში განაწილებულია შემდეგი თანმიმდევრობით: ხელნაწერის დასანყისში, ევსების წერილის წინ, მოცემულია მინიატურა ევსებისა და კარპიანეს

[1] ყოფილ საეკლესიო მუზეუმში იგი შემოსულია სოფელ ვანიდან (იმერეთიდან).

გამოსახულებით. მესამე გვერდიდან იწყება კამარები. კამარებს მოსდევს მინიატურა, რომელიც იკავებს მთელ გვერდს. მინიატურის კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს ქრისტე. იგი ორივე ხელით აკურთხებს აქეთ-იქით მდგომ მახარებლებს. შემდეგ იწყება თვით სახარების ტექსტი.

ხელნაწერი წიგნის მორთულობის ელემენტები ძირითადად თავმოყრილია მხოლოდ თავების დასაწყისში. თვით სახარების ტექსტი არ არის ილუსტრირებული და არც შემკულია დეკორაციული მორთულობის ელემენტებით. სახარების ცალკეულ თავს წინ ერთვის ფურცელი, რომლის verso მხარეს მახარებლის მინიატურული გამოსახულებაა მოცემული. ამით მახარებელი და მის მიერ დაწერილი ტექსტი ერთ მთლიანობაშია მოცემული. მახარებელთა მინიატურულ გამოსახულებას დართული აქვს ერთ-ერთი სცენა ე. წ. ათორმეტი საუფლო დღესასწაულიდან: მათესთან – შობა, მარკოზთან – ნათლისღება, ლუკასთან – ხარება, იოანესთან – ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა.[1] კომპოზიცია და მახარებელი თავის მხრივ ერთ საერთო ჩარჩოშია გაერთიანებული. ეს კომპოზიციები ქრისტეს ცხოვრებიდან განაწილებულია არა ამბავთა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, არამედ მათესთან, მარკოზთან და ლუკასთან ისინი სახარებათა ცალკეული თავების დასაწყისი ამბის ილუსტრაციას წარმოადგენენ, ხოლო იოანესთან – სახარების ამბის დასასრულისას.

სახარების ტექსტის დასაწყისი გვერდის კომპოზიციური გადაწყვეტა ოთხივე თავში ერთნაირია. თავსამკაული, რომელსაც გვერდის ერთი მესამედი უკავია, აგვირგვინებს ორ სვეტად დაწერილ ტექსტს. ტექსტი იწყება მოხატული ინიციალით; იგი სვეტის ვერტიკალური მოხაზულობიდან გვერდის თავისუფალ კიდეზეა გამოწეული. თავსამკაულში ჩაწერილი სათაური და აბზაცების დასაწყისში დიდი ზომის სინგურით ნაწერი მთავრული ასოები დაფარულია ოქროთი. ხელნაწერის დანარჩენი გვერდები დატოვებულია დეკორის გარეშე. ხელნაწერის ფურცლების მორთულობას წარმოადგენს სინგურით ან ტექსტის მელნით შესრულებული მარტივი ინიციალები. ლამაზი ნუსხურით შესრულებული ტექსტის ასოები და მოყავისფრო მელანი, რომელიც ზოგჯერ ღია ხდება და ასოებს ფოლადისებურ ბზინვადობას აძლევს. ეს ფერი შესანიშნავადაა შეხამებული კარგად დამუშავებული ეტრატის ფერთან. ორ სვეტად დაწერილი ტექსტის გარშემო საკმაო არეა დატოვებული, რაც ხელნაწერის ფურცელს დამთავრებულ მხატვრულ შთაბეჭდილებას ანიჭებს.

ხელნაწერი წიგნის ორნამენტული მორთულობის ძირითადი ელემენტები – კამარა იქნება ეს, თავსამკაული, ინიციალი თუ მინიატურათა ჩარჩოების შემვსები ორნამენტაცია – დიდი მხატვრული გემოვნებითა და მაღალი ტექნიკური ოსტატობითაა შესრულებული.

---

[1] ქართულ სინამდვილეში სახარებათა სცენების ჩართვა მახარებელთა მინიატურულ გამოსახულებებში გამონაკლისს წარმოადგენს. ასეთ შემთხვევას აქვს ადგილი მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში დაცულ XII საუკუნის ბერძნულ ხელნაწერში (gr. 519).

განსაკუთრებით მდიდრული და ბრწყინვალეა კამარები. კამარა ვანის ოთხთავში ოთხია, მესამე და მეოთხე ფურცლების ორივე მხარეს განაწილებული. კამარა წარმოადგენს კანონის, ანუ სახარებათა ცალკეულ თავებში მოთხრობილი ამბების თანხმობათა საძიებლის მოჩარჩოებას. დიდი სიფაქიზითაა შესრულებული ცალკეულ დეკორაციულ ელემენტთა მორთულობა, გულდასმითაა გამოსახული თითოეული ორნამენტული დეტალი. ოთხივე კამარის სტრუქტურული აღნაგობა ერთნაირია. მართკუთხა ფორმის ანტაბლემენტი ეყრდნობა ორმაგ სვეტებს, რომლებიც შუაში კვანძს ქმნიან. ანტაბლემენტის საყრდენი ჰორიზონტალური ხაზი გაწეულია გვერდის თავისუფალ არეზე მარჯვნივ და მარცხნივ, მასზე ამოზრდილია სტილიზებული მცენარეები, ხოლო ანტაბლემენტის ზედა კუთხეებში ფოთლოვანი ორნამენტებია.

ანტაბლემენტს იჭერენ ფიგურები, რომლებიც მოთავსებული არიან კაპიტელებზე, ხოლო ქვემოთ სვეტებს იკავებენ ფიგურები, რომლებიც ჰორიზონტალურ ხაზზე დგანან. ამრიგად, კამარა თავისი ძირითადი ნაწილებით, ანტაბლემენტითა და სვეტებით ამ ფიგურების მიერ შემაგრებულ კონსტრუქციას წარმოადგენს. ფიგურები თექვსმეტია, აქედან 12 თვეთა სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოადგენს. ისინი თანმიმდევრობით განაწილებული არიან სვეტისთავებზე მარტიდან აგვისტოს ჩათვლით, დანარჩენი თვეები კი ბაზისებშია მოთავსებული. თითოეული ამ ფიგურათაგანი გამოხატულია მოქმედებაში და გამოსახავს იმ მოვლენებს, ან შემთხვევებს, რომლებსაც ადგილი აქვს გარკვეულ თვეებში: იანვარი მაგიდას უზის სასმისით ხელში, თებერვალს ქურქი აცვია და ცეცხლთან თბება, მარტი მეომარია, აპრილს მხრებზე ბატკანი ჰყავს წამოკიდებული, მაისს ყვავილების თაიგული უჭირავს ხელში, ივნისი ცელავს, ივლისი ანიავებს, აგვისტო სვამს თასით, სექტემბერი მიდის ზურგზე მოკიდებული გოდრით, ოქტომბერი მონადირეა, ნოემბერი ორკაპით ხნავს, დეკემბერი თესავს. თითეულ გამოსახულებას აქვს წარწერა ქართულად და ბერძნულად, რომელიც განმარტავს, თუ რომელი თვის სიმბოლოს წარმოადგენს ესა თუ ის ფიგურა.

რაც შეეხება თავსამკაულებს, ისინი ან ასო П-ს, ან სწორკუთხედური ფორმისა არიან. შიგ თავისუფალი არეა, რომელშიც სათაურია ჩაწერილი. სულ 8 თავსამკაულია. ოთხი მათგანი აგვირგვინებს თითოეული სახარების დასაწყის გვერდებს და უფრო მდიდრულადაა მორთული, ვიდრე მათ წინ მოთავსებული თავების ნუსხის თავსამკაულები.

თავსამკაულებს, კამარათა ანტაბლემენტის მსგავსად, გამოწეულ საყრდენ ხაზზე აქვს სტილიზებული ხეები და კუთხეებში ფოთლოვანი ორნამენტები, იმ განსხვავებით, რომ თავების ჩამომთვლელი ტექსტის თავსამკაულების ცენტრი არ არის აღნიშნული შადრევნითა და მისკენ მიმავალი ფრინველებით ან ცხოველებით.

მთელი არე თავსართის მოხაზულობისა შევსებულია ორნამენტით. ძირითადი ელემენტი ორნამენტულ წნულში წრეა; მისი საშუალებით თავსართის არე დაყოფილია ცენტრიდან სიმეტრიულ, სწორ ნაწილებად, წრეები დაკავშირე-

ბულია ერთმანეთთან სტილიზებული ფოთლებითა და ყვავილებით. წრეებშიც ყვავილებია ჩახატული. ძირითადად ეს რთული კონფიგურაციის სტილიზებული ყვავილებია, შედგენილი მწვანე ყლორტზე გადაშლილი, უმთავრესად სხვადასხვა ფერის 5 ფოთლისაგან. მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადი მოტივი ყველგან მეორდება, ოსტატი არასოდეს არ იძლევა ნახატის ზუსტ განმეორებას. აქ გაუთავებელი ვარიაციებია ერთ თემაზე, რაც ორნამენტის გამომსახველობას აძლიერებს, სპობს ერთგვაროვნობის შთაბეჭდილებას.

კამარის ანტაბლემენტის მართკუთხა ფართობის დეკორაციულ კომპოზიციას ქმნის ორნამენტული ნახევარწრე, რომელიც სამ კამარაში მეორდება, მეოთხე კამარის ანტაბლემენტის ფართობი ერთიანი ორნამენტული ნახატობითაა დაფარული. ორნამენტი ფარავს მთელ ამ მართკუთხა ფართობს, გარდა ჰორიზონტალურ ხაზთან თავმოყრილი კონცენტრული წრეხაზების მწკრივისა.

ორნამენტითაა შევსებული მინიატურებში გამოსახულებების შემცველ ცალკეულ თაღებსა და მათ გამაერთიანებელ სწორკუთხა ჩარჩოს შორის არეც.

თავსართებისა და კამარების შესამკობად გამოყენებულია დეკორაციული ელემენტები: ცენტრში შადრევანია მოთავსებული მდიდრული თაღედის ქვეშ, მის აქეთ-იქით დაფრინავენ ჩიტები, მისკენ მიემართებიან ცხოველები. ყურადღებას იპყრობს სპილოს, ვეფხვის, მელიის, მგლის, კურდღლის, არწივის, ფარშევანგის, აქლემის, დათვის, ლომის გამოსახულებანი. ანტაბლემენტზე ცალკეული სცენებიც არის: ზანგი და აქლემი, სამსონი და ლომი, მონადირე და დათვი.

ცხოველები და ფრინველები (მაგ., მაიმუნები, არწივები და სხვ.) მოცემულია არა მარტო კამარებისა და თავსართების ზევით, არამედ სტილიზებულ ხეებზეც, ხოლო თავსართის ორნამენტული ნახატის წრეებში წეროები და ჩიტებია. ფრინველთა და ცხოველთა გამოსახულებებისაგან შედგება ის რთული აგებულების ინიციალები, რომლებიც თავების დასაწყისშია მოცემული.

როდესაც ვლაპარაკობთ ხელნაწერის მორთულობის ელემენტების ორნამენტულ ნახატობაზე, კოლორიტულ მხარეს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. მოხატულობის საერთო ფერადოვან გამაში ძირითადია ოქრო, ლურჯი და მწვანე. ლურჯი და მწვანე გაცოცხლებულია ყვითელი, თეთრი და წითელი წამლით, ე. ი. საღებავით. შესრულების ტექნიკა ასეთია: თავდაპირველად გაკეთებულია ნახატის ძირითადი კონტური. ამის შემდეგ ფონი იფარება თხელი, აკვარელისებრ გამჭვირვალე მოშინდისფრო საღებავით, რომელიც თავის მხრივ დაფარულია ოქროთი. სარჩული გამოსჭვივის ფხვიერი ოქროს ქვეშ და მას ანიჭებს მეტ სითბოსა და სიღრმეს. ფონის შემზადების შემდეგ ოსტატი გადადიოდა ნახატის შევსებაზე, რომელსაც ამუშავებდა სქელი, გაუმჭვირალი წამლებით. ეს არის არა გრაფიკული წესით შესრულებული ორნამენტები, სადაც ხაზს წამყვანი მნიშვნელობა აქვს, არამედ ოსტატი აქ ხმარობს მრავალშრიან ფერწერულ ტექნიკას. ერთი ძირითადი ფერი, მაგ., ლურჯი, დამუშავებულია თეთრი, ხოლო მწვანე – ყვითელი წამლებით.

ეს ხელნაწერი მხატვრული მანერით საშემსრულებლო ტექნიკის უბადლო ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

ოქრო გამოყენებულია ფონად არა მარტო ორნამენტულ ნახატში, არამედ მინიატურულ გამოსახულებებში. ოქრო ფაქიზ ხაზებად გარს უვლის ყოველ ორნამენტულ დეტალს, სტილიზებულ ხეებს, ინიციალებსა და სინგურით ნაწერი სათაურების მთავრულ ასოებს. ოქროს ასეთი შეხამება ზემოხსენებულ ფერებთან ბრწყინვალების, ზეიმურობისა და ეფექტურობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

ვანის ხელნაწერი დიდ მსგავსებას იჩენს ლაფსყალდის ოთხთავთან, რომელიც სვანეთში, მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ინახება. სახელწოდება ხელნაწერმა მიიღო სამთავრო სვანეთის იმავე სახელწოდების სოფლისაგან, სადაც იგი მუზეუმში გადმოტანამდე ინახებოდა.[1]

ვანის ოთხთავის მსგავსება ლაფსყალდის ხელნაწერთან გამოიხატება იმ მდიდრულ დეკორაციულ მორთულობაში, რომელიც ანალოგიური პრინციპითაა განაწილებული ხელნაწერის ტექსტში. ოთხთავი დაწერილია ეტრატზე ნუსხურით ორ სვეტად. გვერდების ზომაა 29X20 სმ.

ხელნაწერი წიგნის, კერძოდ ოთხთავის მორთულობის მთლიანი მხატვრული სახის შესაქმნელად ლაფსყალდის ოსტატი მიმართავს ისეთსავე ხერხებს, როგორსაც ვანის მომხატველი. მინიატურათა და დეკორაციულ ელემენტთა განაწილებაში იგივე თანმიმდევრობაა დაცული. ხელნაწერი იხსნება კამარებით. დეკორი ძირითადად თავმოყრილია ცალკეული თავების დასაწყისში. მახარებლის მინიატურული გამოსახულება ერთვის თავების დასაწყისს, ხოლო ტექსტის დასაწყისი გვერდი თავსამკაულითა და ინიციალით არის მორთული.

ოთხთავის დეკორაციული სამკაულებით მორთულობის პრინციპი ემსგავსება XII ს. ისეთი ხელნაწერებისას, როგორიცაა საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის

---

[1] ლაფსყალდის ხელნაწერში დასახელებული არიან მხოლოდ გადამწერები. არ არის აღნიშნული არც დრო და არც გადაწერის ადგილი. ხელნაწერის ბოლოს (264v) არის მინაწერი, სადაც ნათქვამია, რომ დავით რუსუდანის ძის ბრძანებით ხელნაწერი მოაკაზმვინა მეფის მოძღვარმა ბერმა ილარიონმა, როცა დავითმა იგი ოპიზიდან გელათს გადმოიყვანა. აქ ნათქვამია: „რაიცა აკლდა ესე სახარებასა, შეეკაზმე". მკაზმავი ანუ მკაზმელი, ივ. ჯავახიშვილის განმარტებით, ყდის გამკეთებელს აღნიშნავს (იხ. „ქართული პალეოგრაფია", 1949, თბილისი, გვ. 75). ეს მოსახსენებელი გვიანი მინაწერია ტექსტთან შედარებით, იგი განსხვავდება ტექსტის ხელისაგან. საფიქრებელია, რომ დავით ნარინის დროს ხელნაწერი უკვე გადაწერილი და მოხატული ყოფილა. თუ ამ მინაწერს ჩავთვლით ხელნაწერის შესრულების ზედა ქრონოლოგიურ ზღვარად, ხელნაწერის გადაწერის თარიღი XIII ს. პირველ ნახევარს არ უნდა გასცილდეს.

სტილისტური ანალიზის საფუძველზე რ. შმერლინგი ხელნაწერს მიაკუთვნებს ჯრუჭისა (H-1667) და გელათის ხელნაწერთა წრეს (იხ. „ქართულ ხელწერთა მორთულობის ნიმუშები", თბ., 1940, გვ. 21).

ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ჯრუჭის მეორე ოთხთავი,[1] გელათის ოთხთავი[2] (Q-908) და H-2075 ოთხთავი, სალტიკოვ-შჩედრინის სახ. ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში დაცული XII ს. ბერძნული ხელნაწერები gr. 223, gr. 118, gr. 210, gr.101/I, gr. 214, gr. 67 (XI ს.), gr. 296 (XI ს.), მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის ხელნაწერები gr. 511, gr. 518, gr. 519 და სხვ.

ზოგიერთ ქართულ ხელნაწერში ტექსტის ილუსტრაციასა და დეკორაციულ სამკაულებს ემატება თავფურცელი: ვანის ოთხთავში ქრისტეს გამოსახულებაა მახარებლებს შორის, ხოლო გელათისა და ჯრუჭის მეორე ოთხთავში ვედრების კომპოზიცია.

ცალკეულ დეკორაციულ სამკაულთა აღნაგობა, კერძოდ, მართკუთხა ან ასო П ფორმის თავსამკაულები და კამარების სტრუქტურა (სვეტებზე დაყრდნობილი მართკუთხა ანტაბლემენტი) ზემოთ ჩამოთვლილ ხელნაწერთა დეკორაციული მორთულობისათვისაა დამახასიათებელი.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ვანისა და ლაფსყალდის კამარათა მსგავსება. ლაფსყალდის ხელნაწერშიც 4 კამარაა, რომლებიც განაწილებულია ფურცლის ორივე მხარეს. ანტაბლემენტი ეყრდნობა კოლონებს, რომლებიც შუაში კვანძს ქმნიან. ასეთი ხასიათის სვეტებია გელათისა და ჯრუჭის მეორე ოთხთავში, gr. 223-სა (1v 165v) და gr. 518-ში (8r). ბაზებისა და სვეტისთავების თვეთა სიმბოლური გამოსახულებებით მორთვას ვხვდებით ლაფსყალდის კამარებშიც, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ აქ ფიგურათა განაწილება რამდენადმე შეცვლილი თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი.

გელათის ოთხთავში ბაზებად ლარნაკები და ადამიანის სახეებია გამოყენებული, ხოლო ანტაბლემენტს იკავებენ ცხოველთა თავები ან ადამიანის ფიგურები; ისინი ზოგჯერ მუხლით ეყრდნობიან კაპიტელებს და მხარზე ანტაბლემენტის საყრდენი ხაზი აქვთ, ზოგჯერ გაშლილი წამოსასხამის ფონზე ორივე ხელით იკავებენ მას. ერთ შემთხვევაში ანტაბლემენტი სრულიად მოცილებულია კოლონებს, ანგელოზებს უჭირავთ იგი.

უნდა აღინიშნოს, რომ გელათის, ვანისა, და ლაფსყალდის ხელნაწერების კამარებში წარმოდგენილი ფიგურებით კაპიტელებსა და ბაზისებს არ ენიჭებათ ტექტონიკური დანიშნულება, დეკორაციულობას ეწირება კამარის არქიტექტონიკურობა.

უხვი დეკორაციული ელემენტებითაა მორთული თავსართებისა და კამარის ანტაბლემენტები და ხშირია ამ ცალკეულ შემკულობათა ელემენტების შემადგენელი ნაწილების მსგავსებანი. თავსართისა და კამარის ანტაბლემენტის ცენტრში შადრევნებისა და მის ორივე მხარეს ფრინველთა ან ცხოველთა გამოსახვა

---

[1] რ. შმერლინგი, „ჯრუჭის მეორე კოდექსის (H-1667) ოსტატები": მოხსენებათა თეზისები ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სესიისა, 1958, გვ. 10.

[2] განსხვავებით ვანისა და ლაფსყალდის ხელნაწერებისაგან, გელათისა და ჯრუჭის მეორე ოთხთავის ტექსტები ილუსტრირებულია მინიატურებით და მორთულია ინიციალებით. ჯრუჭის მეორე ოთხთავში 334 ილუსტრაციაა, გელათისაში – 259.

ხშირია ვანის, ლაფსყალდის, გელათის, H-2075, ჯრუჭის (H-1667) ხელნაწერებსა და gr. 67-ში (8v, 9r, 20r).

ლაფსყალდის ხელნაწერში ფრინველთა და ცხოველთა იმავე წარმომადგენლებს ვხვდებით, რასაც ვანის ხელნაწერში. ზემოხსენებული პატარა სცენებიც: ზანგი და აქლემი, დათვი და მონადირე, სამსონი და ლომი აქ მეორდება, იმ განსხვავებით, რომ ეს უკანასკნელნი კამარის ანტაბლემენტიდან გადატანილია თავსართებში.

ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებანი გამოირჩევიან გასაოცარი რეალიზმით. ოსტატის მიერ მშვენივრადაა გადმოცემული მათი ხასიათი. ამ გამოსახულებებით მორთულია არა მარტო დეკორის ძირითადი ელემენტები, არამედ ისინი ამ დეკორის შემსებ ორნამენტულ წნულშიც არიან ჩართულნი. მაგ., ვანის ოთხთავის ერთ-ერთ კამარაში ორნამენტულ წრეებში სტილიზებულ ყვავილებს ცვლიან წეროები და ჩიტები (გვ. 7), ასევე H-2075 ოთხთავის კამარის წრეებში (7v, 9r) და gr. 223-ის თავსართში (2r) ჩახატულია ჩიტები.

ლაფსყალდის ხელნაწერის ერთ-ერთი კამარის ანტაბლემენტის ცენტრი აღნიშნულია ლარნაკით, საიდანაც მოდიან ყვავილოვანი განშტოებანი, დამთავრებულნი ურჩხულის თავებით.

ასეთსავე განშტოებას შეიცავს გელათის ოთხთავისა (4v, 10v) და ჯრუჭის მეორე ოთხთავის (4v) კამარები. ვანის ოთხთავში ლარნაკიდან ასეთი მცენარეული განშტოებანი მსხლითა და ვაშლებით ბოლოვდებიან, ხოლო ურჩხულთა გამოსახულებანი ავსებენ ანტაბლემენტის სწორკუთხა მოხაზულობას და მასში ჩაწერილ თაღს შორის არსებულ სამკუთხა ფართობს. ასეთი ყვავილოვანი განშტოებანია gr. 223-ის თავსართებში (101r, 167r) და gr. 210-ის კამარაში (2r).

ინიციალთა ნახატშიც გამოყენებულია ფრინველთა და ცხოველთა გამოსახულებანი. ამ ინიციალებით იწყება ზემოთ ჩამოთვლილი ოთხთავების ცალკეული თავები. მათ თავსამკაულთან ერთად დასაწყისი გვერდის დეკორაციულ დამუშავებაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ინიციალი თავსართთან და ტექსტთან ერთად იკითხება, მაგრამ ამავე დროს კომპოზიციურად გამოყოფილია თავსამკაულისა და ტექსტისაგან.

მიუხედავად იმისა, რომ გელათისა და ჯრუჭის მეორე ოთხთავებში დასაწყისი გვერდების კომპოზიცია გამოირჩევა მეტი გადატვირთულობით, ოთხკუთხა თავსართები გვერდის მთელ სიგანეზეა გაშლილი. მინიატურაც ისეა ჩართული, რომ ტექსტისათვის სულ მცირე ადგილია განკუთვნილი. ამ გვერდის კომპოზიციური გადაწყვეტილება სიცხადით ხასიათდება.

გელათის, ჯრუჭისა (H-1667), ვანის და ლაფსყალდის ხელნაწერთა ინიციალები ერთ პრინციპზეა აგებული ე. ი. ინიციალი შექმნილია ცხოველთა, ადამიანთა და ფრინველთა გამოსახულებებისაგან [შდრ.gr. 321, gr. 511 (7r), gr. 214 (306r)].

როგორც ვანის ხელნაწერში, ზემოხსენებულ ხელნაწერებშიც ორნამენტული ნახატი ძირითადად სტილიზებული მცენარეებითა და ფოთლებით დაკავშირებუ-

ლი წრეებისაგან შედგება. ორნამენტული სქემის შემქმნელი ყველგან წრეა. თუ რა მანძილითაა ერთმანეთისაგან წრეები დაშორებული, როგორი მცენარეული თუ ფოთლოვანი ორნამენტია მათ დასაკავშირებლად გამოყენებული, იქმნება ორნამენტული ნახატის სხვადასხვაობა.[1]

წრეებისა და მათში ჩართული სტილიზებული ყვავილების მრავალფეროვნება ოსტატის დაუშრეტელ შემოქმედებით უნარზე მიგვითითებს.

ვანის ხელნაწერის მომხატველი ზომიერების გრძნობას ბოლომდე ინარჩუნებს. მინიატურა იქნება ეს, კამარა, თავსამკაული თუ ინიციალი – მათი ფორმები მეტად თავშეკავებულია, მშვიდია, გაწონასწორებული, მოცემულია ზედმეტი გადატვირთვის გარეშე. თავსამკაულსა თუ ანტაბლემენტში წარმოდგენილი ორნამენტული ნახატობა ყოველთვის მკაფიოა და ყოველგვარი გართულებების გარეშეა გადმოცემული. არ ჩანს სურვილი ჩარჩოს საზღვრების გადალახვისა, რომელიმე დეტალის შემთხვევითი გადაკვეთისა. თავის თავში დამთავრებულია თითოეული ორნამენტული მოტივი, მკაცრად სიმეტრიულია თითოეული დეკორაციული დეტალის განაწილება. ჩანს სიცხადე და ოსტატის მიერ წინასწარ გააზრებული სქემა.

შემკულობათა შესრულების ხასიათით, კერძოდ, შესრულების მხატვრული მანერით, კოლორიტითა და ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებით, ვანის ოთხთავი ემსგავსება XII ს. ზემოთ ჩამოთვლილ ხელნაწერებს.

კოლორიტში ნამყვანი როლი ეკუთვნის ასევე ძირითადად განსაზღვრულ ფერებს, ამ შემთხვევაში ლურჯს, მწვანესა და ოქროს (ოქრო და ჯრუჭის მეორე ოთხთავის ხელნაწერში უფრო ჩამქრალია, მომწვანო ფერი გადაჰკრავს). ლურჯი და მწვანე ოქროსთან ქმნის სილამაზით იშვიათ კოლორიტულ შეხამებას. ერთიმეორისაგან ფაქიზი ხაზებით გამოყოფილი, სქელი წამლებით მთლიანად შევსილი ორნამენტული ნახატობა მოგვაგონებს ძვირფას მინანქარს.

მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკით შესრულებული ორნამენტული დეტალები ფერთა ოსტატური განაწილება-შეთანხმების წყალობით გარკვეულ მოცულობას ღებულობენ.

ამრიგად, ხელნაწერი წიგნის მთლიანი მხატვრული ანალიზი, სამკაულთა საერთო აღნაგობა და შესრულების ხასიათი ვანის ოთხთავს XII ს. ფარგლებში ათავსებს. როგორც ვხედავთ, ვანის ოთხთავის დეკორი პირდაპირ უპასუხებს XII ს. ხელნაწერებისათვის (ლაფსყალდის, გელათის, ჯრუჭისა და H-2075 ოთხთავები) დამახასიათებელ თავისებურებებს. ეს კოდექსები სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია, როგორც საზეიმო, მდიდრულად მორთული ხელნაწერები. XII საუკუნე არის კლასიკის ხანა, ხელოვნებაში მდიდრული სტილის ეპოქა. იგი მხატვრული მანერის აყვავებაა, რომელიც ახალს არ ეძებს, არამედ ამთავრებს,

[1] შდრ. gr. 118 თავსართები (24r, 127r, 196r), gr. 518 (104r), gr. 211 (5r, 67r, 100r), gr. 214 (1r), gr. 184 (176v, 107r) და gr. 67 თავსართი (22r).

ასრულებს იმას, რაც XI ს. მოამზადა.[1] ვანის მომხატველი სავსებით დაუფლებულია კლასიკური ხანის ხელნაწერი წიგნის მორთულობის ხელოვნებას.

ხელნაწერი წიგნის გვერდების დეკორაციული შემკულობა და მინიატურული მხატვრობა მნიშვნელოვანი დარგია შუასაუკუნეების ქართული ხელოვნებისა. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა გადაწერილი წიგნის მხატვრულ ღირსებებს, ხელნაწერი ტექსტის გვერდების დეკორაციულ შემკულობას.

სამწუხაროა, რომ ხელნაწერის მომხატველი იშვიათად უტოვებდა შთამომავლობას თავის სახელს. ქართულ ხელნაწერებში ძნელად თუ შეხვდებით მხატვრის მინაწერებს, ე. წ. ანდერძებს, რომლებიც მიუთითებენ ხოლმე, თუ ვის მიერ მოიხატა ხელნაწერი.

ვანის ოთხთავი ამ მხრივ გამონაკლისს შეადგენს. აქ მითითებულია ხელნაწერის გადაწერის ადგილი, ცნობილია გადამწერის. მხატვრის სახელები. კოდექსის ბოლოს (272v) ხელნაწერის დაწერის ხანის თანამედროვე ორი მინაწერია მდივან-მწიგნობრული ხელით შესრულებული პირველი მინაწერი მიუთითებს, ხომ ხელნაწერი გადაინერა კოსტანტინეპოლს თამარ მეფისათვის იოვანეს მიერ: „ესე სახარებაჲ მე, ი(ოვა)ნე, უღირსმან საპყარმან და მლოცველმან წმიდის დედუფლის თამარისმან ვიოფლე წერით ქალაქსა შინა კოსტანტინოპოლის. ლოცვა ყავთ ყოველთა".[2]

აღნიშნული ანდერძით ხელნაწერი თარიღდება თამარ მეფის ხანით – XII ს. მიწურულითა და XIII ს. დასაწყისით. ამგვარად, ხელნაწერის მხატვრული ანალიზით მიღებული მონაცემები მტკიცდება ხელნაწერში მოცემული თარიღის საშუალებითაც. გადამწერის ანდერძის ზემოთ მოთავსებული ბერძნული მინაწერი ოთხთავის შემამკობლად ასახელებს „ოქროთმწერალ" მიქაელ კორესელს. ქართულად ეს წარწერა ასე იკითხება: „ქ. ოქროთი მოიწერა ეს წიგნი მიქაელ ოქროთმწერლის კორესელის მიერ".[3] თ; ყაუხჩიშვილის აზრით, ფორმა „კორესელი" უნდა მიუთითებდეს მიქაელის წარმოშობაზე. კორესია ქალაქია საბერძნეთში კ. კეაზე. კორესელთა გვარი ცნობილი იყო XVI-XVII საუკუნეებში.[4]

მიქაელ კორესელი მოხსენებული ჰყავს ნ. ვეისს ბიზანტიურ ჟურნალში, სტატიაში „ბიზანტიელი მხატვრები 1453 წლამდე, კოსტანტინეპოლის აღებამდე". ვანის ოთხთავის მომხატველს იგი იცნობს სტრიგოვსკის მიხედვით.[5] კორესელს

---

[1] რ. შმერლინგი, ქართული ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბილისი, 1960, გვ. 21.

[2] საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A კოლექცია, ტ. IV, შეადგინა ქრ. შარაშიძემ, თბილისი, 1954, გვ. 409.

[3] თ. ყაუხჩიშვილი, ზოგი ქართული ხელნაწერის ბერძნული მინაწერები: მიმომხილველი, ტ. II, 1951, თბილისი, გვ. 455.

[4] N. A. Bέης. Buzantís". τόμος Β`.τεῦχος Γ`Δ 'Εη 'Αθήναις. 1912, ტ. III, გვ. 457-473.

[5] S. Strzygowski, Das Etshmisdzin Evangeliar. Bizantinische Denkmäler. 1918. გვ. 78.

იგი თელის ხელოვნების მოყვარულ ბერძენ ოსტატად, ქართული და ლათინური ხელნაწერების მომხატველად.

ვანის ხელნაწერი თამარ მეფისათვისაა შესრულებული. როგორც ზევით იყო აღნიშნული ეს ხელნაწერი ბიზანტიაშია გადაწერილი. გადაწერის ზუსტი ადგილი გადამწერის მეორე ანდერძშია (126v) მითითებული: ქართველთა მონასტერი რომანა, კონსტანტინეპოლის მახლობლად, რომელშიც IX ს. მოღვაწეობდა ილარიონ ქართველი. ცნობილია, რომ ბევრი ქართული ხელნაწერი გადაწერილია საქართველოს გარეთ, ქართულ მონასტრებში. განათლებისა და ლიტერატურული მოღვაწეობის განვითარების საქმეში დიდი როლი მიეკუთვნება საზღვარგარეთულ ქართულ სავანეებს, რომლებიც წარმოადგენდნენ იმდენად არა საკულტო, რამდენადაც საგანმანათლებლო დაწესებულებებს.[6] ასეთია ივერიის მონასტერი ათონზე, ჯვრის მონასტერი იერუსალიმში, სინა მთის, შავი მთის მონასტრები. ამ მონასტრებში არა მარტო იწერებოდა და ითარგმნებოდა, არამედ კიდევაც იხატებოდა ხელნაწერები.

უცხოეთში ასეთი მონასტრების არსებობა ქვეყნებისა და ხალხის დაახლოებას, ერთმანეთს შორის კულტურული მიღწევების გაცვლა-გამოცვლას მოწმობს.

ის გარემოება, რომ ხელნაწერი შესრულებულია ბიზანტიაში, ამტკიცებს საქართველოს მჭიდრო კულტურულ ურთიერთობას ბიზანტიასთან. თამარს უნდოდა ჰქონოდა ხელთ ისეთი შესანიშნავი მაღალხარისხოვანი ნიმუში ხელნაწერი ნიგნის მორთულობისა, რომელიც არ ჩამოუვარდებოდა თავისი მხატვრული ღირსებებითა და შესრულების მაღალი ტექნიკით ბიზანტიის წიგნის ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს.

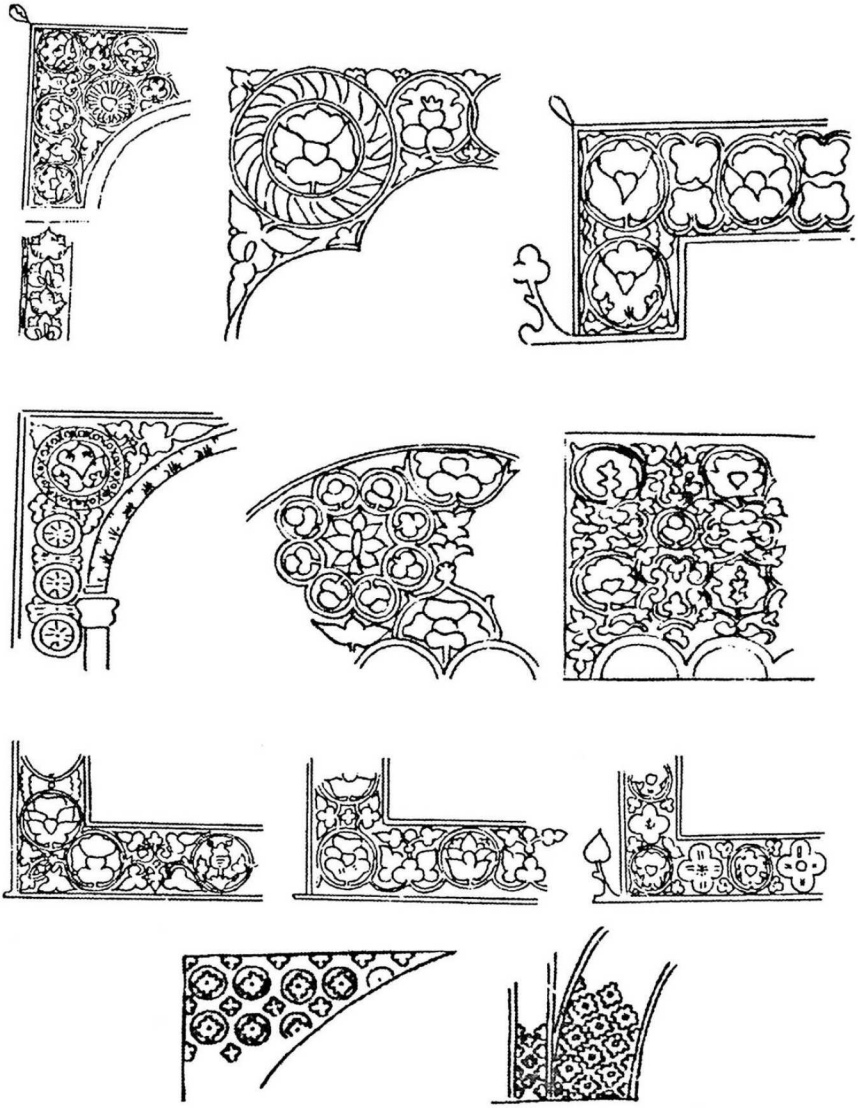
ბიზანტიის ტერიტორიაზე არსებულ მონასტრებში ბერძნებისა და ქართველების თანამოღვაწეობამ რამდენადმე განსაზღვრა ქართული ხელნაწერი წიგნის მორთულობის ხასიათი, შეითვისა კოლორიტი, გარეგანი ბრწყინვალება და ზოგიერთი მორთულობის ნიმუში.

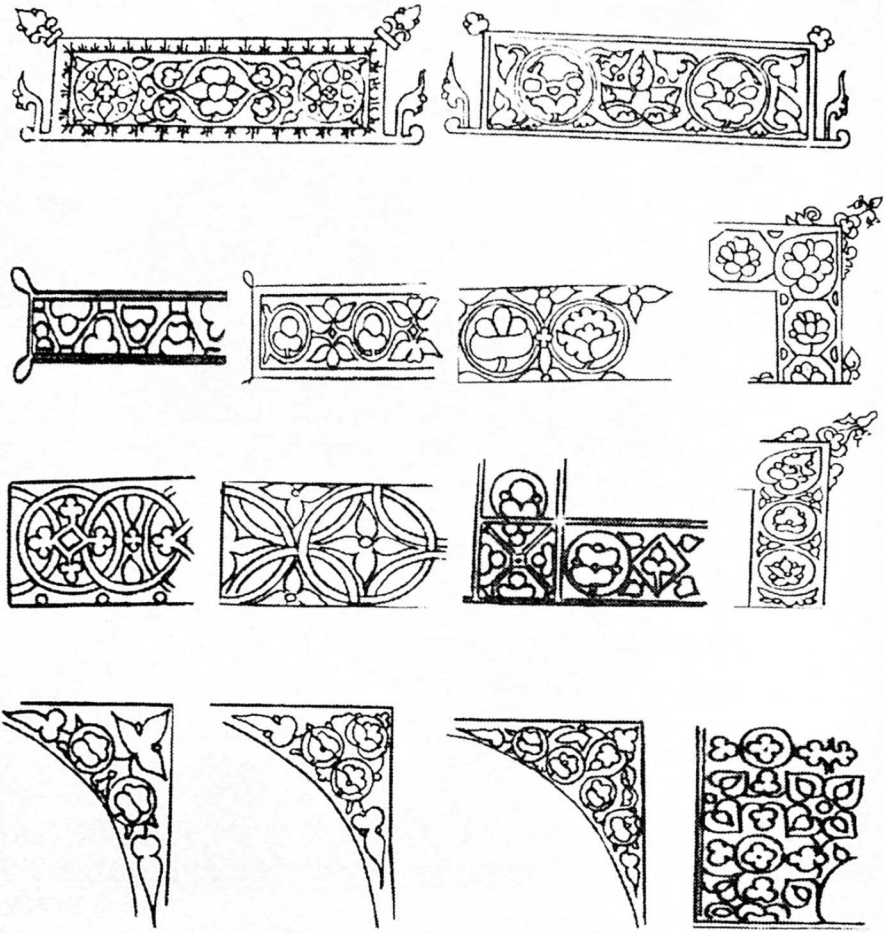
ის, რომ ვანის ხელნაწერი შესრულებულია ბიზანტიაში და ბერძენი მხატვრის მიერ, ამან ხელნაწერის დეკორაციულ მორთულობაზეც მოახდინა გავლენა. თავის მხრივ კი XII-XIII სს. ზოგიერთი ქართული ხელნაწერი წიგნის მორთულობა იმეორებს ბიზანტიის წიგნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს.



[6] კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, 1958, გვ. 37.

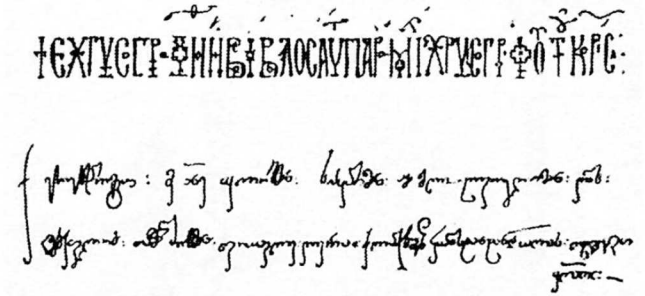
ვანის ოთხთავის ორნამენტული შემკულობის დეტალები







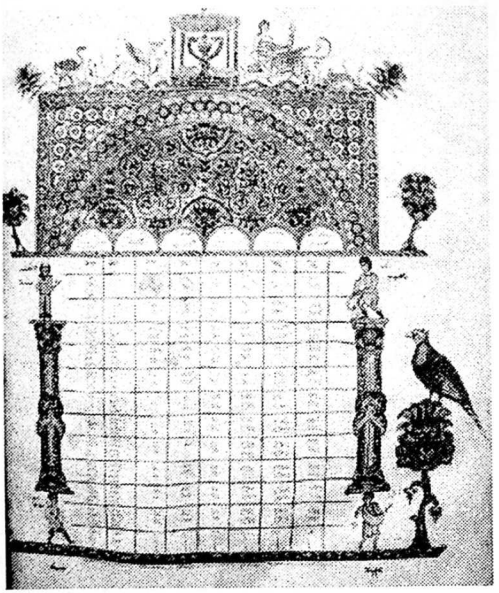
ქრისტე მახარებლებს შორის
ვანის ოთხთავის (A-1335, XII-XIII სს.) თავფურცელი



ვანის ოთხთავის მომხატველის – ბერძენი ოსტატის მიქაელ კორესელისა და იოანე გადამწერის ანდერძები (272v)



შობის კომპოზიცია და მათე მახარებელი
ვანის ოთხთავიდან (Ა-1335), 9v



კამარა ვანის ოთხთავიდან
(ოთხთავის საძიებელი), 4r

ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე III, თბ., 1961, გვ. 142-154

# ვანის ოთხთავის (A-1335) ახლადაღმოჩენილი პირი

ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა რიცხვს შეემატა კიდევ ერთი უნიკალური ხელნაწერი. ეს არის ამჟამად სრულიად სომეხთა საკათალიკოსოს სამდივნოში დაცული ქართული ოთხთავი[1].

როდესაც ეჩმიაძინის საკუთრებაში მყოფი ეკლესიის მიერ წლების განმავლობაში შეძენილი ხელნაწერები გადაეცა „მატენადარანს", ქართული ხელნაწერი არ მოხვდა მათ რიცხვში; მდიდრულად მოკაზმული და მოხატული საგანგებოდ დაცული იყო საეკლესიო მუზეუმში.

ეჩმიაძინის საკუთრებაში ეხლაც 200-მდე სომხური ხელნაწერია, რომელთა მოკლე კატალოგური აღწერილობა იბეჭდება ჟურნალ „ეჩმიაძინში". ქართული ხელნაწერი 1960 წლის სექტემბრის თვის ჟურნალში 127-ე ნომრითაა მოხსენიებული.

პირველად ხელნაწერი 1960 წლის მაისში არქიმანდრიტ ვაჰან ტერიანის დახმარებით აქ ინახულა პროფ. ილ. აბულაძემ, რომელმაც დაინახა მსგავსება ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ ვანისა და ამ ოთხთავის მოხატულობათა შორის.

ხელნაწერი შეიცავს 275 ფურცელს, ზომით 29X23. დაწერილია ეტრატზე ნუსხურით ორ სვეტად. სვეტში 21 სტრიქონია. ეტრატი ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ გელათისა და ვანის ხელნაწერის ეტრატთან შედარებით ოდნავ სქელია. ხელნაწერის შენახულობა კარგია, დროთა განმავლობაში ფურცლის კიდეებია ხმარებისაგან გამუქებული და ზანდუკსა და კამარებზე სანთლის წვეთებია დაღვენთილი. ხელნაწერი ჩასმულია ტყავის ყდაში, რომლის ორივე მხარე შემკულია ჭედური ფირფიტებით. ამ მდიდრულად შემკულ ყდას ამშვენებს ცენტრში მოთავსებული ჯვარცმის კომპოზიცია. ჩარჩოს ორნამენტირებული ზოლი და ამ კომპოზიციის შემადგენელი ფიგურები – ქრისტე, მარიამი, იოანე და ანგელოზი – ტიხრული მინანქრის ტექნიკაშია შესრულებული.

დაზიანებულია ქრისტეს გამოსახულება წელს ქვევით და ჩარჩოს ორნამენტის ნაწილი, რომელიც ჭედური ორნამენტირებული ზოლითაა შეცვლილი.

[1] ართვინის ეკლესიიდან ეჩმიაძინში გადატანილ ამ ხელნაწერს ამჟამად ართვინის ოთხთავად მოვიხსენიებთ.

ცენტრალური ფიგურის გრძივ ღერძზე ზევით და ქვევით ტიხრული მინანქრის მედალიონებია მახარებელთა წელზევითა გამოსახულებებით. გამოსახულებებს აქვთ ტიხრული მინანქრისავე წარწერები ბერძნულად.

ყდის 1 ფრთას ზურგის მხარეს ქსოვილის ნაცვლად ეტრატის ფურცელი აქვს სარჩულად გამოყენებული. ეს ფურცელი ხელნაწერის თანამედროვეა. მასზე გამოსახულია კამარის სქემატური ნახატი. ეტრატი ჭედური ფირფიტების დასამაგრებელი ლურსმნებით უხეშადაა დაჩხვლეტილი. ნარნერები მასზე გვიანაა შესრულებული. იგი ხელნაწერის საცავი ფურცელი უნდა ყოფილიყო, რადგან ტექსტი ევსებიოსის წერილით პირდაპირ არ დაიწყებოდა. ხელნაწერის ყდის მომკაზმავმა შემდეგ იგი ქსოვილის ნაცვლად გამოიყენა. შესაძლებელია, მის მეორე მხარეს რაიმე მინაწერია შემორჩენილი, მაგრამ ისეა დამაგრებული, რომ ძნელია რაიმეს გარჩევა.

ხელნაწერი მდიდრულადაა მორთული კამარებით, თავსამკაულებით, მახარებელთა მინიატურებითა და ინიციალებით. ვანის ხელნაწერისაგან განსხვავებით აქ არ არის ცალკეული სცენები ახალი აღთქმიდან, ქრისტე მახარებლებს შორის და ევსებიოსისა და კარპიანეს გამოსახულებანი.

მხატვრული ღირსებებით, შესრულების ოსტატობის ხარისხით ეს ხელნაწერი შეიძლება მივაკუთვნოთ ისეთსავე საზეიმო, დიდებულ ხელნაწერთა რიცხვს, როგორიცაა ვანის, ჯრუჭის II, გელათისა და ლაფსყალდის კოდექსები.

საინტერესოა, რომ ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის დეკორაციული მორთულობის დათვალიერებისას, ვისაც კი ვანის ხელნაწერის შემკულობა უნახავს, შეუძლებელია, რომ არ გამოთქვას განცვიფრება ამ ორი ხელნაწერის მორთულობათა ასეთი მსგავსების გამო.

დეკორის შემადგენელი ელემენტები თავისი აღნაგობით, ორნამენტული ნახატობითა თუ ცალკეული მოტივებით ერთმანეთის მსგავსია და ეს მსგავსება ტექსტში მათი განანილების თანმიმდევრულობას მისდევს.

ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის სამკაულთა მდიდარი რეპერტუარი იხსნება უხვად დეკორირებული კამარებით, რომლებიც მისდევენ ევსებიოსის წერილს. სულ ოთხი კამარაა. სწორკუთხა ანტაბლემენტი ეყრდნობა ორმაგ, ორიარუსიან სვეტებს; სვეტისთავებსა და ბაზისებზე მდგომი ფიგურები თვეების სიმბოლურ გამოსახულებებს წარმოადგენენ. ისინი შრომის ისეთსავე პროცესებს გამოხატავენ, როგორსაც ვანის ხელნაწერი. იანვარი მაგიდას უზის სასმისით ხელში, თებერვალს ქურქი აცვია და ცეცხლთან თბება, მარტი მეომრის ტანისამოსშია, აპრილს კისერზე ბატკანი ჰყავს მოკიდებული, მაისს ყვავილების თაიგული უჭირავს ხელში, ივნისი ცელავს, ივლისი ანიავებს, აგვისტო სვამს ჭიქიდან, სექტემბერს ზურგზე გოდორი აქვს მოკიდებული, ოქტომბერი მონადირეა, ნოემბერი ორკაპით ხნავს, დეკემბერი თესავს. მხოლოდ ამ თვეებს სახელწოდებანი არა აქვთ მინერილი არც ბერძნულად და არც ქართულად.

ტექსტი ილუსტრაციების გარეშეა დატოვებული. ძირითადი მხატვრული აქცენტი დასმულია ცალკეული თავების დასაწყისში. ხელნაწერის დეკორის

ძირითადი ელემენტები: თავსართი და ინიციალი ვანის ხელნაწერის მსგავსად თავების დასაწყისშია თავმოყრილი.

ორ სვეტად დაწერილ ტექსტს აგვირგვინებს თავსამკაული, რომელშიაც სათაურია ჩაწერილი, ტექსტი იწყება ლამაზი ინიციალით, რომელიც გამოწეულია სვეტის ვერტიკალური მოხაზულობიდან ოდნავ მარცხნივ. ტექსტს წინა ფურცლის verso მხარეს მახარებლის პორტრეტული გამოსახულება უძღვის.

ხელნაწერში მოიპოვება რთული და მარტივი აგებულების ინიციალები. მარტივი ინიციალები – ეს სინგურზე ოქროთი დაფერილი ან ტექსტის მელნითვე შესრულებული მთავრული ასოებია, რომლებითაც აბზაცებია გამოყოფილი, ხოლო რთული აგებულების ინიციალებით, რომლებსაც ქმნიან ფრინველთა, ცხოველთა და ადამიანთა გამოსახულებანი, ცალკეული თავების დასაწყისია აღნიშნული. განსხვავდება იოანეს სახარების ტექსტის საზედაო ასო „პ", რომელიც მსგავსებას პოულობს გელათურ ხელნაწერთან. ეს ერთადერთი ელემენტია მორთულობისა, რომელიც ვანის დეკორის შემადგენლობაში არ შედის.

ოთხთავის მორთულობის ეს პრინციპი – დეკორაციული ელემენტების ასეთი თანმიმდევრობით განაწილება, ცალკეული თავის დასაწყისის მორთულობის კომპოზიციური გადაწყვეტა, მახარებლისა და მის მიერ დაწერილი ტექსტის ერთ მთლიანობაში წარმოდგენა – ერთი დროის გარკვეული ჯგუფისათვისაა დამახასიათებელი; ეს არის ვანის, ლაფსყალდის, ჯრუჭის II, გელათის ხელნაწერები. მაგრამ ხელნაწერთა ამ ჯგუფში განსხვავებაც არის. თუ ჯრუჭისა და გელათის ხელნაწერთა ტექსტი დაწვრილებითაა ილუსტრირებული, მინიატურული კომპოზიციები ჩართულია თვით ტექსტის შიგნით სვეტის ვერტიკალში, ვანის ხელნაწერში მხოლოდ 4 სცენაა მოცემული ქრისტეს ცხოვრებიდან და ეს სცენები გადატანილია იმ გვერდზე, სადაც მახარებლის გამოსახულებაა მოცემული: მათესთან – შობა, მარკოზთან – ნათლისღება, ლუკასთან – ხარება, იოანესთან – ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა.

თითოეული ამ კომპოზიციათაგანი, ისევე როგორც მახარებელი, ჩართულია სვეტებზე დაყრდნობილ თაღედში და გაერთიანებულია სწორკუთხა ჩარჩოთი. თავისუფალი არე თაღედებსა და სწორკუთხედს შორის ორნამენტითაა შევსილი. ეს სცენები ე. წ. 12 საუფლო დღესასწაულიდან განაწილებულია არა ამბავთა ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით, არამედ მათე, მარკოზ, ლუკასთან ისინი მათ შესაბამის სახარებათა დასაწყისი ამბის ილუსტრაციას წარმოადგენენ, ხოლო იოანესთან მისი დასასრულისას.

ვანის ხელნაწერის მომხატველს იკონოგრაფიული სიუჟეტების არჩევის დროს აინტერესებდა არა სახარების ტექსტის დაწვრილებითი ილუსტრირება, არამედ სახარებათა ძირითადი ფაქტების გადმოცემა. გამორიცხა რა თხრობითი ხასიათი, ოსტატმა ამოარჩია მთავარი სცენები, მათზე გაამახვილა ყურადღება.

ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერში გამეორებულია მახარებლის შემცველი მინიატურის ორიარუსიანი კომპოზიცია. მაგრამ, მისგან განსხვავებით, ახალი აღთქმის კომპოზიციებისათვის განკუთვნილი ადგილი ოქროთია დაფარული.

ოსტატმა ცალკეული სცენების განმოსახვის გარეშე დაგვიტოვა მეორე იარუსის თაღი. მახარებელთა გამოსახულებანი ვანის ხელნაწერის მსგავსად წარმოდგენილი არიან არქიტექტურის ფონზე, სამუშაო პროცესში, სამუშაო მერხის წინ მჯდომარენი. ისინი იმეორებენ დადგენილ იკონოგრაფიულ ტიპს – თითოეული მათგანი თავისი პორტრეტული სახითაა წარმოდგენილი. სივრცე, რომელშიაც ეს ფიგურებია მოთავსებული, მხატვრის მიერ პირობითადაა გადმოცემული. არქიტექტურული პეიზაჟი ფონის სახეს ატარებს, სიბრტყობრივი, დეკორაციულია: მახარებლები მოთავსებული არიან არა შენობაში, არამედ მის ფონზე. არქიტექტურული კომპოზიცია არ არის რთული. შენობებიანი პეიზაჟი წარმოადგენს კოშკისებურ შენობებს, რომლებიც მახარებელთა გამოსახულების ორივე მხარეს სიმეტრიულადაა განაწილებული. მათ ზევით არ არის ცა, არამედ დაფენილია გლუვი ოქროსფერი ფონი. ასეთი დაკორაციული ხერხი, რომელიც მდგომარეობს არქიტექტურული მასების სიმეტრიულ განაწილებაში, უმთავრესი და ძირითადია არა მხოლოდ ვანისა და ეჩმიაძინის, არამედ ამ პერიოდის ზემოჩამოთვლილი ხელნაწერების მომხატველთა ხელოვნებაში.

ორნამენტული ნახატი, რომელსაც წიგნის მორთულობის დროს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, აქ მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი. კამარების, თავსართების და მინიატურათა ჩარჩოს შემვსები ორნამენტაცია ვანის დეკორიდან მცირეოდენი განსხვავებითაა გადმოღებული.

ორივე შემთხვევაში ორნამენტული სქემის ძირითადი ელემენტი წრეა. ეს წრეები ერთმანეთთან დაკავშირებულია სტილიზებული ფოთლებითა და ყვავილებით. მათში ჩახატულია რთული აგებულების 5 ფურცლოვანი ყვავილი. ამ წრეების სიმცირე თუ სიდიდე, მათი გარკვეული მანძილით დაშორება ქმნის ე. წ. ფოთლოვან-ყვავილოვანი ორნამენტაციის მრავალფეროვნებას.

ამ ორი ხელნაწერის ასეთი მსგავსება გვაფიქრებინებს, რომ ერთ-ერთი ხელნაწერის ოსტატი იცნობდა მეორის ნამუშევარს (მესამე ხელნაწერის არსებობას გამოვრიცხავთ).

მაშასადამე, ჩვენ აქ ვლაპარაკობთ ასლსა და ორიგინალზე, მაგრამ არა დღევანდელი გაგებით, – ზუსტი ასლის გადაღებაზე, – არამედ ჩვენთვის საინტერესოა რომელი ხელნაწერის შემკულობა იყო სახელმძღვანელო მეორე ოსტატისათვის.

რომ არ ვიცნობდეთ ვანის ხელნაწერსა და მის ასეთ მსგავსებას ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერთან, ამ უკანასკნელში მახარებელთა გამოსახულებების შემცველ მინიატურაში ახალი აღთქმის კომპოზიციების არარსებობა და კამარის დაუმთავრებელი სქემატური ნახატი გვაფიქრებინებდა, რომ ამ ხელნაწერის მომხატველს სამუშაო პროცესში რომელიღაც მზა ნიმუშით უსარგებლია. როცა კი უმეტეს ჩვენ ხელთ გვაქვს ვანის ხელნაწერი, რომლის მოხატულობასთან ასეთი მსგავსებაა უნდა ვიფიქროთ, რომ ნიმუშად სწორედ ვანის ოთხთავია გამოუყენებელი.

როგორც ზევით იყო აღნიშნული, ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის მომხატველი მახარებელთა გამოსახულებებში მეორე იარუსის თაღს ცალკეული სცენების გარეშე წარმოგვიდგენს და ხოლო თავისუფალ არეს ოქროთი ავსებს.

ეს ორიარუსიანი კომპოზიცია ტექნიკური თვალსაზრისით სრულიად დამთავრებული სახითაა წარმოდგენილი. ჯერ ერთი: ოქრო ორივე თაღში ერთი და იგივეა, ერთდროულადაა დაფენილი და მეორე: მუშაობის გაგრძელების შემთხვევაში ფიგურებისათვის განკუთვნილ ადგილს ოქროს ფონისაგან კონტურებით გამოჰყოფდა.

მახარებლის მინიატურული გამოსახულებების ასეთი რთული ორიარუსიანი კომპოზიცია რომ ოსტატის საკუთარი ჩანაფიქრი ყოფილიყო, ამ თვალსაჩინო ადგილს რაიმე სცენით შეუვსებელს არ დატოვებდა. ძნელია იმის თქმა, თუ რატომ ტოვებს ასეთ დიდ არეს სრულიად შეუვსებელს, თავისუფალს. მხატვრული აღქმის თვალსაზრისით იგი თითქოს დაუმთავრებელია, ასეთი დიდი გლუვი სიბრტყის არსებობა უცნაურ შთაბეჭდილებას ტოვებს.

როგორც ჩანს, ოსტატს ამ მრავალფიგურიანი კომპოზიციის დახატვა არც უნდოდა, იქნებ მიაჩნდა, რომ ორნამენტულ ჩარჩოში გაერთიანებული ორი კომპოზიციის შეთავსება მეტისმეტად გადატვირთულ შთაბეჭდილებას ქმნის, ამიტომ გადაწყვიტა, რომ ერთი კომპოზიცია უარეყო გვერდის შესამსუბუქებლად.

როგორც ჩანს, ორიარუსიანი კომპოზიცია ოსტატისათვის უცხო იყო. უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი კომპოზიციების არსებობა ქართულ ხელნაწერებში არ შეიმჩნევა. მახარებელთა გამოსახულებანი გამოყოფილია ცალკე ფურცელზე, ხოლო სახარების ილუსტრაციები თვით ტექსტშია ჩართული.

რაც შეეხება კამარის დაუმთავრებელ ნახატს, რომელიც ყდის I ფრთაზეა სარჩულად დამაგრებული, ეს არის პირველი კამარის სქემატური ნახატი. ანტაბლემენტის ჩარჩო, შიგ ნახევარწრე, შადრევანი და ცხოველთა მოხაზულობა წითლითაა შესრულებული, ხოლო სვეტები, ორნამენტის ნახატი – წრეების მოხაზულობა და მასში ჩაწერილი ყვავილები – მოყავისფრო საღებავით. ჩანს ფარგლის ჩანაჭდევი წრეების შემოსახაზავად. სვეტისთავებსა და ბაზისებზე მდგომი ფიგურები გვიან არის შავი მელნით ჩახატული. ეს დაუმთავრებელი კამარა საინტერესოა არა მარტო ტექნიკის თვალსაზრისით, – თუ რას წარმოადგენს კონტურული ნახატი საღებავებით მის შევსებამდე, – არამედ აქ ჩანს ოსტატის მიერ წინასწარი ვარჯიში – მზა ნიმუშის, ამ შემთხვევაში ვანის ხელნაწერის პირველი ელემენტის – გადმოსახატავად. აქ მხოლოდ ორნამენტული დეტალების ურთიერთდამოკიდებულებაა ზომებში შეცვლილი. როგორც ჩანს, ოსტატი არ ყოფილა საკუთარ ფანტაზიას მოკლებული, მაგრამ მისი ცდა – შეეცვალა ამ რთული აგებულების ყვავილების კონტურული ნახატი, შემდგომ არ ჩანს. იგი ისევ და ისევ ვანის ოსტატის მიმდევარი რჩება.

იღებს რა ვანის ხელნაწერიდან სამკაულთა მთელ შემადგენლობას, გადმოაქვს რა ორნამენტის საერთო სქემატური ნახატი, მათ შესრულებაში თავისებურებებს ამჟღავნებს.

როგორც ზევით იყო აღნიშნული, ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერში გამორიცხულია ევსებისა და კარპიანეს გამოსახულებების შემცველი მინიატურა. როგორც წესი, სავალდებულო, ევსების წერილი კარპიანესადმი ბიზანტიურ და ქართულ ხელნაწერებს თავში დაერთვის, იმ განსხვავებით, რომ ბიზანტიურ ხელნაწერებში ჩვენ ვხვდებით სახარების ტექსტისაგან მის საზეიმო გამოყოფას: ხშირად თვით ტექსტია ჩართული დეკორაციულ ჩარჩოში ან ევსებისა და კარპიანეს გამოსახულებანია წარმოდგენილი მთლიან გვერდზე.

ქართულ ხელნაწერებში ევსების წერილის ტექსტი სახარების ტექსტისაგან არავითარი მხატვრული გაფორმებით არ არის გამოყოფილი, როგორც ამას ადგილი აქვს ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერში. აქ მხოლოდ ტექსტის დასაწყისი პირველი სამი სტრიქონია სინგურით აღნიშნული. იმ განსხვავებათა შორის, რომლებიც ყველაზე მეტადაა შესამჩნევი, ცვლილებანია პროპორციებში.

მხედველობაში უნდა მივიღოთ ის გარემოება, რომ შუასაუკუნეების მხატვრები, როდესაც სარგებლობენ რაიმე ნიმუშით, იღებენ მინიატურისა თუ ორნამენტის პირს – არ მისდევენ ბრმა კოპირებას ორიგინალისას, მხატვარს ყოველთვის შეჰქონდა თავისი საკუთარი მე, მისი ინდივიდუალობა ყოველთვის ვლინდებოდა.

ამ შემთხვევაში ცვლილებანი პროპორციებში, რაც ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატს შეაქვს, მისი ინდივიდუალობითაა გამოწვეული.

თუ ვანის ხელნაწერში აზიდული პროპორციებია, უფრო დახვეწილი ფორმებია, ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერში პროპორციები იცვლება. დადაბლებულია ადამიანთა, ფრინველთა, ცხოველთა გამოსახულებანი. აქ ვერ ვხედავთ იმ რაფინირებას, იმ დახვეწილობას, რაც ვანის ხელნაწერს ახასიათებს. შეცვლილია ფორმების მოხაზულობა, რამდენადმე უფრო მძიმე, ტლანქი ხდება ნახატი. ზოგჯერ ოსტატი თავისი გემოვნების მიხედვით ცვლის ორნამენტების ელემენტთა რიცხვს. მაგ., კამარის პატარა ჯვრების რაოდენობა აქ უფრო ნაკლებია, რაც ქმნის ფართე ნახატს. იცვლება ცალკეული გამოსახულებანი პროპორციებში, დაბლდება მსგავსი გამოსახულებებით შექმნილი ინიციალების საერთო მოხაზულობაც.

ეს ცვლილებები პროპორციებში არ არის გამოწვეული სხვა დროის, სხვა სტილის მიერ. აქ მჟღავნდება მხატვრის განსხვავებული წერის მანერა. მხატვრის ეს თვისება გამოვლენილია არა მარტო პროპორციების ცვლილებებში, არამედ სხვა დამახასიათებელ მომენტებშიც.

კოლორიტულ გამაში იგივე ძირითადი ფერებია გამოყენებული, რაც ვანის ხელნაწერში. მხატვრის პალიტრა შედგება ლურჯი, მწვანე და ოქროს საღებავებისაგან, რომლებსაც თავის მხრივ აცოცხლებენ წითელი, თეთრი და ყვითელი ფერები.

ფერთა განლაგების მხრივ ოსტატი იმეორებს ვანის ხელნაწერს, მაგრამ ცვლის მათ ტონალობას. ინტენსიური, სუფთა ტონების ნაცვლად ეჩმიაძინის

ქართულ ხელნაწერში უფრო ჩამქრალი ფერებია. თეთრაშერეული ლურჯი და მწვანე ტონალობით ერთმანეთს უახლოვდება, მათი კონტრასტულობა ერთგვარად წაშლილია. იცვლება ფერთა ინტენსივობა, ამდენად იცვლება ფერთა ურთიერთშეხამებაც. მკვეთრი, კონტრასტული ფერადოვანი გამის ნაცვლად, კაშკაშა ფერების მკვეთრი შეხამების ნაცვლად აქ საერთო კოლორიტი რამდენადმე შერბილებულია.

ის ძლიერი ულტრამარინი – ლურჯი, რომლითაც ვანის ხელნაწერის ორნამენტის ძირითადი სქემატური ნახატია შესრულებული და რომელსაც საერთო კოლორიტში ნამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება, ერთგვარად დომინირებს, ნინ არის წამოწეული, ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ორნამენტაციაში მისი სიმკვეთრე თეთრი საღებავის საშუალებით შერბილებულია. ამრიგად, ის ძირითადი და არსებითი, რომლითაც ვანის ხელნაწერის მოხატულობა ბიზანტიურ ხელნაწერებს ემსგავსება და რაც მინიატურების ცნობილი მკვლევარის კ. ვაიცმანის აღნიშვნით საერთოდ ბიზანტიური ხელნაწერებისათვისაა დამახასიათებელი, ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერში ასე ცხადად არ იკითხება.

ოქრო, რომელიც გამოიყენება მინიატურებსა და ორნამენტებში თავისუფალი არეების შესავსებად, ვანის ხელნაწერისაგან განსხვავებით, პირდაპირ ეტრატზეა დაფენილი. იმ შემთხვევაშიაც კი, როცა ოქროს წითელი ფონი აქვს, იმდენად მჭიდროდაა დადებული, რომ სინგურის სარჩულს კოლორიტულ შეხამებაში არავითარი მნიშვნელობა არ ენიჭება.

კოლორიტის, ფერთა შეხამების მხრივ ამ ხელნაწერისაგან ისეთივე მდიდრული შთაბეჭდილება რჩება და ის განსხვავება, რაც ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის მოხატულობის კოლორიტისგანაა მიღებული, მხატვრის გემოვნებას უნდა მივაწეროთ.

ეჩმიაძინის ხელნაწერში, ისევე როგორც ვანის ხელნაწერში, ფერწერის ტექნიკა მრავალშრიანია. ერთი ძირითადი ფერი იმავე ტონალობის საღებავებითაა დამუშავებული. ფერების საშუალებით იძერწება არა მარტო ორნამენტების ცალკეული დეტალი, არამედ ფრინველთა, ცხოველთა და ადამიანთა გამოსახულებანი. ოსტატი შესანიშნავადაა დაუფლებული ფერწერულ ტექნიკას.

არ არის მკვეთრად ხაზგასმული ფორმის შემომსაზღვრელი ერთი მთლიანი კონტური, ფორმის შიგნით ხაზები ფართეა, ისინი მდორე, რბილ მოძრაობას ღებულობენ, წყდებიან, ერთმანეთში გადადიან, მოცულობას, ტანისამოსის ნაოჭების რელიეფურობას ქმნიან.

ფორმის გამოძერწვისას ოსტატი სარგებლობს სამი ტონით. საშუალო ტონით იგი ზოგადად ფორმას ქმნის, მუქი ტონით ჩაღრმავებულ და ჩამუქებულ ადგილებს – ჩრდილებს აღნიშნავს, ხოლო თეთრანარევი იმავე ფერის ღია ტონით იძლევა განათებულ, რელიეფურ, ამოწეულ ადგილებს.

ვანის ხელნანერებში განათებული ადგილები, სადაც ფორმა თხოულობს შუქს, აღნიშნულია ოქროს მონასმით, მაშინ როდესაც ეს ოსტატი უარყოფს

ტექნიკის ამ ხერხს და თეთრანარევი საღებავებით მუშაობს. ეს ამ ხელნაწერისათვის დამახასიათებელი საინტერესო და საგულისხმო მომენტია.

უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოჩამოთვლილი მთელი რიგი განსხვავებანი – ორიარუსიანი კომპოზიციების არარსებობა, ევსების ნერილის დატოვება მხატვრული მორთულობის გარეშე, კოლორიტული გამის თავისებური გადაწყვეტა და ა. შ. – მიუთითებენ შესრულების განსხვავებულ მანერაზე და არა სხვა დროზე, სხვა სტილზე. ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერი შესანიშნავი მაგალითია იმისა, თუ როგორ ხდება ხელნაწერის მორთულობის მხატვრული ხერხების გადამუშავება, მაშინ როდესაც ნახატის ზოგადი სახე იგივე რჩება.

ოსტატის სტილისათვის, მსგავსად ვანის ხელნაწერისა, დამახასიათებელია ფიგურების მონუმენტური სიმშვიდე, მინიატურისა თუ ორნამენტულ კომპოზიციათა კლასიკური გადაწყვეტა: მინიატურების შემცველი კომპოზიციების სიმეტრიულობა, სახარების ტექსტის დასაწყისი გვერდის მორთულობათა კომპოზიციური სიცხადე, დეკორის ცალკეულ სამკაულთა აღნაგობა მკაფიო ნახატით და ორნამენტული დეტალების მკაცრად სიმეტრიული განაწილებით. თავის თავში დამთავრებული ცალკეული ნაწილების განუყოფელი მთლიანობა – ეჩმიაძინისა და ვანის ხელნაწერის მხატვრობას სტილისტურად ერთ გარკვეულ ჯგუფში აერთიანებს, კლასიკური ხანის ხელოვნებას მიაკუთვნებს.

რადგან ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერს არც ერთი დამათარიღებელი ნარწერა არ მოეპოვება, ვანის ხელნაწერის თარიღი საშუალებას გვაძლევს ამ ხელნაწერის შესრულების დრო გარკვეული პერიოდით შემოვფარგლოთ.

ვანის ხელნაწერი, როგორც გადამწერისა და მხატვრის ანდერძებიდანაა ცნობილი,[1] გადაიწერა ბიზანტიაში, კონსტანტინეპოლის მახლობლად რომანას ხეობაში, იოვანეს მიერ თამარ მეფისათვის და მოხატა მიქაელ კორესელმა. ხელნაწერის თარიღი განისაზღვრება თამარ მეფის ხანით – XII ს. ბოლოთი და XIII ს. დასაწყისით.

რაც შეეხება პალეოგრაფიას, ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერი ამ მხრივ ვანის ხელნაწერის მსგავსია. ცალკეულ ასოთა გრაფიკული მოხაზულობა ერთმანეთს წააგავს, განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ ვანის ხელნაწერის ასოების კუთხეები უფრო წანვეტებულია, რაც აჟურულობის შთაბეჭდილებას ქმნის, ხოლო ეჩმიაძინის ასოები უფრო სწორკუთხაა, განსხვავება გამოწვეულია არა ამ ხელნაწერების დიდი ქრონოლოგიური დაშორებით, არამედ სხვადასხვა გადამწერის ხელს შორის სხვაობით.

ვითვალისწინებთ რა ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის არა მარტო ვანის ხელნაწერის მორთულობასთან სტილისტურ მსგავსებას, არამედ პალეოგრაფიულ მონაცემებსაც, ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის შესრულების ქრონოლო-

[1] საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, H კოლექცია, ტ. IV, თბილისი, 1954, გვ. 409.

გიურ ქვედა ზღვარად XII-XIII სს. მიჯნა შეგვიძლია ჩავთვალოთ. მხატვრულ-სტილისტური მონაცემებით კი მისი შესრულების დრო XIII ს. შეიძლება განისაზღვროს.

როდესაც ვანის ხელნაწერის მორთულობას ვადარებთ მთელ რიგ ბერძნულ ხელნაწერებს, იგი მათ ემსგავსება სამკაულთა საერთო აღნაგობით, ორნამენტული ნახატით, კოლორიტით, ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებით. სამეცნიერო ლიტერატურაში პირდაპირ მითითებულია ვანის, როგორც ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშზე. გაკვრით ეხებიან ვანის ხელნაწერის მორთულობას თუ გვაძლევენ მის მოკლე აღწერილობას, გარკვეულად მიუთითებენ მის სადაურობაზე. ნ. კონდაკოვი, რომელმაც 1889 წ. გელათში ინახულა ვანის ხელნაწერი, წერს: «Евангелие грузинское может почитаться драгоценным памятником византийского искусства и грузинской древности».

ან კიდევ:

«Живописная роспись книги, миниатюры, заставки, инициалы и рамки канонов, действительно, отличаются превосходным исполнением чистого византийского типа, что доказывается всею манерою и подтверждается приписью, свидетельствующего, что рукопись написана была близь Константинополя»[1]

ე. თაყაიშვილი, ერთგვარად ავსებს რა კონდაკოვის ნაშრომს წარწერების მოტანით, წერს: «Хрисограф Михаил Коресий, по всей вероятности грек, снабдил рукопись миниатюрами и вообще исполнил художественную роспись Евангелия»[2]

რ. შმერლინგი 1940 წელს გამოცემულ წიგნში „ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები“ წერს: „ვანის სახარება, რომელიც, საკვირველია, თამარ მეფის პირადი, საგანგებოდ დაკვეთილი ეგზემპლარი იყოს, და რომელიც კოსტანტინეპოლის სკოლის მკაფიო ნიმუშს წარმოადგენს, ბერძენი ოსტატის მიქაელ კორესელის მიერაა შემკული, რასაც სახარების ბოლოში მინაწერი მოწმობს“.[3]

«Миниатюрист Хрисограф Михаил Коресий – пишет проф. Ш. Амирханашвили – согласно греческой приписке в конце рукописи, писал все миниатюры, каноны и заставки. Откуда был родом миниатюрист, трудно сказать, вероятно он был греком».[4]

როდესაც შ. ამირანაშვილი უბისის მხატვრობას ანსხვავებს კოსტანტინეპოლური მხატვრობის სკოლის ნაწარმოებისაგან, ერთ-ერთ არგუმენტად

---

[1] Н. Кондаков, Д. Бакрадзе. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, 1980, გვ. 48.

[2] Е. Такайшвили, Церковь в Ване и Имеретии и ея древности. Изв. КИАИ. II. (1917-1925 гг.) გვ. 108.

[3] რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბილისი, 1940, გვ. 19.

[4] Ш. Амиранашвили. История Грузинского искусства. М. 1966, გვ. 22.

მოჰყავს ის, რომ უბისის მხატვრობაში უარყოფილია პირისახის წითურობა, იგი წერს: „ბიზანტიაში, თვით კოსტანტინეპოლისა და ათონის მონასტრის ქართულ მხატვრულ-ლიტერატურულ ცენტრებში წარმოშობილს ქართული ხელოვნების თითქმის ყველა ძეგლებში „წითურობა“ მოცემულია პირისახეზე წითელი ლაქით“. მაგალითებად ასახელებს სვინაქსარს S–648 და ვანის ხელნაწერს.

დ. ლაზარევი, როდესაც ლაპარაკობს ბიზანტიური გავლენის შესახებ სომხურ და ქართულ ხელოვნებაზე, ჩამოთვლილ ძეგლთა შორის ასახელებს ვანის ოთხთავს: «Замечательные миниатюры этого Евангелия, принадлежащие греческому мастеру Михаилу Корессию, относятся, строго говоря, к разряду чисто византийских памятников».[1]

ვანის ხელნაწერის მორთულობის სტილისტურმა ანალიზმა, მისმა შედარებამ ბიზანტიურ ძეგლებთან ეს სავსებით ნათელყო. სავსებით ბუნებრივია ის გარემოება, რომ ვანის ხელნაწერი, როგორც ბიზანტიის – ამ დროისათვის მოწინავე ქვეყნის – კოსტანტინეპოლური სკოლის ბრწყინვალე ნამუშევარი, საქართველოში ჩამოტანის შემდეგ მისაბაძი ნიმუში გახდებოდა.

უნდა აღინიშნოს, რომ ვანის ხელნაწერის ზუსტი პარალელი ბიზანტიურ ხელნაწერებში არ შეგვხვედრია. მიქაელ კორესელმა შერწყმა მოახდინა მორთულობის ცალკეული მოტივების შემკულობის ამა თუ იმ დეკორაციული ელემენტის შესაქმნელად. ვანის დეკორი მისი საკუთარი ფანტაზიისა და შემოქმედებითი უნარის შედეგია. გამოიყენა რა ბერძნული ხელნაწერებიდან ცალკეული მოტივები, შექმნა ერთიანი, მხატვრული აღქმის თვალსაზრისით მთლიანი ნაწარმოები.

უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი დეკორაციული ელემენტებით მორთული ხელნაწერების არსებობა ქართულ ხელნაწერებში არ შეიმჩნევა. ამდენად ამ ძეგლის აღმოჩენა კიდევ უფრო საგულისხმო და საინტერესოა. სვანეთში, მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში დაცულია ლაფსაყალდის ხელნაწერი, რომლის ოსტატი ვანის სახარებიდან ცალკეულ მოტივებს სესხულობს, ადგილს უნაცვლებს მათ. ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატი ამ მხრივ ვანის ხელნაწერის ზუსტ პირს წარმოადგენს (აქ ისევ მორთულობათა მოტივების, კონტურული ნახატის მსგავსება იგულისხმება).

საკითხი, თუ სად გადაიწერა და მოიხატა ხელნაწერი, საინტერესოა. რადგან ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატი მუშაობის პროცესში ვანის ხელნაწერის შემკულობას ნიმუშად იყენებს, ამ ხელნაწერით იხელმძღვანელებდა იქ, სადაც ვანის ხელნაწერი ამ პერიოდში, კერძოდ მე-13 ს. პირველ ნახევარში ინახებოდა.

---

[1] Д. Лазарев, История Византийской живописи, т. I, М, 1947, გვ. 135.

ე. თაყაიშვილის აზრით, რადგანაც ვანის ხელნაწერი თამარისთვის იყო შესრულებული, მას უნდა დაემშვენებია თამარის კარის ეკლესია ან ბიბლიოთეკა.[1] ვანის ხელნაწერის დაცულობის შესახებ მხოლოდ XIV ს. ცნობა მოიპოვება, რომლის მიხედვით ეს ხელნაწერი შორეთის (მესხეთში) ეკლესიისათვის შეუწირავთ,[2] საგულისხმოა, რომ ამ დრომდე იგი გელათში ინახებოდა.

შესაძლებლად მიგვაჩნია დავუშვათ ვარაუდი გელათში, სწავლა-განათლებისა და მწერლობის ცენტრში, ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის მოხატვისა და გადაწერის შესახებ; მით უმეტეს, ამ პერიოდში აქ დაცული იყო ლაფსყალდის ხელნაწერი, როგორც ამას ყდის მომკაზმელის ანდერძიდან ვგებულობთ. ანდერძში ნათქვამია, რომ დავით ნარინმა ოპიზიდან გადმოიყვანა გელათს ბერი ილარიონ სოფრომის ძე, რომელსაც უბოძა ეს ხელნაწერი. როგორც ჩანს, ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატიც აქ უნდა გასცნობოდა ვანის ხელნაწერის მორთულობას.

ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერს მრავალი მინაწერი აქვს. ისინი ძირითადად სულის მოსახსენებლებს წარმოადგენენ. მათ შორის არ არის არც ერთი ძეგლის დამათარიღებელი წარწერა, არ არის ცნობილი მხატვრისა და გადამწერის სახელები, მინაწერები გვიანი პერიოდისაა, ისინი გვიანფეოდალური პერიოდის მკვლევართათვის საინტერესო მასალას წარმოადგენენ და ძეგლის ისტორიისათვის აქვთ მნიშვნელობა.

გელათიდან შემდეგ ვანის ხელნაწერი შორეთის ეკლესიაში გადააქვთ, ლაფსყალდის ხელნაწერს სვანეთის ლაფსყალდის ეკლესიას სწირავენ, ხოლო ეჩმიაძინის ქართულ ხელნაწერებში მოხსენებულ პირთა სახელებით ირკვევა, რომ ეს ხელნაწერი შემდგომ სამხრეთ საქართველოში, ტაოში გადაუტანიათ.

მინაწერები ძირითადად შესრულებულია სახარების დასაწყის გვერდებზე, ყდების საფარ ფურცლებზე. ერთადერთი თარიღიანი წარწერაა ნუსხურით, 1650 წლისა, სადაც მოხსენებულია მთავარეპისკოპოსი იშხნელი.

„ქ(ე) ღ(ო), შ(ე) იშხნელი მთავარეპისკოპოზ მაკრი შნ ღნ ქრისტეს მოსლვა ათ ექსას ორმოცდათი წელიწადი ადმს მოსლვა შიდიათას და ასი ორმოცდაშდმეტი

---

[1] Е. Такайшвили. Церковь в Ване в Имеретии и ея древности. Изв. КИАИ, 1925-27, стр. 108.

[2] ხელნაწერის ყდის საფარ-ფურცელზე ღია ყავისფერი მელნით, მდივან-მნიგნობრული ხელით მინაწერია:
„ქ შემოსწირა ნმიდაჲ ესე ოთხთავი პატრონმან ნათიამან, ჩუენ, საბოთარსა და შორათელთა პირველ ხატსა მაცხოვრისას და წმ(ი)სა გ[იორგ]ი შორათისასა და ნ(ი)სა ნიკ(ოლო)ზს სააღაპედ მისისა მეუღლისა, ბექაჲსა, შალვა არტანუჯელისა შვილისათუის, და მისთუის და ჩუენ გაუჩინეთ აღაპი“ (იხ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A კოლექცია, ტ. VI, თბილისი, 1954, გვ. 410).

ზედადე(ბ) ოთხსა იყო" (4r). მოხსენებულია ამავე გვერდზე სახარების მფლობელი აბელი „ქ´ე ღ´ო, შ´ე აბელ სახარებისა ამის პატრონი".

სახარების ტექსტის დასაწყისს გვერდებზე 82, 131,211 მოთავსებულია ერთიდაიმავე შინაარსის მინაწერები, სადაც მოხსენებულია კალმახელი მერაბ; „ტატაშვილსა რატის შნ´ს ღ´ნ, ან: მსსა შვლშვლსა კ´ლმახლსა მერ´ბ ყოფილსა მეთოდეს შ´დს ღ´ნ, ა´ნ".

მინაწერის პირველი ნაწილი „ტატაშვილსა რატის შნ´ს ღ´ნ, ან" განსხვავებული ხელითაა დაწერილი, ხოლო მეორე ნაწილი უფრო გვიანდელი ჩანს.

კალმახელთა გვარი მომდინარეობს ტაოს ციხე კალმახიდან, რომლის მფლობელები, მაგ. სულა კალმახელი, მოხსენიებულია ბაგრატ I-ის დროს „მატიანე ქართლისაჲში". როგორც ჩანს, კალმახელთა გვარი უფრო გვიან საუკუნეებშიც ყოფილა.

დ. ბაქრაძეს გამოქვეყნებული აქვს XVI ს. საბუთი „სამცხე-საათაბაგოს თავადთა და მღვდელმთავართა ნუსხა", სადაც მოხსენიებულია კალმახელი.[1]

დ. ბაქრაძე, როდესაც აგვიწერს სვანეთის ეკლესიების, კერძოდ ლაფსყალდის ეკლესიის სიძველეებს, აღნიშნავს, რომ მას ხელთ ჰქონდა პატარა ოთხთავი, რომელიც გადაიწერა უღირსი მელქისედეკის ხელით ბატონ მერაბ კალმახელისა და მისი მეუღლე ელენესათვის.[2] ამ ოთხთავში მითითებულია ქორონიკონი 250 და დართული აქვს გიორგი მთაწმიდელის ანდერძი. დ. ბაქრაძე ხელნაწერს ადრეულად მიიჩნევს, ქორონიკონს XIII მოქცევისად თელის, ე. ი. თარიღად 1030 წელს ასახელებს. ასეთი ადრეული ხელნაწერი, გიორგი მთაწმიდელის რედაქციისა არ შეიძლება ყოფილიყო. თუ აღნიშნულ ქორონიკონს მე-14 მოქცევისად მივიჩნევთ, მაშინ თარიღად გვექნება 1562 წელი (ამას მხარს უნდა უჭერდეს სახელი მერაბ კალმახელი, რაც საეჭვოა 1030 წელს).

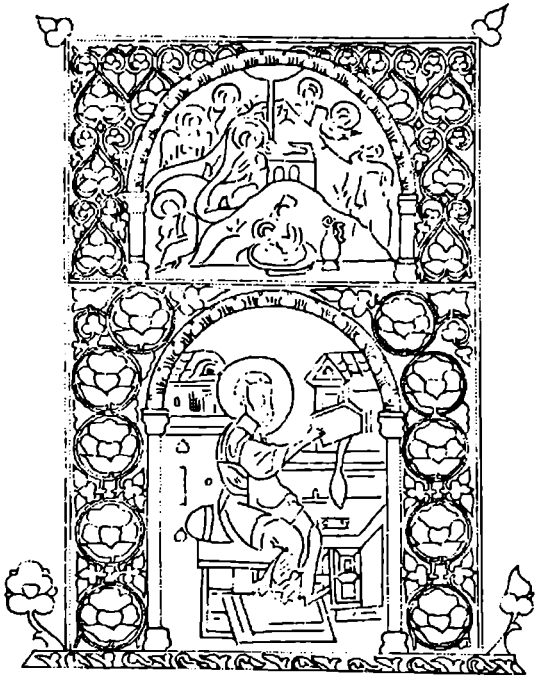
ჩვენი აზრით, როგორც ეჩმიაძინის ოთხთავის მინაწერში მერაბ კალმახელი, ისე დ. ბაქრაძის მიერ ნანახ ოთხთავის მინაწერში მოხსენებული, დროით ერთმანეთს ემთხვევა (XVI ს.) და შესაძლოა ორივე ერთიდაიგივე პირი იყოს.

ამრიგად, ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერი დიდ ინტერესს იწვევს არა მარტო მხატვრული თვალსაზრისით, არამედ ისტორიული ხასიათის მინაწერებითაც.

---

[1] Д. Бакрадзе, Археологическое путешествие по Гуріи и Ачаре, 1878, стр. 81. მასალა მოგვაწოდა ხელნაწერთა ინსტიტუტის უფრ. მეცნ. თანამშრ. ნ. შოშიაშვილმა.

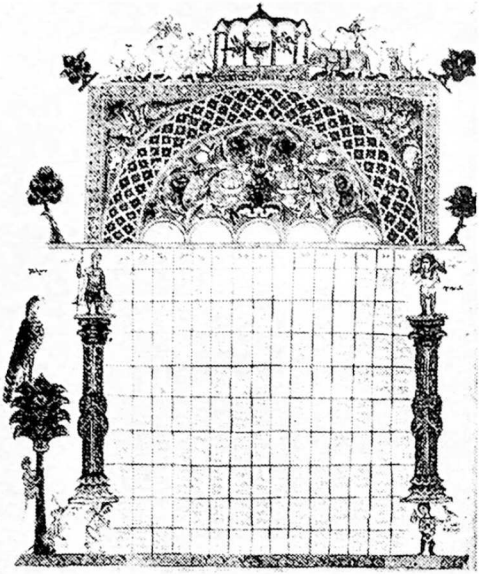
[2] Д. Бакрадзе, Сванетия, 1863, стр. 76-77.



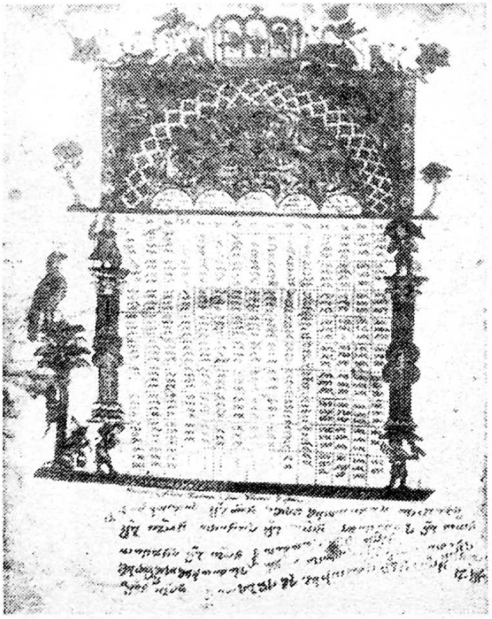
მათე მახარებელი და შობის კომპოზიცია ვანის ოთხთავიდან



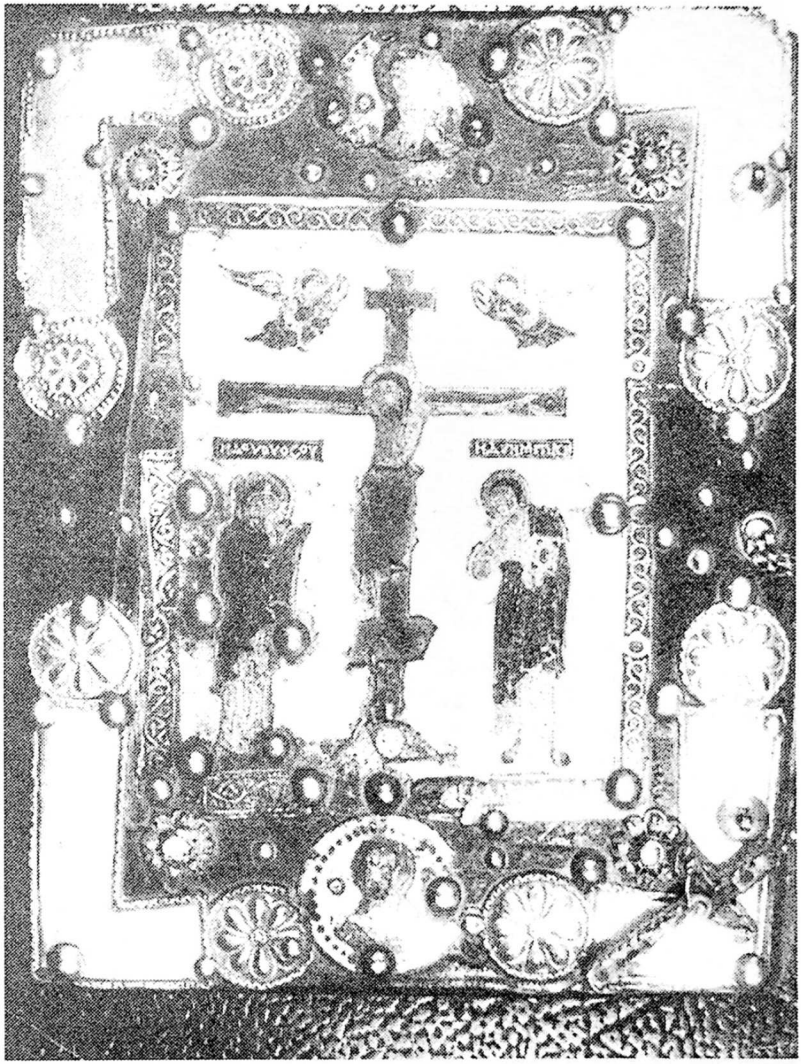
მათე მახარებელი ართვინის ოთხთავიდან



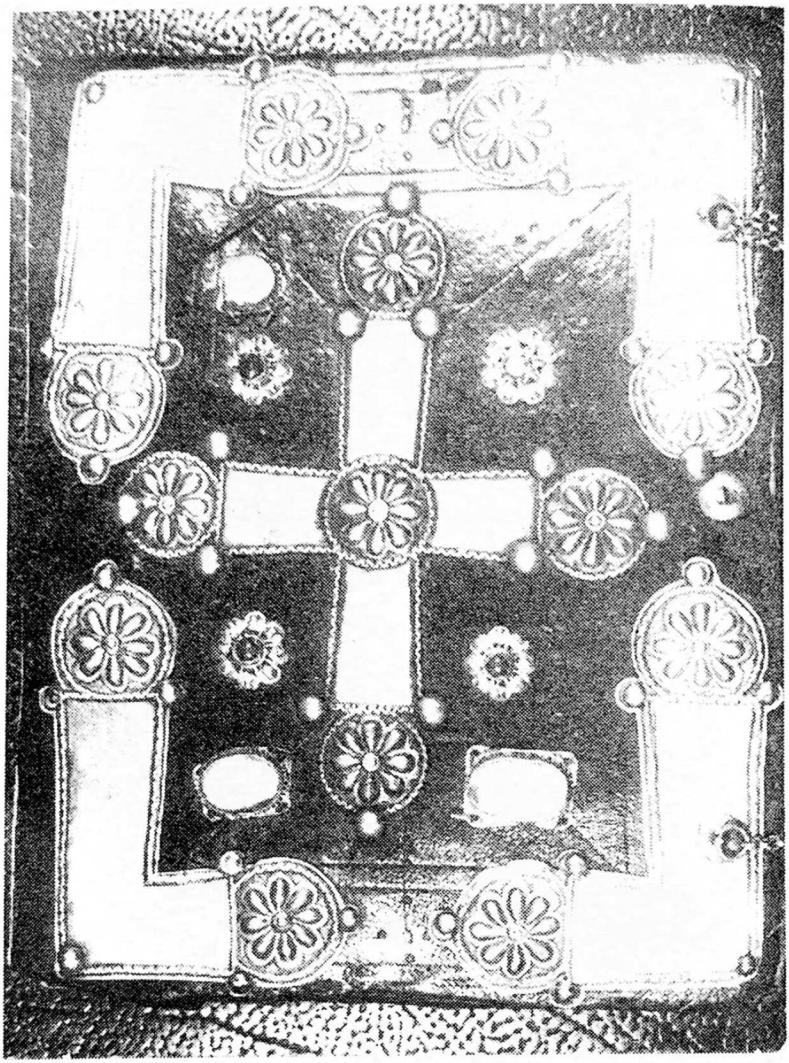
ვანის ოთხთავის კამარა



ართვინის ოთხთავის კამარა



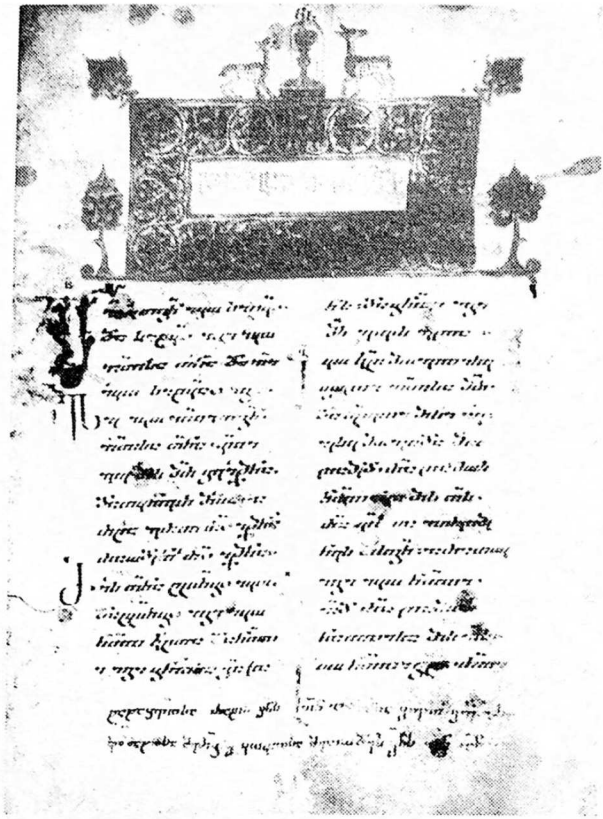
XII ს. ართვინის ოთხთავის ყდის ზედა მხარე ჯვარცმის გამოსახულებით



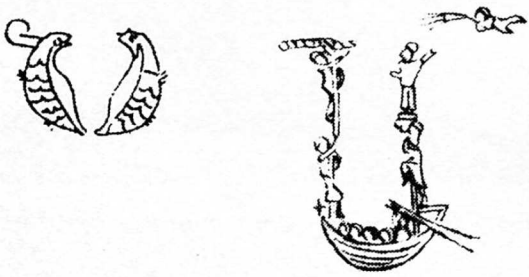
XIII ს. ართვინის ოთხთავის ყდის ზურგის მხარე ჯვრის გამოსახულებით



მარკოზის სახარების თავსამკაული ართვინის ოთხთავიდან



იოანეს სახარების დასაწყისი გვერდი ართვინის ოთხთავიდან
მთავრული ასო „პარის“ გამოსახულებით



მოხატული მთავრული „პარი“ ვანისა (A-1335, XII-XIIIსს.)
და გელათის (Q-908, XIIს.) ოთხთავების იოანეს სახარების
ტექსტის დასაწყისში

ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე V,
თბ., 1963, გვ. 137-161



# ლაფსყალდის ოთხთავი[1]

დღესაც გვაოცებს მაღალი მხატვრული გემოვნებით შესრულებული ქართული ხელოვნების ჩვენამდე მოღწეული ძეგლები. ქართველ ხელოვანთა მხატვრული ფანტაზია მუდამ დაუშრეტელი, შემოქმედებითი იყო. არქიტექტურული ორნამენტი, ჭედური თუ ფერწერული დეტალი ყოველთვის მრავალფეროვნადაა წარმოდგენილი: ვერსად ვერ შეხვდებით ერთიდაიგივეს განმეორებას.

„ქართული ხუროთმოძღვრების და ყოველნაირი მხატვრული შემკულობის ძირითად დებულებას – წერს ივ. ჯავახიშვილი – მთლიანი ერთეულის მკაცრი სიმეტრიულობა და ამ ერთეულის ცალკეული ნაწილების განუმეორებლობა შეადგენდა".[2] განუმეორებლობის ეს პრინციპი შესაძლებლობას აძლევდა ოსტატს შეექმნა ახალი სახეები, წარმოედგინა ერთი მოტივის მრავალსახოვანი განვითარება.

შუასაუკუნეების ხელოვნებაში დიდი ყურადღება ექცეოდა ხელნაწერ წიგნთა დეკორაციულ მორთულობას, ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ გაფორმებას, ტექსტის შემკობას კამარებით, თავსართებით, ინიციალებით ან შინაარსის დამასურათებელი მინიატურებით. მის მიხედვით მომხატველნი სავსებით დაუფლებულნი ჩანან ხელნაწერი წიგნის მორთულობის ოსტატობას.

ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული მორთულობის განვითარებაში შუასაუკუნეების საქართველოში დიდი როლი ითამაშეს მონასტრებმა.

როგორც ცნობილია, მონასტერი მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო კერას წარმოადგენდა. იქ საკმაოდ იგრძნობოდა ეპოქის კულტურულ-ლიტერატურული ცხოვრების მაჯისცემა[3]. ასეთი კერები საქართველოში ბევრი იყო. თითქმის ყველა მონასტერი მწიგნობრობის ცენტრს წარმოადგენდა. იგი ამასთანავე დიდ როლს თამაშობდა მინიატურული მხატვრობის განვითარების საქმეში. ამ მხრივ ასევე

---

[1] ხელნაწერი დაცულია მესტიის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში.

[2] ივ. ჯავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისთვის I. მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში, თბილისი, 1946, 192 გვ.

[3] ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, თბილისი, 1962, ტ. I, ნაკვ. I გვ. 40.

დიდი მნიშვნელობა ენიჭება საზღვარგარეთის ქართულ სავანეებსაც, რომლებიც წარმოადგენდნენ „იმდენად არა საკულტო, რამდენადაც საგანმანათლებლო დანესებულებებს".[1]

რადგან მონასტერი კულტურული ცენტრი იყო, მონაზვნები პირველი მწერალნი და გადამწერნი იყვნენ ძველ საქართველოში. მონასტრებში გავრცელებულ ხელობას „ჴელი მწიგნობრისაჲ" წარმოადგენდა. საშუალო საუკუნეების ყოველ დიდ მონასტერს ამგვარი ხელობის მქონე ძმები ჰყავდა.[2]

ამ მონასტრებში წარმოებდა ორიგინალურ ნაწარმოებთა თხზვა, უცხო ენებიდან თარგმნა და რედაქტირება, ახალი ნუსხების დამზადება, ძველი ხელნაწერების გაცხოველება და აკინძვა და ა. შ.

წიგნის შექმნისათვის საჭირო მუშაობას ივ. ჯავახიშვილი „წიგნის შემზადებას" უწოდებს.[3] ამ პროცესში ჩაბმული იყვნენ ეტრატის შემქმნელნი, გადამწერნი, მხატვარნი, ამკინძავნი, მმოსველნი, მკაზმველნი. მათ შორის შრომის განაწილებაზე ქართულ ხელნაწერებში ცნობები არ შემონახულა, მაგრამ ცხადია, რომ ყველა ესენი ერთმანეთზე დამოკიდებული იქნებოდნენ: გადამწერი ეტრატის შემქმნელზე, ამკინძავი გადამწერსა და მხატვარზე, ყდის შემმოსველი მკინძავზე და ა. შ.

რაც შეეხება მხატვრისა და გადამწერის ურთიერთდამოკიდებულებას, ხელნაწერი წიგნის მორთულობა ტექსტის გადაწერის შემდეგ სრულდებოდა. მაშინ როცა მინიატურას მთლიანი გვერდი ეჭირა, მხატვარს შეეძლო დამოუკიდებლად მოეხატა იგი, მხოლოდ ფორმატი იყო წინასწარ განსაზღვრული (ფორმატს კი ხშირად გადასაწერი ხელნაწერის მიხედვით განსაზღვრავდნენ). იმ შემთხვევაში კი, როცა მინიატურა ტექსტში იყო ჩართული, ან ხელნაწერში ორნამენტული შემკულობა იყო ნარმოდგენილი, მხატვარი მთლიანად დამოკიდებული იყო გადამწერზე. გადამწერი მუშაობის პროცესში ითვალისწინებდა მოსართავად თუ საილუსტრაციოდ განკუთვნილ ადგილებს.

თუ კი ხელნაწერის მორთულობა მარტივი სინგურით დაფერილი საზედაო ასოებით იყო წარმოდგენილი, გადამწერი მას თავად ასრულებდა. უნდა აღინიშნოს, რომ „მხატვრული ელემენტი ხელნაწერში სხვაზე ადრე თვითონ მწერალს შეჰქონდა: კალიგრაფიული ხელი, ტექსტის ორ სვეტად ჩამოსხმა, განიერი აშიები, განსაკუთრებით კი ტექსტის გადასაწერად ნახმარი ფერადი მელანი წინასწარვე ქმნიდა ხელნაწერში საზეიმო მხატვრულ განწყობილებას".[4]

---

[1] კ. კეკელიძე, ეტიუდები ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, IV, თბილისი, 1958, გვ. 37.

[2] შ. მესხია, ხელოსნური წარმოებისა და შრომის ორგანიზაციის საკითხი X-XII სს. მიმომხილველი, ტ. 1, 1949, გვ. 60.

[3] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 65.

[4] საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ძველ ხელნაწერთა საცავების გზამკვლევი, თბილისი, 1952, გვ. 20.

თუ როგორ ნაწილდებოდა სამონასტრო სამდივანო-სამწიგნობროებში მუშაობა ხელნაწერის დამსურათებლებს შორის, ამ მხრივ მასალას იძლევიან თვით მოხატული კოდექსები.

ხელნაწერის მოხატვაზე მუშაობდა ერთი ან რამდენიმე მხატვარი. იმ ხელნაწერებში, რომლებიც დაწერილებითაა ილუსტრირებული, მაგ. გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავებში, რამდენიმე ოსტატის ხელი გამოირჩევა. ამის დადგენა შესაძლებელია ხელნაწერის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე. რ. შმერლინგი ჯრუჭის მეორე ოთხთავის მხატვრობაში 4 ძირითად მხატვარს გამოარჩევს. ის გარემოება, რომ ოსტატებს არ აქვთ დანაწილებული ცალკეული რეულები ანდა გვერდები, ამტკიცებს, რომ კოლექტივის წევრთა შორის იყო მჭიდრო ურთიერთობა, შესაძლოა, მათი მუშაობა წარმოებდა ერთ საერთო სადგომში და არა ცალკეულ სენაკებში.[1]

ამ მონასტრებში ქართველებს უხდებოდათ თანამშრომლობა სხვადასხვა ქვეყნის ოსტატებთან, რაც თავის მხრივ ხელს უწყობდა ქართული კულტურის ზიარებას მოწინავე ქვეყნის კულტურასთან.

XI-XII სს. ქართული სასულიერო მწერლობა განიცდის მხოლოდ და მხოლოდ ბიზანტიურ გავლენას. ლიტერატურაში ეს მიმართულება პირველ ყოვლისა, გამოიხატა იმაში, რომ ახალ თხზულებებს თარგმნიან მარტოდმარტო ბერძნული ენიდან.[2]

ეს გავლენა შეეხო არა მარტო ლიტერატურას, არამედ მინიატურულ მხატვრობასაც. XI ს-დან დაწყებული ხელოვნების დარგებს შორის ყველაზე მეტად ხელნაწერ წიგნთა დეკორაციული მორთულობა განიცდის ბიზანტიურ გავლენას.[3]

„საქართველოს ორგანულად ჩაბმამ ბიზანტიის საეკლესიო და ფილოსოფიურ კულტურაში, შეაპირობა ასეთი მოვლენები, როგორიც იყო XI-XII სს-ში ცალკეულ ქართულ ხელნაწერთა დეკორის შექმნა ბერძენი ოსტატების მიერ, რომელნიც ზოგჯერ ქართველებთან ერთად ხელიხელჩაკიდებული მუშაობდნენ".[4] ბერძენ ოსტატებთან თანამშრომლობამ ქართველ ოსტატებს შესაძლებლდობა მისცა დაუფლებოდნენ ბიზანტიური წიგნის მხატვრობის ტექნიკასა და ხერხებს.

რადგან სასულიერო ლიტერატურა ითარგმნებოდა ბერძნული ენიდან, ამიტომ, თუ კი დედანს დეკორის რაიმე ელემენტი ახლდა, იგი ტექსტთან ერთად ქართულ ხელნაწერში გადაჰქონდათ. ეს მხატვრობა შემდეგ სახეშეცვლილი თუ

---

[1] რ. შმერლინგი, ჯრუჭის მეორე კოდექსის (H–1667) ოსტატები. თეზისები ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XIII სამეცნიერო სესიისა, თბილისი, 1958, გვ. 9.

[2] კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1941, გვ. 51.

[3] Р. Шмерлинг, Малые формы в Архитектуре Средневековой Грузии, Тбилиси, 1952, стр. 253.

[4] რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბილისი, 1940, გვ. 18.

იმავე სახით სხვა ხელნაწერებშიც გადადიოდა. ასე რომ ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის მორთულობის ელემენტები ვრცელდებოდა ქართულ ხელნაწერებში.

რადგან წიგნი მოძრავი ელემენტია, მისი გადატანა და სხვა პირობებში გამოყენება თავისუფლად შეიძლება, ამიტომ ბიზანტიური დეკორის მიბაძვით შექმნილი ხელნაწერები, ან ბიზანტიელი ოსტატების მიერ შესრულებული კოდექსები აღნიშნულ პერიოდში საქართველოში პოულობენ გავრცელებას.

გარდა ამისა, ბიზანტიური მხატვრის ტრადიციებზე აღზრდილები ჩამოდიოდნენ რა საქართველოში, ნერგავდნენ ბიზანტიურ გაელენას, სადაც ამისათვის საკმაო ნიადაგი იყო მომზადებული. „საქართველოში გელათი გადაიქცა აკადემიად, მსგავსად ათონის აკადემიისა, სადაც იგივე სული და ტრადიციები ტრიალებდა, რაც თანამედროვე ბიზანტიის სკოლებში".[1]

ყოველივე ამან განაპირობა ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ხასიათი: ბიზანტიური ხელნაწერებიდან მან შეითვისა ცალკეულ დეკორაციულ ელემენტთა სტრუქტურული აგებულება, საფერწერო ტექნიკის თავისებურებანი, ორნამენტული სახეები და სხვ. იქმნებოდა ისეთი შედევრები ქართული კულტურისა, სადაც ეროვნულ საწყისებთან შერწყმული იყო საუკეთესო ტრადიციები მაღალგანვითარებული ქვეყნისა. ეს ნიმუშები ცხადჰყოფენ, რომ ქართული ლიტერატურისა თუ წიგნის ხელოვნება თავისი განვითარების დონით, განსახილველ პერიოდში, არაფრით არ ჩამოუვარდებოდა თუნდაც ისეთი მოწინავე ქვეყნის განვითარების დონეს, როგორც იყო ბიზანტია.

XI ს. ქართულ ხელნაწერებში, რომლებიც მრავალი შემონახული ეგზემპლარითაა წარმოდგენილი, რამდენიმე ცალკეული სკოლა გამოირჩევა: ტაოკლარჯეთისა, რომელიც ხელნაწერის მორთულობათა (კამარების, თავსამკაულთა და საზედაო ასოების) ნახატისა და დაფერვის ორიგინალობით ხასიათდება და ათონის, კონსტანტინეპოლისა და შავი მთის სკოლები, რომლებიც ხელნაწერთა მორთულობის ხასიათით ბიზანტიურ ხელნაწერთა ნიმუშებს უახლოვდება.[2] პირველი სკოლა გრაფიკული ტიპის ხელწერებს აერთიანებს, მეორე პირობითად ცხოველხატულად წოდებულ ხელნაწერთა ჯგუფს წარმოადგენს. XI ს. დაწყებული ამ ორი ტიპის ხელნაწერთა განვითარების გზა ერთმანეთის პარალელურად მიდის.

თავის მხრივ, XI-XII სს. ცხოველსახული მიმართულების ხელნაწერები ორ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს: ხელნაწერები, რომლებიც საქართველოს გარეთ არსებულ საზღვარგარეთულ კერებში შესრულდნენ (ალავერდის, S–962, ვანის ხელნაწერი) და ხელნაწერები, რომელთა სამშობლო საქართველო იყო და

---

[1] კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1946, გვ. 100.

[2] რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა დეკორის სისტემის განვითარების საწყისი ეტაპი. თეზისები საზოგადო მეცნ. განყ. XVI სამეცნიერო სესიისა. თბილისი, 1944, გვ. 6-7.

რომლებიც გვიხატავენ ბიზანტიური ტრადიციების საქართველოს ნიადაგზე დანერგვის სურათს.

X-XII სს. ილუსტრირებული ხელნაწერები შესრულებული არიან ისეთივე ოსტატობითა და ბრწყინვალებით, როგორც ბიზანტიის იმპერიის დედაქალაქის ხელნაწერები.[1] გელათის, ჯრუჭის მეორე ხელნაწერები სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილი არიან როგორც ბიზანტიური მიმართულების მდიდრულად მორთული „საზეიმო" ხელნაწერები".[2]

ქართველი ოსტატები არასოდეს არ ყოფილან ბრმა მიმდევრები ნიმუშისა. მათ ყოველთვის შეჰქონდათ საკუთარი ორიგინალური სტილი ხელნაწერის მხატვრულად დამუშავების დროს. უნდა აღინიშნოს, რომ ყოველ ოსტატს ორიგინალით სარგებლობის დროს უნებურად შეაქვს თავისი საკუთარი. აქ ყოველთვის იხლართება ძველი და ახალი, უცხოური და ადგილობრივი. ასე მაგ. ჯრუჭის I ოთხთავის მხატვრობის იკონოგრაფიული თუ სტილისტური თავისებურებანი ცხადყოფენ, რომ ხელნაწერის მომხატველს თევდორე „კამარათამწერალს" ხელთ ჰქონია ადრექრისტიანული ხელოვნების ნიმუში, მაგრამ ქართველ ოსტატს ამ ორიგინალისათვის ბრმად არ მიუბაძავს, თავისი საკუთარი შემოქმედებითი კვალი დაუმჩნევია.

ამიტომ განუსაზღვრელად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ამ ინდივიდუალურის წინ წამოწევასა და მის შესწავლას, ხელნაწერი წიგნის მორთულობის განხილვას ორიგინალთან მიმართებაში, იმ მსგავსებისა თუ განსხვავების აღნიშვნას, რაც თავს იჩენს იკონოგრაფიასა თუ სტილში, ორნამენტულ ნახატობასა, კოლორიტსა თუ ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებაში. ყოველივე ეს დაგვეხმარება ოსტატის შემოქმედებითი უნარის, მისი ნაციონალური თავისებურებების გამოვლენაში.

სწორედ ასეთ შედარებით შესწავლას ისახავს მიზნად წინამდებარე ნაშრომი ბიზანტიელი მხატვრის მიერ მოხატული ვანის ოთხთავის მიბაძვით შესრულებული ლაფსყალდის ხელნაწერის მაგალითზე.

---

[1] Ш. Амиранашвили. Вклад Грузии в сокровищницу художественной культуры. Тбилиси, 1953.

[2] რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბილისი, 1940.

* * *

სვანეთის დიდებულმა მხარემ ხელოვნების მრავალი შესანიშნავი ძეგლი შემოგვინახა. სვანეთის მრავალრიცხოვან ეკლესიებში ფრესკული მხატვრობის ადრეული ნიმუშებია შემორჩენილი, ჭედური ხელოვნების მრავალი ძეგლია დაცული.

სვანეთში არსებული სიმდიდრის მცირეოდენი ნაწილი თავმოყრილია მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. აქ ინახება მრავალი ფერწერული თუ ჭედური ხატი. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს აქ დაცული უნიკალური ხელნაწერები. აქ ინახება მინიატურული მხატვრობის ადრეული ნიმუში-ადიშის ოთხთავი და ასევე მესტიის ხელნაწერი, იენაშის, ლაფსყალდის, ტვიბერის ოთხთავები.

ვისაც კი ლაფსყალდის ხელნაწერი უნახავს, შეუძლებელია, რომ არ აღფრთოვანებულიყო ამ ხელნაწერით, როგორც დამწერლობის შესანიშნავი ძეგლით, როგორც დეკორაციული მორთულობის თვალსაჩინო ნიმუშით. ათვალიერებთ რა მხატვრული თვალსაზრისით მაღალ დონეზე შესრულებულ შემკულობას, გაოცებთ მათი ასეთი შენახულობა, ფერადოვნების სიფაქიზე, ფერწერის უაღრესად დახვეწილი ტექნიკა. გაგონდებათ ვანის, გელათის, ალავერდის, ჯრუჭის ოთხთავები.

მორთულობათა შემადგენლობით, ტექსტში არსებული მინაწერებით ლაფსყალდის ხელნაწერმა მკვლევართა ყურადღება მიიპყრო.

პირველი ცნობა ლაფსყალდის ხელნაწერის შესახებ მოგვაწოდა დ. ბაქრაძემ ნიგნში «Сванетия» (1864 წ.). ჩამოსთვლის რა ლაფსყალდის მთავარანგელოზის სახელობის ეკლესიაში თავმოყრილ სიძველეებს, რამდენიმე სიტყვით აგვიწერს ამ ოთხთავის გარეგნულ მხარეს. გვაძლევს ხელნაწერში არსებული მინაწერების მხედრულ ტრანსკრიპციას რუსული თარგმანით.

1895 წელს ეს ხელნაწერი ნახა უვაროვამ (ხელნაწერის ხის ყდაზე ტუშით მინაწერი მისი ავტოგრაფია). ცნობები სვანეთში დაცული ძეგლების შესახებ მან დაბეჭდა MAK-ის მე-10 ტომში, სადაც ეხება 5 მოხატულ ხელნაწერს, კერძოდ ადიშის, მესტიის, ლაფსყალდის, იენაშისა და ჟაბიშისას.

ქართული ენის არცოდნა, როგორც თვითონ აღნიშნავს, მას არ აძლევდა საშუალებას დაწვრილებით გასცნობოდა ქართულ ხელნაწერებს, ამიტომ დაინტერესდა ხელნაწერის დეკორით, მინიატურებით, იკონოგრაფიით, ტექნიკით. მას აინტერესებდა შესძლებდა თუ არა პალეოგრაფიული მონაცემების გარეშე ხელნაწერის ამა თუ იმ დროისათვის მიკუთვნებას. ამ ამოცანას იგი გადაწყვეტილად თვლის და აღნიშნავს, რომ მისი დათარიღება ემთხვევა დ. ბაქრაძისა და ა. ხახანაშვილის თარიღებს. გვაძლევს რა ლაფსყალდის ხელნაწერის მორთულობათა მოკლე აღწერილობას მხატვრობის, იკონოგრაფიის, ტექნიკის თავისებურებათა აღნიშვნის გარეშე, მინაწერების საფუძველზე ათარიღებს ხელნაწერს.

MAK-ის მე-10 ტომში დაბეჭდილია ხახანაშვილის წერილი «Сванетския рукописныя евангелия». ა. ხახანაშვილი ძირითადად დაინტერესებულია ხელნაწერში არსებული მინაწერებით. დ. ბაქრაძისაგან განსხვავებით მას არ მოჰყავს მხედრული მინაწერები, გარდა ცაიშის მთავარეპისკოპოსის მინაწერისა.

1910 წელს სვანეთში იმოგზაურა ე. თაყაიშვილმა. მოგზაურობის მასალები მან მოათავსა წიგნში „არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს". წიგნი დიდ ინტერესს შეიცავს იმ მხრივ, რომ აქ აღნერილია დღეისათვის უკვე დაკარგული ბევრი ძეგლი. დაწვრილებითაა ჩამოთვლილი სვანეთის ამა თუ იმ ეკლესიაში დაცული ნივთები, ხელნაწერები. თაყაიშვილს ნაუკითხავს მათზე არსებული მინაწერები. სათანადო ადგილას მიუთითებს იმ ფოტოსურათების ნომრებს, რომლებიც ამ ექსპედიციის მონაწილე ფოტოგრაფ ერმაკოვის კოლექციაში ინახება.

იმ პერიოდში ეს ხელნაწერი ლაფსყალდის მთავარანგელოზის სახელობის ეკლესიაში ინახებოდა. ე. თაყაიშვილი გვაძლევს ამ ხელნაწერის ჭედური ბუდის აღწერილობას, ჩამოთვლის დეკორის შემადგენელ ელემენტებს და ხელნაწერში არსებული მინაწერების საფუძველზე აღადგენს ხელნაწერის ისტორიას.

ლაფსყალდის ხელნაწერი წარმოადგენს ოთხთავს ზომით 29X20 სმ-ზე, დაწერილია ეტრატზე ნუსხურით ორ სვეტად. სვეტში 21 სტრიქონია. ხელნაწერს შერჩენილი აქვს თავდაპირველი ხის ყდა, რომელზედაც გადაკრულია ფარჩა, დღეისათვის დაზიანებული და გაცვეთილი. ფარჩა ღია მწვანე ფერისაა, მაგრამ ყდის 1 ფრთაზე იმდენად შეცვლილი და გაყავისფრებულია, რომ ერთი შეხედვით ტყავს მოგაგონებთ. იქ კი, სადაც კარგადაა შემორჩენილი, ოქროს ძაფებით ორნამენტული ნახატია გამოყვანილი.

ყდის ზედაპირი მორთულია მოოქროვილი ვერცხლის ფირფიტებით, ორნამენტული ზოლებით, როზეტებით, მახარებელთა, მოციქულთა, ტახტზე მჯდომი ქრისტესა და ჯვარცმის კომპოზიციის გამოსახულებებით. ნრეში ჩასმული სტილიზებული ყვავილების მწკრივი სწორკუთხა ჩარჩოდ გარს უვლის ყდის კიდეებს, ქრისტესა და ჯვარცმის კომპოზიციებს.

ყდის 1 ფრთაზე მედალიონებში წარმოდგენილია მახარებელთა, ხოლო ზურგის ფრთაზე მოციქულთა გამოსახულებანი ბერძნული წარწერებით. დაზიანებულია ჯვარცმის კომპოზიციაში მედალიონებში ჩასმული ანგელოზის, ღვთისმშობლის, იოანეს გამოსახულებანი, მოციქულთა ორი გამოსახულება და ზოგიერთ ნაწილში ამოვარდნილი ორნამენტირებული ზოლები შეცვლილია ახალი ფირფიტებით. წინა ფრთაზე 14 როზეტია შემორჩენილი, ზურგის მხარეს 9.

ლაფსყალდის ხელნაწერის მორთულობას შეადგენს მახარებელთა გამოსახულებანი, კამარები, თავსამკაულები, ინიციალები. აქ წარმოდგენილი მინიატურული თუ დეკორაციული ელემენტების განაწილებაში შემდეგი თანმიმდევრობაა დაცული: ხელნაწერის პირველი ფურცელი თავისუფლად არის დატოვებული (მინაწერი მასზე შემდეგ არის შესრულებული). მეორე გვერდზე

ევსებიოსის კარპიანესადმი წერილია, რომელიც მორთულობის გარეშეა მოცემული: ტექსტის მარცხენა სვეტი სინგურით შესრულებული სამსტრიქონიანი სათაურითაა აღნიშნული. მე-3 და მე-4 ფურცლის ორივე მხარეს განლაგებულია კამარები; შემდეგ მოდის სახარების ტექსტი – თითოეულ მათგანს კი წინ უძღვის სახარებათა თავების ჩამოთვლილი ნუსხა.

ხელნაწერი მდიდრულადაა მორთული. დეკორი ძირითადად თავმოყრილია იქ, სადაც სახარების ტექსტი იწყება. თითოეულ თავს წინა ფურცლის verso მხარეს უძღვის მახარებლის გამოსახულება, რომელსაც მთელი გვერდი უკავია. ტექსტი იწყება ლამაზი ინიციალით: ორ სვეტად დაწერილი ტექსტი დაგვირგვინებულია მდიდრული თავსამკაულით. თვით ხელნაწერში აბზაცების დასაწყისში მრავალი მარტივი სახის ინიციალია, სინგურით ან ყავისფერი მელნით ნაწერი.

ამგვარად, ძირითადი ყურადღება ამ დასაწყისი გვერდის გაფორმებაზეა მოპყრობილი. თვით ტექსტში არ გვხვდება არც მინიატურები, არც თავსართები და ინიციალები. აბზაცების დასაწყისში გვხვდება დიდი ზომის მთავრული ასოები იმ განსხვავებით, რომ დასაწყის გვერდებზე ისინი, თავსართებში ჩანერილი სათაურების მსგავსად, მოოქროვილია სინგურზე. სინგურით ნაწერია სახარებათა თავების აღმნიშვნელი რიცხვები – პატარა ზომის მთავრული ასოები აბზაცების დასაწყისში, რომლებიც ზოგჯერ ზევით და ქვევით ქარაგმისმაგვარი სამი ხაზითა და გვერდებზე წერტილებითაა აღნიშნული. ხელნაწერის მონოქრომული ფურცლების მორთულობას წარმოადგენს ორ სვეტად ლამაზი ხელით დაწერილი ტექსტი. ვანის ხელნაწერთან შედარებით ტექსტი ოდნავ მუქი მელნითაა შესრულებული.

ხელნაწერი შედგება რვეულებისაგან. თითო რვეული 8 ფურცელს ე. ი. 16 გვერდს შეიცავს; ხელნაწერებში სულ 33 რვეული ე. ი. 264 ფურცელია. თითოეული რვეული პაგინირებულია. მთავრული ასოების ანბანური თანმიმდევრობა აღნიშნავს რიცხვებს. ეს აღნიშნები რვეულის ბოლოს ქვედა არეს შუაშია გაკეთებული. ეტრატზე ჩანს გახაზული ჰორიზონტალური ხაზები ასოებისათვის და ვერტიკალური ხაზები სვეტებისა და საზედაო ასოებისათვის.

ხელნაწერი წიგნის, კერძოდ ოთხთავის მხატვრული სახის შესაქმნელად ლაფსყალდის ოსტატი მიმართავს ისეთსავე ხერხებს, როგორსაც ე. წ. ვანის ოთხთავის მომხატველი.[1]

ხელნაწერის მორთულობა შედგება ვანის სამკაულთა რეპერტუარში შემავალი ელემენტებისაგან (ვანის ხელნაწერისაგან განსხვავებით აქ არ არის მინიატურა ევსებიოსისა და კარპიანეს გამოსახულებით, სატიტულო ფურცელი ქრისტესა და მახარებელთა გამოსახულებით და მახარებელთა მინიატურაში ჩართული ახალი აღთქმის კომპოზიციები). არა მარტო დეკორის ელემენტების განაწილების თანმიმდევრობა ტექსტში, არამედ ამ დეკორის ცალკეული

[1] ელ. მაჭავარიანი, ვანის ოთხთავის დეკორაციული მორთულობა, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, II, თბ., 1960, გვ. 139.

ელემენტების (კამარების, თავსართების, ინიციალების) დეტალები ვანის ოთხთავის მორთულობას ემსგავსება.

კამარები წარმოადგენენ სვეტებზე დაყრდნობილ სნორკუთხა ფორმის ანტაბლემენტს. სვეტისთავებსა და ბაზისებზე დგანან ფიგურები, რომლებიც ვანის ხელნაწერის მსგავსად თვეების სიმბოლურ გამოსახულებებს წარმოადგენენ და იმავე საქმიანობას ეწევიან, რაც ვანის ხელნაწერში: თებერვალი ცეცხლთან თბება, მარტი მეომრის ტანისამოსშია, აპრილს ბატკანი ჰყავს ყელზე მოკიდებული, მაისს ყვავილების თაიგული უჭირავს, იენისი ცელავს, იელისი ანიავებს, აგვისტო სვამს ჭიქიდან, სექტემბერს გოდორი აქვს ზურგზე, ნოემბერი ხნავს, დეკემბერი თესავს. მხოლოდ აქ იანვარს სავსე ლანგარი მოაქვს, მაშინ როცა ვანის ოთხთავში მაგიდას უზის სასმისით ხელში.

ძირითადი განსხვავება ამ გამოსახულებებს შორის ის არის, რომ ლაფსყალდის ხელნაწერში მათი განანილების თანმიმდევრობაა შეცვლილი. თუ ვანის ხელნაწერში ეს სიმბოლოები ბაზისებსა და სვეტისთავებზე ისე არიან განანილებულნი, რომ წლის დასაწყისად მარტია აღებული, ლაფსყალდის ხელნაწერში ნელი სექტემბრის თვის გამოსახულებით იწყება.

თავსამკაულებს ასევე ასო П-ს ან სნორკუთხა ფორმა აქვთ. სულ 8 თავსამკაულია, აქედან 4 თავსამკაული, ისე როგორც ვანისაში, ამკობს სახარების თავების ნუსხას. თავსამკაულები კამარის ანტაბლემენტის მსგავსად იგივე აგებულებისაა: საფუძველში გამოწეული სნორი ხაზი აქვთ აქეთ-იქით სტილიზებული ხეებით. ზედა კუთხეებში კი ფოთლოვანი ორნამენტებია. ეს ოთხი თავსართი დაუმთავრებელია. მხოლოდ ძირითადი ნახატია შესრულებული სინგურით და სინგურითვე დაფარულია ფონი. ეს თავსართები საინტერესოა შესრულების ტექნიკის თვალსაზრისით. აქ ჩანს, თუ როგორია ორნამენტული ნახატის შექმნის თანმიმდევრული პროცესი საღებავებით შევსებამდე.

ძირითადი მონახაზი, როგორც ვხედავთ, სრულდებოდა სინგურით. შემდეგ ფონი იფარებოდა აკვარელისებრი გამჭვირვალე სინგურით. ნახატი, როგორც ჩანს, მერე ივსებოდა საღებავით, ხოლო ბოლოს ფონი იფარებოდა ოქროთი. თავსართებისა და კამარებისათვის აქ გამოყენებულია ოქრომელანი, ხოლო მინიატურებში ფურცლოვანი. ოქრომელანი სინგურის სარჩულის გარეშე პირდაპირ ეტრატზეა დადებული, ოქრო ასევე გამოყენებულია ინიციალების კონტურების შემოსავლებად, მთავრული ასოების დასაფერავად.

უხვი დეკორაციული ელემენტებითაა მორთული თავსართები და კამარები. მათ შესამკობად გამოყენებულია ცხოველთა და ფრინველთა სამყაროდან: მარტორქა, ირემი, ვეფხვი, შველი, მელა, კურდღელი, არწივი, აქლემი, სირაქლემა, დათვი, ლომი, ფარშევანგი, წერო, მამალი, კაკაბი და სხვ. ცენტრი ყოველთვის აღნიშნულია შადრევნით, გამოსახულებანი კი, განაწილებული მის მარცხნივ და მარჯვნივ, მიმართული არიან შადრევნისაკენ.

ეს მოტივებიც თვალსაჩინო მსგავსებას პოულობენ ვანის ხელნაწერის შემკულობასთან. მეტიც, ლაფსყალდის ხელნაწერის თავსართებისა თუ კამარების დეკორი შეიცავს იმ ელემენტებს, რომლებიც ვანის ხელნაწერის მორთულობაში შემავალი ერთეულებია; ვანის ოთხთავიდან გადმოღებულია არა მარტო ცალკეული გამოსახულებანი, არამედ დამოუკიდებელი სცენებიც, როგორიცაა ზანგი და აქლემი, სამსონისა და ლომის ბრძოლა, მონადირე, რომელიც შუბით გმირავს დათვს.

ამასთანავე ლაფსყალდის ოთხთავში ვხვდებით დამატებით ისეთ გამოსახულებებსაც (მამლები, ირემი და ლეოპარდი), რომლებიც ვანის ხელნაწერში არ მოიპოვება, თუმცა მხატვარს ეს ელემენტები დეკორის რიცხვობრივად გაზრდისათვის კი არ შეაქვს, არამედ ერთ მოტივს ცვლის მეორით. მაგ. ვანის ოთხთავში გამოსახული სამსონისა და ლომის მოტივის ადგილზე იძლევა ირმისა და ლეოპარდის გამოსახულებას; წეროები ცვლიან ვანის ხელნაწერის თავსართზე არსებულ შვლებს; მელიები, ნაცვლად ჩიტებისა, წარმოდგენილი არიან მამლებთან კომბინაციაში.

ამ ორი ხელნაწერის კამარის მორთულობანი რომ შევადაროთ ერთმანეთს (კამარა აქ ყველაზე მეტადაა შემკული), ლაფსყალდის ოთხთავში დავინახავთ ზოგიერთ თავისებურებას: ვანის ოთხთავში მორთულობა გადატვირთულია, მაშინ როდესაც ლაფსყალდის ნუსხაში ასეთი რამ არ შეიმჩნევა, მისი კომპოზიცია შეგნებულად განტვირთულის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ამას მხატვარი აღწევს ჯერ ერთი იმით, რომ ვანის ოთხთავის მორთულობის ზოგი ელემენტი, როგორიცაა: ხარი, ფასკუნჯი, გრიფონი, ლომი, ვეფხვი, მაიმუნი თავის ნუსხაში არ შეაქვს; აგრეთვე, იგი ერთიდაიგივე გამოსახულებებს, მსგავსად ვანის ოთხთავის მორთულობისა, რამდენჯერმე არ იმეორებს. გარდა ამისა, მას ცალკეული კომპოზიციები – სამსონისა და ლომის ბროლა, მონადირისა და დათვის სცენა – კამარიდან თავსართის ორნამენტულ მორთულობაში გადააქვს.

ამრიგად, ლაფსყალდის ოთხთავის მორთულობა, ოსტატის ზომიერების გრძნობისა და გემოვნების გამო, უფრო ადვილად აღსაქმელია. მხატვარი, რა თქმა უნდა, სარგებლობს ვანის ოთხთავის მორთულობით, როგორც ნიმუშით, მაგრამ იგი ბრმად კი არ მისდევს მას, არამედ თავისებურად გაიაზრებს: ზოგ ელემენტს გამორიცხავს, ზოგს ურთავს. მაგალითად, მონადირისა და დათვის სცენას მან დაუმატა დათვის ბელის მოტივი, რითაც, განსხვავებით ნიმუშისაგან, გარკვეული შინაარსის გამომსახველი კომპოზიცია შექმნა: დათვი თავის ბელს ანოვებს ძუძუს, მონადირე კი მას მიპარვია მშვილდ-ისრით ხელში; ასევე განსხვავებულია კამარის თავზე მოთავსებული ორი ფიგურა: თუ ვანის ოთხთავის მხატვრობაში ისინი დედალ-მამლის სახითაა წარმოდგენილი, ლაფსყალდისაში – ორივე მამალს გამოსახავს. ვანის თავსამკაულის თუთიყუშები უფრო დიდი ზომისა არიან, ვიდრე აქ, და ამასთანავე მარჯვნივ მოთავსებული არ იწმენდს ნისკარტს.

აღსანიშნავია, რომ ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატი, ეჩმიაძინის ქართული ნუსხის მომხატველისაგან განსხვავებით, არ იღებს ვანის ოთხთავის მორთულობის პირს, არამედ მსგავს კომპონენტებს გადმოსცემს სხვადასხვა კომბინაციით. საერთო კომპოზიციაში თითოეული ელემენტი სხვაგვარი განლაგებით შეჰყავს და ამ ელემენტთა ურთიერთდმოკიდებულებით იძლევა ახალ სცენებს: სირაქლემა და კურდღელი, ლეოპარდი და ირემი, მელია და მამლები.

საზედაო ასოების მოხატვის დროს ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატი ნიმუშად იყენებს ვანის ინიციალებს. ლაფსყალდის ხელნაწერის ცალკეული თავის დასაწყისი იმავე მთავრული ასოებითაა მორთული: მათესთან მოხატულია ასო „ნ“ (9r), მარკოზთან ასო „დ“ (82r), ლუკასთან ასო „ვ“ (131r), ხოლო იოანესთან ასო „პ“ (205r), მაგრამ ამ შემთხვევაშიც არ აქვს ადგილი ორიგინალის ზუსტ კოპირებას. მაგ., მხატვარი იმეორებს ასო „პ“-ს აგებულების პრინციპს. მისი მოხაზულობა შექმნილია ორი ფრინველის რკალისებური განლაგებით, ოღონდ აქ გამოყენებულია ფრინველთა განსხვავებული გამოსახულებანი. ასო „ვ“ ზუსტად იმეორებს ვანის ხელნაწერის ინიციალის კომპოზიციას, მხოლოდ ზომით არის შემცირებული. ასო „ნ“-ს მოხაზულობაში კი მხოლოდ ფეხია მსგავსი.

ვანის სტატიურ პოზებთან შედარებით ლაფსყალდის ხელწერის მოხატულობაში უფრო მეტი თავისუფლება, დინამიურობაა. გაყინულ, პირობით რეპრეზენტატულ პოზებს სცვლის ცოცხალი, მოძრავი ნახატი. ეს ჩანს არა მარტო ფრინველთა გამოსახულებებში, არამედ სტილიზებული ხეების ნახატშიც.

ხელნაწერის დეკორში განსაკუთრებული ადგილი ორნამენტებს უჭირავთ. ორნამენტი – ხელნაწერი წიგნის მხატვრული მორთულობის ერთ-ერთი წამყვანი და აუცილებელი კომპონენტია. ორნამენტითაა შევსილი დეკორის ძირითადი ელემენტები: თავსამკაულები, კამარები, მინიატურულ გამოსახულებათა ჩარჩოები.

კამარების სტრუქტურული აგებულება ოთხივე შემთხვევაში ერთნაირია: მეორდება სვეტებზე დაყრდნობილი სწორკუთხა ფორმის ანტაბლემენტი, ასევე 8 თავსართიდან 4 თავსართი ასო П-ს ფორმისაა, ხოლო 4 სწორკუთხა ფორმისა, მაგრამ დეკორაციული ელემენტების მთელი სიმდიდრე და ნაირსახოვანება მიღწეულია იმით, რომ ორნამენტის სქემატური ნახატი (სიბრტყის დანაწევრება-დაყოფა) და მათი შემვსები ორნამენტული დეტალები არ მეორდებიან.

ორნამენტული ნახატის ძირითადი სახე, რომელიც ლაფსყალდის ხელნაწერში გვხვდება, ეს არის ე. წ. ყვავილოვან-ფოთლოვანი და ბეწვახერხა ორნამენტი. ეს ის ორნამენტებია, რომლებიც ვანის ხელნაწერის თავსართებისა და კამარების შესამკობადაა გამოყენებული. რაც შეეხება როზეტებს, მინანქრის მსგავსს ორნამენტებს, ლაფსყალდის ხელნაწერის მომხატველს ვანის მორთულობიდან არ გადმოუღია.

ის გარემოება, რომ აქ არ არის როზეტები და ის ყვავილოვანი ორნამენტები, რომლებიც ავსებენ ვანის ხელნაწერის მინიატურათა ჩარჩოებს, შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ლაფსყალდის ოსტატმა უარყო რა მახარებელთა მინიატურების ორიარუსიანი კომპოზიცია (მახარებლები ლაფსყალდში ვიწრო ფერადოვან ზოლშია ჩასმული), არ გამოიყენა მის შემადგენლობაში არსებული ორნამენტები.

ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატი განსხვავებულ დეკორაციულ კომპოზიციას ქმნის ცალკეული ორნამენტული დეტალების კომბინირებით, იძლევა ორნამენტული სახეების მთელ რიგ ვარიანტებს. ამ მხრივ ლაფსყალდის ხელნაწერი განსხვავდება ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერისაგან, სადაც ორნამენტები საერთო კომპოზიციაში ადგილის შეუცვლელად იგივე ნახატობითაა გადმოღებული ვანის ოთხთავიდან.

ყველაზე მეტად ლაფსყალდის ხელნაწერებში გავრცელებულია ყვავილოვან-ფოთლოვანი სახის ორნამენტი. იგი გამოყენებულია ლაფსყალდის ხელნაწერის ყველა თავსამკაულში, პირველი კამარის ანტაბლემენტის ნახევარწრესა და პირველი, მეორე და მესამე კამარის ანტაბლემენტის კუთხეებში. ბეწვახერხა ორნამენტები ავსებენ სამი კამარის ანტაბლემენტის ნახევარწრედს.

ყვავილოვან-ფოთლოვანი სახის ორნამენტთა აგებულების პრინციპი ლაფსყალდის ხელნაწერებში იგივე რჩება: ორნამენტული სქემის შემქმნელი წრეა, ისინი დაკავშირებული არიან სტილიზებული მცენარეებითა და ფოთლებით. თუ რა სიდიდისაა ეს წრეები, რა ინტერვალით არიან ერთმანეთისაგან დაშორებული, როგორი სახის მცენარეული ორნამენტებია მათ დასაკავშირებლად გამოყენებული, ეს ქმნის ორნამენტული ნახატის მრავალფეროვნებას.

ორივე შემთხვევაში – ვანისა და ლაფსყალდის ხელნაწერებში ძირითადი ნახატის სახესხვაობასთან გვაქვს საქმე, მაგრამ ლაფსყალდის ხელნაწერის წრეებში ჩახატული ყვავილები და წრეების დამაკავშირებელი ელემენტები უფრო მრავალგვარია, ვიდრე ვანის ოთხთავში. ლაფსყალდის ოსტატი იძლევა ცალკეული ორნამენტული დეტალის განსხვავებულ ინტერპრეტაციას, რაც ქმნის ორნამენტული სახის მრავალფეროვნების შთაბეჭდილებას.

ორნამენტული ნახატი, რომელიც ვანის ხელნაწერში ლარნაკისა და ბეწვახერხა ფოთლების განშტოებებისაგან შედგება, ხოლო ამ განშტოებების დამამთავრებელი ელემენტები ყვავილებისა და ხილის ან ყვავილებისა და ჩიტების კომბინაციებს წარმოადგენს, ლაფსყალდის ხელნაწერში დამთავრებულია ერთ შემთხვევაში მხოლოდ ყვავილებით, მეორე შემთხვევაში ჩიტებით, რომლებიც კენკავენ ყვავილებს, ან ურჩხულის თავებით.

ლაფსყალდის ხელნაწერის ორნამენტული მოტივები, როგორც ეს ვანის ხელნაწერის მორთულობის აღწერის დროს აღვნიშნეთ, გავრცელებულია XI- XIII ს-ის სხვა ხელნაწერებშიაც, კერძოდ გელათის, II ჯრუჭის ოთხთავებში, H–1707, H–2075 და სხვ. თითოეული ამ ხელნაწერის ოსტატი იძლევა ამ ორნამენტული ნახატის სახესხვაობას. უცვლელი რჩება ორნამენტის ძირითადი სახე, იცვლება

ამ ორნამენტული სქემის შემადგენელი ელემენტების ფორმათა მოხაზულობა, ამ ორნამენტაციის შემქმნელი დეტალების გამოსახვის საშუალებანი.

თითოეული ოსტატი თავის მხრივ შემოქმედია. რამდენი ხელნაწერია, დეკორის რამდენი ერთეულიცაა ხელნაწერში, იმდენ ნაირსახოვან ორნამენტულ ნახატობასთან გვაქვს საქმე. თითოეულ ხელნაწერში ამ ორნამენტული სახის მდიდარი მრავალფეროვნებაა წარმოდგენილი.

რამდენი სიახლეა თემის ირგვლივ, რა მთლიანობაა ამ მოტივის ფორმათა მრავალსახეობაში! არც ერთ შემთხვევაში ორნამენტული ნახატის საერთო სქემა ერთმანეთს არ ემთხვევა და არა მარტო ორნამენტის სქემატური ნახატი, არამედ თვით ამ ცალკეული ხელნაწერის დეკორაციულ ელემენტთა შიგნით ორი დეტალის მიმსგავსებას, ფოთლის ერთნაირი მოხაზულობის განმეორებას არ აქვს ადგილი. რაც შეეხება დეკორაციულ სქემას, იგი კლასიკურ სტილშია გადაწყვეტილი: კომპოზიცია ხაზგასმული ცენტრით და ამ ცენტრიდან თანაბარი მანძილით დაშორებული დეტალების განმეორება ქმნის სიმეტრიულ, ცენტრალური ღერძისადმი დაქვემდებარებულ კომპოზიციას. აქ მკაცრი მოწესრიგებულობა და კანონზომიერებაა გამოხატული. კომპოზიციური სიცხადე, – სიცხადე მოტივისა – ეს არის გამოახულების თვითმიზანი. მაქსიმალური სიმკვეთრე გამოსახულებისა – ამ შემთხვევაში ლურჯი საღებავებით შესრულებული კონტურული ნახატი ორნამენტში ცხადად იკითხება. კლასიკური ნახატი ყოველთვის მიისწრაფოდა გამოსახულებისაკენ, რომელსაც შეეძლო ამომწურავად განემარტა ფორმა. ამ მრავალფეროვნებაში, მცენარეული და ცხოველური სახეების კომბინაციაში ყოველთვის სიცხადე, კანონზომიერება და გაურკვეულობაა შეტანილი.

ესთეტური თვალსაზრისით ყოველი კომპოზიცია მთლიანი, ჩაკეტილი, თავის თავში დამავრებულია. თითოეულ ნაწილს მთელის შიგნით თავისი განსაზღვრული ადგილი აქვს მიჩნეული. მათი არც ამოგდება და არც გადაადგილება არ შეიძლება.

მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული განპირობებულია მთელით, იგი მაინც რჩება თავისთავადი. ეს ნანილები რაგინდ მყარად არ იყვნენ ერთმანეთთან დაკავშირებულნი, ყოველთვის სარგებლობენ რაღაც დამოუკიდებლობით, რაც მოითხოვს მაყურებლისაგან თანდათანობით მიმოხილვას.

კლასიკური სტილი აღწევს ერთიანობას და ეს ერთიანობა მიღწეულია დამოუკიდებელი ნანილების ჰარმონიით და არა მეორეხარისხოვანი ელემენტების წამყვანი ელემენტებისადმი დაქვემდებარებით. ყველა ელემენტი წარმოდგენილია მთელში თანაბარი უფლებით – ცალკეულად აღებული ნანილი არ კარგავს სახეს, იგი მთელის გამოხატულებას წარმოადგენს.

როდესაც ვლაპარაკობთ ხელნაწერის მორთულობის ელემენტების ორნამენტულ ნახატობაზე, კოლორიტულ მხარეს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება. საერთო ფერადოვან გამაში სჭარბობს ლურჯი, მწვანე და ოქრო, გაცოცხლებული

ნითელი, თეთრი და ყვითელი საღებავებით. ყვითელი ყველგან ამუშავებს მწვანეს, ხოლო თეთრი ლურჯს, წითელსა და შინდისფერს.

ძლიერ ულტრამარინ-ლურჯს, რომლითაც ორნამენტის ძირითადი სქემატური ნახატია შესრულებული, საერთო კოლორიტში წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება, ერთგვარად დომინირებს, წინ არის წამოწეული. ულტრამარინი-ლურჯი და მწვანე ოქროსთან ქმნის სილამაზით იშვიათ კოლორიტულ შეხამებას.

დიდი სიფაქიზითაა შესრულებული ორნამენტული მორთულობა, გულდასმითაა გამოსახული თითოეული ორნამენტული დეტალი.

თავდაპირველად შესრულებულია ძირითადი მონახაზი. ამის შემდეგ ფონი იფარება თხელი, აკვარელისებრ გამჭვირვალე სინგურით, რომელიც ნახატის შევსების მერე ოქროთია დაფარული. სინგურის სარჩული გამოსჭვივის ოქროს ქვეშ, მას მონითალო ფერი გადაჰკრავს, რაც ოქროს ანიჭებს სითბოსა და სიღრმეს. ფონის შემზადების შემდეგ ოსტატი გადადიოდა ნახატის შევსებაზე. ნახატი ივსებოდა სქელი, გაუმჭვირვალე საღებავებით.

ოსტატი შესანიშნავადაა დაუფლებული საფერწერო ტექნიკის ხერხებს. იგი იყენებს მრავალშრიან საფერწერო ტექნიკას. საღებავების ფერთა ცვლით, საღებავებით ლოკალური ზედაპირის რამდენიმე ფენად დამუშავებით ოსტატი აღწევს არა მარტო გამოსახულებების რელიფურობას, არამედ ორნამენტულ ნახატში ფურცლებისა და ყვავილების რელიეფურ გამოსახვას.

ამ მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკით შესრულებული დეტალები ფერთა ოსტატური განაწილება-შეთანხმების წყალობით გარკვეულ მოცულობას ღებულობს. ეს არ არის გრაფიკული წესით შესრულებული ორნამენტები, სადაც ხაზს წამყვანი მნიშვნელობა ენიჭება; ოსტატი ნამდვილი ფერმწერია. ეს ხელნაწერი შესრულების მხრივ ცხოველსახული მანერის მაღალი ტექნიკის ნამდვილ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს.

ორნამენტული ნახატის თითოეული ფურცელი რელიეფური ხდება, მათი კიდეები შიგნით გადმოხრილი ჩანს, მუქი ფერის ძირითადი პირველი ფენა სიღრმის შთაბეჭდილებას იძლევა, ღრმა ტონს ქმნის. ეს ძირითადი ფერია, რომელიც ზევიდან უფრო ღია ფერის საღებავითაა დამუშავებული: ლურჯი ბელილაშერეული საღებავითაა დამუშავებული, მწვანე ფერის ფოთლები მომწვანო-მოყვითალო საღებავებით, ხოლო შინდისფერი – ვარდისფერით. დამატებით, მესამე ფენად ლურჯისა და შინდისფერისათვის თეთრი საღებავია გამოყენებული, მწვანესათვის ყვითელი.

ორნამენტული კომპოზიციების შექმნის დროს ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატს, როგორც ჩანს, მხედველობიდან არ გამორჩენია სხვა ხელნაწერებიც. სარგებლობს რა ძირითადად ვანის ხელნაწერის შემკულობით, მუშაობის პროცესში ხელმძღვანელობს სხვა ხელნაწერებში გავრცელებული ორნამენტული მოტივებით. მაგ., კამარის თავზე გამოხატული ერთ-ერთი მოტივი: მამლები და მელიები, რომელიც არ გვხვდება ვანის ხელნაწერის დეკორაციულ სამკაულში,

მას სხვა ხელნაწერიდან უნდა ჰქონდეს აღებული (მსგავსი კოპოზიცია იხ. gr. 296).

რომ შევადაროთ ლაფსყალდის ხელნაწერის პირველი კამარის ყვავილოვან-ფოთლოვანი ორნამენტით შევსილი ანტაბლემენტი გელათის H–1707 და ვანის ხელნაწერს, დავინახავთ, რომ კამარის ანტაბლემენტის სიბრტყის დანაწევრება გელათისას ემსგავსება: თაღი კუთხის წვერს არ ებჯინება, მისგან დაცილებულია, კუთხეებში ორნამენტები ერთნაირი ნახატობისაა. გარდა ამისა, ის ორნამენტული მოტივი, რომელიც ლაფსყალდისა და გელათის ხელნაწერების კამარის ნახევარწრიულ ზოლს ავსებს, ვანის ოთხთავში არ გვხვდება.

ასევე, ლაფსყალდის ხელნაწერის მეორე კამარის თაღში ჩაწერილი ორნამენტული ნახატი – ყვავილებით დამთავრებული ბენვახერხა განშტოებანი, გელათისას იმეორებს. ვანის ხელნაწერში კი სხვაგვარი კომბინაციაა მოცემული: შუაში ეს განშტოებანი დამთავრებულია ყვავილებითა და ხილით (ერთ შემთხვევაში ვაშლებია, მეორე შემთხვევაში მსხლები).

ლაფსყალდის ხელნაწერის მესამე კამარაში ურჩხულის თავებით დამთავრებული ბეწვახერხა ორნამენტის მოტივი გვხვდება გელათის, ვანის, ჯრუჭის II ოთხთავებში. ამ შემთხვევაშიც ლაფსყალდისა და გელათისა ერთმანეთის მსგავსია: აქ ორნამენტული ნხულის იგივე კომბინაციაა ნარმოდგენილი, მაშინ როცა ჯრუჭის II ოთხთავის ანტაბლემენტში განსხვავებული კომპოზიციური აგებულების ნახატია მოცემული, ხოლო ვანის ოთხთავში ურჩხულის თავები გამოყენებულია ანტაბლემენტის კუთხეების შესავსებად.

ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატი მხოლოდ ერთხელ ცვლის დედანს – იოანეს სახარების საზედაო ასო „პ"-ს აგებულებას იძლევა განსხვავებულს. ნაცვლად ორი ციცარისა, ინიციალი აქ ნავისა და ადამიანებისაგან შედგება; ასეთი აგებულების ინიციალი გვხვდება სხვა ხელნაწერებში: გელათის, H–1707 ოთხთავებში.

ამრიგად, ვანისა და ლაფსყალდის ხელნაწერების მორთულობათა შედარების დროს, მსგავსებებთან ერთად მთელი რიგი განსხვავებებიც შეიმჩნევა. აქვე უნდა აღვნიშნოთ კიდევ რამდენიმე მომენტი, რითაც ლაფსყალდის ხელნაწერის შემკულობა ქართული ხელნაწერის წიგნის დეკორაციულ მორთულობას უკავშირდება.

როგორც ზევით იყო აღნიშნული, თვეების სიმბოლური გამოსახულებებით ბაზისებისა და სვეტისთავების მორთვას ვხვდებით ლაფსყალდის კამარებში, იმ განსხვავებით, რომ აქ ფიგურათა განაწილება რამდენადმე შეცვლილი თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი.

თუ ვანის ხელნაწერში თვეების განაწილება მარტის თვით იწყება, ლაფსყალდის ხელნაწერში წლის დასაწყისი სექტემბერია. ეს მეტად საგულისხმო მომენტია, რადგან ამ პერიოდში საქართველოში სარგებლობდნენ სექტემბრის წელიწადით. „სექტემბრის წელიწადი ქრისტიანობის შემოსვლიდან მე-10 ს-ის

ნახევრამდე იყო სამოქალაქო, ხოლო მე-10 ს. ის იქცა ბიზანტიური ტიპის საეკლესიო წელიწადად".[1]

ლაფსყალდის ოსტატმა მოგვცა რა ვანის ხელნაწერის მიხედვით თვეების სიმბოლური გამოსახულებანი, ბრმად კი არ გადმოიღო განაწილების თანმიმდევრობა, როგორც ეს ეჩმიაძინის ქართულმა ხელნაწერმა, არამედ შეცვალა ისე, როგორც საქართველოში იყო მიღებული.

სხვა განმასხვავებელი თავისებურებებიდან, რომლებითაც ლაფსყალდის ხელნაწერი უშუალოდ ქართულს უკავშირდება, ეს არის ევსების კარპიანესადმი წერილის მორთულობისა და ორიარუსიანი სცენების უარყოფა.

სასულიერო წიგნებს შორის, როგორიცაა დავითნი, სვინაქსარი, ზატიკი, ოთხთავი და სხვ. უკანასკნელი გამოირჩევა მორთულობის სპეციფიურობით. თვით ოთხთავის ტექსტი აპირობებდა მორთულობის ელემენტებს, განსაზღვრავდა მათ ადგილს ხელნაწერის საერთო შემადგენლობაში. XI ს-დან დაწყებული ოთხთავის მორთულობა ერთგვარად კანონიზირებულ სახეს ატარებს. არსებობდა ერთი შემუშავებული პრინციპი, რომლის მიხედვითაც ამკობდნენ ხელნაწერებს. ეს პრინციპი ოთხთავის გაფორმებაში ყოველთვის მტკიცედ იყო დაცული, მხოლოდ მხატვრები საკუთარ ვარიაციებს იძლეოდნენ ცალკეული დეკორაციული ელემენტების დამუშავების დროს.

ოთხთავის მორთულობის პრინციპში ვგულისხმობთ, ჯერ ერთი, დეკორის რა შემადგენელი ელემენტებია ხელნაწერის შესამკობად გამოყენებული და მეორე: როგორია ამ ელემენტების განაწილების თანმიმდევრობა ტექსტში.

XI ს. მოყოლებული ოთხთავის მორთულობის რეპერტუარი მეტად მდიდრულია. იგი სავსებით ჩამოყალიბებულია, შეიცავს დეკორის განსაზღვრულ ელემენტებს: ინიციალებს, თავსამკაულებს, კამარებს, მახარებელთა გამოსახულებებს, ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ სცენებს.

მდიდრულად მორთულ ხელნაწერებს კამარების შემდეგ დართული აქვს საზეიმო კომპოზიცია, რომელზედაც ზოგჯერ ჯვარია გამოხატული (ალავერდის ოთხთავი), ზოგჯერ დეისუსის – ვედრების კომპოზიციაა წარმოდგენილი (გელათის, ჯრუჭის II ოთხთავები).

ისევე როგორც მინიატურის შინაარსი, ასევე ამ ცალკეულ დეკორაციულ ელემენტთა ადგილი ხელნაწერში ტექსტის მიერაა განპირობებული, თითოეულს თავისი განსაზღვრული ადგილი აქვს მიკუთვნებული და ამდენად მათი განაწილების თანმიმდევრობა ერთგვარად მყარი რჩება. ხელნაწერის დასაწყისში, ევსებიოსის წერილის შემდეგ, მოცემულია კამარები, მახარებელთა გამოსახულებანი ნარმოდგენილია შესაბამისი სახარების წინა ფურცლის verso მხარეს, რითაც მახარებელი მის მიერ დაწერილ ტექსტთან ერთიანობაშია

---

[1] კ. კეკელიძე, ძველი ქართული წელიწადი, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ნაკვ. I, 1956, გვ. 123.

წარმოდგენილი, თავსამკაულები აგვირგვინებენ სახარების დასაწყის გვერდს, ინიციალებით აღნიშნავენ აბზაცებს.

XI ს. მოყოლებული ქართული ოთხთავი, როგორც სამკაულთა შემადგენელი ელემენტებით, ასევე ხელნაწერის ტექსტში მათი განაწილებით ბერძნული ოთხთავის მორთულობის ანალოგიურია. მხოლოდ ბერძნულ ხელნაწერთა მორთულობის რეპერტუარში შემავალი ელემენტებიდან ჩვენამდე მოღწეული ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული მორთულობისათვის არ არის დამახასიათებელი ევსების წერილის შემკულობა და არც მინიატურათა გამოსახვის ორიარუსიანი კომპოზიცია.

ბიზანტიურ ხელნაწერებში ევსების კარპიანესადმი წერილის თითოეულ გვერდს გარს უვლის ორნამენტებით მორთული დეკორაციული ჩარჩო; gr. 210 ჩარჩო წარმოადგენს სწორკუთხედში ჩაწერილ ერთმანეთის მოპირდაპირე ნახევარწრეებისა და სამკუთხედების მონაცვლეობას. მათ შორის თავისუფალი არე ორნამენტითაა შევსილი; gr. 305 ტექსტი ჩართულია სვეტებზე დაყრდნობილ კამარაში: gr. 220 ჩარჩო ჯვარისებური ფორმისაა; gr. 519 ჩარჩო წარმოადგენს სწორკუთხედს ნახევარწრეებით გვერდებზე.

ქართულ ხელნაწერებში ჩვეულებრივ ტექსტის დასაწყისი სამი სტრიქონია აღნიშნული სინგურით. მხატვრულად შემკული ევსების წერილის ტექსტი გამონაკლისის სახით გვხვდება მდიდრულად მორთულ საზეიმო ტიპის ხელნაწერებში, რომლებიც შავ მთაზეა გადაწერილი, კერძოდ ალაევრდის ოთხთავში, S-962 ხელნაწერში. აქ ჩარჩო წარმოადგენს სვეტებზე დაყრდნობილ ანტაბლემენტს, ხოლო გელათის, ჯრუჭის II ოთხთავებში დეკორაციული მორთულობის ეს ელემენტი გვხვდება არა მთლიანი ჩარჩოს სახით, არამედ ტექსტი მარცხენა სვეტის დამაგვირგვინებელი სწორხაზოვანი ან ასო П-ს ფორმის თავსამკაულის სახით.

ვანის ხელნაწერის მსგავსი მახარებელთა გამოსახულების შემცველი მინიატურის დეკორაციული ჩარჩოს ორიარუსიანი კომპოზიცია არსებულ ქართულ ხელნაწერებში არ შეგვხვედრია. მახარებლები ჩვეულებრივ წარმოდგენილი არიან მთლიან გვერდზე, ხოლო ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სცენები ჩართულია ტექსტში (გელათის, ჯრუჭის II ოთხთავები და სხვ.). ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატმა გადმოიღო მხოლოდ ორიარუსიანი კომპოზიციის მდიდრულად ორნამენტირებული ჩარჩო (მეორე იარუსის თაღი წარმოდგენილია სიუჟეტური კომპოზიციის გარეშე).

ბიზანტიურ სინამდვილეში ამისი მაგალითები, მართალია, არც ისე ხშირად, მაგრამ გვხვდება. მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში დაცულ XII ს. ხელნაწერში (gr. 519) მახარებლის მინიატურაში სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში ჩართულია ერთ-ერთი სცენა ახალი აღთქმიდან. ვანის ხელნაწერისაგან განსხვავებით აქ არ არის მდიდრული დეკორაციული ჩარჩო. მახარებლის გამოსახულება სურათის ქვედა ნაწილშია მოცემული, ხოლო მათ ზევით ერთმანეთის გასწვრივ

წარმოდგენილია ახალი აღთქმის კომპოზიცია და მახარებლის სიმბოლური გამოსახულება. ისინი წარმოდგენილი არიან ერთ საერთო ოქროს ფონზე.

ვანის სელნაწერის მსგავსი ორიარუსიანი კომპოზიციის დეკორაციული ჩარჩო ილუსტრირებული აქვს პ. ბუბერლს: ქვედა რეგისტრში მახარებლის გამოსახულებაა, მხოლოდ მეორე იარუსის თაღს ახალი აღთქმის კომპოზიციის ნაცვლად ავსებენ ორნამენტები.[1]

მინიატურული კომპოზიციის ორიარუსიანი სისტემა, როცა ახალი აღთქმის სცენა დართული აქვს არა მახარებელთა გამოსახულებას, არამედ ევსების წერილის ტექსტს, აღწერილი აქვს ვაიცმანს.[2]

ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატი მახარებელთა მინიატურების მოხატვის დროს დამოუკიდებლობას იჩენს არა მარტო დეკორაციული ჩარჩოს უარყოფაში, არამედ არქიტექტურული პეიზაჟის გადმოცემაში, მახარებელთა ტანისამოსის დამუშავებაში და სხვ. მახარებლებიდან მათე, მარკოზ და ლუკას გამოსახულებანი წარმოდგენილი არიან არქიტექტურის ფონზე, ხოლო იოანეს გამოსახულება ბუნების ფონზეა გადატანილი. იოანე გამოსახულია თავის მონაფე პროხორესთან ერთად. ასეთ შემთხვევაში ჩვეულებრივ კომპოზიცია ასეა აგებული: სურათის მარჯვენა მხარეს მთელი ტანით იოანეს ფიგურაა გამოსახული, მისი ყურადღება მიმართულია სურათის მარჯვნივ ზედა კუთხეში მაკურთხებელი მარჯვენისაკენ, ხოლო ერთდროულად მაკურთხებელი ჟესტით დაკავშირებულია სურათის მარცხენა მხარეს გამოსახულ პროხორესთან. პროხორე ზის, მას მუხლებზე ნიგნი უდევს და წერს. იგი გამოსახულია კლდეების ფონზე, რითაც ეს მარცხენა მხარე გაწონასწორებულია მარჯვენა მხარეს გამოსახულ ფიგურასთან. იხ. gr. 67, gr. 220, gr. 101/1, H-1707(145v), II ჯრუჭის (200v), წყაროსთავის ოთხთავები (Q–907).

ლაფსყალდის ოთხთავში ოქროსფერ ფონზე შენობებისა თუ კლდეების სახით მოცემული არქიტექტურული თუ ბუნების პეიზაჟი სურათზე სიბრტყობლივი განლაგებითაა წარმოსახული. ვანის ხელნაწერისაგან განსხვავებით არქიტექტურული ნაგებობა ერთ მხარესაა წარმოდგენილი, მაშინ როდესაც ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატი ზუსტად იმეორებს ამ ნაგებობათა ფორმებს.

მაგრამ, თუ შენობები ბრტყელია, მოცულობას მოკლებული, ფიგურების მოცულობაში გადმოსაცემად ფერწერულ საშუალებებს მიმართავს. ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატი ბუნებით ფერმწერია. ძირითადი ყურადღება მას არა ხაზის ემოციურობაზე გადააქვს, ფაქიზი და ზუსტი ხაზების გამახვილებულ შეგრძნებაზე, არამედ, როგორც ეს ცხოველსახულ სტილშია მიღებული საერთოდ, ხელმძღვანელი მნიშვნელობა ენიჭება ფერადოვანსა თუ შუქისა და ჩრდილის ლაქების მონაცვლეობას. მათი საშუალებით იძერწება ფორმა.

---

[1] Paul Buberl, Die Byzantinische Handschriften, B. 2, m. XXVII (gr. 52).

[2] K. Weitzmann, Die Byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderst, Berlin, 1935. გვ. 68.

ხდება ფორმის შემომხაზველი კონტურის გაუფასურება. ამიტომ თვალი აღარ დაეძებს კონტურებს, აერთებს ფორმებს მათი სიახლოვისა თუ სიხშირის მხრივ. ლაფსყალდის ხელნაწერში, მართალია, ფორმები არ არიან კონტურებს მოკლებული, მაგრამ მათი მნიშვნელობა არ არის წინა პლანზე წამოწეული. არ არსებობს უწყვეტი კონტურული ხაზი, რომელიც ფარგლავდეს ფორმას და მას მიეწერებოდეს ხელმძღვანელი, წამყვანი მნიშვნელობა. არ არის მკვეთრად ხაზგასმული კიდეები.

ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატის მთელი აზრი და სილამაზე საგნებისა არა ნატიფი გრაფიკული ხაზების ვირტუოზულ შესრულებაშია ჩაქსოვილი, არამედ ძირითადი ყურადღება გადატანილია ფართე ლაქებით მოდელირებაზე, ჩამუქებული თუ განათებული ადგილების ურთიერთშენაცვლებაზე. არავითარი დეტალიზაცია, როგორც ეს ორნამენტებშია; აქ ვხედავთ წერის ფართე მანერას. ხაზი მეტად ნატიფი, მოქნილია.

საშუალო, ძირითადი ტონის დამუშავებით ოსტატი რელიეფურობის შთაბეჭდილებას აღწევს. ფორმა სრულდება ჯერ ერთი ტონით (ეს საშუალო, ძირითადი ფერია), შემდეგ ადგილ-ადგილ კონტურების აღსანიშნავად ხმარობს იმავე ტონალობის უფრო მუქი ფერის საღებავს, ხოლო ბოლოს იმ ადგილებში, სადაც ფორმა შუქს მოითხოვს, იქ თეთრნარევი საღებავებია ნახმარი. ტექნიკის ასეთი წესი – ერთი ძირითადი ფერის გამუქება-გაღიავება ძერწავს, მოცულობას ანიჭებს ფორმას, ხოლო ნაოჭებს მეტ თავისუფლებასა და სირბილეს, ცხადად აჩენს სამოსლით დაფარული ნაკვთების მოყვანილობას. ასეთი ფერწერული ტექნიკა, ფერთა ასეთი ნიუანსირება ვანის ხელნაწერისაგან იმ განსხვავებითაა წარმოდგენილი, რომ ტექნიკის მესამე საფეხური – შუქის ადგილების აღნიშვნა ოქროს ფართე ლაქების ნაცვლად თეთრნარევი საღებავებით ხდება.

რამდენადაც ლაფსყალდის ხელნაწერს პირდაპირი დამათარიღებელი წარწერა არ მოეპოვება, ამდენად ხელნაწერის ზუსტი დათარიღება არ ხერხდება. ხელნაწერის მხატვრობის სტილისტური თავისებურებანი, ვანის ხელნაწერთან მისი მსგავსება და ასევე ხელნაწერში არსებული მინაწერები საშუალებას გვაძლევენ დავადგინოთ მხოლოდ ქრონოლოგიური საზღვრები.

ხელნაწერი დაათარიღეს დ. ბაქრაძემ, ა. ხახანაშვილმა, გ. უვაროვამ, ე. თაყაიშვილმა. დ. ბაქრაძემ იგი XI ს. მიაკუთვნა ყოველგვარი დასაბუთების გარეშე: «К какому времени относится Лафсхальское Евангелие, не известно, оно не имеет короникона. Может быть оно относится к XI ст.»[1]

რადგან ლაფსყალდის ხელნაწერი წარმოადგენს გიორგი მთაწმიდელის თარგმანის ტექსტს, ამიტომ ა. ხახანაშვილი XI ს. ათარიღებს. «Лафсхальское Евангелие представляет текст перевода Георгия Святогорца (Мтацминдели), плодовито подвизавшегося на Афоне (1068)» და იქვე წერს: «Лафсхальское Евангелие

[1] Д. Бакрадзе, Сванетия. 1864, გვ 77.

должно быть отнесено к XI в. Монахи Иоанн и Свимеон переписчики его».[1]

უვაროვა გადაწერის თარიღად XIII ს. ასახელებს მხოლოდ იმიტომ, რომ ხელნაწერის ბოლოს არსებული დავით ნარინის დროინდელი ანდერძი, სადაც მოჭედილი ყდის გაკეთებაზეა ლაპარაკი, მიიჩნია ხელნაწერის გადაწერისა და მოხატულობის თარიღად: «Более позднее происхождение этого евангелия подтверждается длинной припиской, найденною Бакрадзе в конце евангелия, из которой узнаем, что оно написано и украшено духовником царя, иноком Иларионом Софронидзе».[2]

ე. თაყაიშვილი არ ეთანხმება დ. ბაქრაძის და ა. ხახანაშვილის თარიღებს, აკრიტიკებს უვაროვას, რომელმაც ანდერძი არასწორად გაიგო და სთქვის, რომ რამდენადაც ხელნაწერს დამათარიღებელი წარწერა არ მოეპოვება, „ხელნაწერის თარიღის გამოსარკვევად მარტო წერის ხასიათისა და მხატვრობათა რიგის, სტილის მიხედვით უნდა ვიხელმძღვანელოთ. ერთიც და მეორეც, ჩვენის აზრით, მე-12, მე-13-ს უნდა ეკუთვნოდეს".[3]

მე-12 ს. ჩვენ გამოვრიცხავთ, ვთვლით რა, რომ ლაფსყალდის ხელნაწერი შესრულებულია ვანის ხელნაწერის შემდეგ. ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარის დასადგენად ვანის შესრულების თარიღს – მე-12, მე-13 სს. მიჯნას ვიყენებთ ე. ი. ეს ხელნაწერი მე-13-ს. პირველ ათეულ წლებზე ადრე არ უნდა შესრულებულიყო.

რაც შეეხება ხელნაწერის ზედა ქრონოლოგიურ ზღვარს, სტილისტური თავისებურებებით იგი XIII ს. ფარგლებს არ სცილდება. ზედა ქრონოლოგიური ზღვარის დასადგენად კი გვეხმარება ტექსტში არსებული ორი მინაწერი; ერთია დავით ნარინის დროინდელი მინაწერი, მეორე – ცაიშის მთავარეპისკოპოზისა.

პირველი მინაწერი კოდექსის ბოლოს ტექსტისაგან განსხვავებული ხელითაა შესრულებული. აქ ნათქვამია, რომ დავით რუსუდანის ძემ ოპიზიდან გადმოიყვანა მეფის მოძღვარი ბერი ილარიონ სოფრომის ძე, დააყენა გელათის ქედს მთავარანგელოზთა ეკლესიაში და ეს ხელნაწერი უბოძა. ილარიონმა ეკლესიაში ჩატარებულ სხვა სამუშაოსთან ერთად, ხელნაწერის ყდა მოაჭედინა. „სახელითა ღ´თისაჲთა მ´მისა ძისა და ს´ლისა ნ´სჲთა: მეოხებითა ყ´დ ნ´ისა ღ´თსმ´შჳლისაჲთა. ძალითა პ´ტიოსნისა და ცხ´ველს მყ´ფლისა ჯ´რისათა. ნ´თა მთ´ვრნგ´ზთა მ´ქლისითა და გ´ბრილისითა ნ´ისა წ´ნყლისა წინამორბედისა და ნ´თლის მცემლისა ი´ნესითა ნ´თა მც´ქლთა წ´ნტყლითა მღდელთმ´ძღრთა. მ´წმეთა. მ´მთა მ´მომ´თგრთა და ყ´თა ნ´თა ზეცისა და ქ´ყნისაჲთა რ´მელნი საუკუნითგან სათნო ეყვნეს რ´ა ჩ´ნსა ი´ყ ქ´ესა.

ამ´თ ყ´თა ნ´თა მადლითა და შენწნითა დავწერე ანდერძი ესე. ამა წმიდასა

---

[1] А. Хаханашвили, Сванетския рукописныя евангелия, МАК, т. x. gv. 16.

[2] Гр. Уварова, Сванетия, МАК, т. X. 152, gv.

[3] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში, 1910 წელს, გვ. 402.

სახარებასა შინა მეფისა მოძღᲽრმნ ბერმᲽნ იᲽლრიონ სოფრომის ძემᲽნ. მᲽს ჟამსა ოდეს პᲽტრნმᲽნ დᲽთ მეფემᲽნ ძემᲽნ რუსუდანისმᲽნ. ოპიზით წამომიყვანეს. და გელათს ქედს წᲽთა მთავარნგᲽზთა წᲽე მამყᲽფეს. ესე წᲽი სახარებაი მიბოძეს და ვითა მმართებდა. მათად სადიდებოდ და სალოცავად ქედს წᲽთა მთვᲽრანგᲽზთა შᲽვსწირე. და მᲽთსა ეკლესიასა დავდევ და რომელი ჩᲽმგᲽნ ეგებოდა მᲽთითა ნაბოძვარითა რაიცა აკლდა ესე სახარებᲽი შევჰკაზმე და ბარძიმ ფეშხუმი. ხჳრი და კოვზი. ვერცხლისაი სიწმიდის სამსახური სრული ლავრისაი ხატი წᲽთა მთᲽვარნგელოზთაი მომცროი დავახატვინე და მოვაჭედინე. სამღვდელოი შესამოსელი სრᲽლი წიგნი საწᲽყლოი ესე ყუᲽლაი პტᲽრნისა ნაბოძვარითა მათად სადიდებოდ და სალოცავად ვქმენ და ესეცა გავაჩინე. წᲽთა მთავარგᲽზთა ესე ოთხნი სანთელნი და ოთხნი კანდელნი სანთებად პატᲽრნისათᲽვე. ან ვინცა და რამᲽნცა გუარმᲽნ კᲽცმან ამა წმიდისა სᲽრბისა და ესე რაიცა ზემოით დაგვწერია ამᲽთ წᲽთა მთᲽრნᲽზთა ეკლესიისგᲽნ გამოღებად ანუ გამოჴუᲽბად ანუ შეცვლად რᲽისაცა მიზეზისა მოღებითა ჴელყოს და დააკლᲽს: პრისხვსმცა მᲽმი ძე და სᲽლი წᲽი: და ყᲽდ წᲽი ხახულისა ღᲽვთისმშობელი. წᲽნი მᲽთრნᲽგზნი მᲽქლ და გᲽბრლ და ესე ზემო ნერილნი ყᲽნი წᲽნი ღᲽთისანი და კანონსამცა ქუᲽშე არს წᲽთა მᲽცქლთა და მღᲽდლთ მძღრთასა: და კრᲽლმცა არს დაუსბმისა ღᲽთისა პირითა და ოდეს ყᲽნი კრᲽლნი გᲽნიჴსნეს დღესა მᲽს საშინᲽლსა გᲽნკითხვისსა იგიმცა ნუ გᲽნიჴსნების ყᲽთა ღᲽისა უვარის მყოფელთა და შემცოდეთა თᲽნმცა დაისჯების სᲽლი მისი საკᲽნდ უᲽკე და ვინცა მტკიცედ და უცვᲽლბლდ იპყრას ესე ყᲽლივე მᲽდლი და კᲽხეღᲽი და ამან წᲽთა მთვᲽრნგᲽზთი იყავნ მᲽს ზᲽა და სᲽკნომცა არის სᲽჴსნბლი მისი: და ვინცა კᲽცი რიᲽსაცა მიზეზისათს ამის ანდერძისა შეშლასა და ანუ ამოკუᲽთასა ეცადოს კᲽრლმცა არს ღᲽთისა მᲽდლითა და ამᲽთ ზემო დანერილთა კანონთამცა ქუᲽშე არს.[1]

მაშასადამე, ამ ანდერძში ლაპარაკია ხელნაწერის შეკაზმვაზე. ივ. ჯავახიშვილის განმარტებით, შეკაზმვა ნიშნავს ყდის გაკეთებას[2] და არა მოხატვას, როგორც ეს თავის დროზე უვაროვამ მიიჩნია და ხელნაწერის დასათარიღებლად გამოიყენა.

ის, რომ ილარიონი თვითონ არ იყო ყდის გამკეთებელი. ამაზე მიუთითებს ამ ანდერძში მოცემული ცნობები: 1) ილარიონი ოპიზიდან დავით ნარინმა მოძღვრად გადმოიყვანა, 2) მან ხელნაწერი შეკაზმა მეფის ნაბოძვარით, ე. ი. გაიღო გარკვეული გასამრჯელო ყდის მოსაკაზმავად. ანდერძში ნათქვამია: „მათითა ნაბოძვარითა, რაიცა აკლდა, ესე სახარებაი შევჰკაზმე". შესაძლებელია პირველ პირში ზმნამ აფიქრებინა ე. თაყაიშვილს, რომ ილარიონმა თვითონ მოჭედა ყდა, მით უმეტეს, სხვა სამუშაოსთან დაკავშირებით ნათქვამია „ხატი წᲽთა მᲽთვარანგელოზთაი მომცროი დავახატვინე და მოვაჭედინე", ე. ი. სხვას

---

[1] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს; გვ. 399.

[2] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 75.

გააკეთებინა. თვითონ რომ დაუფლებული ყოფილიყო ჭედურ ხელოვნებას, პატარა ხატსაც თვითონ მოჭედავდა.

ამრიგად, ამ ანდერძის თანახმად ყდა შესრულებულია დავით ნარინის მეფობაში 1245-1293 წლებს შორის.

ანდერძში ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ ილარიონმა გელათის ქედს მთავარანგელოზთა ეკლესიას შეწირა ეს ნაბოძები ხელნაწერი, მაშასადამე, ხელნაწერის მოჭედვა უნდა მომხდარიყო მას შემდეგ, რაც დავით ნარინი იმერეთში გადმოვიდა, ე. ი. 1259 წლის შემდეგ.

ყდის შესრულების ზედა თარიღი იზღუდება 1259-93 წლებით.

მეორე მინაწერი, რომელიც დავით ნარინის ანდერძიც რომ არ გვქონოდა, დაგვიდგენდა ხელნაწერის შესრულების ზედა ქრონოლოგიურ ზღვარს, ეს არის ცაიშის მთავარეპისკოპოსის მინაწერი: განჩინება ლაფსყალდის ეკლესიისათვის. ეს განჩინება მას დაუწერია დემეტრე მეფისა და დადიანის ბრძანებით ლაფსყალდის ეკლესიის კურთხევის დროს.

„ქ. სახელითა ღ´თისაითა ცაიშის ღ´თის მშობელისაითა: თვესა სეკდბრსა ათუთხმეტსა მე ცაიშელი მთვ´რებსკოპოსი დანიელი ლაბსყელდასა მივედი ვაკრთხე: მთავარანგელოზი ლაბსყელდაშისა: დემეტრე მეფისა: მეფობასა: შიგა ერისთავთ: ერისა: თვისა დადანისა ოზბგისა ბრძანებითა: დამოწმებითა: და ცხმარისა: ჴევმან დაუწერეთ: მთავარანგელოზსა ლაბსყელდაშისა: საპ(ა)ტიჟუი ზუდესა: შიგნით: სამოცდა ათასისა თეთრ საპტიჟუი: მასა: გარე: საპატიჟუი: ზუდესა: შიგნით: სამოცდა ათასისა თეთრ საპტიჟუი: მასა: გარე: საპატიჟუი: სადა სარკლსა ჯმაი ისმისა: რვაი: ათისისა თეთრისა მისი საპტიჟუი დაგვსა: ჭიხუაშიისა: და (ხანსისა?) შვა ოთხი ათასისა თეთრისა საპატიუჟი დაგვსა: მე ცაიშელ მთავარ: ებსკოპოსმან: დანიელ: ვამტკიცე და ჭ´ნს; ერთობილთა: ჴევთა: ცხმრისითა მეფეთ: დადანსა ბრძანებთა: ვნც (გაამაგრესა?) კურთხეული: მც: არსა ვინც შესცვლოსა: კურლმც არს ღ´თისა მდლთა მე: კაკასატასა დავითსა დამინერია და მონამეც ვრ: ამა: სიგელისა":[1]

ამ მინაწერით ეს ხელნაწერი დემეტრეს მეფობის დროს (1270-93 წლებში) ლაფსყალდის ეკლესიას შეწირული ჩანს, ხელნაწერის შესრულების დრო უფრო შეიზღუდა, კერძოდ 1259-70 წლებით, ყდის შესრულების დრო 10-11 წლით შეგვიძლია განვსაზღვროთ. რადგან ხელნაწერი დავით ნარინის მეფობის დროს მოიჭედა, იგულისხმება, რომ ხელნაწერი ამ პერიოდში უკვე გადაწერილი და მოხატული ყოფილა. წიგნის შემზადების თანმიმდევრული პროცესი, რომელიც ითვალისწინებს ეტრატის დამზადებას, გადაწერას, მოხატვას, აკინძვას, შემოსვასა და შეკაზმვას, ერთი მთლიანი უწყვეტი პროცესია. იგი გარკვეულ პერიოდში, თანმიმდევრობით, უკლებლივ უნდა სრულდებოდეს, რომ ხელნაწერმა დამთავრებული სახე მიიღოს. ამ შემთხვევაშიც ლაფსყალდის ხელნაწერის

[1] ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ–სვანეთში 1910 წელს, გვ. 401.

ჭედური ყდის გაკეთება შრომის სხვა პროცესებთან ერთად უინტერვალოდ ერთდროულად უნდა შესრულებულიყო.

ის, რომ ყდის მოჭედვა უნდა მომხდარიყო ხელნაწერისა თუ მოხატვის ახლო ხანებში, ამას გვაფიქრებინებს ის გარემოებაც, რომ ასეთ მდიდრულ ხელნაწერს, როგორიც ლაფსყალდის ოთხთავია, მოუკაზმავს დიდხანს არ დასტოვებდნენ. მით უმეტეს, რომ აქ იგულისხმება არა ცალკე ბუდე, რომელიც დამოუკიდებლად უფრო გვიან შეიძლებოდა შესრულებულიყო, არამედ აქ თავიდან გათვალისწინებული ფარჩაზე არსებული ორნამენტული ზოლებისა და ჭედური გამოსახულებების შესრულება იგულისხმება.

ვარაუდი, რომ ეს ხელნაწერი დავით ნარინის დროს შესრულებულიყოს 1259-70-იან წლებში მისივე დაკვეთით აქვე გელათში, არ არის საფუძველს მოკლებული. ასეთი მდიდრულად მორთული ხელნაწერი უბრალო პირის დაკვეთილი არ იქნებოდა. გარდა ამისა აქვე ამ დროს ინახებოდა ვანის ხელნაწერიც, რომლითაც ლაფსყალდის ოსტატს უსარგებლია.

გადაიწერა ეს ხელნაწერი დავით ნარინის დროს, თუ დავით ნარინმა დააგვირგვინა წიგნის შემზადების პროცესი, რომელიც იმავე ახლო ხანებში უნდა ვიგულისხმოთ, ხელნაწერის თარიღი XIII ს. ფარგლებს არ სცილდება.

ამრიგად, ჩვენს ხელთაა ერთის მხრივ ბერძენი ოსტატის მიერ მოხატული ქართული ხელნაწერი – ე. წ. ვანის ოთხთავი, ხოლო მეორეს მხრივ – ამ ხელნაწერის მიბაძვით საქართველოში შექმნილი ლაფსყალდისა და ეჩმიაძინის ქართული ოთხთავები.[1]

ვანის ხელნაწერის დეკორაციული მორთულობის მხატვრულ-სტილისტურმა ანალიზმა ცხადჰყო, რომ იგი პოულობს მთელ რიგ პარალელებს ბერძნულ ხელნაწერებთან.[2] ოთხთავის მორთულობის პრინციპი, ცალკეულ სამკაულთა აღნაგობა, ორნამენტული მოტივები, კოლორიტი, ტექნიკა, იკონოგრაფია იმეორებს მე-XII ს-ის ბერძნული ხელნაწერის წიგნის დეკორაციული მორთულობისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს.

ლაფსყალდისა და ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერების მორთულობათა შედარებამ ვანის ოთხთავის მოხატულობასთან გამოავლინა მათ შორის არსებული მსგავსებანი, რაც მიგვითითებენ იმაზე, რომ ამ ხელნაწერთა ოსტატებს მუშაობის პროცესში ვანის ხელნაწერით უსარგებლიათ.

ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატი იხატავს ვანის ოთხთავის დეკორაციული მორთულობის შემადგენელი ნაწილების – თავსართების, კამარების,

---

[1] ელ. მაჭავარიანი, ვანის ოთხთავის (A-1335) ახლადაღმოჩენილი პირი, საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, 1961 წ. III, თბ.

[2] იხ. gr. 223: gr. 105, gr. 101/1, gr. 214, gr. 67, gr. 296, gr. 72, gr. 801 (ინახება ლენინგრადის სალტიკოვ-შჩედრინის ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში), gr. 511, gr. 518, gr. 519 (დაცულია მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში).

ინიციალების მოხაზულობებს, ზუსტი თანმიმდევრობით გადმოაქვს თითოეული დეკორაციული თუ ორნამენტული მოტივი.

ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატი ვანის ხელნაწერის მორთულობიდან არჩევს დეკორის ცალკეულ ელემენტებს, ბაძავს კამარებისა თუ თავსამკაულების მომრთველ ზოგიერთ დეკორაციულ მოტივს, მათ შემადგენელ ცალკეულ ორნამენტებს, კამარათა სტრუქტურას (კამარის არქიტექტურული კომპოზიცია აქაც შედგება ბაზისებსა და სვეტისთავებზე მოთავსებული თვეების სიმბოლურ გამოსახულებებზე დაყრდნობილი სწორკუთხა ფორმის ანტაბლემენტისაგან), ინიციალების აგებულებას (ასო „ვ“ კომპოზიცია ადამიანთა და ცხოველთა იმავე გამოსახულებებს შეიცავს).

ლაფსყალდისა და ვანის მორთულობათა შორის მსგავსება გამოიხატება ასევე კოლორიტული თუ ფერწერული ტექნიკის თავისებურებებში (განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ორნამენტების მინანქრისებურობა, დახვეწილი საფერწერო ტექნიკა).

სარგებლობს რა უმთავრესად ვანის ხელნაწერის სამკაულთა რეპერტუარით, ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერისაგან განსხვავებით, ლაფსყალდის ოთხთავის ოსტატი იღებს სხვა ხელნაწერებში გავრცელებულ მოტივებსაც და მათი შერწყმით ქმნის ახალ დეკორაციულ კომპოზიციებს.

თუ, ერთი მხრივ, ვანისა, ხოლო, მეორე მხრივ, ლაფსყალდისა და ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერების მოხატულობათა შორის გამოვლენილი მსგავსებანი ასახავენ ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული მორთულობისათვის დამახასიათებელ ზოგიერთ მომენტს, მათ შორის არსებული განსხვავებანი მიგვითითებენ ნაციონალურ თავისებურებებზე.

გადმოაქვს რა ვანის ხელნაწერის კამარათა აგებულება, ლაფყალდის ოთხთავის ოსტატი ბაზისებსა და სვეტისთავებზე მოცემული თვეების გამოსახულებათა განაწილების თანმიმდევრობას ცვლის ამ პერიოდის საქართველოში მიღებული საკალენდარო სისტემის მიხედვით, კერძოდ წლის დასაწყისად მარტის ნაცვლად იღებს სექტემბრის თვეს. გარდა ამისა ნასესხები ცალკეული დეკორაციული მოტივები საერთო კომპოზიციაში შეჰყავს სხვა განლაგებით, გვაძლევს მათ განსხვავებულ ინტერპრეტაციას, იძლევა ამა თუ იმ გამოსახულების დინამიურ ნახატს, ორნამენტულ სახეებს წარმოგვიდენს მთელი რიგი ვარიაციებით.

ოსტატს ცვლილებები შეაქვს ასევე ოთხთავის მორთულობის პრინციპში, კერძოდ დეკორის შემადგენლობაში. გამორიცხულია ევსების წერილის ტექსტის შემკულობა (ამ შემთხვევაში ევსებისა და კარპიანეს გამოსახულებათა შემცველი მინიატურა), უარყოფილია მინიატურათა ორიარუსიანი კომპოზიცია. მახარებლები ახალი აღქმის სცენების გარეშე არიან წარმოდგენილნი, როგორც ეს ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული მორთულობის მხატვრული ხერხებისათვისაა დამახასიათებელი.

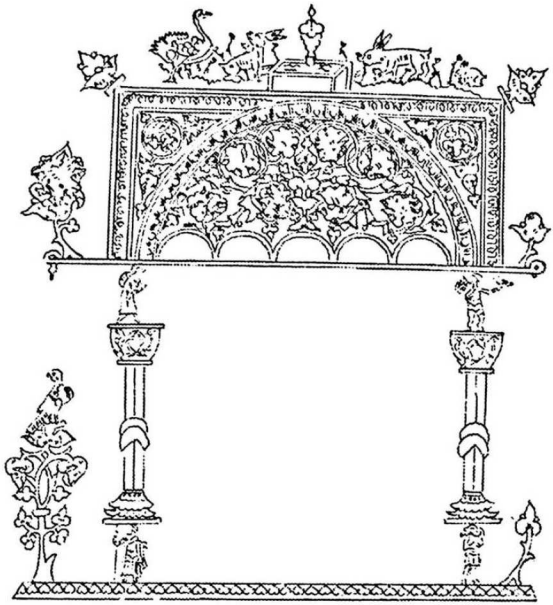
ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატი, მიუხედავად იმისა, რომ მეტად უახლოვდება ორიგინალს, მეტნაკლები სიზუსტით გადმოგვცემს ცალკეულ გამოსახულებათა თუ ორნამენტების სქემატურ ნახატს, მათი გამოსახვისათვის სხვა ტექნიკურ თუ კოლორიტულ საშუალებებს იყენებს. ცვლილებები შეტანილია პროპორციებში, უარყოფილია კონტრასტული ფერები, ტიხრული მინანქრის ტექნიკა, რითაც ავლენს ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს.

ლაფსყალდის ხელნაწერის ოსტატი ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერის ოსტატის მსგავსად შეუმკობლად სტოვებს ევსების წერილის ტექსტს (წერილის პირველი სამი სტრიქონია სინგურით აღნიშნული), უარყოფს მინიატურათა კომპოზიციების ორიარუსიან სისტემას.

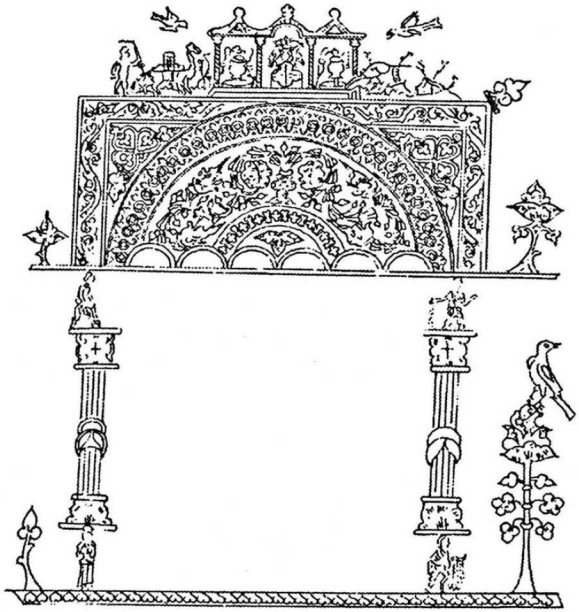
რადგან ლაფსყალდისა და ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერები ვანის მიბაძვით არიან შესრულებულნი ე. ი. ვანის ოთხთავი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ამ ხელნაწერებს, ამდენად ვანის ხელნაწერის თარიღი შესაძლებლობას გვაძლევს დავადგინოთ ამ ხელნაწერთა შესრულების ქვედა ქრონოლოგიური ზღვარი, კერძოდ XII-XIII სს. მიჯნა. თუ გავითვალისწინებთ დეკორაციული მორთულობის სტილისტურ ანალიზს, ხელნაწერთა შესრულების დრო მე-13 ს-ით უნდა განვსაზღვროთ.

შესრულების მანერით ლაფსყალდისა და ეჩმიაძინის ქართული ხელნაწერები მიეკუთვნებიან ე. წ. საზეიმო ტიპის ხელნაწერთა ჯგუფს. XIII საუკუნე გრაფიკული ტიპის ხელნაწერების პარალელურად ქმნის ცხოველსახული მიმართულების ხელნაწერთა ჯგუფს, რომლებიც ბერძნული ორიგინალის მეშვეობით აგრძელებენ ბიზანტიური წიგნის ხელოვნების ტრადიციებს.

ამდენად ეს ხელნაწერები დიდ ინტერესს ინვევენ, როგორც საქართველოსა და ბიზანტიას შორის არსებული კულტურული კავშირების ამსახველი ძეგლები.



ლაფსყალდის ხელნაწერის კამარა

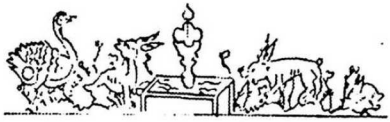


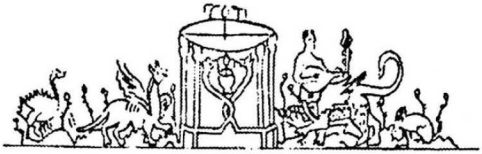
ლაფსყალდის ხელნაწერის კამარა

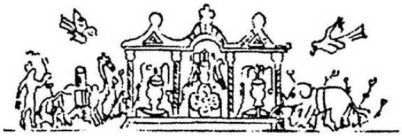






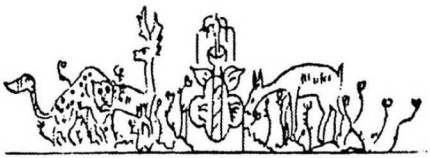




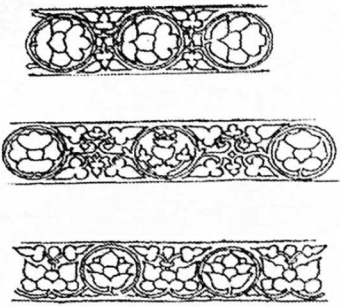




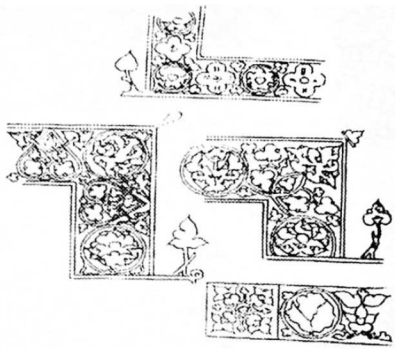
ვანის ხელნაწერის კამარათა
დეკორაციული მოტივები



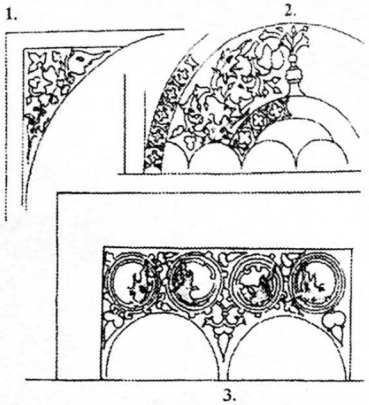
ლაფსყალდის ხელნაწერის კამარათა
დეკორაციული მოტივები

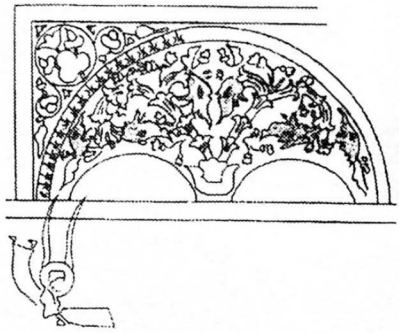


ვანის ოთხთავის თავსამკაულთა ორნამენტები



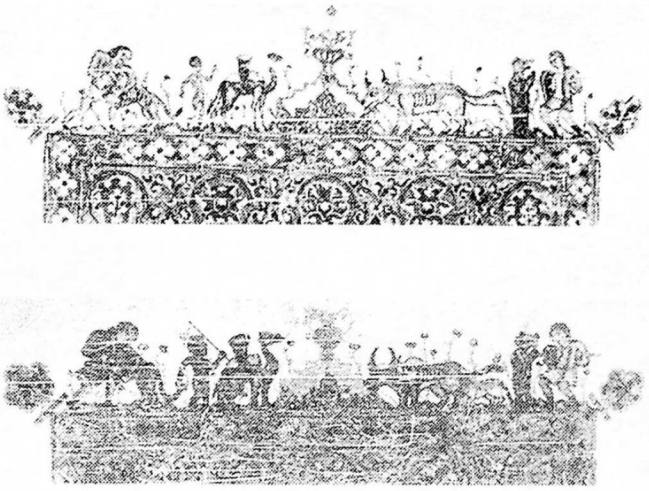
ლაფსყალდის ოთხთავის თავსამკაულთა ორნამენტები





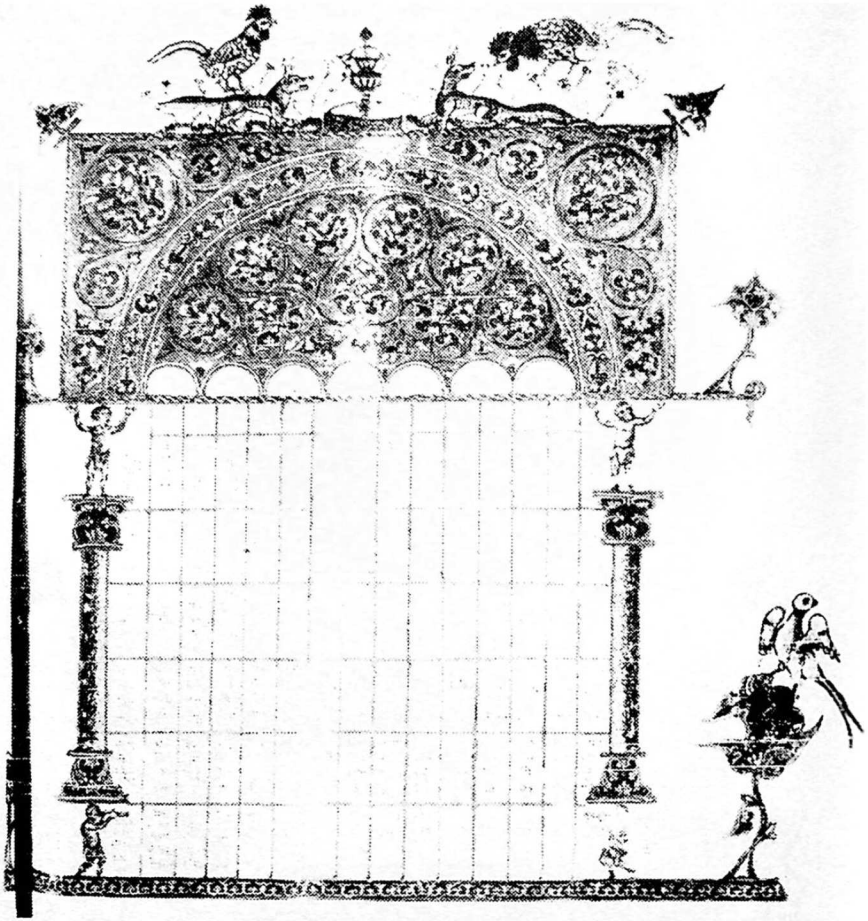
ორნამენტული შემკულობის მოტივები გველეშაპის გამოსახულებებით
1. ვანის, 2. გელათის, 3. ჯრუჭის II და
4. ლაფსყალდის ოთხთავებიდან



ვანისა და ართვინის ოთხთავების კამარებზე წარმოდგენილი
სიუჟეტური კომპოზიციები



ლაფსყალდის ოთხთავის თავკაზმულობაში ჩართული
სიუჟეტური კომპოზიციები



ლაფსყალდის ოთხთავის კამარა



XIII ს. ლაფსყალდის ოთხთავის ყდის ზედა მხარე
ჭედური ფირფიტებითა და ჯვარცმის გამოსახულებით



XIII ს. ლაფსყალდის ოთხთავის ყდის ზურგის მხარე
ჭედური ფირფიტებითა და ქრისტეს გამოსახულებით



მათე მახარებელი ლაფსყალდის ოთხთავიდან

სახარების ტექსტების დასაწყისი მთავრული ასოები

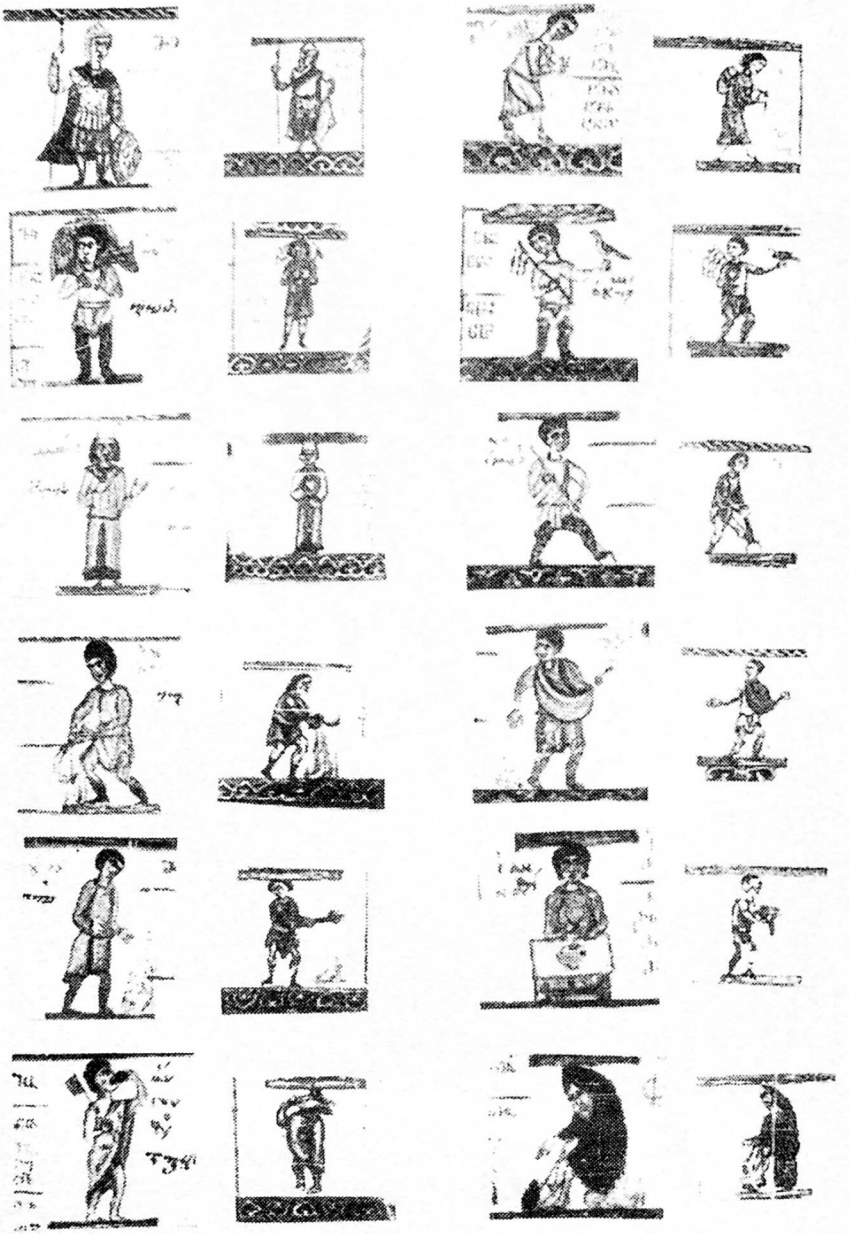


ვანის ოთხთავი



ლაფსყალდის ოთხთავი

თვეების გამოსახულებანი კამარებში



ვანის ოთხთავი ლაფსყალდის ოთხთავი ვანის ოთხთავი ლაფსყალდის ოთხთავ

პალეოგრაფიული ძიებანი I,
თბ., 1965, გვ. 96-108

# ერთი ქართული ოთხთავის (A-26) დათარიღების საკითხისათვის

საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ქ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცული ქართული ოთხთავი – A–26 სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილი ხელნაწერია.

თ. ჟორდანია ხელნაწერს მოიხსენიებს საეკლესიო მუზეუმის ხელნაწერთა აღწერილობის I ტომში.[1] იგი გვაძლევს ხელნაწერის მოკლე აღწერილობას: ჩამოთვლის მინაწერში მოხსენიებულ პირებს, აღნუსხავს შემკულობის ელემენტებს და ხელნაწერს პალეოგრაფიის მიხედვით XIII ს. მიაკუთვნებს.

რ. შმერლინგი თავისი ნიგნის – „ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები" შესავალში, სადაც იძლევა ქართული ხელნაწერი წიგნის მორთულობის მოკლე მიმოხილვას, A–26 ხელნაწერი მოჰყავს მე–13 საუკუნისათვის დამახასიათებელი კოლორიტული თავისებურებების საილუსტრაციოდ.[2]

შ. ამირანაშვილი A–26 ხელნაწერის სიუჟეტური სცენების იკონოგრაფიას უკავშირებს ცნობილ ფსალმუნს (A–1665), რომლის შესახებ აღნიშნავს: მთავარ დღესასწაულთა იკონოგრაფია და შესრულების მანერა „მოგვაგონებს მე–13 საუკუნის ილუსტრირებულ ხელნაწერს, განსაკუთრებით კი საეკლესიო ფონდის ილუსტრირებული სახარების A–26-ის მინიატურებს".[3]

თ. ვირსალაძე მაცხვარიშის ფრესკული მხატვრობის ორნამენტული მოტივების განხილვის დროს კუფურ ორნამენტებთან დაკავშირებით პარალელურ მასალად მოიხსენიებს[4] ამ ხელნაწერს.

წარმოდგენილი სტატიის მიზანს შეადგენს ხელნაწერის თარიღის დაზუსტება, მისი დასაბუთება გადამწერის ანდერძისა და ხელნაწერის ზოგიერთ მხატვრულ-სტილისტურ თუ პალეოგრაფიულ თავისებურებათა შესწავლის საფუძველზე.

---

[1] Т. Жордания. Описание рукописей старопечатных книг церковного музея духовенства Грузинской епархии. Тифлис. стр. 27.

[2] რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბ., 1945, გვ. 21.

[3] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 301.

[4] Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, ქართული ხელოვნება, № 4, 1955, გვ. 132.

Ⴀ-26 ხელნაწერს გააჩნია ტექსტის ხელით შესრულებული ორი მინაწერი. ერთია გადამწერის ანდერძი, ხოლო მეორე, თ. ჟორდანიას აზრით, დამკვეთისა უნდა იყოს.

დამკვეთის მინანერში აღნიშნულია:

„ო᷾ ღ᷾ო მეოხ ექმენ ელმელიქს და
დოფსა და მ᷾თთა ძეთა გ᷾ის დადუნასა“ (20v).
ქარაგმების გახსნით: „უფალო ღმერთო, მეოხ ექმენ ელმელიქს და დოფსა და მათისა ძეთა: გიორგის, დადუნასა“.

ამ მინაწერით ხელნაწერის თარიღის გარკვევა არ ხერხდება. აქ მოხსენიებული პირები სხვა საბუთებიდან ცნობილნი არ არიან. ვინმე სვიმონ ელმელიქის ძე ჯვარის მამად მოხსენიებულია მე-14 ს. პირველ მეოთხედში,[1] მაგრამ საეჭვოა სჯმონი ამ ელმელიქის ძე იყოს: მინაწერში ელმელიქის ძეთა შორის სჯმონი არ არის მოხსენებული.

გადამწერის ანდერძში, რომელიც მოცემულია სახარების ბოლოს, აღნიშნულია: „ს᷾რლ იქმნა სრ᷾ლებით ნ᷾ა ესე ს᷾ხრბა გ᷾ნგბითა და ზანდუკ᷾თა სრული და მართ᷾ლი ხელითა ნიკზ კატ᷾რაწის ძი[ს᷾ი]თა ვინცა იმს᷾ხრბდეთ [ლ᷾ცვა] ყ᷾ვთ ჩ᷾მთ᷾ს: რ᷾მშრომ[ელნი მტუერ] და ნაცარ ვიქმნებ[ით ხ᷾ნაშრ]ომი ჰგიეს: უ(კ᷾ე)“ (533r).

ქარაგმების გახსნით:

„სრულ იქმნა სრულებით წმიდა ესე სახარება, განგებითა და ზანდუკითა სრული და მართალი, ხელითა ნიკოლოზ კატარაწისძის(საი)თა. ვინცა იმსახურებდეთ (ლოცვა) ყავთ ჩემთჳს, რამეთუ მშრომ(ელნი მტუერ) და ნაცარ ვიქმნებით, ხოლო ნაშრომი ჰგიეს უ(კუნისამდე)“.

მაშასადამე, ამ ანდერძის მიხედვით ხელნაწერი გადაუწერია ვინმე ნიკოლოზ კატარაწისძეს.

იერუსალიმის ბერძენთა საპატრიარქოს ბიბლიოთეკაში დაცულია ერთ-ერთი ხელნაწერი – „მარხვანი“, იერ. 67, რომელსაც გააჩნია ტექსტის ხელით შესრულებული ანდერძი. ეს ანდერძიც ხელნაწერის გადამწერად ასახელებს ნიკოლოზ კატარაწისძეს:[2]

---

[1] ელ. მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის (XI-XIII), თბილისი, 1962, გვ. 136, 142 (იხ. 65 და 84 აღაპის კომენტარები).

[2] მინაწერი მიგვითია ელ. მეტრეველმა, რისთვისაც მას დიდ მადლობას ვუძღვნი.

ხელნაწერის კატალოგური აღწერილობა მოცემული აქვს ალ. ცაგარელს (იხ. «Памятники грузинской старины в святой земле и на синай» Изд. Прав. Палест. общ. 1888, т. IX, вып. 1, стр. 168-169).

საპატრიარქოს ბიბლიოთეკაში დაცულ ხელნაწერებთან ერთად ეს ხელნაწერი „აღწერა ბლეიკმა (იხ. Catalogue des manuscripts Creque a lerusalem par Robert P. Blace, Paris, 1927, N 67). კ. კეკელიძე ამ ხელნაწერს კაპპათურ ხელნაწერად იხსენიებს, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ნაკვ. IV, თბილისი, 1967, გვ. 202-203). ხელნაწერი ტექსტი მოუხატავია, მხოლოდ ზოგიერთი ასომთავრული ინიციალები და სტრიქონები სინგურითაა შესრულებული.

„სრულ იქმნეს სრულებით წᲀი ესე მარხვᲀნი ხᲀლითა ნᲀკ ლᲀზ კატარაწისძისათა: ღᲀთისათᲀს ლᲀცვა ყᲀვთ რᲀმშრომელნი მტუერ და ნაცარ ვიქმნებით ხᲀნაშრომი ჰგიეს უკᲀე“.

ქარაგმების გახსნით:

„სრულ იქმნეს სრულებით წმიდანი ესე მარხვანი ხელითა ნიკოლოზ კატარაწისძისათა. ღმერთისათჳს ლოცვა ყავთ, რამეთუ მშრომელნი მტუერ და ნაცარ ვიქმნებით, ხოლო ნაშრომი ჰგიეს უკუნისამდე“.

A-26 და იერ. 67 ხელნაწერთა შორის ტექსტობრივი და პალეოგრაფიული მსგავსებანი, აგრეთვე გადამწერთა სახელების იდენტურობა მიგვითითებენ იმაზე, რომ ამ ხელნაწერთა გადამწერი ერთიდაიგივე პიროვნებაა.

მართალია, იერ. 67 ხელნაწერის გადამწერის ანდერძს პირდაპირი მითითება ხელნაწერის თარიღის შესახებ არ გააჩნია (ყოველგვარი დასაბუთების გარეშე ცაგარელი მას XI-XII საუკუნით ათარიღებს, ხოლო ბლეიკი XII საუკუნეს მიაკუთვნებს), მაგრამ ხელნაწერს ტექსტის ბოლოს აქვს მინაწერი, რომელიც დათარიღებისათვის იძლევა საგულისხმო ცნობას. ამ მინაწერით შესაძლებელი ხდება ხელნაწერის შესრულების ზედა ქრონოლოგიური ზღვარის დადგენა და ამდენად ნიკოლოზ კატარაწისძის მოღვაწეობის ხანის განსაზღვრა. მინაწერი ეკუთვნის ჯვარის მონასტრის ძმობის ერთ-ერთ წევრს, ვინმე გიორგის, რომელსაც, დიდ გაჭირვებაში მყოფს, „შემდგომად ხვარაზმელთაგან ტყუᲀობით გამოსვლისა“, იერუსალიმის ერთ-ერთ ქუჩაში შეუსყიდია ეს ხელნაწერი:

„...მე, სულითა საწყალობელი, მიწაჲ
უღირსი წმიდათა და პატიოსანთა მამათა ჯუარელთა
ძმობისაჲ გიორგი ღირს მყო მოგებად წმიდათა
ამათ მარხვათა, დიდსა სიგლახაკესა შინა, შემდგომად
ტყუᲀობით გამოსვლისა ხუარაზმელთაგან. ესე ყოველთა
შემდგომითი შემდგომად მოგეთხრას მაშინდელნი ყოველთა
ქრისტეანეთა ჭირნი და განსაცდელნი: ოჴრებანი
მონასტერთა და ეკლესიათანი, რომელ არ სადა დარჩომილა
ერთი წიგნისა ფურცელი. იᲀრუსალემს შუკათა შინა
შთასულმან ვნახენ ესე ორნი წიგნნი: ერთი ესე და
ერთი საწინასწარმეტყუᲀლოჲ სპარსსა კაცსა ჰქონდეს,
მისგან თელაველსა სპარსსა კაცსა ეყიდნეს. მატებითა და
მატებითა ძლივ წაუხუᲀნ ესე. სადღესასწაულოჲ წარიღო,
მე სყიდისა ღონე აღარ მქონდა. აწ მოვაჴსენე მასვე
მონასტერსა კაპკათისსა, რომლისაჲცა
პირველ ყოფილიყო. აწ, გინათუ კაპკათას
შინა, გინა გარეთ სუᲀტსა შინა, ანუთუ
ჯუარსავე შინა იყუნენ, ვინცა მიემთხჳნეთ და
იმსახურებდეთ ამათ წმიდათა მარხვათა,

ხსენებულმცა ვარ წმიდათა შინა, ლოცვათა
თქუენთა უსასყიდლოდ შენდობასა იტყოდეთ, რათა
ღმერთმან თქუენცა უსასყიდლოდ მოგმადლოს
წყალობაი მისი, ამინ. (524 გვ.)".

მაშასადამე, ამ მინაწერის მიხედვით, ხვარაზმელების მიერ იერუსალიმის აოხრებამდე[1] ეს ხელნაწერი ინახებოდა კაპპათას მონასტერში, ე. ი. იგი მე-13-ს 40-იანი წლებისათვის უკვე გადაწერილი ყოფილა. ამდენად, ნიკოლოზ კატარანისძის მოღვაწეობის ხანა მე-13-ს პირველ ნახევარს არ უნდა გასცილდეს. A–26 ხელნაწერის შექმნაც ამ პერიოდისთვისაა სავარაუდებელი. ხელნაწერის მხატვრულ-სტილისტური და პალეოგრაფიული თავისებურებანი ამ ხანაზე მიუთითებენ. A–26 ხელნაწერი ხელის მიხედვით ძალიან ახლოს დგას იერ. 67-თან.

მხატვრული თავისებურებებიდან უნდა აღინიშნოს რამდენიმე მომენტი, რომელიც მე-13 ს. ხელნაწერი ნიგნის დეკორაციულ მორთულობას ახასიათებს.

ხელნაწერი ნიგნის მხატვრული შემკულობა წარმოდგენილია, ერთის მხრივ, ორნამენტული მორთულობის ცალკეული ელემენტებით – კამარებით, თავსამკაულებითა და ინიციალებით, ხოლო, მეორეს მხრივ, მინიატურებით, რომლებიც შეიცავენ მახარებელთა გამოსახულებებს და რამდენიმე კომპოზიციას ახალი აღთქმიდან: ხარებას, შობას, იერუსალიმს შესვლას და სულიწმიდის მოფენას.[2]

ეს შემკულობა ხელნაწერის ტექსტში განაწილებულია შემდეგი თანმიმდევრობით: ხელნაწერის დასაწყისში თავმოყრილია კამარები. სახარების ცალკეულ თავს ერთვის მახარებლის გამოსახულება (ხელნაწერში შემორჩენილია მარკოზ და ლუკა მახარებლის გამოსახულება). ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სცენებიდან მათეს სახარებას წინ უძღვის ხარება და შობა, ხოლო იოანეს სახარებას იერუსალიმს შესვლა და სულიწმიდის მოფენა. სახარების ცალკეული თავის დასაწყისს ამკობს თავსართები, ხოლო ტექსტის დასაწყისი და ასევე ხელნაწერში არსებული აბზაცები აღნიშნულია მარტივი აგებულების ინიციალებით, რომლებიც წარმოადგენენ სინგურზე ოქროთი დაფერილ დიდი ზომის მთავრულ ასოებს.

A-26 ხელნაწერის დეკორში განსაკუთრებული ადგილი ორნამენტებს უჭირავს. ორნამენტითაა შევსილი დეკორის ცალეული ელემენტები – თავსამკაულები, კამარები და მინიატურათა ჩარჩოები.

---

[1] ხვარაზმელებმა იერუსალიმი აიღეს 1244 წ. იხ. ცაგარელის ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 183.

2 მოგვინებით ვ. პუცკოს მიერ გაირკვა, რომ ორი მინიატურა ფერისცვალებისა და მათე მახარებლის გამოსახულებით დაცულია პეტერბურგში საჯარო ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში.

მიუხედავად იმისა, რომ ეს ელემენტები სტრუქტურულად ერთნაირი აგებულებისა არიან, მაგ. კამარის არქიტექტონიკა 8 შემთხვევაში ერთნაირია, ასევე თავსამკაულები ოთხივე შემთხვევაში სწორხაზოვან ფორმას იმეორებენ, ხელნაწერის დეკორი მრავალფეროვნების შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ხელნაწერში არსებული ორნამენტები წარმოდგენილი არიან მცენარეული და გეომეტრიული მოტივების სახით. მათ შორის რამდენიმე ჯგუფი შეიძლება გამოვყოთ:

ე. წ. ყვავილოვან-ფოთლოვანი ორნამენტი (ამ ორნამენტითაა შევსილი კამარაში ჩაწერილი თაღები, ასევე თაღსა და სწორკუთხედს შორის დარჩენილი სამკუთხა არეები. ეს ორნამენტები გვხვდება თავსართებსა და მინიატურათა ჩარჩოებში), ჯვრისებრი ტიპის ორნამენტი (წარმოდგენილია კამარებში, თაღისა და ჩარჩოს ვიწრო ზოლის სახით), კიბისებური ორნამენტი (ვიწრო ზოლის სახით გარს უვლის სამ კამარაში სწორკუთხედს და მინიატურულ კომპოზიციებს), ტიხრული ორნამენტი (ქმნის ლუკას გამოსახულების ჩარჩოს), სტილიზებული მცენარეულობის ტალღისებური სახის ორნამენტი (გვხვდება მხოლოდ ერთ-ერთი კამარის კიდეებში ჩართული), კუფური ორნამენტი (ავსებს პირველსა და მესამე კამარაში ჩაწერილ ორმაგ თაღებს), ლენტისებური ორნამენტი (ჩაწერილია მეორე კამარის თაღებში).

ამ ორნამენტული ნახატის კოლორიტსა და ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებაში უნდა აღინიშნოს ის თავისებურებანი, რითაც A-26 ხელნაწერის მხატვრობა მე-13 ს. უკავშირდება.

როგორც ზევით აღვნიშნეთ, რ. შმერლინგი, როდესაც ლაპარაკობს მე-13 ს-ში მომხდარ კოლორიტულ თავისებურებათა ცვლილებებზე, ასახელებს A-26 ხელნაწერის მაგალითს. იგი აღნიშნავს, რომ მე-13 ს. ფერადოვანი გამა „საღებავის გათეთრებულობისა და უჩვეულო ვარდისფერი და ღია ცისფერისაკენ მისწრაფებას იჩენს“.

A-26 ხელნაწერის დეკორი ამ თავისებური კოლორიტული გამით ხასიათდება: ორნამენტები იჩენენ მისწრაფებას ბაცი ცისფერი ტონებისაკენ. ადგილი აქვს ღია ცისფერი, ვარდისფერი, შინდისფერი ფერების ურთიერთშენაცვლებას, მათ ფერადოვან კომბინაციებს. თეთრას საღებავი, რომელიც ამუშავებს ორნამენტულ დეტალებს, ცალკეულ ფერთა ურთიერთშეხამებას უწყობს ხელს. ოქროს საღებავი, რომელიც ფონად ემსახურება ორნამენტულ ნახატს, შეეხამება ამ საერთო ფერადოვან გამას.

თავისებურება კიდევ აშკარად მჟღავნდება უფრო მოგვიანო პერიოდის მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკით შესრულებულ ხელნაწერებში: შიომღვიმის (H-1344), მოქვის (Q-902) ოთხთავებში კოლორიტული გამა თეთრშერეული ტონებისადმი იჩენს მისწრაფებას.

მთავარი და ძირითადი, რაც მე-13 ს. ხელნაწერთა მორთულობის კოლორიტში შეიმჩნევა – ეს არის შეუფერავი ეტრატის ფერის მნიშვნელობით წარმოდგენა.

ქართულ ხელნაწერებში, განსაკუთრებით გრაფიკული ტიპის ორნამენტებში ეტრატი დიდ როლს თამაშობს. მე-13 ს. დაუფერავი ეტრატის ხმარება ორნამენტსა და ინიციალში წინასწარ გათვალისწინებულ მომენტად გვევლინება. როგორც დამატებითი ტონი, იგი წარმოდგენილია გრაფიკული ტიპის ხელნაწერებში A–138, A–146, იენაშის ოთხთავში; იგი გეხვდება ცხოველსახული ტიპის ხელნაწერებში. შიომღვიმის ხელნაწერში თავსამკაულთა (17r, 20r) შემადგენელ ყვავილოვან-ფოთლოვანი ორნამენტის ძირითად კონტურულ მონახაზს შეუფერავი ეტრატი ქმნის. ეს თავისებურება A-26 ხელნაწერში ჯვარისებრი ტიპის ორნამენტებში შეინიშნება.

ჯვარისებრი სახის ორნამენტი, ე. წ. ცხოველსახული ტიპის ხელნაწერებში, შედგება პატარ-პატარა ჯვრებისაგან. ორნამენტული ნახატი შექმნილია თეთრ ფონზე გამოხატული ლურჯი და მწვანე ფერის ჯვრების მონაცვლეობით, რომლებიც ერთმანეთისაგან ოქროს ფაქიზი ხაზებითაა გამიჯნული. ნახატი ტიხრულ მინანქარს მოგვაგონებს. ასეთი ორნამენტებისაგან შედგება ალავერდის ოთხთავის (A-484) ჯვარი, ვანის ოთხთავის (A-1335) კამარის ნახევრადწრედი (4v).

A-26 ხელნაწერის ჯვარისებრი ორნამენტები განსხვავებული კოლორიტული შეხამებითა და გამარტივებული საფერწერო ტექნიკითაა შესრულებული. ნახატი შექმნილია დაუფერავი ეტრატისა და ღია ცისფერი ფერის დაპირისპირებით. უარყოფილია ცალკეული დეტალის ოქროს ხაზებით გამოყოფა, ორნამენტული ნახატის ამოვსება სქელი გაუმჭვირვალე საღებავებით. ყოველივე ამის გამო ფერები ერთმანეთისაგან არ არიან გამიჯნულნი, მოისპო ტიხარი ამ ოქროს ხაზებისა და კონტრასტული ფერების სახით. ორნამენტული დეტალი არ იკითხება ფერადოვნებისა თუ ნახატის მხრივ დამოუკიდებლად. თითოეულ დეტალს, ჯვრის ფორმას არ სჭირდება ცალ-ცალკე დათვალიერება. იგი მთლიან ხილადაა შერწყმული. ორნამენტული ნახატი მთლიანობაში აღიქმის.

მხატვრული აღქმის თვალსაზრისით ასეთი ერთიანობა მე-13 ს. ხელნაწერთა მინიატურებში მიღწეულია ასევე დეკორაციულ კომპოზიციათა თავისებური გადაწყვეტით. მე-13 ს. მთელ რიგ ხელნაწერებში შესამჩნევია არა მარტო ერთ ტონში გადაწყვეტილი კოლორიტული გამის არსებობა, არამედ დეკორაციული სიბრტყის მთლიანი ორნამენტული ნახატით შევსება. თავსამკაულთა არე წარმოადგენს მთლიან დაუნაწევრებელ სიბრტყეს, ორნამენტული ნნული, რომელიც მრავალჯერ გადახლართულია, ერთიან ორნამენტულ მონახაზს ქმნის. ჩარჩო ეხება ორნამენტის გასუყოფელ ნაწილს წარმოადგენს, იგი შეზრდილია ჩარჩოს ორნამენტთან, მასთან ერთად ქმნის ერთიან სქემატურ ნახატს.

კომპოზიციური სიმეტრია უკვე აღარ შეინიშნება სავალდებულოდ და მას არღვევენ ხშირად. ფონი მინიმუმამდეა დაყვანილი. თუ უწინ იგი ორნამენტის საფუძველს შეადგენდა, კოსტიუმი ნახატის ქვეშ მკვეთრად იყო გამოყოფილი, ეხლა ფონი ორნამენტის ქვეშ იფარება, მხოლოდ აქა-იქ გამოსჭვივის უმნიშვნელო სახით.

ყოველივე ამის გამო ორნამენტის სქემატური ნახატი აღარ იკითხება ცხადად, თითოეული ორნამენტული დეტალი ერთ მთლიანობაშია შერწყმული.

უფრო მეტიც: თავსამკაული – ერთიან ორნამენტულ სიბრტყედ გააზრებული, არა მარტო უკუაგდებს ჩარჩოს, არამედ სცილდება მის საზღვრებს: A-138, 141r; A-496, 1r. თავსამკაულის ორნამენტი იმორჩილებს გვერდის თავისუფალ კიდეებს, მიისწრაფის შეერწყას ინიციალს, შეიჭრას ტექსტში (A-138, 3r, 10r): ერთ შემთხვევაში იგი ერთვის ინიციალს, მასზედ არის შედგმული (A-138, 61r.), მეორე შემთხვევაში ინიციალთან ერთად ტექსტის ვერტიკალური სვეტის გასწვრივ ჩამოზრდილია (A-922, A-138, 102r, 141r). A-138-ში ასო „პ" (141r) თითქმის ტექსტის ვერტიკალს შეესაბამება.

ტექსტთან ასეთი ურთიერთკავშირი შესამჩნევია მინიატურულ კომპოზიციებშიც. მაგ. ჯრუჭის II ოთხთავში სიუჟეტური კომპოზიციების ცალკეული დეტალები, ხეები თუ ადამიანთა ფიგურები ჰკვეთენ ჩარჩოს ნაწილებს, ჩარჩოს ფარგლებიდან გამოდიან, ტექსტისათვის განკუთვნილ არეში იჭრებიან. „დეკორაციული ფორმის მისწრაფება ტექსტთან უფრო შერთული და არა მხოლოდ მექანიკური თანაარსებობისაკენ – ამ დროის ყველაზე უფრო აშკარა თავისებურებათაგანია".[1]

ცალკეული დეკორაციული ელემენტებისა თუ ტექსტისა და დეკორის ამ ცალკეულ ელემენტებს შორის ასეთი ერთიანობა ქმნის დინამიურ კომპოზიციას, რაც ახალი სტილის წარმოშობას უკავშირდება. XI-XII სს. ხელნაწერებში, კერძოდ ალავერდის, გელათის, ბერთის, წყაროსთავის და სხვ. ხელნაწერებში თავსამკაული, ინიციალი თუ მინიატურა დამოუკიდებელ დეკორაციულ ელემენტებს წარმოადგენენ. ტექსტის დასაწყისი გვერდის კომპოზიციური გადაწყვეტა სიცხადით ხასიათდება. ეს კლასიკური სიცხადე შენარჩუნებულია იმით, რომ ამ გვერდის შემამკობელ თითოეულ ელემენტს – თავსამკაულსა და ინიციალს თავისი განსაზღვრული ადგილი აქვს მიჩნეული. თავსამკაული სწორხაზოვან, სწორკუთხა, ან ასო п-ს ფორმისაა, რომლის კიდეები ხაზგასმულია ორნამენტირებული ან ფერადხაზოვანი ზოლებით, ე. ი. ორნამენტი გარკვეულ გეომეტრიულ ჩარჩოშია ჩაწერილი, აგვირგვინებს ორ სვეტად დაწერილ ტექსტს (თავმკაულის ზომას ტექსტის სიგანე განსაზღვრავს). ინიციალიც ტექსტის ვერტიკალური სვეტის მოხაზულობიდან მარჯვნივ, გვერდის თავისუფალ არეზე ოდნავ გამოწეული, ამ მხატვრულ ანსამბლში დამოუკიდებლად იკითხება. რაც შეეხება მინიატურულ კომპოზიციებს, ისინი ასევე შემოფარგლულნი არიან ორნამენტირებული თუ ფერადხაზოვანი ზოლის სახით წარმოდგენილი დეკორაციული ჩარჩოებით.

XIII ს. დეკორაციული სისტემა გამომსახველობის ახალ ფორმებს ეძებს, ცდილობს თავი დააღწიოს მშვიდ ფორმებს, ჩარჩოს ფარგლებიდან გამოდის.

---

[1] რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბ.: 1945, გვ. 22.

ეს ახალი სტილი, რომელიც გამოიხატა ამ გართულებული დეკორაციული სისტემის შექმნაში, რთულ ორნამენტულ ვარიანტებსა და დინამიურ კომპოზიციებში, A-26 ხელნაწერში გამოვლინდა დეკორის მხოლოდ ზოგიერთ ელემენტში, კერძოდ მინიატურულ კომპოზიციებში – მახარებელთა და ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სცენების დეკორაციული ჩარჩოების მხატვრულ გადაწყვეტაში. კომპოზიციის ცალკეული დეტალები თუ არქიტექტურული მასები არღვევენ ჩარჩოს ფარგლებს, სრულიად უკუაგდებენ მის ნაწილს. მაგ., ხარების სცენაში (გვ. 23) ანგელოზის ფრთა, ფარდული ფარავს ჩარჩოს, გუმბათი გადის ჩარჩოს ფარგლებს გარეთ. ბზობის სცენაში (328 გვ.) დეკორაციული ჩარჩო კომპოზიციის პერსონაჟებთან თუ არქიტექტურულ მასებთან ერთად არის გააზრებული. მახარებელთა გამოსახულებებში კარადა გამოსულია ჩარჩოს ფარგლებიდან. მახარებელთა გამოსახულებების შემცველ მინიატურათა მსგავს კომპოზიციურ გადაწყვეტას ვხედავთ მე-13 საუკ. ხელნაწერში A–496.

ნიკოლოზ კატარაწისძის მოღვაწეობის განსაზღვრას XIII ს-ზე ადრეული პერიოდით, კერძოდ XII საუკუნით, გამორიცხავს A-26 ხელნაწერის მხატვრული თავისებურებანი.

უნდა აღინიშნოს, რომ მხატვრული შემკულობისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი შესაძლებლობას გვაძლევენ A-26 ხელნაწერი მივიჩნიოთ არა განვითარებული მე-13 ს. მხატვრული სტილის წარმომადგენლად, არამედ ხელნაწერად, რომელშიც მხოლოდ იჩენს თავს ამ ახალი სტილის თავისებურებანი. ამდენად, A-26 ხელნაწერის თარიღი შესაძლებელია მე-13 ს. პირველი ნახევრით განისაზღვროს.[1]

---

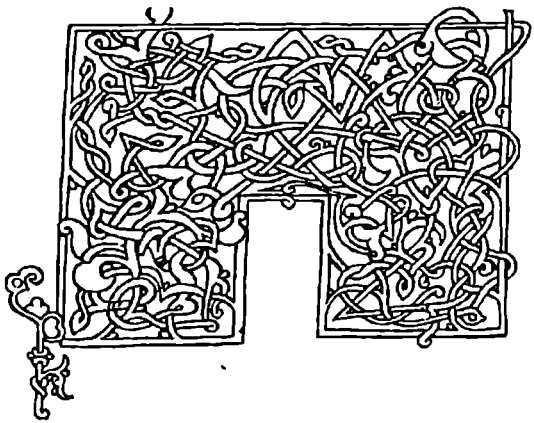
[1] კატარაწისძეთა საგვერულოდან მე-13 ს. ცნობილია აგრეთვე მნიგნობარი მიქელი – რომელსაც 1222 წელს გადაუნერია ლაშა გიორგის სიგელი (Qd-8511). ეს საბუთი თ. ჟორდანიას შეცდომით დათარიღებული აქვს 1082 წლით. აქ მოხსენებული გიორგი მეფე მიჩნეული ყავს გიორგი II-დ. ნ. შოშიაშვილმა შეასწორა ეს თარიღი და დაათარიღა საბუთი 1222 წლით (იხ. ნ. შოშიაშვილი, „რკონის დაწერილი როგორც საისტორიო წყარო", გვ. 54).



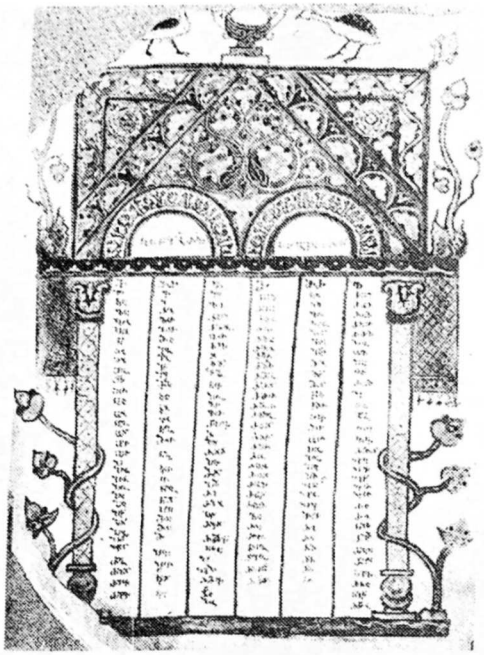
XIIIს. ოთხთაეი, A-138



XIIIს. ოთხთაეი, A-138



XIIIს. ოთხთაეი, A-496



კამარა ლარგვისის
ოთხთავიდან



თავსამკაული ლარგვისის
ოთხთავიდან



ლუკა მახარებელი ლარგვისის ოთხთავიდან (Ა-26, XIII ს. გვ. 246)



ხარების კომპოზიცია ლარგვისის ოთხთავიდან (A-26, XIII ს. გვ. 23)

საიუბილეო კრებული „შოთა რუსთაველი", თბ., 1966, გვ. 123-133

# ვეფხისტყაოსნის „უორდროპისეული" ხელნაწერის უცნობი მინიატურა

საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცულ ფრაგმენტებს შორის აღმოჩნდა ვეფხისტყაოსნისეული ხელნაწერის ერთი ფურცელი (ზომა 18,5×13,5) ერთ მხარეს ილუსტრაციითა და მეორე მხარეს ტექსტით.[1]

ფრაგმენტი დაზიანებულია. მოგვიანო ხანაში მინიატურა სურათად გამოუყენებიათ, კიდეები შემოუჭრიათ და რომელიღაც ხელნაწერზე თუ ნიგნზე დაუწებებიათ. ალაგ-ალაგ ფანქრით გადაუხაზავთ და კომპოზიციის მარჯვენა ქვედა მხარეს მდგომი პერსონაჟის სახის ნაკეთები შავი მელნით დაუფარავთ.

ტექსტისა და მინიატურის შინაარსის მიხედვით ეს ფრაგმენტი ვეფხისტყაოსნისეული ხელნაწერის წინა ფურცლებს უნდა ეკუთვნოდეს. ფრაგმენტზე მოცემული ტექსტი წარმოადგენს ვეფხისტყაოსნის პროლოგის ნაწილს: „რაცა ვისმე ბედმან მისცეს, დასჯერდეს და მას უბნობდეს...", ხოლო მინიატურაზე გამოხატული კომპოზიცია კი თინათინის გამეფების სცენას გადმოგვცემს.

მინიატურის ზედა მხარეს ცის ფონზე მოთავსებულია „როსტევან მეფე და როს", რომელიც ვარჯიშს უფრო წააგავს და გვიანდელ ხანას მიეკუთვნება. მინიატურის თანადროული წარწერა კი კომპოზიციის ქვევით, უშუალოდ ქაღალდზე მინიატურასთან საერთო ჩარჩოში გაერთიანებული უნდა ყოფილიყო (ქვედა კიდეზე ეს ჩარჩო გადაჭრილია).[2] სწორედ ამ ადგილას მეორე მხარეს ტექსტს აკლია მეხუთე სტროფის ორი სტრიქონი თავისი ჩარჩოთი.

კომპოზიცია ხელოვანი ოსტატის მიერ შესრულებული ჩანს. იგი ვეფხისტყაოსნის საუკეთესო ილუსტრაციათა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ. კოლორიტის, სტილის, ტიპაჟის და ფერწერული ტექნიკის ზოგიერთი ნიშნით ფრაგმენტმა მოგვაგონა იოსებ ზილიხანიანისა (Q-1283) და ცნობილი ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერების S-5006, H-2074 მინიატურები.

---

[1] ფრაგმენტი გადმომცა ხელნაწერი წიგნების სეიფების მცველმა ნ. ადამიამ.

[2] ქაღალდზე შეიმჩნევა სინგურის ხაზები, რომლებიც მინაწერს უნდა ეკუთვნოდნენ.

ახლად აღმოჩენილი ფრაგმენტი ოქსფორდის, ბოდლეიანის უორდროპისეულ კოლექციაში დაცული ვეფხისტყაოსნის ილუსტრირებული ხელნაწერის ნაწილი უნდა იყოს (№ 27).[1]

ურდროპისეული ხელნაწერი (ზომა 25×18) თავბოლონაკლულია, შეიცავს 176 ფურცელს. დასაწყისში აკლია პროლოგი.[2] ჩვენი ფრაგმენტი სწორედ ამ ხელნაწერს დაემთხვა ხელისა და ფორმატის მიხედვით. ხელნაწერის თითოეული გვერდი შეიცავს 5 სტროფს და ფრაგმენტის მსგავსად ჩასმულია ოთხხაზოვან ჩარჩოში. ტექსტი შესრულებულია ლამაზი მხედრულით. სტროფები მიჯრილია, ერთმანეთისაგან გამოყოფილია სინგურით, როგორც ეს ფრაგმენტზე გვაქვს (ტექსტთან შედარებით სტროფის დასაწყისი პირველი სიტყვა ფოტოზე მკრთალადაა აღნიშნული). მინიატურის შედარება ხელნაწერის მოხატულობასთან ფოტოანაბეჭდების საფუძველზე გაძნელდა, მაგრამ მაინც შესაძლებელი გახდა ზოგიერთი მნიშვნელოვანი მომენტის გათვალისწინება.

უორდროპისეული ხელნაწერი პირველად აღწერა ე. თაყაიშვილმა.[3] ს. ყუბანეიშვილის ცნობები უორდროპისეული ხელნაწერის ისტორიის შესახებ ემყარება ე. თაყაიშვილის მოგონებებს.[4] ს. კაკაბაძის მიერ გამოცემულ ვეფხისტყაოსანში დაბეჭდილია სამი მინიატურა ამ ხელნაწერიდან: „აქა ავთანდილისაგან ტარიელის ამბვის ცოდნა" (89). „აქა ტარიელის ავთანდილისა და ფრიდონის ომი ქაჯაეთს" (145 ფ), და „აქა ქორწილი ავთანდილისა და მზე თინათინს" (161 ფ). ეს მინიატურები პარიზში ყოფნის დროს დავით კაკაბაძემ ფოტოგრაფიულად გადაიღო და თავის ძმას გამოუგზავნა.[5]

---

[1] ამ ხელნაწერის ფოტოპირი დაცულია ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში, ხოლო მიკროფილმი ინახება საქ. სსრ მეცნ. ცენტრ. ბიბლიოთეკაში.

[2] ხელნაწერი იწყება ასე: „ყოველი პირი მიწისა თქვენ ჯრმლითა დაგიმონია". დასაწყისი სტრიქონები განსხვავებული ხელითაა შემდგომ შესრულებული. თვით ტექსტშიც რამდენიმე ფურცელი მოგვიანო ხანაშია აღდგენილი.

[3] ე. თაყაიშვილი, მოგონებები „მნათობი", 1958, №7. იგი ასე აგვიწერს ხელნაწერს: „ყდა კარდონისა აქვს ტყავგადაკრული მიხაკის ფერისა. წარწერით მოოქროვილის ასოებით „ვეფხისტყაოსანი". ტექსტს აკლია თავშიც და ბოლოშიც. ეხლა აღნიშნულია მხოლოდ 176 კაბადონი, მაგრამ ამათ შორის მე-82 და მე-140 ფურცელს აკლია (81-ე ფ. შემდეგ 20 სტროფი ე. ი. 2 ფურცელი აკლია). ესენი დაკარგულია ყდის გაკეთების შემდეგ, როდესაც არაბულის ციფრებით აღუნიშნავთ დაცული კაბადონები. ხელი ტექსტისა ეჭვს გარეშე მე-17 ს. არის, მხოლოდ 79, 90-92, 138-135 ფურცლები მერმეა მიმატებული და ზედ დაწერილი. (რესტავრირებული) ტექსტი XVIII ს. ეკუთვნის. თავში პირველი ფურცელი და ბოლოში 49-ე შეკეთებულია მოლურჯო ქაღალდით XIX საუკ. დასაწყისში, და ყდაც ამ დროს უნდა იყოს გაკეთებული. ყდის გაკეთების დროს დაზიანებული აშიები ფურცლებისა შეკეთებულია სხვა ქაღალდით".

[4] ს. ყუბანეიშვილი, ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა სტროფული შედგენილობა, თბილისი, 1959, გვ. 312-315.

[5] ვეფხისტყაოსანი, ს. კაკაბაძის რედაქტორობით, თბილისი, 1926.

მინიატურების ხასიათის შესახებ შ. ამირანაშვილი მსჯელობს სწორედ ს. კაკაბაძისეული ვეფხისტყაოსნის ფოტოპირების მიხედვით (ხელნაწერი მასთან პარიზულად იწოდება). ერთ-ერთ კომპოზიციას – ბრძოლას ქაჯეთის ციხეში – იგი მე-17 ს-ზე ადრინდელად მიიჩნევს (მისი აზრით, სტილის თვალსაზრისით. ეს მინიატურა ან ადრინდელი ნიმუშის განმეორებას წარმოადგენს, XIII ს. პირველი ნახევრისას, ან XIII ს. ორიგინალია).[1]

დევიდ ლენგი ოქსფორდში დაცულ სხვა ქართულ ხელნაწერებთან ერთად იძლევა ხელნაწერის მოკლე კატალოგურ აღწერას.[2] ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა ძველი რედაქციების შესწავლის დროს ს. ცაიშვილი თარხან-მოურავისეულ ვეფხისტყაოსანს (ს. ცაიშვილი ასე უწოდებს მას) რედაქციულად ახასიათებს.[3]

უორდროპისეული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერის ისტორიას ე. თაყაიშვილი იწყებს პოლ. კარბელაშვილის დროიდან. კარბელაშვილისაგან იგი გაგარინის მეუღლის ძმისშვილს, ელენე ერისთავის ასულ თარხან-მოურავს შეუსყიდია. გაგარინის მეუღლის სიკვდილის შემდეგ ე. თარხნიშვილი იალტაში (ქუჩუქ-ლამბათში) გადავიდა საცხოვრებლად. ე. თაყაიშვილი თვითონ ჩავიდა იალტაში და დაიყოლია ე. თარხნიშვილი ხელნაწერი საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო მუზეუმისათვის შემოეწირა, მაგრამ მან რწმუნების ქაღალდით ხაზინაში დაცული ხელნაწერის გამოტანა ვერ მოასწრო. შემდგომ ელენე თარხნიშვილმა თავისი სიძის იოსებ დადიანის მეშვეობითაც ვერ შეძლო ე. თაყაიშვილისათვის თბილისში გადაეცა ეს ხელნაწერი.

რევოლუციის დროს ქუჩუქ-ლამბათი აეკლოთ და თარხნიშვილისეული ნივთები გაეტაცათ. შემდეგ ეს ხელნაწერი შემთხვევით კონსტანტინეპოლის ბაზარზე იოსებ დადიანმა შეიძინა და დაპირებისამებრ მხოლოდ პარიზში გადასცა ე. თაყაიშვილს. 20 წლის განმავლობაში თარხნიშვილისეული ხელნაწერი ე. თაყაიშვილთან ინახებოდა. შემდეგ იოსებ დადიანის ცოლისა და ცოლისდის დაჟინებული თხოვნით, ე. თაყაიშვილი იძულებული იყო უკან დაებრუნებია ხელნაწერი. პარიზის ნაციონალურ ბიბლიოთეკას თანხაში ვერ მოურიგდნენ და ხელნაწერი ერთი მდიდარი ინგლისელის მეშვეობით ოქსფორდის მუზეუმმა შეიძინა.[4]

---

[1] შ. ამირანაშვილი, შოთა რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი" ძველ ქართულ ხელნაწერებში, „ენიმკის მოამბე", 1938, გვ. 154; მისივე, „ქართული ხელოვნების ისტორია", თბილისი, 1961, გვ. 415-417.

[2] Georgian Studies in Oxford. ჟურნ. "Oxford Slavonic Papers, Vol. VI, 1955, გვ. 143.

[3] ს. ცაიშვილი, ვეფხისტყაოსნის ძველი რედაქციები, თბილისი, 1963, გვ. 62, 121, ს. ცაიშვილი ხელნაწერს მიაკუთვნებს მე-17 ს. ნუსხათა ერთ ჯგუფს (H-599, S-2829, H-740), რომელსაც დაუცავს პოემის შედარებით მოკლე და მაღალი ღირსებების მქონე რედაქცია.

[4] ე. თაყაიშვილი, „ცისკარი", 1957, № 4 გვ. 151.

უორდროპისეული „ვეფხისტყაოსანი“ ილუსტრირებულია 21 მინიატურით:

1. „აქა ავთანდილისაგან ტარიელის ამბავის ცოდნა“. ფ. 8.

2. „აქა ავთანდილ ხეზე ასულა და ტარიელისა და ასმათის ნახვა“. ფ. 10.

3. აქ წარწერა წაჭრილია, კომპოზიცია გამოხატავს ავთანდილისა და ასმათის საუბარს გამოქვაბულში. ფ. 14.

4. „აქა ტარიელისა და ავთანდილის ნახვა და შეხვე (?) ფ. 15.

5. „ტარიელისაგან თავის ამბის მბობა ავთანდილის წინაშე“. ფ. 21.

6. „აქა ტარიელისაგან ნესტან-დარეჯანის ნახვა და...“. ფ. 26.

7. „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა თავის საყუარელთან მიწერილი“. ფ. 29.

8. მინიატურა წარწერის გარეშეა. მასზე გამოხატულია ხატაელებზე გამარჯვებული ტარიელის დაბრუნება და რამაზ მეფის ტყვედ წამოყვანა. ფ. 39.

9. „შველა ტარიელისაგან ფრიდონის .... ფ. 55.

10. „აქა ავთანდილისაგან ტარიელის ამბავის მბობა მეფის წინ“. ფ. 62.

11. „აქა ავთანდილისაგან ყრმის შერმანდინის ჯანიშინად დაგდება“. ფ. 78.

12. „აქა ტარიელის ლომ-ვეფხთ მოკვლა და დაბნედა; ავთანდილის ტირილი“. ფ. 88.

13. „აქა ავთანდილისაგან ფრიდონის ნახვა და შეყრა“. ფ. 97.

14. „აქა ავთანდილისაგან ზღუაში ომი და გამარჯვება“. ფ. 104.

15. „აქა ფატმანის მონისაგან ქაჯეთს ნესტანდარეჯნის ნახვა და წიგნის მირთმევა“. ფ. 129.

16. „აქა ავთანდილისაგან ამბავის მოტანა და ტარიელის დაბნედა“. ფ. 137.

17. „აქა ტარიელის ავთანდილისა და ფრიდონის ომი ქაჯეთს“. ფ. 145.

18. „აქა ქორწილი ტარიელისა და ნესტანდარეჯანის“. ფ. 151.

19. „აქა ქორწილი ავთანდილისა და მზე თინათინისა“. ფ. 161.

20. „ტარიელისაგან რამადან მეფის სიკვდილი“. ფ. 168.

21. „აქა ინდოეთს ტარიელისა და ნესტანდარეჯანის ქორწილი“ ფ. 172.

ამ 21 მინიატურიდან 18 მოცემულია მთლიან ფურცელზე, ხოლო სამი („ავთანდილისა და ასმათის საუბარი გამოქვაბულში“ ფ. 143, „ტარიელისაგან თავის ამბის მბობა ავთანდილის წინაშე“ 21 ფ. და „წიგნი ნესტან-დარეჯანისა თავის საყუარელთან მიწერილი“ 29 ფ.) თვით ტექსტშია ჩართული. ეს სამი მინიატურა ჩვენი ფრაგმენტის თანადროულად მივიჩნიეთ, ხოლო დანარჩენი 18 ხელნაწერში შემდგომ (შეიძლება დაკარგული მინიატურების სანაცვლოდ) ჩართული უნდა იყოს. მართალია, ხელნაწერის შემკულობის შესახებ მსჯელობა ფოტოანაბეჭდებით, კოლორიტისა და ფერწერული ტექნიკის თავისებურებათა გათვალისწინების გარეშე ძნელია, მაგრამ ჩვენი ფრაგმენტის შედარებამ ხელნაწერის მინიატურებთან შესაძლებლობა მოგვცა ზოგიერთი მომენტი გაგვეთვალისწინებინა:

1. მთლიან ფურცელზე წარმოდგენილი 18 მინიატურიდან არც ერთს მეორე მხარეს ტექსტი არა აქვს. ჩვენთვის საინტერესო სამ მინიატურასა

და ახლადაღმოჩენილ ფრაგმენტს კი მეორე მხრიდან ვეფხისტყაოსნისეული სტროფები ავსებენ. ის გარემოება, რომ ისეთი მნიშვნელოვანი კომპოზიცია, როგორიც თინათინის გამეფებაა, ტექსტთან ერთადაა წარმოდგენილი, გვაფიქრებინებს, რომ სხვა ავტორისეული მინიატურებიც ამგვარად ტექსტთან ერთად იქნებოდა გააზრებული.

2. 18 მინიატურის შინაარსის ამსახველი წარწერები მოთავსებულია ჩარჩოს ფარგლებს გარეთ, მაშინ როდესაც ტექსტში ჩართული სამი მინიატურისა და ასევე ჩვენი ფრაგმენტის შინაარსის განმარტებითი წარწერები სურათთან ერთადაა წარმოდგენილი (ნახატისაგან ფერადხაზოვანი ზოლით გამიჯნული მინაწერი ერთდროულად მინიატურისათვის განკუთვნილ ჩარჩოშია ჩართული).

3. ხელნაწერში ჩართული სამი მინიატურა ტექსტისათვის განსაზღვრულ ჩარჩოშია მოთავსებული. ფრაგმენტზე გამოსახული კომპოზიციის ზომაც ასევე ზუსტად ემთხვევა ტექსტის ფორმატს, 18 მინიატურის ფორმატი კი გაცილებით დიდია.

4. ჩვენი ფრაგმენტის ტექსტი, ხელნაწერისა და თვით ტექსტში ჩართულ მინიატურათა მინაწერები ერთი ხელითაა შესრულებული. 18 მინიატურის მინაწერთა ხელი მათგან განსხვავებულია; ხელი ჩქარია, ულაზათო, ხასიათდება „ა" მეტობით.

ზემოჩამოთელილი განსხვავებების საფუძველზე ჩვენ დავუშვით ვარაუდი, რომ ეს 18 მინიატურა ხელნაწერის თანადროული არ უნდა იყოს.[1] მათი თარიღის განსაზღვრა ფოტოანაბეჭდების საფუძველზე ასევე ჭირს.[2] აღსანიშნავია მხოლოდ ის გარემოება, რომ შინაარსის განმარტებით წარწერებში XVIII ს. ხელი ჩანს. გარდა ამისა, მინიატურების მეორე მხარეს შესრულებული არც ერთი მინაწერი (ლექსის სტროფები, ანტონ კათალიკოსის მინაწერი, სომხური მინაწერი, თარხნის ზაზას ძის ლუარსაბის მინაწერი) XVIII ს-ზე ადრინდელი არ არის.

ამ მინიატურების შესახებ ე. თაყაიშვილი შემდეგ ცნობებს გვანვდის. „შუაში ხელნაწერი შემკობილია ფერადებიანი სურათებით სპარსული რიგისა, მაგრამ სამწუხაროდ საკმაოდ დაზიანებულად არის დაცული. სამაგიეროდ აქ ჩვენ გვხვდება ისეთი კომპოზიცია სურათებისა, ზოგჯერ რთული, რომელიც სხვა ხელნაწერებში არ მოგვეპოვება. სულ დაცულია 21 სურათი, ყველა განცალკავებულს ფურცლებზე, გარდა ერთისა („ასმათის და ავთანდილის

---

[1] თქმა იმისა, რომ 18 მინიატურა შესრულებულია ერთი ოსტატის მიერ თუ არა, ძნელია. ამას კოლორიტული და ტექნიკური საშუალებანი ცხადყოფდნენ. ფოტოზე უფრო თვალნათლივ გამოგვეხატა 8, 10, 15, 78, 97, 137 ფურცლებზე განაწილებულ მინიატურათა მსგავსებანი.

[2] ხელნაწერს არ გააჩნია დამათარიღებელი მინაწერი, იგი ასევე არ იძლევა ცნობას გადამწერის, მომხატველის ან დამკვეთის შესახებ.

საუბარი"), რომელიც მე-14 ფურცლის ტექსტის ბოლოს არის ამავე ფურცლებზე".[1]

აღნიშნული მინიატურების შესწავლას დიდი მნიშვნელობა აქვს ვეფხისტყაოსნისეულ ხელნაწერთა დასურათების ისტორიისათვის (როგორც მთლიანი დასურათებული ციკლის, ასევე ცალკეული სცენების შესწავლის მხრივაც). რადგან მხოლოდ ფრაგმენტი გვაქვს ორიგინალის სახით წარმოდგენილი, ჩვენ მისი ანალიზით შემოვიფარგლებით.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მინიატურა თინათინის გამეფებას გამოხატავს. კომპოზიციის ზედა მხარეს ცენტრალურ ნაწილში თინათინი და როსტევანია წარმოდგენილი. ქვევით, ოდნავ მარცხნივ, ქნარით ხელში ფეხმორთხმული აშუღი ზის. კომპოზიციის ქვემოთ, უკიდურეს მარცხენა მხარეს, სოგრატი დგას, ხოლო მეორე მხარეს მსახურია ლანგარით ხელში. როსტევანის მარჯვენივ მოჩანს ჩარჩოს მიერ გადაკვეთილი ავთანდილის ფიგურა. ფიგურები გამოსახულია ბუნების ფონზე. ფონი წარმოადგენს ყავისფერში გადაწყვეტილ მთაგრეხილს. მთის თავზე ცაა გამოხატული. ფიგურებს შორის არე შევსებულია ყვავილებით.

ფრაგმენტზე გამოსახული სცენა დასურათებული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერებში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი კომპოზიციაა. თავისი შინაარსითა და მნიშვნელობით იგი ილუსტრირებული ციკლის დასაწყისს განეკუთვნება (სატიტულო ფურცლად კი ხელნაწერებს დაერთვის შოთა რუსთაველის პორტრეტი, იხ. თავაქარაშვილისეული; ზაზასეული ხელნაწერები[2]). თინათინის გამეფების სცენა წარმოდგენილია დღემდე მოღწეული დასურათებული ვეფხისტყაოსნის – თავაქარაშვილისეულ H-599, წერეთლისეულ S-5006 და ავალიშვილისეულ H-2074 ხელნაწერებში. სამწუხაროდ, შესადარებელ მასალად ჩვენ ვიყენებთ მხოლოდ მე-17 ს. ხელნაწერთა კომპოზიციებს, რადგან ადრეული პერიოდის ხელნაწერები არ შემოგვრჩენია.

ქართულმა ხელნაწერმა წიგნმა მინიატურული მხატვრობის მრავალი ნიმუში შემოგვინახა. საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა საერო თუ სასულიერო შინაარსის ხელნაწერი წიგნის მხატვრობა, ცალკეულ ნაწარმოებთა შინაარსის შესაბამისი საილუსტრაციო ციკლი, ისტორიულ პირთა პორტრეტები, ყალიბდებოდა წმიდანთა, ლიტერატურული თუ ბიბლიური პერსონაჟების იკონოგრაფიული ნორმები. ჩვენამდე მოღწეული მინიატურები უმეტესად სასულიერო ხასიათისაა. მათ გვერდით შეიძლება დავასახელოთ საერო ხასიათის უნიკალური ნაწარმოებები. ქართული საერო მხატვრობა მჭიდროდაა დაკავშირებული საერო ლიტერატურასთან. ამდენად ჩვენ მოგვეპოვება არა მარტო ორიგინალური, არამედ ნათარგმნი საერო ლიტერატურის ილუსტრაციებიც (შაჰ-ნამე, იოსებ ზილიხანიანი, ვისრამიანი, ქილილა და დამანა და სხვ.). საერო მხატვრობის

---

[1] ე. თაყაიშვილი, მოგონებები, „მნათობი", №7.

[2] ამჟამად ზაზასეული ხელნაწერის პორტრეტი დაცულია საქ. ხელოვნების მუზეუმში.

ნიმუშები უმთავრესად გვიანი პერიოდისა შემოგვრჩა. ადრეული ხანიდან მხოლოდ რამდენიმე მნიშვნელოვანი ძეგლი შეიძლება დავასახელოთ: XII ს. ასტრონომიული ტრაქტატი (A-65), ფსალმუნი H-1665 და H-75.

ორიგინალური ქართული საერო მხატვრობის ისტორიაში ვეფხისტყაოსნის ილუსტრაციებს მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ (ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცულია შემკული ხელნაწერები: Q-261, Q-433, Q-1082, S-1617, S-1727, S-5006, H-461, H-288, H-54, H-757, H-2074, H-2055, H-599 და სხვ.), მაგრამ არც ერთი მათგანი მე-17 ს-ზე ადრინდელი არ არის.

ცხადია, არსებობდნენ ადრეული ხანის ვეფხისტყაოსნის შემკული ხელნაწერებიც, რომლებმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს. „პოემის ტექსტის დამასურათებელი მინიატურების გულმოდგინე ანალიზი გვაფიქრებინებს, – აღნიშნავს შ. ამირანაშვილი, – რომ ცალკეულ შემთხვევებში ადგილი ჰქონდა უფრო ძველ პერიოდში შესრულებული უწინდელი ორიგინალების განმეორებას".[1] 1879 წლის 21 თებერვლის გაზ. „დროება" (№38, გვ. 3) აქვეყნებდა კოტოჩის წერილს რედაქტორთან. ავტორი აღნიშნავდა, რომ კნ. პელაგია წერეთლისას ჰქონია პერგამენტზე ნაწერი სურათებიანი „ვეფხისტყაოსანი". 1909 წლის 1 ნოემბრის გაზ. დროებაში (№243, გვ. 3-4) დაიბეჭდა ზ. ჩხიკვაძის წერილი, რომელშიც აღნიშნული იყო, რომ ძველ გავაზში ერთ დედაკაცს ჰქონია ტყავზე ნაწერი სურათებიანი ვეფხისტყაოსანი, ბოლოში ქორონიკონი უნე თუ ჩფნე (1455 თუ 1555) სწერებია. დედაკაცს ხელნაწერი არ დაუნებებია, მისი სიკვდილის შემდეგ კი ხელნაწერი ვეღარ უპოვიათ.

როგორც მინაწერებიდანაც ჩანს, ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერები ძირითადად კერძო პირების კუთვნილებას წარმოადგენდნენ (სასულიერო შინაარსის ხელნაწერთა მინაწერებში ხშირად ეკლესიისადმი შეწირულებაა აღნიშნული). ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერს რომ მზითევში ატანდნენ, ამის შესახებ წერილობითი ცნობაცაა შენახული. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის შოთას პორტრეტზე მიწერილია: „ესე ვეფხის... რამაზ მდივანბე(ის ასულის)ია მზითევში მოყოლილი".[2] ხელნაწერი გადამწერის ოჯახშიც რჩებოდა. 1671 წლის ვეფხისტყაოსნის (H-757) გადამწერი გასპარა აღმურანთ ბაღდასარაშვილი აღნიშნავს, რომ ვეფხისტყაოსნის წერის დროს (ხელნაწერი ტექსტის დასაწყისი შემკულია სპარსული უნვანის მსგავსი თავსართით) მას ეყოლა შვილი, რომელსაც აღუთქვა ეს ხელნაწერი: „ამას გეხვეწები და გეაჯები ყოველს ამ წიგნის წამკითხავსა, ვინ გინდა იყუნეთ ადამის ნათესავი, ჩემს შვილს ნურვინ გამოართომ ამ წიგნსა, ჩემი იედგარი არის".[3]

---

[1] შ. ამირანაშვილი, შოთა რუსთაველის პოემა ვეფხისტყაოსანი ძველ ქართულ ხელოვნებაში, „ენიმკის მოამბე", III, 1938, გვ. 143.

[2] ნ. შოშიაშვილი, XII-XIV სს. საქართველოს სახელმწიფო სამართლის ისტორიისა და რუსთველოლოგიის ზოგიერთი საკითხი, ჟურნ. „ცისკარი", 1965, №9, გვ. 149.

[3] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, H, ტ. II, თბილისი, 1951, გვ. 51.

რაც უფრო მდიდარი იქნებოდა დამკვეთი, მით უფრო მდიდრული იქნებოდა ხელნაწერის შემკულობაც. მაგ., ისეთი მდიდრულად მოხატული ხელნაწერი, როგორიც ვანის ოთხთავია, თამარ მეფისთვისაა შესრულებული, ლაფსყალდის ოთხთავი დავით ნარინის სახელთანაა დაკავშირებული. მრავალფერადებიანი სურათებით შემკული ყანჩეთის ჟამნ-გულანი ევდემოზ ეპისკოპოზის მიერაა დაკვეთილი და სხვ. ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერებს შორის ერთ-ერთი საუკეთესო ეგზემპლარი (H-54, გადაწერილი 1680 წ.) გიორგი XI კუთვნილებას წარმოადგენდა (ხელნაწერი ტექსტის თითოეული გვერდი შემკულია ოქროთი შესრულებული მრავალსახოვანი მცენარეული მოტივებით, რომელშიც ზოგჯერ ცხოველები ან ფრინველებია ჩახატული). ხელნაწერში დაცული მდივან ბეგთაბეგის ანდერძი სწორედ დაწერილობისა და მოხატულობის კეთილ-მშვენიერებას უსვამს ხაზს. აქ აღნიშნულია, რომ გიორგი XI „წარაგო მრავალი წარსაგებელი, ვითარცა საცნაურ ჰყოფენ თუალნი მხიარულთანი ჴელოვნებასა ამის წიგნისასა, და ენება, რათამცა ფრიად კეთილ-შვენიერ ყოფილიყო, რომელ არსცა ფრიად კეთილ და შუენიერ, თუინიერ ნაწერისაგან კიდე. ესეცა უწყოდით, უფალნო ჩემნო, მრავალნი მეფენი გარდაცვალებულან და არავის შეუმკია წიგნი ვეფხისტყაოსანი მსგავსად პატრონის ჩუენისად...“[1]

მრავალი მინიატურითაა შემკობილი ლევან დადიანის მიერ მამუკა თავაქარაშვილისათვის დაკვეთილი ვეფხისტყაოსანი (სატიტულო ფურცელზე შოთა რუსთაველისა და მამუკას გამოსახულებებთან ერთად წარმოდგენილია ლევან დადიანი მხლებლებითურთ).

დღემდე შემორჩენილი შემკული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერებიდან დასურათებული რამდენიმეა: ავალიშვილისეული (H-2074), თავაქარაშვილისეული H-599, წერეთლისეული S-5006 და ოქსფორდში დაცული 2 ხელნაწერი (№27 და №17). ჩვენი ფრაგმენტი კიდევ ერთი შენაძენია ქართული საერო მინიატურული ხელოვნების შესასწავლად.[2]

თინათინის გამეფების სცენა, თითქმის ყველა მინიატურებიან ხელნაწერში შემორჩენილი, ცალკეული ოსტატის მიერ თავისებური მხატვრული თვალთახედვითაა გადმოცემული. ავალიშვილისეული, თავაქარაშვილისეული, წე-

---

[1] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, II, ტ. I, თბილისი, 1946, გვ. 43.

[2] ადრეული პერიოდიდან მოყოლებული ქართული ხელნაწერი წიგნის შემკულობა შედგებოდა ერთის მხრივ წმიდა დეკორაციული სახის ელემენტებისაგან – თავსამკაულისა, ინიციალებისა და სხვ., ხოლო მეორის მხრივ სურათებისაგან, რომლებიც ტექსტის ილუსტრაციებს წარმოადგენდნენ. ვეფხისტყაოსნის შემკულობაში ასევე გამოირჩევა თავსართებითა და ბორდურებით შემკული ხელნაწერები (S–1727, H757, H54, Q–433, Q–1082, H–282, H–2055). ძალიან ხშირად ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერი შეიცავს მხოლოდ და მხოლოდ ტექსტისათვის განკუთვნილ ფერადხაზოვან ჩარჩოს. ამ ჩარჩოს ფერადოვნების შეხამება ლამაზი კალიგრაფიული ხელით დაწერილ ტექსტთან მხატვრულ შთაბეჭდილებას ქმნის.

რეთლისეული და ჩვენი ფრაგმენტის ოსტატი თინათინის გამეფებასთან დაკავშირებულ ვეფხისტყაოსნის სტროფებს თავისებურად გაიაზრებს.

ე. წ. წერეთლისეული ხელნაწერის ოსტატი თინათინის გამეფების ამბავს რამდენიმე მინიატურის საშუალებით გადმოგვცემს. სამ მინიატურაზე ერთმანეთის თანმიმდევრული ამბებია წარმოდგენილი: 1. „აქა როსტევან მეფეს და მის ვაზირს სოგრატს საბჭო საუბარი აქუსთ"; 2. „აქა როსტევან მეფეს თავისი ქალი ტახტზედ დასაჯდომად მიჰყავს"; 3. „აქა როსტევან მეფემ თავისი ქალი თინათინ ტახტს დასვა და სოგრატ ვეზირმან და მოლაშქრეთ მიულოცეს ქემწიფობა". ავალიშვილისეული ხელნაწერის ოსტატი ორ მომენტს აერთიანებს: „აქა ავთანდილისა და სოგრატის ქმობა და თინათინის გაბატონება". თავაქარაშვილისეულ ხელნაწერში მხოლოდ გამეფების მომენტია გადმოცემული: „როსტევან მეფე თინათინს გვირგვინი დასდგა". ამავე ხელნაწერში ჩართულია მინიატურა, რომლის სტილი (შესრულების მანერით, ტექნიკური საშუალებებით, კოლორიტით, ჩაცმულობით) დიდად განსხვავდება თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის მხატვრობისაგან. შესაძლებელია, იგი ეკუთვნოდა ხელნაწერს, რომელშიც გამეფების სცენასთან დაკავშირებული სხვა მინიატურებიც არსებობდა.

აღნიშნული ეპიზოდების შემცველი მინიატურების შედარებაც კი გვაძლევს საფუძველს გამოვყოთ წერეთლისეული ვეფხისტყაოსნის მინიატურები როგორც თხრობითი ხასიათის ილუსტრაციები. თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის ოსტატი კი (ამ ხელნაწერთა შედარება მარტივია, რადგან მათ სრული საილუსტრაციო ციკლი შემოგვინახეს) არა მარტო თინათინის გამეფების ეპიზოდს, არამედ საეროდ პოემის შინაარსის დასასურათებლად ძირითად საკვანძო ეპიზოდებს არჩევს. ჩვენი ფრაგმენტის ოსტატი წერეთლისეული ხელნაწერისაგან განსხვავებულ ჯგუფს უნდა მივაკუთვნოთ. თინათინის გამეფების ამბის გამოსახატავად იგი მხოლოდ ამ ძირითადი ეპიზოდის გადმოცემით უნდა შემოფარგლულიყო, რამდენადაც მინიატურა პროლოგის წინა სტროფებს უკავშირდება (ზაზასეული ხელნაწერის მიხედვით ეს სტროფი მეთორმეტეა. წერეთლისეულის მიხედვით ოცდამეერთე, ავალიშვილისეულის მიხედვით მეცამეტე, თავაქარაშვილისეულის მიხედვით მეოთხე). ოსტატს სხვა მინიატურების ტექსტში ჩართვის შესაძლებლობა არ ექნებოდა (იგულისხმება ხელნაწერის დასაწყისი ტექსტი), რადგან თუ ძირითადი კომპოზიციის შემცველ მინიატურას მეორე მხარეს ვეფხისტყაოსნის სტროფები ახლავს, მეორეხარისხოვან ეპიზოდებს მის წინ არ ნარმოადგენდა.[1]

ქართული ხელნაწერი წიგნის ილუსტრაციებში, საერო იქნება თუ სასულიერო შინაარსისა, გვხვდება ან თხრობითი ხასიათის მინიატურები ან პოემის შინაარსის დამასურათებელი საკვანძო ხასიათის ეპიზოდები. სასულიერო

---

[1] ავტორისეულად მიჩნეული სამი მინიატურაც ძირითადი ციკლის ეპიზოდებს წარმოადგენენ. მოკლე რედაქციის ხელნაწერები № 27 და H–599 იძლევიან მოკლე, ძირითად ციკლს, ხოლო ვრცელი რედაქციის მოხატული ხელნაწერი (S5006) გავრცობილი თხრობის შემცველია.

ხელნაწერებში ხშირად ასახულია ძირითადი ეპიზოდები ქრისტეს ცხოვრებიდან, მაგ., ვანის ოთხთავში (A-1335), ცალკეული თავის დასაწყისში მახარებლის გამოსახულებასთან ერთად წარმოდგენილია ერთ-ერთი სცენა ე. წ. ათორმეტ საუფლო დღესასწაულიდან (ხარება, შობა, ნათლისღება და ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა). XIV ს. ზატიკი (A-734) ასევე იძლევა ახალი აღთქმის ძირითად სცენებს, მაშინ როდესაც ჯრუჭის მეორე ოთხთავის (H-1667), გელათის (Q-908) ხელნაწერებში დიდი რაოდენობის მინიატურები თანმიმდევრულად გადმოსცემენ ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ სცენებს.

საერო ხასიათის ძეგლებიდან ზოგიერთი მათგანი თხრობით მხარეს აქცევს ყურადღებას: დავითნი (H-1665), ვისრამიანი (S-3702), ქილილა და დამანა [ამ ხელნაწერის მხატვარი იძლევა უაღრესად დანაწევრებულ სცენებს. ერთი ამბავი მას რამდენიმე, ზოგჯერ 20 (გვ. 362) და ზოგჯერ 36 (გვ. 635) ერთმანეთის თანმიმდევრულად განლაგებული მინიატურების საშუალებით აქვს გადმოცემული], ნაწილი კი მთავარ სცენებზე ამახვილებს ყურადღებას, სიმბოლური სახით გადმოგვცემს ამა თუ იმ ძირითად ეპიზოდს.

არსებობდა გარკვეული ტრადიცია, ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიული ნორმები (ეს ითქმის განსაკუთრებით სასულიერო ხასიათის ილუსტრაციებზე); ოსტატი მთლიანი დასურათებული ციკლისა თუ ცალკეული ეპიზოდური სცენების გადმოცემის დროს ძირითადად შინაარსს ემყარებოდა, გარკვეულ იკონოგრაფიულ ნორმებს ითვალისწინებდა. მაგრამ თითოეული ოსტატი თავისებურად, შემოქმედებითად გამოხატავდა მათ. მაგ., ერთი და იგივე სცენა – როსტევანს მიჰყავს თინათინი სავარძლისაკენ დასაჯდომად – გამოხატულია წერეთლისეულ და თავაქარაშვილისეულ ხელნაწერში ჩართულ მინიატურებზე, სადაც თითოეულმა ოსტატმა ინდივიდუალურ სტილში გამოსახა ისინი. ტარიელის ჩაცმულობა შინაარსის მიხედვით, იკონოგრაფიულად ვეფხის ტყავს წარმოადგენდა, ზოგიერთმა ოსტატმა ტანთ ჩააცვა ეს ქურქი, წმიდა დეკორაციულ მომენტს გაუსვა ხაზი, კაბად გადააქცია იგი და მხოლოდ რეალობის აღსანიშნავად დაწინწკლა.

თვით ეს სცენაც, რომელიც თინათინის გამეფებას გამოხატავს, ოსტატების მიერ სხვადასხვანაირად არის გამოსახული. წერეთლისეულ, ავალიშვილისეულ, თავაქარაშვილისეულ და ჩვენი ფრაგმენტის ოსტატს თავისებურად აქვს გააზრებული ეს სცენა, ერთმანეთისაგან განსხვავებულად წარმოგვიდგენენ. თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის ოსტატი არჩევს ვეფხისტყაოსნის იმ სტრიქონს, სადაც ნათქვამია: „დასვა და თავსა გვირგვინი დასდგა თავისი ხელითა". კომპოზიციის ცენტრში გამოსახულია თინათინი, მის მარჯვნივ დგას როსტევანი გვირგვინით ხელში. აქეთ-იქით გამოსახული პერსონაჟები ამ ამბის მოწმენი არიან. წერეთლისეული ხელნაწერის ოსტატი იძლევა მომდევნო სტრიქონების ინტერპრეტაციას:

„უკუდგეს და თაყვანისცეს მეფემან და მისთა სპათა

დალოცეს და მეფედ დასვეს, ქება უთხრეს სხვაგნით სხვათა".

ტახტზე მჯდომ თინათინს თაყვანს სცემენ წინა პლანზე წარმოდგენილი პერსონაჟები. მარცხნივ გამოსახული როსტევანი ხელებგაწვდილი ლოცავს თინათინს. ავალიშვილისეული ოსტატი მინაწერის მიხედვით აერთიანებს თათბირისა და გამეფების სცენას. სცენას ჩვეულებრივი საუბრის სახე აქვს მიცემული. ცენტრალურ ფიგურად წარმოდგენილი ტახტზე მჯდომი როსტევანი ეთათბირება მარჯვენა მხარეს ფეხმორთხმულ სოგრატსა და თინათინს.

ჩვენი ფრაგმენტის მინიატურა კი ლხინის შემცველ ეპიზოდს გადმოგვცემს. ოსტატმა აქ არც თაყვანისცემის საზეიმო კომპოზიცია ასახა, არც გვირგვინის დადგმის მომენტი შეარჩია, არამედ ასახა ჩვეულებრივი ლხინი ქნარზე დაკვრითა და გამასპინძლებით. კომპოზიციის შემცველი ბევრი დეტალი უცხო არ არის მე-17 ს. სხვა მინიატურებისათვის. ლხინის სცენას კარგად იცნობს თუნდაც წერეთლისეული ხელნაწერის ოსტატი სცენაში „აქა მეფე და დედოფალმან ტარიელს დაჰპატიჟეს"[1]. ცალკეული მოტივების სახით: გამასპინძლების სცენა, ქნარზე დაკვრა, ხშირად გვხვდება ავალიშვილისეული ხელნაწერის ბორდურებში (ეს სცენები ჩაქსოვილია ფერადოვან ფონზე გამოხატულ მცენარეულ ორნამენტებში).

სამეცნიერო ლიტერატურაში უორდროპისეული ვეფხისტყაოსანი მე-17 ს. ხელნაწერადაა ცნობილი. მის თარიღს ძირითადად ხელის მიხედვით განსაზღვრავენ. ჩვენი ფრაგმენტის მხატვრობაც ამავე პერიოდს მიეკუთვნება. როგორც აღვნიშნეთ, მართალია, სცენის გააზრების მხრივ ოსტატები ერთმანეთს არ იმეორებენ, თითოეული ოსტატი შინაარსისადმი ინდივიდუალურ მიდგომას იჩენს, მაგრამ სტილისტურად ერთ გარკვეულ ჯგუფში ერთიანდებიან. ამ მხრივ ჩვენი ფრაგმენტის ოსტატი დიდ მსგავსებას იჩენს მე-17 ს. ვეფხისტყაოსნების, კერძოდ ავალიშვილისეულის, წერეთლისეულის (პირველი ნაწილის) მინიატურებთან.

შ. ამირანაშვილი ვეფხისტყაოსნის მინიატურების დახასიათების დროს გამოარჩევს რამდენიმე მხატვრულ მიმდინარეობას. იგი წერეთლისეული მინიატურების პირველ ნაწილსა და ავალიშვილისეულ ილუსტრაციებს მიაკუთვნებს ირანულ მხატვრულ ტრადიციებს და ამ ჯგუფს უპირისპირებს თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის მინიატურებს, რომელთაც ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებულ მხატვრობად მიიჩნევს. შესრულების სტილითა და საფერწერო ტექნიკით ჩვენი ფრაგმენტი სწორედ ზემოთ აღნიშნულ პირველ ჯგუფს მიეკუთვნება.

საქართველოს კულტურულმა ურთიერთობამ მეზობელ ქვეყნებთან ხელი შეუწყო ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ თავისებურებათა განვითარებას. XI-XII სს. საზღვარგარეთის ქართულ სამონასტრო კერებში (ათონის მთაზე,

---

[1] ზიჩის კომპოზიციაში გამეფების სცენა (S-1617) საზეიმო დიდებულ განწყობილებას აღწევს.

შავ მთაზე, რომანას ხეობაში, კონსტანტინეპოლში და სხვ.) გადაიწერა და მოიხატა მრავალი შესანიშნავი ხელნაწერი: ვანის ოთხთავი (Ა-1335), ალავერდის ოთხთავი (Ა-484), ზაქარია ვალაშკერტელის სჯნაქსარი (A-648) და სხვ. ირან-საქართველოს ურთიერთობამ თავისი კვალი დატოვა ლიტერატურასა და ხელოვნების დარგში. ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული განვითარების დონე შესაძლებლობას აძლევდა ქართველ ოსტატს შეეთვისებინა ის საუკეთესო, რაც კულტურულად მონინავე ქვეყნების ხელოვნებას ახასიათებდა. XVII ს. ხელნაწერის შემკულობაში შეიმჩნევა ირანული სამინიატურო ხელოვნების ძლიერი გავლენა. საერო ხელნაწერის ილუსტრაციები „უშუალოდ ემხრობა მის თანამედროვე ირანულ მინიატურას".[1] ხელნაწერის შემკულობა იმეორებს ირანულ მოტივებს, დეკორის ცალკეული ელემენტები ირანული მინიატურის სტილით არიან შესრულებულნი.[2]

ჩვენი ფრაგმენტის მხატვრულ-სტილისტური ანალიზი ცხადჰყოფს, რომ მას ბევრი აქვს საერთო ირანული გავლენით შექმნილ მინიატურებთან. შესრულების მანერა, კოლორიტული და ტექნიკური თავისებურებანი, ტიპაჟი და კომპოზიციის არქიტექტონიკა ამის დამადასტურებელია. სპეციფიკურ მანერაში მათი გადაწყვეტით ოსტატი აღწევს უაღრესად დეკორაციულ შთაბეჭდილებას, რაც ჩვენს მინიატურას გამოარჩევს თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის მინიატურული მხატვრობისაგან. ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნული ლოკალური ფერები, რომლებსაც ფორმის მომცველი ერთიანი კონკრეტული ხაზი მიჯნავს, ძირითადად ქმნის დეკორაციულობის შთაბეჭდილებას. სურათის კომპოზიციაში მთავარ როლს ასრულებენ ფიგურები, რომლებსაც ოსტატი ერთ სიბრტყეზე განალაგებს. სურათი მოკლებულია პერსპექტივას, მოქმედება ვითარდება არა სიღრმეში, არამედ წინა პლანზე. სიღრმეში გააზრებული ფიგურები პერსპექტიული შემცირების გარეშე არიან მოცემულნი, ძირითადი და მეორეხარისხოვანი ფიგურები ერთი ზომისა არიან, ერთ სასურათო სიბრტყეში არიან მოქცეულნი. ფიგურები გამოსახული არიან მთის კალთაზე, რომელიც მათ ფონად ემსახურება (აღსანიშნავია, რომ პეიზაჟის გადაწყვეტა, მთის ფონზე გამოხატული ყვავილები ძალიან მოგვაგონებენ იოსებ ზილიხანიანის მინიატურათა მხატვრობას). ეს ერთიანი, ყავისფერში გადაწყვეტილი მთის პეიზაჟი ფიგურების გამაერთიანებელ როლს თამაშობს. მასზე გამოსახული ფიგურებია მთავარი. ფონი, მართალია, ერთ ფერშია გადაწყვეტილი, მაგრამ ფიგურათა შეფერილობით მიღწეულია სწორედ სიჭრელის შთაბეჭდილება. ფიგურების არქიტექტონიკასთან ერთად მათი შეფერვის მდიდრული კოლორიტი ქმნის მინიატურის საერთო მხატვრულ სახეს, ზემოხსენებული ჯგუფის

---

[1] რ. შმერლინგი, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული შემკულობის ნიმუშები, თბილისი, 1945, გვ. 25.

[2] შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილის, 1961, გვ. 409.

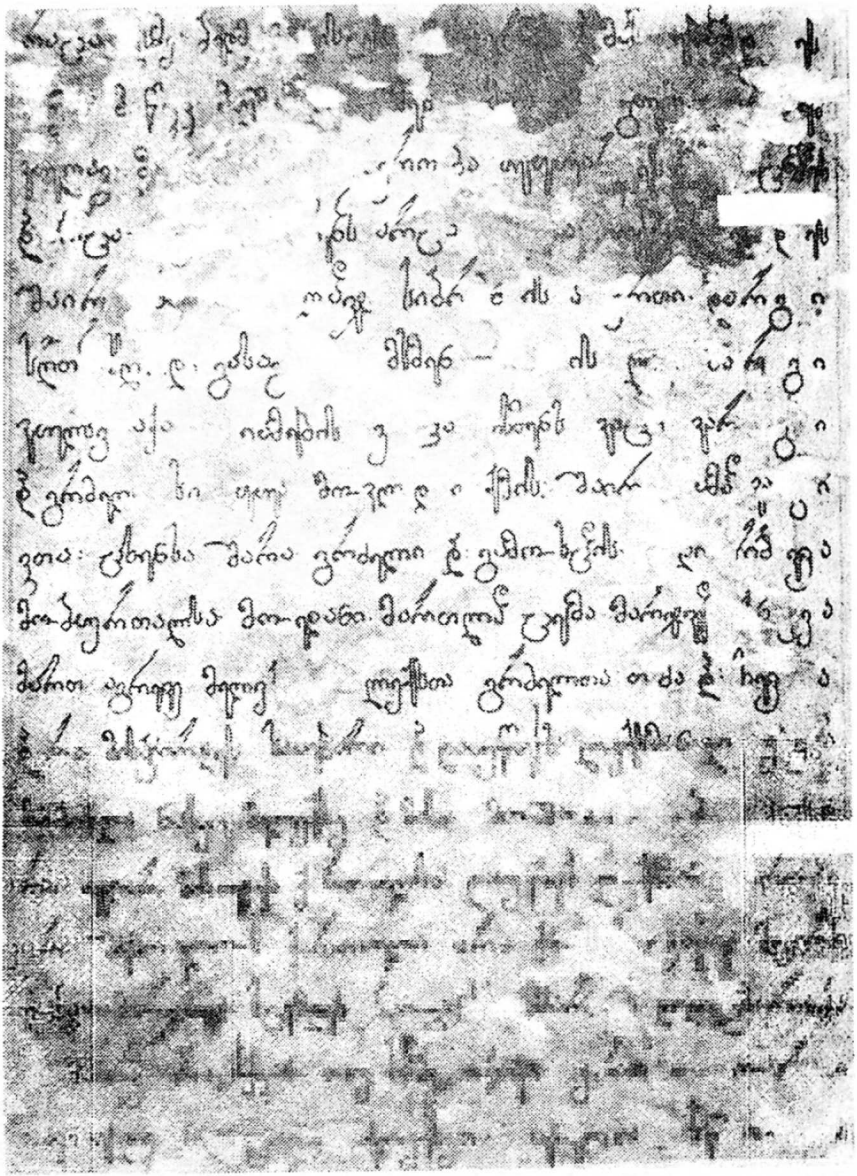
მინიატურებისათვის დამახასიათებელ ხალიჩებისებრი ნაქარგობის შთაბეჭდილებას.

კოლორიტი მრავალფეროვანია, ჭრელია, კონტრასტული. ლურჯი, წითელი – მოშინდისფრო, მწყანე, ნარინჯისფერი[1] გამოყენებულია ტანისამოსის ცალკეული ნაწილების შესაფერავად. საღებავები გაუმჭვირვალე, ინტენსიურია. თითოეულ ლოკალურ ფერს გარს უვლის უწყვეტი კონტური. კონტური ხშირად იმავე ტონალობის უფრო მუქი ფერითაა გადმოცემული. ასეთივე ხაზებითაა აღნიშნული ზოგადად ნაოჭები. ფორმა მოკლებულია მოდელირებას (გავიხსენოთ ჩვენი ქართული ხელნაწერები, სადაც ფორმა სამი სხვადასხვა ტონალობის მქონე საღებავებით მუშავდება. შუქისა და ჩრდილის აღსანიშნავად მხატვარი თეთრშერეულ ამავე ფერის საღებავს ხმარობს, რითაც ფორმას ანიჭებს მოცულობას). ხაზი აქ მეტად დახვეწილი და გამომსახველია. სახის ნაკვთები, თმის დამუშავება ფაქიზი ხაზებითაა შესრულებული. ეს ხაზი ასეთივე მეტყველია ავალიშვილისეულისა და წერეთლისეული ხელნაწერების მინიატურათა ნახატობაში.

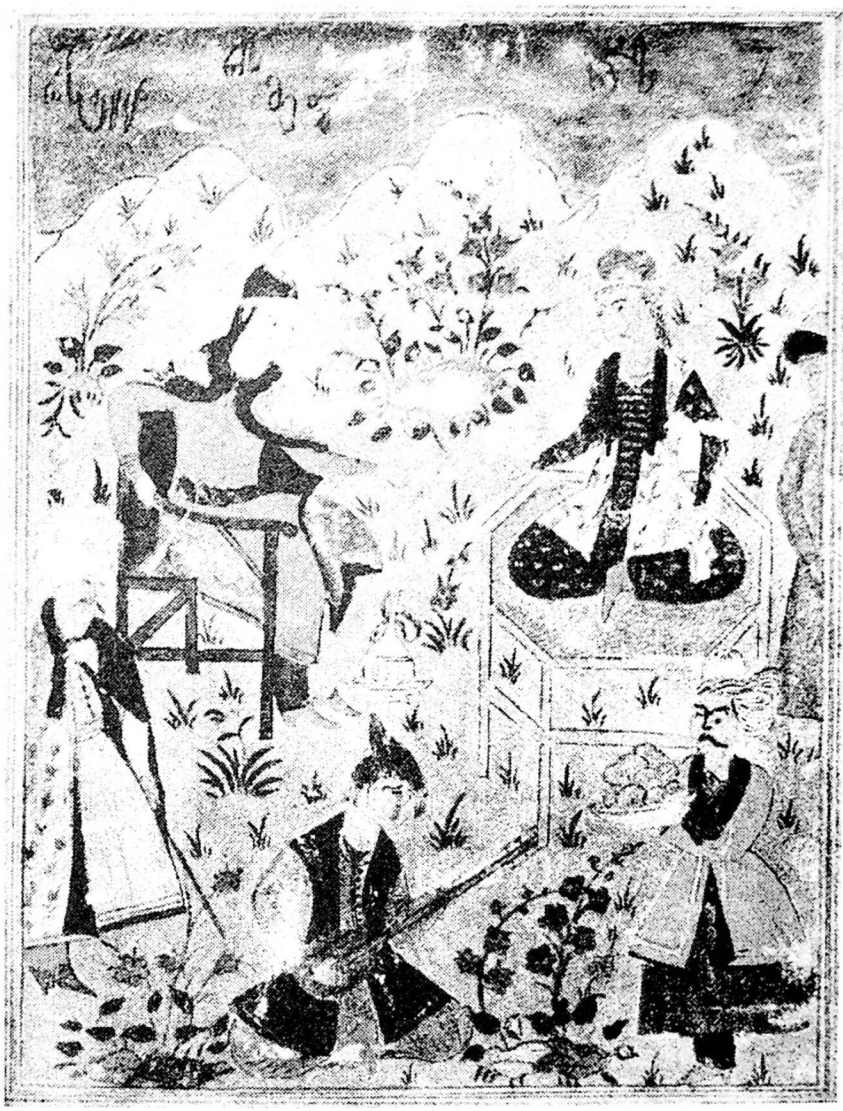
საერთო კოლორიტში დეკორაციულობის გრძნობას აძლიერებს ოქროს გამოყენება თავსაბურავების, ტანისამოსის, ჭურჭლისა და ავეჯის დეტალების დასამუშავებლად.

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე ჩვენ შეგვიძლია განვსაზღვროთ ჩვენი ფრაგმენტის ადგილი ქართული საერო მინიატურის განვითარების ისტორიაში. მას ჩვენ ვაერთიანებთ მე-17 ს. ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერთა იმ მინიატურებთან (ავალიშვილისეულის H-2074 და წერეთლისეული ხელნაწერის S–5006 პირველი ჯგუფის მინიატურებთან), რომლებიც სამეცნიერო ლიტერატურაში ირანული ტრადიციების მატარებელ ხელნაწერებადაა მიჩნეული.

[1] განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ნარინჯისფერის გამოყენება ამ ჯგუფის ხელნაწერებში. ეს ფერი თითოეულ მათგანში გადმოცემულია მცირეოდენი ნიუანსებით. მაგ., წერეთლისეულ ხელნაწერში მოყვითალო ფერი სჭარბობს, ავალისშვილისეულისას კი მეტი სიახლოვე აქვს ჩვენ ფრაგმენტთან. ეს ფერი, შეიძლება ითქვას, დომინანტის როლს ასრულებს იოსებ ზილიხანიანის ქართული ნუსხის (S-1283) მინიატურათა კოლორიტულ გამაში.



უორდროპისეული „ვეფხისტყაოსნის“ მინიატიურის –
„თინათინის გამეფება“ მეორე მხარე ტექსტით



ოქსფორდში ბოდლეიანის ბიბლიოთეკაში დაცული ე. წ. უორდროპისეული „ვეფხისტყაოსნის“ ერთ-ერთი მინიატიურა – „თინათინის გამეფება“ (ინახება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში)



„თინათინის გამეფება“. წერეთლისეული „ვეფხისტყაოსანი“ (S-5006, გვ.9)

პალეოგრაფიული ძიებანი
II, თბ., 1969, გვ. 51-58

# შოთა რუსთაველის პორტრეტი ე. წ. „ზაზასეული“ ვეფხისტყაოსნის (Q-1082) ხელნაწერიდან[1]

ძველი ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობა შინაარსის დამასურათებელი მრავალი ცალკეული სცენითა თუ ერთიანი საილუსტრაციო ციკლითაა წარმოდგენილი. მასში ბევრი სცენაა ისტორიული და ეთნოგრაფიული თვალსაზრისით საინტერესო. იგი შეიცავს არა მარტო წმინდათა, არამედ ისტორიულ პირთა პორტრეტულ გამოსახულებებსაც. ამ პორტრეტების მიმართ, მართალია, თითოეული ოსტატი ინდივიდუალურ მიდგომას იჩენს, ხშირად იგი შესრულებულია რამდენიმე საუკუნის შემდეგ, მაგრამ ყოველთვის საინტერესო მასალაა წარმოდგენილი თანამედროვე იკონოგრაფიული ნორმების, ჩაცმულობისა თუ სტილის თვალსაზრისით.

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობაში უმეტესად ტექსტის ავტორთა გამოსახულებანია წარმოდგენილი. ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში, მართალია, ხშირად იხსენიება მომგებელთა და გადამწერთა სახელები, მაგრამ მათი პორტრეტული გამოსახულებანი იშვიათად გვხვდება. გამონაკლისია, მაგალითად, მინიატურისტ-კალიგრაფის მამუკა თავაქარაშვილის პორტრეტი XVII ს. ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერიდან. ფრესკულ მხატვრობაში ხშირად გვხვდება ქტიტორთა გამოსახულებანი, ქართულ ხელნაწერ წიგნში კი ძირითადად ავტორთა გამოსახულებებს ეძლევათ უპირატესობა.

ჩვენამდე მოღწეულ სასულიერო შინაარსის ხელნაწერებს, კერძოდ, ოთხთავების ცალკეულ თავს, თუ იგი მოხატულია, ძველთაგანვე დართული აქვს მისი შესაბამისი ავტორის – მახარებლის პორტრეტული გამოსახულება. დავითნის ტექსტს (H-53, A-351) წინ უძღვის დავითის პორტრეტი. მსგავსს მაგალითებს ვხვდებით საერო ხასიათის ხელნაწერებშიც: ანტონ კათალიკოსის ნყობილსიტყვაობას (H-382) წინ უძღვის დავით ეგნატეს-ძე თუმანიშვილის მიერ დახატული ანტონ I-ის სურათი, აღაპიტ დიაკონის სამეფო ტომარს (H-1561, Q-168) ერთვის აღაპიტ დიაკონის გამოსახულება (ერთ შემთხვევაში

1 მინიატურა დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. საქართველოს ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმში.

იგი მუხლმოდრეკილია წიგნით ხელში იუსტინიანე კეისრის წინ), სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონს (S-4748) უძღვის ალექსი მესხიშვილის მიერ შესრულებული საბას პორტრეტი, ისააკ ასურის წიგნს (Q-356) დართული აქვს მხატვარ ალექსი ბაქრაძის მიერ შესრულებული ისააკ ასურის გამოსახულება, თამარის ხოტბის კრებულში თამარის წინაშე მუხლმოდრეკილი შავთელისა (4r) და ჩახრუხაძის (20r) ფიგურებია გამოხატული (H-391).

შოთა რუსთაველის, როგორც პოემის ავტორის პორტრეტული გამოსახულება, ტრადიციის თანახმად, ვეფხისტყაოსის ხელნაწერებს დასაწყისში დაერთვის. მინიატურულ მხატვრობაში შოთას პორტრეტი სამ ხელნაწერში გვხვდება: მამუკა თავაქარაშვილისეულ XVII ს. ვეფხისტყაოსანში (H-599), ე. წ. ზაზა ციციშვილისეულ ხელნაწერსა (Q-1082) და გვიანი ხანის, კერძოდ, XIX ს. ერთ-ერთ ვეფხისტყაოსანში (H-2055), სადაც პოეტის გამოსახულება (8v), ისევე, როგორც ხელნაწერში არსებული სხვა სურათები, დაბალ მხატვრულ დონეზეა შესრულებული.

შოთა რუსთაველის ცნობილი პორტრეტული გამოსახულება ე. წ. ზაზასეული ხელნაწერიდან, დაცულია ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, თვით ხელნაწერი კი, საიდანაც ამოჭრილია ეს მინიატურა, ინახება კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში (Q-1082).

ხელნაწერი ზომით 36×26, შეიცავს 190 ფ. ტექსტის თითოეული გვერდი ჩასმულია ოქროს საღებავებით შესრულებულ ორნამენტირებულ ჩარჩოში, ხოლო დასაწყისი გვერდი შემკულია თავსამკაულითა და წვრილი ყვავილებისაგან შემდგარი ორნამენტული ფონით. შოთა რუსთაველის მინიატურას, რომელიც ცალკე ინახება, გარს უვლის ამჟამად დაზიანებული ორნამენტირებული ჩარჩო-ბორდური.

ხელნაწერის საერთო შემკულობისა და შოთა რუსთაველის ჩარჩო-ბორდურის სტილისტური თავისებურებანი ასეთია: ტექსტის ცალკეული გვერდის მხატვრული ბორდურების ორნამენტულ ნახატს შეადგენს სტილიზებული მცენარეულობა, რომელიც შეუფერავ ეტრატზე გამოხატულია მოყვითალო და მომწვანო ტონალობის ოქროთი. ეს სტილიზებული მცენარეული ორნამენტი წერის მხატვრული მანერით, ტექნიკურ საშუალებათა გამოყენებით ბეგთაბეგისეული ვეფხისტყაოსნის (H-54) ბორდურების მსგავსია, მაგრამ მისი მრავალფეროვანი ორნამენტისაგან განსხვავებით, ყოველ გვერდზე ერთი და იგივე ნახატი მეორდება. ხელნაწერის დასაწყისში წარმოდგენილი სწორკუთხა ფორმის თავსამკაული შევსილია წვრილი ყვავილოვანი ორნამენტით. ოქროსფერ ფონზე შესრულებული ნახატი მეტად ფაქიზი შავი ხაზებითა გამოკვეთილი. კოლორიტში ძირითადია ულტრამარინისა და ოქროს შეხამება, დამატებით ფერებად კი გამოყენებულია შინდისფერი და ნარინჯისფერი. საღებავები სქელი და გაუმჭვირვალეა. ტექსტის ქვეშ ფონი დასერილია ამავე სტილში შესრულებული ყვავილოვანი ორნამენტით, ისე რომ, ეს დასაწყისი გვერდი

მხატვრულ ერთიანობაშია წარმოდგენილი. თავსამკაულის სტილი განსხვავდება ტექსტის ოქროს ბორდურებისაგან, მაგრამ, თავის მხრივ, იდენტურია იმ ბორდურისა, რომელიც ამჟამად ამკობს შოთა რუსთაველის პორტრეტულ გამოსახულებას. შოთას პორტრეტსაც გარს უვლის ულტრამარინისა და ოქროს საღებავებით შექმნილი ორნამენტირებული ჩარჩო.[1]

პირველ ცნობებს ზაზა ციციშვილისეული ხელნაწერის შესახებ ჩვენ ვხვდებით გ. ლეონიძესთან.[2] მისი ცნობით ხელნაწერის პირველი მფლობელი იყო ზაზა ციციშვილი, რომელიც ცხოვრობდა მე-17 საუკუნეში. ხელნაწერს ბოლოს 190v არსებულ გადამწერის მიერ დამატებულ ერთ-ერთ სტროფში ლევან მირზას სახელის ქვეშ გ. ლეონიძემ ამოიკითხა სარდალ სახლთხუცეს ზაზას სახელი, რომელსაც იგი ხელნაწერის მომგებელად სთვლის. ხელნაწერის შემდგომი ისტორია ასეთია: ხელნაწერი ხელთ ჩავარდნია ლევან მირზას, მერე მის შვილს ვახტანგ VI, შემდეგ ვახტანგ VI-ის ასულს თამარს, რომლისგანაც ხელნაწერი ერეკლე II, ხოლო შემდეგ კი მის უმცროს ქალს თეკლე ბატონიშვილს რგებია. პლ. იოსელიანის ცნობით, ეს თეკლესეული ხელნაწერი მის უმცროს ვაჟს ალექსანდრე ორბელიანს მ. ს. ვორონცოვისათვის 1853 წელს მიურთმევია, როგორც იშვიათი საჩუქარი. მ. ვორონცოვს გავრცელების მიზნით პორტრეტი ხელნაწერიდან ამოუჭრია. ამ მინიატურიდან გააკეთა გაგარინმა ფერადი ასლი დაზიანებული ნაწილების აღდგენით.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება (გაგარინი,[3] ინგოროყვა,[4] ამირანაშვილი[5]), რომ მინიატურა შოთა რუსთაველის გამოსახულებით ამოჭრილია უფრო ძველი ხელნაწერიდან და ჩაკრულია ზაზასეულ ვეფხისტყაოსანში. ამ ადრეული პერიოდის ხელნაწერად, რომელსაც ეკუთვნოდა ეს პორტრეტი, პ. ინგოროყვა XV ს-ის ხელნაწერს თვლის. მინიატურის მეორე მხარეს მინანერია, სადაც მოხსენიებულია სახელი რამაზ. ამ რამაზს იგი მე-15 ს. ქსნის ერისთავად მიიჩნევს და ამის მიხედვით პორტრეტსაც მე-15 ს-ით ათარიღებს. მისი აზრით, ეს ერისთვისეული XV ს. ხელნაწერი შემდგომ

---

[1] სტილისტური მონაცემები უარყოფენ პაელე ინგოროყვას აზრს იმის შესახებ, რომ ტექსტის ბორდურები და ბორდური, რომელიც ჩარჩოდ ემსახურება შოთა რუსთაველის პორტრეტულ გამოსახულებას, ერთი მხატვრის მიერაა შესრულებული ერთ სტილში. იხ. თხზულებათა ტ. 1, თბ., 1963, გვ. 877.

[2] გ. ლეონიძე, ვეფხისტყაოსნის ახალი ხელნაწერი, ლიტერატურული მემკვიდრეობა, წიგნი 1, თბ., 1935, გვ. 21.

[3] G. Gagarin, Le Caucase Pittoresque, paris, 1847.

[4] პ. ინგოროყვა, თხზულებანი, ტ. I, თბ., 1963, გვ. 876.

[5] შ. ამირანაშვილი, შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულება ძველ ქართულ ხელოვნებაში, თბილისის უნივერსიტეტის საიუბილეო კრებული „შოთა რუსთაველი", 1966, გვ. 167.

მზითევში გაჰყოლია რამაზის შვილს, რომელიც ციციშვილზე გათხოვილა. მე-17 ს. კი ამ საგვარეულოს წარმომადგენელს გადაუნერინებია ახალი ხელნაწერი, სადაც მოუთავსებიათ უკვე დაძველებული ხელნაწერიდან ეს პორტრეტი.

პალეოგრაფიული მონაცემების საფუძველზე ს. კაკაბაძე ამ მინაწერს XVII ს. მიაკუთვნებს.[1] ხელნაწერთა ინსტიტუტის უფრ. მეცნ. თანამშრომელი ნ. შოშიაშვილი უარყოფს პორტრეტის დათარიღებას ამ წარწერის მიხედვით. პალეოგრაფიული ანალიზის საფუძველზე, ასევე სხვა არსებული წარწერის მიხედვით, იგი რამაზს მე-18 ს. პიროვნებად მიიჩნევს. მეორე მინაწერში რამაზი მოხსენებულია მდივანბეგად, მდივანბეგების ინსტიტუტი კი მე-17 საუუნემდე საქართველოში არ არსებულა.[2]

შ. ამირანაშვილი ზაზასეული ხელნაწერის თარიღად თვლის მე-17 ს;, ხოლო თვით შოთა რუსთაველის მინიატურას (სახის მოდელირების, ჩაცმულობის, ქაღალდის ხარისხის მიხედვით) უფრო ადრეულ პერიოდს მიაკუთვნებს. მისი აზრით, მინიატურას საფუძვლად უდევს პოეტის პორტრეტული გამოსახულება XII-XIII სს., რომელიც ნაწილობრივ XV საუკუნეშია გადაწერილი.[3]

ხელნაწერის მხატვრულმა და პალეოგრაფიულმა შესწავლამ, შოთა რუსთაველის მინიატურასთან შედარებითმა ანალიზმა, გამოავლინა ზოგიერთი მომენტი, რომელიც პორტრეტის დათარიღებისათვის და საერთოდ ხელნაწერის ისტორიისათვის საინტერესო მასალას წარმოგვიდგენს:

1. ე. წ. ზაზასეულ „ვეფხისტყაოსნის" ხელნაწერში (Q-1082) სხვა ხელნაწერიდან გადმოტანილია არა მარტო შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულება, არამედ ამჟამად ტექსტის გარშემო არსებული ოქროს საღებავით შესრულებული ბორდურებიც.

2. შოთა რუსთაველის მინიატურას ზურგის მხრიდან შემორჩენილი აქვს ტექსტის შემკულობის ანალოგიური ბორდურის ფრაგმენტი, რაც მიუთითებს ოქროს ბორდურებისა და შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულების შესრულების ერთდროულობაზე.

3. მხატვრული და პალეოგრაფიული მონაცემები „ზაზასეული" ხელნაწერის შექმნის შემდეგ სურათს გვიხატავს: ა) ხელნაწერის ტექსტის გადაწერამდე სხვა ხელნაწერიდან გადმოიტანეს შოთა რუსთაველის მინიატურა და ოქროს ბორდურები; ბ) შოთა რუსთაველის დაზიანებული მინიატურა შეამკეს ახალი ჩარჩო-ბორდურით და იმავე სტილში მოხატეს ხელნაწერის დასაწყისი გვერდი თავსამკაულითა და წვრილი ყვავილებისაგან შემდგარი ორნამენტული ფონით; გ) ხელნაწერის მხატვრული შემკობის შემდეგ გადაინერა ტექსტი.

---

[1] ს. კაკაბაძე, ვეფხისტყაოსნის საკითხის გარშემო, მნათობი, 1927, № 11-12, გვ. 252.

[2] ნ. შოშიაშვილი, XII-XIV სს. საქართველოს სახელმწიფო სამართლის ისტორიისა და რუსთველოლოგიის ზოგიერთი საკითხი, ცისკარი 9, 1965, გვ. 148-149.

[3] შ. ამირანაშვილი, ქართული მინიატურა, მოსკოვი, 1966, გვ. 46.

ხელნაწერის შემკულობის საერთო სტილის და ცალკეული ფურცლების შესწავლამ დაგვანახა, რომ არა მარტო შოთა რუსთაველის პორტრეტი, არამედ მხატვრული ბორდურებიც არ იყო ამ ტექსტისათვის თავიდანვე განკუთვნილი და რომ ისინი იმავე ხელნაწერიდანაა აღებული, რომელაც ეკუთვნოდა შოთა რუსთაველის პორტრეტი.

ჩვეულებრივ მხატვრული ბორდურები (მაგ., ავალიშვილისეული ვეფხის-ტყაოსნის H–2075 ბორდურები, სპარსული საბუთების მხატვრული ბორდურები) მზადდებოდა ცალკე, დამოუკიდებლად და შემდეგ უერთდებოდა ტექსტის გვერდებს ისე, რომ ძნელია ამ შეერთების ადგილის შემჩნევა თვალით. ბორდურისა და ტექსტის გვერდების კიდეები ერთმანეთზე ოდნავ გადადიოდა და ეს ადგილი შემდეგ იფარებოდა ფერადი ხაზებისაგან შემდგარი ფაქიზად შესრულებული წვრილი ზოლებით. ამ შემთხვევაში ზაზასეული ხელნაწერის ტექსტის ფურცლები შეერთებულია ბორდურებთან მეტად უხეშად. ეს იმის გამო, რომ ბორდურები სხვა ხელნაწერიდან გამოყენებულია ფერადხაზოვანი ზოლებით. ისინი ამოჭრილია ისე, რომ მათ შერჩათ ძველი ფურცლის ნაწილებიც, რითაც მიწებებულნი არიან ტექსტის გვერდებს. ნაწიბურები საკმაოდ შესამჩნევია, კიდეები ფართოდაა ერთმანეთზე გადასული, რის გამოც შეერთების ადგილები მეტად უხეშია, ბორდურები ოდნავ დანაოჭებული. შემორჩენილ ძველი ფურცლის კიდეებზე შესამჩნევია, რომ ტექსტია გადაშლილი და ზედ ახალი – ზაზასეული ხელნაწერის ტექსტია დაწერილი (8v, 31v, 35v, 41r, და სხვ.). ამ ნაწიბურებზე ასევე ჩანს მთელ სიგრძეზე ერთმანეთის მოშორებით ასოების ნაშთები (11r, 13r), რომლებიც უნდა ასახავდნენ ძველი ვეფხისტყაოსნისეული ტექსტის სტრიქონებს შორის ინტერვალებს. გარდა ამისა, თანამედროვე ტექსტის სტრიქონები გადადიან ძველი ფურცლის კიდეებზე, რაც იმის დამამტკიცებელია, რომ ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერი გადაწერილია ტექსტის ფურცლების ბორდურებთან შეერთების შემდეგ. ტექსტის ფურცლები რომ სპეციალურად ამ ბორდურებზეა მორგებული, მიგვითითა იმ გარემოებამაც, რომ ისინი ჩართულია დაუზიანებელ ბორდურებში (ხელნაწერი რომ დაზიანებული ყოფილიყო, უნდა გაცვეთილიყო მისი კიდეები, ამ შემთხვევაში – ბორდურები).

ოქროს ბორდურები და შოთას მინიატურა რომ ერთი ხელნაწერიდანაა აღებული ამას ამტკიცებს ის, რომ მინიატურას მეორე მხრიდან ზედა ნაწილში შემორჩენილი აქვს ტექსტის ოქროს ბორდურის ანალოგიური ფრაგმენტი, რომელიც მინიატურის თანადროულია.

ოქრო ამ პატარა ფრაგმენტზე საკმაოდ გადაქექილია, მაგრამ ნახატი ნათლად გასარჩევია. ტექსტის ბორდურები, როგორც ზევით იყო აღნიშნული, თითოეულ გვერდზე იმეორებენ სტილიზებული ყვავილების ერთი და იგივე ორნამენტს. ამ ფრაგმენტზეც იგივე ნახატია წარმოდგენილი. ტექსტის ბორდურებისაგან განსხვავებით, ბორდურის ეს ფრაგმენტი მინიატურის ფურცელთან შერწყმულია

ისე, რომ ნაწიბურების შეერთების ადგილი სრულიად შეუმჩნეველია, მეტად ფაქიზადაა გაყვანილი ფერადხაზოვანი ზოლები (ეს ზოლი recto მხიდან ემთხვევა კიდეც მინიატურის კიდეს).

მინიატურის ზურგის მხარე დაზიანებულია, მრავალ ადგილას აღდგენილი და გვიანდელი ნარწერებითაა დასერილი. ფრაგმენტი ნაწილობრივ ამ რესტავრაციის ქვეშაა მოქცეული. მაგრამ აშკარად ჩანს, რომ მისი ფონი ერწყმის ფურცლის ფონს (მაშინ როდესაც ხელნაწერი ტექსტის გვერდები ბორდურის ფონისაგან განსხვავებული, უფრო ღია ფერისაა) და ტოვებს შთაბეჭდილებას, რომ იგი მისი განუყოფელი ნაწილია. როგორც ჩანს, ასეთი პატარა, მაგრამ მნიშვნელოვანი დეტალი მკვლევართა ყურადღების გარეშე დარჩა. ამრიგად, ფრაგმენტი ნაწილია იმ ბორდურისა, რომელიც უფრო ადრეული ხანის ვეფხისტყაოსნისეულ ხელნაწერში, მსგავსად ტექსტის გვერდებისა, ამკობდა შოთა რუსთაველის მინიატურას. რადგან მინიატურა ერთვოდა ხელნაწერს როგორც სატიტულო ფურცელი, ხოლო ბორდურები კი მზადდებოდა ორმხრივ მოხატული, ამიტომ მინიატურას ორნამენტი მეორე მხრიდანაც შემორჩა. შემდეგ, როდესაც აღადგინეს შოთას მინიატურა, უკვე დაზიანებულ შემორჩენილ ფრაგმენტზე დააკრეს ახალი ჩარჩო-ბორდური.[1]

მხატვრული და პალეოგრაფიული მონაცემების საფუძველზე ცხადი გახდა, რომ შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულების ჩარჩო (ლურჯი საღებავებით შესრულებული ნახატობა) შესრულდა მაშინ, როდესაც გადაიწერა ე. წ. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის ტექსტი. ერთი მხატვრის მიერ შეიმკო ხელნაწერის დასაწყისი გვერდიც. ამას ადასტურებს ის გარემოება, რომ პირველი გვერდი ხელნაწერისა, რომელიც შემკულია თავსართითა და ორნამენტირებული ფონით, გადაწერილია ტექსტის ხელით. თავის მხრივ, ტექსტი შესრულებულია მხატვრობასთან ერთდროულად: ტექსტის ფონი განუყოფელია თავსართისაგან, იგი მოფენილია თავსამკაულის სტილში შესრულებული ორნამენტით, რომელზედაც დაწერილია ტექსტი. ამდენად შოთა რუსთაველის მინიატურის ახლანდელი დეკორაციული ჩარჩო, რომელიც შესრულებულია თავსამკაულის სტილში, ხელნაწერი ტექსტის ერთდროულიცაა. ჩარჩო-ბორდურისა და თავსამკაულის სტილიც შეესაბამება ხელნაწერი ტექსტის პალეოგრაფიულ

---

[1] ცხადია, ადრეული პერიოდის ხელნაწერიც ვეფხისტყაოსანი იყო, რადგან შოთას პორტრეტი, როგორც სატიტულო ფურცელი, წარმოდგენილი იქნებოდა მხოლოდ შოთას პოემის ხელნაწერში. ხელნაწერის ბოლოს ბორდურზე არსებული მინაწერიც: „ამ ვეფხიტყაოსნის ფურცელი ორას თორმეტი არისო“, ბორდურებიანი ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერის პაგინაციას უნდა აღნიშნავდეს, მით უმეტეს, იგი შესრულებულია ტექსტისაგან განსხვავებული ხელითა და განსხვავებული ფერის მელნით. ფურცელთა ახალ ნუმერაციასთან შეუსაბამობას გ. ლეონიძე, პლ. იოსელიანის ცნობაზე დაყრდნობით, იმით ხსნის, რომ ხელნაწერში შოთას მინიატურის გარდა უნდა ყოფილიყო პოემის ამჟამად დაკარგული 21 სიუჟეტური კომპოზიცია.

დათარიღებას, კერძოდ მე-17 საუკუნეს. ორნამენტული ნახატით, კოლორიტითა და წერის მანერით ისინი ახლოს დგანან მაგ. ბაღდასარაშვილის მიერ გადაწერილ მე-17 საუკუნის ვეფხისტყაოსნის თავსამკაულის მხატვრობასთან.[1]

ამრიგად, ზემოთ აღნიშნული დაკვირვებების საფუძველზე ე. წ. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის Q-1082 ხელნაწერის შექმნის სურათი ასეთნაირად წარმოგვიდგება: ხელნაწერი ორ ეტაპზეა შექმნილი. პირველ ეტაპზე შესრულდა შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულება და ოქროს ბორდურები, რომლებიც ერთი და იმავე ხელნაწერის შემკულობას წარმოადგენენ. მეორე ეტაპზე კი ეს მხატვრული ბორდურები და შოთას მინიატურა გამოიყენეს დღეს ჩვენს ხელთ არსებული ე. წ. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის ტექსტის შესამკობად, მხოლოდ ტექსტის გადაწერამდე შეამკეს შოთა რუსთაველის მინიატურა recto მხარეს ახალი ჩარჩო-ბორდურით და იმავე სტილში მოხატეს ხელნაწერის დასაწყისი გვერდი ორნამენტირებული ფონითა და თავსამკაულით.

ზაზა ციციშვილისეული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერი, როგორც პალეოგრაფიული ნიშნების, ისე მასში მოხსენიებული ისტორიული პირების – ხელნაწერის მომგებელის ზაზა ციციშვილისა[2] და ხელნაწერის გადამწერის იოსებ თბილელის მიხედვით, დათარიღებულია მე-17 საუკუნით, კერძოდ 1661-64 წლებით.

ზემოთ აღნიშნული გარემოება, რომ ოქროს ბორდურები და შოთა

---

[1] აღმოსავლურ ხელნაწერებში ასეთი ტიპის ბორდურები ხშირადაა გამოყენებული მინიატურების შესამკობად. ზოგიერთ შემთხვევაში განმეორებულია ჩარჩო-ბორდურის ორნამენტის სქემატური ნახატიც.

[2] ხელნაწერის ბოლოს მოხსენებულ ლევან მირზას (მისი სახელი, როგორც აღნიშნული იყო, დაწერილია სარდალ სახლთუხუცეს ზაზას ამოშლილ წარწერაზე და შესრულებულია ტექსტის მსგავსი ფერის მელნით და მეტად მიმსგავსებული ხელით) გ. ლეონიძე ვახტანგ VI-ის მამად მიიჩნევს. როგორც ჩანს, ხელნაწერი ლევან მირზას ოჯახის კუთვნილებას წარმოადგენდა. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის ტექსტი ნაბეჭდი ვეფხისტყაოსნის ვახტანგისეული გამოცემის წყაროდაა მიჩნეული. პლ. იოსელიანი და შემდეგ გ. ლეონიძე აღნიშნავდნენ, რომ ვახტანგ VI თავისი გამოცემის ბეჭდვის დროს ამ ხელნაწერით ისარგებლა და მისი ორთოგრაფიული შეცდომებიც გაიმეორა. მე-17 საუკუნის ვეფხისტყაოსნის რედაქციების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ს. ცაიშვილი ასკვნის, რომ „ზაზასეული ხელნაწერის შემოკლების შედეგად შემუშავდა 1712 წლის გამოცემა. იხ. ს. ცაიშვილი „ვეფხისტყაოსნის ვახტანგისეული გამოცემის წყაროები", საიუბილეო კრებული „შოთა რუსთაველი", გამომცემლობა „მეცნიერება", თბილისი, 1966 წ., გვ. 170. ზემოთაღნიშნულ გარემოებათა გათვალისწინების საფუძველზე იქნებ შესაძლებელი იყოს აიხსნას მიზეზი, რამ გამოიწვია უფრო ადრეული ხანის ვეფხისტყაოსნის დაუზიანებელ, ოქროს საღებავით შესრულებულ ბორდურებში ამ ახალი ტექსტის ფურცლების ჩადგმა. ვარაუდის სახით გვინდა აღვნიშნოთ: ხომ არ ყოფილა ასეთი მნიშვნელოვანი რედაქციის ტექსტი თვით ვახტანგ VI მიერ საგამომცემლოდ საგანგებოდ მომზადებული?

რუსთაველის მინიატურა ერთ ხელნაწერს ეკუთვნოდა და ამდენად ერთ დროსაა შესრულებული, საშუალებას გვაძლევს ბორდურების შესრულების დრო გამოვიყენოთ შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულების დასათარიღებლად.

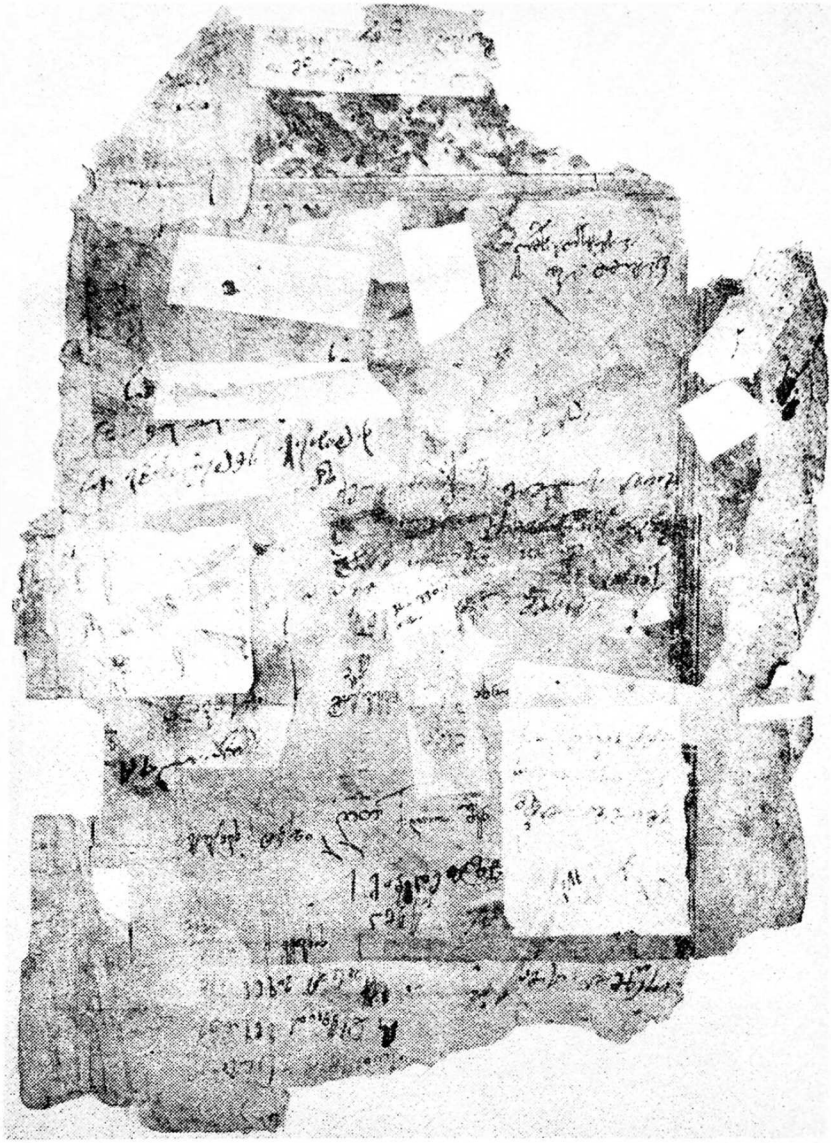
მხატვრული ბორდურები სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით გვხვდება სპარსულ, შუააზიის XVI-XVII სს. ხელნაწერებში.[1] ქართულ მინიატურულ მხატვრობაში ასეთი ბორდურები წარმოდგენილია 1600 წლის ახალო ხანებისათვის გადაწერილ ავალიშვილისეულ H-2074 ვეფხისტყაოსნის (მხოლოდ აქ ორნამენტულ ნახატში ადამიანთა, ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებანია ჩართული) და 1680 წ. გადაწერილ და მოხატულ ზემოთ აღნიშნულ ბეგთაბეგისეული ვეფხისტყაოსნის H-54 ხელნაწერთა ტექსტის თითოეულ გვერდზე (ეს ბორდურები „ზაზასეული" ხელნაწერის ბორდურების მსგავსად შესრულებულია ოქროს საღებავებით, მხოლოდ ცალკეულ გვერდზე სხვადასხვა ორნამენტული ნახატია წარმოდგენილ. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის გათვალისწინების საფუძველზე ოქროს ბორდურებისა და ამდენად შოთა რუსთაველის მინიატურის შესრულების დრო მე-17 ს. ახლო ხანას შეიძლება მივაკუთვნოთ.



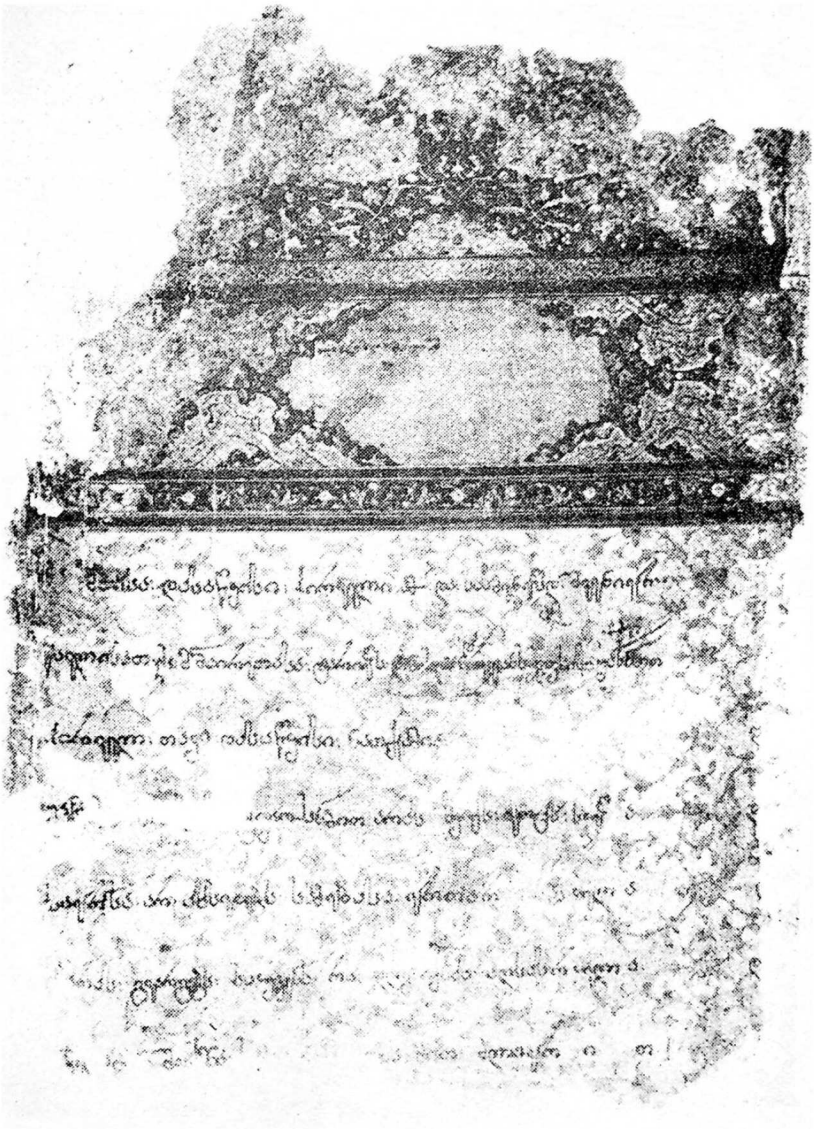
[1] Ф. Розенберг. Персидская миниатюра конца XVI века, ИАИМК, т. И, 1922, табл. XIII., Среднеазиатские миниатюры XVI-XVII вв., под редакцией Л. Гюзаляна, 15, 23., Табл. 39 39 59 6. Мукаддим Ашрафи, Миниатюры XVI века в списках произведений Джами из собраний СССР, Москва, стр. 17, 19, 23, 33. იხ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცული მე-17 ს. სპარსული საბუთები 7, 8, 9, 11, 41, 44.



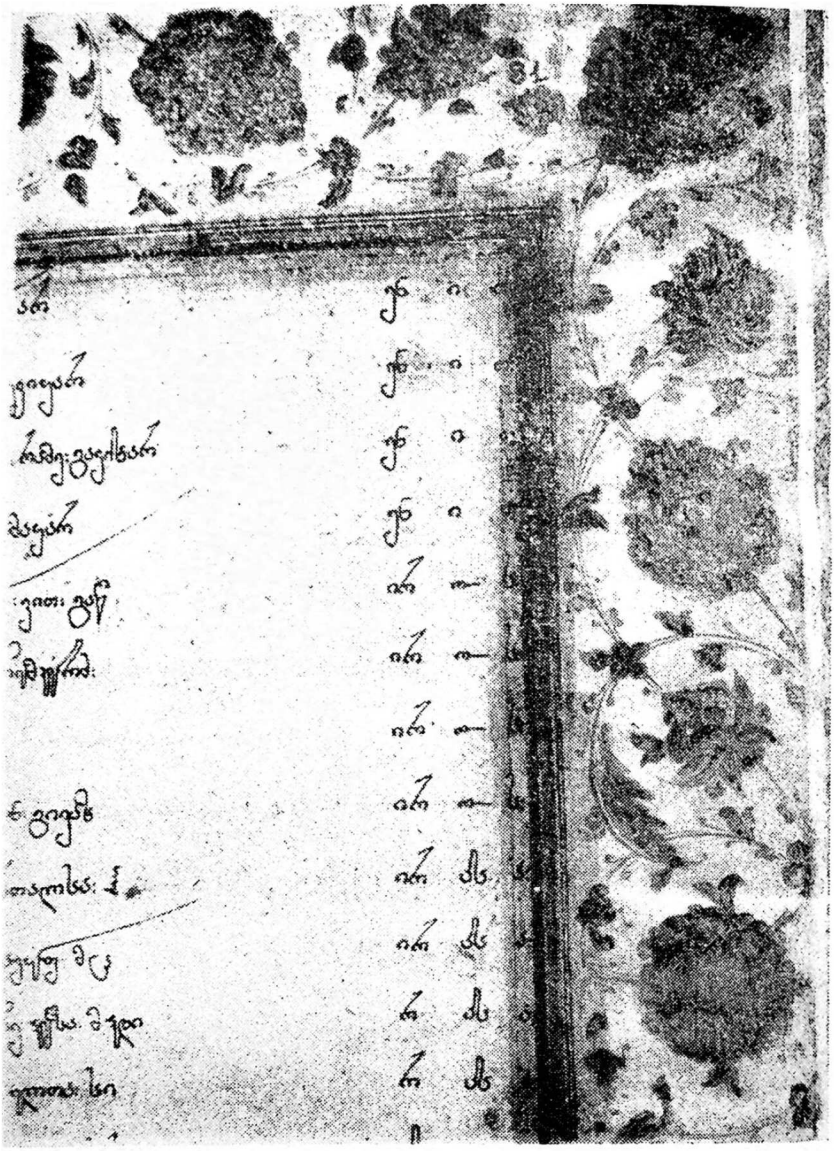
შოთა რუსთაველის მინიატიურა ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერიდან (Q-1082) (ინახება შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმში)



შოთა რუსთაველის მინიატიურის მეორე მხარე გვიანდელი მინაწერებითა და ოქროს ბორდურის ფრაგმენტით



XVII ს. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის (Q-1082) პირველი გვერდი



XVII ს. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის (Q-1082) ტექსტის შემკულობა ოქროს ბორდურებით

პალეოგრაფიული ძიებანი
II, თბ.,1969, გვ. 108-116

# ძველ ქართულ ხელნაწერ წიგნთა შემკულობის აღმნიშვნელი ზოგიერთი ტერმინის შესახებ

ძველ ქართულ წერილობით ნყაროებში სამწიგნობრო ხელოვნების გამომხატველი არაერთი ტერმინია შემონახული. ხელნაწერი წიგნის შექმნისათვის საჭირო საქმიანობას, რომელიც გულისხმობს ერთმანეთზე დამოკიდებულ თანმიმდევრულ პროცესებს, კერძოდ ეტრატის დამზადებას, ტექსტის გადაწერას, მოხატვას, აკინძვას, შემოსვას, მოჭედვას – თავისი ტერმინოლოგია გააჩნია. მთელ რიგ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში ასევე ვხვდებით ხელნაწერი წიგნის შემკულობის ცალკეული ელემენტების აღმნიშვნელ ტერმინებსაც.

ხელნაწერის მდიდრულად შემკობა მომგებელის ძირითად საზრუნავს წარმოადგენდა. ეკლესია იყო დამკვეთი თუ კერძო პირი, ცდილობდნენ ხელნაწერი მდიდრულად შემკული და დაკაზმული ყოფილიყო. მომგებელთა ვინაობა, მათ მიერ ჩატარებული საქმიანობა ხშირად აღნიშნულია მინაწერებში. აქ, ისევე როგორც გადამწერისა და მომხატველის ანდერძებში, ვხვდებით დეკორის ცალკეული ელემენტების შესატყვის ტერმინებს.

ხელნაწერის ანდერძ-მინაწერებში დამოწმებული ცნობები დეკორაციული მორთულობის ელემენტების შესახებ ხშირად ეხება მახარებელთა გამოსახულებებსა და ოთხთავის საძიებელთა – კანონთა დეკორაციულ ჩარჩოებს. ზოგჯერ შემკულობის ეს ელემენტები იხსენიება „ხატისა და კამარის“ სახელწოდებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ოთხთავის მორთულობა შეიცავს დეკორის განსაზღვრულ ელემენტებს და მათ შორის მახარებელთა გამოსახულებანი და კამარები წარმოადგენს ამ შემკულობის ძირითად და აუცილებელ კომპონენტს.

995 წელს გადაწერილ ტბეთის ოთხთავში[1] მომგებლის სამოელ ეპისკოპოსის ანდერძში ნათქვამია: „...წიგნი ესე ოთხი თავი სახარებაი ვპოვე აღწერილი და შემკობილი ყოვლითა განგებულებითა, ხოლო ნაკლულევან იყო ხატთა და კამარათაგან და გულსვიდგინე დიდითა ხარკებითა და გამოვიხუენ ესე ხატნი და კამარანი საბერძნეთით ქალაქით დიდით სამეფოთ და ჩაურთენ ამას წმიდასა

[1] ხელნაწერი ამჟამად დაცულია პეტერბურგის სალტიკოვ-შჩედრინის საჯარო ბიბლიოთეკის ხელნაწერ წიგნთა განყოფილებაში. მახარებელთა მინიატიურები და კამარები XI საუკუნეს მიეკუთვნება.

სახარებასა". ხელნაწერის ანდერძში დასახელებულ შემკულობის ელემენტებში „ხატნი და კამარანი", თუ „ხატთა და კამარათა" იგულისხმება მახარებელთა გამოსახულებანი და კანონთა დეკორაციული ჩარჩოები, რადგან ხელნაწერი მხოლოდ დეკორის ამ ელემენტებს შეიცავს და ისინი, მთლიან ფურცელზე წარმოდგენილნი, ანდერძის თანახმად ტექსტში შემდგომაა ჩართული. 1304 წელს გადაწერილ შიომღვიმის ოთხთავში (H-1344) გადამწერის ანდერძში ორჯერაა განმეორებული შემკულობის ზემოთ დასახელებული ელემენტები: „განსრულდა წმიდაჲ ოთხთავი სრული ყოვლითა განგებითა ხატითა და კამარითა", ან კიდევ „ოთხთავი სახარებაი, სრული ყოვლითა განგებითა, კამარითა და ხატითა".

ზოგიერთ შემთხვევაში „ხატისა და კამარის" კონტექსტში ხატის მაგივრად დასახელებულია მახარებელნი, რაც უფრო მეტად განმარტავს ამ ცნების მნიშვნელობას. მაგ. XIV ს. ოთხთავში (H-2125), რომლის შემკულობა ეკუთვნის ცნობილ კალიგრაფსა და მხატვარ ავგაროზ ბანდაისძეს, მათე მახარებლის გამოსახულების ქვევით მიწერილია: „ესე ოთხნი მახარებელნი და ზემოჲთ კამარანი დაიხატნეს ჴელითა ავგაროზ ბანდაისძისაჲთ, შენდობა ყავ(თ)", ან კიდევ, XI ს. ალავერდის ოთხთავზე (A-484) დართულ ანდერძში ივანე ლიპარიტის ძე აღნიშნავს, რომ მან კაცხის მონასტერს შესწირა „ოთხთავი ერთი სრული, გამოკრებული ზანდუკითა და კამარითა, შიგან წმიდანი მახარებელნი ოქრომელნითა დაწერილნი". წყაროსთავის XII ს. (Q-907) ხელნაწერის მომგებელის იოანე საფარელ მტბევარის ანდერძში აღნიშნულია: „წმიდაჲ ესე ოთხთავი დავაწერინე და მოვაჭედინე ყოვლად, სრულებით თვალითა და მარგალიტითა ხატითა და ზანდუკითა კანონითა და ქრონიკონითა სრული". ანდერძში მითითებული ხატნი ასევე მახარებლებს განმარტავენ (ხელნაწერი დასურათებულია მხოლოდ მახარებელთა გამოსახულებებით), „კამარის ნაცვლად კი ამ შემთხვევაში „კანონითა" არის გამოყენებული.

ამრიგად, ყველა ზემოთ დასახელებულ ანდერძებში იგულისხმებიან დეკორის განსაზღვრული ელემენტები: ხატნი წარმოდგენილია მახარებელთა გამოსახულებების მნიშვნელობით, კამარანი კი ოთხთავის საძიებლის – კანონთა დეკორაციულ შემკულობას ეწოდება.

ხატი საბასთან განმარტებულია შემდეგნაირად: „ხატი ანუ მსგავსი სახე".[1] ამის მაგალითები ძველ ტექსტებში მრავლად მოგვეპოვება. „ჰბაძევთ სიჴელოვნითა ხატსა სულიერთასა" – მიუთითებს იოანე ოქროპირი ტაძრის მომხატველებს (A-19, X ს.).[2] ალავერდის ოთხთავში დართულ ავგაროზის წერილში ნათქვამია: „წარავლინა ავგაროზ მთავარმან მხატვარნი გამოსახვად ხატისა უფლისასა და მიღებად მისა", ან „მხატვარი გამოჰსახვიდა ხატსა მისსა და ვერ ეძლო რამეთუ ვერ განიცდიდა მსგავსებასა მისსა, მაშინ მოყუასმან

[1] სულხან-საბა ორბელიანი, თხზულებანი, $IV_2$, თბილისი, 1965, გვ. 416.

[2] ი. აბულაძე, ძველი ქართული ლექსიკიდან, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, ტ. I, 1959, გვ. 170.

მისმან ჰრქვა მას: მიეც ხილვათ იგი ხელთა მისთა, ხოლო უფალმან მიიღო ხილვაი იგი და დაედვა პირსა ზედა თჳსსა და მეყსეულად გამოესახა ხატი მისი მას ზედა".

ხატი ძველ წერილობით წყაროებში ნმიდანთა და ანგელოზთა პორტრეტული გამოსახულების აღსანიშნავ ტერმინად იხმარებოდა. მდიდრულად შემკულ ხატებს ეკლესიის შესამკობად იყენებდნენ. არსებობდა ჭედური ხატი: მელქისედექმა მცხეთის ეკლესიას შესძინა (XI ს.) „ხატი მაცხოვრისაი ვეცხლისაი, ოქროჲთა ცურვებული". გვხვდება ხატი მინანქრისა: „სამარხავსა ჩუენსა – ნათქვამია ალავერდის ოთხთავში არსებულ ანდერძში – დავასუენე ხატი წმიდის გ´ი მთავარმოწამისაი ოქროჲსაი მინაჲთა". ხატი იყო ფერწერულიც. ლაბეჭინის ეკლესიის მეორედ მაშენებელი (XIII ს.) აღნიშნავს: „ოცი ხატი წამლითა დავაწერინე"-ო. ხატს ძველი წყაროები უწოდებენ ხელნაწერის ჭედურ ყდაზე არსებულ გამოსახულებებსაც: „გარეგნით ხატი სხენან ვეცხლისანი" ან „გარე ოქროჲსა ხატითა მოჭედილნი" – ნათქვამია ალავერდის ოთხთავის (A-484) ზემოთ დასახელებულ ანდერძში.

ხელნაწერებში, როგორც ვხედავთ, ხატი ისევ და ისევ პორტრეტული გამოსახულების აღმნიშვნელ ტერმინად იხმარება. რამდენადაც მახარებლები სახარების ტექსტის ავტორებს წარმოადგენენ, მახარებლის გამოსახულება ხატის ცნებასთანაა დაკავშირებული.

ტერმინი „კამარა" ყველგან განმარტებულია როგორც არქიტექტურული ტერმინი. თანამედროვე სპეციალურ გამოკვლევებში ტერმინი კამარა «свод» – ცნების გამომხატველია, თაღი კი «арка» ცნებას დაუკავშირდა.[1] ისტორიულ ნარსულში ქართულ ხუროთმოძღვრებაში იგი იხმარებოდა როგორც დღევანდელი «свод» – კამაროვანი გადახურვის ცნების, ისე арка – თაღის ცნების გამოსახატავად (ჯუანშერთან, სერაპიონ ზარზმელთან თაღის მნიშვნელობითაა ნახმარი, ლარგვისის 1470 წ. შეწირულების წიგნში კამარის მნიშვნელობით).

ამჟამად მინიატურულ მხატვრობაში „კამარებს" უწოდებენ დეკორაციული ჩარჩოთი შემკულ სახარების საძიებლებს – ე. წ. კანონებს. როგორც ძველ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებიდან ჩანს, „კამარის" ცნება «арка» – თაღის ცნებას შეესაბამებოდა. მას უწოდებენ არა მარტო იმ დეკორაციულ ჩარჩოს, რომელშიც საძიებლები იყო ჩაწერილი (კამარის მხატვრული არქიტექტონიკის კლასიკურ ნიმუშს წარმოადგენს სვეტებზე დაყრდნობილი ნახევარწრედი), არამედ X ს. იგი იხმარებოდა იმ დეკორაციული თაღის აღმნიშვნელ ტერმინადაც, რომელშიც მინიატურები იყო ჩაწერილი. ჯრუჭის I ოთხთავის (H–1660, მხატვრობა შესრულებულია 940 წელს). მინაწერში აღნიშნულია: „ქ შეიწყალე ამათ კამარათა მწერალი თეოდორე".[2] ხელნაწერი

---

[1] გ. ჩუბინაშვილი, "Arc Georgica", ტ. I, წინასიტყვაობა.

[2] ივ. ჯავახიშვილის განმარტებით კამარების დამხატველს განსაკუთრებული სახელი „კამარათა მწერალი" ჰრქმევია. იხ. „ქართული პალეოგრაფია", თბილისი, 1949, გვ. 76.

კამარების – ე. ი. კანონთა გარდა შეიცავს მახარებელთა გამოსახულებებსაც, რომლებიც შეთავსებულია ახალი აღთქმის ერთ-ერთ სცენასთან. ეს ერთი სტილით შესრულებული მხატვრობაა, ამდენად აქ მოხსენიებული ოსტატი – ხელნაწერის მთელი შემკულობის ავტორია. რამდენადაც ეს მინიატურები ჩართულია კანონების მსგავს დეკორაციულ თაღედში, ხელნაწერის მომხატველი კამარათა მწერალს უწოდებს თავის თავს.

დ. აინალოვი, ბიზანტიური ხელოვნების ცნობილი მკვლევარი, აღნიშნავს, რომ ასეთი სახის დეკორაციული ჩარჩოები თან ახლავს იმ სატიტულო ფურცლებს, სადაც წარმოდგენილი იყო რაიმე სიმბოლური, მნიშვნელოვანი და ასახელებს რიგ მაგალითებს, კერძოდ 354 წლის კოსტანტინეს ცნობილ კალენდარს და VI ს. სირიულ ხელნაწერს, რომელიც მისი მომხატველის რაბულის სახელითაა ცნობილი; იგი მიუთითებს 995 წელს გადაწერილ ერთ-ერთ სომხურ ხელნაწერზე, სადაც ასეთი ტიპის ორნამენტირებულ ჩარჩოებს კამარა ეწოდებათ და აღნიშნავს, რომ მათი პროტოტიპები აღებულია პომპეის ფრესკებიდან.[1] სომხურ სამეცნიერო ლიტერატურაში (ა. სვირინი, ს. ლისიციანი, ა. მნაცაკანიანი) მიჩნეულია, რომ ეს კამარა – хоран წარმოადგენს სპეციალური დანიშნულების მქონე არქიტექტურულ ნაგებობას, კერძოდ ბერძნული ამფითეატრის მსგავს მოედანს.[2] უნდა აღინიშნოს, რომ წიგნის დეკორაციული მხატვრობა მჭიდროდაა დაკავშირებული ფრესკებთან და არქიტექტურასთან. მინიატურების ფონზე წარმოდგენილი შენობები იმეორებენ ანტიკურ ნაგებობებს, ფიგურების პოზები კი ბერძენი პოეტების, ფილოსოფოსების, ორატორების ქანდაკებებს.[3]

შეითვისა რა არქიტექტურული დეტალის მოხაზულობა, X ს. მოყოლებული ქართულ ხელნაწერებში „კამარა“ იქცა ოთხთავის დასაწყისში წარმოდგენილ საძიებელთა აღმნიშვნელ პირობით ტერმინად. ეს სახელი ამ საძიებლებმა შეინარჩუნეს მას შემდეგაც, როცა დეკორაციული ჩარჩოს კამაროვანი მოხაზულობა XI საუკუნიდან მოყოლებული იცვლება სწორკუთხა ფორმით.

ძველ წერილობით წყაროებში ცნობები მოხატული საზედაო ასოების შესახებ ძალიან მცირეა. მაგრამ ძველთაგანვე საზედაო ასოები გამიჯნულია დეკორის სხვა ელემენტებისაგან, ისინი დამოუკიდებელ მხატვრულ ერთეულებადაა მოხსენიებული. იმ შემთხვევაში, როცა ხელნაწერი შეიცავს საზედაო ასოებს, ხატისა და კამარის გვერდით ისინი მოიხსენიება, როგორც შემკულობის ტოლფასოვანი ელემენტი. XI ს. ალავერდის ოთხთავში აღნიშნულია: „შევწირე ოთხთავი ერთი სრული და გამოკრებული ზანდუკითა და კამარითა, შიგან წმინდანი მახარებელნი ოქრომელნითა დაწერილნი და ყოველი ასომთავარი

---

[1] Д. В. Айналов, Эллинистические основы византийского искусства. Записки имп. русск. арх. овщ. т. XII, 1901.

[2] Friend A. B., The Portraits of the Evangelists in Greek and Latin manuscripts. Art studies. 1927, Cambridge. გვ. 143.

[3] Э. Х. Петросян, Театральные и плясовые черты в средневековых армянских миниатюрах, Автореферат, Ереван, 1967 г. стр. 11.

ოქრომელნითა დაწერილი". რამდენადაც აქ ლაპარაკია ასოებისა და მახარებლების მოხატვაზე, რომლებშიც ოქრო გამოყენებულია ფონის შესაფერავად, მრავალი დეტალის დასამუშავებლად, ამდენად ოქრომელანი ანდერძში საღებავის მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ.

ალავერდის ოთხთავში ნუსხურით დაწერილ ტექსტს აბზაცების დასაწყისში ამკობენ ორი სახის მთავრული ასოები: ერთია, ორნამენტული ნახატობითა და ფერადებით შესრულებული, ხოლო მეორე ტექსტის მელნით ან სინგურით შემოხაზული მთავრული ასოები. „და ყოველი ასომთავარი" ზემოთხსენებულ ანდერძში ორივე სახის ინიციალებს გულისხმობს.

ანტონ კათალიკოსი პირველი სახის ასომთავრულებს „საზენაოს" უწოდებს და მიუთითებს, რომ მათ იყენებდნენ სათაურების აღსანიშნავად, „საღმრთო" და „დიდებულთა" სახელების დასაწერად და რომლებიც, მისივე სიტყვებით რომ ვთქვათ, „სხუად და სხუად ყვავილოვანად და რაულამდე შესახედავად დაინაკუწთების". ასომთავრულად კი ანტონ კათალიკოსი მიიჩნევს დანაკვეთის გარეშე წარმოდგენილ საზედაო ასოებს.[1]

ნუსხურით დაწერილ მთელ რიგ ხელნაწერთა ცნობებში საზედაო ასოები გამიჯნულია ტექსტის ასოებისაგან. ე. წ. მარტვილურ გულანში, რომლის ტექსტი ნუსხურითაა ნაწერი, დიდი ზომის მთავრული ასოების შესახებ შემდეგია ნათქვამი: „ასომთავრული წამიხდა და გული გამომეცვალა", ხოლო როცა საუბარია ტექსტის ასოებზე, მაშინ იგი მთავრულის გარეშეა მოხსენებული: მაგ. „მე შეკვრასა ვიღწოდი, ხ´იგი დაბნელებულ ასოთა განახლებასა" ან „რაც ჩემის უცოდინარობით ან წინწილი დამეკლოს ან ასო შეცდომით მომსელოდეს" და სხვ.

საუკუნეების მანძილზე ნუსხური, მხედრული ტექსტების შესამკობად რჩებიან მრგვალოვანი ასომთავრულის გადიდებული ზომის ცალკეული ასოები. მათი სახელწოდება სავსებით ამართლებს მათ დანიშნულებას. „ასომთავარი" – ეს სახელწოდება პირდაპირ მიუთითებს მათ მნიშვნელობაზე. საუკუნეების მანძილზე, ქართული ანბანის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე მათ ხელნაწერი გვერდის საერთო კომპოზიციაში მნიშვნელოვანი ადგილი აქვთ დათმობილი. ისინი იხმარებიან სათაურებისათვის, აბზაცების დასაწყისში, ხშირად მხატვრულად შემკულნი ცალკეულ თავებს ერთმანეთისაგან მიჯნავენ.

ძველ ქართულ ანდერძ-მინაწერებში გვხვდება „წერა„ ზმნისაგან ნაწარმოები რამდენიმე ტერმინი: მწერალი, დაწერილი, გამოწერა, რომელიც მხატვრის, დახატვის, გამოხატვის მნიშვნელობითაა ნახმარი. ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით შეიძლება დავასახელოთ რამდენიმე მნიშვნელოვანი ძეგლი, სადაც ეს ტერმინებია გამოყენებული.

X ს. ხელნაწერში, ე. წ. ჯრუჭის 1 ოთხთავში (H-1660), როგორც ზევით იყო აღნიშნული, კანონებისა და მინიატურების მომხატველს კამარათა მწერალი

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 117.

ეწოდებოდა. X ს. სვანურ მრავალთავში (A-19), რომელიც შეიცავს იოანე ოქროპირის სიტყვას „ტაძრის მწერალთათვის", წარმოადგენს მითითებებს ტაძრის მომხატველთათვის. ტექსტში რამდენჯერმეა განმეორებული მწერალი, რომელიც შინაარსის მიხედვით მხატვრის ცნებას შეესაბამება. ამავე ძეგლში გამოყენებულია ტერმინი გამოწერა, რომელიც გამოხატვას ნიშნავს: „ჰბაძევთ „სიჴელოვნითა ხატსა სულიერთასა და შეზავებად ფერსა და ამსგავსებდ ხატსა, ვითარცა-იგი იხილნის პორციელნი, და გამოსწერეთ კაცთა და პირუტყუთა..." მე-11 ს. ერთ-ერთ ხელნაწერში (A-134) ვკითხულობთ: „ცხორებანი და მოქალაქობანი ღ´თ შემოსილთა და ნ´თა მ´მთანი: მსგავს არიან მაგალითსა მხატვართასა რ´ვა იგინი გ´ნიცდიან პირვ´ლ გამოსახულსა სახესა და ჴელოვნებით მიამსაგვსებენ გამოწერილსა მას და შუენიერად გ´ნაწესებენ მრავალ ფერთა სახეთა". აქაც გამოწერილი გამოხატულის მნიშვნელობითაა ნახმარი.

XI ს. ალავერდის ოთხთავში (A-484) არსებულ მომგებელის ანდერძში აღნიშნულია: „შიგან წმიდანი მახარებელნი ოქრომელნითა დაწერილნი და ყოველი ასომთავარი ოქრომელნითა დაწერილი". ხელნაწერი შეიცავს დიდი ხელოვნებით შესრულებულ მახარებელთა გამოსახულებებსა და საზედაო ასოებს. ეს მხატვრობა მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკითაა შესრულებული. მათი კოლორიტი ოქროსა და ფერადი საღებავების შეხამებაზეა აგებული. ანდერძში მითითებული ტერმინი „დაწერილი" შემკულობის ამ ელემენტების მხატვრულად შესრულებას გულისხმობს. ცნობილ ვანის ოთხთავში (A-1335) მხატვრის ანდერძში აღნიშნულია: „ქ. ოქროთი მოიწერა ეს წიგნი მიქაელ ოქროჲთმწერლის კორესელის მიერ". მხატვარი თავის თავს ოქროჲთმწერალს უწოდებს, ხოლო თავის საქმიანობის აღსანიშნავად „მოიწერა" ტერმინს ხმარობს. XII ს. ლიტერატურულ ძეგლში, კერძოდ „ამირანდარეჯანიანში" მოთხრობილია: „ქურციკის ძებნაში აბესალომ ჰინდოთ მეფემ და მისმა სამმა დიდებულმა უკაცურ ადგილას იხილეს ერთი „ქვიტკირი", შევიდეს და ნახეს „ცალ კერძო სამნი დანერილნი", „ოდეს გარე მოიხედნეს, მარცხენისა მჴარსა იგი სამნი ჭაბუკნი ეწერნეს...", „სახლსა შინა უკაცურსა ადგილსა ჭაბუკნი ექუსნი დაწერილნი", „კართა მის ქალაქისათა შესავალსა ამირან დარეჯანის-ძე ეწერა", ან კიდევ: „სახლი იყო დიდი და შუაგულსა სახლისასა ამირან დარეჯანის-ძე დაწერილი იყო".[1]

როგორც ვხედავთ, აქ ტერმინი „დაწერილი" რამდენჯერმეა განმეორებული და შინაარსის მიხედვით დახატულის მნიშვნელობას შეესაბამება.

მე-13 ს. ერთ-ერთ ხელნაწერს, ე. წ. ლაბეჭინის ოთხთავს (A-1563) დართული აქვს მინაწერი, რომელიც ეკუთვნის ლაბეჭინის ეკლესიის მეორედ მაშენებელს გაბრიელ ლაბეჭინელს. იგი მოგვითხრობს ეკლესიის მეორედ აშენებისა და შემკობის შესახებ. მოგვაქვს ჩვენთვის საინტერესო ადგილები. „მოვიყვანე

[1] ძველი ქართული ქრესტომათია, II, შედგ. ს. ყუბანეიშვილის მიერ, თბილისი, 1949 გვ. 3-5.

მხატვარი და რაიცა ხანი დალეწილ იყვნეს, ყველაი ახლად დავაწერინე, მოვიყვანე ოქრომჭედელი, რაიცა ხატი დალეწილ იყვნეს, ყუელაი ახლად მოვაჭედინე... ოცი ხატი ნამლითა დავაწერინე. ამისსა შემდგომად მოვიყვანე მხატვარი და მოვახატვიე სრულად". თვით შინაარსი არკვევს ამ ტერმინთა მნიშვნელობას: როცა ხატების აღდგენაზეა ლაპარაკი, ლაბეჭინელი „მოჭედვა" ტერმინს ხმარობს, როდესაც საუბარია ფერწერული ხატების აღდგენაზე, აღნიშნავს – „ახლად დავაწერინე", რაც ხელმეორედ მოხატვას ნიშნავს. „წამლითა დაწერა" წამლით ანუ საღებავებით (წამალი – საღებავების ცნების შემცველ ტერმინია) მოხატვას ნიშნავს.

ტერმინი დაწერილი ძველად უფრო ფართო შინაარსის შემცველი იყო. იგი რამდენიმე ცნებას აღნიშნავდა. ტერმინი „დაწერილი" ძველ დიპლომატიკაში იურიდიული შინაარსის წერილობით დოკუმენტს ნიშნავდა. ფეოდალური ეპოქის დიპლომატიკის განვითარების პერიოდში ყოველგვარ იურიდიულ შესაქმებას მოიცავდა.[1] ხელნაწერ წიგნთა ანდერძ-მინაწერებში „დაწერილი", როგორც ვხედავთ, ხშირად დახატულის მნიშვნელობითაა წარმოდგენილი. ამ ტერმინის სწორად ახსნა შესაძლებლობას მოგვცემს ამა თუ იმ წერილობითი წყაროს შინაარსის მართებულად გარკვევაში.

„დაწერილის" როგორც დახატულის მნიშვნელობით გამოყენებული ტერმინის ერთ-ერთ ადრეულ ნიმუშად შეიძლება მივიჩნიოთ მელქისედექ კათალიკოსის მიერ მცხეთის საყდრისადმი მიცემული XI ს. ე. წ. მცხეთის საბუთი.

მელქისედექ კათალიკოსი, აღნიშნავს რა მცხეთის ტაძრის შესამკობად ჩატარებულ საქმიანობას, წერს: „შევამკეე ყოვლითა სამკაულობითა, ოქროჲთა და ვეცხლითა, თუალითა და მარგალიტით და საღმრთოთა წიგნთა დაწერითა". შემდეგ ჩამოთვლის ხელნაწერებს და ამბობს „და წიგნები, რომელ მე დამიწერიან, ჯუმლათ არს თავი კე".

მცხეთის საბუთში მითითებული ტერმინები „დაწერითა" და „დამიწერიან" განმარტებული აქვთ კ. კეკელიძეს[2] და ნ. ბერძენიშვილს.[3]

კ. კეკელიძის აზრით, ტერმინი „დაწერილი" აქ იურიდიული ტერმინის მნიშვნელობით იხმარება და ნიშნავს შეწირულების წერილობით დადასტურებას. ნ. ბერძენიშვილი მთელი რიგი არგუმენტების მოყვანით გამორიცხავს შეწირულების ფაქტს და მათ უკავშირებს ტერმინ „მომიგიან", რომ გამონათქვამებით „შევამკეე საღმრთოთა წიგნთა დაწერითა" (მისი აზრით, იურიდიული დოკუმენტის დადებით შემკობა გაუგებარია) და „წიგნები, რომელ

---

[1] ნ. ბერძენიშვილი; მინათმფლობელობის ფორმებისათვის ფეოდალურ საქართველოში („დაწერილი", „სიგელი", „წიგნი"); საქ. სსრ მეცნ. აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, 11, 1956.

[2] კ. კეკელიძე, მცხეთის დოკუმენტი XI ს. და მისი ცნობები ქართული მწერლობის შესახებ, ეტიუდები, 1, 1959, გვ. 244.

[3] ნ. ბერძენიშვილი, მელქისედეკ კათალიკოსის „დაწერილი", საქ. მუზეუმის მოამბე, VI, 1931. იხ. ასევე ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 123-125.

მე დამიწერიან" – მელქისედექ კათალიკოსი აღნიშნავს თავის საქმიანობას შესაქმნელად წიგნებისა, რომლითაც მან სვეტიცხოველი შეამკო.

პირველ გამონათქვამში: „შევამკევ ყოვლითა სამკაულობითა, ოქროჲთა და ვეცხლითა, თუალითა და მარგალიტითა და საღმრთოთა წიგნთა დაწერითა", ტერმინი „დაწერითა" „დახატვითა"-ს ცნებას შეესაბამება. მეორე გამონათქვამში „წიგნები რომელ მე დამიწერიან, ჯუმლად არს თავი კე", ტერმინი „დამიწერიან რომ აიხსნას დაწერის ან დახატვის მნიშვნელობით, გამორიცხულია, რადგან დასახელებულია 25 ხელნაწერი, რომელთა როგორც გადაწერა, ასევე მოხატვაც ფიზიკურად შეუძლებელი იქნებოდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ტერმინ „დაწერილის" დღევანდელი მნიშვნელობით ხმარებას ორივე მკვლევარი უარყოფს, რადგან გარდა იმისა, რომ აქ ჩამოთვლილი წიგნების დაწერა ფიზიკურად შეუძლებელი იქნებოდა, დასახელებული ერთ-ერთი წიგნი ანდრია სალოსის ცხოვრება კათალიკოსისათვის მის ბიძას ანტონს უბოძებია.

როდესაც წერილობით წყაროებში ლაპარაკია წიგნისა თუ ეკლესიის შემკობაზე, „შევამკევ" ტერმინი ყოველთვის დაკავშირებულია მათ გამშვენიერებასთან. წიგნის შემკობა ნიშნავს მის მოჭედვასა თუ მოხატვაზე ზრუნვას, ეკლესიისა კი ძვირფასეულობით ავსებას, ხატებით შემკობასა თუ ხელოვნების სხვა ნიმუშებით გამდიდრებას. ამისი მაგალითები მრავალია: „შევამკუ[illegible] და გავაკეთე წმიდა ესე გულანი ყოვლითურთ სრული და უნაკლო (Q–56), „აღვაწერინე ესე ჟამნი დავახატვინე და შევამკევ ყოვლისფრით, რაც ოდენ ძალ მედვა" (H-1755), „შევამკევ და დავახატვინე მე" (H–98), „შევამკევ შეჭედითა პატიოსანი ხატი ესე" (A-1447) – ვკითხულობთ ანდერძებში.[1] როდესაც შალვა ქვენიფეელ ერისთავი ლარგვისისადმი 1470 წლის შეწირულების წიგნში[2] მამა-პაპათა საქმიანობას ეხება, წერს „ყოვლითურთ უნაკლულოდ შეემკო ხატითა, წიგნითა ხატვითა და ყოვლითა მოწყობილობითა", ხოლო როცა შემდგომ ეკლესიის კვლავ გასაახლებლად ჩატარებულ საქმიანობის შესახებ აღნიშნავს „რაჲცა ეკლესიის შემკობილებაჲ უნდოდა, შევამკევ", ჩამოსთვლის ეკლესიის გასამდიდრებლად ჩატარებულ საქმიანობას: ეკლესიის მოხატვას, ხატებით შემკობას, წიგნების მოხატვას და დაკაზმვას.

---

[1] „შევამკევ" ტერმინი ბშირად პირველ პირშია მოცემული. ყველა ეს ანდერძები მომგებელისაა. მათ გაიღეს გარკვეული გასამრჯელო წიგნისა თუ ეკლესიის შესამკობად და ამიტომ მთავარ მოქმედ პირად დამკვეთი იხსენიება. ცნობილი ოქროსბორდურებიანი ვეფხისტყაოსნის (H–54) ოსტატი ბეგთაბეგი კი ანდერძში თავის დამკვეთს გიორგი XI ასხამს ქებას. იგი აღნიშნავს, რომ მეფემ „წარაგო მრავალი წარსაგებელი", რათა ხელნაწერი მდიდრულად შემკული ყოფილიყო, რომ „მრავალი მეფენი გარდაცვალებულან და არავის შეუმკუია წიგნი ვეფხის-ტყაოსანი მსგავსად პატრონის ჩუენისად".

[2] ქართული სამართლის ძეგლები, II, 1965, თბილისი, ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებელი დაურთო პროფ. ი. დოლიძემ, გვ. 140.

ამრიგად, სადაც გამოყენებულია ტერმინი „შევამკევ“, იქ ხელნაწერთა მოჭედვასთან, ხატებთან და ძვირფასეულობასთან გვაქვს საქმე.

თვით მელიქსედექ კათალიკოსის საქმიანობაც „შევამკევ“ ტერმინთან დაკავშირებული, ისევ და ისევ ეკლესიის გამშვენიერებაზე მიგვითითებს. „შევამკევ ყოვლითა სამკაულობითა, გარეთა ბჭითა და გარეშემო სტოითა მოქმნითა“, ან „შევამკევ ყოვლითა სამკაულობითა, ოქროჲთა და ვეცხლითა, თუალითა და მარგალიტით და საღმრთოთა წიგნთა დაწერითა“ რომ შევადაროთ ეს უკანასკნელი გამონათქვამი ლარგვისის მონასტრისადმი შეწირულების წიგნში არსებულ ტექსტს: „ყოვლითურთ უნაკლოთ შეემკო ხატითა, წიგნითა ხატვითა და ყოვლითა მოწყობილობითა“, შინაარსის მიხედვით იგივეა, ორივე შემთხვევაში წიგნების მოხატვაზეა ლაპარაკი (იგულისხმება არა კონკრეტული ხელნაწერები, არამედ ზოგადად წიგნის სურათებით შემკობა), მხოლოდ ტერმინი „დაწერითა“ ლარგვისის სიგელში, როგორც მოგვიანო პერიოდის ძეგლში, შეცვლილია ტერმინით „ხატვითა“.

როგორც ზემოთ განხილული ძეგლებიდან ჩანს გამონერა გამოხატვის, მწერალი მხატვრის, ხოლო დაწერილი დახატულის მნიშვნელობით ხმარება უფრო მეტად ადრეული პერიოდის, კერძოდ X-XIII სს. ძეგლებში გვხვდება.[1] ამავე პერიოდში დაწერილის გვერდით იხმარება დახატული, მწერლის გვერდით მხატვარი,[2] ზოგჯერ ერთი და იგივე ძეგლში ადგილი აქვს ერთი და იმავე ცნების შესატყვისი ტერმინების გამოყენებას, მაგრამ მოგვიანო პერიოდის ძეგლებში ხშირია უკვე ტერმინების „მხატვარი“, „დახატული“, „გამოხატეა“-ს ხმარება (Q-356, Q-982, H-716, H-342 Q-24 და სხვ.). XIV ს. მხატვრობა, როგორც ხელობა, მითითებულია ავგაროზ ბანდაისძეს მიერ გადაწერილ ხელნაწერში (A-575). ანდერძში ჩამოთვლილია, რომ ავგაროზ ბანდაისძის ბევრი რამ შეუსნავლია „პირველად ჴელი სწავლაჲ ხუცობისაჲ, მეორე მწიგნობრობისაჲ, წერაჲ ხუცურისაჲ, შექმნაჲ ეტრატისაჲ, შეკვრაჲ წიგნისა, მხატვრობისაჲ, მკერვალობისაჲ და სხვ. ამ ანდერძში წიგნის შემზადებისათვის საჭირო საქმიანობის შემცველ ტერმინებთან ერთად, წიგნის შემკულობის ცოდნის აღსანიშნავად გამოყენებულია ტერმინი „მხატვრობა“.

ამრიგად, უშუალოდ ძველ წერილობით დოკუმენტებსა და ხელნაწერი წიგნის ანდერძების საფუძველზე ჩვენ წარმოვადგინეთ ქართული ხელნაწერის შემკულობასთან დაკავშირებული ზოგიერთი ტერმინი. ეს ტერმინები საინტერესოა როგორც „სიტყვის“ მნიშვნელობის ისტორიის გასათვალისწინებლად, ისე სპეციალურ ლიტერატურაში მათი გამოყენების თვალსაზრისით.

---

[1] ნ. ბერძენიშვილი აღნიშნავს, რომ ხალხში დღესაც ეს ცნება ძველებურადვე ფართო შინაარსით იხმარება. იხ „საქართველოს ისტორიის საკითხები“, № I, თბილისი, 1964, გვ. 264. ტერმინი „ფერნერა“ ფერებით ხატვას გულისხმობს.

[2] ატენის სიონის (XI) დასაელეთ აბსიდის მინაწერი (თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, თბილისი, 1957, გვ. 6), ლაბეჭინის ოთხთავის (A–1563) მინაწერი და სხვ.

აღმოსავლური ფილოლოგია,
თბ., 1972, გვ. 183-187

# ქართულ-სპარსული და სპარსული მოხატული ისტორიული საბუთები

საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებსა და საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო საისტორიო არქივში დაცული სპარსული და ქართულ-სპარსული მოხატული ისტორიული საბუთების შედარებითმა შესწავლამ მხატვრული თვალსაზრისით საინტერესო მასალა გამოავლინა.

ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცულია 35, ხოლო საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივში 12 მოხატული სპარსული საბუთი. ყველა ისინი დედნების სახითაა წარმოდგენილი, შესრულებულია ქაღალდზე. ერთია ნაბეჭდი Pd 434, ერთიც ეტრატისაა Pd 34. სპარსული საბუთები არ არის დიდი ზომისა, ისინი სწორკუთხა ფორმატისაა და მათი საერთო არქიტექტონიკა – მხატვრობისა და ტექსტის კომპოზიციური განაწილება – ყველა შემთხვევაში გარკვეულ პრინციპს ემორჩილება.

საბუთის ძირითად ნაწილს წარმოადგენს ტექსტი, რომელსაც ორმხრივ ფარგლავს ორნამენტირებული ჩარჩო (იგი ტექსტის ზემო და მარცხენა კიდეს ესაზღვრება მხოლოდ). ტექსტი და დეკორაციული ჩარჩო, მართალია, ერთმანეთისაგან გამოყოფილია წვრილი ფერადხაზოვანი ზოლებით, მაგრამ მთლიანობაშია გააზრებული. ტექსტისათვის განკუთვნილი ფონი, ჩარჩოს ორნამენტის სტილში შესრულებული დეტალებითაა მოფენილი Pd 9, 46, 130.

საბუთის ტექსტი პატარაა, ზორჯერ იგი 5-6 სტრიქონისაგან შედგება. ამ შემთხვევაში სტრიქონები ერთმანეთს საკმაო მანძილითაა დაშორებული და მათ შორის არე შევსებულია დეკორაციული ზოლებით: მცენარეული ორნამენტების მწკრივით Pd 37, 42, 46, ან ოქროს სწორხაზოვანი ზოლებით Pd 14; 18. ხშირად გვხვდება სტრიქონებს შორის შეჭრილი ტალღოვანი ზოლები Pd 11, 47, რომელიც ზოგიერთ შემთხვევაში დაკბილულია წვრილი შავი კონტურით Pd 44, 102.

ტექსტის ზემოთ, დეკორაციული ჩარჩოს ცენტრში, ყოველთვის დასმულია ბეჭედი, რომლის შემკულობა მნიშვნელოვან კოლორიტულ აქცენტს ქმნის საერთო კომპოზიციაში. ბეჭდები სხვადასხვა ფორმისაა: გვხვდება გუმბათიანი,

ოთხკუთხა, წრიული და ისინი ყოველთვის გარშემოვლებულია ორნამენტებით. დეკორაციული ვარდულები (ბეჭდის მოხაზულობა აღნიშნულია ოქროსფერი ფურცლებით, რომელთა კიდეები დამუშავებულია შინდისფერი საღებავით Pd 14, 41, 48, 49) ან ზოგჯერ მინანქრისებური ტექნიკით შესრულებული დეკორაციული ჩარჩოს მხატვრობა (ნახატი შევსებულია სქელი გაუმჭვირვალე საღებავებით Pd 9, 18, 47) მკვეთრი და ინტენსიურია საერთო კოლორიტულ შეხამებაში.

საბუთის ძირითადი ნაწილი – ტექსტი და დეკორაციული ჩარჩო თავის მხრივ ჩასმულია მხატვრულ ბორდურში, რომელიც წარმოადგენს განსხვავებული ხარისხისა და ფერის ქაღალდს (ბორდურების გარეშე წარმოდგენილი საბუთებია Pd 14, 18, 42, 46). ეს დამოუკიდებლად შესრულებული მოხატული ჩარჩოა, რომელიც მეტად ფაქიზადაა მიწებებული ტექსტის კიდეს, შეერთების ადგილზე კი გავლებულია ფერადხაზოვანი ზოლები (ასეთი მხატვრული ბორდურები ცნობილია მე-17 ს. ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერებში S–5006, H–2074). არის შემთვევები, როცა ბორდურები მოუხატავია, შეფერილი ოქროს ქაღალდია მხოლოდ გამოყენებული Pd 37, 44, 43.

საბუთების ორნამენტულ შემკულობაში ძირითადად გვხვდება სტილიზებული მცენარეული მოტივები. ისინი ხშირად ოქროსფერი საღებავითაა დაფერილი. ოქროს თხელი საღებავით შესრულებული ნახატი აქა-იქ აღნიშნულია უფრო ინტენსიური კონტურით, რაც ორნამენტს მეტ გამომსახველობას ანიჭებს. ზოგიერთი მათგანი ძალიან მოგვაგონებს ბეგთაბეგისეული ვეფხისტყაოსნის H-54 ბორდურების შემკულობას. Pd 41, 44, 49, ცსსა ფონდი, 1452, საბ. 83, 111.

ამრიგად, სპარსული საბუთი გაორმაგებული დეკორაციული ჩარჩოთია ნარმოდგენილი. სტილისტურად ბორდურების მოხატულობა განსხვავდება ტექსტის მოხატულობისაგან. თუ აქ იგრძნობა მხატვრის შემოქმედებითი ხასიათი (სტრიქონებს შორის დარჩენილი არე მხატვრის გემოვნების მიხედვით შევსებულია სხვადასხვა სიდიდის ორნამენტული დეტალებით, ტექსტისა და ბეჭდის აგებულებასთან შეფარდებულია ორნამენტაციის განაწილება), ბორდურები ტრაფარეტული ხასიათის მატარებლები არიან. არის შემთხვევები, როცა მაგ. Pd 19 და 40 საბუთების ბორდურები ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან. როგორც ჩანს, მხატვრული ბორდურების ნარმოება ფართოდ ყოფილა გავრცელებული და იგი სპეციალურად მზადდებოდა არა მარტო ხელნაწერების, არამედ საბუთების შესამკობადაც.

საბუთებზე დაკვირვებამ ნათელყო, რომ მხატვარსა და გადამწერს შორის შრომა განაწილებული იყო: ჯერ იწერებოდა ტექსტი, ხოლო შემდეგ მხატვარი მოხატავდა. ხშირად ფერადხაზოვანი ჩარჩოს ზოლი წყდება ტექსტის ადგილას, მთელ რიგ შემთხვევაში სტრიქონებს შორის ტალღოვანი ან ფოთლოვანი შვერილები გამოხატავენ ასოებს შორის დარჩენილ თავისუფალ არეს.

ფაქიზი და დახვეწილი წერის მანერით, დეკორაციულობით, კოლორიტით სპარსული საბუთების მხატვრობას ბევრი რამ აქვთ საერთო სპარსულ ხელ-

ნაწერებთან, მაგრამ ზოგიერთი თავისებურება, კერძოდ საბუთების საერთო აღნაგობა, დეკორაციული სიბრტყეების კომპოზიციური განაწილება მიგვითითებს საბუთების შედგენის თავისებურ, დამოუკიდებელ სტილზე.

სპარსულ საბუთებთან ქართულ-სპარსული საბუთების შედარებითმა მხატვრულმა ანალიზმა გამოავლინა ორენოვანი საბუთებისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თავისებურება, რაც მათ ქართულ დოკუმენტებს უკავშირებს. მოხატული ორენოვანი საბუთები, ისევე, როგორც მხატვრული ქართული საბუთები, ძალიან ცოტაა, ერთეულებია საუკუნეების მანძილზე, მაგრამ მათი შესწავლის საფუძველზე შესაძლებელი გახდა ზოგიერთი იმ თავისებურების გამოვლენა, რაც ეროვნული ტრადიციების შენარჩუნების მცდელობაზე მიგვითითებს.[1]

რაც შეეხება ჩვენამდე მოღწეულ მოხატული ქართული საბუთების მხატვრულ სახეს, საბუთის მოხატვის პრინციპებს, ისინი არ ატარებენ ტრაფარეტულ ხასიათს, როგორც ეს სპარსულ საბუთებში დავინახეთ. თუ ქართული ხელნაწერი წიგნის შემკულობის პრინციპი ჩამოყალიბებული და დაკანონებულია, განსაზღვრულია მორთულობის ძირითადი ელემენტების შემადგენლობა, მათი აგებულება, განაწილების თანმიმდევრულობა, საბუთებში აქცენტი ძირითადად ლამაზად დაწერილ ტექსტზეა გადატანილი. გადამწერს ხშირად თვითონ შეჰქონდა მხატვრული ელემენტი: გრაფიკულად შესრულებული საზედაო ასო თუ დეკორაციული ხვეულები. მოხატვის შემთხვევაშიც შემკულობა ინდივიდუალური, შემოქმედებითი ხასიათის მატარებელია.

ტექსტისა და ორნამენტიკის განაწილების პრინციპი, დამახასიათებელი სპარსული საბუთებისათვის, განსხვავდება ორენოვანი საბუთის არქიტექტონიკისაგან. ორენოვანი საბუთისათვის უცხოა ცენტრის გამოყოფა ფერადხაზოვანი აქცენტით – ბეჭდის შემომფარგვლელი დეკორაციული ჩარჩოთი. ბეჭდის ადგილი გადანაცვლებულია ტექსტის ბოლოს. საბუთის ზემო ნაწილში თავსართის სახით წარმოდგენილია შემკულობა, რომლის ქვევით საკმაოდ თავისუფალ არეზე სპარსული ტექსტია ხშირად პარალელურად განლაგებული სტრიქონებით. შემდეგ მას მოჰყვება ქართული ტექსტი, რომელიც თავდება საბუთების გამცემის ხელრთვითა და ბეჭდით. საბუთის ტექსტი და შემკულობა გაერთიანებულია უწყვეტ ფერადხაზოვანი ზოლით.

ორენოვანი საბუთებისათვის ასევე უცხოა მხატვრული ბორდურები, რომ-

---

[1] ჩვენ მიერ შესწავლილია ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცული შემდეგი მოხატული ორენოვანი საბუთები: Hd-1350, Ad-1837, Qd-6914, Ad-2233, Sd-752, Qd-1653 და ცენტრალურ საისტორიო არქივში დაცული როსტომის მიერ გაცემული საბუთი ფონდ. 1448, საბ. 5006. საბუთები ძირითადად ეტრატზეა შესრულებული.

ჩვენ მიერ განხილული სპარსული და ორენოვანი საბუთების ტექსტები შესნავლილი და გამოქვეყნებულია ვლ. ფუთურიძის მიერ: „სპარსული ისტორიული საბუთები საქართველოს წიგნთსაცავებში“ ნაკვ. 1, 2, 3, „ქართულ-სპარსული ისტორიული საბუთები“ 1955 წ., მ. ხუბუას მიერ: „საქართველოს მუზეუმის სპარსული ფირმანები და ჰოქმები“, 1949 წ.

ლებიც ფართოდ იყო გავრცელებული სპარსულ საბუთებსა და ხელნაწერებში. საინტერესოა რომ ქართულ ხელნაწერებში იგი შემოვიდა სპარსული ხელოვნების გავლენით და ფართოდ იყო გამოყენებული მე-17 ს. ხელნაწერებში. ქართულ და ორენოვან ისტორიულ საბუთებს ეს გავლენა არ შეხებიათ. მიუხედავად იმისა, რომ სპარსული და ორენოვანი საბუთები ერთ პერიოდშია გაცემული და ქართველებს შეეძლოთ ნიმუშად გამოეყენებიათ ბრწყინვალედ მოხატული სპარსული დოკუმენტების შემკულობა, ორენოვანი საბუთები დამოუკიდებელ ხაზს ატარებენ, მათში ბევრია თვითმყოფადი და ნაციონალური.

ორენოვანი საბუთების მხატვრობა ასევე განსხვავდება იმ დეკორაციული სტილისაგან, რომელიც სპარსულ საბუთებსა და საერთოდ სპარსულ სამინიატურო ხელოვნებას ახასიათებს. როგორც ცნობილია, ეს სტილი გამოვლინდა ამ პერიოდის ქართულ ხელნაწერებში შესრულების მანერაში, კოლორიტულ გამაში, ფიგურებისა და პეიზაჟის განლაგებაში, პერსონაჟების ჩაცმულობასა და სახეების შესრულებაში. ორენოვანი საბუთები ამ გავლენის გარეშე დარჩნენ. ოსტატი ცდილობს შეინარჩუნოს ზომიერების გრძნობა (იხ. როსტომ მეფის გაცემული საბუთები Hd-1350, Qd-6914 და ცსსა, ფონდ. 1448, საბ. 5006. საინტერესოა ის გარემოება, რომ ეს სამი საბუთი, რომელიც ერთი პირის – მდივან-მწიგნობარ ბირთველ თუმანიშვილის მიერაა გადაწერილი, მხატვრული შესრულების მხრივ მსგავსია), იგი ერიდება მკვეთრ ფერებს. ულტრამარინის ნაცვლად გამოყენებულია რბილი ცისფერი საღებავი. ფერების საერთო შეხამება ეტრატის ფონთან არ ქმნის კონტრასტულ შთაბეჭდილებას. ერთი ლოკალური ფერის უარყოფა, აკვარელისებური საღებავების გამოყენება, ფონის ჩართვა საერთო კოლორიტში ორენოვან საბუთებს სპარსულ საშემსრულებლო ტექნიკისაგან განასხვავებს. დეკორაციული თავსართი წარმოადგენს ერთ მთლიან ორნამენტულ სივრცეს, მისთვის უცხოა რამდენიმე დამოუკიდებელი ორნამენტული ზოლებისაგან შედგენილი სიბრტყე.

აღსანიშნავია, რომ ის ცვლილებანი მხატვრობაში, რაც ორენოვან საბუთებშია შესამჩნევი, კერძოდ მხატვრობისა და ტექსტის ჩართვა ფერადხაზოვან ჩარჩოში, დეკორაციული თავსართის შეისრული ფორმა – შესაძლებელია შემოსულია არა სპარსული დოკუმენტების, არამედ უშუალოდ აღმოსავლური ორიენტაციის მქონე ქართულ ხელნაწერთა შემკულობის უშუალო გავლენით.

ორენოვანი საბუთი ფორმატის მხრივ სპარსულის მსგავსად პატარა ზომისაა (ქართული საბუთი ჩვეულებრივ გრაგნილია და რამდენიმე გადაკერებული კეფისაგან შედგება). ეს კი ხდება შესავლის – საღვთისმეტყველო ნაწილის შემცირების ხარჯზე. მაგრამ ორენოვანი საბუთი ყოველთვის ამ ნესს არ ემორჩილება. მაგ. როსტომ მეფის მიერ გაცემულ ერთ-ერთ საბუთს (ცსსა, ფონ. 1448, საბ. 5006) დიდი შესავალი აქვს და იგი, ქართული საბუთების მსგავსად, ორკეფიანია. ესეც, თავის მხრივ, მიგვითითებს იმ გარემოებაზე, რომ ორენოვან საბუთში ძლიერი იყო ტრადიციების შენარჩუნების სურვილი.

შეიძლება დავასახელოთ კიდევ ერთი და მნიშვნელოვანი მომენტი, რაც

ქრისტიანული სარწმუნოების მენარჩუნებისათვის ბრძოლის სურვილს ამტკიცებს. ეს არის ჯვრის გამოსახულების ჩართვა საბუთის დეკორაციულ შემკულობაში. გამაჰმადიანებული მეფის მიერ გაცემულ საბუთში ჯვარია გამოსახული! როსტომის მიერ გაცემულ Hძ-1350 და არჩილ მეფის მიერ გაცემულ Aძ-1837 ორენოვანი საბუთების დეკორაციულ თავსარში, კერძოდ პირველ შემთხვევაში ფრინველებსა და მცენარეულ ორნამენტებს შორის ცენტრალურ ადგილას, ხოლო მეორე შემთხვევაში წმიდანებსა და ისტორიულ პირებს შორის ჯვრის გამოსახულებაა წარმოდგენილი. არჩილ მეფის მიერ გაცემულ საბუთში თავსართის შუაში საკმაოდ დიდ მედალიონში, სამების კომპოზიციაა ჩართული. ქრისტე და მამა-ღმერთი სხედან, მათ ზევით კი შუაში მტრედის სახით სულიწმიდაა გამოხატული.

ამრიგად, ზემოთაღნიშნული თავისებურებების გათვალისწინების საფუძველზე შეიძლება ითქვას, რომ ეს ორენოვანი საბუთები არა მარტო შინაარსით, არამედ მხატვრული ფორმითაც აშკარა ბრძოლას უცხადებდნენ უცხოურს. ისინი მკვეთრად უპირისპირდებიან სპარსულ საბუთებს და ინარჩუნებენ ეროვნულ სახეს. ორენოვანი საბუთების მხატვრობა ირანის პოლიტიკური ბატონობის ხანაში ქართველობის შენარჩუნების, რელიგიური რწმენის განმტკიცებისათვის ბრძოლის ერთ-ერთი შესანიშნავი გამოვლინებაა.



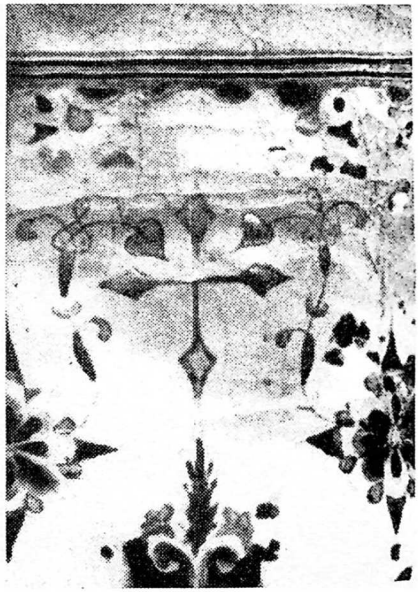
Pd-14



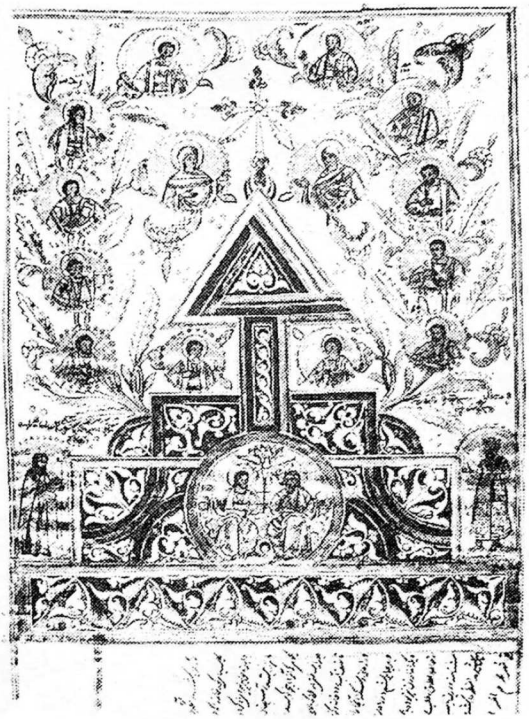
Pd-49



მამულის წყალობის წიგნი, მიცემული როსტომ მეფის მიერ ელიზბარ სოლოღაშვილისათვის (Hd-350ა, 1657 წ.) ორნამენტული თავსამკაულით



ორნამენტული თავსამკაულის ფრაგმენტი ჯვრის გამოსახულებით (Hd-1350ა)



არჩილ მეფის მცხეთის ეკლესიისადმი შეწირულობის ნიგნი (Ad-1837, 1670 წ.) ორნამენტული თავსამკაულით (მარცხენა მხარეს გამოსახულია ფეხზე მდგომი კახთა მეფე არჩილი)



წმ. სამების გამოსახულება არჩილ მეფის მიერ მიცემული საბუთის თავსამკაულიდან

გიორგი XII მიერ ციციკაშვილისადმი გაცემული ბაჟისა და გადასახადებისაგან განთავისუფლების წიგნი (Qd-9220, 1799 წ.) წმ. ევსტათეს გამოსახულებით

მრავალთავი II,
თბ., 1973, გვ. 236-260

# ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს.)

ხელნაწერი წიგნის ხელოვნებას – ტექსტის კალიგრაფიულ სილამაზეს და გვერდების მხატვრულ შემკულობას – შუა საუკუნეების საქართველოში დიდ ყურადღებას აქცევდნენ. ქართველ ხელოვანთა ფატაზია მუდამ დაუშრეტელი, შემოქმედებითი იყო. მშვენიერებისადმი სწრაფვა ქართველ ოსტატს სრულყოფილ მხატვრულ ფორმათა ჩამოყალიბების შესაძლებლობას აძლევდა. ხელნაწერი წიგნის შემზადებისათვის განკუთვნილი საქმიანობა (ეტრატის დამუშავება, გადაწერა, მოხატვა, აკინძვა, შემოსვა და შეკაზმვა) დახვეწილი ოსტატობით სრულდებოდა.

წიგნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული პრინციპები, რომლებიც საუკუნეების მანძილზე საფუძვლად უდევს ტექსტის გვერდების დეკორაციულ შემკულობას, ჯერ კიდევ V-VI საუკუნეების პალიმფასესტურ ხელნაწერებში გამოიხატა. ამ ადრეულ ეტაპზე, როდესაც ხელნაწერი ფურცლები დატოვებულია ორნამენტული შემკულობის გარეშე, ოსტატის ძირითადი ყურადღება გადატანილია ტექსტის დაწერილობაზე, მის საერთო კომპოზიციურ განაწილებაზე.

V-XI სს. ხელნაწერები, რომლებიც ასომთავრული დამწერლობითაა შესრულებული, შრიფტის მოყვანილობით საოცარ მხატვრულ ეფექტს აღწევენ. მრგლოვანი ასომთავრულის მხატვრულობა ყოველთვის თვალსაჩინოა, იქნება ეს მონოქრომული თუ ფერადებით შემკული ტექსტის ფურცლები. ამ შრიფტის სილამაზემ განაპირობა ის გარემოება, რომ ქართული დამწერლობის განვითარების შემდგომ ეტაპებზე, როდესაც ასომთავრულს ცვლის ნუსხური, ხოლო ნუსხურს მხედრული, მთავრული ტექსტის დაწერილობა რჩება ხელნაწერი გვერდების შემკულობის ერთ-ერთ მთავარ ელემენტად. საუკუნეების მანძილზე, XVIII ს. ჩათვლით, სანამ არსებობდა ქართული წიგნი ხელნაწერის სახით, იგი გამოიყენებოდა მინიატურებზე განმარტებითი წარწერების, სათაურებისა და საზედაო ასოების შესასრულებლად (ამ გარემოებამ განაპირობა მისი სახელწოდება „ასომთავრული“).

ფრაგმენტების სახით მოღწეული უძველესი ქართული დამწერლობის ნიმუშების – პალიმფსესტების ერთადერთ დეკორაციულ ელემენტს წარმოადგენს დიდი ზომის საზედაო ასოები (ისინი გამოხატულია მუხლების დასაწყისში და მოიცავენ 3-4 და ზოგჯერ 5 სტრიქონს ვერტიკალურად). ტექსტის მელნით გრაფიკულად გამოყვანილი ასომთავრული დაწერილი სვეტის ვერტიკალური მოხაზულობიდან გვერდის თავისუფალ არეზეა გამოწეული. დიდი ფორმატის ფურცელზე (A-89 ხელნაწერის პალიმფსესტური ფურცლის ზომა უდრის 33,5×28) საზედაო ასოებისა და თვით ტექსტის განაწილება თვალისთვის სასიამოვნო პროპორციების დაცვით სრულდებოდა. ტექსტი ორ სვეტადაა წარმოდგენილი ირგვლივ ფართო აშიებით. შრიფტის მონუმენტური მსხვილი ასოები ერთმანეთისაგან გარკვეული ინტერვალებითაა დაცილებული, რაც ტექსტის საერთო კომპოზიციას მეტ მხატვრულობას ანიჭებს. ასოები ჩაწერილია ორხაზოვან ბადეში, სტრიქონებს შორის გარკვეული მანძილია დაცული. ცალკეული გვერდის მხატვრული გადაწყვეტა ექვემდებარება სიმარტივისა და ზომიერების შეხამების მკაცრ კანონზომიერებას. წინასწარ დაკანონვილი გვერდი აწესრიგებდა ვერტიკალებისა და ჰორიზონტალების ურთიერთშეფარდებას ტექსტის საერთო განაწილებაში. დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მელნის ფერის შერჩევას. ყავისფერი მელანი კალმის მსუბუქი მოსმით ოქროსფერში გადადის, რაც ეტრატის ფონს ბუნებრივად ეხამება.

დეკორის გარეშე დატოვებული ხელნაწერი ფურცლების მხატვრულ-კომპოზიციური გადაწყვეტა გადამწერს ეკუთვნის. გადამწერი ნამდვილ ხელოვანად წარმოგვიდგება. გადამწერის როლი დიდია მომდევნო საუკუნეებშიც, როცა ყალიბდება ხელნაწერი წიგნების შემკულობის პრინციპები, როცა მხატვარსა და გადამწერს შორის შრომის გარკვეულ განაწილებასთან გვაქვს საქმე. ზოგჯერ თვითონ გადამწერი ხელნაწერის მომხატველად გვევლინება.

ეპიგრაფიკული დამწერლობისაგან განსხვავებით, ხელნაწერი წიგნის დამწერლობას თავისი სპეციფიკურობა გააჩნია. ეტრატზე შესრულებული ასოს მოხაზულობა (უნდა აღინიშნოს, რომ მრგლოვანი დამწერლობის უძველესი ხანისათვის მოხმობილია ეპიგრაფიკული მასალა – ქვა, მოზაიკა და პალიმფსესტები, რომლებიც პალეოგრაფიულად ერთმანეთთან ახლოს არიან)[1] ბოლნისის სიონის, პალესტინის, მცხეთის ჯვრის წარწერების მკაცრ, გამოკვეთილ ასოებთან შედარებით უფრო თავისუფალი მოხაზულობისაა. მათ გააჩნიათ ბევრებრივი ჰორიზონტალური ხაზები და რკალები, რომლებიც უკავშირდებიან კალმის დაწოლით შექმნილ მსხვილ ვერტიკალურ ჩანაჭდევს. სიმკაცრე ნაცრისფერი ფონისა ხელნაწერებში შედარებით შერბილებულია მელნის ყავისფერი ფერის შეხამებით მოყვითალო ფონთან. უნდა აღინიშნოს, რომ ასომთავრულით შესრულებულ ყველა ძეგლში გამომსახველობის ძირითად მხატვრულ საშუალებას წარმოადგენს ხაზი. კონტურულ მონახაზს ენიჭება განსაკუთრებული ძალა

[1] ილ. აბულაძე, ქართული წერის ნიმუშები, პალეოგრაფიული ალბომი, თბ.: 1949, გვ. VI.

და ცხოველმყოფელობა. დიდებული, მონუმენტური სახის დამწერლობა თვით დაწერილ სტრიქონებს წარმოგვიდგენს როგორც სამკაულს.

ეპიგრაფიკული ძეგლების მხატვრული კომპოზიცია რამდენადმე თავისებურია. ეს წარწერები ლაკონური შინაარსის შემცველია, გაბმული ტექსტებია აბზაცების, საზედაო ასოების გარეშე. ისინი ანგარიშს უწევენ არქიტექტურული ელემენტების განლაგებას ფასადზე. ხშირად სტრიქონების წყობა ირღვევა, ასოები ერთნაირი სიდიდისა არაა. ამ შემთხვევაში წარწერა შემოწერს ორნამენტების, რელიეფების მოხაზულობას. ოსტატის მიერ ისინი კომპოზიციურ ერთიანობაშია წარმოდგენილი. ბოლნისის სიონის დავით ეპისკოპოსის წარწერაში ასოები განლაგებულია თანაბარმკლავებიანი ჯვრის მედალიონის გარშემო. მცხეთის რელიეფებში წარწერა შერწყმულია გამოსახულებებთან, აღიქმის როგორც ერთიანი მხატვრული ელემენტი (ადარნერსეს წარწერის პირველ სტრიქონში სიბრტყის შესავსებად დიდი ზომის ასო Ⴕ არის გამოკვეთილი).

მარტივი საზედაო ასოების მოხაზულობა იმეორებს ტექსტის მთავრულ ასოებს, რომლის არქიტექტონიკა სრულყოფილი და დახვეწილია. მათი ფორმები კლასიკურია. ძირითადი ელემენტებია წრე და ხაზი. სტილისტურ ერთიანობაში ამ შემადგენელ ელემენტთა მრავალფეროვან კომბინირებას ვხვდებით: ასოთა ნაწილი წრიულ მოხაზულობას იმეორებს, ნაწილი კი ვერტიკალურ სისტემაზეა აგებული. ასწვრივი ხაზი მის პარალელურ შვერილებს რკალებისა და ჰორიზონტალური ხაზების საშუალებით უკავშირდება[1].

თითოეული ასო თითქოს ჩაწერილია უხილავ ჩარჩოში, რომელიც კვადრატს უახლოვდება. წრიული მოხაზულობის ასოების სიმაღლე თითქმის დიამეტრის ტოლია, ხოლო ვერტიკალურ ხაზთან შერწყმული ელემენტები კი, რომლებიც არ აღემატებიან სიმაღლის ნახევარს, განაწილებულია ვერტიკალური ღერძის ან ცალ მხარეს, ან ორივე მხარეს.

საერთოდ გრაფიკულ სისტემაში ერთადერთი ასო „ჯ“ წარმოდგენილია დიაგონალურად გადამკვეთი ხაზებით. ქართული ხელნაწერების საზედაო ასოების გრაფიკული მოხაზულობის შესწავლამ მიგვიყვანა შემდეგ დასკვნამდე: შესაძლებელია ასო „ჯანი“ იესუ ქრისტეს დასაწყისი მთავრული ინიციალების და შეერთების შედეგად მიღებული მონოგრამა იყოს.[2] მით უმეტეს ეს მონოგრამა თავისი შინაარსითაც და ფორმითაც შეესაბამება სიტყვა „ჯუარის“ პირველ ასოს.

ივ. ჯავახიშვილის აზრით ასო „ჯანი“ რთულ ბგერას წარმოადგენდა, რომელიც შესაძლებელია თავდაპირველად ინერებოდა ორი ასოთი, თუმცა ეს საკითხი მან შემდგომი კვლევის საგნად მიიჩნია. ივ. ჯავახიშვილმა „ჯ“-ს წარ-

---

[1] ქართული დამწერლობის განვითარების ტაბულა, პალეოგრაფიული ძიებანი, ტ. II, თბ.: 1969.

[2] ამ საკითხს ჩვენ შევეხეთ 1969 წ. თბილისში არქეოგრაფების სრულიად საკავშირო კონფერენციაზე წაკითხულ მოხსენებაში: „ძველი ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული საზედაო ასოები“.

მოშობისათვის მექანიკური თეორიის გამოყენებაც სცადა, შესაძლებლად ჩათვალა, რომ ამ ასოსათვის ირიბად გადაჭრილი ჯვრის მოხაზულობა ყოფილიყო აღებული, მაგრამ როგორც თვითონ აღნიშნავდა, საიდან გაჩნდა „ჯ“-ს ზევითა გასნვრივი ხაზი, ამ თეორიის თვალსაზრისით გაუგებარი იქნებოდა“.[1]

ასო „ჯ“-ს მონოგრამული არქიტექტონიკა ცხადად გამოსჭვივის IX-XIII სს. ხელნაწერთა საზედაო ასოებში. შესაძლებელია, მთავრული საზედაო ასოების მოხაზულობაში შემონახულია ასო „ჯ“-ს უძველესი სახე, მისი შინაარსის თავდაპირველი გაგება,[2] ისევე როგორც გვიანი ხანის ეპიგრაფიკულ ძეგლებსა და ხელნაწერების მთავრულ ასოებში შეინიშნება არქაიზმის ზოგიერთი მოვლენა.

მთელ რიგ ქართულ ხელნაწერთა საზედაო ასოებში თვალსაჩინოა ასო „ჯ“-ს შინაარსის მხატვრული გააზრება: ადიშის ოთხთავი, H-2211, H-325, A-182, A-1459, A-39. „ინისა“ და „ქანის“ ასოების ურთიერთგადამკვეთმა ასწვრივმა ხაზებმა ჯვარედინი ფორმა მიიღეს. ასეთი გრაფიკული შერწყმის შედეგად მიღებული ასო „ჯ“ ხელნაწერ ტექსტში ადრიდანვე ამ ჯვარედინი ფორმით გვხვდება.

სამეცნიერო ლიტერატურაში ცნობილია ქრისტეს მონოგრამული გამოსახულება, რომელიც ბერძნული წარმოშობისაა და ქრისტეს დასაწყისი ორი ბერძნული ასოს X და P შეერთების შედეგადაა მიღებული. ქართულ ხელნაწერებში იგი დამკვიდრდა ტექსტის დასაწყისის აღსანიშნავად.[3] ქართულ ანდერძმინაწერებში მას ქანწილს უწოდებენ.[4] ასო „ჯ“-ს ჩვენ მიერ ზემოხსენებული გრაფიკული გადაწყვეტა გააზრებულია ქართულ ნიადაგზე. იგი შინაარსითა და ფორმით სრულ შესაბამისობაშია სიტყვა „ჯუარის“ პირველი ასოსთან იგი წარმოადგენს იესუ ქრისტეს მონოგრამას, მხატვრული ფორმით ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლოს – ჯუარის სახით გამოხატულს.

ასო „ჯანი“, ცხადია, რომ შეიქმნა უკვე ჩამოყალიბებული „ინისა“ და „ქანის“ ასოებისაგან და რომ ქრისტიანობის გავრცელებასთან დაკავშირებით ქართულ ანბანს იგი დაერთვის როგორც ქართულ ნიადაგზე შექმნილი რთულ ასოდ გამოხატული ქრისტეს მონოგრამა (ამით უნდა აიხსნას ასომთავრულ გრაფიკულ სისტემაში ერთადერთი შემთხვევა – განსხვავებული, ჯვარედინი მოხაზულობის

---

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 231.

[2] ეს გარემოება დასაშვებად მიგვაჩნია იმის გამოც, რომ ჯვრის კულტი ქართველი ხალხის რელიგიურ ცხოვრებაში ფართოდ იყო გავრცელებული. ჯვარი გამოხატულია ფასადების დეკორაციულ სისტემაში, მონეტებზე, რელიეფებზე, არქიტექტურული გეგმების მოხაზულობაში, სტელებზე, გუმბათის ფრესკულ მხატვრობაში, ხელნაწერთა დეკორში, ხელნაწერი წიგნის თავფურცელზე საზეიმო კომპოზიციის სახით, სიგელ-გუჯრების ტექსტის დასაწყისში და სხვ. გასაკვირი არ არის, რომ ჯვარის სახით გამოსახული ქრისტეს მონოგრამა ქართული ანბანის გრაფიკულ სისტემაშიც დამკვიდრებულიყო.

[3] ლ. ქაჯაია, „ორი ტექნიკური ნიშანი ძველ ქართულ ხელნაწერებში“. პალეოგრაფიული ძიებანი, ტ. II, თბ.: 1969, გვ. 106-207.

[4] მხატვრულ ხელნაწერებში ქანწილი საზედაო ასოების სტილში იხატებოდა.

მქონე ასო „ჯ"-ს არსებობა).

ადრეული ხანის ხელნაწერი გვერდებისათვის დამახასიათებელი სისადავე და სიმკაცრე თავის მხატვრულ სახეს ინარჩუნებს მომდევნო ხანის ხელნაწერებშიც: ხანმეტი ლექციონარი (VII ს.) სინას მრავალთავი (864 წ.), ადიშის ოთხთავი (897 წ.), ჯრუჭის I ოთხთავი (936 წ.) და სხვ. თვით ადრეული ხანის დასურათებულ ხელნაწერებშიც ტექსტის გვერდები შემკულობის გარეშეა დატოვებული. ძირითად მხატვრულ ეფექტს ქმნის მრგლოვანი ასომთავრულის მონუმენტური დამწერლობა და ტექსტის საერთო კომპოზიციური განაწილება.

X საუკუნიდან ხელნაწერ ფურცლებს ეუფლება ფერადოვნება, ორნამენტური მოტივები. ტექსტის გვერდი დეკორაციული შემკულობისაკენ მიისწრაფვის. ცალკეული თავი გამოიყოფა ბოლოსართით, თავსართით. საზედაო ასო ორნამენტებით მდიდრდება, თანდათანობით ყალიბდება ოთხთავის შემკულობის პრინციპები.

ტექსტის დეკორაციულ მხატვრობაში დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა სინგურს. იგი დაეუფლა საზედაო ასოებს, სათაურებისა და მინიატურების განმარტებით წარწერებს. სინგურის ფერი მთავრულ ასოებს დაემკვიდრა ნუსხურით შესრულებულ ხელნაწერებშიც. მდიდრულად მორთულ ხელნაწერებში ეს ასოები ხშირად ოქრომელნითაა დაფერილი(წარწერის ასეთი ზოლი ორნამენტივით გარს უვლის XII ს. გელათის ოთხთავის მახარებელთა მინიატურებს).

ქართულ ხელნაწერთა საზედაო ასოების გრაფიკული მოხაზულობის შესწავლამ ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით საშუალება მოგვცა თვალი გავადევნოთ მხატვრულ ინიციალთა ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესს. V-VIII ს. ხელნაწერთა ინიციალები არ განსხვავდებიან ტექსტის ასოებისაგან, ისინი ზუსტად იმეორებენ ასომთავრული დამწერლობისათვის დამახასიათებელ მოხაზულობას.

IX საუკუნიდან მთავრული ასოები იჩენენ მისწრაფებას შელამაზებისაკენ: ასწვრივი ხაზი ტყდება, ვერტიკალურად გრძელდება (სინური მრავალთავი; ადიშის ოთხთავი), ხან ზიგზაგებითაა დატეხილი (S-1141, A509). ინიციალი იძენს დეკორის ელემენტებს (H-1660, A-38) და X საუკუნის მეორე ნახევარში საზედაო ასო უკვე გარკვეულ მხატვრულ ფორმას იღებს (A-98, S-405, H-1346, S-425). X საუკუნის ძველ ქართულ ხელნაწერებში ერთდროულად გვხვდება ორი სახის მთავრული ასოები:[1] მარტივი, სინგურით ან ტექსტის მელნით გრაფიკულად შესრულებული და ორნამენტებით გამდიდრებული, შეფერილი მხატვრული საზედაო ასოები.

X-XI სს. მარტივი ინიციალები დეკორაციული დეტალებით ძალიან ემსგავსება ეპიგრაფიკული ძეგლების დამწერლობას. ივ. ჯავახიშვილი ეპიგრაფი-

[1] Р. Шмерлинг, «Декоративное оформление грузинской рукописной книги», Тб., 1969, стр. III.

კულ წარწერებში რამდენიმე სახის ხელოვნებით დამწერლობას არჩევს:[1] კიდურყვავილოვანს, კიდურწერტილოვანს, ტყუბწვეტოვანს. დეკორის მსგავსი ელემენტები გვხვდება ამავე პერიოდის ხელნაწერთა ინიციალებშიც. შეადარეთ A-38, H-1346 ხელნაწერების ტყუბწვეტოვანი ინიციალები მანგლისის, სამთავისის, ალავერდის[2] ტაძრების წარწერებს, XI ს. ჯუმათის წმ. გიორგის ხატზე მთავრულ ასოთა არქიტექტონიკა A-1, A-87 ხელნაწერთა ინიციალებს. ცნობილია X ს. გრაფიკული ძეგლების ასოების მოხაზულობაში არქაიზმის გადმონაშთები. ასეთივე მდგომარეობა შეინიშნება X ს. საზედაო ასოებში. მაგ.: A-1109, A-38 ხელნაწერებში ზოგიერთი ასო არქაული ფორმითაა გამოხატული: ასოები ბ, ს, ყ, წრიულადაა შეკრული (Λ-1109, A-38, S-425).

ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციულ შემკულობაში კამარებისა და თავსამკაულების შემდეგ მხატვრული საზედაო ასოები[3] ქმნიან ორნამენტაციის დიდ ნაწილს. ხშირად ხელნაწერი გვერდები საზედაო ასოებით მდიდრულადაა შემკული (S-425, A-28, იენაშის ოთხთავი, A-138, Q-908). ზოგჯერ მხატვრული ინიციალები მხოლოდ სახარების ტექსტის დასაწყისშია წარმოდგენილი(ლაფსყალდის, H-1707, H-2075 ოთხთავები). მსგავსად ჩუქურთმისა, რომელიც ფასადის მორთულობაში შეადგენს არსებით ელემენტს, ინიციალებით ტექსტის გვერდების მოხატვა ქართული ხელნაწერი წიგნის შემკულობის ერთ-ერთ მთავარ მხატვრულ ხერხს წარმოადგენს.

ქართული ხელნაწერი წიგნის ფურცლებზე საზედაო ასოების კომპოზიციური განაწილება ერთ გაკვეულ პრინციპს ემორჩილება: საზედაო ასოები დანერილი სვეტის გარეთ რჩება, ისე, რომ ტექსტის მარცხენა მხარეს ისინი ერთ ვერტიკალზე არიან ასხმულნი. დაცულია მათ შორის შესაბამისი ინტერვალები, ინიციალთა ურთიერთშეფარდება ლამაზად დანერილ ტექსტთან. ხელნაწერ გვერდებზე ამგვარი განლაგებით, სიდიდით, ფერადოვანი მახვილით ინიციალებს გვერდის საერთო კომპოზიციაში თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს.

საზედაო ასოების ამგვარი განაწილების სქემა ნინასწარ მოფიქრებული და გააზრებული ჩანს. ამაში კი მთავარი როლი გადამწერს ეკუთვნის. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ გაფორმებაში გადამწერს განსაკუთრებული როლი ენიჭებოდა. იგი აწარმოებდა ხელნაწერი გვერდების დაკანონვას, ტექსტის კომპოზიციურ განაწილებას ფურცელზე, მელნის ფერის შერჩევას, სინგურის გამოყენებას საზედაო ასოებისა, სათაურებისა თუ ცალკეული სტრიქონებისათვის. დიდი იყო გადამწერის როლი მხატვრულად შემკულ ხელნაწერებში: გადაწერის პროცესში იგი ტოვებდა მოსართავად

---

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბ.: გვ. 124-126.

[2] თ. ბარნაველი, კახეთის ისტორიული ძეგლების წარწერები, თბ., გვ. 11.

[3] ძველ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში საზედაო ასოების შესახებ დაცული ტერმინების შესახებ იხ. ე. მაჭავარიანი, „ძველ ქართულ ხელნაწერ ნიგნთა შემკულობის აღმნიშვნელი ზოგიერთი ტერმინის შესახებ". პალეოგრაფიული ძიებანი II, თბ., 1969, გვ. 111-112.

საჭირო ადგილებს შინაარსის შესაბამისი ცალკეული სცენების მოსახატავად.[1]

ქართულ ხელნაწერთა ანდერძებში, სამწუხაროდ, იშვიათად მოიხსენიება მინიატურისტ-მხატვართა სახელები. ზოგჯერ ოსტატი თავის სახელს გამოხატავს კრიპტოგრამულ წარწერებში (ჯრუჭის I ოთხთავი), ან მიფარვით აქსოვს ორნამენტულ ხვეულებში (იენაშის, ჯრუჭის II ოთხთავები). ხელნაწერის მხატვრული და პალეოგრაფიული თავისებურებების გათვალისწინების საფუძველზე შესაძლებელია გადამწერი ხელნაწერის მომხატველადაც მივიჩნიოთ. ხშირად ტექსტის დაკორაციული შემკულობა, განსაკუთრებით საზედაო ასოები ისე მჭიდროდაა დაკავშირებული ტექსტთან, რომ ძნელია გავმიჯნოთ მხატვრისა და გადამწერის საქმიანობა. ამის მრავალი მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ:

XI ს. ხელნაწერში A-136 სატიტულო ფურცელზე ჯვრის გამოსახულების ქვეშ მოცემულია გადამწერის გრიგოლის ხელით შესრულებული წარწერა: „ლოცვა ყავთ ფრიად ცოდვილისა გლახ გრიგოლისათვის". ეს ანდერძი უკავშირდება ორნამენტულ ნახატს მელნის ფერითა და ორნამენტული დეტალებით. მინაწერის ხელიც – ოთხკუთხა ფორმის ასოები დამახასიათებელია ტექსტისათვის.

ცნობილი XI ს. ურბნისის ოთხთავის (A-28) საზედაო ასოების კონტურული ნახატი შესრულებულია ტექსტის მელნით. საზედაო ასო ხშირად ღრმადაა შეჭრილი ტექსტის სვეტში – სტრიქონები გარშემოწერენ მას: საზედაო ასოები საერთო კოლორიტითა (ფერადოვანი გამა აგებულია შაბიაბნისფერისა და შინდისფერის დაპირისპირებაზე) და შესრულების მანერით მოგვაგონებენ კამარებს. ამდენად გადამწერი იოანე ტატანელი ხელნაწერის მოხატულობის შემსრულებელიც უნდა იყოს.

XIII ს. A-496 ოთხთავში გადამწერი და მხატვარი ერთიდაიგივე პიროვნებაა. მათეს სახარების თავსამკაულის გასწვრივ მოცემულია მინაწერი „მათე მხატვარი".[2] ანდერძის მთავრული ასოები მხატვრული სტილიზაციითა და სინგურის ფერით საზედაო ასოებისა და ასევე მინიატურებზე არსებული განმარტებითი წარწერების მსგავსია. ასეთივე წითელი ფერი ჭარბადაა გამოყენებული მინიატურულ მხატვრობაში.

მდიდრულად შემკულ XIII ს. იენაშის ოთხთავში (დაცულია მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში) გადამწერი ხელნაწერის მომხატველიცაა. იონას, როგორც გადამწერის, სახელი მოხსენიებულია მათე, მარკოზ და ლუკას სახარების ტექსტის ბოლოს. ხელნაწერში მოიპოვება მისი ხელით შესრულებული

---

[1] ვისრამიანის S-3702 ხელნაწერში ზოგიერთი მინიატურა დაუმთავრებელია, H-2084 ან H-2078 ხელნაწერებში ტექსტის შესამკობად გათვალისწინებული თავისუფალი ადგილებია დატოვებული. „ქილილა და დამანას" A-1124 ხელნაწერში მრავალ ადგილას ილუსტრაციებისათვის განკუთვნილ არეზე მინერილია „დასახატავი". შემოქმედის გულანში Q-103 კი მამია გურიელის ხელით მინაწერებია: „აქ გარდამოხსნა დახატე" და სხვ. A-37 ხელნაწერში თავსამკაული დაუმთავრებელია (214r), მხოლოდ კონტურებითაა შემოსაზღვრული.

[2] მინაწერი მიგვითითა ინსტიტუტის უფროსმა მეცნ. თანამშრომელმა თ. ბრეგაძემ.

სხვა მინაწერებიც, რომლებიც შინაარსობრივად, კომპოზიციურად და მხატვრულად მჭიდროდაა დაკავშირებული ორნამენტებთან. ეს მინაწერები ჩაქსოვილია საზედაო ასოებისა და თავსამკაულთა ორნამენტულ ხვეულებში.

ერთერთ გვერდზე 195 ტექსტის საილუსტრაციოდ საზედაო ასოს სახით წარმოდგენილია გველის გამოსახულება. ცხადია, რომ შინაარსის ერთდროული ილუსტრირება გადამწერის მიერაა შესრულებული. 125r-ზე ლუკას სახარების თავსამკაულში ფსალმუნის ტექსტი ჩაწერილია გრეხილი ორნამენტის სახით წარმოდგენილ ვეშაპის გამოსახულებაში, რაც შეესაბამება ფსალმუნის ტექსტის შინაარსს.

ის გარემოება, რომ გადამწერი იონა მხატვარიცაა, დაადასტურა იოანეს სახარების თავსამკაულის ორნამენტში ჩართულმა ანდერძმა. თავსამკაულის გრეხილ ორნამენტში (191r) წვრილი ნუსხურით, ოქროს, შავისა და მწვანე ფერების მონაცვლეობით იონას ხელითვე ჩაწერილია: „წმიდაო იოვ᷄ნე მხრბლო ღ̃ვთისმეტყუ᷄ველო ქ᷄ლო საყვარელო მონაფეო მაცხოვრისაო მეოხ გუეყავ ჩუენ ქ᷄ე ძეო და სიტყუაო ღ̃თსაო. შეუდვენ ფ᷄დ ცოდვილსა ამისსა მოქმედსა იონას". უნდა აღინიშნოს, რომ იონა გადამწერი ტექსტის დეკორატორად გვევლინება. კამარათა და მახარებელთა მინიატურების მხატვრობა კი განსხვავდება ორნამენტული მხატვრობისაგან, იგი სხვა ოსტატის ნახლავი უნდა იყოს.[1]

საზედაო ასოები შესანიშნავად ასახავენ ხელნაწერის საერთო სტილს. მათი საშუალებით შესაძლებელია სტილისტურად ერთნაირი ხელნაწერების დაკავშირება. იხ. იენაშის და A-138 ოთხთავები, A-135 და A-840 ხელნაწერები. ზოგჯერ კი სტილისტურად განსხვავებული საზედაო ასოები შესაძლებლობას იძლევიან ერთ რომელიმე ხელნაწერში უფრო ადვილად შევნიშნოთ პალეოგრაფიულად განსხვავებული ტექსტები. მაგ. A-87 ხელნაწერში ორი სხვადასხვა ოსტატის მიერ შესრულებული საზედაო ასოები გვხვდება, ტექსტიც ორ სხვადასხვა გადამწერს ეკუთვნის. 374v-დან იცვლება საზედაო ასოების სტილი და ტექსტის ფურცლებიც განსხვავებული ხელითაა შესრულებული. ანალოგიურ შემთხვევას აქვს ადგილი H-1669, S-425 ხელნაწერებში.

---

[1] მხატვარ იონას გვერდით ხელნაწერში ჩნდება მეორე ოსტატის – თევდორეს სახელიც. იგი მოხსენებულია ლუკას სახარების ბოლოს იონას სახელის გვერდით. ასო „დ"-ს (188v) ორნამენტული ნახატი ოქროს კონტურითაა შემოვლებული და ამ კონტურის გაგრძელებაზე ამავე ოქრომელნით მრავალწერტილით მითითებაა გამოტანილი: „ქ᷄ე შ᷄ე თ᷄ე" (ქრისტე შეინყალე თევდორე). საფიქრებელია, რომ ორნამენტებსა და საზედაო ასოებზე კონტურული ხაზები მის მიერაა ოქროთი დაფერილი. უნდა აღინიშნოს, რომ ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებში დაცული ამავე პერიოდის ოთხთავში (A-138) მსგავსი თავსამკაულები და საზედაო ასოები ოქროს კონტურის გარეშეა დატოვებული, თუმცა მხატვრული თვალსაზრისით სრულიად დამთავრებულ შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ამ შემთხვევაში კი თევდორემ (შესაძლებელია იგი მინიატურებისა და კამარების მომხატველიც იყოს) ხელნაწერისათვის საერთო საზეიმო იერის მისანიჭებლად ორნამენტული ნახატის კონტურები ოქროთი დაფერა.

ძირითადი და წამყვანი თემა საზედაო ინიციალების ორნამენტიკაში მცენარეული სახის ორნამენტია, რომელიც სტილიზებულია ოსტატის ფანტაზიის წყალობით. სტილიზებულ მცენარეულობას საუკუნეების განმავლობაში ვხვდებით როგორც ჭედურ, ხეზე ჭრის, ფრესკულ ორნამენტიკაში, ასევე ხელნაწერთა თავსამკაულებსა, კამარებსა და მინიატურათა ჩარჩოებში. ეს ორნამენტი სხვადასხვა ვარიაციებით წარმოდგენილია საზედაო ასოების შემკულობაში. მცენარეული ორნამენტის დეტალები ქმნიან ინიციალების საერთო აგებულებას.

ინიციალთა ორნამენტიკა კომპოზიციურად მჭიდროდაა დაკავშირებული თავსამკაულთა დეკორთან. ქართული ხელნაწერები, მსგავსად ბერძნულისა, ხელნაწერის დასაწყისში და ყოველი თავის დასაწყისში შემკულია თავსამკაულით, რომელსაც უკავია გვერდის ან სვეტის მთელი ფართობი სიგანეზე. ეს ორნამენტი ზოგჯერ ოთხკუთხა სადა ზედაპირის ნაცვლად ამოკვეთილია მის ცენტრში სწორკუთხოვან ან ოთხფრთიანი სიცარიელის სახით; შიგნით კი ჩაწერილია სათაური ოქროს მთავრული ასოებით. დეკორის სიმდიდრე იზრდება მისი პროპორციების ზრდის მიხედვით. მისი ზედაპირი უმთავრესად დაფარულია აყვავებული და შეფოთლილი ტოტებით, რომლებიც ერთმანეთში იხლართებიან ანდა შორდებიან ერთმანეთს, რათა დაუტოვონ ადგილი მედალიონთა მწკრივებს, რომლებიც შეიცავენ სხვადასხვა სახის სტილიზებულ ყვავილებს.

ზოგჯერ ეს თავსამკაული არის მარტივი ზოლი ერთი ფერისა, გაწყობილი სხვადასხვა აშიით, ზოგჯერ ნაკლებად მდიდრულ ხელნაწერებში გადადის ვიწრო ყვავილებით შემკულ კვანძებიან ზოლში და ეს გარდაქმნა იქამდე ხდება, რომ თავსამკაული იქცევა უბრალო ყვავილების ტალღოვან ზოლად. ეს თავსამკაული, რომელიც არის ბერძნულ ხელნაწერთა ორნამენტაციის ერთ-ერთი ძირითადი შემადგენელი ნაწილი, მისი განვითარების მაღალ საფეხურზე იჩენს თავის ნამდვილ ხასიათს – იგი ძირითადად ყვავილოვან თემას წარმოადგენს. ეს თემა, რომელიც ბიზანტიური დეკორის დაუშრეტელ წყაროს წარმოადგენს, ბიზანტიელი მხატვრების მიერ თავისებურადაა წარმოდგენილი. ისინი ყვავილს არასოდეს არ გადმოსცემენ ისეთს, როგორიც ის ჩანს ბუნებაში, არამედ ყოველთვის ისეთად, როგორიც გამოჩნდებოდა იგი, ორად გაჭრილი ვერტიკალური კვეთით. ყველაზე უფრო ხშირად არჩევენ ყვავილს რამდენადმე სიმეტრიული ფურცლით და ამ ფურცლების აშიებით. მხატვარი ყოველთვის ჭრის ყვავილს ისე, რომ ჩანდეს მისი შიდა ხედი.

ყვავილოვანი სისტემით შექმნილი მთავრული ასოები ამავე პრინციპს ემორჩილება. ამ ტიპის ინიციალებითაა შემკული მრავალი ხელნაწერი. ინიციალთა აგებულება მეტად რთული და დანაწევრებულია. მისი დეტალები განსხვავებული ფერის, ინტენსიური, გაუმჭვირვალე საღებავებითაა შეღებილი. ცალკეულ დეკორაციულ დეტალს გარს უვლის ოქროს ფაქიზი კონტური.

ამ ორნამენტაციაში ინიციალის საერთო მოხაზულობა სიცხადეს ინარჩუნებს. მისი პირვანდელი სახე გამოკვეთილი რჩება, არასოდეს არ არის დახლართული და გაუგებარი. ამ მხრივ ქართული ხელნაწერი წიგნის ინიციალები ემს-

გავსება ბერძნულ ხელნაწერთა ინიციალებს. ისინი, დეკორის სხვა ელემენტების მსგავსად, ზომიერებით ხასიათდებიან.

IX-XII სს. ინიციალები არასოდეს არ აჭარბებენ საშუალო სიდიდეს, არასოდეს არ ვრცელდებიან უხეშად, მკვეთრად გვერდის სამ მეოთხედზე და არასდროს არ ეუფლებიან მთელ გვერდს, არ სცილდებიან განკუთვნილ საზღვრებს. ვერასოდეს ვერ ნახავთ მათ დახატულს მძიმე და შავი ნაკვთებით, ხაზგასმულს სქელი და ტლანქი ოქროთი. არასოდეს ქართველი და ბიზანტიელი მინიატურისტები არ უშვებენ აშიას, როგორც ეს ლათინურ ხელნაწერებშია, რომელიც ჩარჩოში სვამს ინიციალს, თუნდაც ყველაზე უფრო მოხდენილი და ყველაზე მდიდრული აშია იყოს. ისინი არ უშვებენ ხელოვნების გადატვირთვას და სურთ ყველგან შეინარჩუნონ ეს ზომიერება, რომელიც კარგი გემოვნების გამომხატველია.

ბიზანტიური და ქართული ხელნაწერებისაგან განსხვავებით, სომხურ ხელნაწერთა ინიციალები ხასიათდებიან ორნამენტული შემკულობის სიჭარბით. იმდენადაა ინიციალის საერთო აგებულება გადატვირთული ფოთლოვანი ორნამენტებით, რომ ინიციალის საერთო მოხაზულობა იხლართება, იკარგება იმ ორნამენტაციაში.

ქართულ ხელნაწერთა საზედაო ინიციალებში მხატვრული ელემენტი არ შლის ფორმას და არც იმ მნიშვნელობას, რომელსაც იგი ატარებს. ქართველი ოსტატი ყოველთვის ცდილობს გასაგები დარჩეს ასომთავრულის ძირითადი ხასიათი. აქ ფორმა არასოდეს არ ბატონობს აზრზე – ოღონდ ორნამენტი იყოს ლამაზი. ეს ბატონობა ეფექტისა აზრზე ნაწილობრივ იჩენს თავს ბერძენი მხატვრის ჩვეულებაში – მოათავსონ მოოქრული ან მოხატული ინიციალი გვერდის იმ ადგილას, რომელიც მათთვის შესაფერია; ისინი არ ზრუნავენ იმაზე, თუ იგი მოხვდება სიტყვაზე, რომელიც არ იწყებს აბზაცს ან წინადადებას. უფრო მეტიც, შემკული ინიციალი ხშირად სიტყვის შუაში ხვდება. ჩვენ არ ვხვდებით არც ერთ ასეთ მაგალითს ლათინურსა და ქართულ ხელნაწერებში. ოსტატი სვამს მთავრულ ასოს აბზაცის დასაწყისში, რათა გაამახვილოს ყურადღება მუხლის დაწყების წინ.

ხშირად ინიციალები შეიცავენ გეომეტრიული სახის ორნამენტებს. ისინი სწორი ხაზის საშუალებით დანაკვთულია სწორკუთხა ან სამკუთხა ნაწილებად და თითოეული შევსილია სხვადასხვა ფერის საღებავით. აქ წამყვანია ზუსტი, გამოკვეთილი ხაზი. ინიციალის საერთო მოხაზულობას, ზოგჯერ ორმაგი კონტურითაც კი, ქმნის ფაქიზი ყავისფერი ხაზები. ასეთ შემთხვევებს ადგილი აქვს იმ გრაფიკული ტიპის ხელნაწერებში, რომლებიც ტაოკლარჯეთის მხატვრულ სკოლას მიეკუთვნებიან. ეს ხელნაწერებია: H-2211, A-28, H-2124, H-1669, A-87, A-840 და სხვ.

ინიციალთა კოლორიტი, მათი შესრულების ტექნიკური თავისებურებანი შესაძლებლობას გვაძლევს განვასხვავოთ ერთი გარკვეული სკოლის მხატვრობა მეორისაგან. კერძოდ, პირობითად ცხოველხატულად წოდებულ ხელნაწერთა ჯგუფს, ე. წ. საზეიმო მიმართულების ხელნაწერებს, რომლებიც შემკული არიან

ყვავილოვანი ინიციალებით, უპირისპირდება საქართველოს ტერიტორიაზე არსებული ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლა, რომელიც ძირითადად გეომეტრიული სახის ინიციალებს იყენებს. იგი სწორედ ფაქიზად შესრულებულ ხაზებში ხედავს მხატვრულ ეფექტს.

გრაფიკული წესით შესრულებულ ინიციალთან შეხამებულია აკვარელისებური, მეტად ნაზი კოლორიტული შეფერილობა. კოლორიტი გადამწყვეტ როლს თამაშობს როგორც ცალკეული ინიციალის, ასევე მთლიანად ხელნაწერის მხატვრული სახის შექმნაში. ინიციალთა მრავალფეროვნებას ინვევს არა მარტო მისი დეტალების სახეცვლა, არამედ კოლორიტული თავისებურებებიც. ცალკეული ინიციალი, რომელიც მეტნაკლებად განსხვავდება ერთმანეთისაგან თავისი გრაფიკული ნახატით, ფერთა სახეცვლით ქმნის მრავალგვარობის შთაბეჭდილებას, მაშინაც კი როცა იძლევა განტვირთულ კოლორიტს, მაგ., ურბნისის ხელნაწერთა ინიციალებში დაპირისპირებული ორი ძირითადი ფერი (შაბიაბნისფერი და მუქი ღვინისფერი). შეუფერავ ეტრატთან კომბინირებით ოსტატს შესწევს უნარი შექმნას ინიციალთა მრავალფეროვნება.

ქართულ ხელნაწერებში გვხვდება ინიციალები შემკული ცხოველებით, ფრინველებით ან ადამიანებით. ცალკეული გამოსახულებანი დაკავშირებული არიან ერთმანეთთან გრეხილებით, ყვავილებით. ცხოველის, ადამიანის თუ ფრინველის გამოსახულება წარმოადგენს ინიციალის ნაწილს – მათი პოზა ინიციალის მოხაზულობას იმეორებს. კალიგრაფიასთან დამოკიდებულება მხატვარმა სწორედ ამით გამოხატა: ორნამენტებისა და პერსონაჟების დაკომპლექტების დროს შეითვისა, იხელმძღვანელა ასომთავრულის ძირითადი მონახაზებით.

ასო „დ“-ს ოვალი ხშირად იქმნება სიმეტრიულად განლაგებული ცხოველებისაგან, ხან იგი შეიცავს თევზისა და ჩიტების გამოსახულებებს. ჯრუჭის II ოთხთავში ირმებია, რომელთა რქები ასოს ბუნს ქმნიან. XII ს. ოთხთავში (H-1707) „დ“-ს შეადგენენ ხეზე ასული სიმეტრიულად განლაგებული ადამიანთა ფიგურები. ზურგის მოხაზულობით ისინი ქმნიან „დ“-ს ოვალს.

ზოგიერთი ინიციალი გამოდგებოდა საყოფაცხოვრებო ჟანრის საუკეთესო ნიმუშად: ლაფსყალდის ოთხთავში ასო „ვინის“- გასწვრივ აკრობატია გამოსახული, ხოლო ასოს ძირითად კორპუსს ქმნის მონადირე კურდღლით ხელში. გელათის, H-1707 ხელნაწერებში ასო „პ“-ს ქმნიან ნავისა და ადამიანთა გამოსახულებანი.

ბევრი ზემოაღნიშნული დეტალი ბიზანტიურ ხელნაწერთა დეკორის, კერძოდ, კონსტანტინეპოლური სკოლის ბრწყინვალე ინიციალებში შეგეხვედრია. მდიდრულია ბერძნულ სამკაულთა რეპერტუარი. ერთი ასო T, დეკორაციული სვეტის ფორმით წარმოდგენილი, იძლევა სხვადასხვა სახის ნახატ ყვავილს, ურჩხულისა და ჩიტების გამოსახულებების სახით განშტოებებს. ზოგჯერ, ცხოველის, ჩიტისა თუ ადამიანის ფიგურები მოცილებულია ინიციალის კორპუსს, დგანან მასთან, როგორც მომხიბვლელი ქანდაკება არქიტექტურულ შენობასთან.

მსგავსად ბერძნული ხელნაწერებისა, ქართულ ხელნაწერებში ცხოველთა ფიგურებისაგან შედგენილი ორნამენტი ძირითადად ვითარდება საზედაო ასოებში და არა თავსამკაულებსა და კამარებში. ურჩხულის თავები მოცემულია დეკორის ამ ელემენტებში დეტალების სახით გელათის, შიომღვიმის და სხვ. ხელნაწერებში, ჩიტებიც ასევე დანამატის სახით არიან წარმოდგენილნი მცენარეულ ორნამენტში. როგორც ასეთი, სუფთა ცხოველური ორნამენტი – ზოომორფული ორნამენტი – ჩვენთან არ განვითარებულა.

ადამიანთა და ცხოველთა გამოსახულებანი, რომლებიც ბიზანტიურსა და ქართულ ხელნაწერებში ძირითადად შემოფარგლულია საზედაო ასოებით, სლავურ, რუსულ სტილში ერთნაირადაა განვითარებული საზედაო ასოებსა და თავსამკაულებში. ეს გამოსახულებანი (გველის კუდები, ურჩხულის თავები), რომლებიც კარგავენ თავის ნატურალიზმს პირობითი სტილის გავლენით, გავრცელებას პოულობენ სლავურ ხელნაწერებში.

ნ. კონდაკოვი თვლის, რომ რუსულ ხელნაწერებში ცხოველური ორნამენტიკის საწყისი ბიზანტიურ ხელოვნებაში უნდა ვეძიოთ; მაგრამ აქ სულ სხვა მოვლენასთან გვაქვს საქმე. რუსული სტილის დამახასიათებლად შეიძლება ჩაითვალოს ცხოველური და მცენარეული სამყაროს ბუნებრივი ფორმების დაშლა. ეს ორი ელემენტი ერთმანეთში ისეა შერწყმული, რომ თვალს უძნელდება გარკვევა, სად თავდება ცხოველური და სად მცენარეული.

ცხოველური ორნამენტის ფართოდ გავრცელების მიზეზს კონდაკოვი ხსნის ასე: მისი აზრით, სცოდავენ ლიტერატურის ის თეორეტიკოსები, რომლებიც ფიქრობენ, ვითომც ცხოველური სტილის ორნამენტიკაში ურჩხულის გამოყენებით ბერმონაზვნობას სურდა საზოგადოება ქრისტიანულ მკაცრ მორალისაკენ მიემართა. მისი აზრით, ეს ცხოველური ფიგურები წარმოადგენენ თავისი დროის სილამაზისა და სინატიფის უკანასკნელ სიტყვას, ისინი გამიზნული იყვნენ მკითხველის ესთეტური სიამოვნებისათვის.[1]

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულმა შემკულობამ განვითარების გარკვეული ეტაპები და საფეხურები გაიარა, საუკუნეთა მანძილზე იგი გარკვეულ ფორმებსა და სახეებში ჩამოყალიბდა. ამ საერთო ევოლუციაში მხატვრული საზედაო ასოები ფეხდაფეხ მისდევენ დეკორის სხვა ელემენტების სტილისტურ ცვლილებებს. მათაც გააჩნიათ ამათ თუ იმ ეპოქისათვის დამახასიათებელი გარკვეული ნიშნები, თავისი სტილისტური თავისებურებანი.

ეს თავისებურებანი, თავის მხრივ, შესაძლებლობას იძლევიან ხელნაწერის დეკორაციული მხატვრობა გარკვეული ქრონოლოგიური ჩარჩოებით შემოიფარგლოს. ამ მხრივ ჩვენ მიერ შესწავლილი მასალა იძლევა საშუალებას გამოიყოს სტილისტურად განსხვავებული 2 ჯგუფი. თითოეული მათგანი, რომელიც აერთიანებს ზემოხსენებულ მხატვრული სკოლების ნიმუშებს, ერთმანეთისაგან

---

[1] Н. П. Кондаков, Зоомоофичекие инициалы греческих и глаголических рукошсей X-го-XI-го стол. в библиотеке синайского монастыря, 1903 г.

გამიჯნულია საუკუნეების მიხედვით. XI-XII საუკუნეები უპირისპირდება XIII საუკუნეს.

ერთ-ერთ თავისებურებად შეიძლება ჩაითვალოს ხელნაწერი გვერდის საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტა, სადაც ინიციალს, შეიძლება ითქვას, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. ამ საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტაში ვგულისხმობთ დეკორაციული ელემენტების განაწილებას ხელნაწერის გვერდზე: მათ ურთიერთშეფარდებას, მათ დამოკიდებულებას ტექსტთან. ჩვეულებრივ, აქ ურთიერთობაშია: თავსამკაული, ინიციალი და ორ სვეტად დაწერილი ტექსტი. ამით იქმნება ხელნაწერი გვერდის მხატვრული სახეს.

XI-XII სს. ხელნაწერებში – გელათის, სვინაქსარი H-2211, A-1 ტექსტის დასაწყისი გვერდის კომპოზიციური გადაწყვეტა კლასიკური სიცხადით ხასიათდება. ეს გამოწვეულია იმით, რომ ამ გვერდების მომრთველ დეკორაციულ ელემენტებს – ინიციალსა თუ თავსამკაულს – თავისი განსაზღვრული ადგილი აქვს მიჩნეული, თითოეული მათგანი დამოუკიდებელ დეკორაციულ ერთეულს წარმოადგენს, მაგ., თავსამკაული ხაზგასმულია კიდეებზე ფერადხაზოვანი ზოლებით, ე. ი. მისი ორნამენტული სიბრტყე გარკვეულ გეომეტრიულ ჩარჩოშია ჩაწერილი, მის სიგანეს კი ტექსტის ზომა განსაზღვრავს.

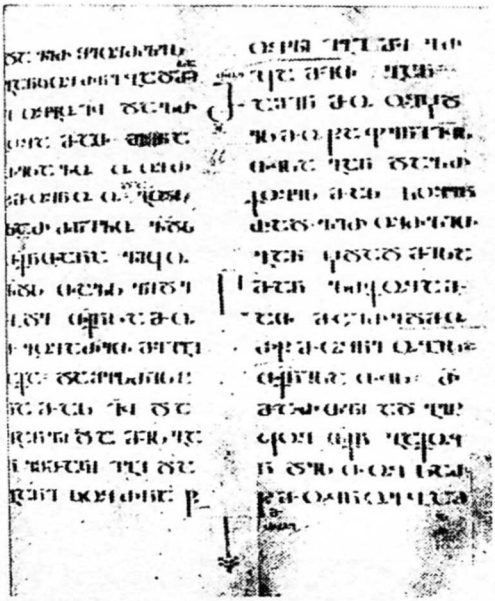
ინიციალიც, ტექსტის ვერტიკალური სვეტის მოხაზულობიდან მარცხნივ გამოწეული, მართალია, ერთი მთლიანი მხატვრული ორგანიზმის განუყოფელი ნაწილია, მაგრამ ამ მხატვრულ ანსამბლში იგი დამოუკიდებლად იკითხება: თავისი მოხაზულობით გამიჯნულია არა მარტო ტექსტის, არამედ დეკორის სხვა ელემენტებისაგან.

მოგვიანო პერიოდის, კერძოდ, XIII ს. ხელნაწერებში (A-138, A-922, A-496), თავსამკაულთა თუ კამარების არე წარმოადგენს მთლიან დაუნაწევრებელ სიბრტყეს. ორნამენტული წნული, რომელიც მრავალჯერ გადახლართულია, ერთიან ორნამენტულ მონახაზს ქმნის. თავსამკაული, ერთიან ორნამენტულ სიბრტყედ გააზრებული, არა მარტო უკუაგდებს ჩარჩოს, არამედ სცილდება უკვე მის საზღვრებს. ინიციალიც ამ საერთო სტილს პასუხობს: გართულებული, პროპორციულად გაზრდილია. ინიციალის ორნამენტული ნახატი ხშირ შემთხვევაში ტექსტის ვერტიკალური სვეტის გასწვრივ ჩამოზრდილია, ერწყმის თავსამკაულს, მხატვრული თვალსაზრისით ასეთი ერთიანობა, რომელიც კლასიკურ მშვიდ ფორმებს დინამიურობას უპირისპირებს, XIII საუკუნის ახალი სტილისათვისაა დამახასიათებელი.

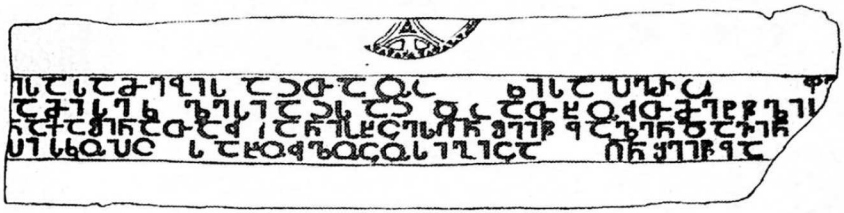
ამრიგად, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრულმა თავისებურებებმა განაპირობა არა მარტო დაწერილი ტექსტის საერთო მხატვრული სახე, არამედ მთავრული ასოები ხელნაწერ გვერდებს დაემკვიდრა როგორც დეკორი.



ქართული ანბანი VIს.



ასომთავრული დამწერლობის ნიმუში.
IXს. ადიშის ოთხთავის ერთ-ერთი გვერდი



ბოლნისის ხიონის 493/494 წლების სამშენებლო წარწერა



მცხეთის ჯვრის VIს. კვარცხლბეკის წარწერა



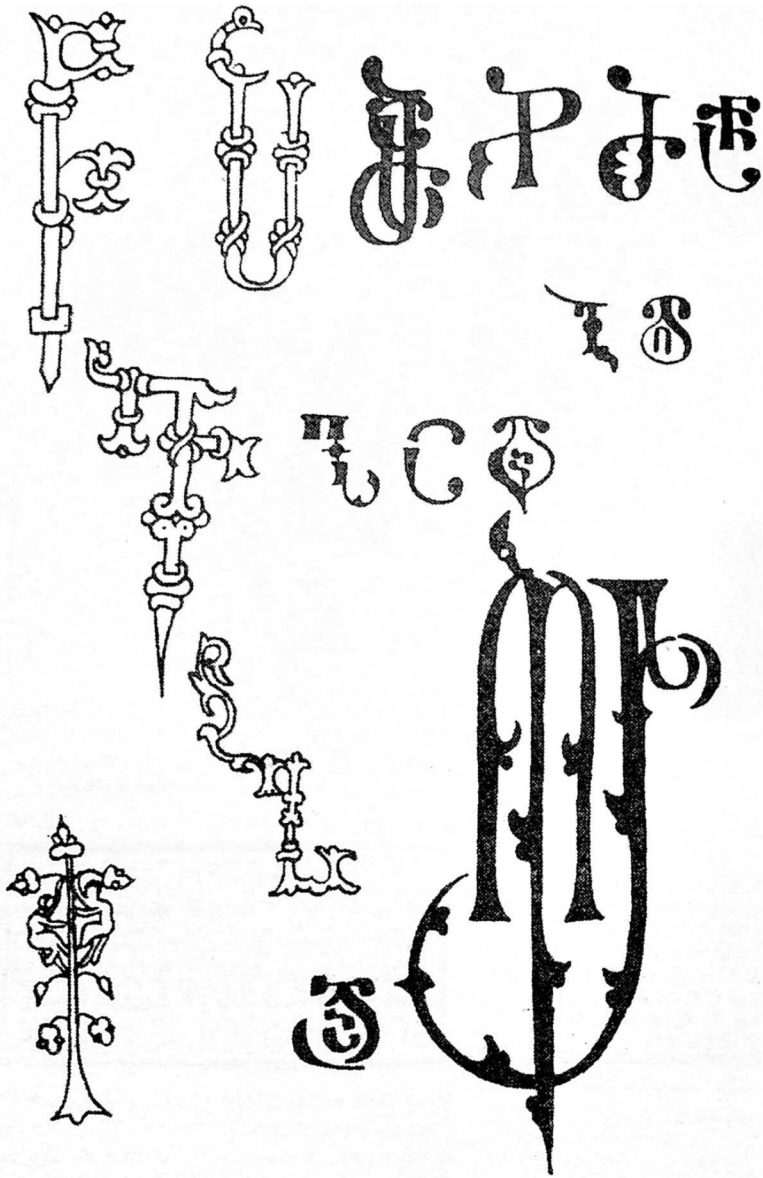
რომის VIIს. მოზაიკური წარწერა



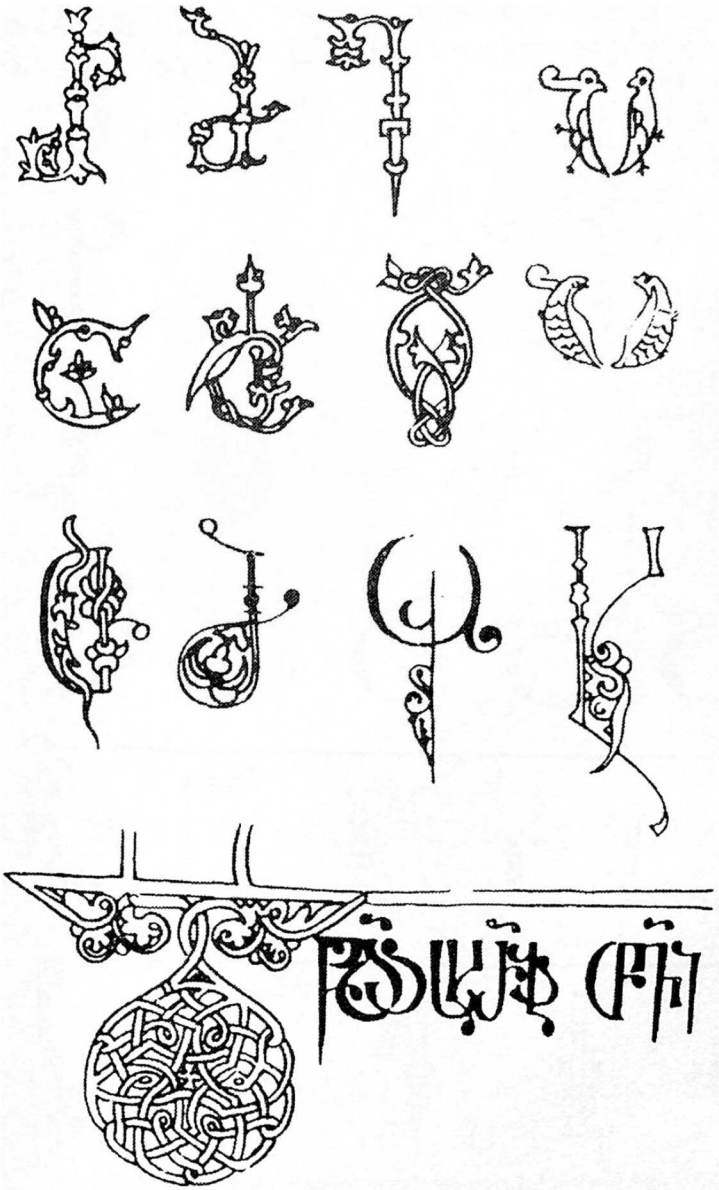
სამაკლუხტის Xს. წარწერა



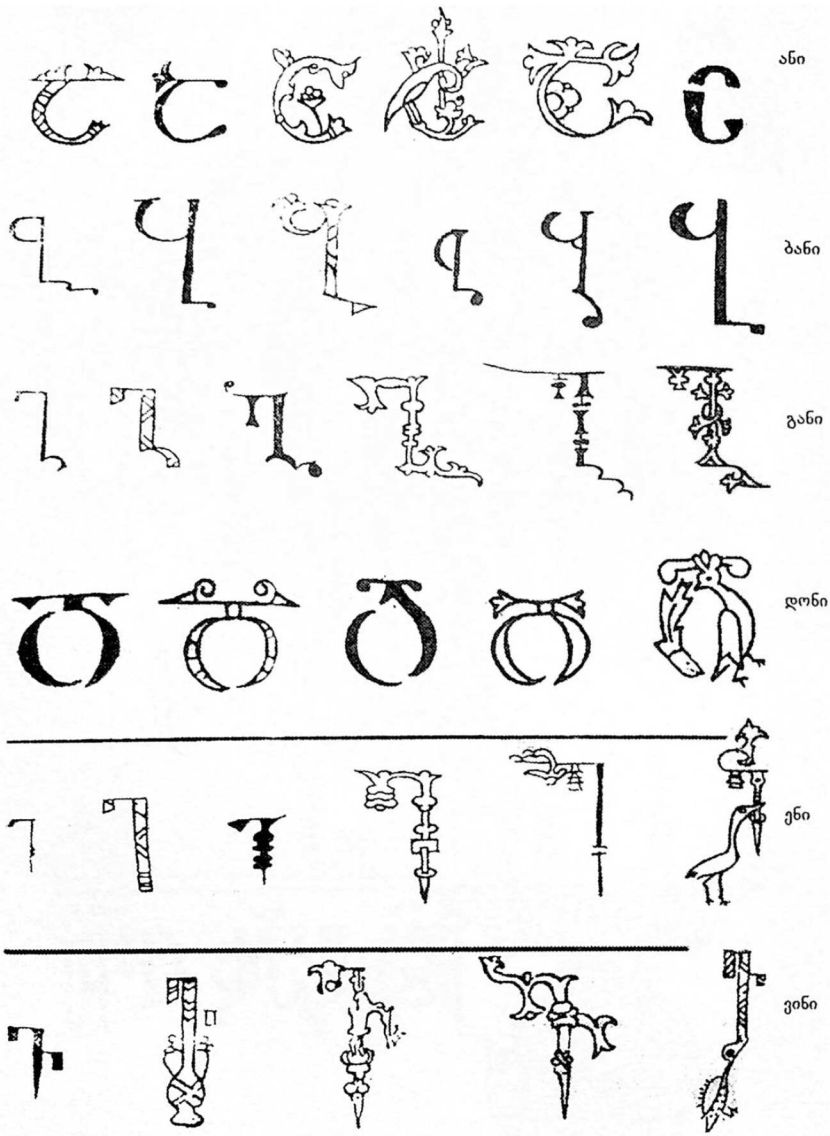
ანტონ აბაის VIს. მოზაიკური წარწერა პალესტინიდან



მოხატული საზედაო ასოების გრაფიკული მოხაზულობანი



მოხატული საზედაო ასოების გრაფიკული მოხაზულობანი

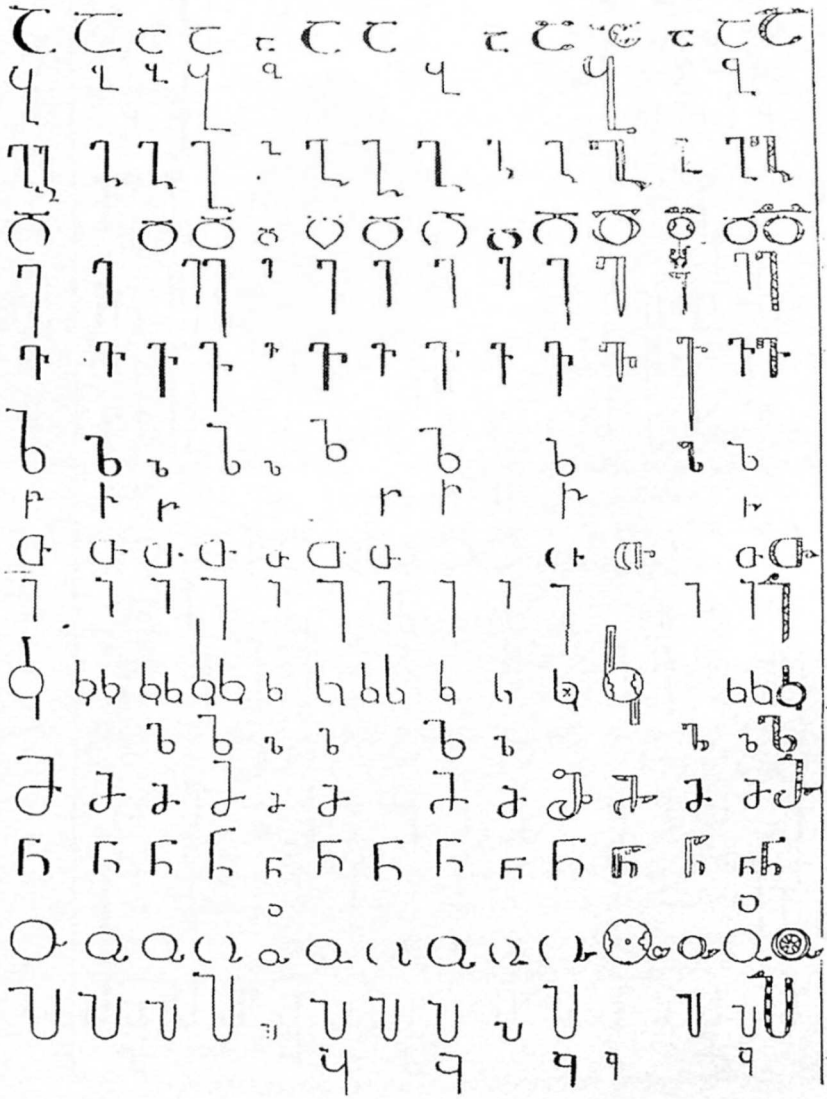



IX-XIIIსს. ქართულ ხელნაწერთა მოხატული საზედაო ასოების ნიმუშები
(ყველა მთავრული ასოს მოხატულობა იხ. ელ. მაჭავარიანი, „ქართული დამწერლობა", თბ., 2008წ.)

მთავრული მოხატული ასოების ჩამოყალიბება X საუკუნის ქართულ ხელნაწერებში

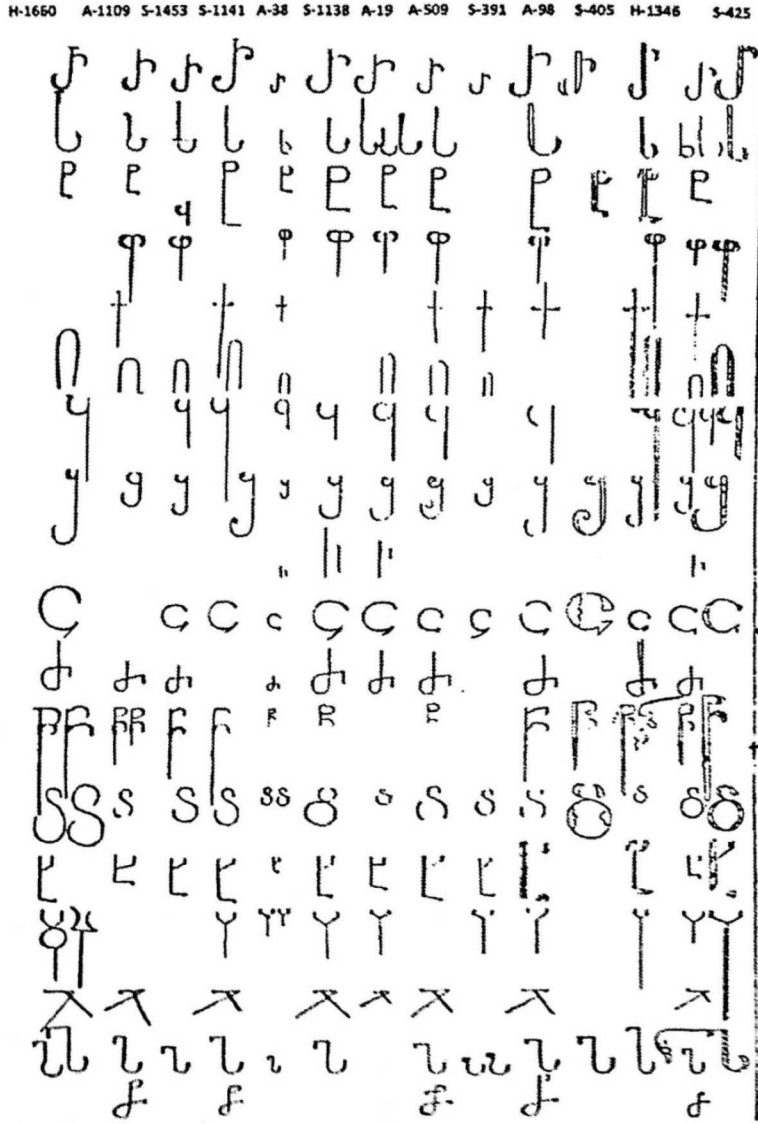
(ასო-მოხაზულობათა ზომები შემცირებულია)

H-1660 A-1109 S-1453 S-1141 A-38 S-1138 A-19 A-509 S-391 A-98 S-405 H-1346 S-425



მთავრული მოხატული ასოების ჩამოყალიბება X საუკუნის ქართულ ხელნაწერებში

(ასო-ძოხაზულობათა ზომები შემცირებულია)



მრავალთავი III,
თბ., 1974, გვ. 66-72

# მხედრული დამწერლობის ადრეული ნიმუშები

ქართული დამწერლობის სამი ძირითადი სახის, კერძოდ, ასომთავრული (მრგლოვანი), ნუსხური (კუთხოვანი) და მხედრული ასოების გრაფიკული მოხაზულობა ერთმანეთის მომდევნო ეტაპზე განვითარების კანონზომიერ სურათს იძლევა. ძეგლების ქრონოლოგიური თანამიმდევრობით შესწავლა ნათელყოფს, რომ ერთი სახის დამწერლობა მეორის გრაფიკული სახეცვლილების შედეგია, რაც განპირობებული იყო ეპოქის მოთხოვნით – სწრაფი, გამარტივებული წერისაკენ მისწრაფებით.

თავის მხრივ, გრაფიკული თვალსაზრისით ამ ძეგლების შესწავლამ ცხადყო, რომ ერთი სახის დამწერლობიდან მეორეზე გადასვლა ხდებოდა არა ერთბაშად, არამედ დამწერლობის ახალი პერიოდისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი მზადდებოდა და მწიფდებოდა წინარე ხანაში. ხოლო შემდგომ, განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, ვღებულობდით ახალ, მაგრამ სტილისტურად ერთიან გრაფიკულ სისტემას.

ეს გარემოება გვაძლევს საშუალებას კიდევ ერთხელ, ამჯერად გრაფიკული ანალიზის საფუძველზე, გადაჭრით უარვყოთ აზრი იმის შესახებ, თითქოს მხედრული დამწერლობა ხუცურზე უძველესი იყო, რომ მხედრული დამწერლობა ხუცურზე უძველესი იყოს. მ. ბროსე მიუთითებს, რომ მხედრული დამწერლობა შეიქმნა ფარნავაზის დროს,[1] ნ. მარი მხედრულს ნარმართული დროის დამწერლობად მიიჩნევს.[2] საწინააღმდეგო აზრი გამოთქმული აქვთ დ. ბაქრაძეს,[3] თ; ჟორდანიას, ე. თაყაიშვილს, ივ. ჯავახიშვილს. მათ მხედრული დამწერლობა ნუსხურის განვითარებად მიაჩნიათ. ე. თაყაიშვილი ბაგრატ IV-ის შიომღვიმის მონასტრისადმი შეწირულების წიგნის (Ad-14) შესახებ ამბობს, რომ «Письмо нашего сигеля не есть чистый, окончательно установившийся мхедрули, а составляет переход от алфавита хуцури (церковного) к алфавиту мхедрули и еще

---

[1] M. Brosset, Histoire de la Géorgie, I, 1849, გვ. 43.

[2] Н. Марр, Грамматика древне-литературного грузинского языка, Ленинград, 1925, стр. 1-2.

[3] Д. Бакрадзе, Статьи по истории древностей Грузии. Проложение к тому Записки изп. Акад. Наук, № 1, стр. 2-30.

раз доказывает давно высказанное мнение, что мхедрули произошел от хуцури».[1]

თ. ჟორდანია აღნიშნავს, რომ შიომღვიმის გუჯარი დაწერილია ძველი მხედრული ხელით.[2]

ივ. ჯავახიშვილი ბაგრატ IV-ის სიგელებში (Ad-14 და Sd-1201) ნუსხურის დიდ გავლენას ხედავს: „ეს სიგელები სრულებით მხედრული დამწერლობით არ არის გამოყვანილი, არამედ მრგვლოვანი ნუსხა-ხუცურით".[3]

ილ. აბულაძე ზემოთ დასახელებულ საბუთებს მხედრული დამწერლობის ნიმუშებად მიიჩნევს.[4]

XI-XII სს. მხედრული ხელით დაწერილი ძეგლებიდან შეგვიძლია დავასახელოთ: ბაგრატ IV-ის შეწირულების წიგნი, მიცემული შიომღვიმის მონასტრისადმი 1058 წ. (Ad-14), ბაგრატ IV-ის დარბაზის გადაწყვეტა ოპიზართა და მიჯნაძორელთა დავის შესახებ 1060/65 წწ. (Sd-1201), გიორგი III-ის სიგელი, ბოძებული შიომღვიმის მონასტრისადმი 1170 წ. (Hd-1351), ჭიაბერის შეწირულების წიგნი 1184/85 წწ. (Ad 2), ქება-ქებათას თარგმანება (მხედრულით დაწერილი 36 გვერდი დართული აქვს XII ს. ხელნაწერს A-65) 1188/1210 წწ. და სხვ.

ამ ძეგლებს შეიძლება დაემატოს კიდევ ერთი ნიმუში A-397 ხელნაწერის სახით. ნუსხურით დაწერილ ტექსტში გვხვდება მინაწერები, რომლებიც ნუსხურიდან მხედრულ დამწერლობაზე გარდამავალი ეპოქისათვის დამახასიათებელ ასოებს შეიცავენ. ეს ძეგლი საინტერესოა იმით, რომ იგი ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს ყველა ზემოთ ჩამოთვლილ ძეგლს. ხელნაწერი ნარმოადგენს აპოკალიპსის ანდრია კესარიელისეული კომენტარების ქართული თარგმანის ერთ უძველეს ნუსხას. ხელნაწერი აღწერილი აქვს თ. ჟორდანიას,[5] რომელიც მას X საუკუნისად მიიჩნევს. ხელის მიხედვით ილ. აბულაძე მას X-XI საუკუნეებით ათარიღებს.[6]

ჩვენთვის საინტერესო მინაწერები ხელნაწერში ხშირად გვხვდება ნუსხურით დაწერილი სტრიქონების ბოლოს და წარმოადგენს სულის მოსახსენებლებს (გვ. 199, 399, 144). ისინი შესრულებულია გადამწერის ხელით, რაზედაც მიგვითითებს შემდეგი გარემოება: 1. მინაწერები ამთავრებენ ნუსხურით დაწერილ სტრიქონებს იმავე ფერის მელნით, რითაც სტრიქონია შესრულებული, 2. მინაწერები შესრულებულია ტექსტის მელნით ან სინგურით, რომელიც ორნამენტულ

---

[1] Е. Такайшвили, Сигель грузинского царя Баграта, Записки Восточного Отделения Русского Арх. общ., т. IX, стр. 58-68.

[2] თ. ჟორდანია, ქრონიკები, I ნ., გვ. 204-206.

[3] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, 1949, გვ. 190.

[4] ილ. აბულაძე, ქართული წერის ნიმუშები, 1949, გვ. 323-324.

[5] Т. Жордания, Описание рукописей Тифлисского музея, т. I, стр. 392-395.

[6] ილ. აბულაძე, ქართული წერის ნიმუშები, 1949, გვ. 305, ტაბ. 51-52.

მხატვრობაშია გამოყენებული, 3. ისინი შესრულებულია გადამწერის სხვა მინანერების ხელით.

აღსანიშნავია, რომ ხელნაწერის მხატვრობა გადამწერს ეკუთვნის. ორნამენტის ძირითად მონახაზს იგი ტექსტის მელნით ასრულებს. ასევე, მუშაობის პროცესში თვითონ ასურათებს შინაარსის შესაბამის ადგილებს. მაგ., სვიმეონ მესვეტის თხზულების ერთ-ერთი აბზაცის დასაწყისში საზედაო ასოსთან (149v) ტექსტის მელნით მიხატულია წვეროსანი კაცის გრაფიკული გამოსახულება: ნარწერა, რომელიც სურათს ახლავს, ტექსტის შინაარსს შეესაბამება. ცხადია, რომ გადამწერს წერის პროცესშივე გაუაზრებია შინაარსი და გრაფიკულად გამოუხატავს იგი. სტრიქონის ბოლოს არსებული მინაწერები კი იმ ხელითაა შესრულებული, რითაც შესრულებულია განმარტებითი წარწერები და ანდერძები. ამრიგად, ეს მინაწერები შესრულებულია გადამწერის ხელით და ამდენად ხელნაწერის თანადროულია.

ზემოთ აღნიშნული მინაწერები დაწერილია გაკრული ხელით. ზოგიერთი ასო თ, ა, უ, ი, ფ ამ სწრაფ წერაში მარტივდება და მხედრულის მონახაზს იღებს. მაგ., 399 გვერდზე თაესამკაულში სათაურის ბოლოს არსებულ მინაწერში – დ, უ, და ბ ასოები. ერთ-ერთი მინაწერი, რომელიც განმარტავს გადამწერის მიერ შესრულებულ გრაფიკულ ნახატს „ეს არის შუელი...“, ადრეული მხედრულის ხელითაა გამოყვანილი. გადამწერის ხელით შესრულებულ მინაწერში (ჯვრის გამოსახულებაში ტექსტის მელნით ჩაწერილია „ქ̑ე შ̑ე დავითი“. დავითი შესაძლებელია ხელნაწერის მომხატველი იყოს) ასო „დ“ ოპიზართა სიგელში არსებული დონის მსგავსია.

ტაბულაზე წარმოდგენილ მხედრული დამწერლობის ძეგლთა მიხედვით ნათლად იხატება ნუსხური დამწერლობიდან მხედრულზე გარდამავლობის პროცესი. ეს განსაკუთრებით ცხადად ჩანს, თუ თვალს გავადევნებთ ცალკეული ასოების გრაფიკული მოხაზულობის განვითარებას. დამწერლობის ამ ეტაპზე კიდევ მეტად გამოვლინდა მისწრაფება სწრაფი გამარტივებული წერისაკენ. ეს გამოიხატა ასოთა საერთო მოხაზულობის გამარტივებულ, მომრგვალებულ ფორმებში, ძირითადი მონახაზის მეტ თავისუფლებაში. ცალკეული ასოს მოხაზულობა აქ უკვე ერთი მთლიანი მონასმით სრულდება (ასომთავრულ და ნუსხურ დამწერლობაში კი ასოს მოხაზულობა ხელის ერთი მოძრაობით იშვიათად სრულდება).

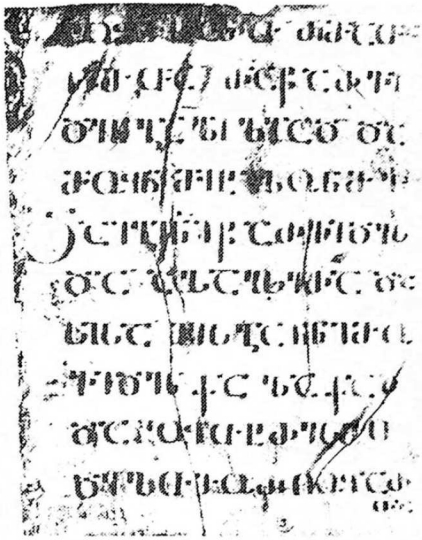
ჯერ კიდევ ასომთავრული დამწერლობის ცალკეული ძეგლების შესწავლის დროს დავინახეთ, რომ ცვლილებანი ცალკეული ასოების მოხაზულობაში, კერძოდ, ასოთა მისწრაფება თავგახსნილობისაკენ, ორხაზოვანი სისტემის დარღვევა თანდათანობით ამზადებს ნიადაგს ნუსხურ დამწერლობაზე გადასასვლელად. ეს ცვლილებანი აისახა თვით დამწერლობის საერთო სახეში. თუ შევადარებთ XI საუკუნის ასომთავრულით დაწერილ ურბნისის ოთხთავის (A–28) ხელნაწერის ტექსტს ადიშის ოთხთავს (IX ს.), დავინახავთ, რომ მოგვიანო ხანის ძეგლში შრიფტის საერთო მხატვრული აღქმა განსხვავებულია.

ასოები ერთმანეთშია ჩამჯდარი, ჰორიზონტალური ხაზები თითქოს უჩინარი ხდება, ძირითადად აღიქმის ვერტიკალური ხაზები. ყოველივე ამან ხელი შეუწყო კუთხოვანი ნუსხური ხელის განვითარებას. ნუსხურ დამწერლობაში ეს პარალელური ხაზები გადაიხარა, შემცირდა თანაფარდობა ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ ზომებს შორის (ასომთავრული შრიფტისათვის დამახასიათებელია სრული პროპორციულობა ასოთა ზომებს შორის. ჰორიზონტალური ხაზი ასწვრივი ხაზის ნახევარს შეადგენს. შუა გადამკვეთი ხაზი ასწვრივ ხაზს ყოველთვის შუაზე ჰყოფს, ასოების საერთო მოხაზულობა კვადრატის ფარგლებშია ჩანერილი).

ნუსხურ დამწერლობაში ჩამოყალიბებული ოთხხაზოვანი სისტემა მხედრულ შრიფტზე გარდამავალ პერიოდში იგივე რჩება. ი, ლ, ჰ, თ, ღ, პ, ო, ა ასოები ორხაზოვან ბადეში რჩებიან, ს, ზ, რ, ძ, მ, დ, ნ ასოებს ისევ ზედა სამი ხაზი უკავიათ, რ, გ, ვ, ყ, ჟ, შ, უ, ფ, გ, ხ, ტ, ც, ჭ, წ, ჯ, ჴ ასოები განლაგებული არიან ქვედა სამ ხაზში, კ, ქ, ჩ ასოები ოთხხაზოვანი სისტემისა არიან. თვით ამ ჯგუფებში ასოთა შორის ცვლილებანი ერთგვარ კანონზომიერებას ექვემდებარება. მაგ., ქვედა სამხაზოვან სისტემაში ის ასოები, რომელთა კიდურები ნუსხურში მარცხნივაა მიმართული (ბ, ვ, ყ, უ, შ და სხვ.), ამავე მხარეს იჩენენ მიდრეკილებას შემომრგვალებისაკენ, ხოლო თუ მარჯვნივაა მიმართული (ტ, ც, ხ და სხვ.), მუცელი მათ მარჯვენა მხრიდან ეკვრებათ.

ნუსხური შრიფტი, რომელიც ხასიათდება ორ ძირითად ხაზს შორის მოთავსებული მარჯვნივ გადახრილი კბილანებით, ასევე განსაზღვრავს მხედრულში მრავალკბილიან სისტემას (ასეთებია ერთკბილიანი ა, ი, ორკბილიანი პ, ღ, სამკბილიანი ლ, ჰ, ოთხკბილიანი უ და სხვა).

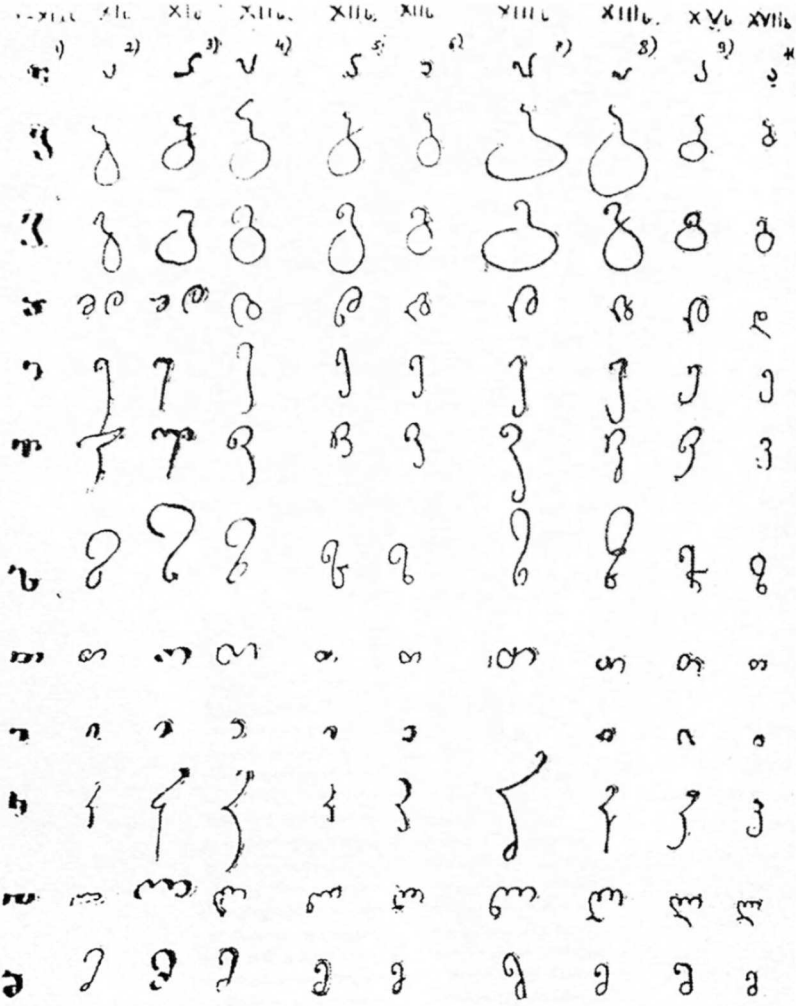
ამრიგად, მხედრული დამწერლობა, რომელიც სტილისტურად განსხვავდება თავის ადრეულ ეტაპზევე ნუსხური დამწერლობისაგან, როგორც ვხედავთ, მის უშუალო განვითარებას წარმოადგენს. ამ ადრეულ ეტაპზევე ხდება იმ თავისებურებათა ჩამოყალიბება, რომლის შემდგომი თანდათანობითი გრაფიკული ცვლილებების საფუძველზე თანამედროვე მხედრულ დამწერლობას ვღებულობთ.



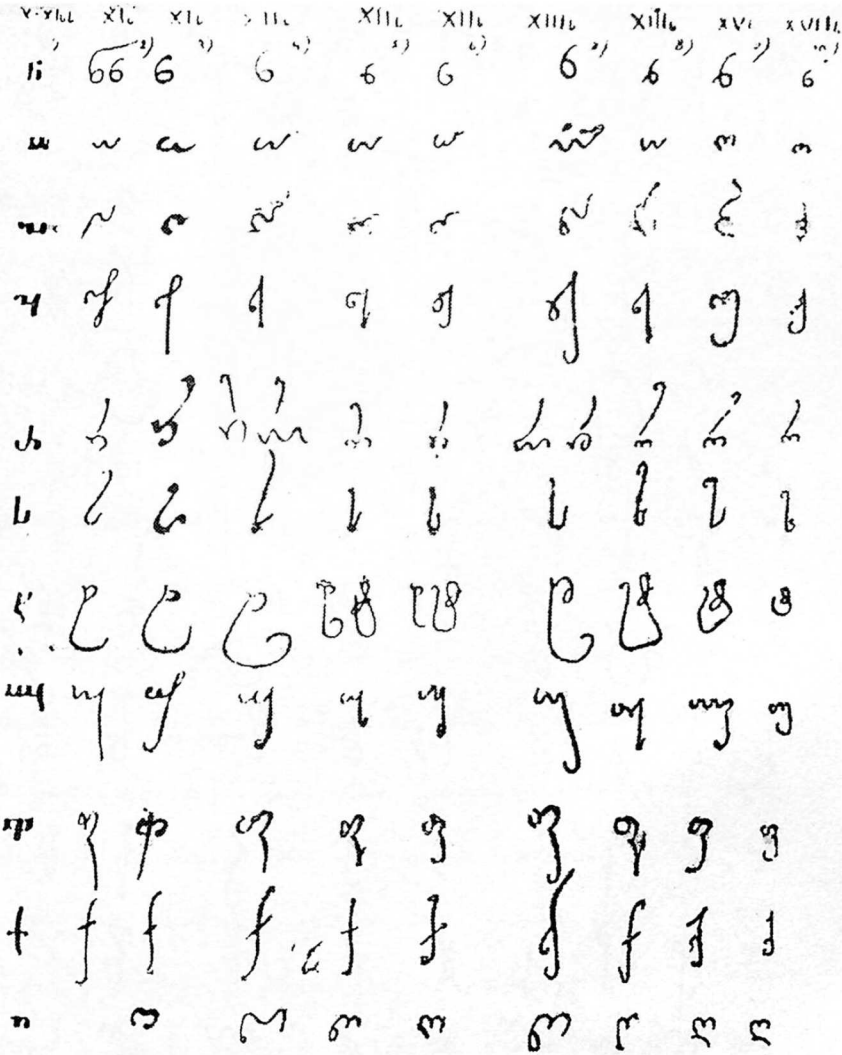
ასომთავრული დამწერლობის ნიმუში. ხანმეტი ლექციონარი VIIს.



ნუსხური დამწერლობის ნიმუში XIIIს.

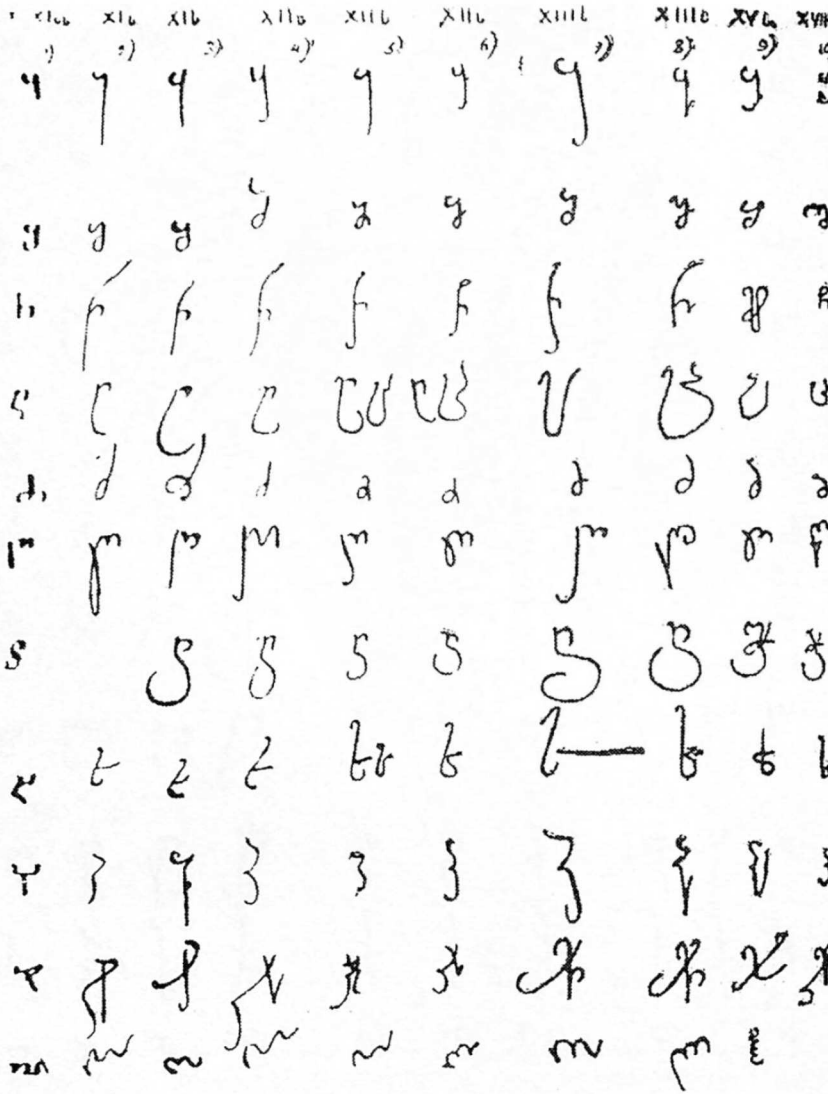


მხედრული დამწერლობის განვითარების ტაბულა (შედგენილია ელ. მაჭავარიანის მიერ) 1.პარხლის მრავალთაგი A-95 (ნუსხური, X-XI), 2. ბაგრატ IV-ის შეწირულობის წიგნი მიცემული შიომღვიმის მონასტრისადმი Ad-14 (1058წ.), 3. ბაგრატ IV-ის დარბაზის გადაწყვეტა ოპიზართა და მიჯნაძორელთა დავის შესახებ Sd-1201 (1060/65წწ.), 4. გიორგი III-ის სიგელი მიცემული შიომღვიმის მონასტრისადმი Hd-1351 (1170წ.) 5. მანდატურთ-უხუცესის ჭიაბერის შეწირულობის წიგნი Ad-2 (1184/85წწ.), 6. ქება-ქებათას თარგმანება A-65 (1188/1210წწ.). 7. ოამარ მეფის სიგელი (ცხისა, XIII ს.) 8. დავით მეფის წყალობის წიგნი, Hd-1330 (XIIIს.), 9. წყალობის წიგნი Hd-1369 (XV ს.), 10. ვეფხისტყაოსანი, H-54 (XVIIს.)



მხედრული დამწერლობის განვითარების ტაბულა

(ძეგლების დასახელებანი მოცემულია მხედრული დამწერლობის განვითარების პირველ ტაბულაზე)



მხედრული დამწერლობის განვითარების ტაბულა

(ძეგლების დასახელებანი მოცემულია მხედრული დამწერლობის განვითარების პირველ ტაბულაზე)

მხედრული დამწერლობის ნიმუში
მარიამისეული ქართლის ცხოვრება A-30, XVII ს.

შერმაზანაშვილისადმი ნაბოძები ნასყიდობის წიგნი (Hd-5548, 1730 წ.)
წმ. გიორგის, წმ. გაბრიელისა და წმ. მიქაელ მთავარანგელოზების გამოსახულებებით

ჟურნ. „ძეგლის მეგობარი" 36, თბ., 1974, გვ. 10-17

# იონა გადამწერი – იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებელი[1]

მესტიის (ზემო სვანეთი) მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში ხელოვნების ნიმუშებთან ერთად დაცულია რამდენიმე მდიდრულად მოხატული ქართული ხელნაწერი. მათ შორის გამოირჩევა XIII ს. იენაშის ოთხთავი, რომელიც ეპიფანე ქართლის კათალიკოსის დაკვეთითაა შესრულებული (ხელნაწერი მუზეუმში გადატანამდე იენაშის ეკლესიაში ინახებოდა).

იენაშის ოთხთავი შეიცავს 252 ფ., ზომით 27×21 სმ., დანერილია ეტრატზე ნუსხურით, ორ სვეტად. ხელნაწერი აკინძულია ტყავგადაკრულ ხის ტვიფრულ ყდაში, რომელიც თავის მხრივ ჩასმულია ორნამენტებითა და გამოსახულებებით შემკულ ვერცხლის ჭედურ ბუდეში. ხელნაწერი მდიდრულადაა მოხატული კამარებით, მახარებელთა მინიატურებით, თავსართებითა და საზედაო ასოებით. იენაშის ოთხთავის შესახებ ცნობებს გვაწვდის დ. ბაქრაძე (Сванетия, Зап. Отд. Имп. Русск. геогр. общ., книга 6, 1861 г., стр. 84-86), პრ. უვაროვა (МАК, вып. X. М., 1904 г., стр. 153-154, рис. 88), ა. ხახანაშვილი (Сванетския рукописныя евангелия, Мак. вып. X. М., 1904 г., стр. 19-20), ე. თაყაიშვილი (Antiquities of Georgia, Georgica 4-5. 1937, стр. 96-100, таблица I-III; არქეოლოგიური მოგზაურობა ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, პარიზი, 1937., გვ. 345-349). მათ ძირითადად აინტერესებდათ ხელნაწერის ანდერძ-მინაწერები. ხელნაწერის მხატვრობას კი გაკვრით ეხებიან. მოხატული საზედაო ასოებისა და მონოგრამების ფერადი ასლები გადაღებულია ელ. მაჭავარიანის მიერ (იხ. „ქართულ ხელნაწერები", გამომც. „ხელოვნება", თბ. 1970, ტაბ. 37, 38).

ვერცხლის ჭედური ყდის წინა მხარეს წარმოდგენილია ჯვარცმის კომპოზიცია, ხოლო ზურგის მხარეს – ხელნაწერის მომგებელი ეპიფანე ქართლის კათალიკოსი. ფონი დაფარულია სტილიზებული სახის მცენარეული ორნამენტით. ყდა ამჟამად ძლიერ დაზიანებულია. ე. თაყაიშვილის ცნობების მიხედვით ჯვარცმის კომპოზიციას აკლდა ქრისტესა და მარიამის ფიგურები,

1 ხელნაწერი დაცულია მესტიის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში.

ყდის კუთხეებში – მახარებელთა წელზევითა გამოსახულებანი (მათეს გარდა) და მათ შორის წარმოდგენილი ანგელოზის ფიგურები მედალიონებში. ზურგის მხარეს ამჟამად შემორჩენილია ეპიფანე კათალიკოსის ტანისამოსის ნაწილები და ასომთავრულით შესრულებული წარწერა, სადაც ეპიფანე ქართლის კათალიკოსი მოხსენიებულია როგორც დამკვეთი.

ე. თაყაიშვილის აღწერით ეპიფანე კათალიკოსი ვედრების პოზაში ყოფილა გამოხატული: ფეხზე მდგომი, კათალიკოსის სამოსში და მიმართული კვარცხლბეკზე შედგმული სვეტისადმი. ასომთავრულით შესრულებული თერთმეტსტრიქონიანი ნარწერა იკითხება ასე: „ამის ნეტარისა ეპიფანეს[1] ქართლის კათალიკოზისაგან მოგებული ამისგანვე შეიმკო კათოლიკე[2] ეკლესიისათვის სახარებაი ესე მოიხსენე ქრისტე". როგორც მინაწერიდან ჩანს, ხელნაწერი ეპიფანე კათალიკოსს მცხეთის ეკლესიისათვის შეუწირავს.[3]

ეპიფანე კათალიკოსის ოთხთავი, ისევე როგორც სხვა, მეფისა თუ მაღალი სასულიერო პირის მიერ დაკვეთილი ხელნაწერები, მდიდრულადაა შემკული. შუა საუკუნეების ნიგნის მდიდრულად მორთვა კი, როგორც ცნობილია, დამოკიდებული იყო იმ გასამრჯელოზე, რომელსაც მომგებელი გაიღებდა ნიგნის შეასრულებლად. როგორც ჩანს, ამიტომაც ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში ნინა პლანზე წამოწეულია დამკვეთის პიროვნება.

ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში ძირითადად მოიხსენიება გადამწერისა და დამკვეთის სახელები, წიგნის მხატვრობაში კი ძირითადად ტექსტის ავტორთა გამოსახულებებს ვხვდებით (სახარების ტექსტის წინ ხშირადაა დართული მახარებელთა გამოსახულებანი). იშვიათია ხელნაწერის შემსრულებელთა – გადამწერისა და მხატვრის გამოსახვა მინიატურებზე. რაც შეეხება მომგებელთა პორტრეტებს, ისინი უმთავრესად გვხვდებიან ტაძრის ფასადებსა და კედლის მხატვრობაში (ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები, თბილისი, 1956, გვ. 6; ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი, თბილისი, 1964, გვ. 7). ზოგჯერ ხელნაწერის მომგებელი გამოისახება მინიატურაზეც (ლევან დადიანი თავაქარაშვილისეულ ვეფხისტყაოსანში H-599,

---

[1] დ. ბაქრაძეს და ა. ხახანაშვილს ეპიფანეს სახელი შეცდომით აქვთ ნაკითხული „სტეფანედ".

[2] კათოლიკე – საყოველთაო; დედა (ეკლესია), ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბილისი, 1973, გვ. 191;

[3] აღსანიშნავია, რომ ანდერძ-მინაწერებში ოთხთავს ხშირად უწოდებენ ეკლესიის „სამკაულს" (Q–929, H–1348) ან ეკლესიის „შემამკობელს" (H–1714). როცა ზრუნავენ ეკლესიის გამშვენიერებაზე, მოხატვასა თუ სამკაულებით გამდიდრებაზე, ხატებთან და ძვირფასეულობასთან ერთად ყოველთვის იხსენიებენ ხელნაწერებს (იხ. მელქისედექ კათალიკოსის XI ს. მცხეთის საბუთი, შალვა ქვენიფნეველ ერისთავის ლარგვისის მონასტრისადმი 1470 წლის შეწირულობის საბუთი და სხვ.). ხშირად მომგებელი ოთხთავს სწირავდა ეკლესიას მის შესანდობად, ოჯახის წევრთა საღოცველად ან გარდაცვლილთა სულის მოსახსენიებლად.

დანიელ მოქველ ეპისკოპოსი მოქვის ოთხთავში Q-902; ვახტანგ VI ქილილა და დამანას ლენინგრადის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტში დაცულ ხელნაწერში P–2 და სხვ.). ბიზანტიური მხატვრობის ისტორიაში უნიკალურ მოვლენად ითვლება 1100 წლით დათარიღებული ხელნაწერი, რომლის თავფურცელზე გამოსახული თეოფანე ბერი, – მომგებელი, გადამწერი და მომხატველია. თეოფანე ბერი მსგავსად მოქვის ოთხთავის მინიატურაზე გამოსახული დანიელ ეპისკოპოსისა, მიმართულია ღვთისმშობლისაკენ, რომელსაც უძღვნის ოქროს ყდაში ჩასმულ, ძვირფასი თვლებით შემკულ ხელნაწერს (H. Buchthal, "An illuminated Byzantine Gospel-book National Gallery of Victoria, 1961, Melbourne). კონსტანტინოპოლური სკოლის მხატვრობაში არ არის იშვიათი დამკვეთი იმპერატორისა და მისი ოჯახის გამოსახვა. დამკვეთთა პორტრეტები ცნობილია რუსულ ხელოვნებაშიც. საინტერესოა, რომ ნოვგოროდის ნიგნის მხატვრობაში დამკვეთი ხშირად გამოიხატებოდა მისი მოსახელე წმინდანის სახით (О. С. Попова, «Новгородская рукопись 1270 года», Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, №25, М., 1962 г., стр. 196). ამ ხელნაწერში № 185 იოანე მახარებლის მინიატურა, როგორც ჩანს, ხელნაწერის შემდეგდროინდელი მფლობელის მიერ წინ არის გადმოტანილი და ხელმეორედ მოხატული, რათა მახარებელთან ერთად წმინდა პროხორეს ნაცვლად თვითონ ყოფილიყო გამოხატული. იენაშის ოთხთავში, როგორც ვხედავთ, დამკვეთი თვალსაჩინო ადგილას – ხელნაწერის ჭედურ ყდაზეა გამოხატული, რაც იშვიათ შემთხვევას წარმოადგენს. ეპიფანე კათალიკოსი წარმოდგენილია ჭედური ყდის ზურგის მხარეს, იქ, სადაც ძირითადად გამოისახება საუფლო დღესასწაულის ერთ-ერთი კომპოზიცია (ვედრება Q-907, Q-906, ამაღლება Q-908, ჯვარცმა A-561, Q-900 და სხვ. ყდის წინა მხარეს უმთავრესად ჯვარცმის კომპოზიციაა წარმოდგენილი).

ეპიფანე კათალიკოსი, როგორც მომგებელი, მოხსენიებულია თვით ხელნაწერში, გადამწერის ერთ-ერთ ანდერძში: „დაესრულა თავი მარკოზისი ხელითა ფ´დ ცოდვილისა იონაისით მოძღვრისა ჩ´მისა ეპიფანესათვის (120v)". ეპიფანე კათალიკოსის მოღვაწეობის შესახებ ცნობას შეიცავს 1218 წლის იურიდიული დოკუმენტი. იგი წარმოადგენს ქ. ანისის ერთ-ერთი ქართული ეკლესიის კედლის ნარწერას, რომელიც აღმოაჩინა ნიკო მარმა 1910 წელს (Н. Марр, Надпись Эпифания, Католикоса Грузии, 1218 г., Изв. АН, 1910, стр. 1433-34). მაშასადამე, ხელნაწერის შესრულების დრო XIII ს. პირველი ნახევრით განისაზღვრება. ხელნაწერის მხატვრული სტილიც ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებს შეესაბამება.

იენაშის ხელნაწერის დეკორაციული სისტემა – მორთულობის შემადგენელი ელემენტები და მათი განაწილების თანმიმდევრობა ტექსტში – ნინა საუკუნეებში შემუშავებულ ტრადიციას მისდევს, მხოლოდ იენაშის მოხატულობას ახასიათებს ახალი სტილისტური თავისებურებანი, რაც XIII ს. მთელ რიგ ხელნაწერებშია (A-138, A-496, A-922 და სხვ.) გამოხატული. შეიცვალა ცალკეული გვერდის

მხატვრული კომპოზიცია, მორთულობის ცალკეულ ელემენტთა ორნამენტული ნახატის აგების პრინციპი და ამ ელემენტთა ურთიერთშეფარდება ტექსტთან.

იენაშის ოთხთავში მდიდრული ორნამენტული მორთულობაა წარმოდგენილი. ხელნაწერის დასაწყისში ევსებიოსის კარპიანესადმი წერილი (1v) შემკულია თავსამკაულით და მხატვრული საზედაო ასოთი, რაც ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობაში იშვიათად გეხვდება (იხ. Q-908, S-962, A-484 და სხვ.); ევსებიოსის წერილს მოსდევს ფურცლის ორივე მხარეს განაწილებული 12 კამარა. (3r–9v). კამარის ზედანის ორნამენტულ ნახატში ჩართულია წმიდანთა გამოსახულებანი. სახარების დასაწყისი ტექსტი დაგვირგვინებულია თავსამკაულით (12r, 82r, 125r, 191r). თითოეულ თავს წინ უძღვის სახარების შესაბამისი ავტორის – მახარებლის მინიატურა (11v, 81v, 124v, 190v). ტექსტის გვერდები მორთულია მრავალრიცხოვანი საზედაო ასოებით. მარტო მოხატული ასო „დ" ხელნაწერში 172 ჯერ გვხვდება.

ხელნაწერის ორნამენტული დეკორი – თავსამკაულები და საზედაო ასოები საფერწერო ტექნიკით, ორნამენტული ნახატითა და კოლორიტით განსხვავდება მახარებელთა მინიატურებისა და კამარებისაგან. მახარებელთა მინიატურები და კამარათა მხატვრობა შესრულებულია მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკით, კოლორიტში სჭარბობს შინდისფერი, ლურჯი, ყავისფერი, ღვინისფერი და ოქრო. ორნამენტულ ნახატში გარკვეული ინტერვალებით დაცილებული წრეებია, რომლებშიც სტილიზებული ყვავილებია ჩახატული. ამ წრეებს ერთმანეთთან აკავშირებს ასევე სტილიზებული მცენარეული მოტივები. ფონი დაფერილია ოქროთი. ამჟამად მახარებლები და კამარებში წარმოდგენილი გამოსახულებანი ძლიერ დაზიანებულია (მათ შარავანდედზე თეთრათი შესრულებული ასო-მთავრულით მინაწერებია. ერთგან გარკვევით იკითხება „გრიგოლ ნოსელი" 6v).

საზედაო ასოებისა და თავსამკაულთა ფერწერაში გამოყენებულია აკვარელისებრი საღებავები, ფერთა შეხამება მეტად ნაზია. მხატვრის პალიტრას ქმნის შაბიაბნისფერი, ყვითელი და სინგური, რაც სამხრეთ საქართველოში გადაწერილ ხელნაწერთა (იხ. A-138, S-425, A-28, A-87 და სხვ.) მხატვრობას ახასიათებს. კოლორიტში ჩართულია ეტრატის ფერიც. ორნამენტის ნახატი შესრულებულია ტექსტის მელნით ან სინგურით. კონტურები ზოგჯერ დაფერილია ოქროთი. დეკორის ამ ელემენტებში ძირითადია სტილიზებული მცენარეული მოტივები. ზემოაღნიშნული განსხვავებანი მიგვითითებენ, რომ ხელნაწერი ორი სხვადასხვა ოსტატის მიერაა მოხატული. უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ მახარებლები და კამარები ცალკე ფურცლებზეა შესრულებული, თუმცა ტექსტთან ერთდროულადაა აკინძული და ყდაში ჩასმული.

იენაშის ოთხთავის დეკორაციულ სისტემაში ყურადღებას იპყრობს სახარების ცალკეული თავის დასაწყისი გვერდის კომპოზიციური გადაწყვეტა. მხატვრულ ელემენტებს – თავსამკაულებსა და საზედაო ასოებს მჭიდრო კავშირი აქვთ ტექსტთან. თავსამკაულის მდიდრული ორნამენტაცია ვერ იცავს

ჩარჩოს ფარგლებს, ტექსტის არეში იჭრება; სტრიქონები ზოგჯერ შეწეულია, ისინი შემოწერენ ორნამენტულ ხვეულებს. მხატვრობისა და ტექსტის ასეთი ურთიერთკავშირი კი ცხადყოფს, რომ ტექსტის გვერდები კომპოზიციურად ერთი პირის ჩანაფიქრია, რომ ტექსტთან უშუალოდ დაკავშირებული ორნამენტული მხატვრობა გადამწერის მიერაა შესრულებული.

ხელნაწერი გადაწერილია იონას მიერ. მათეს, მარკოზისა და ლუკას სახარების ტექსტის ბოლოს მისი ანდერძებია მოცემული. ხელნაწერში ბევრია მისი ხელით შესრულებული ანდერძ-მინაწერები, რომლებიც შინაარსობლივად, კომპოზიციურად და მხატვრულად დაკავშირებულია ორნამენტულ მხატვრობასთან. ისინი შესრულებულია ტექსტის მელნით ან სხვადასხვა ფერადებით და ჩაქსოვილია მოხატულ საზედაო ასოებისა და თავსამკაულთა ორნამენტულ ნახატობაში.

მათეს სახარების ბოლო მუხლის ასო „დ"-ს დეკორაციულ ხვეულში (79r) სპირალისებურად ორნამენტს გასდევს სინგურით შესრულებული იონა გადამწერის ანდერძი: „სრულ იქმნა მათეს თავი სახარებაჲ ხელითა ცოდვილისა იონაისითა"; ლუკას სახარების ბოლო მუხლის საზედაო ასო „დ"-ში (188v) ტექსტის მელნით დაწერილია „ქ(რისტ)ე შ(ეწყალ)ე იონა"; 128v-ზე ასო „კ"-ს ორნამენტულ ხვეულში, ტექსტის მელნით ჩაწერილია: „მართლად სწერია", 160v-ზე ასო „რ"-ში სინგურით ჩაქსოვილია: „ესე მამხილებს". 94r-ზე ასო „ხ"-ში სინგურითა და მწვანე საღებავით შესრულებული მინაწერია: „ერთი სტავრაჲ დია გიჯობს, თუმცა ჩემი ისმინე". იონა ამ მინაწერში თავის მხატვრობას ადარებს სტავრას – სირმას ანუ ოქრომკედით ნაქსოვს.

ტექსტისა და მხატვრობის მჭიდრო ურთიერთკავშირზე მიგვითითებენ შემდეგი მინაწერები: 195v-ზე საზედაო ასოს სახით წარმოდგენილია გველის გამოსახულება, რომელიც შინაარსის დასურათებას იძლევა. ცხადია, რომ ტექსტის ასეთი ერთდროული ილუსტრირება მხოლოდ გადამწერს შეეძლო. ლუკას სახარების თავსამკაულის ნახევარწრიული თაღედი წარმოადგენს გრეხილი ორნამენტის სახით გამოხატულ ვეშაპის გამოსახულებას, რომელშიც შავი და ოქროს საღებავების მონაცვლეობით ჩანერილია ფსალმუნის ტექსტი: „იყავნ ნათელი უფლისა: ღთისა ჩ(უე)ნისაჲ:. ჩ(უე)ნზედა საქმენი ხელთა ჩ(უე)ნთანი წარჰმართენ ჩ(უე)ნზედა და ქმნული ხელთა ჩ(უე)ნთა წარგჳმართე: ვეშაპი ესე, რ(ომე)ლ დაჰბ(ა)დე სამღერელად მისდა. ყოველნივე შენგან ელიან მოცემ(ა)დ საზრდელი მათი: ჟამსა მოსცი მათ: და აღიზარდნიან იგინი".

იოანეს სახარების თავსამკაულის გრეხილ ორნამენტში (191r) ოქროს, შავისა და მწვანე ფერების მონაცვლეობით, წვრილი ნუსხურით შემდეგი შინაარსის ანდერძია ჩაწერილი: „წმიდაო იოვ(ა)ნე მახ(ა)რ(ე)ბელო ღ(ვ)თისმეტყუ℘ლო ქწ(?) ლო საყ(ვა)რ(ე)ლო მ(ო)წ(ა)ფეო მ(ა)ცხ(ოვ)რის(ა)ო მ(ეო)ხ გუ℘ყავ ჩ(უე)ნ. ქრისტე ძეო და სიტყუაო ღ(მრთ)ისაო შეუნდვენ ფ(რია)დ ცოდვილსა ამისსა მოქმედსა იონას".

ტერმინი „მოქმედი" სულხან-საბა ორბელიანს განმარტებული აქვს, როგორც

„მქნელი“. ამ ეპითეტით ცნობილია X ს. საუკეთესო ოქრომქანდაკებელი, დავით კურაპალატის ჯვარის ოსტატი ასათი. იენაშის ოთხთავის მინაწერში. „მოქმედის“ ეპითეტით ხელოვანია მოხსენიებული. იოანე გადამწერი აღნიშნული თავსამკაულისა და ამავე სტილში შესრულებული სხვა თავსამკაულებისა და საზედაო ასოების შემოქმედი-შემსრულებელია.

მხატვარ იონას გვერდით ხელნაწერში ჩნდება მეორე ოსტატის – თევდორეს სახელიც. ლუკას სახარების ტექსტის ბოლოს (188v) მოხატული საზედაო ასო „დ“-ს ორნამენტული ნახატი, რომელშიც ტექსტის მელნით იონას ანდერძია ჩაწერილი: „ქ(რისტ)ე შ(ეიწყალ)ე იონა“, ოქროთია შემოვლებული, ხოლო ქვევით ოქრომელნითვე, მრავალწერტილით მითითებულია: „ქ(რისტ)ე შ(ეიწყალ) ე თ(ევდორ)ე“. ცხადია, რომ თევდორე ოქროთმწერალი ყოფილა და იონას მიერ შესრულებული ნახატი ოქრომელნით მან შემოწერა. საფიქრებელია, რომ მახარებელთა მინიატურები და კამარებიც, სადაც ოქრო ასე ჭარბადაა გამოყენებული, თევდორეს ნახელავი უნდა იყოს.[1] როგორც ჩანს, ეპიფანე კათალიკოსის სპეციალური დაკვეთით თევდორე მხატვარმა ხელნაწერისაგან დამოუკიდებლად, ცალკე ფურცლებზე შეასრულა მახარებელთა გამოსახულებანი და კამარებში წარმოდგენილი გამოსახულებანი, ხოლო რათა მხატვრულად გაემართა – ხელნაწერისათვის საერთო საზეიმო იერი მიენიჭებინა, ორნამენტული ნახატის კონტურები ბევრგან ოქროთი დაფერა.

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობის ისტორიაში ცნობილია ფაქტები, როცა მინიატურები და კამარები ხელნაწერისაგან დამოუკიდებლად სრულდებოდა. მაგ. სამოელ ეპისკოპოსმა X ს. ტბეთის ოთხთავისათვის (ხელნაწერი დაცულია ლენინგრადში საჯარო ბიბლიოთეკაში) ისინი კონსტანტინეპოლიდან გამოიწერა. ბერთის ოთხთავის (Q-906) მახარებელთა მინიატურები ასევე ცალკეა შესრულებული. ოპიზის მოძღვრის იოანეს ანდერძში ვკითხულობთ: „მე ვიშუენ ხატნი ნ´თა მახარებელთანი და ჩაუსუწნენ ოთხთავე თავთა შინა“ (340r-341r). ხშირად მინიატურები სხვა ხელნაწერიდანაც გადმოჰქონდათ. მაგ. მახარებლის მინიატურა (A-40) ან ჯვრის გამოსახულება (A-38) უფრო დიდი ფორმატის ხელნაწერიდანაა გადმოტანილი (ნახატი კიდეებზე ჩამოუჭრიათ). იოსებ ზილიხანიანის (S-1283) თორმეტი მინიატურა სხვა ხელნაწერიდანაა ამოჭრილი. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერში (Q-1082) იოსებ თბილელის მიერ გადაწერილი ტექსტის შესამკობად გამოუყენებიათ უფრო ადრეული ხანის ხელნაწერის ოქროთი დაფერილი ბორდურები და შოთას მინიატურა.

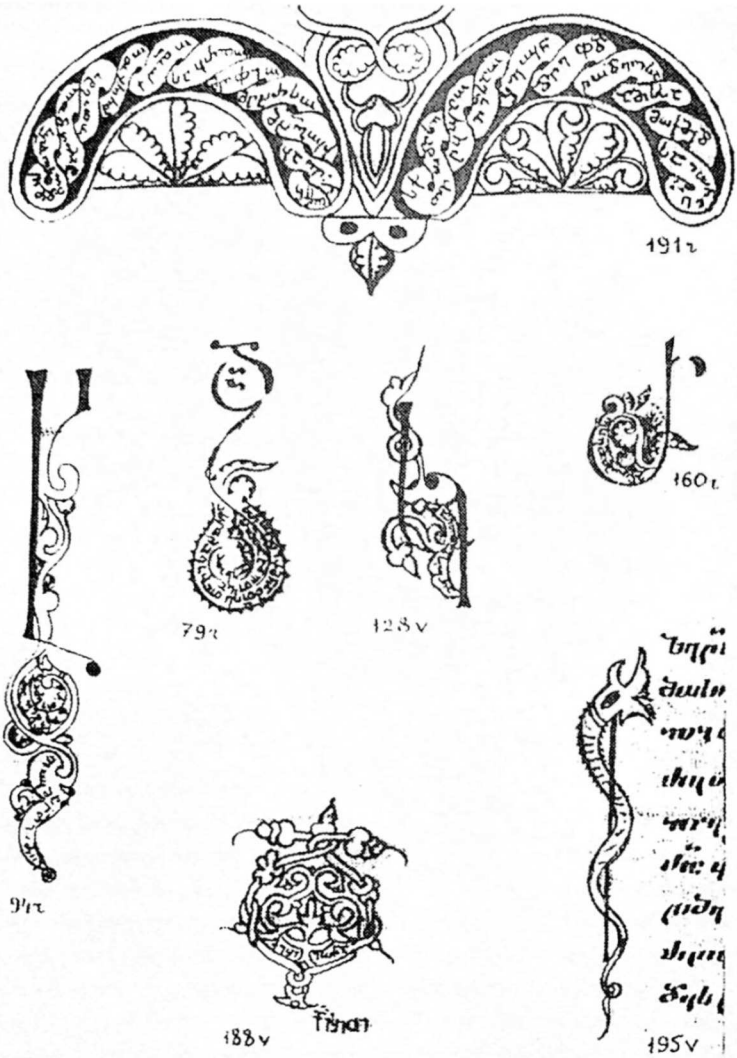
იენაშის ხელნაწერი საინტერესოა იმ მხრივ, რომ აქ ხელნაწერის მოხატულობაზე მუშაობს ორი ოსტატი: მინიატურისტი-მხატვარი და მხატვარი-

[1] ალავერდის ოთხთავის (A-484, XI ს.) ფერადებით შესრულებულ ასოებზე აღნიშნულია: „და ყოველი ასომთავარნი ოქრომელნითა დაწერილნი“. XII ს. ვანის ოთხთავის (A-1335) მომხატველი თავის თავს ოქროთმწერალს უწოდებს.

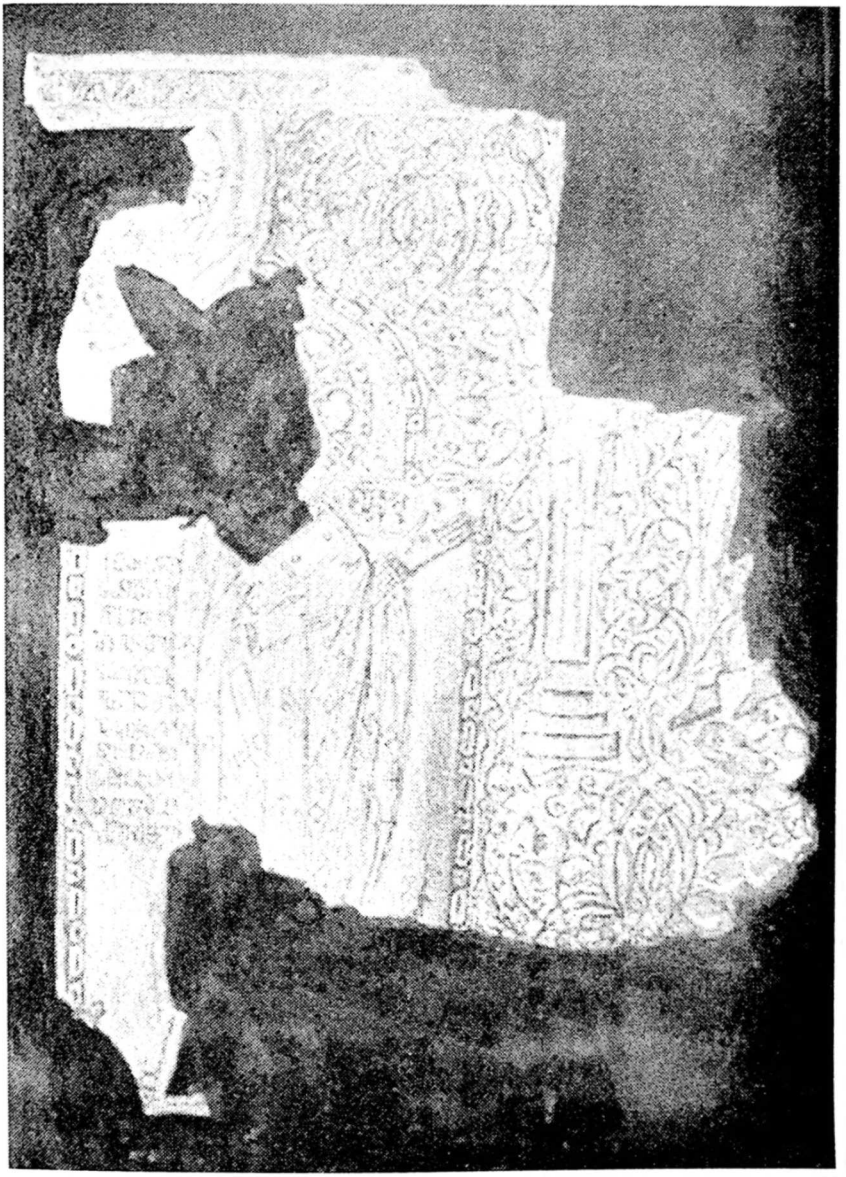
დეკორატორი, რომელიც ამავე დროს გადამწერია. იონა გადამწერი ასრულებს იმას, რაც ტექსტთან უშუალო კავშირშია. იგი ხალხურ ტრადიციებზე აღზრდილი ოსტატია. ერთ-ერთ თავის ანდერძში მან შემთხვევით არ შეადარა თავისი მხატვრობა ოქრომკედით ნაქსოვ ძვირფას ქსოვილს.

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული და პალეოგრაფიული თავისებურებების შესწავლამ საშუალება მოგვცა დავასახელოთ მრავალი მაგალითი, როცა გადამწერი და მხატვარი ერთი პიროვნებაა. მხატვრისა და გადამწერის ასეთი იდენტიფიკაცია კი, როგორც ეს იენაშის მაგალითზე დავინახეთ, შასაძლებელია იმ შემთხვევაში, როცა ხელნაწერის მხატვრობა ტექსტთან მჭიდრო ურთიერთობაშია, ან როცა გადამწერის ანდერძი კომპოზიციურად უკავშირდება მხატვრობას. გადამწერისა და მხატვრის გაიგივება კი ჩვენ საშუალებას გვაძლევს ქართველ ოსტატთა გალერეას შევმატოთ მრავალი, დღემდე უცნობი მხატვრის სახელი.

ამრიგად, იენაშის ოთხთავი შუა საუკუნეების წიგნის მხატვრობის ისტორიისათვის მეტად საინტერესო ხელნაწერია. მისი მხატვრული შემკულობის შესწავლის საფუძველზე ქართველ ოსტატებს შეემატა წიგნის მომხატველთა კიდევ ორი ახალი – იონასა და თევდორეს სახელი.



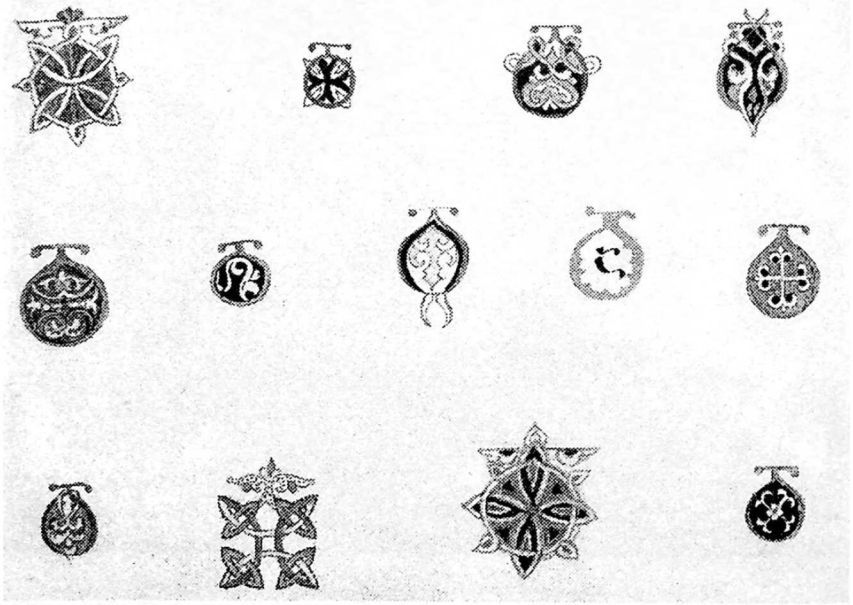

XIIIს. იენაშის ოთხთაეის გადამწერისა და მომხატველის = იონას მინაწერები თავსამკაულსა და მოხატულ საზედაო ასოებში



XIII ს. იენაშის ოთხთავის ჭედური ყდის ზურგის მხარე.
ხელნაწერის დამკვეთი ეპიფანე ქართლის კათალიკოსი
ცხოველი სვეტის წინაშე დგას მლოცველის პოზაში



იენაშის ოთხთავი. ლუკას სახარების თავსამკაული. ვეშაპების გამოსახულებებით შექმნილ გრეხილ ნახევარწრედში ჩაწერილია გადამწერისა და მომხატველის – იონას მიერ შესრულებული ფსალმუნის ტექსტი



XIII ს. იენაშის ოთხთავი
მოხატული მთავრული „დონის“ ნიმუშები

მრავალთავი IV,
თბ, 1975, გვ. 15-33

# გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს

ხელნაწერი წიგნის შესასრულებლად, ანუ როგორც ივ. ჯავახიშვილი უწოდებს წიგნის „შემზადებისათვის" საჭირო საქმიანობა მეტად რთულსა და დახელოვნებულ ოსტატობას მოითხოვდა. ამ თანმიმდევრულ შრომით პროცესებში, როგორიცაა ეტრატის შექმნა, გადაწერა, მოხატვა, აკინძვა, შემოსვა და მოჭედვა – გადამწერსა და მხატვარს განსაზღვრული ფუნქციები ეკისრებოდათ.

ქართული მოხატული ხელნაწერების შესწავლამ მდიდარი მასალა გამოავლინა შრომის პროცესში გადამწერისა და მხატვრის ურთიერთობის გასარკვევად. ჩვენთვის საინტერესოა, თუ როგორი იყო მათ შორის შრომის განაწილების პრინციპი, მათი როლი ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის ჩამოყალიბებისა და განვითარების დროს.

ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა მხატვრული და პალეოგრაფიული თავისებურებების შესწავლა საშუალებას გვაძლევს მთელ რიგ შემთხვევაში გადამწერი და მხატვარი ერთ პიროვნებად მივიჩნიოთ და როცა ანდერძმინაწერებში ცნობილია გადამწერის სახელი, შესაძლებლობა გვეძლევა გამოვავლინოთ ქართული წიგნის ხელოვანთა ახალი სახელები.

## ა) გადამწერისა და მხატვრის ფუნქციები ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის ჩამოყალიბების პერიოდში

ხელნაწერი წიგნის ხელოვნების განვითარების ადრეულ ეტაპზე, კერძოდ, V-VIII სს. შესახებ მსჯელობა გვიხდება მოუხატავი ნიმუშების მიხედვით. ამდენად, აქ ვეხებით მხოლოდ გადამწერის ფუნქციებს და ვარკვევთ, თუ რა მხატვრული ელემენტი შეაქვს მას ხელნაწერი წიგნის კომპოზიციური გადაწყვეტის დროს (ნიმუშებად დავასახელებთ პალიმფსესტებს A-89, A-844 და ხანმეტ ლექციონარს).

როცა გადამწერი განსაზღვრავს ხელნაწერის ფორმატს, აწარმოებს ფურცლების დაკანონვას, ანაწილებს ტექსტს ფურცელზე, ითვალისწინებს

დაწერილი სვეტის სიგანეს და მის გარშემო აშიებს, ამით აყალიბებს ცალკეული გვერდის მხატვრულ კომპოზიციას. გადამწერი გვერდების დაკანონვის დროს იცავს სტრიქონებს შორის არეს, წერს ლამაზი მონუმენტური მსხვილი მრგვლოვანით; დაწერილი სტრიქონები აღიქმის როგორც ორნამენტი, გვერდის მთლიანი დაწერილობა მხატვრულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მშვენიერად დამუშავებული ეტრატის მოყვითალო ფონს გადამწერი უხამებს ყავისფერ მელანს და როცა ცალკეული ასო მოხაზულობაში კალმის მსუბუქი მოსმით ყავისფერი მელანი ოქროსფერში გადადის, ამით თითქოს ირღვევა ფერადების გარეშე დატოვებული ხელნაწერი ფურცლების მონოქრომულობა. დაბოლოს, მუხლების აღსანიშნავად გადამწერი იყენებს ტექსტის მელნითვე გამოხატულ მთავრულ ასოებს – ე. წ. მარტივი აგებულების საზედაო ასოებს, რაც ამ ეტაპზე დეკორაციული მორთულობის ერთადერთი ელემენტია. ასოები ერთმანეთისაგან გარკვეული ინტერვალითაა დაშორებული და დაწერილი სვეტის ვერტიკალიდან ყოველთვის გამოწეულია მარცხნივ. საზედაო ასოები აწესრიგებენ ჰორიზონტალებსა და ვერტიკალებს შორის თანაფარდობას, რაც კომპოზიციის გამომსახველობას უწყობს ხელს. პროპორციულობის მხრივ სასიამოვნო შეფარდებაა. უნდა აღინიშნოს, რომ წიგნის ხელოვნების განვითარების ამ ადრეულ ეტაპზევე გამოკვეთილი ხელნაწერი ფურცლების ამგვარი დეკორაციული გადაწყვეტა შემდგომ საუკუნეებში საფუძვლად უდევს ცალკეული გვერდის მხატვრულ კომპოზიციას.

შუასაუკუნეების ხელნაწერი წიგნის მხატვრობის ადრეულ ნიმუშს ადიშის ოთხთავი წარმოადგენს (იგი შესრულებულია 897 წ. შატბერდში) და ამასთანავე უნდა აღინიშნოს, რომ იგი ერთადერთი მოხატული ხელნაწერია, რომელმაც IX საუკუნიდან ჩვენამდე მოაღწია. ადიშის ოთხთავში მთელი მხატვრობა – მახარებელთა მინიატურები, კამარები და კიბორიუმის გამოსახულება – თავმოყრილია ხელნაწერის დასაწყისში, ხოლო სახარების ტექსტები დატოვებულია მორთულობის გარეშე. არც სახარების თავებია ერთმანეთისაგან არ არის გამოყოფილი რაიმე მხატვრული ელემენტით, ერთი მთლიანი, გაბმული ტექსტია. ამდენად გადაწერილ ტექსტსა და მხატვრობას შორის, ანუ გადამწერისა და მხატვრის საქმიანობას შორის გარკვეული ზღვარი ჩანს.

X ს. მხატვრულ ხელნაწერებში, სადაც უკვე მიმდინარეობს საერთო დეკორაციული სისტემის თანდათანობითი ჩამოყალიბების პროცესი, გადამწერი ანგარიშს უწევს ტექსტის აგებულებას, ტექსტის შინაარსობრივ მხარეს უფარდებს წიგნის მხატვრულ არქიტექტონიკას. მაგ. ჯრუჭის 1 ოთხთავში (H-1660) ეს მიღწეულია შემდეგი საშუალებებით: 1. მახარებელთა მინიატურები დაერთვის სახარების ტექსტს და 2. თითოეული თავი იწყება ახალი ფურცლიდან და გამოყოფილია სინგურით შესრულებული სათაურით. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ პერიოდის სხვა მოხატულ ოთხთავებში, მართალია, მახარებელთა მინიატურები ჯერ კიდევ ხელნაწერს თავში დაერთვის (A-98, A-40, S-391)

მაგრამ ცალკეული თავი ერთმანეთისაგან ყველგან გამიჯნულია მხატვრულად. ზოგიერთ ხელნაწერში თავის დასაწყისი მხოლოდ სინგურით შესრულებული სათაურითაა აღნიშნული (H-1660, A-1453, S-391). ზოგჯერ კი თითოეული თავი შემკულია ორნამენტული დეკორით; ტექსტს აგვირგვინებს ფერადოვანი თავსამკაული, ხოლო მუხლები გამოყოფილია მხატვრული საზედაო ასოებით (S-425, S-405). ხშირად გადამწერი ტექსტის ბოლოსაც დეკორაციულად ამთავრებს: სოლისებურად განალაგებს სტრიქონებს (H-1660, S-405), ან სტრიქონების თავისუფალ ადგილებს ავსებს მხატვრულად განლაგებული ნერტილებითა და ტალღოვანი ხაზებით.

ამ პერიოდში გადამწერი ქმნის ხელოვნებითი დამწერლობის პირველ ელემენტებს. იგი ქმნის საზედაო ასოებიდან დეკორაციულ დეტალებს. გრაფიკულ საზედაო ასოებს უჩნდებათ ხვეულები, ასოს ასწვრივ ხაზზე აღინიშნება ზიგზაგები და სხვ. X ს. მეორე ნახევარში კი სავსებით ჩამოყალიბებულ მხატვრულ საზედაო ასოებთან გვაქვს საქმე (S-425, S-405, H-1346).

პირველი ფერადოვანი მახვილი, რომელიც გადამწერს შეაქვს ტექსტში, სინგურის საღებავია.[1] სინგურით იგი ასრულებს სათაურებს, გრაფიკულ საზედაო ასოებს, ცალკეულ აღნიშვნებს ტექსტში. სინგური ერთგვარად ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას ტექსტის მნიშვნელოვან ადგილებზე. იგი მეტად ღერადი საღებავია, ხელნაწერს ფურცლებს ანიჭებს მხატვრულ ღირსებებს. საყურადღებოა, რომ ოქრო ძირითადად სინგურის სარჩულზეა დაფერილი.

ფერადოვანი მახვილების სახით სინგურის საღებავი ფართო გამოყენებას პოულობს ასევე ორნამენტულ მხატვრობასა და მინიატურების კოლორიტულ გამაში. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია ე. წ. „ხალხური" ნარმომავლობის ხელნაწერებში, რომელთა მოხატულობა ძირითადად გადამწერის მიერაა შესრულებული.

---

[1] 864 წლის სინური მრავალთავის ტექსტში უკვე ჩანს სინგური (Н. Я. Марр, Описание грузинских рукописей Синайского монастыря, М.-Л., 1940, стр. 1)

სინგური მეტად ძვირფასი და ძნელად მოსაპოვებელი საღებავია. იგი შედგება ვერცხლის წყლისა და გოგირდის ნაერთისაგან და გვხვდება ბუნებაში თვითნაბადი მინერალის – სინგურის სახით. სინგორი და სინგური, როგორც აღნიშნავს სულხან-საბა ორბელიანი, წითელი სახატავია, ვერცხლის ნყალთა და გოგირდთა ცეცხლში გამოადნობენ (იხ. სიტყვის კონა, 1949, 318 გვ.). ამ საღებავის შემზადების ნესი მოცემულია ვახტანგის ქიმიის წიგნში, იხ. S-3721, 7v. სინგურს იყენებდნენ ეგვიპტელი ოსტატები ფარაონთა აკლდამების მოსახატავად, იგი ერთ-ერთი გავრცელებული საღებავი იყო ანტიკურ სამყაროში. პლინიუსის ცნობით არსებობდა სინგურის შვიდამდე საბადო, სახელწოდებანი კი შერჩეული იყო მათი მოპოვების ადგილის მიხედვით. ერთ-ერთი ამ საბადოთაგანი არსებობდა კოლხეთში (А. В. Виннер, Материалы и техника монументально-декоративной живописи, Москва, 1953, стр. 55-56). შესაძლებელია ამით აიხსნას ასეთი სიუხვე სინგურის გამოყენებისა ქართულ ხელნაწერთა მხატვრობაში.

X საუკუნიდან ამასთან დაკავშირებით ერთი საინტერესო გარემოებაა აღსანიშნავი: მახარებლები – სახარების ტექსტის ავტორები – მინიატურაზე წარმოდგენილი არიან გადამწერის როლში. მახარებელს მუხლებზე უდევს წიგნი, სადაც ხშირად ტექსტის ნერა უკვე დაწყებულია, სამუშაო მერხზე გადაშლილია ნიმუშის სახით გრაგნილი და მოთავსებული წიგნის შესაქმნელად საჭირო სამუშაო იარაღები: სახაზავი, ფარგალი, მაკრატელი, დანა, მოკაუჭებული დანა ყალმის გასათლელად, თეგა[1] და სხვ. ამ იარაღების გვერდით ორთვალიან სამელნეში ყოველთვის მოთავსებულია შავი და წითელი მელანი (ზოგჯერ მათ გვერდით ოქროს საღებავი არის მოცემული). ხშირად სინგური ჩასხმულია სინჯარაში, რომელიც მოჩანს სამუშაო მერხის გაღებული კარადიდან (A-496). ყველა ეს სამუშაო იარაღი თავის მხრივ წიგნის ოსტატთა განსწავლულობაზე მიუთითებს.

ჯრუჭის I ოთხთავი პირველი დასურათებული ხელნაწერია, სადაც ტექსტი და მინიატურები, ამ შემთხვევაში მახარებლები, შესაბამისობაშია მოყვანილი. თითოეული მათგანი გამოსახულია ცალკეული სახარების წინ, რითაც ანგარიში ეწევა ოთხთავის სტრუქტურას, მის შედგენილობას. მარკოზ, ლუკასა და იოანესთან შემხვედრ ფურცელზე შეთავსებულია განკურნების ერთ-ერთი კომპოზიცია, ხოლო მათესთან – ღვთისმშობელი ყრმითურთ. ცხადად ჩანს, რომ მინიატურები ტექსტში შემდეგაა ჩართული. თეოდორე „კამარათამწერალმა“ ისინი დამოუკიდებლად შეასრულა: ფურცლები მეორე მხარეს დაუწერელია და ჩვეულებრივ პაგინაციაში არ არის გათვალისწინებული. მხატვრობა ანდერძების მიხედვით ტექსტის გადაწერის 4 წლის შემდეგაა შესრულებული (940 წ.).

ქართულ ხელნაწერებში, სადაც ტექსტი შემკულია ორნამენტული დეკორით, გადამწერი მუშაობის პროცესში არა მარტო ტოვებს თავისუფალ ადგილებს მოსახატავად, არამედ განსაზღვრავს მათ ფორმატსაც: მაგ., თავსამკაული ერთ შემთხვევაში სწორხაზოვანი ზოლია, ხოლო მეორე შემთხვევაში მას ასო П-ს მოხაზულობა აქვს; ზოგჯერ იგი აგვირგვინებს მხოლოდ სვეტის ერთ მხარეს, ან ტექსტის მთელ სიგანეზეა გაშლილი. მინიატურებით დასურათებულ ხელნაწერებშიც (იმ შემთხვევაში, როცა მინიატურები თვით ტექსტშია ჩართული) გადამწერი არა მარტო ტოვებს თავისუფალ ადგილებს მოსახატავად, არამედ განსაზღვრავს მინიატურების ფორმატსაც: იგი იკონოგრაფიული კომპოზიციის შესაბამისად ითვალისწინებს იმ გარემოებას, რომ სასურათო სიბრტყეზე მოქმედება იშლება სიგანეზე (მაგ. ხარება, შობა), თუ სიმაღლეზე (მაგ. ამაღლება, ჯვარცმა); ეს კი გადამწერისაგან უკვე მოითხოვდა იკონოგრაფიული ნორმების ზუსტ ცოდნას. ამრიგად, როგორც ვხედავთ, გადამწერს დიდი როლი განეკუთვნება არა მარტო ცალკეული გვერდის კომპოზიციური გადაწყვეტის დროს, არამედ ხელნაწერის მხატვრული არქიტექტონიკის შექმნაში. ტექსტის

[1] თეგა დახატულია ვახტანგის ქიმიის წიგნში (S-3721, გვ. 54) და მითითებულია როგორც ოქროს გასაპრიალებელი იარაღი.

შინაარსის შესაბამისად გადამწერი აყალიბებს წიგნის საერთო დეკორაციულ სისტემას, ცალკეული მხატვრული ელემენტებისათვის ტოვებს ადგილს. ამასთანავე, დასურათებული ტექსტის გადაწერის დროს იგი განსაზღვრავს საილუსტრაციო ციკლსა და იკონოგრაფიული სქემის შესაბამისად მინიატურების ფორმატსაც.

თუ გავითვალისწინებთ გადამწერის ამ ზემოთ აღნიშნულ ფუნქციებს, ისმის საკითხი, ხომ არ ასრულებს ამ საქმიანობას ერთდროულად წერაშიც და მხატვრობაშიც განსწავლული პირი? როგორც ცნობილია, კულტურულ-საგანმანათლებლო საქმიანობისათვის ძველ ქართველ მწიგნობრებს რამდენიმე ხელობის შესწავლა უხდებოდათ.[1] XIV ს. ლარგვისის მოღვაწე ავგაროზ ბანდაისძე, როგორც თვითონ აღნიშნავს ერთ-ერთ ანდერძში (A-575, გვ. 311), შესანიშნავად იყო დაუფლებული წიგნის შემზადებისათვის საჭირო ყველა საქმიანობას. მათ შორის აღნიშნულია წერისა და მხატვრობის ხელოვნებაც.

ამით სრულიადაც არ გვინდა იმის თქმა, რომ გადამწერი და მხატვარი ყოველთვის ერთი პირია, მაგრამ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ხშირია შემთხვევები, როცა გადამწერი თვითონ ასრულებს ხელნაწერის მორთულობას. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ეს მოვლენა, როგორც მხატვრული მასალა გვიჩვენებს, უმთავრესად გარკვეული წარმომავლობის ხელნაწერებში შეინიშნება და ამა თუ იმ ქრონოლოგიურ პერიოდში მეტ-ნაკლებად იჩენს თავს.

### ბ) გადამწერისა და მხატვრის იდენტიფიკაციის საკითხისათვის

ხელნაწერი წიგნის შესასრულებლად ჩატარებულ სამუშაოთაგან ზოგიერთი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ შრომით პროცესს წარმოადგენდა. მაგ., ეტრატის შემზადება და „დაკანონება" სრულიად გამიჯნული იყო გადამწერისა და მხატვრის ფუნქციებისაგან. ასევე, წიგნის აკინძვა თუ შეჭედვა სრულდებოდა მაშინ, როცა გადაწერა და მოხატვა დამთავრებული იყო. წიგნის შექმნისათვის საჭირო ამ შრომით პროცესში ყველაზე მეტად გადამწერისა და მხატვრის საქმიანობა უკავშირდება ერთმანეთს. მართალია, მთელ რიგ ხელნაწერებში აშკარად შეიმჩნევა, რომ მხატვრობა შესრულებულია ტექსტისაგან დამოუკიდებლად ცალკე ფურცლებზე,[2] როგორც ეს ადიშისა და ჯრუჭის 1 ოთხთავების მაგალითებზე დავინახეთ, მაგრამ ხშირად ხელნაწერის მხატვრობა ტექსტთან ისეთ მჭიდრო ურთიერთობაშია, რომ ძნელია გავმიჯნოთ გადამწერისა და მხატვრის საქმიანობა.

---

[1] ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, I, თბილისი, 1962, გვ. 41.

[2] ქართულ ხელნაწერებში ხშირია დაუმთავრებელი მინიატურები, ან მოსახატავად განკუთვნილი შეუსებელი ადგილები (A-37, H-397, S-3702). ზოგიერთ შემთხვევაში მინიატურებისათვის წინასწარ გაკეთებულია განმარტებითი წარწერები (A-1124, Q-103).

ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული და პალეოგრაფიული თავისებურებების შესწავლა შესაძლებლობას გვაძლევს მთელ რიგ შემთხვევებში გადამწერი და მხატვარი ერთ პიროვნებად მივიჩნიოთ და როცა ანდერძმინაწერებში ცნობილია გადამწერის სახელი, შესაძლებლობა გვაქვს გამოვაველინოთ ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველის სახელიც.

ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში იშვიათადაა მითითებული მხატვართა სახელები, ისევე, როგორც იშვიათია ხელოვნების სხვა დარგის მუშაკთა – ოქრომჭედლების, ხუროთმოძღვრების ან მხატვართა სახელების მოხსენიება.[1] ხელნაწერი წიგნის მომხატველები თავის სახელს თავმდაბლობისა და მოკრძალების გამო ხშირად მიფარვით გამოხატავდნენ: კრიპტოგრამულად ან აქსოვდნენ ორნამენტულ ნახატში. IX-XV სს. ქართულ ხელნაწერებში მხოლოდ რამდენიმე ანდერძი შეიძლება დავასახელოთ, სადაც მითითებულია ნიგნის მომხატველი:

ჯრუჭის 1 ოთხთავის (H-1660) თავფურცელზე ჯვრის გამოსახულების ზევით (1v) მოთავსებულია ასომთავრულით შესრულებული მინაწერები. ჯვრის მარცხნივ ასეთი წარწერაა: „ქრონიკონი იყო რი, ქ᷄ე, შ᷄ე ამათ კამარათა მწერალი თ᷄ე"; მარჯვნივ კი მიწერილია: „ქ᷄ე შეიწყალე თევდორე".[2] ეს წარწერა იკითხება სარკეში, მარჯვნიდან მარცხნივ. ტერმინი „მწერალი" ამ შემთხვევაში „მხატვრის" მნიშვნელობითაა ნახმარი, ხოლო, რადგან ხელნაწერის მხატვრობა – მახარებელთა გამოსახულებანი და განკურნების სცენები – კამარებშია მოთავსებული, ამიტომ თევდორე მხატვარი ანდერძში თავის თავს „კამარათამწერალს" უწოდებს.

ჯრუჭის II ოთხთავის ერთ-ერთ მინიატურაში (180v) ქრისტეს სავარძლის ზურგზე ჩაქსოვილი წარწერა შემდეგი შინაარსისაა: „ქრისტე, შეიწყალე მიქაელ და დაიცევ". წარწერა მცირე ზომის ასოებითაა შესრულებული და ძნელი გასარჩევია იმავე ფერის მელნით ფაქიზად დახატული ორნამენტისაგან. ს. ბარნაველი წარწერაში მოხსენიებულ მიქაელს ხელნაწერის მოხატულობის ერთი ნაწილის შემსრულებლად მიიჩნევს.[3]

XIII ს. ოთხთავში (A-496) მათეს სახარების თავსამკაულის გასწვრივ სტილიზებული მთავრული ასოებით შესრულებულია წარწერა: „მათე მხატვარი".

XII-XIII სს. ვანის ოთხთავის (A-1335) მომხატველად დასახელებულია ბერძენი ოსტატი მიქაელ კორესელი. ტექსტის ბოლოს გადამწერის იოანეს ანდერძის გვერდით მოთავსებულია ოქროთმწერალ მიქაელ კორესელის ანდერძი

---

[1] ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები, თბ.: 1956, გვ. 6; ნ. ჩოფიკაშვილი, ქართული კოსტიუმი, თბ.: 1964, გვ. 7.

[2] ა. შანიძე, ქართული ოთხთავის ორი ძველი რედაქცია, თბ.: 1945, გვ. 17-32.

[3] ს. ბარნაველი, ჯრუჭის მეორე კოდექსის ორი წარწერა, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, XXI, № 5, 1958, გვ. 637.

ბერძნულ ენაზე: „ქ. ოქროთი მოიწერა ეს წიგნი მიქაელ ოქროჲთმწერლის კორესელის მიერ".[1]

XIII ს. იენაშის ოთხთავში იოანეს თავსამკაულის გრეხილ ორნამენტში ფერადი საღებავებით ჩაქსოვილია მხატვარ იონას ანდერძი: „ქ(რის)ე, ძეო და სიტყუაო ღ(მრთ)ისაო, შეუნდვენ ფ(რია)დ ცოდვილსა ამისსა მოქმედსა იონას" (191r). როგორც ჩანს, იონა არის მითითებული თავსამკაულისა და ასევე ამ თავსამკაულის სტილში მოხატული სხვა ორნამენტული მირთულობის (მათ შორის საზედაო ასოების) შემსრულებელიც.[2]

XIV ს. ხელნაწერში (H-2125) კამარის ქვემოთ მინაწერია: „ესე ოთხნი მახარებელნი და ზემოჲთ კამარანი დაიხატნეს ჴელითა ავგაროზ ბანდაისძისაჲთა, შენდობა ყავთ" (3v). ავგაროზ ბანდაისძე აღნიშნული ოთხთავის მორთულობის – კამარებისა და მახარებელთა გამოსახულებების მომხატველია.

XI ს. ხელნაწერში (A-845) ჩართულია მახარებელთა გამოსახულებები, რომლებიც შესრულებულია XV ს. ანანია მხატვრის მიერ. მინიატურების მეორე მხარეს (3r, 157r) მოთავსებულია მხატვრის ანდერძი: „პატრონისა ათაბაგ ამირსპასალარისა ყუარყუარეს ძეთა პატრონსა ბაადურს ცოდვანი მათნი შეუნდვნეს ღმერთმან. და მათსა ძმასა პატრონსა ქაიხოსროს შეუნდვნეს ღმერთმან, და მათსა მონასა და ამისა მხატვარსა ანანიას შეუნდვნეს ღმერთმან".

გვიანი ხანის მხატვრებიდან შეგვიძლია დავასახელოთ მამუკა თავაქარაშვილი (H-599), მიქელი (A-30, A-31, A-32), ნიკოლოზ სიონის დეკანოზი (A-347, A-1454), გერონტი (A-1083), დავით ეგნატეს-ძე თუმანიშვილი (H-382), მღვდელი ალექსი ბაქრაძე (Q-356), საყვარელ ნაშიძე (Q-5), გიორგი ოქრომჭედლიშვილი (S-1289), ალექსი მესხიშვილი (S-1096, H-1666, H-2077, S-4748) და სხვ.

* * *

ცნობები იმის შესახებ, რომ გადამწერი ხელნაწერის მომხატველიცაა, ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში ძალიან იშვიათია. ამის რამდენიმე მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ: იენაშის ოთხთავში იონა ერთ შემთხვევაში დასახელებულია როგორც გადამწერი, ხოლო მეორე შემთხვევაში, როგორც „მოქმედი", ანუ მხატვარი. ავგაროზ ბანდაისძე, როგორც ანდერძებიდანაა ცნობილი, გადამწერიც იყო და მხატვარიც. მან გადაწერა საკმაოდ სქელტანიანი წიგნი პარაკლიტონი (A–575) და მოხატა გიორგი თაბაურის მიერ გადაწერილი ოთხთავი (H–2125) კამარებითა და მახარებელთა გამოსახულებებით. დავით თუმანიშვილი მიუთითებს, რომ მის მიერაა გადაწერილი და მოხატული ლეილ-

---

[1] თ. ყაუხჩიშვილი, ზოგი ქართული ხელნაწერის ბერძნული მინაწერები, მიმომხილველი; ტ. II, 1951, გვ. 455.

[2] ელ. მაჭავარიანი, იონა გადამწერი – იენაშის ოთხთავის ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებელი, ძეგლის მეგობარი, № 36, გვ. 16.

მაჯნუნიანი (H–397), „მხოლოდ ეს შევმატე წიგნსა ამას მე, გადამწერმან ამისმან. წამკითხველთათჳს სასიამოვნოდ და შეუწუხებლად ლექსთაგან წაკითხვაში სახენი და მოქმედებანი ლეილმაჯნუნისანი გამოვხატე“ (57v) – ეკითხულობთ ანდერძში.

გადამწერისა და მხატვრის იდენტიფიკაციის საშუალებას ძირითადად საილუსტრაციო მასალა იძლევა. ეს კი შესაძლებელია იმ შემთხვევაში, როცა ხელნაწერის მხატვრობა (ორნამენტები და მინიატურები) მტკიცედაა დაკავშირებული ტექსტთან, ან როცა გადამწერის ანდერძი მხატვრულად უკავშირდება შემკულობას. მთელ რიგ ხელნაწერებში გვერდის მხატვრული კომპოზიცია – თავსამკაულები, საზედაო ასოები და ტექსტი ერთიანობაშია გააზრებული: ორნამენტები ტექსტის არეშია შეჭრილი, სტრიქონები შემონერენ მათ საერთო მონახაზს (H–2211, S–425, A–138, A–28, იენაშის ოთხთავი და სხვ.). ნახატი შესრულებულია ტექსტის მელნით და შეფერადებულია სინგურით (A–35, A–281, A–1453, A–922, S–4980, A–495 და სხვ.). ხშირად ტექსტში ცალკეული სიტყვები და სტრიქონები დაწერილია იმავე საღებავით, რითაც ნახატია შეფერილი. ყოველივე ეს მიუთითებს იმაზე, რომ გადამწერი ტექსტის მორთულობას თვითონ ასრულებდა. განსაკუთრებით მდიდარ მასალას გვაწვდიან ამ მხრივ საზედაო ასოები. დეკორის სხვა ელემენტებისაგან განსხვავებით, მათ ტექსტთან უშუალო კავშირი აქვთ და ამდენად მათ შორის პალეოგრაფიული მსგავსება-განსხვავებების შემჩნევაც ადვილია. ზოგჯერ ინიციალებში შესრულების განსხვავებული სტილი შეინიშნება, რაც შესაძლებლობას გვაძლევს ერთ ხელნაწერში სხვადასხვა გადამწერთა ხელი დავადგინოთ. S425, A–87, H–1669 ხელნაწერებში გადამწერი თვითონვე ამკობს მის მიერ გადაწერილ ტექსტს. მაგ., მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულში (S–425) ორი გადამწერის ხელს გამოარჩევენ. კრებულის შემდგენელად და ერთ-ერთ გადამწერად მიქაელ მოდრეკილი ითვლება.[1] უნდა აღინიშნოს, რომ მიქაელის მეტად მტკიცე და ზუსტი კალიგრაფიული ხელით დაწერილ ტექსტს შეესაბამება ასევე დახვეწილი ოსტატობით შესრულებული საზედაო ასოები და თავბოლოსამკაულები, ხოლო სხვა, კერძოდ სფრემის მიერ უფრო მდარე ხელით გადაწერილი ტექსტის საზედაო ასოები, მართალია, მიქაელის მხატვრობის მიბაძვითაა შესრულებული, მაგრამ გაცილებით დაბალ მხატვრულ დონეზე დგას.

ტექსტსა და მინიატურებს შორის კომპოზიციური კავშირი შეინიშნება მოქვის 1300 წლით დათარიღებულ ოთხთავში (Q–902), XV ს. ლარგვისის ზატიკში (A–25). მინიატურები აქ ანგარიშს უწევენ ტექსტისა და საზედაო ასოების მოხაზულობას. მათი შეხვედრის ადგილას მინიატურა ხშირად კუთხით არის ამოკვეთილი. X ს. წყაროსათვის ოთხთავში (A–98) მახარებელთა მინიატურები, H–1346 ხელნაწერში იოანე ღვთისმეტყველის გამოსახულება ან

[1] პ. ინგოროყვა, თხზ., კრებული III, გვ. 434-440; ელ. მეტრეველი, ძლისპირნი, 1971, გვ. 0105.

თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსნის (H–599) კომპოზიციები მხატვრულად უკავშირდებიან ტექსტს. გამოსახულებანი შესრულებულია ტექსტის მელნით და აქა-იქ შეფერილია სინგურითა და ყვითელი საღებავით. ამის შედეგად ამ ზემოაღნიშნულ ხელნაწერთა გადამწერებს – ეფრემს[1] (Q–902), ბარნაბას (A–25), გაბრიელს (A–98), საბა კუტს (H–1346) და მამუკას (H–599) – ხელნაწერის მოხატულობის შემსრულებლად მივიჩნევთ.

გადამწერისა და მხატვრის იდენტიფიკაცია შესაძლებელია იმ შემთხვევაშიც, როცა გადამწერის ანდერძი მხატვრულად და კომპოზიციურად უკავშირდება ტექსტის მორთულობას. ზოგჯერ ანდერძი შესრულებულია ფერადებით და ისეა ჩაქსოვილი ნახატში, რომ ძნელად გამოირჩევა მისგან. XIII ს. ლაფსყალდის ოთხთავში მათე მახარებლის ტექსტის ბოლოს მოთავსებულია გადამწერის სტეფანეს ანდერძი „ქ(რისტ)ე, შ(ეწყალ)ე ს(ულ)ი ჩემი ცოდვილის სტეფანესი“ (78r), რომელიც შესრულებულია შინდისფერი საღებავით. იგივე საღებავი გამოყენებულია ხელნაწერის მხატვრობაშიც. განსაკუთრებით ეს თვალსაჩინოა სახარების თავების ჩამომთვლელი ნუსხების გრაფიკულ თავსამკაულებში, სადაც ორნამენტული ნახატი და ფონი შინდისფერითაა შესრულებული. იენაშის ოთხთავში იონა გადამწერის ანდერძ-მინაწერები შინაარსით, მხატვრულად და კომპოზიციურად დაკავშირებულია ორნამენტულ მხატვრობასთან. ისინი ჩაქსოვილია თავსართებსა და საზედაო ასოებში და შესრულებულია იმავე ფერადებით – მწვანე, წითელი, შავი და ოქროთი, რითაც ორნამენტული ნახატია დაფერილი.

ხშირად გადამწერი ანდერძს ასრულებს ტექსტის მელნით და მას უკავშირებს ორნამენტულ ნახატს, რომლის კონტურები ტექსტის მელნითევა შესრულებული (A–136, A–397, H–1741, H–1667, S–391 ხელნაწერებში). A–136 ხელნაწერის პირველ ფურცელზე გამოხატული ჯვარი (იგი მხოლოდ აქა-იქ შეფერილია სინგურით), დეკორაციული ჩარჩო და გრიგოლის ანდერძი: „ლოცვა ყავ ფ(რია)დ ცოდვილისა გლახ გრიგოლისთ(ჳ)ს“ შესრულებულია ტექსტის მელნით. მთელი გვერდი მხატვრულ ერთიანობაშია წარმოდგენილი. ჯვრის ქვემოთ მოთავსებულ ანდერძს თან სდევს ორნამენტულ ნახატში გამოყენებული დეტალები. ანალოგიურ შემთხვევას ადგილი აქვს H–1741 ხელნაწერში, სადაც გადამწერი მიქაელი ასევე მომხატველად შეგვიძლია მივიჩნიოთ. მისი ანდერძი „მწირი გლახ მიქაელ შეიწყალე“ ასევე უკავშირდება ჯვრის გამოსახულებას. S–391 ხელნაწერის ნუსხურით გადაწერილ ტექსტში გადამწერის არსენის ანდერძი: „არს(ე)ნი, ო(ფალ)ო, შ(ეიწყალ)ე“ უკავშირდება მოხატულ საზედაო ასო „დონს“ (170r). ინიციალი შედგმულია პოსტმანტზე, რომელიც მდიდრულად შემოსილ ხელს უჭირავს. ანდერძიც და საზედაო ასოს მოხაზულობაც ტექსტის

---

[1] ნ. კონდაკოვი მიუთითებს, რომ ეფრემი მომხატველიცაა, მაგრამ არ ასაბუთებს. Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПБ. 1890, стр. 76-79..

მელნითაა შესრულებული. A–397 ხელნაწერში მოხატული ჯვრის პოსტმენტში (111r) ტექსტის მელნით ჩაწერილია სახელი „დოსითე“. ჯვრის გამოხატულება და თავსამკაულთა კონტურული ნახატი ამავე ტექსტის მელნითაა შესრულებული. ამ მელნითვე ტექსტში მრავლადაა გრაფიკული ტიპის საზედაო ასოები. ერთ-ერთ მათგანს ახლავს წვეროსანი კაცის თავი. გადამწერის ხელით შესრულებული განმარტებითი წარწერა მიუთითებს, რომ ნახატი შინაარსის ილუსტრირებას წარმოადგენს. შინაარსის ასეთი ერთდროული ილუსტრირება შეინიშნება იენაშის ოთხთავშიც, სადაც საზედაო ასოს სახით წარმოდგენილი შემართული გველის გამოსახულება სახარების ტექსტს ასურათებს (195v); ან ფსალმუნის ტექსტი, სადაც ლაპარაკია ვეშაპზე (ფსალ. 103), ჩაწერილია ლუკას სახარების თავსამკაულში, კერძოდ, ნახევრადწრიული ზოლით გამოხატულ ვეშაპის გამოსახულებაში (125r). ცხადია, რომ გადამწერმა წერის პროცესში გაიაზრა შინაარსი და იქვე გამოხატა იგი.

ჯრუჭის II ოთხთავში (H–1667) ქრისტეს სავარძლის ორნამენტში მოთავსებულია მიქაელის ანდერძი: „ქრისტე, შეიწყალე მიქაელ და დაიცევ“ (180v). ს. ბარნაველი მიქაელს ხელნაწერის ერთ-ერთ მომხატველად მიიჩნევს.[1] ილია აბულაძის აზრით, მიქაელი გადამწერი უნდა ყოფილიყო, რადგან ანდერძში არავითარი მინიშნება არ არის მხატვრობაზე და შინაარსითაც იგი გადამწერისაა. მინაწერის მხატვრულ-კომპოზიციური კავშირი, ერთი მხრივ, ტექსტთან, ხოლო, მეორე მხრივ, მინიატურის ნახატთან, მიგვითითებს იმაზე, რომ მიქაელი გადამწერიც იყო და მხატვარიც.[2] ანდერძი შესრულებულია ყვითელ ფონზე ტექსტის მელნით და ტექსტის მსგავსი ხელით. ამავე მელნით შესრულებულია ქრისტეს სავარძლის მოხაზულობაც.

ჯრუჭის II ოთხთავში ტექსტსა და მხატვრობას შორის მჭიდრო კავშირი სხვა შემთხვევებშიც ჩანს: მინიატურები არღვევენ ტექსტის ჩარჩოებს და დაწერილი სვეტის არეში იჭრებიან. იოანეს სახარების დასაწყისში წარმოდგენილი მოხატული საზედაო ასო „მ“ (201r) თავსამკაულის ორნამენტულ სიბრტყეს ნახევრადწრიულად ამოკვეთს. აშკარაა ტექსტისა და მხატვრობის ერთიანი კომპოზიციური ჩანაფიქრი. ს. ბარნაველი მიქაელს მიიჩნევს ასევე ფერადებით დაუფერავი ინიციალების ოსტატად. საფიქრებელია, რომ მიქაელის მიერ შესრულებულია მხატვრული საზედაო ასოებიც, რომლებიც აგებულია ამ დაუფერავი ინიციალების ჩონჩხზე (ამ საზედაო ასოებში ქართველი ოსტატის მიერ ასომთავრული დამწერლობის ბუნება შესანიშნავად არის გახსნილი) და სხვა ორნამენტული შემკულობაც (თავსამკაულები და კამარები), რომელიც საზედაო ასოებთან სტილისტურ ერთიანობას იჩენს.

---

[1] ს. ბარნაველი, ჯრუჭი II კოდექსის ორი წარწერა, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XXI, № 5, 1958, გვ. 637.

[2] უნდა აღინიშნოს, რომ შინაარსით მიქაელის ანდერძის ანალოგიურია ჯრუჭი I (H–1660) ოთხთავის მხატვრის – თევდორეს მინაწერი (1v) და იენაშის ოთხთავის მომხატველის იონას ერთ-ერთი ანდერძი (188v) და სხვ.

ორ და ზოგჯერ რამდენიმე ხელნაწერს შორის მხატვრული და პალეოგრაფიული მსგავსებანი იმ შემთხვევაში, როცა თითოეულის მხატვრობა გადამწერის მიერაა შესრულებული, შესაძლებლობას გვაძლევს ეს ხელნაწერები ერთი პირის მიერ გადანერილად და მოხატულად მივიჩნიოთ. მაგ., XIII ს. ხელნაწერები H–1870 და A–18 მსგავსი თავსამკაულებითაა შემკული. თითოეული მათგანის თავსამკაულები კი გადამწერის მიერაა შესრულებული. ორივე ხელნაწერში გადამწერად დასახელებულია გიორგი. ხელის იდენტურობა მიგვითითებს, რომ გიორგი ორივე ხელნაწერის გადამწერი და ორნამენტების მომხატველიც ყოფილა. ეს ხელნაწერები მორთულია ასევე მახარებელთა მინიატურებით, მხოლოდ H–1870 ხელნაწერში მახარებლის გამოსახულება (აქ შემორჩენილია მხოლოდ იოანეს მინიატურა) განსხვავდება თავსამკაულთა სტილისაგან და იგი სხვა, პროფესიონალი ოსტატის ნახელავია; A–18 ოთხთავში კი მახარებლებს თვითონ გიორგი ასრულებს. გამოსახულებანი ტექსტის ბოლოსაა მიხატული და თავსამკაულთა სტილს შეესაბამება: ნახატი რამდენადმე დაუდევრად, ტექსტის მელნითაა შესრულებული და შეფერადებულია სინგურით. მაგრამ უეჭველია, რომ გიორგიმ ნიმუშად H–1870 ხელნაწერის მინიატურები გამოიყენა, რადგან ორივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს მახარებლის მინიატურის ორიგინალურ კომპოზიციურ გადაწყვეტასთან. მახარებლები ნარმოდგენილი არიან ჩარჩოს გარეშე ნეიტრალურ ფონზე: სავარძელი და სამუშაო მერხი გაერთიანებულია ფერადოვანი ზოლების სახით.

XI ს. რამდენიმე ხელნაწერის (მცირე სვინაქსარი A–648,[1] ორი ნუსხა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებისა A–1,[2] A–92[3] და ორი ხელნაწერი მცირეს სჯულის კანონისა A–96[4] და S–143[5]) პალეოგრაფიული და მხატვრული თავისებურებების

---

[1] Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея, кн. II, Тб., 1902, стр. 132-133; ილ. აბულაძე, ძველი ქართული წერის ნიმუშები, თბ., 1973, გვ. 356. К. Кекелидзе, Иерусалимский кanонарь, Тифлис, 1912, стр. 297-310; Д. Бакрадзе и Н. Кондаков, Опись Памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ, 1870, стр. 166-170, Г. Алибегашвили, художественный принцип иллюстрирования грузинской книги XI – Нач. XIII вв. Тб., 1973.

[2] რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბ.: 1940, გვ. 47, Ф. Жордания, Опись, 1903, т. I, стр. 1; ილ. აბულაძე, ქართული წერის ნიმუშები, თბ., 1973, გვ. 356; ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბ., 1947, გვ. 34.

[3] Ф. Жордания, Опись, 1903 т. I, стр. 43-94; ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ნერის ნიმუშები, თბ., 1973, გვ. 354.

[4] Ф. Жордания, Опись, 1903, т. I, стр. 114-115; ე. გიუნაშვილი, მცირე სჯულის კანონი, თბ., 1972, გვ. 14; ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბ., 1967, გვ. 36-37.

[5] საქ. სსრ მეცნ. აკად. ხელნ. ინსტ. აღწ. S–1, გვ. 152-154, ილ. აბულაძე, ძველი ქართული წერის ნიმუშები, თბ., 1973, გვ. 357; ელ. გიუნაშვილი, მცირე სჯულის კანონი, თბ., 1972, გვ. 14.

შესწავლის საფუძველზე, ასევე ანდერძ-მინაწერების გათვალისწინების შედეგად გავარკვიეთ, რომ ამ ხელნაწერებს ერთი საერთო მთარგმნელი, გადამწერი, მომგებელი და დეკორატორი ჰყავს (მხოლოდ A96 ხელნაწერს სხვა დამკვეთი ჰყავს). სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ ხელნაწერთაგან ზოგიერთი, მაგ., S–143, A–1 და A–648 ერთმანეთთან დაკავშირებულია მომგებელის მიხედვით (ი. აბულაძე მათ ათარიღებს მომგებელის მიხედვით), A–1 და S–143 – მხატვრული სტილის მიხედვით (რ. შმერლინგი მათ კონსტანტინოპოლური სკოლის ნიმუშებად მიიჩნევს), ხოლო S–143 და A–96 – მთარგმნელისა და შინაარსის მიხედვით (ელ. გიუნაშვილი).

ზემოაღნიშნული ხუთი ხელნაწერი გავაერთიანეთ როგორც მხატვრულად, ასევე ხელის მიხედვით.[1] უპირველეს ყოვლისა, შევნიშნეთ, რომ ცალკეული ხელნაწერის მხატვრობა მჭიდრო კავშირს ამყარებს ტექსტთან და რომ ეს კავშირი – ტექსტის დეკორაციული მორთვა – თითქმის ანალოგიურადაა გადაწყვეტილი ამ ხელნაწერებში. ამასთანავე, ხელის მიხედვით ისინი იდენტურნი არიან: ხელი მტკიცე, თანაბარია. თვით მანძილი დაკანონვილ სტრიქონებს შორის თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა. ამდენად თითოეულ მათგანში გადამწერად დასახელებული ბასილი ერთი და იგივე პირია, ხოლო რამდენადაც ეს ხელნაწერები ერთმანეთს მხატვრულადაც უკავშირდებიან, ბასილი დეკორაციული მოხატულობის შემსრულებლად უნდა მივიჩნიოთ.

ხუთივე ხელნაწერი მოხატულია. სვინაქსარი დასურათებულია მინიატურებით, ხოლო დანარჩენები კი შემკულია თავსამკაულებით. მათი მოხატულობის სპეციფიკა კი თვით შინაარსმა განსაზღვრა. სჯულის კანონები (A–96 და S–143) და გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებანი (A–1 და A–92) ცალკეული თავებისაგან შედგება და მათი მორთულობის პრინციპები ერთნაირადაა გადაწყვეტილი: თავები შემკულია თავსართებით, რომელთაც ახლავთ ასომთავრულით სინგურით შესრულებული ვრცელი სათაურები (სათაური ზოგჯერ მთელ გვერდს იკავებს იხ. A–96, 1r; A–1, 599r, 701r), სვინაქსარი კი დასურათებულია წმინდანთა გამოსახულებებითა და ახალი აღთქმის კომპოზიციებით. მინიატურები ძირითადად ტექსტშია ჩართული.

ცალკეული ხელნაწერის ფარგლებში ტექსტისა და მხატვრობის მჭიდრო კავშირი გამოიხატება შემდეგში: ტექსტში ხშირად გვხვდება ასომთავრულით დაწერილი სიტყვები ან სტრიქონები, რომლებიც წითელი საღებავითაა შესრულებული. ეს ფერი გამოყენებულია სათაურებშიც და მხატვრობაშიც – საზედაო ასოებსა და ორნამენტებში (ასომთავრულით დაწერილი სათაურები და სიტყვები ტექსტში ერთი ხელითაა შესრულებული).

საინტერესოა, რომ ზოგჯერ ოსტატი ტექსტსა და ორნამენტებში ერთდროულად ხმარობს ორი ფერის წითელს: შინდისფერსა და სინგურს. ტექსტისა

---

[1] A–92 ხელნაწერს რამდენიმე გადამწერი ჰყავს: ზაქარია, არსენი და ბასილი. ხელნაწერის პირველ ნაწილს ზაქარია გადაწერს, შუა ნაწილს ზაქარია, არსენი და ბასილი ასრულებენ, ხოლო 285r-დან საკუთრივ ბასილის მიერაა გადაწერილი.

და მხატვრობის ურთიერთკავშირი ასევე თავს იჩენს ცალკეული თავის კომპოზიციურ გადაწყვეტაში. თავსამკაულების, სათაურებისა და საზედაო ასოების მხატვრული ერთიანობა მიგვითითებს, რომ იგი ერთი პირის მიერაა ჩაფიქრებული. იგივე ითქმის სვინაქსარის მინიატურებზე, რომლებიც ტექსტთან მხატვრულ ერთიანობაშია გააზრებული. გადამწერის სწრაფვა ტექსტის დეკორაციული გადაწყვეტისაკენ ნათლად ჩანს სხვა მომენტებშიც: გადამწერი ტექსტის ბოლოს სოლისებურად ამთავრებს (A–1, 124v, 257v, 597v, 700v; A–92, 306v); სვინაქსარში, სადაც წმინდანთა სახელებია ჩამოთვლილი, რამდენიმე „წ“ ასო ერთ საზედაო ასოდ არის გრაფიკულად გაერთიანებული და შერწყმული. ის, რომ ბასილი მხატვარია, ამას შემდეგი გარემოებაც ადასტურებს: A–92 ხელნაწერში მხოლოდ ბასილის მიერ გადაწერილი თავებია მოხატული, ხოლო ხელნაწერის სხვა გადამწერი – ზაქარია – თავის ანდერძში, როგორც ჩანს, მხატვარს მიმართავს: „თავები დამიტეობია. ოქროითა დასჯ“ 189v (მინაწერი მოგვაწოდა თ. ბრეგაძემ).

ცალკეულ ხელნაწერთა შორის მხატვრულ თავისებურებათა მსგავსება კი, უპირველეს ყოვლისა, გამოიხატება ხელნაწერთა ფურცლების დეკორაციულ მორთულობაში. ოსტატს აქვს თავისი მხატვრული მიზანდასახულობა, რაც ამ ცალკეულ ხელნაწერთა მსგავსებას განაპირობებს. შეიძლება ჩამოვთვალოთ მთელი რიგი დამახასიათებელი ნიშნები, რომლებიც ამ ხელნაწერებში ვლინდება, რადგან ოსტატის მხატვრულ ჩანაფიქრში ყოველთვის სპეციფიკური მომენტები აღინიშნება. იგი ძირითადად ამკობს თავების დასაწყისს. ზოგჯერ ეს შემკობა გამოხატულია თავსართებით, ზოგჯერ კი მხოლოდ სინგურით ასომთავრულით შესრულებული სათაურით აღინიშნება. ტექსტისა და სათაურის დასაწყისს თან ახლავს საზედაო ასო, რომელიც შესრულებულია სინგურითვე და ხშირად დაფერილია ოქროთი. თავსამკაულებს უფრო ხშირად ასო П-ს მოხაზულობა აქვს. ამასთანავე გვხვდება სწორხაზოვანი და იშვიათად ოთხკუთხა ფორმის თავსამკაულები. ოსტატი ტექსტის ფერადოვან მხარეს დიდ ყურადღებას აქცევს. ყავისფერი მელნით ნუსხურით შესრულებულ სტრიქონებში ჩართული სინგურით ასომთავრულით ნაწერი სიტყვები ტექსტის ფურცლებს განსაკუთრებულ მხატვრულ ეფექტს ანიჭებს. ამ მხრივ გამოირჩევა სვინაქსარის დეკორაციული მორთულობა, სადაც ტექსტის მხატვრულ, ფერადოვან სახეს მინიატურების ჩართვაც აძლიერებს.

ტექსტის მელნით ან სინგურით გრაფიკულად გამოხატული საზედაო ასოები, რომლებიც ზოგჯერ ოქროთია დაფერილი, მსგავსი მოხაზულობისაა და ერთი და იგივე დეკორაციული დეტალებით აღინიშნება. ჰორიზონტალურ ხაზებს ტყუბნვეტოვანი დაბოლოება აქვთ, ასწვრივი ხაზი ზოგჯერ შუაში ზიგზაგს ქმნის, ასო Q-ს კაუჭი ფოთლოვანი განშტოებებისაა და სხვ. საზედაო ასოებთან, მუხლებთან, ჩვეულებრივ პაგინაციასთან წარმოდგენილი არიან ჯვრისებრი ან ვარსკვლავისებური დაწინწკლული დეკორაციული ელემენტები.

ხელნაწერთა შემკულობის სტილისტური ანალიზი ცხადყოფს, რომ შესრულების ტექნიკით, ფერადოვანი გამითა და ორნამენტული ნახატით ისინი

ერთ მხატვრულ სკოლას მიეკუთვნებიან. ოსტატი იყენებს მრავალშრიან საფერნერო ტექნიკას, ინტენსიურ გაუმჭვირვალე ფერებს. ორნამენტულ ნახატს შეადგენს წრეების რიგი. წრეები, რომლებშიც ჩახატულია ყვავილები, ერთმანეთთან დაკავშირებულია სტილიზებული მცენარეული განშტოებებით. ოქრო გამოყენებულია საზედაო ასოების, სათაური ასოებისა და ორნამენტული ფონისათვის. იგი ყოველთვის წითელ სარჩულზეა დაფერილი. მხატვრული თავისებურებებით ყველა ისინი კონსტანტინოპოლურ სკოლას უკავშირდებიან. ანდერძებშიც გადაწერის ადგილად დასახელებულია კონსტანტინოპოლი, ხორას მონასტერი. თვით A–92 ხელნაწერი, რომელიც ბასილმა ათონზე შეასრულა, მხატვრობით კონსტანტინოპოლში გადაწერილ ხელნაწერებს უკავშირდება. ერთ-ერთი თავსამკაულის ჯვრებისაგან შედგენილ ნახატობას ვანის ოთხთავის A–1335 (მოხატულია კონსტანტინოპოლში ბერძენი ოსტატის მიერ) კამარაში ვხვდებით.

ეს ხელნაწერები არა მარტო პალეოგრაფიულად და მხატვრულად, არამედ ანდერძებითაც (შინაარსითა და კომპოზიციური გალაგებით) უკავშირდებიან ერთმანეთს. ანდერძი ყოველთვის თავის ბოლოსაა მიწერილი ტექსტის მელნით. იგი შესრულებულია ტექსტის ხელით, მხოლოდ უფრო წვრილი ნუსხურით. მხატვრული და პალეოგრაფიული თავისებურებების შეპირისპირება ანდერძებში აღნიშნულ ცნობებთან საშუალებას იძლევა ხელნაწერის შექმნასთან დაკავშირებული პირების შესახებ ცნობები უფრო სრულად წარმოვადგინოთ. ჩვენ შევადარეთ და შინაარსობრივად გავაერთიანეთ ყველა ანდერძი:

A–1, A–92, A–96, A–648, S–143 ხელნაწერები მხოლოდ ეფთვიმე მთაწმიდელის თარგმანებს შეიცავენ. ყველა ხელნაწერი, გარდა ერთისა (A–96 ხელნაწერის მომგებელი გრიგოლ მთაწმინდელია), დაკვეთილია ზაქარია ვალაშკერტელის მიერ და გადაწერილია ბასილის ხელით. როგორც ცნობილია, მთარგმნელიც და დამკვეთნიც ათონის მთაზე მოღვაწეები არიან) ხელნაწერები კი კონსტანტინოპოლშია[1] შესრულებული (ერთ შემთხვევაში მითითებულია ხორას მონასტერი. იხ. A–96, 182v). მხოლოდ A–92 ხელნაწერი ათონზე, ღვთისმშობლის მონასტერშია გადაწერილი.

ანდერძებში ბასილი თავის თავს უწოდებს „უცბად მწერალს, გლახაკს" (A–96, 72v), „უღირსსა და ფრიად ცოდვილს" (A–1, 175v) ან „უცბად მჩხრეკალს" (A–96/ 182v და A–1 ხელნაწერის მინაწერები). მეტად საყურადღებოა, რომ რამდენიმე ადგილას ბასილი ერთი და იგივე ეპითეტით იხსენიება: „ბასილი ეტრატაჲ" (A–648, 72r), „ეტრატ(ა)ი მალუშის-ძე" (A–96, 182v) და „ბასილი

---

[1] აღსანიშნავია, რომ გაიანე ალიბეგაშვილს ნაშრომში მინიატურების მხატვრული ანალიზის საფუძველზე მითითებული აქვს, რომ სვინაქსარის (A–648) ოსტატი ბერძნული ორიგინალით სარგებლობდა, რასაც ზემოთ აღნიშნული მინაწერებით ადასტურებს. იხ. Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI-нач. XIII в. Тбилиси, 1973.

ეტრ(ა)ტაი" (A–96, 72v). ამ ეპითეტით ეტრატზე ანუ, როგორც სულხან საბა ორბელიანი განმარტავს, „ტყავის ქაღალდზე" მწერალი უნდა იგულისხმებოდეს. „ეტრატს, – აღნიშნავს ივ. ჯავახიშვილი, – გადამწერლობის განვითარებისა და მნიგნობრობა-განათლებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან მისი მოქნილობა და გამძლეობა სწრაფ წერასა და გავრცელებას ხელს უწყობდა და აადვილებდა".[1] ბასილი, როგორც ჩანს, მართლაც კარგად ყოფილა განსწავლული ამ საქმეში. ყველა ზემოთ დასახელებული ხელნაწერი ეტრატზეა შესრულებული და ისინი მოკლე დროშია გადაწერილი და მოხატული. ამდენად, ანდერძებში აღნიშნული ეპითეტი „ეტრატაი" მიუთითებს, რომ ბასილი მალუშის ძე ტყავზე დახელოვნებული მწერალი ყოფილა. შესაძლოა ეს ტერმინი ტყავის დამამზადებელსაც გულისხმობს.

ხელნაწერთა ანდერძებში დაცული ცნობების შეჯერების შედეგად შესაძლებელია უფრო მეტად დაზუსტდეს მათი გადანერის დროც. რამდენიმე ხელნაწერში პირდაპირაა მითითებული ქორონიკონი (A–648, A–1, A–96). ეს ხელნაწერები თარიღდებიან 1030-31 წლებით. რაც შეეხება S143 ხელნაწერებს, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, თარიღდება მისი დამკვეთის – ზაქარია ვალაშკერტელის მიხედვით. A–92 ხელნაწერიც ამ გზით უნდა დათარიღდეს. ამ ხელნაწერში მრავალ ადგილას მიქაელ ხუცესის მინაწერებია, სადაც მიქაელი მოხსენიებულია როგორც დამკვეთი (165v, 203r, 234r და სხვ.). ეს მინაწერები შემდეგდროინდელია: ისინი სტრიქონებს შორისაა ჩაწერილი და ტექსტისაგან განსხვავებული ხელითაა შესრულებული, მაშინ, როდესაც ზაქარია მამადმთავარი თვით გადამწერთა ანდერძებშია მოხსენიებული (284v, 360v). ხელნაწერის დასაზუსტებლად შეიძლება დაგვეხმაროს ერთი ცნობა A–92 ხელნანერის ანდერძიდან, სადაც მითითებულია, რომ აღნიშნული ხელნაწერი გადანერილია ექვთიმეს სიცოცხლეში, 1028 წლამდე და, მაშასადამე, იგიც თანადროული ყოფილა დანარჩენი ხელნაწერებისა.

რაც შეეხება ზაქარია ვალაშკერტელს, იგი ანდერძებში მრავალჯერ იხსენიება. მის მიერ დაკვეთილია A–1, A–648, A–92 და S–143 ხელნაწერები. თავი რომ მოვუყაროთ ხელნაწერთა ანდერძებში მითითებულ ცნობებს მისი წარმოშობისა და მოღვაწეობის შესახებ, ასეთ სურათს ვღებულობთ: იგი ყოფილა „წმიდაი მამადმთავარი, ზაქარია ვალაშკერტელი, ბანაელი სვინგელოზი". სვინაქსარის ბერძნულ ენაზე დაწერილ 12 სტრიქონიან ლექსში იგი ივერიელადაც იწოდება (A–648, 71v).[2] საყურადღებოა ამავე ხელნაწერის ბოლოს დართული ანდერძი (72v), რომელიც საინტერესო ცნობას იძლევა მისი მოღვაწეობის ადგილის შესახებ. უნდა აღინიშნოს, რომ კ. კეკელიძეს ეს ანდერძი

---

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბ., 1940 გვ. 34.

[2] თ. ყაუხჩიშვილი. ზოგი ქართული ხელნაწერის ბერძნული მინანერები, მიმომხილველი, II, თბ., 1951, გვ. 467-468.

არ მიაჩნდა ხელნაწერის თანადროულად, რადგან მისი აზრით ზაქარიას შესახებ 1022 წლის შემდეგ ცნობა არ მოგვეპოვება.[1]

ანდერძი ხელნაწერის თანადროულია. იგი ბასილის ხელითაა დაწერილი, მაგრამ თხრობა მიმდინარეობს მომგებელის, ზაქარია ვალაშკერტელის პირით (ზაქარია მიუთითებს, რომ ხელნაწერი დაწერილია „ჴელითა შვილისა ჩემისა ბასილი ეტრატაისითა"). ამ თარიღს მხარს უჭერს ისიც, რომ A–1 ხელნაწერის ანდერძის მიხედვით ზაქარია 1031 წელსაც ცოცხალი ჩანს (ეს ანდერძი შემოგვინახა XVIII ს. ხელნაწერმა A–16, 279r, რომელიც A–1-ის პირად არის მიჩნეული). სვინაქსარის ანდერძში მითითებულია, რომ ხელნაწერის შესრულების დროს, ე. ი. 1030 წელს, ზაქარია პიღურის მონასტერში „მწირად" ყოფილა დამკვიდრებული.

ამრიგად, ამ მეტად საინტერესო ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერების, პალეოგრაფიული ნიშნებისა და მხატვრული თავისებურებების გათვალისწინების შედეგად გამოიყო ერთი ჯგუფი XI ს. პირველი ნახევრის ხელნაწერებისა, რომლებიც კონსტანტინოპოლის, კერძოდ, ხორას მონასტრის მხატვრულ სკოლას უკავშირდება. მათი გადამწერი ბასილი შესანიშნავად ყოფილა დაუფლებული ხელნაწერი წიგნის მხატვრულ ხელოვნებას და ამ სკოლის მხატვრულ ტრადიციებს. მთარგმნელი (ეფთვიმე მთაწმიდელი) და დამკვეთნი (გრიგოლ მთაწმინდელი და ზაქარია ვალაშკერტელი) ათონზე მოღვაწენი არიან. ეს გარემოება კი მიუთითებს იმაზე, რომ ათონისა და კონსტანტინოპოლის ქართულ მწიგნობრულ კერებს შორის მჭიდრო ურთიერთობა არსებობდა. კ. კეკელიძე აღნიშნავდა, რომ ათონის ივერიის ლავრის აღმოცენებასთან (X ს. ბოლო) დაკავშირებულია ქართველთა საეკლესიო ცხოვრებაში შემობრუნება იერუსალიმის ტრადიციებიდან კონსტანტინოპოლისაკენ. XI ს. პირველ მესამედში ამ ხელნაწერთა შექმნა ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს.

* * *

იმ გადამწერთა შორის, რომლებიც ასრულებენ ხელნაწერის მოხატულობას, გამოვარჩევთ მხატვარ-დეკორატორებს და მხატვარ-მინიატურისტებს. გადამწერი-დეკორატორი ძირითადად ასრულებს ორნამენტულ მორთულობას, რაც ტექსტთან უშუალო კავშირშია: თავსამკაულებს, საზედაო ასოებს, კამარებს, ხოლო გადამწერი-მინიატურისტი კი მინიატურებს.

როგორც ცნობილია, ქართული ხელნაწერი წიგნის საფერწერო ტექნიკაში

---

[1] К. Кекелидзе, Иерус. Кановарь VII в. Тб., 1912, стр. 297-300. დ. ბაქრაძე და ნ. კონდაკოვი ხელნაწერის წარმოშობას ათონის სკოლას უკავშირებენ. იხ. Д. Бакрадзе и Н. Кондаков, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, Петерб., 1890, стр. 169-170.

ორი მიმდინარეობა ისახება: გრაფიკული და ცხოველხატული.[1] გრაფიკული სტილი ე. წ. ხალხური წარმომავლობის ხელნაწერებში ვითარდება და უნდა აღინიშნოს, რომ გადამწერისა და მხატვრის იდენტიფიკაცია ძირითადად ამ „ხალხური" წარმომავლობის ხელნაწერებში შეიმჩნევა.

გადამწერი-დეკორატორი ორნამენტული მორთულობის შექმნის დროს იყენებს ქვაზე ჭრის ნიმუშებს (ურბნისის ოთხთავი A–28), ძვირფას ნაქარგობას (იენაშის ოთხთავის მხატვარი იონა ერთ-ერთ მინაწერში თავის შემოქმედებას ადარებს სტავრას ანუ ოქრომკედით ნაქსოვს). იგი მხატვრობაში აკვარელისებრ საღებავებს ხმარობს, განსაზღვრული ფერების პალიტრას იძლევა, ჭარბად იყენებს სინგურს ორნამენტებსა და მახარებელთა მინიატურებში. ნახატში ხშირად დაუფერავი ეტრატიც ღებულობს მონაწილეობას. ოქრო აქ იშვიათად გვხვდება: გრაფიკული წესით შესრულებული ორნამენტული ნახატი დამძიმებულ ოქროს კონტურს ვერ ეგუება. იოანე ტატანელი (ურბნისის ოთხთავი, A–28), იონა (იენაშის ოთხთავი) გადამწერი-დეკორატორები არიან.

რომ გადავხედოთ გადამწერის მიერ შესრულებულ ხელნაწერებს, ოსტატების უმრავლესობა დეკორატორები, ანუ ტექსტთან დაკავშირებული ორნამენტული მორთულობის შემსრულებლებია (უნდა აღინიშნოს, რომ „ხალხური" წარმომავლობის ხელნაწერები უმთავრესად შემკულია მახარებელთა გამოსახულებებით, კამარებით, თავსამკაულებითა და საზედაო ასოებით), ხოლო გადამწერი-მინიატურისტები იშვიათად გვხვდება. იხ. ეფრემი მოქვის ოთხთავიდან (Q–902), ბარნაბა ლარგვისის ზატიკიდან (A25), მამუკა თავაქარაშვილი ლევან დადიანისეული ვეფხისტყაოსნიდან (H–599) და სხვ.

ზოგჯერ გადამწერი მარტივად ამკობდა ტექსტს. მთელ რიგ ხელნაწერებში (A–495, H1791, A–194, A–499) თავსამკაული ნარმოდგენილია გრეხილი ორნამენტული ზოლის სახით. ნახატი რამდენადმე დაუდევარია. იგი შექმნილია სინგურითა და ტექსტის მელნით. ამ შემთხვევაში ნათელია, რომ გადამწერი თვითონ, ყოველგვარი განსწავლულობის გარეშე, ამკობდა ხელნაწერს, ხოლო, როცა გადამწერის მიერ შესრულებული მხატვრობა მაღალ პროფესიულ დონეზე დგას, ცხადია, რომ გადამწერი მხატვრობის ხელობას არის დაუფლებული, მას მხატვრობაში სპეციალური განათლება აქვს მიღებული. იონა, ეფრემი ან ბარნაბა, მსგავსად ავგაროზ ბანდაისძისა, ერთნაირად იყვნენ დახელოვნებულნი წერაშიც და მხატვრობაშიც.

ხელნაწერის მოხატულობას ერთი და ზოგჯერ რამდენიმე მხატვარი ასრულებდა. ჯრუჭის I ოთხთავის (H–1600), ასტრონომიული ტრაქტატის A–65, გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულების (A–109); მოქვის ოთხთავის

---

[1] სამეცნიერო ლიტერატურაში ორი, ერთმანეთისაგან განსხვავებული წერის მანერა ამ პირობითი ტერმინებით აღინიშნება. Д. Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей Сионского древнехранилища, Ars вып. 2-3. стр. 8; რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბ., 1940, გვ. 20.

(Q–902), ლარგვისის ზატიკის (A–25), დავითნების (H–75) H–1665) ხელნაწერთა მოხატულობა ერთი ოსტატის მიერაა შესრულებული, ხოლო გელათის (Q–908), ჯრუჭის II (H–1667) ოთხთავებსა და შემოქმედის გულანში (Q–103) ერთზე მეტი ოსტატის ხელი ჩანს.

მრავალი მინიატურით დასურათებულ ხელნაწერებში, როდესაც კომპოზიციები ტექსტშია ჩართული და ისინი რამდენიმე ოსტატის მიერაა შესრულებული, გადამწერსა და მხატვარს შორის და თვით მხატვრებს შორის შრომის განაწილების პროცესთან გვაქვს საქმე.

ივ. ჯავახიშვილი, როდესაც ეხება გადამწერთა შორის შრომის მოწესრიგების საკითხს, აღნიშნავს, რომ „სათითაო გადამწერთა გარდა ჯგუფობრივი გადამწერლობაც იცოდნენ“ და რომ „ერთი გადამწერი გადაწერის ხელმძღვანელი და უფროსი უნდა ყოფილიყო“.[1] შესაძლებელია მხატვრებს შორისაც შრომის განაწილების ამგვარი სისტემა არსებობდა. ერთ-ერთი მხატვარი დეკორაციული კომპოზიციის მომწესრიგებელი და მოხატვის ხელმძღვანელი უნდა ყოფილიყო. შესაძლოა, იგი ამავე დროს გადამწერიც იყო. სავსებით დასაშვებია, რომ ჯრუჭის II ოთხთავში ხელნაწერის მხატვრული კომპოზიცია მიქაელის ჩანაფიქრი იყო, რომ მას უხდებოდა ტექსტსა და მინიატურებს შორის თანაფარდობის მოწესრიგება. გადაწერის დროს იგი ტოვებდა მინიატურებისათვის ადგილს და უნანილებდა მინიატურებს ცალკეულ მხატვრებს. ამავე დროს თვითონ ღებულობდა მონაწილეობას ხელნაწერის მოხატვაში. გელათის, ჯრუჭის II[2] ოთხთავებში სხვადასხვა ოსტატის ხელი ენაცვლება ერთმანეთს და ამდენად ძნელია მხატვრებს შორის მინიატურების განაწილებაში რაიმე კანონზომიერების დადგენა. მხატვრული მასალიდან არ ჩანს, რომ მინიატურების განაწილება ხდებოდა რვეულების მიხედვით, ან ის, რომ გარკვეული კომპოზიციური ციკლი, მაგ., ქრისტეს ვნებანი ან ქრისტეს ცთუნებანი, ერთი ოსტატის მიერ იყო შესრულებული. როგორც ჩანს, არსებობდა მჭიდრო კონტაქტი – ერთიანი გეოგრაფიული გარემო, სადაც ოსტატებს უხდებოდათ მუშაობა. გადამწერი წერდა და იქვე უნანილებდა ხელნაწერის ფურცლებს მხატვრებს.

მოხატულ ქართულ ხელნაწერებში არის შემთხვევები, როცა ხელნაწერის მოხატულობაზე მუშაობს ორი ოსტატი: მხატვარი-დეკორატორი და მხატვარი-მინიატურისტი და როცა პირველი მათგანი გადამწერი და ამდენად ხელნაწერის მხატვრული კომპოზიციის მომწესრიგებელიცაა. მაგ., იენაშის ოთხთავში იონა გადამწერს ეკუთვნის ტექსტის მხატვრული კომპოზიცია. იგი ამავე დროს ასრულებს ორნამენტულ შემკულობას, ხოლო მახარებელთა მინიატურები და კამარებში ჩართული გამოსახულებები სტილისტურად განსხვავდება

---

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, 1940, გვ. 55, 56.

[2] რ. შმერლინგი ჯრუჭის II ოთხთავში 4 ძირითადი მხატვრის ხელს გამოარჩევს. იხ. „ჯრუჭის მეორე კოდექსის (H–1667) ოსტატები“, თეზისები ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XIII სამეცნიერო სესიისა, თბ., 1958.

ორნამენტული დეკორისაგან (აქ შეინიშნება ოქრის სიჭარბეც) და ამდენად ისინი სხვა ოსტატს – თევდორე ოქროდათმწერალს – ეკუთვნის. ლუკას სახარების ბოლოს ერთ-ერთ მოხატულ საზედაო ასო „დ"-ში ორივე მხატვრის ანდერძია მოცემული: ტექსტის მელნით საზედაო ასოში ჩანერილია იონას ანდერძი: „ქ(რისტე)ე, შ(ეიწყალ)ე თევდორე". ოქროდათმწერალი თევდორე არა მარტო მინიატურებს ასრულებს, არამედ მან იონას ორნამენტული ნახატი ოქროთი დაფერა, რითაც სტილისტურად გააერთიანა ხელნაწერი, მიანიჭა მას საერთო საზეიმო იერი. ანალოგიურ შემთხვევას ადგილი აქვს XIII ს. ხელნაწერში (A–18), სადაც ორნამენტულ მხატვრობას, კერძოდ, თავსამკაულებს გადამწერი ასრულებს, ხოლო მაღალ მხატვრულ დონეზე შესრულებული მახარებლის მინიატურა სხვა ოსტატს მიეკუთვნება. შესაძლებელია, პროფესიონალი ოსტატი ასრულებდა ხელნაწერის ყველა მინიატურისათვის საერთო მონახაზს, რომლის საღებავებით დაფერვას ბოლომდე ვერ ასწრებდა და სხვა ოსტატი, უკვე ინდივიდუალურ სტილში, ამთავრებდა მათ.

მხატვრებს შორის შრომის განაწილება ცნობილია ქართული კედლის მხატვრობაში. ზოგჯერ გამოარჩევენ ძირითად ოსტატს, რომელსაც მოწაფეები ჰყავს. მაგ., უბისის ეკლესიის (XIV ს.) საიდუმლო სერობის წარწერაში მოხსენიებული დამიანე მხატვარი მოხატულობის ხელმძღვანელადაა მიჩნეული, ფრესკების ნაწილი კი მისი მოწაფის მიერაა შესრულებული.[1] მცხეთის სვეტიცხოვლის შიგნით მდებარე „სვეტის" კედლები (XVII ს.) გრიგოლ გულჯავარასშვილმა თანაშემწეების დახმარებით მოხატა.[2]

როგორც წერილობითი ნყაროებიდან ირკვევა, საქართველოში ადრეული ხანიდანვე ცნობილია მხატვართა უფროსის თანამდებობა. 1939 წლის სამთავროს ნეკროპოლში ნაპოვნ ეპიტაფიაში მოხსენიებული ავრელი აქოლისი ხუროთმოძღვარი და მხატვართუხუცესი („არქიზოგრაფოს") იყო.[3] როგორც ჩანს, სოციალური დიფერენციაცია მხატვრებს შორისაც არსებობდა. მაგ., სვანეთის XI ს. ფრესკების შემსრულებელი თევდორე თავის თავს „მეფის მხატვარს" უწოდებს.

მხატვრის ხელობის აღსანიშნავად ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში სხვადასხვა ტერმინი იხმარებოდა. ზოგჯერ მხატვრის ცნებას ტერმინი „მწერალი" გამოხატავდა. მაგ., ჯრუჭის 1 ოთხთავის მომხატველს თევდორეს „კამარათამწერალი" ეწოდება (H–1660, 1). X ს. სვანურ მრავალთავში (A–19) ფრესკების შემსრულებელთ „ტაძრის მწერალი" ეწოდება. XII ს. ვანის ოთხთავის ფერმწერი ოსტატი „ოქროდათმწერლად" იხსენიება (A–1335, 275v). ხელოვანისა და შემოქმედისათვის, იქნებოდა ეს მოქანდაკე თუ მხატვარი,

---

[1] შ. ამირანაშვილი, უბისი, თბ., 1929, გვ. 30.

[2] ე. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბ., 1967, გვ. 77.

[3] ს. ყაუხჩიშვილი, მცხეთა-სამთავროს ახლადაღმოჩენილი ბერძნული ნარწერა, საქ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. VI, № 6, 1943.

ტერმინი „მოქმედიც“ იხმარებოდა. იენაშის ოთხთავში იონა მხატვარი თავის თავს „მოქმედს“ უწოდებს. „მოქმედად“ იწოდება აგრეთვე დავით კურაპალატის ჯვარის ცნობილი ოსტატი ასათი. ავგარიზ ბანდაისძის (XIV ს.) ანდერძში წიგნის შემზადებასთან დაკავშირებულ სხვა ხელობებთან ერთად, როგორიცაა ხუცურის ნერა, ეტრატის შემზადება, წიგნის შემოსვა, მხატვრობაც ხელობად (პელად) არის აღიარებული. მოგვიანო ხანაში მინიატურისტი-მხატვარი „პელოანის“ ტერმინით იხსენიება (H–716, A–1114).

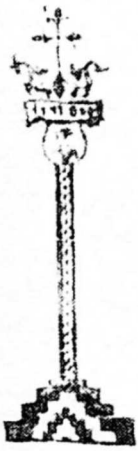
IX-XV სს. ხელნაწერთა საილუსტრაციო მასალის შესწავლამ მიგვითითა, რომ მრავალი მოხატული ხელნაწერი გადამწერის მიერაა შესრულებული და, როგორც აღვნიშნეთ, ეს მოვლენა ძირითადად „ხალხური“ წარმომავლობის ხელნაწერებში შეინიშნება. ამ მხატვრულ ტრადიციას ჯერ კიდევ ტაო-კლარჯეთის სამწიგნობრო სკოლამ მისცა დასაბამი და ქართველი ოსტატები ყოველთვის მტკიცედ იცავდნენ მას.

ქვეყნის პოლიტიკური და ეკონომიური ძლიერება, განსაკუთრებით XI და XIII ს. პირველ ნახევარში, ხელს უწყობდა ხელოვნების ყველა დარგის და მათ შორის ხელნაწერი წიგნის მხატვრობის განვითარებას როგორც საქართველოს, ასევე საზღვარგარეთულ საგანმანათლებლო კერებში. ამ პერიოდს მიეკუთვნება სწორედ საზეიმო ტიპის მდიდრულად მორთული ხელნაწერებიც (იხ. ჯრუჭი II, გელათის ოთხთავები), სადაც ნათლად ჩანს მხატვრებს შორის შრომის განაწილება. მაგრამ ამ ხელნაწერთა პარალელურად ყოველთვის ვხვდებით „ხალხური“ წარმომავლობის ხელნაწერებს. ამ ტიპის ხელნაწერები განსაკუთრებით თავს იჩენს XIII ს. მეორე ნახევარსა და XIV-XV სს. ამის მიზეზი ქვეყნის შიგნით შექმნილი მძიმე პოლიტიკური და ეკონომიური ვითარება იყო. ქვეყნის ეკონომიურმა სიტუაციამ თავი იჩინა კულტურულ სფეროშიც. საერთო ვითარება ხელს არ უწყობდა სამონასტრო საქმიანობის გაშლას. მაგრამ შემოქმედებითი მუშაობა ხალხურ წრეებში არ შეწყვეტილა. ამ პერიოდის თითქმის ყველა ხელნაწერი „ხალხური“ წარმომავლობისაა. ხალხური წრიდან გამოსული გადამწერი თვითონვე ასრულებდა ხელნაწერის მხატვრობას.

ამრიგად, IX-XIV სს. ხელნაწერი წიგნის მხატვრული და პალეოგრაფიული თავისებურებების შესწავლის შედეგად გაირკვა შუასაუკუნეების წიგნის შემსრულებელთა – გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხი, რამაც საშუალება მოგვცა მთელ რიგ შემთხვევაში მხატვარი და გადამწერი ერთ პიროვნებად მიგვეჩნია. გადამწერისა და მხატვრის იდენტიფიკაციის საფუძველზე ქართველ ოსტატთა გალერეას შეემატა მრავალი, დღემდე უცნობი მხატვრის სახელი.



1.



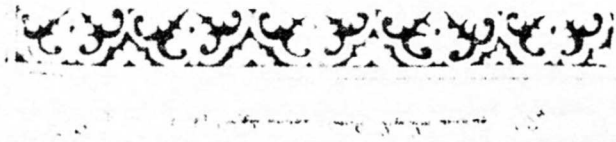
2.



3.



5.



4.

1. თექდორეს ანდერძი ჯრუჭის I თხზულების (H-1660, 940წ.) თავფურცელზე
2. დოხთის მინაწერი X-XIსს. კრებულში (A-397, 165v)
3. არხეის მინაწერი მარტყოფის თხზულების (S-391) XIს. მთავრულ ასოსთან
4. გრიგოლის მინაწერი ჯგრის გამოსახულების ქვემოთ XIს. ხელნაწერის თავფურცელზე (A-136)
5. მათეს მინაწერი მათეს სახარების თავსამკაულის გვერდით XIIIს. თხზულებაში (A-496, 4r)

ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 2,
თბ., 1977, გვ. 102-116

# ქართული ანბანის გრაფიკული საფუძვლები[1]

ქართულმა დამწერლობამ ასოთა გრაფიკული ფორმების მხრივ V საუკუნიდან მოყოლებული დღემდე განვითარების ხანგრძლივი და რთული გზა განვლო. დამწერლობის სამი სახე: ასომთავრული, ნუსხური და მხედრული ერთმანეთის მომდევნო ეტაპზე განვითარების ერთიან სურათს იძლევა. დამწერლობის თითოეულ სახეს, მართალია, თავისი დამახასიათებელი გრაფიკული სტილი აქვს, მაგრამ ძეგლების ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით შესწავლამ ცხადყო, რომ ნუსხური შედეგია ასომთავრულის თანდათანობითი გრაფიკული სახეცვლილებებისა, ხოლო მხედრული ნუსხურისა. ამ საერთო განვითარებაში კი მთელი რიგი კანონზომიერებანი აღინიშნება.

ქართული დამწერლობის სამივე სახე სტილისტურად ერთიანი, შეკრული გრაფიკული ციკლია: ისევ მრგლოვან, მხოლოდ გამარტივებულ ფორმებს დაუბრუნდა ქართული დამწერლობა მრავალსაუკუნოვანი განვითარების შემდეგ. ასოთა ფორმების ეს თანდათანობითი გამარტივება კი (მხედრულის ფორმები შესრულებულია ერთიანი კონტურით, მაშინ როდესაც ასომთავრულის მოხაზულობა ხელის რამდენჯერმე აღებით სრულდებოდა) გამოწვეული იყო ეპოქის მოთხოვნით – სწრაფი წერისაკენ მისწრაფებით, რასაც თავის მხრივ წიგნებზე მზარდი მოთხოვნილება განაპირობებდა. დღევანდელი მხედრულის კავშირი ძველ ასომთავრულთან აშკარად ჩანს გრაფიკულ ფორმათა სახეცვლის თანდათანობითი მიმოხილვის შედეგად.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნული საშუალებას გვაძლევს კიდევ ერთხელ უარვყოთ აზრი იმის შესახებ, თითქოს მხედრული დამწერლობა ხუცურზე ძველი იყოს (მ. ბროსე, ნ. მარი): გრაფიკული ანალიზის საფუძველზე საესებით დასტურდება დ. ბაქრაძის, ე. თაყაიშვილის, თ. ჟორდანიას, ივ. ჯავახიშვილის, ილ. აბულაძის მოსაზრებანი მხედრული დამწერლობის ნუსხურიდან განვითარების შესახებ.

ქართული ანბანის გრაფიკული წარმომავლობის საკითხი ძველი ქართული დამწერლობის – ასომთავრულის გრაფიკული საფუძვლების კვლევას უკავშირდება. ქართული ასომთავრულის ძეგლები კი ჯერჯერობით მხოლოდ V

[1] გრაფიკული ტაბულები შესრულებულია ავტორის მიერ.

საუკუნიდანაა ცნობილი; ამდენად, ამ საკითხების ნათელსაყოფად ამ პერიოდის წერილობითი ძეგლების გრაფიკულ ანალიზს უნდა დავეყრდნოთ.

V საუკუნის ანბანში 38 ასო-ნიშანი აღინიშნება. ივ. ჯავახიშვილი „ჰაე" და „ჰოე" ასოებს ძველი ანბანის დანართ ასოებად მიიჩნევს. მისი აზრით „ჰაე" ბგერას ანბანის მერვე „პე" ნიშანი გამოხატავდა.[1] ე. ი. უძველეს ქართულ ანბანში 36 ასო-ნიშანი ყოფილა და „ჯან" ბგერა ანბანის დასასრულს აღნიშნავდა (V-VI სს. პალიმფსესტურ ხელნაწერებში ორივე დანართი ასო გვხვდება). გრაფიკული თვალსაზრისით ჩვენ ყველა 38 ნიშანს განვიხილავთ.

ადრეული ხანის დამწერლობა XI საუკუნიდან მოყოლებული რჩება ეპიგრაფიკული წარწერებისა და ასევე ნუსხურით გადაწერილ ხელნაწერებში სათაურებისა თუ საზედაო ასოების შესასრულებლად. ამან განაპირობა მისი სახელწოდება „ასომთავრული". მოხაზულობის მიხედვით მას მრგლოვანიც ეწოდება. აღნიშნული ტერმინები ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში დადასტურებულია.

ქართული ანბანის წარმოშობის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავალი აზრია გამოთქმული (ლიტერატურას, რომელიც ანბანის გრაფიკულ წარმომავლობას ეხება, ჩვენ გზადაგზა მიეუთითებთ) და ყოველთვის ქართული ანბანის შექმნა (ასო-მოხაზულობათა გრაფიკული ფორმებისა თუ ანბანური რიგის მიხედვით) სხვა ანბანებთან კავშირში განიხილება.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკულ, მხატვრულ და პალეოგრაფიულ თავისებურებათა შესწავლამ გამოავლინა ქართული ასომთავრულის თვითმყოფადი სახე, ხოლო კომპოზიციური აგების საერთო პრინციპებითა და საწყისებით ეს სტრუქტურა ძველ ქართულ არქიტექტურულ ძეგლებს დაუკავშირა. ქართული ასომთავრულის სხვა ანბანებთან შედარებამ (გრაფიკული სისტემებისა და ასევე ცალკეული ასო-მოხაზულობების მხრივ) ერთხელ კიდევ ცხადყო ქართული ასომთავრულის დამოუკიდებელი გრაფიკული სახე (წინამდებარე სტატიაში განვითარებული საკითხები წარმოდგენილი იყო მოხსენებაში, რომელიც წაკითხულ იქნა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში ივანე ჯავახიშვილის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სესიაზე 1976 წლის 21 სექტემბერს. ნაშრომს ვრცლად ცალკე წიგნად ბეჭდავს საქართველოს წიგნის მოყვარულთა ნებაყოფლობითი საზოგადოება).

ქართული ანბანის დათარიღების საკითხთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ქვემოთ განხილული არც ერთი მონაცემი არ ეწინააღმდეგება ქართულ საისტორიო წყაროებში დაცულ ლეონტი მროველის ცნობას ფარნავაზის მიერ ძვ. ნ. III საუკუნეში ქართული დამწერლობის შემოღების შესახებ.

ძველი ქართული ანბანის შესასწავლად უპირველეს ყოვლისა საჭიროა ჩატარდეს მისი საერთო გრაფიკული ანალიზი: უნდა განისაზღვროს რა

---

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 199-201.

ელემენტებს მოიცავს მთელი გრაფიკული სტრუქტურა და რა დამოკიდებულება შეინიშნება ამ ელემენტებში (რომელია ძირითადი და წარმოებული ან რა თანაფარდობა არსებობს მათ შორის); ეს არის მთავარი საკითხი, რადგან მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი წარმოვადგინოთ შემადგენელ ელემენტთა გრაფიკული სინთეზი: ასოთა აგების ერთიანი პრინციპები და კანონზომიერებანი, რაც თავის მხრივ ნათელყოფს ქართული ასომთავრულის დამოუკიდებელ გრაფიკულ წარმომავლობას.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული ანალიზი მარტივ თანამამრავლებად დაშლის პროცესს ემსგავსება: ქართულ ანბანში შემავალი ყველა ასო-ნიშანი შემადგენელ ელემენტებად – ხაზებად, წრეებად და რკალებად იშლება. გამორიცხვის მეთოდით კი რჩება გრაფიკული სტრუქტურის 9 ელემენტი, რომელთა შორის გარკვეული პროპორციული თანაფარდობა არსებობს.

ეს ელემენტები ასეთნაირად შეიძლება დავაჯგუფოთ: დიდი ხაზი, დიდი ხაზის ნახევარი და დიდი ხაზის მეოთხედი; დიდი წრე, საშუალო წრე, რომლის დიამეტრი დიდი წრის დიამეტრის ნახევარია და პატარა წრე, რომლის დიამეტრი დიდი წრის დიამეტრის მეოთხედია; დიდი, საშუალო და პატარა რკალები მიიღებიან დიდი, საშუალო და პატარა წრეების შუაზე გაყოფით. როგორც ვხედავთ, ასომთავრულის გრაფიკულ სისტემაში 9 ელემენტი მოქმედებს, რომელთა შორის დიდი წრე O და დიდი ხაზი I მთავარი, განმსაზღვრელი ელემენტებია, ხოლო დანარჩენი კი მათგან წარმოებული (რკალი აქ განიხილება, როგორც წრის ნაწილი).

გრაფიკული სტრუქტურის შემადგენელ ამ 9 ელემენტს შორის პროპორციული დამოკიდებულება კი შემდეგნაირად გამოისახება:

დიდი ხაზის დიამეტრი და ასევე მთავარი ხაზი მცირდება ორჯერ და მერე ოთხჯერ. ეს დამოკიდებულება კი გეომეტრიულ პროგრესიას წარმოადგენს: აქ დასახელებულია გეომეტრიული პროგრესიის პირველი სამი წევრი. ეს კლებადი გეომეტრიული პროგრესიაა, სადაც მომდევნო წევრი მის წინა წევრზე ნაკლებია ორჯერ.

საინტერესოა, რომ ასეთი პროპორციული თანაფარდობა არსებობს დარბაზული ტიპის ნაგებობათა გვირგვინოვან გადახურვაში, კერძოდ, როცა საქმე გვაქვს ოთხკუთხა წყობის გვირგვინოვან გადახურვასთან. ასპინძის რაიონში სოფ. ხიზაბავრასა (ლეკიშვილების სახლი) და ახალციხეში (პროლეტარიატის ქუჩაზე) შემორჩენილი ქართული დარბაზის გადახურვა აგებულია იმ გაანგარიშებაზე, რომ კოჭის მალი ერთი რიგის გამოშვებით მცირდება ორჯერ.[1]

იგივე პროპორციული დამოკიდებულება გამოყენებულია ასევე გვიან, ჯვარგუმბათიანი შენობის – მცხეთის ჯვრის არქიტექტურულ ჩანაფიქრში, როცა კვადრატიდან წრეზე – გუმბათზე გადასვლა განხორციელებულია სამი

[1] Л. Сумбадзе, Грузинские Дарбази, Тбилиси, 1960, გვ. 17, იხ. ტაბ.: 9, 49, 51.

მწკრივი ტრომპების საშუალებით.[1] მხოლოდ ნახნაგების რიცხვი აქ მზარდი გეომეტრიული პროგრესიის მიმდევრობით გამოისახება: 8, 16, 32.

როგორც ჩანს, ეს ჩანაფიქრი აღნიშნული პროპორციების გამოყენებით იმთავითვე უცხო არ იყო ქართველ ოსტატთათვის. ასეთ მათემატიკურ გაანგარიშებაზე ააგო სწორედ ასომთავრულის გრაფიკული სისტემა ქართული ანბანის შემოქმედმა. მხოლოდ თუ ამ ზუსტ გაანგარიშებაზე დამყარებული პროპორციული თანაფარდობა არქიტექტურულ ძეგლებში კონსტრუქციული ამოცანის გადაწყვეტას, მის ტექნიკურ მხარეს განსაზღვრავდა, ქართულ ასომთავრულში იგი დაწერილობის მხატვრული სახის გამოვლენას ემსახურება. ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის აგების პრინციპი ქართულ არქიტექტურულ ძეგლებს, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, სხვა მომენტითაც უკავშირდება.

ამრიგად, ქართული ასომთავრულის გრაფიკა წინასწარ აღებული მარტივი გეომეტრიული ელემენტების – წრისა და სწორისაგანაა წარმოქმნილი. წრე და სწორი ხაზი ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის კომპოზიციური წყობის ძირითადი ფორმებია. ამ სტრუქტურის კომპოზიციური წყობის საფუძველი კი 9 ელემენტის (სამი დიდი, სამი საშუალო და სამი პატარა) პროპორციული დამოკიდებულებაა, რომელიც კვადრატის პრინციპს ექვემდებარება.[2]

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული ანალიზი, კერძოდ, მისი დაყვანა ორ ძირითად ელემენტამდე ასევე ჩაატარა ვ. ბოედერმა 1975 წ. მხოლოდ ქართული გრაფიკის მთავარ ელემენტებად აღებული აქვს სწორი ხაზი და ნახევარწრე. (მაგ., „დონ", „ონ", „ჭარ" ასოებთან წრე განხილულია, როგორც ორი ნახევარი წრე, ხოლო „ბან", „ლას", „კან" და სხვა ასოებთან, სადაც ასწვრივ ღერძს საშუალო წრე უკავშირდება, რკალი აქვს წარმოდგენილი).[3]

წინასწარ აღებული, განყენებული ფორმების მიხედვით ასო-ნიშნების წარმოების წესი ე. წ. პირობითობის პრინციპს (Принцип условности) წარმოადგენს და იგი განსხვავდება იგივეობის პრინციპისაგან (принцип тождественности), როცა ოსტატი ანბანის შექმნის დროს სხვა რომელიმე ანბანის ასო-მოხაზულობებით სარგებლობს (მაგ. ბერძნული ანბანის შექმნის დროს).

---

[1] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, თბილისი, 1936, გვ. ,1; მისივე; Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, стр. 40.

[2] ელ. მაჭავარიანი, ქართული დამწერლობის განვითარების ტაბულის განმარტებითი ტექსტი, პალეოგრ. ძიებანი, II, თბილისი, 1969, გვ. 116, მისივე., ქართული ხელნაწერები, თბილისი, გამომც. „ხელოვნება", 1970, გვ. 13, 14, 26, 27, 38; მისივე., „ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს.)", ხელნ. ინსტიტუტის მრავალთავი II, თბილისი, 1973, გვ. 238.

[3] Winfried Boeder, Zur Analyse des altgeorgischen Alphabets, Hamburg (Slavisches Seminar), გვ. 18-22.

პირობითობის პრინციპზეა აგებული სომხური ანბანიც, მაგრამ ქართულ და სომხურ ანბანებს შორის პრინციპული განსხვავებაა: ისინი განსხვავებულ პირობით ნიშნებს იყენებენ: თუ ქართული ასომთავრული საწყისად მარტივ გეომეტრიულ ფორმებს – წრესა და სწორ ხაზს იღებს, სომხურ ერკათაგირში, როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, ცალკეული გრაფიკული ჯგუფებისათვის ამოსავალ, პირობით ფორმებად უცხოური ანბანის ერთ-ერთი რომელიმე ნიშანია გამოყენებული.[1] ეს მომენტი კი თავის მხრივ ასოთა შექმნის განსხვავებულ გრაფიკულ პრინციპებსაც ქმნის.

პირობითობის პრინციპზე აგებული სისტემების დროს ანბანის ჩამოყალიბების პროცესი ასეთი თანმიმდევრობით უნდა წარმოვიდგინოთ: ჯერ პირობითად, წინასწარ აღებული ნიშნების მიხედვით იქმნება გრაფიკული გამოსახულებანი, ხოლო შემდეგ ხდება ასოთა სახლდება და ანბანური რიგის დაწესება რიცხვითი მნიშვნელობების დადგენით. მაშასადამე, ასო-მოხაზულობათა შექმნის პროცესში ოსტატს არ აქვს გათვალისწინებული ესა თუ ის გრაფიკული ფორმა რომელ ბგერას შეესაბამება, მას მხოლოდ ბგერათა რაოდენობა აქვს განსაზღვრული: იცის რამდენი გრაფიკული ფორმა უნდა შექმნას.

ბგერების თვალსაზრისით ივანე ჯავახიშვილს ქართულ ანბანში „ქან"-ის ჩათვლით გამოყოფილი აქვს „ბერძნულ-სემური" ნაწილი, რომელსაც „ღან"-დან მოყოლებული საკუთრივ ქართული ჯგუფი დაერთვის;[2] გრაფიკული სტილის მხრივ მთელი ანბანი „ჯან" ბგერის გამომხატველი ჯვარედინი გრაფიკული ნიშნის გარდა (ამისი ახსნა იხილეთ ქვემოთ) ერთბაშად შექმნილი ჩანს. ნიშნების დაკავშირება შესაბამის ბგერებთან კი ასო-მოხაზულობათა შექმნისთანავე და, როგორც ჩანს, ერთდაიმავე პირის მიერ მოხდა.

როცა გვაქვს პირობითობის პრინციპზე აგებული, სტილისტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემა, მისი კვლევაც შესაბამის მეთოდებს მოითხოვს. რამდენადაც ქართული ანბანის შექმნის პროცესში გრაფიკა პირველადია, ხოლო ასოთა სახელდება და ანბანური რიგის დაწესება მეორადი, ამიტომაც გრაფიკული საწყისების კვლევის დროს ჩვენ გავმიჯნავთ ყველა იმ მომენტს, რაც ანბანზე გაწყობას ეხება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სტილისტურად ერთიანი სისტემის დროს, რომელიც შექმნილია ერთმანეთისადმი პროპორციულ დამოკიდებულებაში მყოფი 9 ელემენტის ურთიერთკომბინირებით, შეუძლებელია ამ ერთიანი გრაფიკული

---

[1] Г. Севак, Месроп Маштоц. Создание армянских письмен и словесности, Ереван, 1962; D. Olderogge, Ancient relationships between Armenia and Ethiopia (From the history of the alphabet), Moscow, 1968, მისივე; Из истории армяно-эфиопских связей (алфавит Маштоца), Древний Восток, сборник I, Москва, 1975; რ. პატარიძე, ერკათაგირის გრაფიკული საფუძვლები, მაცნე, 1970, № 3.

[2] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 200.

ციკლიდან გამოვყოთ ცალკეული ასო-ნიშანი და მისი წარმოშობა ვეძიოთ სხვა რომელიმე ანბანის ასოებთან ურთიერთშეჯერების საფუძველზე. ქართული ასომთავრულის სტრუქტურის ერთიანი პრინციპებისა და კანონზომიერებათა დადგენა საშუალებას ნათელყოფს ქართული ასომთავრულის სხვა ანბანთაგან დამოუკიდებელ გრაფიკულ წარმომავლობას.

მთავარი ელემენტების მიხედვით ასომთავრულის ერთი ნაწილი დიდი წრისაგანაა წარმომდგარი ე. ი. წრიული მოხაზულობისაა, ნაწილი კი ასწვრივ ღერძზეა აგებული; წარმოებული ელემენტები ძირითად ელემენტებთან კავშირში ანხორციელებენ სხვადასხვა ვარიაციებს, რაც სტილისტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემის შიგნით ასოთა მოხაზულობის მრავალფეროვნებას ქმნის.

ასომთვრულის ანბანურ მწკრივში ყველა ხაზი – ძირითადი და წარმოებულიც ვერტიკალური ან ჰორიზონტალურია ე. ი. ერთმანეთს მართი კუთხით უკავშირდებიან (გამონაკლისია „ჯანის“ მოხაზულობა, სადაც ურთიერთგადამკვეთი ორი დახრილი მოქმედებს). ნარმოებული ელემენტების მიერთება ძირითად ხაზთან კი გარკვეულ წესებს ემორჩილება.

შემადგენელ ელემენტთა შეკავშირების წესი: ასწვრივ ხაზს ანუ ასოთა ღერძს საშუალო ელემენტები უკავშირდებიან ზევით, ქვევით და ასევე შუაშიც, მხოლოდ თუ საშუალო ჰორიზონტალური ხაზი ან რკალი ასწვრივ ღერძს ზემოთ უკავშირდება, იგი მარცხნიდანაა მიერთებული, ხოლო თუ შუაში ან ქვევით, მაშინ მარჯვენა მხრიდანაა დაკავშირებული (ერთადერთ „ნარის“ შემთხვევაში საშუალო ხაზი ასწვრივ ღერძს მარჯვენა მხრიდან ზევით უკავშირდება, ხოლო „რაე“ ასოსთან რკალი მარცხნიდან ქვემოთ ერწყმის, რასაც თავისი ახსნა მოეპოვება).

შეკავშირების ეს წესი დაცულია წრიული მოხაზულობის ასოებშიც: თუ წრე გახსნილია მარცხნივ, პატარა ვერტიკალი ზემოთ დაერთვის, ხოლო თუ წრე გახსნილია მარჯვნივ, ვერტიკალი ქვევით კეტავს ასოს მოხაზულობას; „ონსაც“ პატარა რკალი მარჯვნიდან ქვემოთ უკავშირდება. რაც შეეხება საშუალო წრეს, იგი ასწვრივ ხაზს ორივე მხრიდან ზევით, ქვევით და შუაშიც უერთდება;

რამდენიმე შემთხვევაში ასწვრივი ღერძი წარმოებულ ელემენტებს შუაშიც იკავშირებს ან სიმეტრიულადაც კვეთს მათ. უნდა აღინიშნოს, რომ სიმეტრიულობა ქართულ ასო-მთავრულში მხოლოდ რამდენიმე ასოს „ღან“, „პარ“, „ფარ“, „ქან“, „დონს“ ახასიათებს.

ე. წ. კვადრატის პრინციპი: როგორც ვხედავთ, წარმოებული ელემენტების განაწილება ასწვრივი ხაზის მიმართ არ არის სიმეტრიული, მაგრამ ეს ასოები ასწვრივ ღერძზე დამთხვევით ერთმანეთზე რომ მოვათავსოთ, ისინი კვადრატის შუაწერტილზე გავლებულ ურთიერთპერპენდიკულარულ ხაზებს შორის ე. ი. კვადრატის ოთხივე დანაყოფში ჩაიხაზება. მაშასადამე, ასოთა შემადგენელ ნაწილებს შორის აღნიშნული პროპორციებისა და შეკავშირების გარკვეული წესების დაცვით ყველა ასოს მოხაზულობა კვადრატში თავსდება. თუ

ასწვრივ ხაზს, რომელიც კვადრატის ვერტიკალური შუა ღერძია, შემადგენელი ელემენტები ორივე მხრიდან უკავშირდებიან, ასოს საერთო მოხაზულობა მთლიანად იკავებს კვადრატს, ე. ი. სიმაღლის შეფარდება სიგანესთან უდრის 1:1 (ანალოგიური შემთხვევაა წრიული მოხაზულობის ასოებშიც, რამდენადაც წრე კვადრატშია ჩაწერილი), ხოლო თუ წარმოებული ელემენტები ერთ მარჯვენა ან ერთ მარცხენა მხარესაა მოთავსებული, კვადრატი შუაზე გაყოფილად უნდა წარმოვიდგინოთ ე. ი. ამ შემთხვევაში ასოს საერთო მოხაზულობაში სიმაღლის შეფარდება სიგანესთან უდრის ერთი შეფარდებული ნახევართან. როცა ასწვრივი ღერძი საშუალო ელემენტებს შუაში იკავშირებს, აქაც ცხადია, იგივე შეფარდება რჩება.

შემადგენელ ელემენტთა განაწილების პრინციპი: ასომოხაზულობათა შემადგენელი ელემენტების განაწილების დროს დიდი ხაზი და დიდი წრე ან ერთმანეთთან არის კავშირში (იხ. „დონი") ან ვარიაციების დროს მათ შორის წარმოებული ელემენტების შერჩევა-განაწილება ხდება: დიდი ხაზი საშუალო და პატარა ელემენტებთანაა დაკავშირებული, ხოლო დიდი წრე კი ძირითადად პატარა ელემენტებს იერთებს. ეს აიხსნება იმით, რომ ასწვრივ ხაზს კვადრატის ფარგლებში მრავალმხრივი კომბინირების საშუალება აქვს (მისი მონაწილეობით შექმნილი ასოთა რაოდენობაც ოცდაათს აღწევს), ხოლო დიდი წრე, რომელიც კვადრატშია ჩახაზული, თითქმის ავსებს კვადრატულ არეს და ამდენად ყველა წარმოებულ და განსაკუთრებით საშუალო წარმოებულ ელემენტებთან – წრესთან და რკალთან დაკავშირების საშუალება არ ეძლევა. ამიტომაც „ჭარის" შემთხვევაში, როცა როგორც ჩანს, ცდა იყო დიდი წრის საშუალო რკალთან დაკავშირებისა, დიდი წრე საშუალო წრედ იცვლება და ასოს საერთო მოხაზულობა კვადრატის ფარგლებში თავსდება. საინტერესოა, რომ X საუკუნის ხელნაწერთა S–425, S–405, A–38 საზედაო ასოებში იგი „ონის" მსგავსად დიდი წრითაა გამოხატული.

რაც შეეხება დიდ ხაზს, რომელიც კვადრატის გვერდს შეესაბამება და დიდი წრის დიამეტრის ტოლია, „დონის" და „ანის" შემთხვევაში მთელ სიგანეზე ხურავს ასოთა მოხაზულობას. საშუალო ჰორიზონტალი კი მხოლოდ მაშინაა გამოყენებული, როცა „თანის" ასწვრივმა ხაზმა წრე შუაში გაყო და სრულყოფილი გრაფიკული სახის მისანიჭებლად კვადრატის მეორე მხარე გახადა შესავსები.

მდგრადობის წესი: ასომთავრულის გრაფიკაში ასო-მოხაზულობათა წარმოქმნის დროს ასეთი კანონზომიერებაც შეინიშნება: ჰორიზონტალური ხაზი ასწვრივ ღერძს ძირითადად ზემოთ უერთდება, ხოლო წრე და რკალი უმთავრესად ქვემოთ. შეკავშირების ეს პრინციპი განპირობებულია ე. წ. მდგრადობის წესით (правило устойчивости), რომლის თანახმადაც მსუბუქი ელემენტები მაგ. ხაზი თავსდება ზემოთ, ხოლო უფრო მძიმე – რკალი და წრე ქვემოთ.[1] წრიული

[1] Т. Кущын, Начертание шрифтов, Москва, 1950, გვ. .9

„ანისა“ და „დონის“ მოხაზულობებში ჰორიზონტალი მთელ სიგანეზე ხურავს ასოს, „ჭართანაც“ მძიმე წრე ქვემოთაა; „ცან“ და „ონ“ ასოებთან მარჯვენა ქვედა მხარეს დაკავშირებული პატარა ელემენტები თითქოს საყდენის როლს თამაშობენ.

მაგრამ მდგრადობის ეს წესი დარღვეულია იმ ასოებში, სადაც საშუალო წრე ასწვრივ ღერძთან დაკავშირებულია ზემოთ და შუაში. როგორც ჩანს, ამიტომაც პალეოგრაფიული ცვლილებანი ამ ასოების გარდაქმნით ინყება. დამწერლობის ადრეულ ეტაპზევე შეკრული ფორმები აქ იხსნება, რამაც შემდგომ თანდათანობით განსაზღვრა თანამედროვე მხედრული ასოების ჩამოყალიბება.

აქ საინტერესოა იმ გარემოების აღნიშვნაც, რომ ჩვენს მიერ წარმოდგენილ მწკრივში ასოთა თანმიმდევრული განლაგებაც პალეოგრაფიულად საინტერესო სურათს იძლევა: ასო-მოხაზულობათა ცვალებადობა ვარიაციათა განვითარების ბოლოდან იწყება: ჯერ კიდურა „შინ“ და „წილ“ ასოებს ეხსნებათ ვარიაციის მაწარმოებელი ელემენტები, ხოლო ვარიაციათა საწყისი მოხაზულობანი რკალურ ფორმას ყველაზე გვიან, IX საუკუნეში იძენენ.

ასო-მოხაზულობათა პირველადი ფორმები: ასწვრივ ღერძზე აგებულ ასოებში კვადრატის მეოთხედ დანაყოფებში 12 პირველადი მოხაზულობა გამოიკვეთება. მარჯვენა მხარეს წყვეტილი ხაზებით გამოყოფილია ის ძირითადი ფორმები, სადაც საშუალო ელემენტი ასწვრივ ღერძს შუაში უკავშირდება (საწყისი მოხაზულობანი ის პირველადი ფორმებია, რომლებიც თავის მხრივ ერთგვაროვან გრაფიკულ ჯგუფებს ქმნიან). ასოთა ძირითადი მოხაზულობანი ტაბულაზე გამოყოფილია მთლიანი ხაზით, ხოლო ასოთა მაწარმოებელი ელემენტები წყვეტილი ხაზითაა აღნიშნული.

ტაბულაზე ნათლად ჩანს, რომ ასწვრივი ხაზი შეკავშირების ზემოთ აღნიშნული წესების თანახმად სამ საშუალო ელემენტთან ურთიერთობს: იგი ცალ-ცალკე იერთებს საშუალო რკალს, წრეს და ხაზს, რის მიხედვითაც სამ გრაფიკულ ჯგუფს წარმოქმნის: ასწვრივ-რკალურს, ასწვრივ-წრიულს და ასწვრივ-კუთხოვანს.

აღნიშნული 12 ძირითადი მოხაზულობიდან უმრავლესობა თვით ასოთა გრაფიკული გამოსახულებანია. მხოლოდ რამდენიმე მათგანი ასოებს არ წარმოადგენენ (ასო-მოხაზულობათა წარმოქმნის ტაბულაზე ისინი ორმაგი კონტურითაა შემოხაზული). ოსტატი ასოებად არ იღებს ზოგიერთ ფორმას, რათა, როგორც ჩანს, არ მიამსგავსოს ბერძნულ ან ლათინურ ასოებს; რომ არ გაიმეოროს ბერძნული ფორმა, ამიტომაც საშუალო წრე ზევით ასწია; ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ არც წრე და არც სწორი ხაზი, ე. ი. გრაფიკის ძირითადი განმსაზღვრელი ფორმები წარმოებული ელემენტების გარეშე ასოებს არ წარმოადგენენ. ამიტომაც უკუდო „ონის“ არსებობა ქართულ ასომთავრულში გამორიცხულია.

შემადგენელ ელემენტთა პოზიციები საწყისი მოხაზულობების შექმნის დროს: შეკავშირების წესის თანახმად ასწვრივი ხაზი კვადრატის ფარგლებში

საშუალო წრეს ყოველი მხრიდან, როგორც ზევით, ასევე ქვევით და შუაში იერთებს (ამიტომაც ამ ჯგუფში შემავალ ასოთა რაოდენობა ანბანის 1/3-ზე მეტს შეადგენს), ხოლო საშუალო რკალსა და საშუალო ხაზს მარცხნიდან ზემოთ და მარჯვნიდან ქვემოთ ან შუაში იკავშირებს. მაშასადამე, ასწვრივ-რკალურ და ასწვრივ-ხაზოვან ჯგუფებში კვადრატის ქვედა მარცხენა და ზედა მარჯვენა მხარეები თავისუფალიცაა. ამ პოზიციის მქონე საწყისი მოხაზულობების უარყოფა კი დაკავშირებულია იმ გარემოებასთან, რომ ოსტატი არჩევს ისეთ საწყის ფორმებს, სადაც ხელის მოძრაობა მიმართულია მარცხნიდან მარჯვნივ და ქვევით ან ზევიდან ქვევით და მარჯვნივ, რაც მარცხნიდან – მარჯვნივ წერის წესს შეესაბამება.[1] ცხადია, ქართველმა ოსტატმა ანგარიში გაუწია მარცხნიდან-მარჯვნივ წერის, როგორც ჩანს, უკვე დაკანონებულ წესს.[2] რაც შეეხება წრეს, რადგან იგი ზემოდან ქვემოთ ხელის ნებისმიერი მიმართულებით შემოიხაზება როგორც მარცხნიდან, ასევე მარჯვნიდან, ამიტომ ასწვრივ ხაზს იგი ორივე მხრიდან, როგორც ზემოთ, ასევე ქვემოთ და შუაშიც უკავშირდება (იგივე შეიძლება ითქვას პატარა წრეზე ვარიაცათა განვითარების დროს „შინ“, „წილ“, „ჰოე“ ასოებში).

ასო-მოხაზულობათა განვითარების პრინციპები: აღნიშნული 12 ძირითადი ფორმიდან ორის გარდა ყველა ავითარებს ვარიაციებს, ე. ი. ისინი ასოთა საწყისი ფორმებია. ეს საწყისი მოხაზულობანი ვარიაციებს ქმნიან საშუალო ჰორიზონტალისა და ასევე პატარა ელემენტების – ხაზისა და წრის მეშვეობით. ასწვრივ ღერძზე აგებულ ასოებში რკალი, როგორც ვარიაციათა მაწარმოებელი ელემენტი „რაეს“ გარდა, გამორიცხულია.

ასოთა საწყისი მოხაზულობებიდან ვარიაციათა განვითარების პროცესი მიმდინარეობს: 1) განშტოებულად ე. ი. თითოეული ასოს გრაფიკული მოხაზულობა უშუალოდ საწყისი მოხაზულობიდან იწარმოება, 2) თანმიმდევრულად, ე. ი. გრაფიკული მწკრივების სახით, როცა ერთი ასოს მოხაზულობა მეორის საწყისია და 3) ასო მოხაზულობათა წარმოების პროცესი ერთი საწყისი ფორმიდან ზოგჯერ მიმდინარეობს თანმიმდევრულად და ამავე დროს განშტოებულადაც.

როგორც ვხედავთ, გრაფიკული ფორმების განვითარებაში საწყისი მოხაზულობანი სამივე ჯგუფში თანდათან რთულდება დიდი ხაზის ნახევრისა და მისი მეოთხედის მეშვეობით, ე. ი. ძირითადი ელემენტი, რომელიც ვარიაციებს იწყებს, საშუალო ჰორიზონტალია. იგი ასწვრივ ხაზს ჯერ მარცხნიდან ზევით, მერე მარჯვნიდან ქვევით და შემდეგ შუაშიც დაერთვის. პატარა ხაზი კი ასწვრივ ღერძს არც ერთ შემთხვევაში უშუალოდ არ უკავშირდება. ასოთა შექმნის პროცესში იგი საშუალო ჰორიზონტალს მოსდევს. ეს პატარა ხაზი ყოველთვის ვერტიკალურია, ე. ი. დიდი ხაზის პარალელურია და ამდენად

---

[1] იქვე., გვ. 14.

[2] Д. Диринger, Алфавит, Москва, 1963, стр. 525.

საშუალო ჰორიზონტალთან მართ კუთხეს ქმნის; როცა ამოიწურება საშუალო ჰორიზონტალის შესაძლებლობანი, საწყისი მოხაზულობა უშუალოდ იერთებს პატარა წრესა და პატარა ხაზს.

ზოგიერთი საწყისი მოხაზულობა ორ-სამ ნიშანს ქმნის, ზოგი თითო-თითოს. ასოთა წარმოების მეოთხე საფეხურზე საშუალო ჰორიზონტალი „ვინ" ასოს შუაშიც დაერთვის. როგორც აღინიშნა, ოსტატს ბგერათა რაოდენობა წინასწარ აქვს განსაზღვრული და გრაფიკულ ფორმათა წარმოების მხრივ ვარიაციათა მაქსიმუმია წარმოდგენილი. ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა იმ გარემოების აღნიშვნა, რომ გრაფიკულ პრინციპებთან შესაბამისობაშია „ჰაე" ასოს გრაფიკული მოხაზულობა. უფრო მეტიც: იგი მიმდევრობითი ვარიაციის მწკრივშია წარმოდგენილი, როგორც გარდამავალი ფორმა („ჰოე" დანართი ბგერის გრაფიკული ნიშანი კი, განშტოებული ვარიაციის შედეგია და თან მის ბოლოსაა წარმოქმნილი), მხოლოდ ძველ ანბანში იგი, როგორც გრაფიკული ნიშანი, არ ჩანს გამოყენებული.

შემადგენელ ელემენტთა პოზიციები ასო-მოხაზულობათა წარმოქმნის დროს: ვარიაციათა განვითარების პროცესში საშუალო ჰორიზონტალი და პატარა წრე საწყის მოხაზულობებთან ურთიერთობაში მრავალგვარ პოზიციებს ქმნის, მხოლოდ მარცხნიდან შუაში ან ქვემოთ წარმოებულ ელემენტთა დაკავშირება არ აღინიშნება (მხოლოდ ერთ და ისიც დანართი „ჰოეს" შემთხვევაში გვხვდება). მაშასადამე, როგორც საწყისი მოხაზულობების, ასევე ასოთა წარმოების პროცესში ასწვრივი ღერძის მიმართ ელემენტთა განლაგებას მარცხნიდან მარჯვნივ წერის შესაბამისი პოზიცია უკავია. ამიტომაც არის, რომ „ქანი" მხოლოდ მარჯვენა მხრიდან ავითარებს ვარიაციას (ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ „ხანის" ფორმაც შესაძლებელია „ქანის" მოხაზულობიდან იყოს წარმოქმნილი), „თან" და „ნარ" ასოებსაც მარჯვნივ განვითარებული ჰორიზონტალი აქვთ. უნდა აღინიშნოს, რომ „ნარის" ფორმა ასწვრივ-რკალურ ჯგუფს ეკუთვნის: იგი არ არის წარმოდგენილი კუთხოვანი ფორმიდან, რადგან ასწვრივ-ხაზოვან ჯგუფში რკალი, როგორც ვარიაციის მაწარმოებელი ელემენტი, გამორიცხულია. ერთადერთი პოზიცია, რომელიც „რაე" ასოსთან აღინიშნება, აიხსნება იმით, რომ ასწვრივ-რკალური ჯგუფის წარმომადგენელთან საწყისი მოხაზულობა საპირისპირო მხარეს საშუალო რკალის გამოყენებითვე ქმნის ახალ ფორმას (ასეთი პოზიცია მდგრადობასაც ანიჭებს ფორმას) ისევე, როგორც ასწვრივ ხაზოვანი ჯგუფის წარმომადგენელს – „ქანს" ორმხრივად ურთიერთპარალელური ხაზები განუვითარდა. საინტერესოა, რომ სამშვილდის ეკლესიის VIII საუკუნის წარწერაში ყურადღებას იპყრობს „ხანის" „ჩანგლისებური ფორმა.[1] როგორც ჩანს, ქვაზე კვეთის დროს სიმეტრიულობის მიზნით უფრო ადვილი იყო ჯერ სწორედ ურთიერთპერპენდიკულარული ხაზების

[1] ლ. მუსხელიშვილი, „სამშვილდის სიონის წარწერები და აშენების თარიღი", ენიმკის მოამბე, XIII, 1942, გვ. 85.

გავლება და შემდეგ აქეთ-იქით პარალელური ხაზების აღნიშვნა. ეს მომენტი თავის მხრივ მიგვითითებს იმ გარემოებაზე, რომ არსებობდნენ კვადრატის პრინციპზე დამყარებული ასოთა გამოყვანის გარკვეული წესები (გრაფიკულ ფორმათა სრულყოფისათვის „ქანი" მარცხნივ სრულ საშუალო ჰორიზონტალს ავითარებს, „ჩინ", „ხანის" შემთხვევაში, ისევე, როგორც „სან" ფორმაში რკალი კვადრატის შუახაზამდე ადის).

ამრიგად, შეკავშირების პრინციპის თანახმად კვადრატის ფარგლებში ქართულმა ასო-ნიშნებმა ხან მხარ-მარჯვნითი და ხან მხარ-მარცხნითი პოზიცია მიიღეს. ამიტომაც ისეთ შემთხვევებში როცა ქართულ ასოებს მხარ-მარცხნითი მდებარეობა აქვთ, არ შეიძლება დავინახოთ არქაული ბერძნულისათვის დამახასიათებელი „ბუსტროფედონური" წერის პრინციპები.[1] უნდა აღინიშნოს, რომ IV ს. ჩვ. წ. შექმნილი სომხური ანბანის ასოთა ნაწილიც მარცხნისაკენაა მიბრუნებული, რასაც გ. სევაკი ხსნის იმ გარემოებით, რომ პირობითობის პრინციპზე აგებული სისტემისათვის ასოთა განლაგებაც პირობითია.[2]

რაც შეეხება წრიული მოხაზულობის ასოებს, ჩვენ გზადაგზა უკვე აღვნიშნეთ, თუ როგორც ემორჩილებიან ისინი ასწვრივ ღერძზე აგებულ ასოთა მსგავსად საერთო გრაფიკულ კანონებს, კერძოდ კვადრატის პრინციპს, შეკავშირების, მდგრადობისა თუ მარცხნიდან-მარჯვნივ წერის წესებს. ვარიაციათა განვითარებაში კი მათი ძირითადი საწყისი ფორმა – დიდი წრე – ასოთა მოხაზულობებს ქმნის განშტოებული ვარიაციის პრინციპით, ე. ი. ყოველი ასოს მოხაზულობა უშუალოდ დიდი წრიდან გამომდინარეობს: დიდ ხაზთან კომბინირების შემთხვევაში ჯერ წარმოდგენილია „დონის" სრული წრე, შემდეგ „ანში" წრე მარჯვნივ იხსნება; პატარა ელემენტებთან ურთიერთობის დროსაც წრე „ონში" ჯერ მთლიან მოხაზულობას ინარჩუნებს, ხოლო შემდეგ „იოტასთან" იხსნება მარცხნივ ან „ცანთან" მარჯვნივ. ერთი „თანის" შემთხვევაში დიდი წრე შუაზე იყოფა: რამდენადაც მთავრული ასოები ასწვრივ ღერძზეა აგებული, ამიტომ წრე შუაში ვერტიკალურად იყოფა. „ჭართანაც" წრე საშუალო რკალს სიმეტრიის ვერტიკალურ ღერზე იერთებს, რაც „ქან" და „ფარ" ასოთა წარმოების ანალოგიურია.

ასეთია ის კანონები, რომლის საფუძველზედაც შეიქმნა ქართული ასო-მთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა. როგორც ჩანს, საუკუნეების მანძილზე წარმწერელ-გადამწერთათვის არსებობდნენ სახელმძღვანელოდ წერისათვის სპეციალურად განკუთვნილი ნიმუშები გამოხაზული ასოებითა და მითითებებით, ისევე როგორც არსებობდნენ ძველთაგანვე ტრაქტატები საფერწერო ტექნიკასა და არქიტექტურაში (მაგ. პლინიუსის, ვიტრუვიუსის). ცხადია, რომ ბოლნისის სიონის, პალესტინისა და მცხეთის ჯვრის მხატვრულად შესრულებულ

---

[1] პ. ინგოროყვა, შოთა რუსთაველი, ჟურნ. მნათობი, 1966, № 3, გვ. 111.

[2] Г. Севак, Месроп Маштоц, стр. 40.

წარწერებში ასოთა ფორმების გამოსაყვანად ოსტატებს ნერის სპეციალური ნიმუშებით უნდა ესარგებლათ.

გრაფიკულ ფორმათა განვითარებაში ზემოაღნიშნულ თანმიმდევრულობას ჩვენ განსაკუთრებით ხაზს ვუსვამთ იმიტომ, რომ ამ გზით ჩანს ასოთა შექმნის ერთიანი კანონზომიერული ხასიათი.

ქართული ასომთავრულის ამოსავალ გრაფიკულ ფორმებად რ. პატარიძეს ძირითადად ფინიკიური ასო-ნიშნები აქვს აღებული, ზოგიერთი ასო-ნიშანი კი ბერძნულიდან გამოჰყავს.[1] ამასთანავე ნრიული მოხაზულობის 7 ასოს იგი იდეოგრაფიულ მნიშვნელობასაც ანიჭებს (იხ. მნათობი, 1972, № 3, გვ. 151); ე. ი. რ. პატარიძის გრაფიკული კვლევის მეთოდი იგივეობის პრინციპს ემყარება, ქართული ასო-ნიშნების შემადგენელ ელემენტებს იგი უცხო ანბანებიდან წარმოშობილად თვლის. მაგ. „ანის" ზედა განივ ხაზს რ. პატარიძე „ქართული ასომთავრულის დამატებით ელემენტს" უწოდებს. (იხ. მნათობი, 1972, № 6, გვ. 187; სხვა ასოების შემთხვევაშიც (იხ. მნათობი, 1972, № 7, გვ. 154, № 9, გვ. 183) და აღნიშნავს, რომ „ეს ხაზი ის ირიბი ხაზია, რომელიც ფინიკიურიდან მოდის" (იხ. მნათობი, 1972, № 6, გვ. 187); სხვა ფუნქციათა შორის ამ ხაზს იგი ასტრალურ-იდეოგრაფიულ მნიშვნელობასაც აძლევს: „მთვარის ცაზე სრბოლის ზედა ზღვარად" მიიჩნევს (იხ. მნათობი, 1972, № 6, გვ. 188); რამდენადაც რ. პატარიძე ქართულსა და ბერძნულ ანბანებს „ფინიკიური დედა-ანბანის გრაფიკულ ნაირსახეობად" მიიჩნევს (იხ. „მნათობი", 1972, № 3, გვ. 157, 161, 164), ორივე ანბანში ერთნაირი გრაფიკული ჯგუფებიც გამოჰყავს (იხ. მნათობი, 1972, № 3, გვ. 161 და 163).

ამრიგად, მთელი რიგი გრაფიკული კანონების გამოყენება, კერძოდ კვადრატის პრინციპი, შემადგენელ ელემენტთა განანილება, მდგრადობისა და შეკავშირების წესები ქართულ ასომთავრულში ასოთა წარმოების ერთიან სისტემას ქმნის, თითოეული ასო-ნიშანი, როგორც ერთი მთელის განუყოფელი ნაწილი, ექვემდებარება გრაფიკული სტრუქტურის კანონზომიერული აგების თანმიმდევრობას. თითოეული მათგანის შექმნა განპირობებულია იმ აუცილებლობით, რომელიც კანონზომიერების საერთო კომპლექსში ჯდება. „ყოველი მშვენიერების ნაწარმოებთა შექმნაში კი, როგორც აღნიშნავს გ. ჩუბინაშვილი – ოსტატი ნათლად ხედავს თავის ამოცანას და ამ მიზნის შისაღწევად სრულიად შეგნებულად ხმარობს განსაზღვრულ საშუალებებსა და ხერხებს".[2] ქართველი ოსტატისათვის იმთავითვე დამახასიათებელი იყო სწრაფვა მოხდენილი პროპორციებისაკენ, მას ყოველთვის ფორმათა სიმკაცრე და დამთავრებულობა აინტერესებდა, რისთვისაც ძირითადად მრგლოვან ფორმებს მიმართავს.

---

[1] რ. პატარიძე, ქართული ასომთავრული, მნათობი, 1972, № 1, გვ. 169-181, № 2, 165-182, № 3, გვ. 139-166, № 6, გვ. 186-192, № 7, 151-175, № 8, გვ. 146-154, № 9, გვ. 170-188.

[2] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, 1940, გვ. 82.

პირობითობის პრინციპზე აგებული, სტილისტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემა, რომელიც შედგება ერთმანეთისადმი პროპორციულ დამოკიდებულებაში მყოფი ელემენტებისაგან და სადაც მოქმედებს ასოთა წარმოების ერთიანი წესი, გამოიცხავს თუნდაც რომელიმე ასოს სხვა ანბანის გრაფიკული ნიშნისაგან წარმოშობის შესაძლებლობას. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ანბანში არც ერთი ასოს მოხაზულობა არ შექმნილა რაიმე იდეის მიხედვით (ერთადერთი შემთხვევა იდეოგრაფიული მნიშვნელობისა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, „ჯან“ ასოს გრაფიკული ნიშანია, რასაც თავისი ახსნა მოეპოვება).

ქართული ასომთავრული არ წარმოადგენს ცალკეულ ასო-მოხაზულობათა თანდათანობითი გარდაქმნის შედეგს, პირობითი ნიშნების საფუძველზე იგი ერთბაშადაა შექმნილი. ამდენად მისი მოხაზულობის კლასიკური ფორმებიც დამწერლობის პირველსავე ძეგლში უნდა ასახულიყო. შესაძლებელია თიხის ფილებზე ან კედლის მხატვრობაში დიდი ხნიდან ცნობილ ბათქაშის ფენაზე გამოსახა თავდაპირველად ქართველი ოსტატის მადლიანმა ხელმა ქართულ ასოთა გრაფიკულად ესოდენ სრულყოფილი ფორმები.

* * *

ქართული ანბანის წარმოშობის საკითხის გადაწყვეტაში ივ. ჯავახიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა შემდგომი საუკუნეების ასომთავრულისა და ნუსხური დამწერლობის ძეგლების ცოდნას, რამდენადაც „აქ ასოთა ძველი ნაანდერძები სახეები და მოყვანილობა უნდა იყოს შენახული“. ასოთა მოხაზულობის ისტორიული განვითარების ამგვარი ცოდნა კი, მისი აზრით „საშუალებას მოგვცემს წარმოვიდგინოთ, თუ რა გზით მიმდინარეობდა ასოთა მოხაზულობის ცვლილება და ამნაირად ცოტა თუ ბევრად განვჭვრიტოთ ის წინამავალი ცვალებადობის სახეობაც, რომლის ძეგლებრივი აღბეჭდილობის ნიმუშებს ჩვენამდის ჯერ არ მოუღწევია“.[1]

ასო-მოხაზულობათა შედარებით ანალიზს მის ისტორიულ განვითარებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ასევე გ. წერეთელი. ამის შესახებ იგი წერს: „ანბანთა ერთმანეთთან ურთიერთობის საკითხის შესწავლა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება დამყარებული მკაცრ მეცნიერულ ნიადაგზე, თუ მეცნიერებაში მიღებული და გარკვეული კანონების საფუძველზე მკვლევარი შეძლებს დაადგინოს შედარებით-ისტორიული ანალიზის შედეგად კანონზომიერი მიმართულებანი და ერთმანეთისაგან გამიჯნოს დამწერლობისათვის დამახასიათებელი პირვანდელი ნიშნები და მერე განვითარებული ან გვიან შემოტანილი უცხო ელემენტები და ამ გზით განსაზღვროს შედარებითი ქრონოლოგია,

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბ., 1949, გვ. 204-205.

როგორც ამას ენათა განვითარების ისტორიის კვლევისას აქვს ადგილი".[1]

ასოთა წარმოების ზემოთ აღნიშნული გრაფიკული კანონებისა და პალეოგრაფიული ფორმების განვითარების გათვალისწინების საფუძველზე შეიძლება დაზუსტდეს ზოგიერთ ასოთა თავდაპირველი მოხაზულობა. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ასოთა ადრეული ფორმების გამოვლენის საქმეში დიდ დახმარებას გვიწევს X საუკუნის ეპიგრაფიკული წარწერები და ასევე ხელნაწერთა საზედაო ასოები, რომლებმაც ზოგიერთი ძველი ფორმა შემოგვინახეს. აქ ჩვენ რამდენიმე ასო-ნიშანს შევეხებით.

ქართული ასომთავრულის განვითარებაში პატარა ხაზი ანუ დიდი ხაზის მეოთხედი ზოგიერთ ასოებთან ასოთა გრაფიკულ სახეს ქმნის, ხოლო მოგვიანებით სხვა „ჰაე", „პარ", „მან", „თან" ასოებთანაც ჩნდება. ბოლნისის სიონის სამშენებლო წარწერაში იგი „გან" ასოს ქვედა ჰორიზონტალთან აღინიშნება. ეს მომენტი შენიშნული აქვს გ. წერეთელს, რასაც იგი წერის სპეციფიკით ხსნის.[2] „განის" თავდაპირველ მოხაზულობაში ამ ფეხის არსებობა ეწინააღმდეგება „კვადრატის" პრინციპს: ასოს საერთო მოხაზულობა კვადრატის ფარგლებიდან არ უნდა გამოვიდეს. ბოლნისის სიონის ამავე წარწერაში ქვედა ჰორიზონტალის მქონე „ბან", „ხან" ასოებს პატარა ვერტიკალი არცა აქვთ.

თავდაპირველ ფორმაში აღნიშნული, თუ შემდგომ შეძენილი ვერტიკალი დამწერლობის განვითარების პერიოდში გარკვეულ ფუნქციონალურ მნიშვნელობას ატარებს: იგი ასო-მოხაზულობათა გარკვეულ ცვლილებებს წარმართავს. როგორც ჩანს, დამატებითი ვერტიკალის გაჩენა საწერი მასალის გავლენით უნდა მომხდარიყო. სავარაუდებელია, რომ მთელი რიგი ცვლილებანი ასო-მოხაზულობებში გამარტივებული წერისაკენ მისწრაფების გამო ჯერ რბილ მასალაზე წერის შედეგად მოხდა, რაც შემდგომ ქვაზე იქნა გადატანილი და აღბეჭდილი. ამ მოვლენას არ უარყოფენ ივ. ჯავახიშვილი, დ. დირინგერი, დ. ოლდეროგე. ასე ჩამოუყალიბდა მაგალითად, „დონს" V-VI სს პალიმფსესტებში დიდი წრისა და დიდი ხაზის შემაერთებელი ყელი, რომელიც ბოლნისის სიონის 506 წლის წარწერაში ვერტიკალის სახით გამოიხატა.

რაც შეეხება „ძილ" და „მან" ასოების გრაფიკულ ფორმებს, ჩვენი ვარაუდით, ისინი თავდაპირველ მოხაზულობაში მარჯვნივ გაზიდული ჰორიზონტალისა და ვერტიკალის გარეშე უნდა ყოფილიყვნენ, ე. ი. ბოლნისის სიონის სამშენებლო წარწერაში წარმოდგენილი „მანის" ფორმა მარჯვნივ გაზიდული ჰორიზონტალით (აქ ჯერ კიდევ პატარა ვერტიკალის გარეშეა) უკვე განვითარებადი ფორმაა. ამას შემდეგი გარემოებანი გვიდასტურებენ:

ქართულ ასომთავრულში ყველა შემადგენელ ელემენტს თავისი განსაზღვრული ადგილი განეკუთვნება ვარიაციათა თანმიმდევრულობაში;

---

[1] გ. წერეთელი, უძველესი ქართული წარწერები პალესტინიდან, თბილისი, 1960, გვ. 50.

[2] იქვე, გვ. 60.

შეკავშირების პრინციპის თანახმად, ე. ი. თუ სხვა ასოთა ვარიაციულ წესებს გავითვალისწინებთ, თანმიმდევრულობა გამორიცხულია, რადგან საწყის მოხაზულობებს საშუალო ჰორიზონტალი ჯერ ზევით, მერე ქვევით და შემდეგ შუაში დაერთვის („ვინ“ ასოსთან იგი ვარიაციის ბოლო საფეხურზე გვხვდება). აქ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ასწვრივ ღერძს უშუალოდ მხოლოდ ორი ელემენტი ერწყმის და არა სამი, როგორც ეს გაშლილი ჰორიზონტის მქონე „მანის“ მოხაზულობის შემთხვევაშია. გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ ქართულ მთავრულ ფორმებს გაშლილი ჰორიზონტალი არც ახასიათებს („ჩინ“, „ვინ“, „ხან“ ასოების შემთხვევაში იქვეა ჩაკეტილიპატარა ვერტიკალის მიერ). ქართველ ოსტატს ფორმათა სიცხადე და დამთავრებულობა აინტერესებს: იგი გაურბის ღია ჰორიზონტალს ისევე, როგორც რკალურ ფორმებთან შედარებით უპირატესობას წრიულ მოხაზულობებს ანიჭებს. ამ მომენტითაც აშკარად ჩანს ქართველი ოსტატის თავისებური მიდგომა მხატვრული ამოცანის, ამ შემთხვევაში ასოთა გრაფიკული სახის გადაწყვეტაში.

გარდა ამისა, „ძილ“ და „მან“ ასოებთან საშუალო ჰორიზონტალი ვერტიკალითურთ თავიდანვე არ ატარებს ფუნქციონალურ მნიშვნელობას: მათ არ შეუქმნიათ ამ ასოების გრაფიკული სახე, მაშინ როდესაც „თან“ ასოსთან მარჯვნივ გაზიდული ჰორიზონტალი სრულყოფილი გრაფიკული სახის შესაქმნელად კვადრატის მარჯვენა მხარეს ავსებს. უნდა აღინიშნოს, რომ მთელ რიგ ასოებს, რომელთაც იგივე საწყისი მოხაზულობა აქვთ: „ტარს“, „ბანს“, „ყარს“ გაშლილი ჰორიზონტალი არა აქვთ. აღნიშნულ ელემენტებს არც შემდგომ, დამწერლობის განვითარებაში წარუმართავთ ფორმათა ცვალებადობა: X საუკუნეში „მანი“ მარჯვნივ გაზიდული ჰორიზონტალის გარეშე გვხვდება. იხ. ასევე სოფ. ალის ეკლესიის XI საუკუნის წარწერა.[1] ასეთივე მოხაზულობის „მანი“ გვხვდება ილია აბულაძის მიერ XV ს. ერთ-ერთ სომხურ ხელნაწერში აღმოჩენილ ალბანურ ანბანში,[2] რომლის პროტოტიპი აქ არსებული ქართული ფორმების (პალეოგრაფიულად განვითარებული მოხაზულობების) მიხედვით X საუკუნეზე ადრინდელი არ შეიძლება იყოს.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის გამო საფიქრებელია, რომ „მან“ და ასევე ამავე საწყისი მოხაზულობის მქონე „ძილ“ ასოებთან მარჯვნივ გაზიდული ჰორიზონტალი მხოლოდ და მხოლოდ საშუალო წრის შემოხაზვის შედეგად, ერთიანი მონახაზის გაგრძელებაა კვადრატის მარჯვენა მხარეს, ე. ი. თავდაპირველ ფორმაში მათ კვადრატის მარცხენა ნახევარი ეჭირათ (საწყისი მოხაზულობა ასო-ნიშნად მივიჩნიეთ და ასო-მოხაზულობათა განვითარების

---

[1] ნ. ბაქრაძე, ს. ბოლქვაძე, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართული ეპიგრაფიკული ძეგლების კატალოგი, თბილისი, 1953, ტაბ. $VIII_2$ და $IX_2$; ნ. შოშიაშვილი, ურბნისის ძველი ქართული წარწერები, პალეოგრ. ძიებანი I, 1965, გვ. 142.

[2] А. Шанидзе, Новооткрытый алфавит Кавказских албанцев и его значение для науки, Изв. ИЯИМК, т. IV, И. Абуладзе, К открытию алфавита кавказских албанцев.

ტაბულაზე იგი ორმაგი კონტურით არც შემოვხაზეთ). რადგან აღნიშნულ ასოებში თაეიდანვე დაცულია მდგრადობის წესი და ისინი ხელის ერთი მოსმით სრულდებიან, „სანის“ მსგავსად მათ ცვლილება არც განიცადეს და მხედრულ დამწერლობაშიც ასომთავრულის ძირითადი მოხაზულობა შეინარჩუნეს.

მასალის სპეციფიკა ხშირად ასო-მოხაზულობათა გამოყვანაზეც გავლენას ახდენდა. ძნელად დასამუშავებელი სანერი მასალა ხშირად სიტყვების თავისებურ დაქარაგმებასაც ინვევდა.[1] რელიეფური კვეთის შემთხვევაში „თანის“ ნახევარრეზ ზოგჯერ ნალისებურ ფორმას იღებს ან „დონის“ გამოქანდაკებულ კონტურში წრის დიამეტრი სიმაღლეზე ნაკლებიცაა. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია, როცა „დონს“ ყელი აქვს (ყველა ასო გამოიხაზება ფარგლითა და სახაზავით, რაც აშკარად ჩანს ხელნაწერთა საზედაო ასოებში).[2]

„ჯან“ ბგერის გრაფიკული ნიშნის წარმომავლობისათვის: საერთო გრაფიკულ სისტემაში ერთადერთი, „ჯან“ ბგერის გამომხატველი ნიშანი წარმოდგენილია ჯვარედინი, ურთიერთგადამკვეთი დახრილი ხაზებით. ჩვენი აზრით ეს ნიშანი იესო ქრისტეს ინიციალების გრაფიკული შეერთების შედეგად მიღებულ მონოგრამას წარმოადგენს.[3]

ქართულ-ბერძნულ ანბანთა ნათესაობის დამახასიათებელ მომენტად კ. კეკელიძეს მოჰყავს ვ. ბოლოტოვის ჰიპოტეზა, რომლითაც ქართული ასომთავრული „ჯ“ უნდა წარმოადგენდეს ბერძნული სიტყვა ჯუარის აბრევიატურას, მსგავსად კოპტურისა.[4] ივ. ჯავახიშვილი „ჯან“ ასოს რთულ ბგერად მიიჩნევს, რომელიც, მისი აზრით, შესაძლებელია თავდაპირველად ინერებოდა ორი ასოთი, თუმცა ეს საკითხი მან მომავლის კვლევის საგნად მიიჩნია.[5] რ. პატარიძის აზრით „ჯანის“ ნიშანში გამოხატულია ჯვრის X (crux decussata) ფორმა, რომელსაც ზემოდან განივ ხაზად დამატებული აქვს „ქართული ასომთავრულის დამატებითი გრაფიკული ელემენტი, როგორც ორი პნკარის გამყოფი ხაზი“.[6]

„ჯ“ ასოს მონოგრამული არქიტექტონიკა განსაკუთრებით ნათლადაა გამოხატული ქართულ ხელნაწერთა როგორც მოხატულ, ასევე გრაფიკულად შესრულებულ საზედაო ასოებში. „ინ“ და „ქანის“ გრაფიკული ფორმები შერ-

---

[1] ც. ჭანკიევი, დაქარაგმება V-X სს. ქართულ ეპიგრაფიკულ ძეგლებში, პალეოგრ. ძიებანი, II, 1969, გვ. 120.

[2] თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, თბილისი, 1957, გვ. 55; ელ. მაჭავარიანი, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი, მრავალთავი II, გვ. 236-260, ტაბ. II, III, XIV.

[3] ელ. მაჭავარიანი, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი, გვ. 238-240. ამ საკითხს ჩვენ შევეხეთ 1969 წელს არქეოგრაფების სრულიად საკავშირო კონფერენციაზე ნაკითხულ მოხსენებაში.

[4] კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურა, თბილისი, 1923, გვ. 28.

[5] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 231.

[6] რ. პატარიძე, ქართული ასომთავრული, მნათობი, 1972, № 2, გვ. 172.

წყმის შედეგად ასეთნაირად გამოიხატა: ამ ასოთა ასწვრივ ხაზებმა ურთიერთგადამკვეთი ჯვარედინი ფორმა მიიღეს; „ქანის“ ფეხი ყოველთვის გრძელია და კვადრატული სივრციდან ქვევით მარცხნისაკენ ოდნავ გაზიდული; ზედა განივ ხაზთან მარცხენა მხარეს ჩანაჭდევი „ინის“ ზედა ჰორიზონტალს ეკუთვნის; დიდი განივი ხაზი კი, რომელიც კვადრატის ზედა გვერდს უტოლდება, წარმოადგენს „ინის" ზედა ჰორიზონტალის გაგრძელებას „ქანის" ასწვრივ ხაზთან შეერთებამდე. საერთო მოხაზულობა კი როგორც ვხედავთ, კვადრატულ სივრცესთან არის შეგუებული.

ამრიგად, ამ ორი ასოს გრაფიკული შეერთების შედეგად ჯვრის სახით გამოხატული ქრისტეს მონოგრამა ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლოს – სიტყვა „ჯუარის“ პირველ ასოს, როგორც შინაარსით, ასევე მხატვრული ფორმითაც შეესაბამება. ურთიერთგადამკვეთი ჯვარედინი ფორმის გამო და აგრეთვე თავისი იდეოგრაფიული მნიშვნელობითაც „ჯან“ ბგერის გამომხატველი ნიშანი სტილისტურად ერთიან გრაფიკულ სისტემაში განცალკავებით დგას. ამ თავისებურებებით იგი უპირისპირდება მონოლითურად შერწყმულ, ერთი სტილის მქონე დანარჩენ ასო-ნიშნებს, რაც გვაფიქრებინებს, რომ იგი შემდგომ არის შექმნილი. აქ მნიშვნელოვანია იმ მომენტის აღნიშვნა, რომ „ჯანის“ გრაფიკული სახე შექმნილია უკვე სახელდებული „ინ“ და „ქან“ ასოებისაგან (როგორც აღინიშნა, ასოთა სახელდება გრაფიკული ნიშნების შექმნის შემდეგ, ანბანზე გაწყობის დროს მოხდა). მაშასადამე, „ჯან“ გრაფიკული ნიშნის ჩამოყალიბება შორდება როგორც გრაფიკული ასო-ნიშნების წარმოქმნის, ასევე ანბანური რიგის დადგენის პროცესსაც.

ცნობილია, რომ ქრისტიანობის მიღებასთან დაკავშირებით ჯვარი გამოიხატა ქრისტიანული ეკლესიების ფასადების დეკორაციულ სისტემაში, გუმბათის მხატვრობაში, სტელებზე, ხელნაწერთა დეკორში და სხვ. ცხადია, რომ ქართული ანბანიც გამოეხმაურებოდა ამ მოვლენას, რაც „ჯანის“ სახეში აისახა კიდეც. საინტერესოა, რომ ბერძნული წარმოშობის ქრისტეს მონოგრამა ქართულ ხელნაწერებში ქანწილის მნიშვნელობით (ტექსტის დასაწყისის აღსანიშნავად) შემოდის,[1] ხოლო თვით ქართულ ანბანში, როგორც ვხედავთ, ქართულ ნიადაგზევე შექმნილი ქრისტეს მონოგრამული გამოსახულება მკვიდრდება.

ის გარემოება, რომ ანბანში „ჯ“ ასოს მონოგრამა დამკვიდრდა, ნიშნავს იმას, რომ მას უნდა შეეცვალა „ჯ“ ბგერის თავდაპირველი გრაფიკული გამოსახულება, რომელიც ცხადია, მთელ გრაფიკულ სისტემასთან შესაბამისობაში უნდა ყოფილიყო.

ჯვრის, როგორც ქრისტიანობამდელი ანბანების დასასრულის აღმნიშვნელი გრაფიკული ფორმებიდან[2] ქართული ასომთავრული სისტემის გრაფიკულ პრინ-

---

[1] ლ. ქაჯაია, ორი ტექნიკური ნიშანი ძველ ქართულ ხელნაწერებში, პალეოგრ. ძიებანი, ტ. II, 1969, გვ. 103.

[2] Брокгауз-Ефрон, Энциклопедический словарь, 32 С-ПБГ, 1895, стр. 654-656.

ციპებს crux immissa-ს სრული კვადრატი+ ან კვადრატის ნახევარი შეესაბამებოდა (T გაშლილი კუთხითაა წარმოდგენილი, ხოლო X ჯვარედინი ფორმისაა).

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ძველ ქართულ წარმართულ ანბანში ქრისტეს ინიციალის – „ქან“ ბგერის გამოსახატავად ჯვრის ფორმა არ იქნებოდა გამოყენებული (აქ გამოვრიცხავთ მექანიკურ დამთხვევას ქრისტეს ინიციალთან), მაშინ საფიქრებელია, რომ ქართული ანბანის დასასრულს ანუ „ჯან“ ბგერას ეს ურთიერთპერპენდიკულარული ნიშანი გამოხატავდა.

აქ გამოირიცხება ის მომენტიც, რომ ანბანს შეიძლება ჰქონოდა დასასრულის გამომხატველი ორი ნიშანი. რ. პატარიძე მიუთითებს, რომ „ქან“ ბგერის აღმნიშვნელი ნიშანი „სემურ-ბერძნული“ ნაწილის დასასრულს გამოხატავს. ყურადსაღებია, რომ სტილისტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემა, სადაც ყველა ასო-ნიშანი ერთბაშადაა შექმნილი და ანბანზეც ერთდროულადაა გაწყობილი, უცხოურ ბგერათა ჯგუფს ქართულისაგან („ღანიდან“ მოყოლებულს) გრაფიკულად, ასე თვალსაჩინოდ არ გამიჯნავდა. ამასთანავე, სხვა ანბანის დამამთავრებელი ნიშანი ქართული ანბანის შუაში არ უნდა ასახულიყო: ჯვარი, როგორც ძველ ანბანებში დასასრულის აღმნიშვნელი ნიშანი, ქართულ ანბანშიც ბოლო, „ჯან“ ბგერას უნდა დაკავშირებოდა.

თუ რატომ უნდა გამოეყენებია ქართველ ოსტატს ანბანის დასასრულის აღსანიშნავად ურთიერთპერპენდიკულარული და არა ჯვარედინი ნიშანი, ამაზე მიგვითითებს ის გარემოება, რომ ქართულ ანბანში არც ერთი უცხო შემოტანილი ფორმა არ დასტურდება და ამ შემთხვევაშიც ქართველი ოსტატი ანბანის დასასრულად ბერძნულისაგან განსხვავებულ ფორმას აიღებდა. მითუმეტეს, რომ ჯვარედინი ფორმა, რომელიც თავის მხრივ შეესაბამებოდა ბერძნულ გრაფიკულ სტილს, ქართულისათვის მიუღებელი იყო. ურთიერთპერპენდიკულარული ფორმა კი თვით ქართული ასო-ნიშნების გრაფიკული წარმოების უშუალო შედეგიცაა (როგორც აღინიშნა, ასწვრივი ხაზი თითოეულ გრაფიკულ ჯგუფში საშუალო ელემენტებს – წრეს, რკალს, ხაზს შუაშიც იკავშირებს). ქართულ ძეგლებში დადასტურებული ფორმებისა და ასევე ასოთა ნარმოების აღნიშნული წესების გათვალისწინების საფუძველზე ვფიქრობთ, რომ crux immissa-ს ურთიერთპერპენდიკულარული ორი ფორმიდან – სრული კვადრატი და ნახევარი კვადრატი, ეს უკანასკნელი ფორმა იყო აღებული (ქართულ ხელნაწერთა საზედაო ასოებშიც „ქანს“ ყოველთვის გრძელი, სოლისებური ასწვრივი ღერძი აქვს). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რადგან „ჯან“ ბგერა ძველი ანბანის დასასრულია და მისი გრაფიკული ნიშანი ჯვრის ფორმას დაუკავშირდა, ამიტომაც მას, როგორც სიტყვა „ჯუარის“ პირველ ასოს, თავიდანვე იდეოგრაფიული მნიშვნელობაც მიენიჭა.

რაც შეეხება „ქან“ ბგერის აღმნიშვნელ ნიშანს ძველ ანბანში: რადგანაც „ჰაე“ ბგერის მოხაზულობის ერთადერთი ფორმა გვაქვს, რომელიც ასო-მოხაზულობათა განვითარების თანმიმდევრულ მწკრივშია ჩართული, ხოლო ასო-

ნიშნად იგი გამოყენებული არ ჩანს, ამიტომაც ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ძველ ანბანში ეს ფორმა „ქან" ბგერას გამოხატავდა.

ამრიგად, როგორც ჩანს, ქრისტიანობის მიღების შემდეგ ურთიერთპერპენდიკულარულმა ნიშანმა, რომელიც ძველ ანბანში მისი დასასრულის, კერძოდ „ჯან" ბგერის გამომხატველი უნდა ყოფილიყო, ქრისტეს სახელის პირველი ასო აღნიშნა, ხოლო შემდეგ უკვე სახელდებული „ინ" და „ქან" ასოთა ნიშნებიდან შეიქმნა ქრისტეს მონოგრამა, რომელიც, როგორც ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლო, ფორმითაც და შინაარსითაც უშუალოდ სიტყვა „ჯუარის" პირველ ასოს – „ჯან" ბგერას დაუკავშირდა. სავარაუდებელია, რომ ამ პერიოდში უნდა მომხდარიყო ქართულ ანბანში „ჰაე" და „ჰოე" ბგერების დართვაც. მაშასადამე, თუკი წარმოვიდგენთ იმ გრაფიკულ რეფორმაციას, რომელიც მოსალოდნელი იყო ქართულ ანბანში ახალი რელიგიის – ქრისტიანობის მიღებასთან დაკავშირებით, იგი სწორედ ამ სახით უნდა გამოხატულიყო.

* * *

კლასიკური ბერძნული ანბანის გრაფიკული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ასოთა მოხაზულობანიც იგივე ელემენტებს: წრეს, სწორ ხაზს და რკალს შეიცავს,[1] მაგრამ არსებითი განსხვავება, რაც ქართულ ასომთავრულს ამ ანბანის გრაფიკული სისტემისაგან განასხვავებს, ეს არის შემადგენელ ელემენტთა შორის პროპორციული თანაფარდობა და კვადრატის პრინციპზე აგებული გრაფიკულ ფორმათა გამოყვანის ერთიანი წესი. თვით ცალკეულ ასოთა ურთიერთშეჯერებაც ამის ნათელ სურათს იძლევა. ამ ანბანთა შედარებითი ანალიზის გამო ასოთა მოხაზულობანი ტაბულაზე მოცემულია მხოლოდ „ტაუს" ჩათვლით.

ქართული ასომთავრულის თითოეული ნიშანი შემადგენელი ელემენტებითა და ასევე კონსტრუქციის (იგულისხმება შემადგენელ ელემენტთა წყობა საერთო კომპოზიციაში) მხრივ განსხვავებულ სურათს იძლევა.

როცა ვადარებთ არქაულ თუ კლასიკურ ბერძნულს ფინიკიურთან, ცხადად ჩანს, რომ ისინი არა მარტო მსგავს ელემენტებს შეიცავენ, არამედ თვით ასოთა მთლიანი კონსტრუქციაც არ არის შეცვლილი: ასო-მოხაზულობათა ჩონჩხი ერთიანად, მხოლოდ თანდათანობით მოტრიალდა მარჯვნისაკენ. ამ პროცესში კი

---

[1] Frantisek Muzica, Die Schöne Schrift, პრაღა, 1905, ტაბ. 14, 15, 16, 18, გვ. 60; Д. Дирингер, Алфавит, ტაბ. 236, 237. Harder Richard, Die Meisterung der Schrift durch die Criechen, Das neue Bild der Antike I; Leipzig, 1942. გვ. 91-108; რ. პატარიძე. ქართული ასომთავრული დამწერლობის გრაფიკა, ხელნ. ინსტ. 1970 წლის 22/V, XII სამეცნიერო სესიის თეზისები, გვ. 13-14, მისივე., „ქართული ასომთავრული", მნათობი, 1972, № 3, გვ. 161, იხ. ე. ბოედერის ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 27-28.

კლასიკური ბერძნულის ყველა ასო ჰორიზონტალზე დადგა, ზოგიერთ მათგანს გაუჩნდა სიმეტრიის ღერძიც, ასოთა ერთმა ნაწილმა მხარმარჯვნითი მდებარეობა მიიღო. ამ თანდათანობითი გავითარების პროცესში ტეხილი ან ტალღოვანი ხაზები ვერტიკალურ, ჰორიზონტალურ ან დახრილ ხაზებად იქცა, მრგვალი ელემენტები და ზოგჯერ სამკუთხოვანიც წრედ; ფორმა განთავისუფლდა ზედმეტი ხაზებისაგან, რის შედეგადაც ფორმები გამოიკვეთა, კლასიკური სტილის ჩარჩოებში ჩადგა; ყველა ასოს მოხაზულობა გეომეტრიული ფიგურების – ტოლგვერდა სამკუთხედის, წრის ან მართკუთხედის ჩარჩოებშია ჩასმული.

ივ. ჯავახიშვილი, როდესაც ადარებს ქართულ და ფინიკიურ ასოებს გრაფიკულად, ყოველთვის ფრთხილად, ვარაუდებით ეხება მათ შორის მსგავსებებს, განმასხვავებელ მომენტებსაც შენიშნავს ცალკეულ მოხაზულობებში. მაგ. „ბანის“ შედარების დროს ფინიკიურთან, მიუთითებს, რომ „განსხვავება კუდს ემჩნევა, რომელიც ქართულში მარჯვნივ არის წარზიდული“. ან ასო „დონ“-ის შედარების დროს ფინიკიურთან, საბაურთან თუ პალმირულთან წერს: „ის არსებითი განსხვავება, რომელიც მსგავსებასთან ერთად, ჩვენ „დონს“ ზემოთ დასახელებულ ანბანებთან შედარებით ემჩნევა, ცხადყოფს, რომ ქართული „დონი“ არც ერთი მათგანის უშუალო განვითარება არ უნდა იყოს, არამედ მათთან ერთად საერთო წინაპარი უნდა ჰყავდეს“. იგივეს აღნიშნავს ასო „თან“-ის შესახებ: „არამეულს და მისგან წარმომდგარ ანბანებს მოხაზულობა ისე აქვს შეცვლილი, რომ კვლევა-ძიების საგნისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ქართული „თანი“ სრულიად არც ფინიკიურს და არც ბერძნულ ასოს ემსგავსება“.[1]

ამრიგად, ქართული ასომთავრულის ცალკეული ნიშანი განსხვავდება აღნიშნულ ანბანთა გრაფიკული ნიშნებისაგან და ეს სწორედ იმიტომ, რომ ქართული ასომთავრულის ყოველი ნიშანი წინასწარ, პირობითად აღებული გეომეტრიული ფორმების – წრისა და სწორი ხაზის საფუძველზე ერთბაშადაა შექმნილი კვადრატის ფარგლებში. ეს თავისებურება გრაფიკული სისტემებს შორის არსებით განსხვავებასაც ქმნის. კლასიკური ბერძნული ანბანის გრაფიკულ სისტემა ქართული ასომთავრულისაგან განსხვავებით მოხაზულობათა განვითარება განშტოებული სახით მიდის, არსად მეოთხედი ელემენტები არ გვხვდება.

[1] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 207-109.

* * *

ასო-მოხაზულობათა პალეოგრაფიული ცვალებადობის გათვალისწინება შესაძლებლობას გვაძლევს არა მარტო გამოვავლინოთ ზოგიერთ ასოთა თავდაპირველი ფორმები, არამედ ერთგვარად წარმოვადგინოთ ქართული ანბანის V საუკუნეზე ადრინდელი განვითარების ხანგრძლიობაც, რასაც ქართული ანბანის დათარიღების საკითხთან დაკავშირებით დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. ამისათვის კი საჭიროა, ერთი მხრივ, გავითვალისწინოთ რა მონაკვეთში მიმდინარეობდა V საუკუნიდან მოყოლებული პალეოგრაფიული ცვლილებანი ასომთავრულ დამწერლობაში და, მეორე მხრივ, განვსაზღვროთ რა სიძლიერით გამოიხატა ეს განვითარება V საუკუნის ძეგლებში.

ასო-მოხაზულობათა პალეოგრაფიული ფორმების განვითარება ასომთავრულ დამწერლობაში, როგორც ცნობილია, მიიმართება შეკრული ფორმების გახსნისაკენ. განვითარების აღნიშნული პროცესი მხოლოდ IX საუკუნეში მთავრდება (მაჩხანის IX საუკუნის წარწერაში ყველა ასო გახსნილია).[1] V-VIII საუკუნეებს ნ. შოშიაშვილი ქართული დამწერლობის განვითარებაში „გარდამავალ ხანას" უწოდებს.[2]

როგორია პალეოგრაფიული განვითარების სურათი V საუკუნის ძეგლებში ე. ი. განვითარების რა საფეხურზე დგანან ჩვენს ხელთ არსებული დამწერლობის ძეგლები? ცხადია, რომ, რაც უფრო მეტი პალეოგრაფიული ცვლილებები აღინუსხება V საუკუნის ძეგლებში განვითარების შემდგომ პერიოდთან შედარებით, განვითარების ამ პროცესის დასაწყისიც მით უფრო ადრეული ხანიდან უნდა ვივარაუდოთ.

აი რა პალეოგრაფიული ცვლილებები შეინიშნება ამ ადრეული ხანის ძეგლებში: „შინი" – მუცელგახსნილია, „წილს" ქვედა წრე გახსნილი აქვს, „განი" ქვედა ჰორიზონტალთან დამატებითი ვერტიკალითაა, „მანს" მარჯვნივ ჰორიზონტალი ერთვის, „დონის" უყელო ფორმის გვერდით გეხვდება ყელიანი ფორმაც, რაც უკვე განვითარებადი ფორმაა.

მაშასადამე, V საუკუნის ასოთა ფორმებში მთელი რიგი ცვლილებები შეინიშნება, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ამ ხანის ძეგლები უკვე განვითარების გარკვეულ საფეხურზე დგანან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართულმა ასომთავრულმა ამ დრომდე განვითარების გარკვეული გზა განვლო. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ პალეოგრაფიული ცვლილებანი თანდათანობით, ძალიან ნელა მიმდინარეობს (როგორც დავინახეთ, რამდენიმე ასოს გახსნას რამდენიმე საუკუნე დასჭირდა), ხოლო V საუკუნის ძეგლებში კი ეს პროცესი უკვე დაწ-

---

[1] თ. ბარნაველი, მაჩხანის ეკლესიის წარწერები, საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, XXIX, № 5, თბილისი, 1962.

[2] ნ. შოშიაშვილი, ურბნისის ძველი ქართული წარწერები, პალეოგრ. ძიებ. I, 1965, გვ. 139-142.

ყებულია (თანაც რაც უფრო ადრეულია ხანა, განვითარება მით უფრო ნელა მიმდინარეობს), ცხადია, რომ ქართულ ანბანს გარკვეული დრო დასჭირდებოდა (რამდენიმე საუკუნე) რომ განვითარების აღნიშნული ეტაპისათვის მიეღწია. მხედველობაში მისაღებია ის გარემოებაც, რომ ანბანის პალეოგრაფიული განვითარება მისი შექმნისთანავე არ შეიძლება დაწყებულიყო. ზემოთ აღნიშნული ყველა მომენტის გათვალისწინება კი ცხადყოფს, რომ ქართული ანბანი საქართველოში ქრისტიანობის მიღებამდე რამდენიმე საუკუნით ადრე არსებობდა. ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის საწყისების ძიება ძველ არქიტექტურულ ტრადიციებთან ურთიერთობაში, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, ასევე ქრისტიანობამდელ ხანას უკავშირდება.

* * *

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის მაწარმოებელი ძირითადი ელემენტები – წრე და სწორ ხაზი მარტივი გეომეტრიული ელემენტებია, რომლებიც ასოებს ქმნიან მხოლოდ მათგანვე წარმოებული ნაწილების მეშვეობით კვადრატის ფარგლებში, ე. ი. მთელი გრაფიკული სისტემისთვის ამოსავალია კვადრატის პრინციპი. ასომთავრულის ყველა მთავრული ასო განვითარდა ან კვადრატის შუაწერტილზე გავლებულ ურთიერთპერპენდიკულარულ ხაზებს შორის ან კვადრატში ჩაწერილი წრის მეშვეობით. ეს მარტივი კვადრატული გეგმა დაედო საფუძვლად ქართული ასომთავრულის მონუმენტურ შენობას.

ასო-მოხაზულობათა შექმნის პროცესი მარტივიდან რთულისაკენ მიემართება: თავდაპირველად იხაზება ურთიერთპერპენდიკულარული ხაზები, რომლის ვერტიკალზე ასოთა სიმაღლე აღინიშნება: «Влечение к изначальным направлениям: верникальному и горизонтальному – როგორც აღნიშნავს ველფლინი – связывается с потребностью в границе, порядке, законе». [1] იკვრება კვადრატი, სადაც ასოთა სიმაღლე კვადრატის ვერტიკალურ ღერძს ემთხვევა, შემდეგ კი ამ ღერძის აქეთ-იქით კვადრატის დანაყოფებში ზემოთ აღნიშნული გრაფიკული წესების თანახმად იხაზება წრე, ხაზი და ნახევარწრე (რკალი). დაბოლოს, იშლება კვადრატის საზღვრები, ურთიერთპერპენდიკულარული ხაზები და რჩება კლასიკური ფორმების მქონე, მკაცრი გეომეტრიული კანონზომიერების საფუძველზე შექმნილი ასომთავრულის გრაფიკული სისტემა.

ქართული ასომთავრულის სტრუქტურის ამოსავალი, როგორც ვხედავთ, მარტივი კვადრატია. საინტერესოა, ეს პრინციპი საიდან იღებს დასაბამს?

როგორც აღინიშნა, ასოთა ნაწილებს შორის არსებული პროპორციული თანაფარდობით, რომელიც გეომეტრიული პროგრესიის მიმდევრობითაა

---

[1] Г. Вельфлин, Основные понятия истории искусств, Москва – Ленинград, 1930, таб. 158.

გამოხატული, ჩვენ უკვე პარალელი გავაველეთ იმ დარბაზული ტიპის შენობებთან, რომელთაც ოთხკუთხა წყობის გვირგვინოვანი გადახურვა აქვთ, ე. ი. ქართული დარბაზის გვირგვინების ტიპოლოგიაში, რომელიც საქართველოშია ცნობილი, კერძოდ რვაკუთხოვანი კუთხური წყობის, რვაკუთხოვანი პარალელური წყობის, თორმეტკუთხოვანი კუთხური წყობის და ოთხკუთხოვანი კუთხური წყობის, პროპორციულობის მხრივ ამ უკანასკნელს დავუკავშირეთ. ამის მაგალითებად კი დავასახელეთ ამჟამად მესხეთში, კერძოდ ახალციხესა და სოფ; ხიზაბავრაში შემორჩენილი დარბაზული ტიპის ნაგებობანი.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა კომპოზიციური თვალსაზრისითაც ანუ მარტივ კვადრატულ გეგმაზე დამყარებული პრინციპით, ისევ ქართული დარბაზის გეგმათა მოხაზულობას უკავშირდება.

გლეხური საცხოვრებელი დარბაზი წარმოადგენს კვადრატულ შენობას გვირგვინოვანი გადახურვითა და ცენტრში სინათლისათვის დატოვებული მალით. ამ ტიპის საცხოვრებელი სახლის გეგმისა და გადახურვის შესახებ დაწერილებით ცნობებს ვიტრუვიუსთან (I ს. ძვ. წ-ით) ვხვდებით.[1]

ქართულმა საცხოვრებელმა სახლმა, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, თავის მხრივ დასაბამი მისცა ქართული არქიტექტურული ძეგლების, კერძოდ, გუმბათიანი ტიპის შენობათა განვითარებას. „ხუროთმოძღვრული შემოქმედების ეს მხარე – შინაგანი სივრცე – ეს არის ჩონჩხი – აღნიშნავს გ. ჩუბინაშვილი, – რომელიც ასულდგმულებდა ხუროთმოძღვარს საქართველოში უძველესი, ჯერ კიდევ ქრისტიანობის წინა დროიდან, როგორც ეს შეიძლება დავასკვნათ გლეხური დარბაზების მიხედვით ქართლსა და მესხეთში".[2]

ქართულ არქიტექტურულ ძეგლებში შინაგანი სივრცის ზრდის მოთხოვნილებანი იწვევდა შენობის თანდათანობით ზრდას, რაც ბაზილიკური ტიპის შენობებში ვერ განხორციელდა. შინაგანი სივრცის ეს პრობლემა იმ გუმბათიანი ტიპის ტაძრებში გადაწყდა, სადაც გუმბათქვეშა სივრცე კვადრატი იყო.[3] კვადრატში აღნიშნული ურთიერთპერპენდიკულარული ანუ სიმეტრიის ხაზები შენობის ის მთავარი ღერძებია, რომლის მიმართულებითაც ხდება მასების თანდათანობითი ზრდა.[4]

როდესაც გ. ჩუბინაშვილი ახასიათებს კახეთის გუმბათიან არქიტექტურას, რომელსაც თვლის «Наиболее полным осуществлением и достижением худо-

---

[1] Витрувий, Десять книг об архитектуре, Москва, 1936, стр. 41; Л. Сумбадзе, Колхидское жилище по Витрувию, Тбилиси, 1960, таб. 15.

[2] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, გვ. 88.

[3] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси, გვ. 2139 ე. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1975, გვ. 13.

[4] М. Мачавариани, Объемное выражение памятников монументальной древнегрузинской архитектуры. Тезисы докторской диссертации, 1942, Тбилиси, стр. 3.

жественных исканий и устремлений народа»[1], აღნიშნავს, რომ მან არ იცის მრგვალი გუმბათიანი ტაძრები, არც ტაძრები ოქტოგონებზე, რომ «В ней купол имеет приложение только над квадратным пространством, иначе говоря, никаких элементов эллинистически–римского культурного течения не отмечается»[2]

ცენტრალურ-გუმბათიანი ტაძრების ევოლუციის უმაღლეს საფეხურად, რომელიც თავის დასაბამს ქრისტიანობის წინარე ხანაში უმარტივესი ფორმის გლეხური დარბაზიდან იღებს, გ. ჩუბინაშვილი მცხეთის ჯვარს მიიჩნევს".[3] «Купольная архитектура христианского времени не могла не находиться под воздействием этого связанного с родной почвой навыка, уходящего своим началом в неизвестныя глубь веков».[4]

აქ ერთი მომენტიც არის საინტერესო. მთავარ ელემენტებს შორის ასწვრივი ხაზია ძირითადი. ასოთა უმრავლესობაც, კერძოდ 30 ასო („ჰაე" ნიშნის ჩათვლით) ვერტიკალურ პრინციპზეა აგებული. ასოთა ძირითადი ღერძი, რომელიც კვადრატის ვერტიკალურ შუახაზს უდრის, განსაზღვრავს ასოთა სიმაღლეს. წრეც კვადრატს ექვემდებარება. დიდი წრის დიამეტრიც კვადრატის გვერდის ტოლია.

ქართული ასომთავრულის ყველა ასოს მოხაზულობის შემადგენელი კომპონენტები, როგორც ვხედავთ, ყოველთვის ცენტრალური ღერძისადმი დაქვემდებარებული, ანუ ასწვრივ ღერძზეა აქეთ-იქიდან ასხმული (ასოთა შემოხაზვისას ხელის მოძრაობაც ხომ ყოველთვის ზევიდან ქვევით და არასოდეს ქვევიდან ზევით არ ხდება) ე. ი. მარტივ კვადრატულ გეგმაზე დაფუძნებული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა, თუ შეიძლება ითქვას, ისეთ შინაგან სივრცეს ქმნის, რომლის აგება ვერტიკალს ემორჩილება. შინაგანი სივრცე ქართულ ცენტრალურ-გუმბათოვან ტაძრებში, რომლის შეგრძნებაც ამ შემთხვევაშიც „თითქო მაღლიდან ქვემოთ ხდება",[5] ასევე ემყარებოდა კვადრატულ გეგმაზე დამყარებულ გუმბათოვან სისტემას, რომლის თანდათანობით განვითარებასაც, როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, თავისი დასაბამი შორეულ წარსულში აქვს.

ქართული საცხოვრებელი სახლების შესახებ წერილობითი წყაროებიდან ცნობილია ასევე სტრაბონის ცნობები (I ს. ძვ. წ-ით), რომელთაც აკად. ს. ჯანაშია უფრო ადრეული ხანის გამოძახილად მიიჩნევს. საყურადღებოა, რომ ქსენოფონტეს მიერ აღწერილ ბინებს (401 წელი ძვ. წ-ით) გ. ჩუბინაშვილი გლეხური საცხოვრებელი სახლის ტიპთან აიგივებს. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ქართული საცხოვრებელი სახლის საწყისები შორეულ წარსულს

---

[1] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 201.

[2] იქვე., გვ. 209.

[3] Г. Чубинашвили, Церкви, Москва, 1969, стр. 40.

[4] Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 203.

[5] გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, გვ. 89.

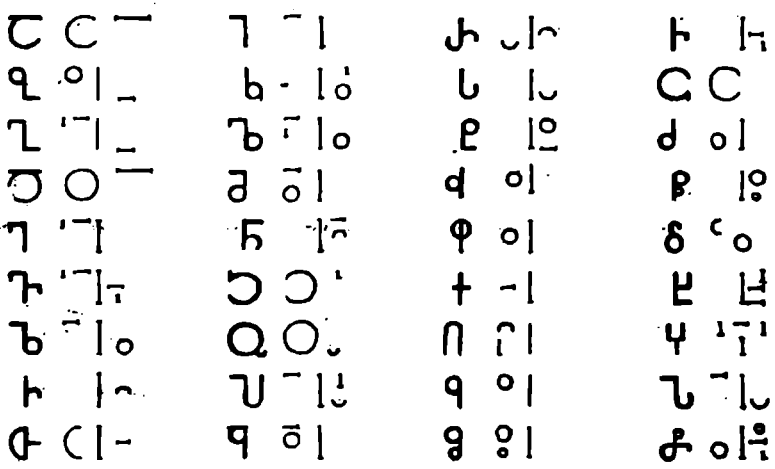
მიეკუთვნება,[1] მხოლოდ დარბაზული ტიპის შენობათა განვითარებაში ეს ის ეტაპია, როცა მიწური სახლიდან კვადრატული ფორმის შენობა ამოდის ზემოთ.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა თავისი მხატვრული გადაწყვეტით – ასოთა ნაწილებს შორის პროპორციული დამოკიდებულებითა და ასევე აგების ე. წ. კვადრატის პრინციპით ქართული არქიტექტურული ძეგლების განვითარების გზას მიეკუთვნება. ამ ევოლუციაში კი, რომელიც ერთი საერთო ხაზია გეგმის მოხაზულობებისა და ასევე გადახურვის კონსტრუქციული გადაწყვეტითაც, ქართული ასომთავრულის გრაფიკა აგების უმარტივესი ფორმებით ხალხური არქიტექტურის ადრეული ხანის უმარტივეს ფორმებთან ამყღავნებს კავშირს.

ამრიგად, ასო-მოხაზულობათა პალეოგრაფიული ცვალებადობის საფუძველზე ადრეული განვითარების ხანგრძლიობის გათვალისწინება და ასევე გრაფიკული წყობის ძველ არქიტექტურულ ფორმებთან შესაბამისობა შესაძლებლობას გვაძლევენ ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის შექმნა ქრისტიანობამდელ ხანას დავუკავშიროთ.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკა ეროვნული შემოქმედებითი განვითარების გზაზე მხატვრულ ფორმათა ძიების ერთ-ერთ კანონზომიერულ გამოვლენას წარმოადგენს.

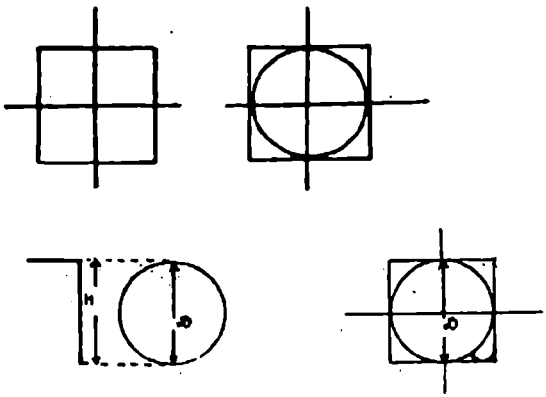
[1] ალ. ჯავახიშვილი, უძველესი საცხოვრებელი შენობები საქართველოს ტერიტორიაზე, „ძეგლის მეგობარი", XIV, თბილისი, 1968, გვ. 20-30; ო. ჯაფარიძე; ა. ჯავახიშვილი, უძველესი მიწათმოქმედი მოსახლეობის კულტურა საქართველოს ტერიტორიაზე, თბილისი, 1971.



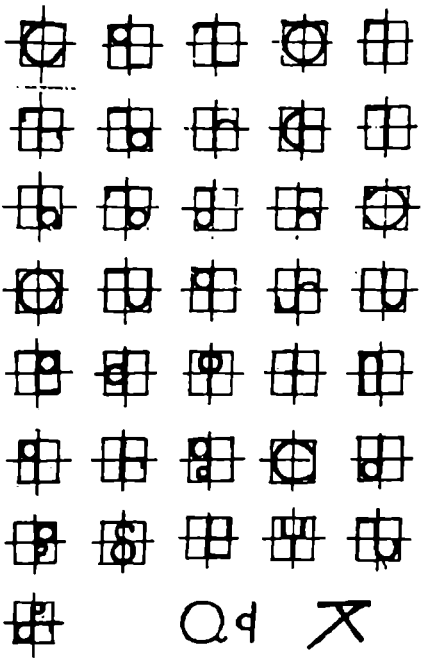
ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სინთეზი (ასო-მოხაზულობათა დაშლა შემადგენელ ელემენტებად)



ასომთავრულის გრაფიკაში მომოქმედი 9 ელემენტი



ასომთავრულის მოხაზულობათა ამოსაყალი ფორმები

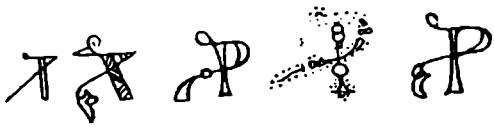


კვადრატში ჩახაზული ასომთავრულის მოხაზულობანი

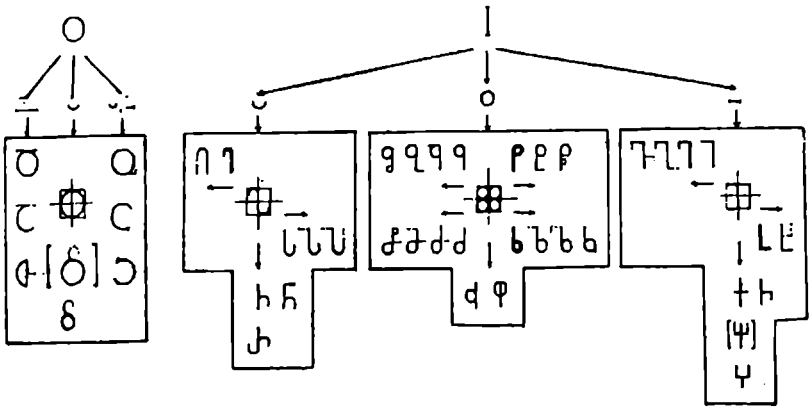


„ინისა" და „ქანის" მოხაზულობების გადაჯვარედინების შედეგად

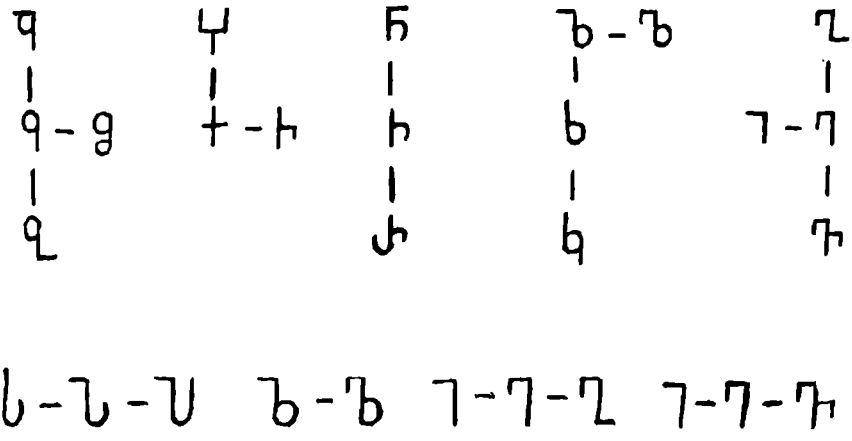
შექმნილი „ჯანის" მოხაზულობა (ქრისტეს მონოგრამა)



ასო „ჯანის" მოხაზულობები IX-XIIIსს. ქართულ ხელნაწერებში

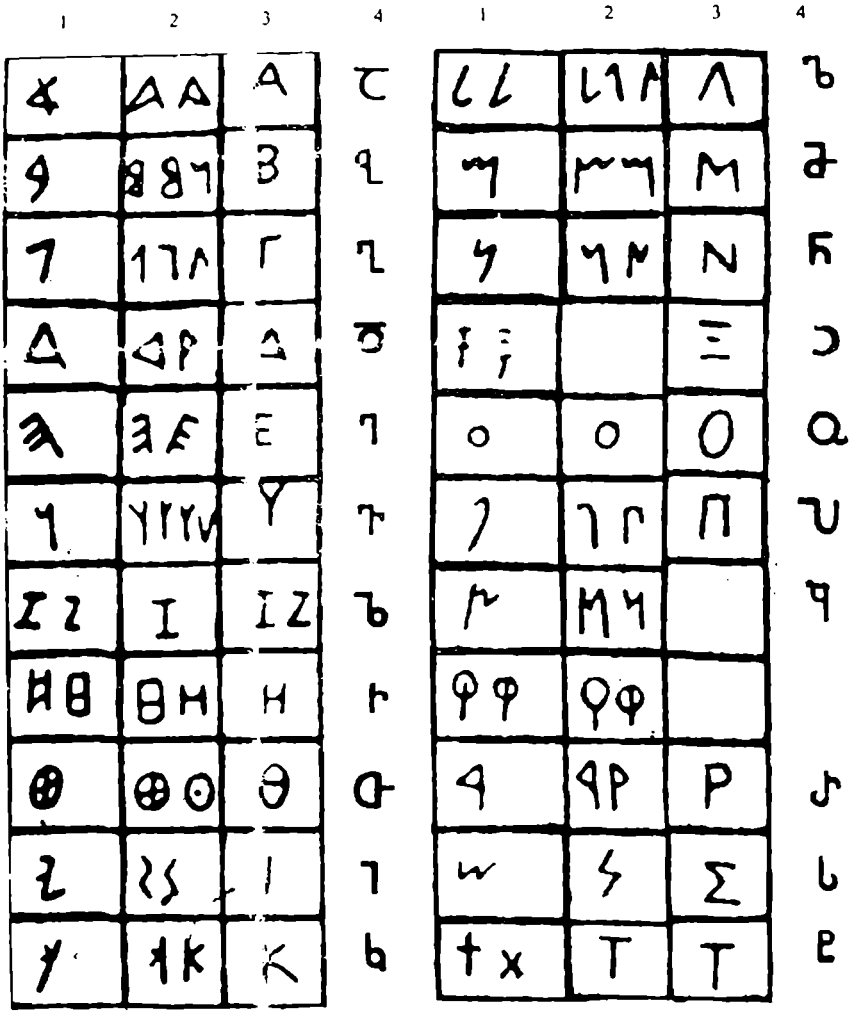


ასომთავრული დამწერლობის გრაფიკული ანალიზი (ასო-მოხაზულობათა წარმოქმნის პრინციპები და კანონზომიერებანი)

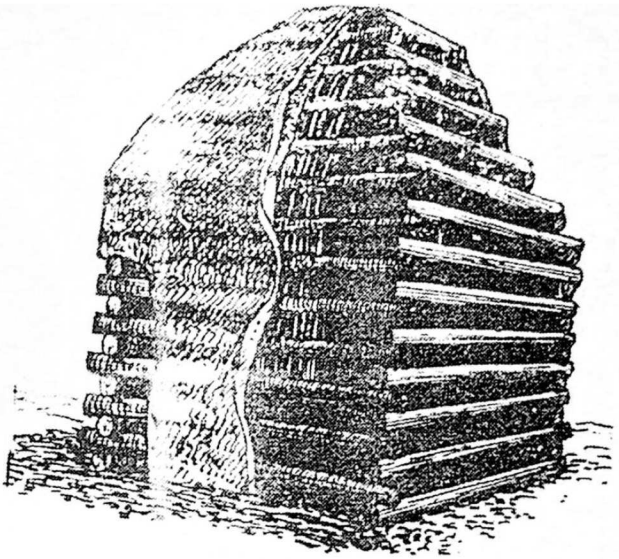


ასო-მოხაზულობათა გრაფიკული განვითარება

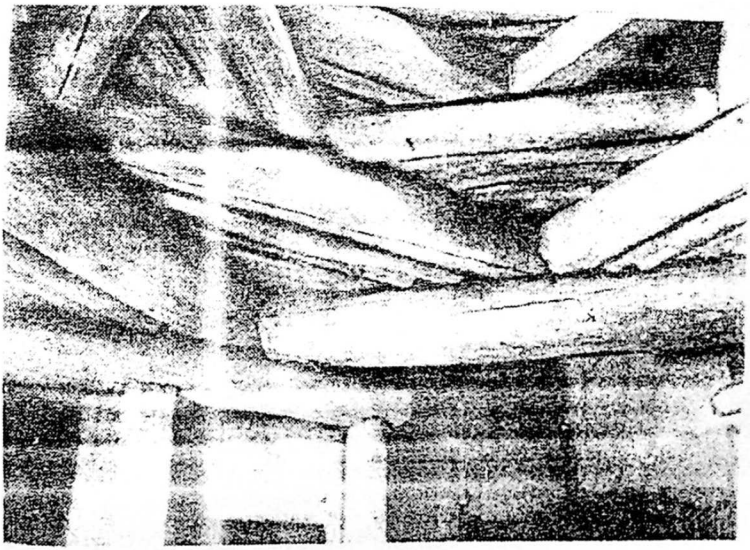
ქართული ასომთაერულის შედარება ფინიკიურ და ბერძნულ ანბანთა გრაფიკულ ასონიშნებთან (ბერძნული „ტაუს" ნათელით)




1. ჩრდილო-სემიტური დამწერლობა, ძვ.წ. X-IXსს.
2. არქაული ბერძნული, ძვ. წ. IX-VIსს.
3. კლასიკური ბერძნული, ძვ. წ. Vს.
4. ქართული ასომთაერული, Vს.



დარბაზული ტიპის ნაგებობა



დარბაზული ნაგებობის გადახურვის სისტემა

ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 1977

# ГРУППА ГРУЗИНСКИХ УКРАШЕННЫХ РУКОПИСЕЙ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XI ВЕКА, ПРИНАДЛЕЖАЩАЯ К КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ШКОЛЕ[1]

Грузинские рукописи, в основном хранящиеся в Институте рукописей АН ГССР, имеет полное основание привлекать специалистов составом своего украшения, своими художественными достоинствами. Декоративное оформление средневековой рукописной книги даст возможность определить отдельные художественные школы, установить самобытность грузинских памятников, иногда судить о творчестве отдельных мастеров.

В докладе рассмотрены пять украшенных рукописей первой трети XI века, принадлежащие к одной и той же художественной школе. Исследуемые нами рукописи следующие: два списка творений Григория Богослова (А-1 и А-92), две рукописи Малого номоканона (А-96 и S- 143) и Малый синаксарь ( А-648).

Данные рукописи (но каждая отдельно) в научной литературе представлены как в описаниях или исследованиях филологического характера, так и в искусствоведческих работах. Одна из рукописей, а именно, иллюстрированный Малый синаксарь А-648, стал предметом монографического исследования Г. Алибегашвили. На основании композиционного и стилистического анализа миниатюр она ставит синаксарь рядом с таким блестящим памятником, как миниатюры Ватиканского Менология и выявляет значение исследуемого памятника для изучения истории Византийского искусства.

Все пять рукописей нами объединены в одну группу на основании анализа палеографических и художественных особенностей, сопоставляя их со сведениями, существующими в многочисленных приписках исследуемых рукописей.

Судя по данным, можно устоновить, что указанные рукописи принадлежат Константинопольской художественной школе. Все рукописи имеют одного и того же переводчика, заказчика (кроме одного Малого номоканона А-96) и переписчика.

Переписаны они Василием Малушисдзе в Константинополе кроме одной рукописи А-92, выполненой им же на Афоне в монастыре Богородицы. Переводчиком и заказчиком

[1] ნაკითხულია ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ II საერთაშორისო სიმპოზიუმზე თბილისში 1977 წელს

рукописей являются известные грузинские деятели Афона. Переведены сочинения с греческого Евфимием Мтацминдели (Святогорцем). Заказчиком четырех рукописей является Захарий–епископ Валашкертский, сюнкелос Банского кафедрала (Южная Грузия), который в греческой приписке Малого синаксаря (А-648, 71-v) упоминается Иверийцем. Заказчик же Малого номоканона А-96 - наставник Иверского монастыря Григол Мтацминдели.

В приписках каждой рукописи переписчиком назван Василий. По почерку все рукописи идентичны. Они писани на пергаменте почерком нусхури. Письмо нусхури везде твердое, ровное. Даже расстояние между строками почти одинаковое. Видимо разлиновку выполнял сам переписчик.

Почерком текста (только более мелкими буквами) писаны все приписки переписчика. Даже по своему составу колофоны повторяют друг друга. Во всех рукописях одним и тем же почерком «асомтаврули» красным выполнены заглавия ( позолочены они только в начале текста) и отдельные слова в тексте. Такая палеографическая общность указывает, что переписчик Василий, упомянутый в приписках каждой рукописи, одно и то же лицо.

При изучении принципов декоративного украшения данных рукописей, мы обратили внимание на то обстоятельство, что оформление каждой рукописи осуществляется в тесной связи с текстом и что приемы украшения отдельных страниц во всех рукописях обнаруживают большое сходство.

Рассматриваемые нами рукописи художественно оформлены: четыре рукописи украшены заставками, а синаксарь иллюстрирован миниатюрами (по подсчетам К. Кекелидзе сохранилась 1/6 часть рукописи).

В специфике художественного оформления текста прослеживается следующая закономерность: построение декоративной системы обнаруживает тесную связь со структурой текста; содержание номоканона и сборника Григория Богослова диктует декоратовную композицию рукописи. Она разбита на отдельные главы: в Малом номоканоне по законам для руководства, а в творениях Григория по отдельным словам. Сообразно с этим главы украшены заставками. Текст Малого синаксаря, соответственно содержанию, богато иллюстрирован миниатюрами – изображениями святых и отдельными композициями из Нового Завета.

Художественный облик каждой рукописи мастер создает по следующему принципу: помимо основных элементов украшения, он применяет декоративные элементы в тексте – графические заглавные буквы, звездообразные детали, кружки для пегинаций и др.

Из художественных средств, используемых для декорирования страниц текста, прежде всего обращает внимание композиционное решение украшений начала глав текста. Заставка, обычно П-образной или полосообразной формы, сопутствует обширное заглавие, исполненное красным, письмом асомтаврули. Иногда заставка прямоугольной формы вместе с заглавием занимает всю страницу (А-96, 2г; А-1, 70г, 599г). Заголовок всегда снабжен графическим инициалом. Весь ансамбль объединяют звездообразные декоративные орнаменты, которые вписаны непосредственно и в очертание заглавной

буквы. Эти орнаменты отмечаются также при пагинации, которая в свою очередь включена в декоративные кружки.

В художественном оформлении текста особое внимание привлекает преобладание красного цвета, столь характерное для грузинской рукописной книги. Переписчик по своему вкусу пользуется и киноварью и кармином. Красным писаны заглавия, инициалы, поясняющие надписи миниатюр, одна из записей переписчика (A-96, 60v). Красный, используемый так обильно для декорирования рукописных страниц, встречается и в орнаментах. В многочисленных заставках сборника Григория Богослова (A-I) орнаментальный фон оставлен без позолоты.

Для украшения текста характерна и следующая особенность: исполненная киноварью графическая заглавная буква, сопровождающая звездообразным орнаментом, начинает каждый новый стих. Там же указывается и пагинация стихов, исполненная киноварью. Таких ансамблей – декоративных пятен на странице иной раз несколько.

Во всех рукописях инициалы имеют сходные декоративные детали: горизонтальные линии в буквах образуют клинообразные окончания, иногда букве сопутствует волнистая деталь, или крюк буквы представляет собой разветвление. Вертикальная линия, особенно при монограммах, иногда в середине создает зигзаг. В малом синаксаре одинаковые буквы объединены в один декоративный инициал (A- 648, 51г, 32 V). Стремление переписчика декоративно оформить текст, проявляется и в других моментах: текст иной раз завершен клинообразно расположенными строками (A-I, 124v, 257v; A-92, 306).

Тесная композиционная связь текста с декором указывает, что художественная система каждой рукописи осмыслена самим же переписчиком. Характерные же приемы декорирования рукописей свидетельствуют о том, что создавал их один и тот же мастер. Видимо, переписчик Василий сам же оформлял текст.

Художественный анализ изучаемых нами кодексов указывает, что элементы декора стилистически связаны друг с другом. По стилю орнаментальных украшений все эти рукописи идентичны. Мастер всюду применяет многослойную живописную технику, интенсивные непрозрачные тона; орнаментальный рисунок заставок представляет собой ряд кружков с вписанными в них стилизованными цветочками. Интересно, что одна из заставок сборника Григория Богослова ( A-92, 395 v) повторяет полосообразную заставку рукописи Малого номоканона (S-143, 173 г). Золото используется для заглавных букв, заглавий и орнаментальных фонов. Оно обычно кладется на красную подкладку.

По манере исполнения, по цветовой гамме и по орнаментальному рисунку декор данных рукописей можно объединить в одну группу. Все рукописи относятся к одной и той же художественной школе, в частности, как это и подтверждается по припискам, к Константинопольской художественной школе. В одной из рукописей A-96, 182 г уточняется даже место исполнения – монастырь Хора, ныне Кахрие – Джами .

О Василие, как о художнике-декораторе свидетельствует весьма интересное обстоятельство. Сборник Григория Богослова A-92 выполнен на Афоне в монастыре Богородицы тремя переписчиками: Арсением, Захарием и Василием. Интересно то, что

оформлена только та часть текста, которая переписана самим Василием. Украшение же, как было отмечено выше, имеет стилистическое сходство с остальными рукописями, переписанными Василием. Как видно, Василий, побывав на Афоне для получения заказов-текстов, переведенных Евфимием Святогорцем, принял участие и в исполнении данной рукописи. Этим и можно объяснить сходство декора Афонской рукописи как с исследуемыми нами кодексами, так и с Константинопольским книжным декором (сравните крестообразный орнамент заставки А-92, 55г с каноном Ванского четвероглава, выполненном в Константинопольской художественной школе).

Один из переписчиков Афонского кодекса, а именно Захарий, в своей части рукописи, которая оставлена без украшений, дает приписку «Оставляю главы, обведи золотом» (189 г). Приписка касается вопроса организации труда, необходимого для создания книги. Переписчик Захарий указывает золотописцу, украсить в его части текста заглавия, которые действительно оставлены без позолоты.

Учитывая идентичность почерков, а также общность художественного стиля украшений, мы пришли к выводу,что Василий является не только переписчиком, но и одновременно и художником– декоратором данных рукописей. Примеры же такого усовершенствования в письме и в декоре наблюдаются в истории оформления грузинской рукописной книги. Можно назвать ряд рукописей, где оформление исполнено самим же переписчиком. Переписчик Иенашского четвероглава (XIII в.) Иона украсил заставками и инициалами текст рукописи. Переписчиком Микаэлом Модрекили выполнены заставки и инициалы в сборнике песнопений X века. Переписчик и художник Авгароз Бандайсдзе выполнил каноны и также миниатюры евангелистов в рукописи XIV века (Н-2125). В приписке параклитона (А-575) указывается, что он прекрасно владел всеми ремеслами, связанными с созданием рукописной книги.

Идентификация переписчика и художника в тех случаях, когда в приписках упомянуты имена переписчиков, в свою очередь дает нам возможность выявить мастеров- художников средневекового грузинского книжного искусства.

Еще одно свидетельство о книжном мастерстве Василия. В приписках Василий несколько раз называет себя эпитетом „ეტრატაძე“ т.е. «пергаменщик». Василий работал на пергаменте быстро и искусно. Все отмеченные рукописи он выполнил в определенный срок времени, а именно между 1022-1031 годами. Может быть он сам же приготовлял пергамент.

Время исполнения всех рукописей определяется по припискам и по историческим данным. Особо заслуживает внимание приписка Василия в конце Малого синаксаря, которая содержит важные сведения о заказчике Захарии. По историческим данным Захарий, как политический деятель, был изгнан из Грузии в Константинополь после 1022 года; в указанной приписке, т.е. в 1030 году он упомянут отшельником в Пигурском монастыре на Афоне. К. Кекелидзе считает, что последняя страница Малого синаксаря, содержащая обширную приписку, не одновременна рукописи, ибо по его мнению, после изгнания Захарии из Грузии мы не имеем о нем никаких сведений. Но данная

приписка написана рукою Василия и повествование ведется от имени Захарии. Кроме того и приписка рукописи А-1 подтверждает, что в 1031 году Захарий жив (Приписка же рукописи А-1 дошла до нас по рукописи XVIII века А-16, 279 г, признаной копией рукописи А-1). Согласно историческим данным, содержащимся в приписках исследуемых нами рукописей, Захарий Иверец, сюнкелос Банского кафедрала, епископ Валашкертский является меценатом– заказчиком четырех украшенных рукописей.

Таким образом, комплексное изучение рукописи – их почерка, принципов украшения и приписок – дает возможность не только выделить группу украшенных рукописей первой трети XI века, связанную с Константинопольской художественной школой, но и выявить тесное взаимоотношение между грузинскими зарубежными культурными центрами, в данном случае между очагами книжного дела на Афоне и в Константинополе. К. Кекелидзе отмечает, что с зарождением и ростом Афонской Иверской Лавры связан поворот грузинской церкви от Иерусалимских традиций к Константинопольским. Свидетельством этого и является появление данных рукописей в первой трети XI века.

## ПРИМЕЧАНИЯ


1. И. Абуладзе, Образцы грузинского письма, Тбилиси, 1973.
2. Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской книги XI- начала XII вв., Тбилиси, 1973.
3. Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, Москва, 1966.
4. Д. Бакрадзе и Н. Кондаков, Опись памятников в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ. 1870.
5. В. Беридзе, Мастера древнегрузинского искусства, Тбилиси, 1967.
6. Д. Гордеев. Миниатюры древнегрузинских лицевых рукописей Сионского древнехранилища, Журнал ARS, вып. 2-3.
7. Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея, т. 1., Тбилиси, 1902.
8. Ф. Жордания, Описание рукописей Тифлисского церковного музея. т. II, Тбилиси, 1903.
9. А. Ластивертци, Повествование, перевод с древнеармянского, вступительная статья, комментарии и приложения К. Юзбашяна, Москва, 1968.
10. А. Ластивертци, История, Грузинский перевод с исследованием, Комментариями и указателями издана Е. Цагарейшвили, Тбилиси, 1974.
11. Т. Каухчишвили, Греческие приписки некоторых грузинских рукописей, Мимомхилвели, т.II, Тбилиси, 1951.
12. К. Кекелидзе, Иерусалимский Канонарь VII века, Тифлис, 1912.

13. В. Лихачева, Искусство книги, Москва, 1976.
14. Е. Мачавариани, Грузинские рукописи, Тбилиси, 1970.
15. Е. Мачавариани. К вопросу о разделении труда между переписчиком и художником при создании художественной композиции рукописи, «Мравалтави». IY, 1975 г.
16. Л. Менабде. Очаги древнегрузинской литературы. Тбилиси, 1962. Т. 1.
17. Е. Метревели, К истории грузинских письменных очагов на Черной горе в первой половине XI века, «Моамбе» Госуд. музея Грузии, XX,1959.
18. Р. Шмерлинг. Образцы грузинского декоративного оформления, Тбилиси, 1940.
19. Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., Тбилиси, 1967.
20. Описание грузинских рукописей (Коллекция А) бывшего церковного Музея., т.$1_1$, Тбилиси, 1973.
21. Описание грузинских рукописей коллекции (S) – бывшего общества распространения грамотности среди грузинского населения , т. I, Тбилиси, 1959.
22. Actes de Lavra, premie\re partie, Arohives I'athos, Fonde\es par Gabriel Millet Publie\ ees par Paul Lemerbe, Paris, 1970.

ჟურნ. „ჯვარი ვაზისა“ I, თბ.,
1978, გვ. 30-32

# ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ

ორნამენტებად დამკვიდრებია ქართული ნარწერები მრავალ ქართულ ძეგლს. სამუდამოდ შესისხლხორცებია ქართული ასოები ტაძრის ფასადებს, ჭედურსა თუ ფერწერულ ხატებს, მინანქარსა და მოზაიკას. ტყავის უთვალავი ფურცლები ხელნაწერებად და გრაგნილებად აუმეტყველებია ქართულ ანბანს. ქართული წიგნიც! რა მხატვრულია ფორმით და ხედვით, რა ძლიერია სიტყვით და აზრით.

როგორც არ მეორდება ქართული ჩუქურთმა, არ მეორდება ნარწერის სტილიც. დამწერლობის რამდენი ძეგლიცაა, იმდენი ხელია – თავისებური, განსხვავებული, იმდენი მხატვრული აღქმაა ცალკეულსა და მთლიანობაში.

რელიეფური, ტყუბწვეტოვანი, ნაისრული, ამოკანრული ასოები ხატოვანი წერის ნიმუშებია სრულყოფილი ოსტატობით აჟღერებული. ბოლნისის, სამთავისის, ალავერდის, კუმურდოს წარწერებში ეს ოსტატობა მრავალმეტყველ, მრავალსახოვან ფორმებშია წარმოდგენილი.

ქართული ანბანის სამივე სახე – ერთმანეთისაგან გრაფიკული სტილით განსხვავებული, ფორმათა ცვალებადობაში ერთიანია, თანმიმდევრული. ყოველი სახე ანბანისა თავისებურად მიმზიდველი და მომხიბვლელია.

მკაცრ ასომთავრულს, ვერტიკალზე აგებულ წყობას, წრიულ ფორმებთან შეჯერებულს, შეხმატკბილებულს, სიდინჯისა და მონუმენტურობის იერი ადევს. შემადგენელი ელემენტების ნატიფი პროპორციულობა, ფორმათა სიმკაცრე და დამთავრებულობა ახასიათებს ერთნაირი სიმაღლის მქონე მთავრულ ასოებს. თითოეულის მოხაზულობა, კვადრატულ სივრცეში ჩაწერილი, ერთმანეთისაგან გარკვეული ინტერვალით დაცილებულა. კლასიკური სტილის მატარებელია ქართული ასომთავრული. ამიტომაც აღბეჭდილა იგი ეპიგრაფიკულ ძეგლებზე, ამიტომაც შემორჩენია სათაურ და საზედაო ასოებად ნუხურითა და მხედრულით გადაწერილ ხელნაწერ ფურცლებს.

ერთი საწყისი აქვს ქართულ ასომთავრულს. წრესა და სწორ ხაზს იღებს იგი გრაფიკის ამოსავალ ფორმებად. მთელი გრაფიკა ამ ფორმებიდან ნაწარმოებ 9 ელემენტს ითვლის; მათ შორის კი გარკვეული პროპორციული დამოკიდებულება შეინიშნება, რაც არც ერთ სხვა ანბანში არ დასტურდება. ასოთა აგების პრინციპებს, ან ცალკეულ ასო მოყვანილობებს თუ შევაჯერებთ სხვა ანბანებთან,

ეს კიდევ ერთხელ ცხადყოფს ქართული ასომთავრულის შექმნის დამოუკიდებლობას.

შესაძლოა თიხის ფილებზე, ან კედლის მხატვრობაში დიდი ხნიდან ცნობილ ბათქაშის ფენაზე გამოსახა თავდაპირველად ქართველი ოსტატის მადლიანმა ხელმა მთავრულ ასოთა გრაფიკულად ესოდენ მრავალფეროვანი ფორმები.

შუასაუკუნეებში ხელნაწერ წიგნებზე მზარდმა მოთხოვნილებამ განაპირობა სწრაფი წერისაკენ მისწრაფება, რაც, თავის მხრივ, ასოთა მოყვანილობის თანდათანობით გამარტივებას იწვევს. ქართულ ანბანში ერთი სახეობიდან მეორეზე გადასვლა საუკუნეებით განისაზღვრება და იგი ყოველთვის გარკვეულ წესებს ემორჩილება. კანონზომიერია ყოველი დეტალის შეცვლა, მთელ რიგ ასოებს საერთო გრაფიკული კანონები აერთიანებთ.

წრეთა და ხაზთა ცვალებადობამ შექმნა ახალი – ნუსხური წერა: დაკბილული, დინამიური, მისწრაფებული. მარჯვნივ გადახრილ კუთხოვან ასოებს, უკვე ოთხ ხაზად ჩაღერილს და მბორგავს, დეკორაციულობა აქვთ მინიჭებული. ერთმანეთთან შერწყმულ ასოებს ტექსტის წასაკითხად თვალის განაფვა უფრო მეტად სჭირდება.

ნუსხურისაგან განსხვავებით და ასომთავრულის მსგავსად, მხედრული დამწერლობა კვლავ ასწვრივ წყობას ემორჩილება, მაგრამ ამჯერად ყველგან მომრგვალებულ და ერთიან კონტურს იძენს. ნუსხურის დაკბილული სისტემა მხედრულში ჰპოვებს ასახვას; ოთხხაზოვანი სისტემის დღევანელი სახეც ნუსხურიდან იღებს დასაბამს. ისევ მრგვლოვან, მაგრამ გამარტივებული სახის დამწერლობას დაუბრუნდა ქართული ასომთავრული მრავალსაუკუნოვანი განვითარების შედეგად. ქართული ანბანი – ასომთავრული, ნუსხური და მხედრული დამწერლობა გრაფიკულ მთლიანობაში ჰარმონიულად შერწყმული, ჭეშმარიტი ხელოვნების ისეთივე ნიმუშია, როგორც მცხეთის ჯვარი და ნიკორწმინდა, ატენისა და ყინცვისის ფრესკები, გელათისა და მოქვის ხელნაწერები.

გადამწერლობა შუასაუკუნეებში ჯელად ანუ ხელობად ითვლებოდა. როგორც ჩანს, იმთავითვე არსებობდნენ წერისათვის სპეციალურად განკუთვნილი ნიმუშები სახელმძღვანელოდ, ისევე, როგორც არსებობდნენ ძველთაგანვე ტრაქტატები საფერწერო ტექნიკასა და არქიტექტურაში. ხელოვანება არ მოპკლებია ქართულ ასოებს მაშინ დ ახლაც.

ნარმწერელ-გადამწერთა, ისევე როგორც მაშენებელ ოსტატთა და კედლის ფერმწერთა სახელები, თითქმის უცნობია დღეს ჩვენთვის. იშვიათად და ისიც მოკრძალებით აქსოვდნენ ისინი თავის სახელებს ორნამენტულ ხვეულებს.

არსებობის მრავალ საუკუნეს ითვლის ქართული ანბანი – სრულყოფილი ანბანური სისტემა დამწერლობის სამსავე სახეში სრულყოფილი გრფიკული ნიშნებით განსახიერებული. ასო-ნიშნებს სამშობლოსადმი თავდადებული მრავალი გმირის სახე აუმეტყველებია, მრავალი პოეტისა და მწერლის, მეცნიერისა თუ ფილოსოფოსის ნააზრევი – გონების ძალით სხივდანთებული – განძად შემოუნახავს შთამომავლობისათვის.

ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 9,
თბ., 1979, გვ. 82-84

# იოანე ბაგრატიონის ცნობა კედლის მხატვრობისა და ტილოზე ფერწერული ხატების შესრულების შესახებ

იოანე ბაგრატიონი, ძე გიორგი XIII-სა (დაიბ. 1768 წ.) – ცნობილი ქართველი ენციკლოპედისტი და „განმანათლებელი“, პეტერბურგში 29 წელი მოღვაწეობდა. იქ ყოფნის დროს მან მრავალი მეცნიერული და ლექსიკოგრაფიული ნაშრომი შექმნა. შეადგინა რუსულ-ქართული, ქართული განმარტებითი, საბუნებისმეტყველო და სამკურნალო მცენარეთა ლექსიკონები. იოანე ბაზლიძეს, გოდერძი ფირალიშვილს, ვასილ ჭილაძეს იოანე ბატონიშვილისადმი დიდი პატივისცემით გამსჭვალულთ, მისი დავალებით პეტერბურგში ბევრი თხზულება ქართულად უთარგმნიათ.

იოანე ბაგრატიონი დაინტერესებული ყოფილა ხელოვნების დარგებითაც. გატაცებული იყო ფერწერით, მუსიკით, გალობით. იგი ცნობილია, როგორც მხატვარი. ამას მოწმობს მის მიერ შესრულებული ნახაზები ლოგიკისა და მათემატიკის სახელმძღვანელოებში, ჩანახატები თითქმის ყველა ავტოგრაფიულ ნუსხაში. ალექსანდრე პირველისათვის მას მიურთმევია თავისი ხელით შესრულებული სურათი „საქართველო“, რომლის ესკიზი-დედანი ამჟამად დაცულია საქართველოს სახელმწიფო ცენტრალურ არქივში (ლ. ქუთათელაძე, „იოანე ბაგრატიონი – მხატვარი“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1959, თბილისი, № 11).

ქართული საფერწერო ტექნოლოგიის, კერძოდ, კედლისა და ხატების მოხატულობის შესახებ საინტერესო ცნობებს შეიცავს იოანე ბაგრატიონის ხელით შესრულებული მინაწერი, რომელიც მას დაურთავს იოანე დანიელ პრეისლერის სამხატვრო ხელოვნების სახელმძღვანელოსათვის. ეს სახელმძღვანელო „საფუძვლიანი კანონი ანუ მოკლე ხელისმძღვანელობა მხაზველობითისა ხელოვნებისადმი“ («Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству») ინახება საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში (H–2375, ზომით 36X22, შეიცავს 133 ფ. იხ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა აღწერილობა, H-V, თბილისი, 1949 , გვ. 260-261. ლ. ქუთათელაძე, „იოანე ბაგრატიონის ავტოგრაფული ნუსხების მიმოხილვა“. ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, ტ. I, 1959, თბილისი; გვ. 237).

მხატვრობის სახელმძღვანელოს ტექსტი წარმოდგენილია გერმანულ, რუსულ და ქართულ ენებზე (გერმანულიდან რუსულად თარგმნილია 1795 წელს). გერმანული და რუსული ტექსტები ნაბეჭდია, ხოლო ქართული თარგმანი ხელნაწერის სახითაა მოცემული. ხატვის ძირითადი წესები ოთხ ნაწილადაა გაყოფილი და თითოეულ მათგანს საილუსტრაციოდ დართული აქვს ლითოგრაფიულად შესრულებული ტაბულები. სულ 69 ტაბულაა. წიგნის სამი ნაწილი რუსულიდან ქართულად თარგმნილია 1804 წელს პეტერბურგში ვასილ ჭილაძის მიერ (ხელნაწერი მისივე ხელითაა შესრულებული), ხოლო მეოთხე თავი – „საფუძვლიანი წარმოდგინება და ნათლად ჩუენებაჲ ანატომიისა მხატუართათვის", რომელიც შეიცავს ოთხ ფურცელს (115r-177v), უთარგმნია გოდერძი ფირალიშვილს იოანე ბაგრატიონის დახმარებით. ეს ფურცლები იოანეს ხელითაა დაწერილი. აი, რას ვკითხულობთ ამის შესახებ იოანე ბაგრატიონის ანდერძში: „დასრულდა ანატომიის აღწერა. სახმარად სამხატროისა. აგვისტოსა წელსა ჩყვ, პეტერბურგსა შინა. დარჩა ეს უთარგმნელად. ვასილი მინაევიჩს და გოდერძი ფირალოვს ვათარგმნინე ეს ანატომია. და ძვლებისა და ხორცის სახელების პოვნაში შევეწიე მეფის ძე იოანე და ეს ანატომიაც მევე გარდავსწერე ქართველთ ერისა და მხატვრობისა მსურველთათვის დავშვერ, რომელი არათუ მხატვრობას, არამედ გეომეტრიის ხაზებსაც აცნობებს" (117v).

წიგნი ეძღვნება იოანე ბატონიშვილს – „მათს უგანათლებულესობას საქართველოს მეფის გიორგი XIII-ის ძე იოანეს"; როგორც აღნიშნულია მიმართვაში (11r, 21r-v, 81r). „უმორჩილესი მოსამსახურე" ვასილ ჭილაძე „უქვენაესი და უგულითადესი შეზღვნის" მიზეზად ასახელებს იოანე ბატონიშვილის ხელოვნებისადმი „აღტკინებულ სიყვარულს". ხელნაწერი ეკუთვნოდა იოანე ბატონიშვილის კოლექციას (№ 221).

ჩვენთვის ამჯერად საინტერესოა ტექსტის ბოლოს იოანეს ხელით (118r-188v) შესრულებული მინაწერი, რომლის დართვაც ხელოვნების კანონებისათვის იოანე ბატონიშვილს საჭიროდ მიუჩნევია. როგორც აღინიშნა, ეს მინაწერი შეიცავს საინტერესო ცნობებს კედლის მხატვრობისა და, ასევე, ტილოზე ფერწერული ხატების შემზადების შესახებ. ამ მინაწერს ჩვენ წარმოვადგენთ სრულად და თან კომენტარების სახით ვიძლევით მინაწერში აღნიშნული სამხატვრო ტერმინებისა და მხატვრულ მასალათა ტექნოლოგიასთან დაკავშირებული პროცესების ახსნა-განმარტებებს.

„აქა სახმარად მაჩუᲽნა მე კანონზედ დართუა კედელთა ზედა მხატვრობისა,[1]

---

[1] კედლის მხატვრობა შეიძლება შესრულებული იყოს ქვაზე, თაბაშირზე, ბათქაშზე, ბეტონზე; საღებავები შეიძლება იყოს გახსნილი სხვადასხვანაირად: ზეთზე, კვერცხის გულზე, წყალზე, რის გამოც არსებობს განსხვავება შესრულების ტექნიკურ საშუალებებში. შუასაუკუნეების საქართველოში ცნობილია კედლის მხატვრობის როგორც „al fresco-ს, ასევე „al secco"-ს ტექნიკა. პირველი გულისხმობს კედლის ნოტიო, ნედლ ბათქაშზე წყალში გახსნილი საღებავებით მუშაობას (левкас),

თუ ვითარ ჯერ არს. პირველად კედელი ანუ გაჯით, და ანუ კირით წმინდან გალესონ. და ოდეს გაშრეს ცარცი[1] კარგა დამწვარი თეთრი კარგს წებოს წყალში გაქნან, და მით გაათეთრონ კედელი, დიდის ბეწვის კალმით უნდა ნაუსონ იგი ორჯერ ანუ სამჯერ, და წებო ასე მისცენ, რომ არა სვრიდეს კაცსა ის ცარცი. ოდეს გაშრეს, მაშინ ვინ-არც გნებავს, სახე დახატე ანუ დაახატვინე[2] და ოდეს კედელზედ მოიხაზოს, მაშინ უნდა გქონდეს წებოს წყალი კარგი მოდუღებული. ხოლო წყალი ესე ასე უნდა მოადუღოთ: მოიღე თევზის წებო.[3] თუ ეს ვერ

---

ხოლო მეორე – წებოვანი შენაერთების საშუალებით კედლის მშრალ ზედაპირზე საღებავების დამაგრებას. კედლის მხატვრობის ეს წესი აქვს სწორედ აღწერილი იოანე ბატონიშვილს ზემოთ მოყვანილ მინაწერში.

[1] გაჯი – მინა, ცარცი, იხ. სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა, 1949, გვ. 100. კირი – არის ქვა, დამწვარი, საშენებელად სიმაგრისათვის, იხ. იქვე, გვ. 303.

[2] X ს. სვანური მრავალთავი A–19 შეიცავს იოანე ოქროპირის მთელ რიგ მითითებებს „ტაძრის მწერალთათვის" ანუ ტაძრის მომხატველთათვის: „ჰბაძებთ სიკეთელოვნითა ხატსა სულიერთასა და შეზავებად ფერსა დაამსგავსებდ ხატსა, ე´ა იგი იხილნის კორციელნი და გამოსწერეთ", იხ. ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ლექსიკიდან, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მოამბე, ტ. I, 1959, გვ. 170.

[3] კედლის მშრალ ზედაპირზე მინერალური საღებავები მაგრდება სხვადასხვა ნებოვანი შენაერთებით. მათ შორის ცნობილია რამდენიმე სახის ნებოს ხსნარი: მცენარეული – „ვიშნევოი" (ალუბლის ხეზე ნებოვანი გამონაჟონი), თევზის წებო (თევზის კანისა, ძვლებისა ან საცურაო ბუშტისაგან დამზადებული) და ტყავისა (ხბოს, თხის ან ცხვრის ნაწილებისაგან შემზადებული ნაერთი).

თევზის წებოს შემზადების წესებს საფერწერო ტრაქტატებსა და ენციკლოპედიებში ხშირად ვხვდებით. არსებობს თევზის წებო მშრალი სახითაც. იგი იხსნება თბილ წყალში, არა აქვს სუნი და გემო. მას იყენებენ ეტრატის ან ფაიფურის დასანებებლად.

იხ. П. Симони, К истории обихода книгописца, переплетчика и иконописца при книжном и иконном строении, 1889, стр. 206-208. Ченино Ченини, Трактат о живописи. Москва, 1933 г., стр. 207-2-8: Брокгауз-Ефрон, Энциклопедический словарь. СПБ, 1899, т. 53. стр. 397: А. В. Виниер, Фресковая и темперная живопись, 1948, стр. 44.

თევზის წებო იხმარებოდა ასევე ვარაყის დასაკრავად. ამის შესახებ მითითებულია ვახტანგის ქიმიის წიგნში S–3721: „ქაღალდზედ წიგნის ნაპირზედ სიგანის არშიაზედ ვარაყის დაკვრა ასე უნდა: მოიტანე კარგი თეთრი წებო თევზისა და თხლად მოადუღე. მერე ერთხელ ღრუბლით წაუსვი სადაც ვარაყის დაკვრა გინდოდეს. და გააშრევ ასე რომ ნოტიო კიდევ ჰქონდეს. მერმე კვერცხის წყალი ორჯერ ღრუბლით წაუსვი და ზედ შეაშრევ რომ ხელის ნებზედ არ ეწებებოდეს და ნოტიო კი ჰქონდეს. ისე ზედ ვარაყი დააფინე და თბილი თეგით თავისი რიგით გამთბარი წაუსვი თუ გააგორე თუ დასაჭირებელი იყოს, და დააჭირე. რახან თეგა გაათაო, მერმე კურდღლის ფერხი წაუსვი და გარდაბერტყე და სადაც მეტი ვარაყი არის, ის გადავა". (53 v).

იშოვო, მეკონდახეების[1] წებო დაალბეთ, დახიეთ, უბრალო ცილა გააცალეთ. და მერე დაასხით წყალი ასე, რომ წებოობა ჰქონდეს. კარგია ოდეს მოადუღოთ. ასე მოადუღეთ, რომ არც თხელი იყოს და არცა სქელი, რძესავით იყოს და მერე აქედან დაასხამდეთ ფერებს კარგად გალესილს ფინჯნებში და გალესდეთ. ნახამდეთ პირველ, რომ როგორ გაყვება ბეწვის კალამს. თუ ეჭირებოდეს, მოუმატოთ ეს წებოს წყალი. თუ შეჰკრას, სხუა ხამი წყალი მოუმატოთ იმ ფერადებს და როგორც რიგია, ისე დახატოთ.

უკუეთუ არშიები გინდათ, რაც სიგანე გინდოდეთ, გაზმანეთ ფარგლით, და მერე დანიშნეთ თავს და ბოლოს. მასკუან წმინდა ზონარი თუ ბაწარი გაავლეთ ნახშირში, ანუ ისე დანაყილში გაატარეთ და დაჰკარით იმ დანიშნულზე, ვითარცა წებოები დასვერენ ფიცარზედ ანუ შვერილები ტანისამოსზედ. დააჩნდება იგი, და მერე ბეწვის კალმით გაავლეთ ხაზი რაც ფერი გინდოდეთ და ამაში მაშტაბსაც იხმარებთ კარგსა, სწორესა და გრძელსა: თუ სხვა ფერ გნებავთ კედელი, მოლურჯოთ თუ მონითლოდ, და თუ ყვითლად ანუ მწვანედ, მოიღეთ ლაჟვარდი ანუ ლალი დანაყილი გალესილი როგორც ნამლის[2] რიგია. აურიეთ იმ

---

[1] მაკავშირებლად თევზის წებოს გარდა, იხმარებოდა ტყავის წებო (როგორც ჩანს, აქ მონადირეების – მეკონდახეების ანუ ცხოველური წარმოშობის წებო იგულისხმება).

საინტერესოა, რომ ცხოველური წარმოშობის წებო იხმარებოდა ქაღალდის დასამუშავებლადაც. როგორც ცნობილია, საქართველოში ადგილობრივ ხდებოდა ქაღალდის განებვა და გალესვა. გასანებავად იხმარებოდა როგორც მცენარეული წარმოშობის წებო, ასევე ცხოველურიც. თითოეულ ფურცელს ამოავლებდნენ წებოს ნახარშში, რომელსაც შემდეგ ბეგეავდნენ – ლესავდნენ. იხ. რ. პატარიძე, „ქაღალდის დამუშავების საკითხისათვის ფეოდალურ საქართველოში", პალეოგრ. ძიებანი, ტ. 1, თბილისი, 1965, გვ. 194-205;

[3] В. Участкина, Русская техника в производстве бумаги, Ленинград, 1949, стр. 117; А. В. Виннер, Материалы живописи, Москва, 1954, стр. 106.

[2] საღებავს ძველ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერების მიხედვით ნამალი ეწოდებოდა. „ოცი ხატი ნამლითა დაეანერინე", – აღნიშნავს გრიგოლ ლაბეჭინელი XIII ს. ერთ-ერთი ოთხთავის მინაწერში (A–1563); „ყოველი ბოროტი ეტრატისაგან არს, თუ არა ნამალი კარგი არის" – ვკითხულობთ XI ს. ერთ-ერთ მინაწერში (A–1104, გვ. 96).

მინის საღებავებთან ერთად ფრესკულ მხატვრობაში გამოყენებული იყო მინერალური საღებავებიც. მინის საღებავები, მაგ. სინგური, იხსნებოდა წყალში, მინერალები კი, მაგ. ლალი, ლაჟვარდი თავისი კრისტალური აგებულების გამო სპეციალურ დამუშავებას მოითხოვდნენ. ისინი იფხენებოდნენ, იგლისებოდნენ და წებოვან შენაერთების საშუალებით მაგრდებოდნენ კედლის ზედაპირზე მინის საღებავებს ნაზი, ღია ტონებისაგან განსხვავებით საერთო ფერადოვან გამაში ისინი ინტენსიურ ტონებს იძლევიან. იხ. Н. Коловрат, Древнее искусство фрески, Журн. «Химия и жизнь», 1969, №6, стр. 42-44, № 7, стр. 22-29.

ცარცში და როგორც გინდათ, მქრქალი თუ უფრო ლურჯი,[1] იმ სახედ მოუმატებთ იმ ლურჯს ნამალსა და მერე გაშინჯავთ და შეღებავთ, როგორც რომ ცარცით ისე: ნითლის ფერისთვის აურევთ ლალი[2] (ბეგანს?) ისევ ცარცის წყალში და თუ ცოტას მისცემთ, მოვა პირისფრად და თუ მეტს – უფრო ყირმიზად".[3] და ამასაც ნაუსვამთ ვითარცა ცარცსა იმმა ცარცის კედელზედ. უკეთუ ყეითლად გინდათ,

---

[1] ლაჟვარდი (სპ.) – ლურჯი ქვა (Лазурь), იხ. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, 1887, 642 გვ.

ლაჟვარდი – აღრიალების ქვა (აღრიალების ქვებს შორის ჩამოთვლილია ძონი, ამარტა, ბროლი, ლაჟვარდი და ქარვა), იხ. სულხან-საბა ორბელიანი, ქართული ლექსიკონი, ტ. I, გვ. 404.

ხმელი ბუნების საღებავების შემზადების შესახებ ცნობები დაცულია ქართულ ხელნაწერებში. XVIII ს. ერთ-ერთ ხელნაწერში „ძვირფას თვალთა მოპოვების ისტორია და მათი სამკურნალო თვისებები" (S–3722) ალმასის, იაგუნდის, ლალის, ზურმუხტის, მარგალიტის, ფირუზისა და ძონის თვისებებთან ერთად მითითებულია ლაჟვარდის ხასიათი და მისი საღებავად შემზადების წესი: „პირველად ლბილად გალესონ, მერმე კალითა გარცხიან და სანდაროზითა ცომათ შექმნან. და ხელის ნებზედან კარგად მოზილონ. სამსა ოდენ დღესა დაეხსნან. მას უკანის წყალი მოადუღონ, მერმე ისი ნაკვეთი ცომი წმინდას ჭურჭელსა შიგან ჩადვან და მისი ადუღებული წყალი ზედან დაასხან ასის დრამის წონა და ცალით ხელითა ისი ცომი მას შიგან მოზილონ. ლაჟვარდი გამოვა და ლურჯი წყალი დარჩების და ისი წყალი სამოსლითა კიდეუ გაწურონ და ალაგობრიუ დადუან ვიდრე წყალი დაწმნდეს. მაშინღა სანდაროზი ზეით მოექცევის და ლაჟვარდი ძირს დარჩების, წყალი გადაასხან. ლაჟვარდი გაახმონ, კალითა გაცრან, ლაპარაკითა შეინახონ. გაურცხელი ლაჟვარდი ქაშანურს ჰგავს". 40r-v.

იხ. Витрувий. Десять книг об архитектуре, Москва, 1936, стр. 148; В. А. Щавинский, Очерки по истории техники живописи и технологии красок в Древней Руси, М-Л, 1935, стр. 111-114; А. В. Виннер, Материалы и техника монументально-декоративной живописи, Москва, 1953, стр. 175.

[2] ლალი (სპარს.) ნითელი, ძვირფასი თვალი იხ. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, СПБ, 1887, გვ. იხ. „ძვირფას თვალთა მოპოვების ისტორია და მათი სამკურნალო თვისებები (S–3722): „მისი ბუნება ხმელი არის. ვინცა ლალი თანა იქონიოს, ყოვლისა სენისაგან უზიანოდ იყოს. თირკმელთა ძალსა მისცემს, მიჯნურობასა საქმესა მოუმატებს. და ყოველს კაცსა თანა პატიოსნად ამყოფებს და სიკეთეს აქნევინებს, ცუდსა სიზმარის ნახვასა ეშმაკი ვეღარ აცდენს; და თუ ყმანვილი აკვანში ავად იქცეოდეს, მარჯვენასა მკულავსა შეაბან და დასწყნარდების" (13v-14r). „შვიდი არის მის ფერებისა ფერია. ვითარცა არა ბნელად წითელი მობრწყინვალედ, წითელი მეორე წმინდისა ბრონეულისა ფერი. მესამე ცეცხლის ფერი, მეოთხე ურნაბის ფერი. მეხუთე ღვინის ფერი, მეექვსე მორიალის ფერი, მეშვიდე ხახვის ფერი... (13r).

[3] ყირმიზი – ნითელი. იხ. ლ. ნეიმანი, ქართულ სინონიმთა, ლექსიკონი, თბილისი, 1951, გვ. 352.

აურევთ ზირნიხსა[1] ანუ ყვითელს ოხრასა და ესეც ისე წაესმის ისევე გალესილი; და თუ გნებავთ მწუანე, აურევთ ზირნიხსა და ლალსა ანუ ლაჟვარდსა ერთად ისევ იმ ცარცის წყალში, და როგორიც ფერი გინდათ, მხიარული თუ უფრო ჩაჭირებული ფერი, იმ სახედ მომატებით და ნაკლებ მისცემთ და ამასაც ის სახედ წაუსვამთ იმ კედელს. ხოლო უკეთუ უფრო წითელი გნებავთ, მაშინ სურინჯს[2] აურევთ იმ ცარცში როგორც გნებავთ და ესე გამოვა წითლად ანუ ისე საკუთრად ამით გალესთ, მაშინ უფრო ხარჯი მოგივათ.

უკეთუ გნებავს ტილოზედ[3] ანუ ხამზედ[4] დახატვა რამე, მაშინ უნდა მოადულოთ სახამებელი წყალში, კარგად რომ იწეოდეს და ამით თანასწორედ გაგლისოთ ის ხამი, ანუ წასცხოთ პრტყელს დანასავით გათლილის ფიცრით. თანასწორ, რომ ამოიმსოს, იმ ხამის თუ ტილოს ნაქსოვის თვლები, გააშროთ მერე კარგად, და დახატოთ, როგორც ზეით დავსწერე და ნებოს წყლით გაქნილის ფერადები ვითარიც სახე გნებავსთ.

---

[1] ზირნიხი – სამხატვრო ნამალი, ყვითელი ქვა (**оврипигмент**), იხ. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი, თბილისი, 1961, გვ. 222; ზირნიხი (სპარს.). სამხატურო ნამალი, ყვითელი ქვა, დიში (**желтый мишьяк**) იხ. დ. ჩუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, СПБ, 1887, გვ. 524, ვახტანგის ქიმიის ნიგნში მითითებულია: „ზირნიხი რამდენიმე რიგია. ზოგს უთქვამს, რომ მწვანე არის. ქვა და მიწა არეული ის ერთად არის, ის არ ვარგა. რომელიც რომ გამოიყენება დიაღ ყვითელია. ასრე რომ შიგ ოქროსავით ფურცელი იქმნება. სიწითლეც დაუცემს, შუქსაც აძლევს. ამისთანა კარგია". (39ვ). ამავე წიგნში მოცემულია ზირნიხის ზეთის გამოხდის წესი: „მოიტანე წითელი გინდოდეს თუ ყვითელი ზირნიხი, დანაყე და იმის წონა კირი გაურიე. რკინის ტაფაში ჩაასხი. წყალი გინდოდეს თუ საპნის წყალი დაასხი. ბევრი ადუღე. მერმე ჯამებში გასწურე. წმინდა წყალი ისევ ჯამებში ჩაასხი. ამთენი ადუღე, წყალი გაშრეს, ზეთი დარჩეს (6ვ).

[2] სურინჯი – სამხატურო ნამალი, დამწურის ტყვიისაგან გარდაქცეული ალისფერ კირად (**сурик**) იხ. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი, თბილისი, 1961, გვ. 372.

გაკეთება სურინჯისა ვარხანტის ქიმიის ნიგნის მიხედვით:

„მოიტანე რაერთიც გინდოდეს ტყვია და ერთს რკინაში დაადნევ. რა გადნეს, რკინის კოვზით კარგად ურიე. მანამდის რომ დაწვას, თეთრი მიწა შეიქმნას. მერმე დანაყე წმინდათ და რაც მინა შექმნილ იყოს, გაარჩიე და ის მინა ერთს რკინის ტაფაში ჩაყარე. მერე რკინა უფრო ფართო იმისაგან ზედამ დახურე. ამ ზეთს თავსახურავს ერთი სახელური უყავ რამე, რომ რასამც გინდოდეს მოხდიდე ხოლმე, მერმე ცეცხლში მიეც, ზედამეც დააყარე. პირველზეც ის მიწა გამაედება, მერმე გაწითლდება. რა კარგად იწვას, თავს მოხადე. თუ გაწითლებული იყოს, სურინჯი შექმნილ იყოს, გარდმოიღე და შეინახე. თუ არა და მანამდინ სწვი, სურინჯი შეიქმნას" (S–3721. 17ვ).

იხ. **В. А. Щавинский, Очерки по истории...** стр. 98-100.

[3] ტილო-სელთა და კანაფთა ლარი, იხ. სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა, 1949, გვ.336.

[4] იხ. **А. В. Виннер, Материалы живописи, Москва, 1954, стр. 7; В. А. Щавинский, Очерки по истории...** стр. 51-65.

თუ მუშამბის[1] გაკეთება გნებავს, რომ ზეთით დახატოთ, კარგს მტკიცედ ხამზედ ანუ ტილოზედ პირველად ნაუსვით ვითარცა დავსწერეთ სახამებელი, და მერე სელის ზეთში გალესილი,[2] რაც ფერი წამალი გინდოდესთ, გალესეთ სქლად და მშრალს იმ ტილოზედ ნაუსვით. კარგად და თანასწორ გაჭიმეთ და გაახმევით კარგად. მაგრამ ესე მუშამბა დასქდება.

ეს უმჯობესია: მოიღე რაგითიც ეყოფოდეს მუშამბას. იმ სახით სელის ზეთი ჩაასხით ქვაბში. აადუღე და მერე ანუ ოხრა ანუ ქირმანი ან სხვა ფერი რამ შთაყარეთ წმინდად დანაყილი და აურიეთ რომ არ შეიქმნას ხერკლიანი, კარგად ზილეთ ასე რომ სახამებელსავით გასქელდეს და მერე გაჭიმულ ტილოზედ ნაუსვით თანასწორ დიდი ხის დანით, კარგად მოსქედ, რომ სულ დაიფაროს ის ტილო, და მერე გაახმევით. ესე იქნება პირველი მუშამბა და ხატები ზეთით კარგად დაიხატება ამაზედ, არც დაიმტვრევა.

ამრიგად, იოანე ბატონიშვილის ამ მინაწერში ნათლად ჩანს იოანეს ცოდნა კედლის მხატვრობისა თუ საფერწერო ხატების შემზადების ტექნოლოგიური პროცესებისა.

---

[1] მუშამბა (არაბ.), სანთელში ანუ ფისში გაელებული სამოსელი, რომ წყალი არ შეუვიდეს, იხ; დ. ჩუბინაშვილის ქართული ლექსიკონი, СПБ, 1887, გვ. 910.

[2] 500 ნლის წინათ ჰუბერტ ვან ეიკმა ტილოზე შესრულებული ფერწერული ნამუშევრების უკეთ გაშრობისათვის (რომ არ დამსკდარიყო) გამოიყენა მცენარეული ზეთი. ფერწერული საღებავების შესამაგრებლად მან სელის ზეთი აირჩია. ეს იყო ახალი საშუალება, რომელმაც კვერცხის ემულსია განდევნა.

იხ. Эрнст Бергер, История развития техники масляной живописи, Москва, 1935, стр. 11; А. А. Рыбников, Техника масляной живописи, Москва, 1933, стр. 14, 27.

მრავალთავი VIII, თბ.,
1980, გვ. 50-62

# ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის განვითარება (IX-XIV სს.)

შუასაუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნი მდიდრულადაა შემკული ორნამენტებითა (კამარები, თავსამკაულები, საზედაო ასოები) და მინიატურებით (ცალკეული გამოსახულებანი, სიუჟეტური კომპოზიციები). ხელნაწერი წიგნის მორთულობის სისტემას თავისი მხატვრული პრინციპები გააჩნია. აქ იგულისხმება, დეკორის რა ელემენტებს შეიცავს ხელნაწერი და რა ადგილი უჭირავს ამ ელემენტებს წიგნის საერთო არქიტექტონიკაში.

მხატვრული ფორმების განვითარება და მათი კომპოზიციური ურთიერთობა ტექსტთან განსაზღვრავს მორთულობის საერთო ხასიათს. ამის შესაბამისად ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემა საუკუნეების განმავლობაში მთელ რიგ ცვლილებებს განიცდის. დაწყებული V ს-დან XVIII ს. ჩათვლით იგი გადის განვითარების გარკვეულ ეტაპებს, რომელთაგან თითოეული განსაზღვრული მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებებით ხასიათდება.

ხელნაწერი წიგნის ხელოვნების განვითარების ადრეული ხანის, კერძოდ V-VIII სს. შესახებ მსჯელობა გვიხდება მოუხატავი ხელნაწერების მიხედვით. ნიმუშებად შეიძლება დავასახელოთ V-VI სს. დათარიღებული პალიმფსესტები (Λ–87, A–737). ხანმეტი ლექციონარი, სინას მრავალთავი, სადაც უკვე სავსებით გამოკვეთილი ჩანს ხელნაწერი გვერდების მხატვრული კომპოზიცია.

წიგნის ხელოვნების განვითარების ამ ადრეულ ეტაპზე, როცა ტექსტი დატოვებულია შემკულობისა და ფერადოვნების გარეშე, ხელნაწერი გვერდების მხატვრულობას ქმნის მრგლოვანი ასომთავრულით ნაწერი ტექსტი და მისი საერთო კომპოზიციური განაწილება ფურცელზე. პალიმფსესტური ფურცლები დიდი ზომისაა (მაგ. A–87 ხელნაწერის თავდაპირველი, გადარეცხილი ეტრატის ზომა უდრის 33,5X28. შემდგომ იგი ორადაა გაკეცილი და ნუსხურით ნაწერი ტექსტი პერპენდიკულარულად კვეთს ასომთავრულს) და ამდენად საზედაო ასოები და ტექსტის სვეტები თავისუფლადაა განაწილებული ფურცელზე. ტექსტი დაწერილია მონუმენტური მსხვილი ასოებით. მუხლების დასაწყისები აღნიშნულია გრაფიკულად შესრულებული საზედაო ასოებით, რომლებიც ერთმანეთისაგან გარკვეული ინტერვალითაა დაშორებული და სვეტის ვერტიკალიდან

ყოველთვის გამოწეულია მარცხნივ. მრგლოვანი ასომთავრულის სინატიფე და სილამაზე შესანიშნავად ვლინდება ამ გადიდებული ზომის მთავრულ ასოებში. ამ ეტაპზე მარტივი აგებულების საზედაო ასოები წიგნის მორთულობის ერთადერთი დეკორაციული ელემენტია. საზედაო ასოები და ტექსტი შესრულებულია მოყავისფრო-მოყვითალო მელნით, რაც მშვენივრად ეხამება ოსტატურად დამუშავებული ეტრატის მოყვითალო ფონს [1, 46-47]. წიგნის ხელოვნების განვითარების ამ ადრეულ ეტაპზევე გამოკვეთილი ხელნაწერი ფურცლების ამგვარი დეკორაციული გადაწყვეტა შემდგომ საუკუნეებში საფუძვლად დაედო მხატვრულად მორთულ ხელნაწერ გვერდებს.

ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული მორთულობის ადრეულ ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ IX ს. ადიშის ოთხთავი (ინახება მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში. იგი შესრულებულია 897 ს. ეს ერთადერთი მოხატული ხელნაწერია, რომელიც IX ს-დან შემოგვრჩა), სადაც ტექსტი კვლავინდებურად დატოვებულია შემკულობის გარეშე, ხელნაწერი გვერდების მხატვრულ ეფექტს ქმნის ისევ და ისევ ლამაზი მთავრულით ნაწერი ტექსტი და მისი განაწილება ფურცელზე (ადიშის ოთხთავში მახარებელთა მინიატურები, კამარები და კიბორიუმის გამოსახულება თავმოყრილია ხელნაწერის დასაწყისში, ტექსტი კი დატოვებულია მორთულობის გარეშე). ტექსტის დეკორი მხოლოდ გრაფიკული საზედაო ასოებით აღინიშნება. ოთხი სახარება ერთმანეთისაგან ჯერ არ არის მხატვრულად გამოყოფილი.

ქართულ მოხატულ ხელნაწერთაგან დღემდე უმთავრესად სასულიერო შინაარსის ძეგლებია შემორჩენილი, მათ შორის კი ძირითადად ოთხთავები უნდა დავასახელოთ. არსებული მასალა შესაძლებლობას გვაძლევს თვალი გავადევნოთ ოთხთავის მთლიანი მხატვრული სახის, მისი დეკორაციული სისტემისა და ცალკეულ ელემენტთა ჩამოყალიბება-განვითარების გზას.

ოთხთავის მხატვრული არქიტექტონიკა, მორთულობის შემადგენელი ელემენტები და ელემენტთა განაწილების თანმიმდევრობა ხელნაწერში თვით ოთხთავის შინაარსმა განაპირობა. წიგნის შინაგანმა სტრუქტურამ განსაზღვრა ამ ელემენტთა ადგილი ტექსტში. დეკორის ცალკეული ელემენტები (კამარები, თავსამკაულები, საზედაო ასოები) თანდათანობით ეუფლება ხელნაწერ ფურცლებს, ყალიბდება მორთულობის მხატვრული ფორმები და მათი ურთიერთშეფარდება ტექსტთან. ამის შესაბამისად ხელნაწერი გვერდების დეკორაციული ანსამბლი მხატვრულ-კომპოზიციურ ცვლილებებს განიცდის. ჩვენამდე მოღწეული მოხატული ოთხთავები ამ პროცესს თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგენენ.

X ს. პირველი ნახევრის ჯრუჭის I ოთხთავში (H–1660) ჰპოვა დასაბამი ხელნაწერი წიგნის მორთულობისათვის დამახასიათებელმა იმ კომპოზიციურმა წყობამ, რაც შემდგომ საუკუნეებში ტრადიციად იქცა. მხატვრული მორთულობის შესაბამისობა ოთხთავის სტრუქტურასთან უპირველეს ყოვლისა აღინიშნა სახარების ოთხი თავის ერთმანეთისაგან გამიჯვნით: ოთხთავის ცალკეული თავი იწყება ახალი ფურცლიდან, თითოეული თავის დასაწყისი გამოყოფილია სინ-

გურით შესრულებული სათაურით და დაერთვის შესაბამისი ავტორის – მათეს, მარკოზის, ლუკასა და იოანეს გამოსახულება.

უნდა აღინიშნოს, რომ დეკორაციული სისტემის ჩამოყალიბების პროცესში, როგორც ჩანს, ჯერ სახარებათა ტექსტები ემიჯნება ერთმანეთს, ხოლო შემდეგ ცალკეულ თავს მახარებლის მინიატურა დაერთვის. მაგ. X ს. ოთხთავებში (A–98, S391), როცა მახარებელთა მინიატურები ჯერ კიდევ ხელნაწერის დასაწყისშია თავმოყრილი, სახარების ცალკეული თავი ახალი გვერდიდან იწყება და სინგურით შესრულებული სათაურითაა გამოყოფილი. ჯრუჭის I ოთხთავშიც ჯერ სახარებათა ტექსტები გაემიჯნა ერთმანეთს, ხოლო თავფურცელი ჯვრის გამოსახულებით, კამარები და მინიატურები (თითოეული მახარებლის გამოსახულება ერთ-ერთ კომპოზიციასთან შემხვედრ ფურცელზეა შეთავსებული), როგორც ანდერძიდანაა ცნობილი, ოთხი წლის შემდეგ შესრულდა (აშკარად ჩანს, რომ ისინი ტექსტში მერეა ჩართული: მხატვრობა შესრულებულია ცალკე ფურცლებზე, სხვა ხარისხის ეტრატზე და თავდაპირველ პაგინაციაში არც არის გათვალისწინებული).

სახარების თავების ერთმანეთისაგან გამოყოფას ხელს უწყობს ტექსტის ბოლო ნაწილის დეკორაციულად დაგვირგვინებაც. სტრიქონები განლაგებულია სოლისებურად (H–1660, S–405) ან თავისუფალი ადგილები სტრიქონებისა შევსებულია მხატვრულად განლაგებული წერტილებითა თუ ტალღოვანი ხაზებით.

X ს. ხელნაწერებში სრულდება მხატვრული საზედაო ასოების შექმნის პროცესიც. მარტივი გრაფიკული სახის მთავრული ასოები თანდათანობით იძენენ დეკორაციულ ხვეულებს, ასწვრივ ხაზზე მათ უჩნდებათ ზიგზაგები. იქმნება ხელოვნებითი დამწერლობის ნიმუშები. V-X სს. ძეგლების მიხედვით ქრონოლოგიურად ჩვენ შესაძლებლობა გვაქვს თვალი გავადევნოთ მთავრული ასოების მხატვრულ საზედაო ასოებად თანდათანობითი გარდაქმნის პროცესს [2]. X ს. მეორე ნახევარში უკვე სავსებით ჩამოყალიბებულ მხატვრულ საზედაო ასოებთან გვაქვს საქმე. ისინი ძირითადად თავების დასაწყისშია მოცემული ან ხელნაწერ გვერდებს მუხლების დასაწყისში ამკობენ.

ამრიგად, X ს. მეორე ნახევრის ძეგლებში ჩვენ უკვე ვხვდებით ორნამენტული შემკულობის ყველა ელემენტს: თავსამკაულებს, მხატვრულ საზედაო ასოებს და კამარებს; ამ პერიოდიდან ჩამოყალიბებულია ასევე სახარების დასაწყისი გვერდის მხატვრული კომპოზიციაც: თუ ჯრუჭის I (H–1660) და პარხლის (A–1453) ოთხთავებში თავის დასაწყისი მხოლოდ სინგურით შესრულებული სათაურითაა აღნიშნული, ამავე პერიოდის სხვა ხელნაწერებში (S–405, S–425, S–397) ცალკეულ თავს აგვირგვინებს თავსამკაული. თვით ტექსტი კი იწყება მხატვრული საზედაო ასოთი. შემკულობის შემადგენელი ელემენტებიც გარკვეულ მხატვრულ ფორმაშია გამოხატული. თავსამკაული ერთ შემთხვევაში სწორხაზოვანი ზოლია (S–425), ან მას ასო П-ს მოხაზულობა აქვს (H–1704, A–397, S–405). ზოგჯერ თავსამკაული აგვირგვინებს ტექსტის ერთ, მარცხენა სვეტს,

ხან ტექსტის მთელ სიგანეზეა გაშლილი. კამარა IX-X სს. ხელნაწერებში ყველგან ერთნაირი კონსტრუქციისაა: სვეტებზე დაყრდნობილია ნალისებრი ფორმის ორნამენტული თაღედი; დეკორაციულ ელემენტთა სახესხვაობას კი ორნამენტულ მოტივთა მრავალგვარობა ქმნის.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის ჩამოყალიბების საქმეში, ხელნაწერი წიგნის ცალკეული გვერდის მხატვრული კომპოზიციის გადაწყვეტაში გადამწერს მნიშვნელოვანი როლი მიეკუთვნება. გადამწერი არჩევს ხელნაწერის ფორმატს, აწარმოებს ხელნაწერი გვერდების დაკანონვას, ტექსტის განაწილებას ფურცლებზე, მელნის ფერის შერჩევას; გადამწერმა შეიტანა პირველი ფერადოვანი მახვილი ტექსტში სინგურის სახით, მან შექმნა ხელოვნებითი დამწერლობის პირველი ელემენტები მთავრულ საზედაო ასოებში და სხვ. დიდია გადამწერის როლი ასევე მხატვრულად მორთულ ხელნაწერებშიც: გადაწერის პროცესში იგი ტოვებდა მოსართავად საჭირო ადგილებს, ითვალისწინებდა შინაარსის შესაბამისად ცალკეულ სცენებს მოსახატავად. ზოგჯერ გადამწერი ხელნაწერის მორთულობის შემსრულებელიცაა [3, 240].

IX-X სს. ხელნაწერები ძირითადად ტექსტის ავტორთა, კერძოდ მახარებელთა პორტრეტებითაა დასურათებული (A–40, A–98, H–1660, S–391), მხოლოდ ჯრუჭის I ოთხთავში ვხვდებით სიუჟეტურ კომპოზიციებს. ჯრუჭის I ოთხთავი ამ მხრივ არსებულ მოხატულ ხელნაწერთა შორის პირველი დასურათებული ხელნაწერია. თითოეულ მახარებელთან შემხვედრ ფურცელზე მოცემულია განკურნების ერთ-ერთი სცენა: მარკოზთან ბრმის განკურნება, ლუკასთან განრღვეულის განკურნება, იოანესთან ეშმაკეულის განკურნება, ხოლო მათესთან ნარმოდგენილია ღვთისმშობელი ყრმითურთ ე. ი. დასურათების პრინციპში თხრობითი მხარე გამორიცხულია. ხელნაწერის თავფურცელი, ისევე როგორც ადიშის ოთხთავში, თანაბარი და მრგვალმკლავებიანი ჯვრის გამოსახულებას უჭირავს (ნუსხურის ტექსტი მასში გვიან არის ჩაწერილი), მხოლოდ ადიშის ოთხთავში ჯვრის მკლავებს შორის მახარებელთა წელზევითა გამოსახულებანია ჩართული.

ქართულ ხელნაწერთა ტექსტის დეკორაციულ გაფორმებაში ფერადოვან მხარეს უდიდესი ყურადღება ექცევა. განსაკუთრებით დიდ გამოყენებას პოულობს სინგურის საღებავი. იგი ერთგვარად ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას ტექსტის მნიშვნელოვან ადგილებზე. სინგურით შესრულებულია სათაურები, გრაფიკული საზედაო ასოები, მრავალი დეკორაციული დეტალი, ცალკეული სტრიქონები ტექსტში. საყურადღებოა, რომ ფხვიერი ოქრო ორნამენტებსა და საზედაო ასოებში სინგურის სარჩულზეა დაფერილი. სინგური გვხვდება მინიატურულ მხატვრობაშიც, განსაკუთრებით ფერადოვანი აქცენტების სახით (მაგ. ჯრუჭისა II–1666 და გელათის Q–908 ოთხთავებში ვედრების კომპოზიციაში ქრისტე დგას წითელი ფერის ბალიშზე, რაც ხაზს უსვამს ცენტრალური ფიგურის გამოყოფას).

IX-X სს. ხელნაწერთა უმრავლესობა ანდერძ-მინაწერების მიხედვით სამხრეთ საქართველოშია შესრულებული. შესრულების მანერაში, ორნამენტულ სახეებსა და კოლორიტში ჩანს სამხრეთ საქართველოს მხატვრული სკოლისათვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. შესრულების ტექნიკას წერის გრაფიკული მანერა წარმოადგენს. ნახატში ძირითადი და წამყვანია ხაზი. წერის ეს მანერა შეხამებულია კოლორიტულ მხარესთან. ამ ხელნაწერთა კოლორიტულ გამას ახასიათებს ნაზი, ნათელი ფერები, აკვარელისებრი გამჭვირვალე საღებავები (სინგური, ფირუზისფერი, ცისფერი, ყვითელი). ამ სკოლის ტრადიციათა სიძველე ხანგრძლივი და მეტად მყარი აღმოჩნდა წიგნის მხატვრული შემკულობის განვითარების მთელ მანძილზე.

ამრიგად, V-X სს. ეს არის ქართული ხელნაწერი წიგნის განვითარებაში შემოქმედებითი ძიების, მხატვრულ ფორმათა თანდათანობითი განვითარების ხანა. IX-X სს. ჩნდება წიგნის მორთულობის ცალკეული ელემენტები, თანდათანობით ყალიბდება წიგნის დეკორაციული სისტემა. მხატვრული თვალსაზრისით ეს პერიოდი არის მეტად ორიგინალური, სტილსა და იკონოგრაფიაში შუასაუკუნეების ხელოვნებაში მიღებული ნორმებისაგან ჯერ კიდევ თავისუფალი ხანა, როცა კიდევ ცოცხალია ელინისტური ხელოვნების ტრადიციები.

XI ს. ქართული ხელოვნების ყველა დარგისათვის და განსაკუთრებით ქართული ხელნაწერი წიგნის ხელოვნებისათვის მეტად საინტერესო ხანას ნარმოადგენს. ყველა იმ ძირითადმა ტენდენციამ, რომელსაც დასაბამი მიეცა ადრეულ შუასაუკუნეებში, ამ ხანისათვის მიიღო მთლიანი განვითარება როგორც არქიტექტურასა და ჭედურ ხელოვნებაში, ასევე კედლის ფერწერასა თუ ხელნაწერი წიგნის შემკულობაში. ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემა, ცალკეულ ელემენტთა მხატვრული ფორმებიც ამ პერიოდიდან საკუთარი ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს. ხელნაწერის მხატვრული არქიტექტონიკა შეესაბამება ტექსტის შედგენილობას, მის შინაარსობლივ მხარეს.

ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემა XI ს-დან შემდეგნაირადაა წარმოდგენილი: ხელნაწერის დასაწყისში ევსებიოსის კარპიანესადმი წერილის ტექსტია, რომელიც ზოგჯერ ჩასმულია მხატვრულად დამუშავებულ ჩარჩოში ან თავსამკაულითაა შემკული; მას მოსდევს ორნამენტირებულ ჩარჩოში ჩასმული სახარების საძიებელთა – კანონთა ტაბულები, ე. წ. კამარები; ოთხთავის თავები ერთმანეთისაგან გამიჯნულია მახარებელთა მინიატურებით. თითოეულ თავს შესაბამისი ავტორის – მათეს, მარკოზის, ლუკასა და იოანეს – გამოსახულება ახლავს; სახარების დასაწყისი შემკულია თავსამკაულითა და მხატვრული საზედაო ასოთი; ტექსტში მუხლების დასაწყისი აღნიშნულია გრაფიკულად შესრულებული ან მოხატული საზედაო ასოებით. ოთხთავის ტექსტს უძღვის მოხატული თავფურცელი; ხელნაწერი დასურათებულია ახალი აღთქმის კომპოზიციებით. ზოგჯერ სახარების ტექსტი დაწერილებითაა ილუსტრირებული (მაგ. გელათისა და ჯრუჭის II და მოქვის ოთხთავებში). გამონაკლისის სახით ოთხთავის ტექსტის ბოლოს გვხვდება დეკორაციულად გაფორმებული

ავგაროზის წერილი (იხ. ალაევრდისა A–484 და გელათის Q–908 ოთხთავები). ასეთია ოთხთავის მორთულობის სრული ანსამბლი.

შემკულობის ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ელემენტი ერთ ხელნაწერში იშვიათადაა თავმოყრილი, მაგრამ ზოგიერთი მათგანი, კერძოდ, მახარებელთა მინიატურები, კამარები და თავსამკაულები მოხატული ოთხთავის აუცილებელი კომპონენტებია.

დასურათებული ოთხთავი შეიძლება შევადაროთ მოხატულ ტაძარს: ოთხთავის მხატვრობაში, ისევე როგორც ეკლესიის სასურათო სისტემაში, ქრისტიანული იდეოლოგია ანალოგიურ მხატვრულ ფორმებში აისახა. ოთხთავის ფურცლებზე, მსგავსად ეკლესიის მოხატული კედლებისა, წარმოდგენილია კომპოზიციები სახარებიდან, მაგრამ წიგნის საილუსტრაციო ციკლი აღქმის თვალსაზრისით განსხვავებულია ტაძრისაგან. თუ ტაძრის მოხატულ კედლებზე მაყურებლის თვალწინ ერთდროულად და ერთიანად იშლება მონუმენტური ციკლი სიუჟეტური სცენებისა და მაყურებლისათვის ყოველთვის თვალსაჩინოა ძირითადი ცენტრი კომპოზიციისა (ქრისტესა თუ ჯვრის გამოსახულება გუმბათში ემთხვევა თვით ეკლესიის არქიტექტურულ ჩონჩხს), ხელნაწერში სიუჟეტების თანმიმდევრულ განაწილებას თანდათანობით შევყავართ ქრისტეს პიროვნების სამყაროში. გარდა ამისა, თუ ეკლესიის მოხატულობაში აღებულია ძირითადი სცენები ქრისტეს ცხოვრებიდან, წიგნში მეტია სიუჟეტური კომპოზიციების არჩევის შესაძლებლობანი, ახალი აღქმის ტექსტის დაწვრილებითი თხრობა. ერთი ამბავი ზოგჯერ რამდენიმე სურათის მეშვეობითაა გადმოცემული, თხრობის ერთი და იგივე ციკლი სახარების ცალკეულ თავში მეორდება. რელიგიური თემატიკა, სახარების სცენების იკონოგრაფიული ნორმები დადგენილი იყო ეკლესიის მიერ, შემუშავებული იყო გამოსახულებათა იერარქიული სისტემა, ფიგურების გამოხატვა ხდებოდა რანგების მიხედვით. ქრისტე, ღვთისმშობელი, ანგელოზები, წინასწარმეტყველები, მოციქულები და წმინდანები გამოისახებოდნენ იერარქიული პრინციპით. გამოსახულებათა თუ რელიგიური სიუჟეტურის განაწილება კი შეესაბამებოდა ხუროთმოძღვრულ ჩონჩხს. ამ იერარქიულ სისტემაში თითოეულ გამოსახულებას განეკუთვნებოდა თავისი სათანადო ადგილი სიწმიდის ხარისხისა და მნიშვნელობის მიხედვით. ოტო დემუსი ბიზანტიურ მოზაიკურ დეკორში გამოარჩევს სამ ზომას: ზეცას, სამოთხეს და მიწიერ სამყაროს. პირველს შეეფარდება გუმბათი და მაღალი კამარები, აფსიდის კონქის ჩათვლის, მეორეს – ტრომპები, პანდიტივები და კამარების ზემო ნაწილები და მესამეს – უფრო დაბალი კამარები და კედლის ზემო ნაწილები [4, 31-32].

ბიზანტიის ეკლესიის იერარქიულ სისტემაში უმაღლესი ზონა – გუმბათი უჭირავს ყოვლისმპყრობელს (პანტოკრატორს) – ქრისტეს ან ამაღლების კომპოზიციას [5, 97; 6, 13] (ანგელოზებს აჰყავთ ქრისტე ზეცაში), ხოლო კონქში ღვთისმშობელია გამოსახული. ტაძრის შუა რეგისტრში განაწილებულია სცენები ქრისტეს ცხოვრებიდან – ძირითადად საუფლო დღესასწაულები. ქვედა რეგისტრი კი წმინდანთა გამოსახულებებისა და ქტიტორებისათვის არის განკუთ-

ვნილი. უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ეკლესიებში უმაღლეს ზონას – გუმბათს ქრისტეს ნაცვლად ქრისტეს სიმბოლო – ჯვარი ან ჯვრის ამაღლება იკავებს, ხოლო კონქში ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესიებში – ღვთისმშობელი (გელათის ტაძარი), დანარჩენ შემთხვევებში კი გამოსახულია ვედრების (Деисус) კომპოზიცია.

რეგისტრებად დაყოფა ანუ სასურათო ციკლის იერარქიული პრინციპი ქართული ოთხთავის მოხატულობაშიც დაცულია, მხოლოდ აქ იგი განხორციელებულია არა სივრცობრივი ურთიერთობის რთული სისტემით, არამედ გამოსახულებათა თუ ცალკეულ სცენათა თანმიმდევრული განაწილებით: უმაღლეს ზონას ხელნაწერში შეესაბამება თავფურცელი, რომელზედაც გამოსახულია ჯვარი ან ვედრების კომპოზიცია, ხოლო მეორე რეგისტრს შეესაბამება ხელნაწერ ტექსტში განაწილებული ახალი აღთქმის სიუჟეტები. რაც შეეხება საერო პირებს და წმინდანებს (ისინი ოთხთავში იშვიათად გვხვდებიან), მათი გამოსახულებანი მხატვრის მიერ ნებისმიერადაა განაწილებული ხელნაწერში. მაგ., მოქვის ოთხთავში (Q–902) მომგებელი – დანიელ მოქვის ეპისკოპოსი ტექსტის ბოლოსაა მოცემული, X ს. მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულის შემდგენელი – იოანე მტბევარი ბასილ ეპისკოპოსთან ერთად გვერდის თავისუფალ არეზეა გამოსახული (S–425, 60r) და სხვ.

ქართულ ხელნაწერთა მოხატულობის შედარებამ საეკლესიო მხატვრობასთან ცხადყო, რომ ქართული ოთხთავის შემკულობა ადგილობრივ ტრადიციებს უკავშირდება. როგორც აღინიშნა, თუ მოხატულ ტაძრებში რანგით უმაღლესი გუმბათში ან კონქში გამოისახება, შუასაუკუნეების ხელნაწერთა დეკორში სასურათო სისტემის ცენტრი ოთხთავის დასაწყისში – თავფურცელზეა წარმოდგენილი. ბიზანტიური კედლის მხატვრობისა და ასევე ბიზანტიური ხელნაწერი დეკორისაგან განსხვავებით ქართული ოთხთავების თავფურცელზე ქართული ტრადიციების შესაბამისად ყოველთვის წარმოდგენილია ჯვარი ან ვედრების კომპოზიცია. ერთადერთი გამონაკლისია ე. წ. ვანის ქართული ოთხთავი (A–1335), სადაც თავფურცელზე ქრისტეა მახარებელთა შორის გამოსახული, რაც აიხსნება იმით, რომ ხელნაწერი ბერძენი ოსტატის – მიქაელ კორესელის მიერაა მოხატული. საინტერესოა, რომ IX ს. ადიშის ოთხთავის თავფურცელზე გამოსახული კომპოზიცია – თანაბარი და მრგვალმკლავებიანი ჯვარი, რომელთა მკლავებს შორის მახარებელთა ნელზევითა გამოსახულებებია ჩართული, მოგვაგონებს ჯვარგუმბათიანი ტიპის ეკლესიების გეგმას ჭრილში პანდატივებში გამოსახული მახარებლებით. თვით მახარებელთა გამოსახვაც პანდატივებში ნელზევით, როგორც მიუთითებს შ. ამირანაშვილი, ასევე ქართულ ეკლესიათა მოხატულობისთვისაა დამახასიათებელი [7, 37].

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ თავფურცელზე წარმოდგენილი ჯვრის გამოსახულება მხატვრული ფორმითაც შეესაბამება ტაძრის რელიეფებსა თუ არქიტექტურაში დამკვიდრებულ მხატვრულ ტრადიციებს და ქრონოლოგიურად მიჰყვება მათ ფორმათა ცვალებადობას. მაგ. ბოლნისის სიონის ტაძარზე

გამოკვეთილი თანაბარი და მრგვალმკლავებიანი ჯვარი ადიშისა და ჯრუჭის I ოთხთავების თავფურცელზე წარმოდგენილი ჯვრის მსგავსია. ჯვრის ასეთი ფორმა (ტეტრაკონქი) საფუძვლად უდევს მცხეთის ჯვრის, ატენის, მარტვილის ეკლესიების გეგმებს. XI ს-დან ქართულ ხელნაწერებში დამკვიდრებული ჯვარი – ქვედა დაგრძელებული მკლავით (იხ. მესტიისა და ალავერდის ოთხთავები) შეესაბამება ამავე ხანის ტაძრის ფასადებზე გამოსახულ ჯვრის ფორმასა და ასევე არქიტექტურული ძეგლების – სვეტიცხოველის, ალავერდის, ბაგრატის ტაძრების გეგმების მოხაზულობას.

ოთხთავის მხატვრული კომპოზიციის ჩამოყალიბებასთან ერთად განსაზღვრულია შემადგენელ ელემენტთა მხატვრული ფორმებიც. XI ს-ში ყალიბდება ცალკეულ ელემენტთა არქიტექტონიკა: კამარის ზედანი, თავსამკაული და მახარებელთა ჩარჩოები თაღოვანი მოხაზულობის ნაცვლად სწორკუთხა ფორმას იღებენ. დეკორის ძირითადი ელემენტები თავმოყრილია სახარების დასაწყისში. ორნამენტული დეკორი ქმნის კამარებს, თავსამკაულებს, მახარებელთა ჩარჩოებს, ხოლო თვით ტექსტში – საზედაო ასოებს.

ამავე პერიოდიდან დადგენილია გამოსახულებათა იკონოგრაფიული ნორმები. დაკანონებულია მახარებელთა მჯდომარე ტიპი, რაც ადრეული ხანის ფეხზე მდგომი ფიგურებისაგან განსხვავებით საესებით შეესაბამება ხელნაწერის სწორკუთხა ფორმატს. თითოეულ მახარებელს თავისი დამახასიათებელი პორტრეტული ნიშნები აქვს.

XI ს. მოხატული ოთხთავების გვერდით (S–962, A–484, A–28) შეიძლება დავასახელოთ ორი სვინაქსარი (H–2211 და A–648), გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებანი (A–1, A–96) და სჯულის კანონები (S–143, A–96); ექვთიმე მთაწმიდელის სვინაქსარის (A–648) გარდა, ეს ხელნაწერები თავსამკაულებითა და საზედაო ასოებითაა მოხატული. მათი მოხატვის პრინციპი ექვემდებარება ცალკეული თავის დეკორაციულ გაფორმებას დასაწყისში. თავსამკაულს მოსდევს სინგურით შესრულებული, ხშირად ვრცელი სათაური; ტექსტი და სათაური იწყება მხატვრული საზედაო ასოთი. ამ პერიოდის დასურათებულ ოთხთავთა შორის უნდა აღინიშნოს ალავერდის ოთხთავი. მახარებელთა გამოსახულებების გარდა, ალავერდის ოთხთავის ტექსტს დართული აქვს დასურათებული ავგაროზის წერილი. სვინაქსარი A–648 გამოირჩევა მრავალრიცხოვანი მინიატურებით [8, 12-74], ამჟამად ხელნაწერში 72 ფურცელი და 75 მინიატურაა შემორჩენილი. საინტერესოა, რომ კ. კეკელიძე პაგინაციის მიხედვით ხელნაწერის 400 ფურცელს აღადგენს [9, 297-310] ე. ი. ამჟამად სვინაქსარის ერთი მეექვსედი ნაწილია შემორჩენილი. ხელნაწერი შემკულია წმინდანთა გამოსახულებებითა და ახალი აღთქმის სცენებით. რამდენიმე კომპოზიციის გარდა, მინიატურები თვით დანერილ ტექსტშია ჩართული. ხელნაწერის დეკორაციულ სისტემას გადამწერი ბასილი აწესრიგებს. იგი, როგორც სხვა, მის მიერ გადაწერილი ხელნაწერებიდან (A–96, A–92, S–143, A–1) ირკვევა, მხატვარი – დეკორატორიცაა [10]. მოხატული ბერძნული ორიგინალის მიხედვით იგი შინაარსის შესაბამის ადგილებში ტოვებს

თავისუფალ ადგილებს მოსახატავად და შესაძლოა ზოგი კომპოზიციაც მის მიერ იყოს შესრულებული.

ამ პერიოდის ხელნაწერთა თავფურცელზე ასევე გამოსახულია ჯვარი (H–1741, S–962, A–484, მესტიის ოთხთავი), მხოლოდ მისი მოხაზულობა ადიშისა და ჯრუჭის I ხელნაწერებისაგან განსხვავებულია: ჯვრის ქვედა მკლავი ნაგრძელებულია და პოსტამენტზეა შედგმული.

ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული მორთულობის განვითარებაში დიდი როლი ითამაშეს როგორც საქართველოს, ასევე საზღვარგარეთულმა მონასტრებმა [11], სადაც არა მარტო ითარგმნებოდა და იწერებოდა, არამედ იხატებოდა კიდეც ხელნაწერები. საზღვარგარეთულ ქართულ მონასტრებში, კერძოდ ათონზე, შავ მთაზე, კონსტანტინოპოლის მახლობლად რომანას ხეობაში ქართველებს უხდებოდათ თანამშრომლობა ბერძნებთან. აქ მრავალი ძეგლი ითარგმნებოდა ბერძნული ენიდან და ქართველ ოსტატებს შეეძლოთ ესარგებლათ ორიგინალში არსებული მხატვრული ნიმუშებით. ყოველივე ამან კი განაპირობა ის გარემოება, რომ ქართული ხელნაწერის მორთულობამ შეითვისა ბიზანტიური წიგნის მორთულობისათვის დამახასიათებელი გარეგნული ბრწყინვალება, მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკის ხერხები და მორთულობის ზოგიერთი ნიმუში.

XI ს. ხელნაწერები საშუალებას იძლევა გამოიყოს ცალკეული მხატვრული სკოლები. სამხრეთ საქართველოში შესრულებული ხელნაწერების (A–28, A–87, A–136, მესტიის ოთხთავი და სხვ.) გვერდით შეიძლება დავასახელოთ საზღვარგარეთულ კერებში, კერძოდ კონსტანტინოპოლში (A–648, A–1, A–96, S143), შავ მთაზე (A–484, S–962), ათონზე (A–92) შესრულებული ე. წ. „საზეიმო“ ტიპის ხელნაწერები, რომლებიც საფერწერო ტექნიკით, გარეგნული ბრწყინვალებითა და მორთულობის ზოგიერთი ელემენტით ბიზანტიურ ნიმუშებს უკავშირდება. იყო შემთხვევები, როცა ტაო-კლარჯეთის სკოლის მხატვრული ტრადიციები საზღვარგარეთის კერებში გადაიტანეს. მაგ. შატბერდის ცნობილი მოღვაწეები დავითი და ივანე ჯიბისძეები [12] წასულან შავ მთაზე, სადაც აუშენებიათ ძელი ცხოველის სახელობის ეკლესია, რომელსაც შესწირეს ივანეს მიერ გადაწერილი სვინაქსარი (H–2211, 450v-452v).

XI ს-ში შემუშავებული მხატვრული პრინციპები ტრადიციული ხდება; ამ პრინციპების საფუძველზე შემდგომ საუკუნეებში ქართველი ოსტატები მრავალ, ერთმანეთისაგან განსხვავებულ, მხატვრულ ნიმუშებს ქმნიან, მაგრამ თუ XI ს. აჯამებს და ამტკიცებს წინა საუკუნეების მონაპოვარს, გარკვეულ მხატვრულ სახეებში აყალიბებს მას, XII ს. ხელნაწერი წიგნის შემკულობა იმეორებს ამ მიღწევებს, მხოლოდ უფრო მდიდრულსა და საზეიმოს ხდის მას. ამ პერიოდის წიგნის დეკორაციული სისტემა შემადგენელი ელემენტებითა და მათი განაწილებით ტექსტში არ განსხვავდება წინა საუკუნეებისაგან, მაგრამ მისი ორნამენტაცია მრავალფეროვანი ხდება: საზედაო ასოები, თავსამკაულები

და კამარები მორთულობის სხვადასხვა დეკორაციული ელემენტებითა და ცალკეული სცენებითაა გამდიდრებული.

XII ს. ხელნაწერებიც უმთავრესად ოთხთავებია. ისინი ძირითადად შემკულია ოთხთავის მორთულობის აუცილებელი ელემენტებით – მახარებელთა გამოსახულებებით, კამარებით, თავსამკაულებითა და საზედაო ასოებით (H–2070, H–2075, H–1706, H–1707, Q–906, Q–907 და სხვ.). მაგრამ ამ პერიოდში გვხვდება მრავალი მინიატურით დასურათებული ხელნაწერებიც: ასტრონომიული ტრაქტატი – A–65, გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებანი – A–907, ზატიკი – A–734; განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გელათისა (Q–908) და ჯრუჭის II ოთხთავები, რომელთა ტექსტი დაწვრილებითაა ილუსტრირებული ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სცენებით.

XII ს. და XIII ს. პირველი ნახევრის ხელნაწერებში (ვანის A–1335, ლაფსყალდისა და ეჩმიაძინში დაცული ქართული ოთხთავი) ორნამენტული დეკორის სიუხვე აღინიშნა, უპირველეს ყოვლისა, დასაწყისი გვერდის მდიდრულად მორთვაში. გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავებში თავსამკაული ოთხკუთხა ფორმისაა და ტექსტის მთელ სიგანეზეა გაშლილი. მის ცენტრში ტეტრაკონქის ფორმის ცარიელი სიბრტყეა ამოკვეთილი სათაურებისათვის. ჯრუჭის II ოთხთავის ორნამენტულ ნახატში ოთხივე მხარეს კუთხეებში მედალიონების სახით ჩართულია ანგელოზთა და წმინდანთა წელზევითა გამოსახულებანი (80r, 124r, 201r). ზოგჯერ სახარების დასაწყის გვერდზე შინაარსის დამასურათებელი მინიატურაა ჩართული, რის გამოც ტექსტისათვის ძალიან მცირე ადგილია დატოვებული. კამარები და თავსამკაულები შემკულია მდიდრული დეკორაციული ელემენტებით: ჯვრებით, შადრევნებით, ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებით (ბიჭვინთის ოთხთავი H–2120, ვანის ოთხთავი A–1335, ლაფსყალდის ოთხთავი და სხვ.). გელათის ოთხთავის კამარებს ამკობენ პატარა მედალიონებში ჩართული გამოსახულებანი და კომპოზიციები (მაგ. ვედრება, აბრაამის მსხვერპლად შეწირვა და სხვ.). XII ს-ში ხელნაწერის თავფურცელზე ჯვრის გამოსახულების გარდა გვხვდება ვედრების სცენაც. ეს კომპოზიცია ნარმოდგენილია ჯრუჭის II და გელათის მდიდრულად მორთულ ოთხთავებში. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ არანაკლები ყურადღება ექცევა ევსებიოსის წერილის მოხატვას, რაც დამახასიათებელია არა მარტო ბიზანტიური ხელნაწერებისათვის. ქართული ხელნაწერი წიგნის შემკულობაში მთელ რიგ შემთხვევებში წარმოდგენილია კამარის (იხ. XI ს. ოთხთავები S–962, A–484) ან თავსამკაულის სახით (იხ. XII ს. გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავები. აგრეთვე XIII ს. იენაშის ოთხთავი). ჯრუჭის II ოთხთავში ანგელოზი მიაფრიალებს გრაგნილს, ხოლო თვით წერილის განლაგება ჯვარს ქმნის.

XII ს. და XIII ს. პირველი ნახევრის ხელნაწერებში შექმნილი მდიდრული დეკორაციული მორთულობა ახალ ფორმებს მოითხოვს და XIII ს. მეორე ნახევარში ხელნაწერის გაფორმებაში ჩვენ უკვე ვხვდებით ახალ დეკორაციულ სტილს. XIII-XIV სს. მთელ რიგ ოთხთავებში (A–138, A–496, A–922) დეკორის

შემადგენელი ელემენტები არ იცვლება, განსხვავება მათ კომპოზიციურ წყობაშია. იცვლება მორთულობის ელემენტთა ურთიერთშეფარდება ტექსტთან და ამის შესაბამისად დაწერილი გვერდის მხატვრული სახეც. ამ პერიოდის დეკორაციული მორთულობა მხატვრულ-სტილისტურ ცვლილებებს განიცდის, რაც ასევე გამოვლინდა ორნამენტულ მოტივთა საერთო ნახატის შესრულებასა და მათ მხატვრულ დამუშავებაში.

მხატვრულ ფორმათა შემდგომი განვითარება და ახალი სტილის თავისებურებანი უპირველეს ყოვლისა გამოიხატა სახარების ცალკეული თავის დასაწყისის დეკორაციულ გაფორმებაში. თუ XI-XII სს-ში სახარების დასაწყისი გვერდის კომპოზიციური გადაწყვეტა კლასიკური სიცხადით ხასიათდება (ინიციალი, თავსამკაული და დაწერილი ტექსტი ერთიან მხატვრულ ანსამბლში დამოუკიდებელ დეკორაციულ ელემენტს წარმოადგენს), XIII ს. მთელ რიგ ხელნაწერებში (A–138, A922, A–496 და სხვ.) ტექსტი და შემკულობა ერთიანობაშია გააზრებული. თავსამკაულთა ნახატი მთლიანი, დაუნაწევრებელი სიბრტყეა, ჩარჩოსთან ერთად იგი ერთიან ორნამენტულ მონახაზს ქმნის. თავსამკაული და ხშირად მინიატურებზე გამოსახულ კომპოზიციათა დეტალები (A–26, A–496) არა მარტო უკუაგდებს ჩარჩოს, არამედ სცილდება უკვე მის საზღვრებს; ინიციალიც ამ საერთო სტილს პასუხობს: იგი გართულებული, პროპორციულად გაზრდილია, ხშირ შემთხვევაში ერწყმის თავსამკაულს. ტექსტიც ანგარიშს უწევს მხატვრულ ინიციალთა მოხაზულობას. იგი გარს შემოწერს დეკორის დეტალებს. მხატვრული თვალსაზრისით ასეთი ერთიანობა კლასიკურ მშვიდ ფორმებს არღვევს, ერთგვარი დინამიკურობა შეაქვს გვერდის საერთო კომპოზიციაში. ორნამენტული ნახატი აქა-იქ შეუფერავადაა დატოვებული. ფერადოვან გამაში ეტრატის ფერიც ღებულობს მონაწილეობას.

ხელნაწერი წიგნის ორნამენტული დეკორის სტილისტური ცვლილებები გვერდიგვერდ მიჰყვება არქიტექტურული ძეგლების ფასადების დეკორაციული ორნამენტიკის განვითარებას. XI ს. კლასიკური ხანის ორნამენტი, რიტმულ განმეორებაზე აგებული, მკაფიო და სადაა, თვალი ძალდაუტანებლად აღიქვამს ცალკეული ელემენტის მონახაზს. XII და განსაკუთრებით XIII ს-ში გართულებულ ორნამენტიკასთან გვაქვს საქმე: გეომეტრიული, ლენტისებური, წნული ორნამენტიკის სახეობანი შევსებულია მცენარეული ორნამენტით. შეინიშნება, რომ ე. წ. „საზეიმო" ტიპის ხელნაწერებში უმთავრესად ყვავილოვანი ორნამენტია განვითარებული, ხოლო „ხალხური" მიმართულების ხელნაწერებში ძირითადად ვაზის ფოთლის ორნამენტებს ეხვდებით. XIII ს. ფასადების შემკულობის სისტემა გამოირჩევა დეკორის ჭარბი სიმდიდრით „ჩნდება მოთხოვნილება, რომ ნაწარმოები ცხოველხატულ მთელს შეადგენდეს" [13, 9]. რამდენად გადატვირთული და უხვი გვეჩვენება იკორთის, ბეთანიის, წუღრუღაშენის, ქვათახევისა და ფიტარეთის ფასადების მხატვრული კომპოზიცია სამთავისის ან სამთავროს ორნამეტიკასთან შედარებით. ეს იგივეა, როცა ვადარებთ XIII ს. ზემოაღნიშნულ დეკორს ჯიბისძეების სვინაქსარისა თუ ურბნისის ოთხთავების

შემკულობას. ასეთივე მხატვრული პრინციპებია გამოყენებული XII-XIII სს. ოქრომჭედლობის ნიმუშებშიც, სადაც აშკარად ჩანს „მისწრაფება მდიდრულ-დეკორაციულ-ცხოველხატული ეფექტის შექმნისა“ [14, 89].

განსაკუთრებით დიდი როლი ენიჭება ამ პერიოდის ხელნაწერებში გადამწერს. ტექსტისა და ორნამენტული შემკულობის ურთიერთკავშირი მიგვითითებს, რომ მთელ რიგ ხელნაწერებში გადამწერი და მომხატველი ერთი პიროვნებაა. ქართული ხელნაწერების შესწავლა მიგვითითებს, რომ არსებობს გადამწერ-მინიატურისტი (A–25, Q–902) და გადამწერ-დეკორატორი (იენაშის ოთხთავი, A–28, A–496, S–425). უმეტეს შემთხვევაში გადამწერი ტექსტის ორნამენტული მორთულობის შემსრულებელია. განსაკუთრებით ეს მოვლენა თავს იჩენს XIII ს. მეორე ნახევარსა და XIV ს. ხელნაწერებში; ამდენად, გადამწერი არა მარტო განსაზღვრავს ტექსტის მხატვრულ სახეს, არამედ იგი დასაბამს აძლევს საერთო მხატვრული სტილის განვითარებასაც.

XIII ს. მეორე ნახევარსა და XIV ს-ში საქართველოში შექმნილმა მძიმე პოლიტიკურმა ვითარებამ გავლენა იქონია ხელოვნების ცალკეული დარგებისა და მათ შორის წიგნის ხელოვნების განვითარებაზეც. მაგრამ ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერების მიხედვით შეიძლება ითქვას, რომ წიგნის გაფორმების ტრადიცია საქართველოში არ შეწყვეტილა. ამ პერიოდის ხელნაწერთა უმეტესობა „ხალხური“ წარმომავლობისაა და გადამწერის მიერ შესრულებული ჩანს. ამ ხელნაწერთა შემკულობა სადაა. იგი ძირითადად წარმოდგენილია ორნამენტული დეკორით. თავსამკაული უმეტეს შემთხვევაში წარმოადგენს გრეხილ ზოლს (H–1367, H–1392, H–600 და სხვ.), რომლის ნახატი შესრულებულია ტექსტის მელნით და აქა-იქ შეფერადებულია სინგურით.

XIV ს. ხალხური მიმართულების ხელნაწერთაგან გამოირჩევა ავგაროზ ბანდაისძის ოთხთავი H–2125. იგი ყურადღებას იპყრობს მხატვრული ელემენტების კომპოზიციური წყობით, კოლორიტითა და ნახატის შესრულების მანერით. ხელნაწერის მორთულობა სამხრეთ საქართველოს მხატვრული სკოლის ტრადიციებს აგრძელებს. ხელნაწერი მოხატულია თავსამკაულებით, კამარებითა და მახარებელთა გამოსახულებებით. როგორც ანდერძებიდან ჩანს, კამარები და მახარებელთა გამოსახულებები შესრულებულია მხატვარ ავგაროზ ბანდაისძის მიერ, რომელიც ამავე დროს ცნობილია როგორც კალიგრაფი. ექსპრესიული სახეები დიდი ნუშისმაგვარი თვალებით, წითელი ფერის სიჭარბე და წერის ფართე მანერა საოცარ მხატვრულ ეფექტს ქმნის. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ჟღერადი სინგურის გამოყენება საერთო კოლორიტულ ანსამბლში. წითელი ფერი ხან ლოკალურია (შარავანდედი, კარადისა და ბალიშის ნაწილები), ხან სხივისებურად განლაგებული ხაზებით ამუშავებს ტანისამოსს. ნაოჭებს შორის ეტრატი გამოსჭვივის, რაც მეტ სიმსუბუქეს ანიჭებს ნახატს, ერთგვარად ფერების თამაშს იწვევს (თითქოს მოცისფრო-მოვერცხლისფრო ტონი ერევა ტანისამოსის ნაოჭებს). ლოკალურ ფერებს ოსტატი ამუშავებს ვაზის ფოთლის ორნამენტით. ეს მოტივი ჯერ კიდევ ადრეული ხანის ქართულ ხელნაწერებში,

კერძოდ მიქაელ მოდრეკილის იადგარშია (S–425) გამოყენებული. საუკუნეების მანძილზე ეს თემა მრავალი სხვადასხვა ვარიაციით ვითარდება და შეინიშნება, რომ მოგვიანებითაც კერძოდ XIII-XIV სს. ხელნაწერებშიც მეორდება (იხ. A–18, H–1789, H–2084 და სხვ.).

მდიდრულად მოხატულმა ხელნაწერებმა ერთეულების სახით მოაღწია ჩვენამდე. იხ. შიომღვიმისა (H–1344) და 1300 წლით დათარიღებული მოქვის (Q–902) ოთხთავები.

შიომღვიმის ოთხთავი მორთულია მდიდრული კამარებით, მახარებელთა გამოსახულებებითა და თავსამკაულებით, რომელთა ცენტრში მედალიონის სახით ჩართულია ქრისტეს გამოსახულებანი. მხატვრობა შესრულებულია ცხოველსახული მანერით, მაგრამ ორნამენტულ ნახატში ყურადღებას იპყრობს ხშირად შეფერადების გარეშე დატოვებული დეტალები, რითაც გრაფიკულ ხაზს ენიჭება უპირატესობა.

მოქვის ოთხთავი, ჯრუჭის II და გელათის ოთხთავების მსგავსად, მრავალი მინიატურითაა დასურათებული. მინიატურები ჩართულია ორ სვეტად დაწერილ ტექსტში და თანმიმდევრულად ასახავს ქრისტეს ცხოვრების ამბებს. თვით ტექსტი მორთულია დიდი ზომის ხუთასზე მეტი მხატვრული საზედაო ასოთი, სადაც შერწყმულია გეომეტრიული და მცენარეული სახის ორნამენტები. მოქვის ოთხთავი ქართული წიგნის მხატვრობის ისტორიაში საფერწერო ტექნიკის თავისებურებების მხრივ უნიკალური მოვლენაა. მისი მინიატურები დახატულია ოქროზე. ჩვეულებრივ ოქროს ფონი შემოწერს გამოსახულებებს, რომლებიც შესრულებულია ეტრატზე ღია ყავისფერი ან მონითალო ფერის კონტურით. ამ შემთხვევაში კი საღებავი ოქროს სარჩულზეა დადებული. როგორც ჩანს, ეტრატსა და ოქროს ფენას შორის შემაკავშირებელი არ აღმოჩნდა მყარი და დღეისათვის საღებავები ოქროს ფონთან ერთად იტკიცება და ცვივა.

ამრიგად, IX-XIII სს. ქართული ოხთავების მხატვრული თავისებურებების გათვალისწინების საფუძველზე ჩვენ მოკლედ წარმოვადგინეთ მისი დეკორაციული სისტემის, წიგნის მხატვრული კომპოზიციის განვითარების გზა.

## ლიტერატურა


1. Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., Тбилиси. 1967.
2. ელ. მაჭავარიანი, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს.). ხელნაწერთა ინსტიტუტის მრავალთავი II, თბილისი, 1975.
3. ელ. მაჭავარიანი, გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი ნიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მრავალთავი, III, 1976.
4. K. Demus, Byzantine mosaic decoration (Aspects of monumental art in Byzantium), London, 1947.
5. В. Н. Лазарев, Система живописной декорации Византийского храма IX-XI веков, Византийская живопись, М., 1972.
6. В. Д. Лихачева, Искусство книги, Константинополь, XI век., Москва, 1976.
7. შ. ამირანაშვილი, ქართული კედლის მხატვრობის დასურათებული დედნის ფრაგმენტები, არილი, თბილისი, 1925.
8. Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской книги XI – начала XIII вв. Тбилиси, 1973.
9. К. Кекелидзе, Иерусалимский Канонарь VII века, Тифлис, 1912.
10. Е. Мачавариани, Группа грузинских украшенных рукописей первой трети XI века, принадлежащая Константинопольской художественной школе. II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси. 1977.
11. კ. კეკელიძე, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. IV, 1957; ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, თბილისი, 1962, ნაკვ. 1.
12. ელ. მეტრეველი, შავი მთის მწიგნობრული კერის ისტორიიდან XI საუკუნის პირველ ნახევარში. საქ. სახელმწ. მუზეუმის მოამბე, XX ს. თბილისი, 1959.
13. რ. შმერლინგი, ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი, თბილისი, 1954.
14. რ. ყენია, ხახულის ღვთისმშობლის ხატის კარედის მოჭედილობა, თბილისი, 1971.

ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“ 2,
თბ., 1980, გვ. 52-60.

# ათონის ივერთა მონასტერი და X-XI სს. ქართული მოხატული ნიგნი

„ეს იყო უდიდესი ქართული სამწიგნობრო ცენტრი, ქართული კულტურის მძლავრი კერა“.

კ. კეკელიძე

შუასაუკუნეების ხელოვნებაში დიდი ყურადღება ექცეოდა ხელნაწერის შემკობას ორნამენტებითა და მინიატურებით. იმდროინდელი წიგნის მომხატველნი სავსებით დაუფლებულნი ჩანან ხელნაწერთა დეკორაციული მორთულობის ოსტატობას. ქართველ ხელოვანთა ფანტაზია მუდამ დაუშრეტელი, შემოქმედებითი იყო. საქართველოს ფარგლებსა თუ საზღვარგარეთულ სამწიგნობრო კერებში თავისი ერისადმი დიდი სიყვარულით მიმდინარეობდა ხელნაწერი წიგნების შექმნის ესოდენ რთული პროცესი. შუასაუკუნეების მყუდრო მონასტრებში „ძმობაში“ გაერთიანებული კოლექტივის ანუ „ჴელი მწიგნობრობისაჲს“ წარმომადგენლები ერთობლივი შრომითა და რუდუნებით წერდნენ, ხატავდნენ, მოსავდნენ თუ კაზმავდნენ ხელნაწერებს.[1] ცნობები და მოწმობანი იმის შესახებ, თუ რა მძიმე ვითარებაში უხდებოდათ წიგნის ოსტატებს ამ მეტად სერიოზული სამუშაოს შესრულება და როგორი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდნენ ისინი ამ საქმეს ხშირად გვხვდება ანდერძ-მინაწერებში: „ღმერთმან იცის, ვაჲმე და ვაჲმე ჭირნი უსახლობისა და უადგილობისანი, რომელ სხვასა არავის ნაჰკიდებია ესევითარი, რამეთუ სოფლისა ღელვათა და განსაცდელთა შინა ვეფალი ყელამდისინ“ (A–840), ან კიდევ: „ამის სიკეთისათვის ესთენი მოვიჭირვე, რომელ ორსა წელსა ვწერე და ვამოწმე ქართულთა ოთხთავთა სიკეთისათვის“ (A–1459).

საუკუნეთა მანძილზე, სანამ ნაბეჭდმა წიგნმა არ შეცვალა ხელით გადაწერილი წიგნი, ჩვენმა წინაპრებმა ხელნაწერი წიგნის მრავალი ათასი ნიმუში

[1] ივ ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1940, 55-56, შ. მესხია, ხელოსნური ნარმოებისა და შრომის ორგანიზაციის საკითხები X-XII სს. ქართულ მონასტრებში, მიმომხილველი, I, თბილისი, 1949, გვ. 60.

შექმნეს, რომლებიც ამჟამად ძვირფას ეროვნულ საუნჯედ იქცა. სამწუხაროა, რომ ბევრი წიგნის ოსტატის სახელი დღეს უცნობია ჩვენთვის, მაგრამ ყოველი ანდერძი იმაზე მეტყველებს, რომ ამ ოსტატებს სავსებით შეგნებული ჰქონდათ შრომის მნიშვნელობა და ფასი. ამ დიდ შრომას მათ მომავლის რწმენაც უადვილებდათ, მტკიცედ სჯეროდათ, რომ საუკუნოდ დარჩებოდა მათი ნაამაგარი: „ჴელი მწერლისა მინასა შინა ლპების და ნაწერნი ჰგიან“ (H–76), „მშრომელნი მტუერ და ნაცარ ვიქმნებით, ხოლო ნაშრომი ჰგიეს უკუნისამდე“ (A–26).

მრავალი ხელნაწერი გადაიწერა და მოიხატა საქართველოში – შატბერდის, პარხლის, ოშკის, წყაროსთავისა და სხვა ეკლესია-მონასტრებში. ნიგნის ხელოვნების შესანიშნავი ძეგლები შეიქმნა საქართველოს ფარგლებს გარეთ არსებულ მონასტრებშიც: კალიპოსის ლავრა შავ მთაზე, რომანა და ხორა კონსტანტინოპოლში, ათონის ივერთა მონასტერი საბერძნეთში, ჯვრის მონასტერი იერუსალიმში. ისინი ამავე დროს, სამწიგნობრო ცენტრებს მოადგნენ.

ძველი ქართული მწერლობის საზღვარგარეთულ კერებს შორის ათონი მნიშვნელოვან ეროვნულ სამწიგნობრო-საგანმანათლებლო ცენტრს წარმოადგენდა. ათონის ივერთა მონასტერი, რომელიც დაარსებულ იქნა 980-983 წლებში საბერძნეთში ქალკედონის ნახევარკუნძულზე იოანე და თორნიკე ქართველი დიდებულების მიერ, საუკუნეების განმავლობაში ქართველთა სამოღვაწეო ასპარეზი იყო.[1] აქ ნაყოფიერი სამეცნიერო და ლიტერატურული საქმიანობა წარმოებდა: ითარგმნებოდა და იწერებოდა მნიშვნელოვანი ლიტერატურული ძეგლები. X-XI საუკუნეებში ათონმა დიდი როლი შეასრულა შუასაუკუნეების წიგნის ხელოვნების განვითარების საქმეში.

ათონის სამწიგნობრო სკოლას შემოქმედებითი ურთიერთობა ჰქონდა უცხოეთის სხვა კერებთან. ქართველ მოღვაწეებსა და წიგნის ოსტატებს თანამშროლობა უხდებოდათ იმდროინდელი მოწინავე კულტურული წრეების წარმომადგენლებთან. თავის მხრივ, ბევრი საუკეთესო ტრადიცია – ლიტერატურული თუ მხატვრული გადაჰქონდათ მათ საქართველოდან. ხელნაწერი ნიგნებით მდიდრდებოდა ქართული სავანე. XIII საუკუნეში იგი „დიდ ნიგნსაცავად“ არის აღიარებული. ცნობილია, ათონს ჩამოდიოდნენ სარწმუნო დედნის მოსაძიებლად. თამარ მეფის მიერ კონსტანტინოპოლში დაკვეთილი ხელნაწერის ანდერძში ნათქვამია: „ბერი ზაქარია მირაივიდა მთასა წმიდასა, ძიება ყო გიორგის მიერ აღწერილი წმიდისა მის სახარებისათვის და პოა დიდსა ნიგნსა საცავსა“ (A–1335, 266v). ათონი დღესაც მნიშვნელოვანი ნიგნსაცავია (ათონის ივერთა მონასტერთან დაკავშირებული X-XI საუკუნეების მოხატული ხელნაწერები, რომელთაც წინამდებარე სტატიაში ვეცნობით, ამჟამად ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებშია დაცული).

---

[1] კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1960, გვ. 185-247.

X საუკუნეში ათონის მხატვრული სკოლა მჭიდროდაა დაკავშირებული ტაო-კლარჯეთთან. ამ მხრიდან ათონს წამოსული მოღვაწეები აგრძელებენ არა მარტო ლიტერატურულ, არამედ ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული მორთულობის საუკეთესო ტრადიციებს. როგორც ცნობილია, ქართული ხელნაწერი ნიგნის დეკორაციულ შემკულობაში შეინიშნება ორი მხატვრული მიმართულება.[1] საზეიმო, მდიდრულად მორთული ხელნაწერების გვერდით არსებობენ ხალხური წარმომავლობის ხელნაწერები, რომელთაც ტაო-კლარჯეთის მხატვრულმა სკოლამ მისცა დასაბამი. ამ ტრადიციის გავლენით შექმნეს ქართველმა ოსტატებმა წიგნის მხატვრობის მრავალი ნიმუში საზღვარგარეთის სამწიგნობრო კერებში. მაგ. შავ მთაზეა დავით ჯიბისძის დაკვეთით გადაწერილი და მოხატული XI საუკუნის სვინაქსარი (H–2211) ივანე ჯიბისძის მიერ.[2]

წიგნის მოხატულობის ეროვნულ ტრადიციებზეა შექმნილი ათონზე X საუკუნის ხელნაწერები: „საწელიწდო სახარება" (H–1704),[3] „აპოკალიპსის ანდრია კესარიესეული კომენტარები" (A–397).[4] შესრულების მხატვრული სტილით ეს ხელნაწერები დიდ მსგავსებას პოულობენ შატბერდსა, წყაროსთავსა თუ ოშკში შესრულებული ხელნაწერების დეკორაციულ მორთულობასთან. მხატვრული სტილის ერთიანობა აშკარად ჩანს შესრულების მანერაში, საზედაო ასოების მოხაზულობაში, ორნამენტულ ნახატსა თუ კოლორიტში. გამჭვირვალე საღებავები, წერის გრაფიკული მანერა, ნაზი ფერადოვანი შეხამება – ეს ის თავისებურებებია, რითაც ათონის მოხატული ხელნაწერები სამხრეთ საქართველოში შექმნილ ნიმუშებს უკავშირდება.

„საწელიწდო სახარება" თავსამკაულებითა და საზედაო ასოებითაა შემკული. საფერწერო ტექნიკის მხრივ მეტად საინტერესო ხელნაწერია. ტექსტის ფურცლები დაზიანებულია – გადასულია ნაწერი, ხოლო ფერადებით შესრულებული მხატვრობა – ორნამენტები, საზედაო ასოები და სინგურით დაწერილი სტრიქონები ტექსტში მშვენივრადაა შენახული. საღებავების შემადგენლობა და ეტრატთან მათი დამაკავშირებელი ნივთიერება მეტად გამძლე და მყარი აღმოჩნდა. კოლორიტულ ფერს ლურჯისა და ოქროს შეხამება ქმნის. ორნამენტების ძირითადი მონახაზი ლურჯითაა შესრულებული. ოქრო

---

[1] Д. Гордеев. Миниатюры древнегрузинских лицевых рукописей Сионского древнехранилища, Ars. вып. 2-3. Тбилиси. стр. რ. შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშები, თბილისი, 1940, გვ. 20.

[2] ელ. მეტრეველი, შავი მთის მწიგნობრული კერის ისტორიისათვის XI ს. პირველ ნახევარში, საქ. სახ. მუზეუმის მოამბე, XX B. 1959, გვ. 95.

[3] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, H–IV თბილისი, 1950, გვ. 128-129.

[4] Ф. Жордания. Описание рукописей Тбилисского Церковного Музея, т. I, Тифлис. стр. 392-395; Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий, Тбилиси, 1979, стр. 160-164, ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, თბილისი, 1980, გვ. 204.

სინგურის სარჩულზეა დაფერილი როგორც ორნამენტებში, ასევე საზედაო ასოების მოხაზულობაში. ინიციალი გრაფიკული სახისაა, ზოგჯერ ყვავილოვანი დეტალებით გამდიდრებული.

„აპოკალიპსის ანდრია კესარიელისეული კომენტარების" ტექსტი, თავსამკაულებისა და საზედაო ასოების გარდა, კიდეებზე შემკულია თევზების, ჩიტების, ფარშევანგების გამოსახულებებით. ისინი შესრულებულია ტექსტის მელნით გრაფიკულად. აღსანიშნავია, რომ მხატვრობა გადამწერს ეკუთვნის. შინაარსის შესაბამის ადგილებს გადამწერი თვითონ ასურათებს. მაგ. სვიმეონ მესვეტის ცხოვრების ერთერთ საზედაო ასოსთან ტექსტის შინაარსის მიხედვით, მას უკეთური კაცის სახე დაუხატავს, რომელიც, როგორც ბოროტი და ავი, თვითონვე გადაუხაზავს. ჯვრის გამოსახულებაში, რომელიც პოსტამენტზეა შედგმული, ტექსტის ხელითვე, როგორც ჩანს, გადამწერის ანდერძია ჩაწერილი: „ქრისტე, შეიწყალე დოსითე" (111r). ნახატს ოსტატი ასრულებს მწვანე და ყვითელი საღებავით. საღებავი ეტრატს ეფინება თხელ ფენად. თავსამკაულთა ნახატში ფონი ეტრატისაა. ორნამენტული მონახაზი ტექსტის მელნითაა შესრულებული. ერთ-ერთი თავსამკაული შეფერადების გარეშეა დატოვებული (შესრულების ეს ნესი შეადარეთ სამხრეთ საქართველოში შესრულებულ ხელნაწერებს: S–425, A–135, A–87 და სხვ.).

XI საუკუნიდან ათონის სამწიგნობრო სკოლა მჭიდრო კავშირს ამყარებს კონსტანტინოპოლთან. X საუკუნის ბოლოს, როგორც აღნიშნავდა კ. კეკელიძე, „ქართული ეკლესიის ცხოვრებაში შემობრუნება იწყეს იერუსალიმური ტრადიციებიდან კონსტანტინოპოლურისაკენ".[1] ეს აშკარად აისახა ლიტერატურულ ტრადიციებში. XI საუკუნის პირველ მესამედში შექმნილი ხელნაწერი წიგნის მხატვრობაც ამის ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს.

XI საუკუნის პირველ მესამედში ათონს შემოქმედებითი ურთიერთობა აქვს კონსტანტინოპოლის მონასტრებთან – ხორასა და აგიაპანტთან. ათონის ივერიის მონასტრის დაკვეთით ხორას მონასტერში სრულდება შემდეგი მოხატული ხელნაწერები: მცირე სვინაქსარი (A–648),[2] გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულება (A–1),[3] ორი ხელნაწერი მცირე სჯულის კანონისა: A–96[4] და

---

[1] К. Кекелидзе, Иерусалимский Канонарь VII века, Тифлис, 1912, стр. 298.

[2] Ф. Жордания, Описание рукописей... т. II, стр. 132-133; К. Кекелидзе, Иерусалимский Канонарь, стр. 297-310; Г. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI нач. XIII вв., Тбилиси, 1973, стр. 12-75, Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий, Тбилиси, 1979, стр. 143-147 (1967 წლის გამოცემაში იხ. გვ. 158).

[3] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა A–I$_{1}$, თბილისი, 1967, გვ. 7-17;

[4] ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბილისი, 1967, გვ. 36-37; ელ. გიუნაშვილი, მცირე სჯულის კანონი, თბილისი, 1972, გვ. 14; ქართ. ხელნ. აღწ. A–I$_{11}$, გვ. 393-396.

S–143,[1] ხოლო ყოველთა წმიდასა აგიაპანტს გადაიწერა კრებული, რომელიც შეიცავს მაქსიმე აღმასრულებლის თხზულებებს (Q–34).[2] თავის მხრივ ათონზე, ღვთისმშობლის ეკლესიაში გადაიწერა და მოიხატა ერთ-ერთი ხელნაწერი გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებისა (A–92).[3]

ზემოთ ჩამოთვლილი ნუსხები ექვთიმე მთაწმიდელის თარგმანებს ნარმოადგენს. ექვთიმე მთაწმიდელი, რომელსაც ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერები „ქართველ განმანათლებელს" უწოდებენ, მრავალ ნუსხას თარგმნის ბერძნულიდან: „ლოცვასა მომიხსენეთ გლახაკი ეფთვიმე, რომელმაც ვთარგმნე ესე ბერძნულისაგან ქართულად" – ვკითხულობთ ხელნაწერის ანდერძში (A–96, 182v). მნიშვნელოვან ლიტერატურულ და მთარგმნელობით საქმიანობას ეწეოდა ექვთიმე ქართველთა წმიდა მთას ათონის მონასტრის გამგებლობასთან ერთად (იგი მონასტერს 14 წლის განმავლობაში ხელმძღვანელობდა): „ყოველთა კეთილთა მისთა ზედა და მრავალთა შრომათა ესეცა სრულყო და ქართველთა ენასა გამოუცხადა ნაწილი" – ნათქვამია ერთ-ერთი ხელნაწერის ანდერძში (A–92, 284r). ექვთიმე მთაწმიდელისეული ნათარგმნი ავტოგრაფული ნუსხა იმავ დროს იღებდა ხელნაწერი წიგნის სახეს: ლამაზად ინერებოდა და იხატებოდა. იკინძებოდა, იმოსებოდა: „ახლად თარგმნა წმიდამან და ღმერთშემოსილმან მამამან ეფთვიმე" – მითითებულია ანდერძში (A–92, 284r).

ექვთიმეს ნათარგმნი მოხატული ხელნაწერები დაკვეთილია ზაქარია ბანაელი მამადმთავრის მიერ. „წმიდაი ზაქარია მამადმთავარი, ბანაელი სვინგელოზი, ზაქარია ვალაშკერტელი – ეპისკოპოსი ვალაშკერტისა, ზაქარია ივერიელი" – ასეთია XI საუკუნის ქართველი სასულიერო პირის, ქართული კულტურის დიდი მოამაგის – ზაქარიას ტიტულატურა ამავე პერიოდის საისტორიო წყაროებრისა და ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერების მიხედვით.[4] ამ ისტორიული მონაცემებით, ზაქარია საქართველოში ყოფნის დროს სასულიერო პირია, ხოლო 1022 წლის შემდგომ, საქართველოდან გაძევების შემდეგ იღვწის ქართული კულტურის განვითარებისათვის – მეცენატობს ქართული ხელნაწერების შექმნა-გამრავლებას. საქართველოში ყოფნის დროს ზაქარია ჯერ ბანას კათედრალის მამადმთავარია – სვინგელოზი,[5] ხოლო შემდეგ, საქართველოდან გაძევების წინ,

---

[1] ხელნ. ინსტ. აღწ. S–1, თბილისი, 1960, გვ. 152-154.

[2] საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა აღწერილობა, Q –1, თბილისი, 1957, გვ. 36-38; ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ. I, ნაკვ. II, თბილისი, 1962, გვ. 463-464; მისივე, ძველი ქართული... 1980, გვ. 248.

[3] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, A–I$_1$, თბილისი, 1973, გვ. 326-332.

[4] ელ. მაჭავარიანი, გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს, ხელ. ინსტ. მრავალთავი, IV, 1975, იხ. ტაბ. გვ. 25.

[5] სვინგელოზი – **соксельник**. – მაღალი საეკლესიო თანამდებობის პირი, იხ. კ. კეკელიძის ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 338.

ხელმძღვანელობს ვალაშკერტში არსებულ ქართულ საეპისკოპოსო კათედრას".[1] XI საუკუნის სომეხი ისტორიკოსი, არისტაკეს ლასტივერტეცი გვაუწყებს, რომ ზაქარიამ, როგორც ვალაშკერტის ეპისკოპოსმა, 1021 წელს მონაწილეობა მიიღო ბიზანტიის იმპერატორ ბასილი II და ქართველთა მეფე გიორგი I შორის მოლაპარაკებაში. სომხური საისტორიო წყაროს მიხედვით კეისარმა უნდობლობა გამოუცხადა ზაქარიას და საქართველოდან გააძევა კონსტანტინოპოლში, საიდანაც ზაქარია სამშობლოში აღარც დაბრუნებულა. ბასილისავე ბრძანებით კონსტანტინეპოლში მას ენა ამოაგლიჯეს.[2]

ზაქარიას სამშობლოდან გაძევების შემდგომ ამბებს შეიცავენ მის მიერ დაკვეთილი ქართული ხელნაწერები. ამ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერების მიხედვით 1028-1031 წლებში (ზოგიერთ ხელნაწერს თარიღი უზის, ზოგი აქ მოხსენიებული ისტორიული პირებით თარიღდება) ზაქარია ჯერ კონსტანტინოპოლში, ხოლო შემდგომ ათონზეა დამკვიდრებული. მდიდრულად დასურათებული სვინაქსარის 12 სტრიქონიან ბერძნულ ენაზე ლექსად დაწერილ ანდერძში" (A–648, 71v), სადაც თხრობა ზაქარიას პირით მიმინარეობს, იგი „ივერიელია"[3] – ივერიის მონასტრის მონაზონია, ხოლო ამავე ხელნაწერის სხვა ანდერძში (72r) ზუსტდება მისი ადგილსამყოფელი: ზაქარია პიღურის მონასტრის მწირად,[4] ანუ მკვიდრად იხსენიება.[5]

დღეისათვის ცნობილია ზაქარიას მიერ დაკვეთილი 6 ხელნაწერი:. მცირე სვინაქსარი (A–648), გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულება (A–1), ორი ხელნაწერი მცირე სჯულის კანონისა (A–96 და S–143), კრებული (Q–34) და სახარება სამოციქულო (K–176),[6] ამ ხელნაწერთა პირველი ოთხი მოხატულია.

---

[1] Н. Кондаков. и Д. Бакрадзе. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, Петерб., 1890, стр. 170; ე. თაყაიშვილი არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგალში 1907 წელს, პარიზი, 1938, გვ. 78-79.

[2] «Повествование Вардапета Аристакеса Ластивертци». Перевод с древнеармянского, вступительная статья, комментарии и приложения К. Н. Юзбашяна, Москва, 1968 г. стр. 60, 66. „არისტაკეს ლასტივერტეცი", ისტორია, ქართული თარგმანი გამოკვლევით, კომენტარებითა და საძიებლებით გამოსცა ნ. ცაგარეიშვილმა, თბილისი, 1974, გვ. 22-23, 45, 50-51.

[3] თ. ყაუხჩიშვილი, ზოგი ქართული ხელნაწერის ბერძნული მინაწერები, მიმომხილველი, II, თბილისი, 1951, გვ.467-468.

[4] მწირობა – დამკვიდრება, ცხოვრება, იხ. ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, თბილისი, 1973, გვ. 310.

[5] ზაქარიას, როგორც ათონის ივერიის მონასტრის მკვიდრის აღმნიშვნელი ტერმინი „ივერიელი" სომხურ საისტორიო ლიტერატურაში კონფესიონალური მნიშვნელობითაა გაგებული. იხ. В. А. Арутюнова-Фиданян. «Типик Григория Пакуриана». 1970. стр. 130; П. Мурадян, Грузинская эпиграфика Армении. Ереван. 1977, стр. 77-78.

[6] ილ. აბულაძე, საქმე მოციქულთა, თბილისი, 1950, გვ. 019-020; ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. I, თბილისი, 1953, გვ. 331-332; ლ. მენაბდე, ძველი ქართული... ტ. I, ნაკვ. II, გვ. 463-464.

ზაქარიას მიერ დაკვეთილმა ხელნაწერებმა ნათლად წარმოაჩინა ზაქარიას, როგორც ქართული კულტურისათვის თავდადებული მოღვაწის სახე (ყველა ხელნაწერში მრავალგზის იხსენიება, როგორც დამკვეთი) და ბევრი საინტერესო ცნობებით შეავსო მისი ბიოგრაფია. ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერები არა მარტო აგრძელებენ ზაქარიას ბიოგრაფიას 1022 წლის შემდგომ, არამედ საინტერესო მონაცემებს გვაძლევენ ზაქარიას წარმომავლობისა და ასევე საქართველოში მისი მღვანეობის შესახებ. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა მცირე სვინაქსარის ბოლოს დართული ვრცელი ანდერძი (A–648, 72r).

აი, რას ვკითხულობთ სვინაქსარის ანდერძში:

„და სალოცველად ს᷾ლისა მზრ
დელისა და შემოქმედისაქმისა
დავით ქართველთა კურაპ
ალატისა: რ᷾ლისამცა ს᷾ლი
ბრწყინავს სსფ᷾ვლსა ცათასა
და სახსენებელად ს᷾ლსა მოძ
ღუართა და მშობელთა ჩე
მთასა არსენი მამადმ
თავრისა ბაკურისსა და
თეკლაიასსა პატრიაქის
სა ასათისსა დავითისსა
და დაფანჩულისასა
და მეცა უხმარი შვილი მ᷾თი და
არაღირსი წყალობისაჲ
ხსენებულმყ᷾ვთ წ᷾თა ლოც
ვათა თქ᷾ნთა რ᷾ა ერთობი
თ ღირს ვიქმნეთ ადგილ
სა მას საწადელსა მართალ
თა საყოფელსა და საუკ᷾ნო
დწარუვალსა
დაიწერა ქ᷾ლქსა შ᷾ა დიდსა
კოსტანტინოპოლის ახალსა
ჰრომსა დასაბამითგან
თა წელთა
ვ᷾რ ბერძენნი ითუალვენ
ხ᷾ფ᷾ლ ინდიქტიონსა ი᷾გ
ქართველთა ქრონიკონსა
სნ: მეფობასა ჰრომანოზის
სა პატრიაქობასა ალექსი
სა და ჩემსა მწირობასა პი

ღურისა მონასტერსა: ჴელი
თა შვილისა ჩემისა ბასილი
ეტრატაჲსითა: ქ᷾ნ სასყიდე
ლი შრომისა მისისაჲ მიანიჭენ ა᷾ნ

სვინაქსარის ანდერძი ნაკლულია, ამიტომაც არ იწყება იგი მოხატული საზედაო ასოთი. ანდერძს დასაწყისში აკლია, როგორც ჩანს, რამდენიმე სტრიქონი. წინა ფურცელი, რომელზედაც მთავრდებოდა სვინაქსარის ტექსტი და იწყებოდა ანდერძი, ამჟამად დაკარგულია. უნდა აღინიშნოს, რომ შემორჩენილია ხელნაწერის მხოლოდ ერთი მეექვსედი. კ. კეკელიძემ არსებული პაგინირებული რვეულების მიხედვით მიიჩნია, რომ ხელნაწერი თავდაპირველად 400 ფურცელს შეიცავდა. ანდერძი დაწერილია ბასილი ეტრატაჲს მიერ, მხოლოდ თხრობა ზაქარია ვალაშკერტელის პირით მიმდინარეობს (უნდა აღინიშნოს, რომ გადამწერის იმ ანდერძებში, სადაც თხრობა ზაქარიას პირით მიმდინარეობს, იგი თავის თავს ტიტულებით არ მოიხსენიებს იხ. A–648, 71v, 72r).

კ. კეკელიძე ამ ანდერძს არ თვლიდა ხელნაწერის თანადროულად, რადგან ლასტივერტეცის ცნობაზე დაყრდნობით ფიქრობდა, რომ 1022 წლის შემდეგ ზაქარიას შესახებ არაეითარი ცნობა არ არსებობდა; თუმცა მას აღნიშნული აქვს, რომ თ. ჟორდანია ამ გვერდს ხელნაწერის თანადროულად მიიჩნევს.[1] უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგიერთმა მკვლევარმა კ. კეკელიძის მოსაზრებაზე დაყრდნობით მცირე სვინაქსარი ათონზე შესრულებულად ჩათვალა.

ანდერძი რომ ხელნაწერის თანადროულია, აშკარად დასტურდება პალეოგრაფიული თავისებურებებით, ანდერძის შედგენილობითა და მხატვრული გაფორმებით. ანდერძი დაწერილია ტექსტის მელნით ტექსტის ხელითვე, მხოლოდ უფრო ნვრილი ნუსხურით, ბასილის მიერ შესრულებული სხვა ხელნაწერთა ანდერძების მსგავსად. აღსანიშნავია, რომ „ეტრატაჲს" ეპითეტით ბასილი სხვა ხელნაწერშიაც (A–96, 72v, 182v) იხსენიება. ანდერძის ზოგიერთი ფრაზაც ზუსტად მეორდება სხვა ხელნაწერა ანდერძებში, მაგალითად ბოლო ფრაზა „ღ᷾ნ სასყიდელი მოგანიჭოს ა᷾ნ იყავნ" მეორდება A–1 ხელნაწერის ერთერთ ანდერძში (175r). აბზაცების დასაწყისში საზედაო ასოები და ხელნაწერის თანადროული რვეულებრივი პაგინაცია ორმაგი, ურთიერთგადამკვეთი ნრეებითაა შემოხაზული. დაბოლოს, ზაქარია 1022 წლის შემდეგ გადაწერილ ხელნაწერებშიც, კერძოდ, 1031 წელსაც იხსენიება. იხ. A–96, 182v და ასევე A–ხელნაწერის ბოლოს დართული ანდერძი, რომელიც შემოგვინახა A–16 ხელნაწერმა, როგორც A–1 ხელნაწერის ზუსტმა ასლმა.[2]

---

[1] К. Кекелидзе, Иерусалимский Канонарь, стр. 297.

[2] ილ. აბულაძე, ქართული ნერის ნიმუშები, პალეოგრაფიული ალბომი, თბილისი, 1973, გვ. 356-357; ქართ. ხელნ. აღნერილობა, A–I, გვ. 50 ,53.

სვინაქსარის ანდერძი დაწერილია 1030 წელს, მაგრამ აქ დასახელებულია X საუკუნის მეორე ნახევრის საერო და სასულიერო პირები, ის დიდგვაროვანთა წრე, რომელშიც ზაქარიას უხდებოდა ცხოვრება საქართველოში ყოფნის დროს. სვინაქსარის ანდერძში პიროვნებებთან აღნიშნული გამოთქმები: „რომლისამცა სული ბრწყინავს სასუფეველსა ცათასა“ ან „სახსენებელად სულისა“ – გულისხმობს, რომ 1030 წელს ისინი გარდაცვლილნი არიან, რაც ქრონოლოგიურ მონაცემებს სავსებით შეესაბამება.

ანდერძის დასაწყისში ლაპარაკია დავით კურაპალატზე, რომელსაც ზაქარია უწოდებს „მზრდელს“, „შემოქმედს“,[1] სულის მოძღვართა შორის დასახელებულია მამამთავარი არსენი და პატრიარქი დავითი. დაბოლოს, ზაქარია ასახელებს თავის მშობლებს – ბაკურსა და თეკლას.

სვინაქსარის ანდერძი ნუსხურითაა დაწერილი, მხოლოდ აბზაცების დასაწყისი ასოები, წელთაღრიცხვის აღმნიშვნელი ასოები და წარჩინებულ პირთა სახელები მთავრულითაა შესრულებული (ასო „დონი“ აბზაცების დასაწყისში მოხატულია). საინტერესოა, რომ მთავრულით გამოყოფილია დიდი თანამდებობის მქონე პირები: მეფე, მამამთავარი და პატრიარქი. აღსანიშნავია, რომ მთავრულითაა გამოყოფილი ზაქარიას მამის – ბაკურის სახელიც. თეკლასა და გადამწერის – ბასილის სახელები კი ნუსხურითაა ნაწერი.

საყურადღებოა, რომ პატრიარქის მხოლოობით რიცხვში მოხსენიებას მოჰყვება ორი სახელი და გვარიც: „პატრიარქისსა ასათისსა დავითისსა და დაფანჩულისასა“, ვგულისხმობთ რა, რომ ეს ერთი პიროვნებაა. პატრიარქად დავითს მივიჩნევეთ, კერძოდ, დავით I (944-955), გარდა იმისა, რომ სახელი დავითი, ასათისაგან განსხვავებით, მთავრულითაა გამოყოფილი, დავითის პატრიარქობის წლები ქრონოლოგიურად ემთხვევა ანდერძის ისტორიულ მონაცემებს. დავითი დაფანჩულთა[2] გვარიდან ყოფილა, ხოლო ასათი დავითის საერო სახელი უნდა ყოფილიყო. (აქ საინტერესოა იმ გარემოების აღნიშვნა, რომ XI საუკუნის ეკლესიის[3] მამადმთავარი პატრიარქად იწოდება.

---

[1] შემოქმედი-შემქმნელი (იხ. ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 480); მოქმედი-მქნელი (იხ. სულხან-საბა ორბელიანი, სიტყვის კონა, თბილისი, 1949, გვ. 412). ამ ტერმინით მოიხსენიება XI ს. სვინაქსარის (H-2211) დამკვეთი დავით ჯიბისძე. ეს ეპითეტი ხშირად იხმარება ხელოვან – ოსტატთა მიმართ; იხ. X საუკუნის ოქრომქანდაკებელი – დავით კურაპალატის ჯვარის ოსტატი ასათი, XIII ს. იენაშის მომხატველი იონა, ანტონ I-ის „კატიღორიის“ (შ–4776) გადამწერი გიორგი ერისთვისძე.

[2] საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, საქართველოს მამადმთავართა სია, 1976, გვ. 279.

[3] გიორგი მერჩულეს გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში დასახელებული პყავს გაბრიელ დაფანჩული დიდებულ აზნაურად აშოტ კურაპალატის (937-954) დროს; „და ან ნათესავთა მისთა პრქვიან დაფანჩულნი“, იხ. Георгий Мерчул. Житие св. Григория Хандзтийского, Изд. Марра, СПБ. 1911, стр. 12.

პატრიარქის ტიტულით ცნობილია მელქისედეკი მცხეთის საბუთის მიხედვით).[1] ანდერძში მოხსენიებული არსენი კი, როგორც ჩანს, არსენ II კათალიკოსია (955-980), რომელიც მამადმთავრად იქნებოდა სწორედ დავითის პატრიარქობის ჟამს (არსენ II კათალიკოსი ქართველ წმიდანთა ცხოვრების აღმწერლად არის მიჩნეული).[2] თუ გავითვალისწინებთ ზემოაღნიშნულ ქრონოლოგიურ მონაცემებს, სვინაქსარის ანდერძის დაწერისას, ე. ი. 1030 წელს ზაქარია 80 წელს იქნებოდა გადაცილებული. აღნიშნული ანდერძი თავისი შინაარსით თითქმის ზაქარიას მიერ განვლილი ცხოვრების შეჯამებასაც წარმოადგენს. ამ ანდერძში, თითქოს სინანულით, იგი თავის თავს უწოდებს მშობელთა და სულის მოძღვართა „უხმარ", ე. ი. ურგებ შვილს.[3]

ზაქარია, როგოც სასულიერო პირი, ჯერ კიდევ საქართველოში ყოფნის დროს ზრუნავდა ქართული მწიგნობრობის განვითარებაზე. მისი დაკვეთით შესრულებული „სახარება სამოციქულო" (დაცულია ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიულ მუზეუმში (K–176), როგორც ჩანს, სამხრეთ საქართველოში და შესაძლებელია ბანას დიდებულ ტაძარშია გადაწერილი ზაქარიას სვინგელოზობის დროს. ხელნაწერის ერთადერთი ანდერძი, რომელიც ტექსტის ბოლოსაა დართული, გვამცნობს: „უფალო იესუ ქრისტე, შეუნდვენ ყოველნი ბრალნი ზაქარია მამადმთავართა მთავარსა და დაასაყდრე წმიდათა ყლთა თანა კურთხეული ამჟნ" (115v). გადამწერი ზაქარიას ასახელებს მამადმთავართა მთავრად, ე. ი. მთავარეპისკოპოსთა მთავრად ანუ წინამძღვრად,[4] რაც სვინგელოზის განმარტებას სავსებით შეესაბამება. საყურადღებოა, რომ ანდერძში არც უცხოეთში მოღვაწე ისტორიული პირები არიან მოხსენიებული და თავისი შემადგენლობითაც იგი განსხვავდება ბასილის მიერ შესრულებული ანდერძებისაგან.

ანდერძში მოცემული ფორმა „დაასაყდრე" მომავლის აღმნიშვნელი ფორმაა, და ისევე, როგორც 1031 წლის ხელნაწერის ანდერძში მითითება: „მიანიჭე ზეცისა სასუფეველი" (A–1, გვ. 875), ნიშნავს იმას, რომ ზაქარია ამ პერიოდში ცოცხალია.[5] ამას ადასტურებს ამავე A–1, ხელნაწერის სხვა ანდერძი: „ქრისტე, მფლობელო ყოველთავე სუფევათაო, ადიდე ორთავე შინა ცხოვრებათა ზაქარია მამადმთავარი ბანელი სვინგელოზი" (A–1, გვ. 698).

---

[1] ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქ. მუზ. მოამბე, VI 1931, გვ. 259; ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III, თბილისი, 1970, გვ. 19 (ტექსტები გამოსცა ი. დოლიძემ).

[2] კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბილისი, 1960, გვ. 161.

[3] უხმარი – უნდო, ურგები, არ გამოსადეგი, არად სახმარი, იხ. ნ. ჩუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი, თბილისი, 1961, გვ. 391.

[4] ილ. აბულაძე, ძველი ქართული ენის ლექსიკონი, გვ. 214, 239.

[5] ილ. აბულაძე, საქმე მოციქულთა, გვ. 020.

ქუთაისის ისტორიულ მუზეუმში დაცული ეს ხელნაწერი დიდი ფორმატისაა: ამჟამად კიდეებშემოჭრილია და მარტო ტექსტის ზომაა 23X20. ზაქარიას მიერ დაკვეთილი სხვა, ნუსხურით დაწერილი ხელნაწერებისაგან განსხვავებით, იგი ასომთავრულითაა შესრულებული. საგულისხმოა, რომ ტექსტში სინგური ჭარბადაა გამოყენებული. ხელის მიხედვით ეს ხელნაწერი შეიძლება შევადაროთ X საუკუნის დასასრულის ხელნაწერებს, სახელდობრ ქსნის ოთხთავს (A–509), სამოციქულოს (S407).[1] ყოველივე ამის გამო საფიქრებელია, რომ ხელნაწერი გადაწერილია ზაქარიას სამშობლოდან გაძევების წინ.

თავისი ცხოვრების მეორე პერიოდში, ათონზე დამკვიდრებული ზაქარია – სამშობლოს მოცილებული, ენაამოგლეჯილი, ხანშიშესული, ეროვნული სამწიგნობრო საქმისათვის თავდადებული მოღვაწეა. სვინაქსარის ბერძნულ ენაზე ლექსად დაწერილ ანდერძში სიმბოლურადაა გამოხატული ზაქარიას მოღვაწეობის მთელი არსი. იგი ნიგნის, როგორც თვითონ უწოდებს, „გონებითი ღერძის“ მეხოტბეა, ქებას ასხამს მხატვრის კეთილხელოვნებასაც და იცის ფასი იმ დიდი შრომისა, რომლისადმი თავდადება და რწმენა ახალ-ახალი ძალით შთააგონებს შემოქმედს.

ზაქარიას მიერ დაკვეთილი ყველა მოხატული ხელნაწერი (A–1, A–92, S–143 და S–648) ბასილის გადაწერილია. ბასილის სახელს უკავშირდება ასევე მცირე სჯულის კანონი A–96, რომელიც ზემოთაღნიშნულ ჯგუფთან ერთიანდება მთარგმნელის, გადაწერის ადგილისა და თარიღის მიხედვით, მხოლოდ დამკვეთად აქ გრიგოლია მოხსენიებული. როგორც ჩანს, ამ ხელნაწერის დამთავრებისას ზაქარია ცოცხალი არ არის და გრიგოლი, რომელიც ამ დროს ათონის ივერთა მონასტრის წინამძღვარია, აგრძელებს ზაქარიას მიერ დაწყებულ საქმეს.[2]

ბასილის მიერ შესრულებული 5 ხელნაწერიდან მცირე სვინაქსარი – წმიდანთა ცხოვრება (A–648) მრავალი მინიატურითაა დასურათებული, ხოლო დანარჩენი ხელნაწერები (A–1, A–92, S–143, S–96) თავსამკაულებითა და საზედაო ასოებითაა შემკული. ამ ხელნაწერთა მოხატულობის სპეციფიკა თვით შინაარსმა განსაზღვრა: სჯულის კანონები (S–143, A–96) და გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა კრებული (A–1, A–92) ცალკეული თავებისაგან შედგება და მათი დასაწყისები თავსამკაულებითაა შემკული, სვინაქსარი კი დასურათებულია წმიდანთა გამოსახულებებითა და ახალი აღთქმის კომპოზიციებით.

ხელნაწერები შესრულებულია ეტრატზე. ხელის მიხედვით ისინი იდენტურნი არიან. ხელი მტკიცე, თანაბარია. თვით მანძილი დაკანონებულ სტრიქონებს შორის თითქმის ერთმანეთს ემთხვევა. ანდერძები შესრულებულია ტექსტის ხელით, მხოლოდ უფრო წვრილი ნუსხურით. ყოველივე ეს კი ადასტურებს

---

[1] ილ. აბულაძე, ქართული ნერის ნიმუშები, ტაბ. 33, 36.

[2] გრიგოლი იყო ათონის ქართველთა მონასტრის წინამძღვარი 1029 წლის შემდგომ. იხ. მ. დოლაქიძე, ილარიონ ქართველის ძეელი რედაქციები; თბილისი, 1974, გვ. 68-69.

იმას, რომ ამ ხელნაწერთა ანდერძებში მოხსენიებული გადამწერი ბასილი ერთიდაიგივე პიროვნებაა.

აღნიშნული მოხატული ხელნაწერები, როგორც მითითებული იყო, ცნობილია ლიტერატურაში: ზოგი ამ ხელნაწერთაგანი გაერთიანებულია დამკვეთის მიხედვით (ილ. აბულაძე, ლ. მენაბდე), ზოგი მხატვრული სტილით (რ. შმერლინგი), ზოგი მთარგმნელისა და შინაარსის მიხედვით (ელ. გიუნაშვილი), მაგრამ ხუთივე ხელნაწერი კომპლექსურად (იგულისხმება მხატვრული და პალეოგრაფიული თავისებურებების შეჯერება ანდერძ-მინაწერებში არსებულ ცნობებთან) არ შესწავლილა. ბასილის სახელთან დაკავშირებული ამ ხუთი მოხატული ხელნაწერის შესწავლამ პალეოგრაფიული, მხატვრული და ისტორიული მონაცემების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ცხადყო ქართული ხელნაწერი წიგნის შექმნის ისტორიის მრავალი საკითხი.[1] ეს ხელნაწერები მდიდარ მასალას იძლევა შუასაუკუნეების მოხატული წიგნის შრომის ორგანიზაციის საკითხების შესასწავლად და, რაც მთავარია, ორ დიდ სამწიგნობრო კერას – ათონსა და კონსტანტინოპოლს შორის შემოქმედებითი ურთიერთობის ნათელსაყოფად XI საუკუნის პირველ ნახევარში.

როგორც ვხედავთ, ეს ხელნაწერები საინტერესო ჯგუფია მხატვრულად გაფორმებული ნუსხებისა, რომელთაც ერთიდაიგივე მთარგმნელი, დამკვეთი (A–96-ის გარდა) და გადამწერი ჰყავს. ხელნაწერის მთარგმნელი – ექვთიმე მთაწმიდელი და დამკვეთნი – ზაქარია და გრიგოლი ათონის მთაზე მოღვაწეობდნენ (ზაქარია ჯერ კონსტანტინოპოლში ჩანს აგიაპანტის მონასტერში მაქსიმე აღმსარებლის კრებულის ანდერძის მიხედვით), ხოლო შემსრულებელი – ბასილი კი კონსტანტინოპოლშია. ერთ-ერთი ხელნაწერის ანდერძში ზუსტდება მისი ადგილსამყოფელი – მონასტერი ხორა (A–96, 182v).

მცირე სვინაქსარის ანდერძიდან ჩანს, რომ ბასილის სულიერი მოძღვარი ზაქარია იყო. ანდერძში ზაქარია მიუთითებს, რომ ხელნაწერი დაიწერა „ხელითა შვილისა ჩემისა ბასილი ეტრატაჲსითა“ (A–648, 72r). სრულიად შესაძლებელია, რომ საქართველოდან გაძევებული ზაქარია კონსტანტინოპოლშივე ამყარებს კავშირს იქ მოღვაწე ქართველ გადამწერებთან (ზაქარიას მიერ ყოველთა წმიდასა აგიაპანტს დაკვეთილი ხელნაწერი ისაკის მიერაა გადაწერილი. ანდერძში მითითებულია: „ხოლო დაიწერა ბრძანებითა და ნებითა ზაქარია ებისკოპოსისა ბანაელისა და სვინგელოზისაჲთა, ჴელითა უღირსისა და უცბად მჩხრაკალისა ისაკისითა ქალაქსა კონსტანტინეპოლის მონასტერსა მისვე ბანაელისა ეპისკოპოსისა სვინგელოსისასა ყოველთა წმიდათასა აგიაპანტს – მეფობასა რომანოზისსა“ (Q–34, 336v). ნარმოშობით კი ბასილი სამხრეთ

---

[1] ელ. მაჭავარიანი, გადამწერსა და მხატვარს შორის... გვ. 24-30; Е. Мачаварианц, Группа грузинских украшенных рукописей первой трети XI века, принадлежащая Константинопольской художественной школе (II международный симпозиум по грузинскому искусству), Тбилиси, 1977.

საქართველოდან იყო. ერთ-ერთი ხელნაწერის ანდერძში იგი მოხსენიებულია მალუშისძედ (A–96, 182v). ბასილი, როგორც ჩანს, წარმომადგენელია მარუშისძეთა გვარისა, რომელიც ტაოს ნარჩინებულ საგვარეულოს ეკუთვნოდა. „ქართლის ცხოვრებაში" მარუშისძეები ხშირად მოიხსენიებიან და თან როგორც „გუარნი მთავართა მათ ძუელთანი".[1]

ბასილი განსწავლული ოსტატია წიგნის ხელოვნების საქმეში: „კარგი კალიგრაფი და ეტრატაი" არის. ამ ეპითეტით იგი რამდენჯერმე იხსენიება ანდერძებში (იხ. A–96, 72v, 182v; A–648, 72r). ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ბასილი თვითონ ამზადებდა და ამუშავება ტყავის ფურცლებს სანერად (ეტრატის შემზადების წესი საქართველოში ძველთაგანვეა ცნობილი).[2] როგორც ჩანს, ფურცლების „დაკანონვასაც" – დახაზვას თვითონ ანარმოებდა (ზემოთ აღინიშნა, რომ სტრიქონებს შორის ყველა ხელნაწერში ერთნაირი მანძილია დაცული). ბასილი შესანიშნავადაა დაუფლებული ბერძნულ ენას. ქართული ტექსტის შესაბამისი ბერძნული თარგმანი ხშირად ჩართულია ტექსტში. მინიატურის ბერძნულ წარნერებს, სვინაქსარის 12 სტრიქონიან ლექსს ბასილი ასრულებს ლამაზი, დეკორაციული მთავრულით.

ბასილის მიერ გადაწერილი ხელნაწერების დეკორაციული შემკულობის შესწავლის დროს ყურადღება მიიპყრო იმ გარემოებამ, რომ თითოეულ ხელნაწერში შეინიშნება დეკორსა და ტექსტს შორის მჭიდრო კომპოზიციური კავშირი და რომ ხელნაწერი ფურცლების მორთულობის საშუალებანი ყველა ხელნაწერში ერთმანეთის მსგავსია. ამის საფუძველზე გადამწერი ბასილი მომხატველ-დეკორატორადაც მივიჩნიეთ. ამ ხელნაწერთა ტექსტის მოსართავად გამოყენებული მხატვრული პრინციპები, ინიციალთა დეკორაციული დეტალები, პაგინაციის გაფორმების წესი, ორნამენტული მოტივები და მათი შესრულების მანერა (თავსამკაულთა ორნამენტულ ნახატს ქმნის სტილიზებული ყვავილოვანი მოტივებით დაკავშირებული წრეების მწკრივი, საფერწერო ტექნიკა მრავალ-შრიანია) ერთმანეთთან დიდ მსგავსებას პოულობს. ერთ შემთხვევაში A–92 ხელნაწერის თავსამკაული (395v) ზუსტად იმეორებს S–143 ხელნაწერის თავსამკაულის ნახატს (173r).

ბასილი რომ მხატვარი-დეკორატორია, მიგვითითა იმ გარემოებამაც, რომ ათონზე შესრულებულ გრიგოლ ღვთისმეტყველის ხელნაწერში (A–92), რომელსაც სამი გადამწერი ჰყავს, მოხატულია ის ნაწილი ტექსტისა, რომელიც თვითონ ბასილმა გადაწერა (ნიშანდობლივია სწორედ ის, რომ ბასილის მიერ გადაწერილი ყველა ხელნაწერი მოხატულია). ერთ-ერთი გადამწერი მოსახატავად დატოვებულ თავისუფალ არეზე ასეთ მინაწერს აკეთებთ: „თავები დამიტოებია, ოქროჲთა დასვი" (189v). (მინაწერი თავის მხრივ საინტერესოა მხატვარსა და

---

[1] ქართლის ცხოვრება, IV, ტექსტი დადგენილია ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბილისი, 1973, გვ. 27.

[2] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 32-35.

გადამწერს შორის არსებული შრომის განაწილების საკითხის შესასწავლად). ეს ნანილი ტექსტისა მოხატულობის გარეშეა დატოვებული, ბასილმა მხოლოდ თავისი გადაწერილი ტექსტი შეამკო თავსამკაულებით.

ბასილი, როგორც დასურათებული ხელნაწერის, ამ შემთხვევაში სვინაქსარის გადამწერი მუშაობის პროცესში სტოვებს შინაარსის შესაბამის ადგილებს მოსახატავად. სვინაქსარში ამჟამად 75 მინიატურაა შემორჩენილი. მინიატურები, რამდენიმე კომპოზიციის გარდა, ტექსტშია ჩართული. ზოგჯერ ერთ გვერდზე ორი მინიატურაა წარმოდგენილი. სვინაქსარის მხატვრობა შესწავლილი აქვს გ. ალიბეგაშვილს. იგი სვინაქსარის მინიატურებს ადარებს ბასილი II ვატიკანისეულ ხელნაწერს. სვინაქსარის მინიატურებს მხატვრული ოსტატობითა და შესრულების მანერით იგი ბიზანტიური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშად მიიჩნევს, რაც სავსებით დაადასტურა ანდერძებში წარმოდგენილმა ცნობებმა.

ქართული ხელნაწერი წიგნის ისტორიაში ხშირია შემთხვევა, როცა გადამწერი თვითონ ამკობს თავის მიერ გადაწერილ ტექსტს (იხ. იენაშის ოთხთავი, ჯიბისძეების სვინაქსარი), ან თვითონ ასრულებს მინიატურებს (იხ. ავგაროზ ბანდაისძის ოთხთავი). არ არის გამორიცხული, რომ ბასილი სვინაქსარის მინიატურების შესრულებაშიც ღებულობდა მონაწილეობას. საინტერესოა, რომ გ. ალიგებაშვილს გამოყოფილი აქვს სტილისტურად ერთნაირი ორი მინიატურა წმ. ილიასი და წმ. მარინესი, რომელთაც მკვლევარი (წმ. მარინეს მინიატურის ოქროს ფონზე წარნერა ასომთავრულითაა შესრულებული) ქართველი ოსტატის ნახელავად მიიჩნევს.[1]

ბასილის მიერ გადანერილ ხელნაწერებში პაგინაციის აღმნიშვნელი ქართული ასოები (პაგინაცია ასოებრივია) მხატვრულადაა დაკორირებული: ოთხივე მხარეს წერტილებითაა აღნიშნული ან ორმაგ, ურთიერთგადამკვეთ წრეებშია ჩასმული მსგავსად წრიული მოხაზულობის „დ“ და „ა“ საზედაო ასოებისა. სვინაქსარში ეს წრეები სინგურითაა შესრულებული. ბასილი ორ ხელნაწერში (A1 და S–143), ქართულ პაგინაციასთან ერთად, იძლევა ბერძნულსაც. მათი განლაგება რვეულის თავსა და ბოლოში ასეთია: რვეულის დასაწყისში (ფურცლის recto მხარეს) ქართული პაგინაცია ზევითაა მოთავსებული, ხოლო ბერძნული – ქვევით, ხოლო რვეულის დასასრულს (verso მხარეს) ქართული პაგინაცია ქვევითაა, ბერძნული – ზემოთ.

სვინაქსარს გვიანი ხანის რამდენიმე პაგინაცია ახლავს. ისინი სხვადასხვა დროსაა გაკეთებული დაშლილი და ნაკლული ფურცლების აღნუსხვისათვის. ერთ-ერთი მათგანი კ. კეკელიძის მიერაა შესრულებული. სვინაქსარის ფურცლებს ასევე აქვს სომხური ასოებრივი აღნიშვნები, რომელიც გვიანი ხანისაა, შესრულებული მუქი ყავისფერი მელნით. იქ, სადაც სვინაქსარის ფურცლები ერთმანეთს მიჰყვება შინაარსითა და ჩვეულებრივი პაგინაციით, სომხური სათვალავის თანმიმდევრობა არეულია. რიცხობრივი მონაცემები აღემატება

[1] Г. Алибегашвили. Художественный принцип иллюстрирования... стр. 65-66.

ხელნაწერის თავდაპირველი ფურცლების რაოდენობას (სომხური პაგინაციის გარკვევაში დაგვეხმარა ხელნაწერთა ინსტიტუტის მეც. თანამშრომელი ე. ცაგარეიშვილი).

ათონსა და კონსტანტინოპოლს შორის მჭიდრო სამწიგნობრო-შემოქმედებითმა კავშირმა განაპირობა ის გარემოება, რომ ათონის ღვთისმშობლის მონასტერში 1028-1031 წლებში გადაინერა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულების ერთ-ერთი ნუსხა (A–92). მოხატულობის სტილით იგი მსგავსებას იჩენს კონსტანტინოპოლური სკოლის წიგნის მხატვრობის ნიმუშებთან. როგორც აღინიშნა, ხელნაწერს სამი გადამწერი ჰყავს: ზაქარია მირდატის-ძე, არსენი და ბასილი. ანდერძში მითითებულია ზაქარია მირდატის-ძის გარდაცვალება (A–92, 360v). ბასილს, რომელიც, როგორც ჩანს, ჩამოდის ათონზე დაკვეთების, ამ შემთხვევაში ეფთვიმეს ნათარგმნი ავტოგრაფული ნუსხების მისაღებად, უხდება მონაწილეობის მიღება ამ ხელნაწერის დამთავრებაში: გადაწერს და მოხატავს კიდეც თავის მიერ გადაწერილ ტექსტს (აქ, როგორც აღინიშნა, ტექსტის ის ნაწილია მოხატული, რომელიც ბასილმა გადაწერა). ხელნაწერის მხატვრობა მსგავსია ბასილის მიერ კონსტანტინოპოლში შესრულებული სხვა ხელნაწერებისა. მხედველობაში გვაქვს ზემოთ აღნიშნული მსგავსებაც თავსამკაულთა ნახატობაში, იხ. A–92, 395v და S–143, 173r და ასევე კონსტანტინოპოლური მხატვრული სკოლის სხვა ნიმუშებთან. მაგ. ჯვრისებრი ორნამენტი საკმაოდ გავრცელებულია ბიზანტიური ხელნაწერი წიგნის დეკორში. ეს მოტივი გვხვდება ბერძენი ოსტატის მიერ მოხატულ ე. წ. ვანის ოთხთავის (A–1335) კამარაში; შავ მთაზე გადაწერილი ალავერდის ოთხთავში (A–484) იგი ჩართულია კამარის ორნამენტულ ნახატში; თავფურცელზე წარმოდგენილი ჯვრის გამოსახულებაც პატარა ჯვრებისაგანაა შედგენილი. აღნიშნული გარემოება, თავის მხრივ, მიგვითითებს, რომ, ლიტერატურულ-შემოქმედებითი საქმიანობის გარდა, ათონს საზღვარგარეთის სხვა სამწიგნობრო ცენტრებთან საერთო მხატვრული თემები აერთიანებს.

ასეთია ათონის ივერთა მონასტრის სამწიგნობრო სკოლის, აქ მოღვაწე ქართველთა როლი ქართული ხელნაწერი წიგნის ხელოვნების განვითარების საქმეში X-XI საუკუნეებში.

| # | მთარგმნელი | გადამწერი | წელი | გადაწერის ადგილი | დამკვეთი |
|---|---|---|---|---|---|
| A - 92<br>გრიგოლ ღვთის-მეტყველის თხზულებანი | ეფთვიმე 106v 144v 165v 182v 196r | ზაქარია მირდატისძე 106v 165v 182v 255r<br>ზაქარია, არსენი და ბასილი 284v<br>ბასილი 360v | [1028] | მთაწმიდა ღვთის-მშობლის მონასტერი 284v | ზაქარია მამადმთავარი 284v 360v |
| A – 648<br>სვინაქსარი | [ეფთვიმე] | ბასილი ეტრატაი 72r | 1030 72r | კონსტანტინო-პოლი [ხორას მონასტერი] 72r | ზაქარია ვალაშკერტელი 10r<br>ზაქარია „ივერიელი" 71r |
| A – 1<br>გრიგოლ ღვთის-მეტყველის თხზულებანი | ეფთვიმე 75r 95r 124v 149r 175v და სხვ. | ბასილი უცბად მჩხრეკალი 75r 95r 124v 149r 175v 257r 373v 496v 552v 700v 794v | 1031 (იხ A – 16, 279r) | კონსტანტინო-პოლი [ხორას მონასტერი] | ზაქარია მამადმთავარი, ბანელი სვინგელოზი 75r 95r 124v 149r 175v 257r 373v 496v 552v 700v 794v |
| A – 96<br>მცირე სჯულის კანონი | ეფთვიმე 99v | ბასილი, უცბად მწერალი, ეტრ(ა)ტაი 72v;<br>ბასილი ეტრ(ა)ტაი მალუშისძე 182v | 1031 182v | კონსტანტინო-პოლი [ხორას მონასტერი] 182v | გრიგოლ მთანმიდელი 99v 182v |
| S – 143<br>მცირე სჯულის კანონი | ეფთვიმე 9r 133v 163v | ბასილი 176v | – | კონსტანტინო-პოლი [ხორას მონასტერი] | ზაქარია მამადმთავარი 16v 118v 148r 163v 166r 169v<br>წმიდა ზაქარია მამადმთავარი, ვალაშკერტელი 94r |

წმ. ეფთვიმეს მიერ ნათარგმნი ქართული მოხატული ხელნაწერები



ეფთვიმეს გამოსახულება.
ეფთვიმისეული სვინაქსარი
(A-648, 1030 წ.), 29r



გიორგი მთაწმიდელის გამოსახულება (დაცულია
პეტერბურგის საჯარო ბიბლიოთეკაში)



ეფთვიმისეული სვინაქსარი (A-648, 1030 წ.). ლაზარეს აღდგინება, 34r



მცირე სჯულის კანონი (A-96, 1031 წ.). თავსამკაული

ქართული ხელოვნებისადმი
მიძღვნილი IV საერთაშორისო
სიმპოზიუმის მასალები,
თბ., 1983.

# ИЗОБРАЖЕНИЯ СЮЖЕТНЫХ ИНИЦИАЛОВ В ГРУЗИНСКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ РУКОПИСЯХ И ИХ ПРОТОТИПЫ[1]

В разных рукописях и в разное время встречаются одни и те же декоративные мотивы, сходство композиционных схем которых указывает на то, что, видимо, мастера грузинской рукописной книги пользовались определенными художественными образцами. Надо предположить, что в средневековом искусстве существовали специальные образцы для создания орнаментальных мотивов, как существовали иконографические схемы, выработанные церковью для сюжетных композиций, для изображений святых, евангелистов или персонажей Ветхого и Нового Завета. Очевидно также, что украшение одной рукописи служило образцом для другой.

В колофонах грузинских рукописей сохранилось много сведений, указывающих на использование оригинала переписчиком. Как правило, писец старался выявить оригинал более древний, хорошей сохранности и в известных книгохранилищах, о чем и сообщалось в приписках рукописей. Весьма знаменательно, что в миниатюрах евангелистов, изображенных в роли писца, всегда на пюпитре лежит раскрытый кодекс, откуда они переписывают текст. В литературе указаны иконописные подлинники[2], которыми пользовались художники фресковой живописи. В одной грузинской рукописи X века (A-19) даны наставления мастерам настенной живописи[3]. О существовании же художественных подлинников для копирования рукописного декора в средневековых исторических или литературных источниках не говорится. Об использовании художественного оригинала не указано и в рукописях. В одной из приписок миниатюрист даже подчеркивает независимость своего творчества от оригинала, откуда он переписал текст (H-397, 57v). Нужно принять во внимание и то обстоятельство, что изображения художников-оформителей книг в грузинских рукописях не встречаются, что колофоны

[1] ნაკითხულია ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე თბილისში 1983 წელს

[2] И. Абуладзе. Учение отцов по рукописям X и XI веков. Тбилиси, 1955, стр. 22 (на груз. яз.).

очень редки и даны они, видимо, из-за скромности мастеров, в виде криптограмм (Джручский I четвероглав, H-1660, 1' ) или вписаны в орнаментальный рисунок (см. Джручский II четвероглав H-1667, 180', Иенашский четвероглав 191', хранящийся в Сванетии, в Местийском краеведческом музее).

Лишь на основании сопоставления отдельных элементов украшения, а в данном слечае сюжетных инициалов грузинских рукописей, мы можем проследить взаимосвязь воспроизведения с образцом на протяжении веков. Для разъяснения рассматриваемого вопроса важно не только установление сходных составных деталей в элементах декора,но надо определить также и соотношение данных деталей в общей художественной композиции. Поэтому, когда в разных рукописях воспроизведен один и тот же мотив украшения, напр. S – образный орнамент, трудно говорить о копировании образца. Он встречается в течение многих веков и довольно часто. Это укоренившийся мотив, который распространен не только в декоре грузинских рукописей, но и в других отраслях искусства: в чеканке, в резьбе по камню. Надо учесть, что в процессе использования образца не происходит точное копирование – калькирование его. Как мы уже отметили выше, главное определить как точно воспроизведен общий схематический рисунок, совпадает ли принцип художественной компановки сходных фигур. Изменения в пропорциях или иная трактовка форм изображений зависели от характера письма самого мастера. При заимствовании композиционного построения элементов украшения в манере исполнения дает о себе знать творческая индивидуальность художника, обусловленная стилистическими особенностями эпохи. При сходстве художественных элементов двух или нескольких рукописей ставится вопрос: пользовались мастера общим, неизвестным для нас подлинником, или одна рукопись служила образцом для другой. Не исключается, что была использована и другая, для нас неизвестная украшенная рукопись. Определение же взаимоотношения двух рукописей, как воспроизведения и образца, дает нам возможность в некоторых случаях востановить художественную форму утраченного оригинала.

Знал ли один мастер работу другого, заимствовал ли у него композиционную схему миниатюр или орнаментального убранства, мы можем уточнить, учитывая сведения, существующие в приписках рукописей, а именно время и место переписки, идентичность переписчиков, а также и каллиграфические сходства.

На примере сопоставления двух чутвероглавов XIII века, переписанных одним и тем же мастером – Георгием, можно определить, что один из них, а именно четвероглав H-1870, служил образцом для другого – A-18 при выполнении миниатюрных изображений евангелистов. В данных рукописях Георгий сам выполняет заставки в начале евангельских глав и воспроизводит изображения евангелистов в рукописи A-18,подражая профессиональному мастеру– миниатюристу рукописи H-1870.

На примерах сюжетных инициалов особенно наглядно прослеживается взаимноотношение воспроизведения с образцом. Сюжетные инициалы грузинских рукописей украшают парадные,богато оформленные, кодексы, а именно четвероглавы Гелатский Q-908 (XIIвв.), Ванский A-1335 (XII-XIII вв.). Лабскалдский, хранящийся

в Местийском краеведческом музее (XIII в.), Артвинский (XIII в)[1], Н-1707 (XII в). А-401 (XYI в.) и т. д. Ввиду того, что сюжетные инициалы обычно представлены в начале евангельских текстов, мы имеем возможность составить схему индентичности художественных форм по четырем заглавным буквам.[2]

Сходство буквы С мы отмечаем с одной стороны в Ванском и Артвинском четвероглавах, а с другой стороны, в рукописях Н- 1707 и А-401. В первом случае она скомпонована из разных зверей (грифон, лев, медведь). Поза отдельных изображений следует изгибу контура буквы в верхней ее части. В рукописях Н-1707 и А-401 в данной букве стоящая фигура человека совпадает с вертикальной осью. Она водружена на постаменте со ступенчатым подножьем. Движением обеих рук вырисовывается верхняя часть буквы. В Ванском и Артвинском четвероглавах симметрично расположенные изображения птиц изгибами тел создают овальную форму буквы D, а горизонтальную линию представляют также симметрично расположенные полуфигуры львов. В рукописях Н-1707 и А-401 данную букву изображают взбирающиеся на дерево фигуры. В центре буквы помещен ствол дерева (в рукописи Н-1707 он длинее), с обеих сторон которого фигуры расположены симметрично. Верхнее разветвление стеблей создает горизонталь буквы. Буква V сходна в Ванском, Артвинском и Лабскалдском четвероглавах. Данная буква сложна по композиционному составу. В декоре дано сочетание театрального и жанрового мотивов. На верхней горизонтальной линией изображен акробат, а вертикальную ось создает охотник. В рукописях же Н- 1707 и А-401 в центре буквы представлена стоящая фигура человека, а акробаты изображены на обеих горизонтальных линиях инициала. Абрис буква Р в Гелатском, Н-1707, Артвинском и А-401 четвероглавах образует сюжетную композицию: лодку, с многочисленными фигурами в ней: здесь изображены лодочник с веслами, фигуры – трубящие, сидящие, взобравшиеся на мачту. Интересно, что данная композиция встречается в четырех разных рукописях разных времен. По композиционному замыслу они сходны, лишь размеры букв разные и в рукописи А-401, в отличие от других, отсуствует трубящая фигура с левой верхней стороны композиции, в рукописи Н-1707 она сильно повреждена.

Мастера книжного искусства, как и переписчики, наверное, старались придерживаться более раннего образца, воспроизведение одной рукописи могло стать оригиналом для другой. Вполне возможно, что мастер Артвинской рукописи при разрисовке буквы Р

---

[1] Рукопись до последнего времени хранилась в Эчмиадзине в секретариате Католикоса. По описанию Н. Марра (см. Георгий Мерчул, Житие св. Григория Хандзтийского . Изд. Марра с Дневником поездки в Шавшию и Кларджию. СПБ., 1911, стр. 189-201 ) она принадлежала монастырю св. Богородицы в Артвине, откуда и была видимо привезена в Эчмиадзин. По сей день она хранится в Матенадаране. Ныне она именуется Артвинским кодексом.

[2] Е. Мачаварианн. Из истории культурных связей грузии с Византией (К вопросу о взаимосвязи грузинских и греческих лицевых рукописей XII-XIII вв.). Автореферат. Тбилиси, 1964.

использовал одну из рукописей XII века – Гелатскую или H-1707, а мастер рукописи XVI века A-401 был знаком с работой одного из мастеров вышеуказанных четвероглавов, а именно, воспроизводил инициалы рукописи H-1707, так как в этих двух рукописях наблюдается сходство и в остальных сюжетных инициалах. Не исключается возможность существования специально изготовленного художественного образца, или другой, даже более ранней, украшенной рукописи с идентичными инициалами.

Среди перечисленных сюжетных инициалов особо можно выделить заглавные буквы Ванской, Артвинской и Лабскалдской рукописей. Как указано в научной литературе, украшение Ванской рукописи, выполненное греческим мастером в Константинополе по заказу царицы Тамары, послужило образцом для остальных вышеуказанных двух грузинских четвероглавов XIII века. Один из них – Артвинский кодекс воспроизводит композиционную систему Ванского четвероглава, в том числе, и украшение инициалов, кроме одной заглавной буквы в начале текста евангелия от Иоанна (вместо симметрично расположенных изображений птиц, он представляет, как было указано выше, многофигурную композицию – лодку с человеческим фигурами). Мастер же Лабскалдского четвероглава лишь использует отдельные декоративные мотивы, в том числе, композицию данной буквы. Изменяя пропорции, он повторяет здесь и колористические особенности, и технику исполнения Ванского мастера. Знаменательно, что при композоционных сходствах сюжетных инициалов, во всех перечисленных случаях наблюдается разница в размерах букв. Ясно, что мастера книжной живописи лишь пользовались общей композиционной схемой образца, но не калькировали его.

Манера письма рассматриваемых нами инициалов живописная, так как они принадлежат к парадным, богато украшенным рукописям. Они выполнены густыми, непрозрачными красками. Контуры обведены золотом. Данные буквы отличаются от фигурных заглавных букв, выполненных в графической манере письма (см. рукописи H-1669, A- 397, Кальский Канонарь). В свою очередь, живописная разработка фигур, цветовая гамма способствуют выявлению той или иной породы изображаемых зверей и птиц. Тщательно трактованы мельчайшие детали: птичьи перья, красочный хвост павлина и т.д.

Вышеуказанные сюжетные инициалы, наподобие миниатюрных композиций, включенных в орнаментальные украшения (напр. в Лабскладском четвероглаве в заставке евангелия от Матфея представлены отдельные сцены: мужик, прокалывающий пикой медведя, и Самсон, раздирающий пасть льва; в Гелатском четвероглаве каноны украшают медальоны с ветхозаветными композициями), служат лишь украшению страниц рукописи и, таким образом, в них, прежде всего, выступает декоративный характер. В Моквском четвероглаве (Q– 902, 1300 г.) композиция буквы А, представляющая сюжет из Ветхого Завета – пророка Иону, заглатываемого китом (269 ᵛ), также не связана с содержанием рукописи. Интересно, что в Иснашском четвероглаве[1] на свободном поле страницы

[1] Е. Мачавариани. К вопросу о разделении труда между переписчиком и художником при создании художественной композиции рукописи: Мравалтави, IУ, Тбилиси, 1975. стр.23 (на груз. яз.).

(195 ᵛ), на том месте, где обычно представлен инициал, в виде буквы И изображена композиция – змея, которая обвивает вертикальный стержень, но данная сцена, иллюстрирующая текст, не представляет собой инициал. По своей художественной композиции сюжетные инициалы связаны непосредственно с инициалами других рукописей. Видимо, художественные образцы для создания сюжетных инициалов существовали отдельно и были предназначены именно для богато украшенных рукописей.

Отдельные элементы украшения фигурных инициалов (изображения птиц, зверей, человека или отдельные части вышеуказанных фигур) встречаются и в других элементах декора грузинских рукописей (видимо, заимствовались и детали украшения). Тематика сюжетных инициалов, в основном, цирковые и жанровые мотивы, также встречаются в разных рукописях. Напр. каноны Гелатского четвероглава с фигурами в театральных одеяниях; символические изображения месяцев в канонах Ванской, Лабскалдской, Артвинской рукописей; акробат- медведь в Артвинском кодексе ( 248ᵛ ) в виде инициала Д и т. д.

Из-за отсутствия материала, мы не можем судить о традициях рукописного декора в фигурных инициалах[1] до X в., а в сюжетных инициалах вплоть до XII века. Изображения животных или птиц встречаются в искусстве Грузии с древних времен. Особо распространены они в фасадной скульптуре грузинских храмов с V века[2]. Надо было ожидать, что данная традиция должна была продолжаться и в рукописях «народного» направления, но фигурные инициалы, в основном, характерны для парадных грузинских рукописей и они восходят к византийским образцом (прямую аналогию некоторых композоционных схем сюжетных инициалов мы провели с Ванским четвероглавом, выполненным греческим мастером). Организация труда в средневековых скрипториях, сотрудничество грузинских и греческих мастеров в зарубежных монастырях Афона, Черной Горы, Константинополя давало возможность профессиональным мастерам книжной живописи обращаться непосредственно и к греческим украшенным оригиналам.

Можно перечислить ряд особенностей, связывающих грузинские фигурные инициалы с греческими.[3] Композиционная система фигурных инициалов в греческих и грузинских рукописях построена на сочетании основного, геометрически правильного, абриса буквы с реальными существами; в обоих случаях орнаментальные детали, или отдельные изображения следуют начертанию заглавных букв, четко и ясно

---

[1] Р. Шмерлинг. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий, Тбилиси, 1979, стр. 108.

[2] Н. Аладашвили. Монументальная скульптура Грузии. Тбилиси, 1977, стр. 218; Г. Чубинашвили. Болниси. Тбилиси, 1940, стр. 154.

[3] Н. Кондаков. Зооморфические инициалы греческих и глаголических рукописей X–XI столетий в библиотеке Синайского Монастыря, СПБ, 1903, H. Buchthal, An illuminated Byzantine Gospel book in National Gallery of Victoria, Melbourne, 1962; K. Weitzmann, Die Byzantinische Buchmalerei des IX und X Jahrhunderts. Berlin, 1935.

читается внешний рисунок. При всех видах комбинирования, т.е. фигура вписывается в растительный орнамент, одна фигура заменяет другую или одно изображение вырастает из другого, формы не сливаются, и не переплетаются. При компоновке фигур смена форм происходит плавно. В общей композиции форма не перегружена, она не переходит в пышную орнаментацию,что так характерно для армянских рукописей[1]; мастер грузинских инициалов никогда не применяет декоративную рамку, в отличие от латинских рукописей[2]; чувство умеренности всегда сопутствует грузинским мастерам. Грузинский инициал далек от тератологического– чудовищного стиля, который характерен для русских рукописей XII-XV вв.

В орнаментальном декоре, а также и в художественных инициалах грузинских рукописей, и при использовании греческого образца, всегда обнаруживается целый ряд особенностей, характерных для творчества грузинского мастера. В греческих художественных инициалах наблюдается упорядоченность деталей украшения, в большинстве случаях, они представлены с ярко выраженной, вертикальной, или горизонтальной симметрической осью (симметричное расположение деталей обусловлено самим начертанием греческого шрифта). Фигурные изображения, применяемые в декоре греческих инициалов, статичны. В орнаментике же грузинских инициалов чувствуется динамичность, ритм, создаваемые ассиметричностью начертаний букв. То же самое наблюдается и в симметрично расположенных фигурных инициалах, где свобода форм особо подчеркнута при сочетании стилизованных деталей с фигурными изображениями.

В общем ходе стилистического развития наиболее устойчивым элементом декора являются фигурные и, особенно, сюжетные инициалы. Стилизованные растительные инициалы более ярко отображают стилистические сдвиги эпохи. В рукописях XIII в. (см. А-496, А-138, Иенашский четвероглавы) они увеличены, удлинены вдоль текста, иногда и переплетены с орнаментальным рисунком заставок. Фигурные инициалы и в XIII в. сохраняют композиционные приемы оформления, характерные для рукописей XI-XII вв. Объясняется это, во-первых, характером самого декора: при помощи стилизованных растительных побегов и разветвлений, художник свободно варьирует орнаментальный рисунок и, кроме того, устойчивость художественных форм инициалов, видимо, обусловлена и использованием подлинников, повторением образцов более раннего времени. Но как было указано выше, удерживая в себе особенности оригинала, воспроизведение всегда выявляет черты стиля своего времени. Это очевидно и при сопоставлении сюжетных инициалов разных времен. Даже на примере одной буквы Р Гелатской рукописи XII в.(Q-908) и рукописи XVI в. (А-401) можно проследить

---

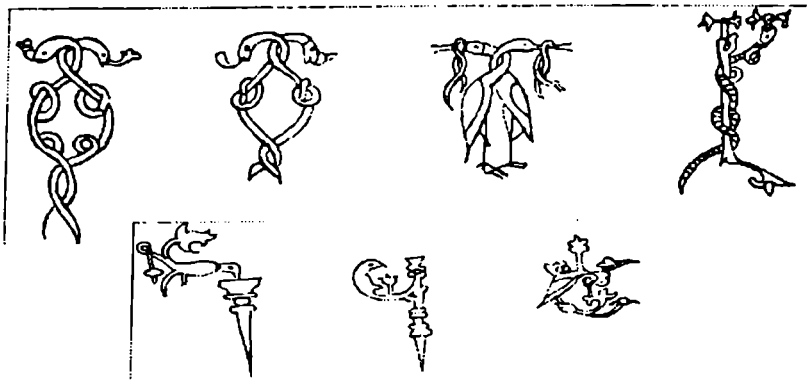
[1] Орнаменты армянских рукописей (составитель Л. Дурново). Ереван. 1978.

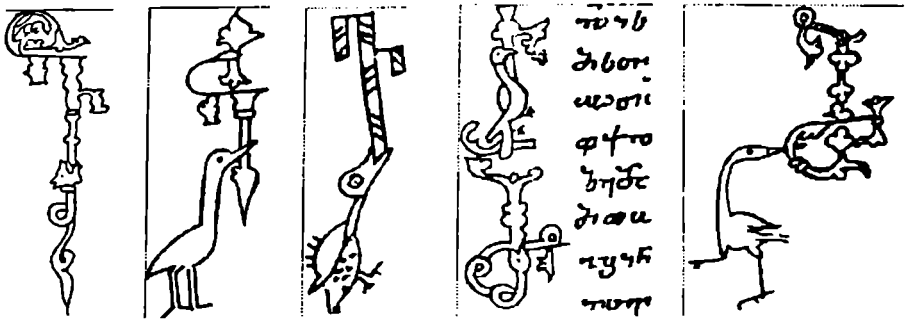
[2] В. Щепкин. Учебник русской палеографии, Москва, 1918; Ф. Буслаев. Сочинения по археологии и истории искусства. т. III, Ленинград, 1930; Ю. Неволин. Описание украшений южнославянских и древнерусских иллюминированных рукописей по XIV век включительно. Методическое пособие, Москва, 1973, табл.VIII.

стилистические различия эпохи. Классическая ясность наблюдается в композиционном построении сюжетного инициала Гелатской рукописи. Четко воспринимается схема составных элементов украшения– лодки и многочисленных фигур. При строго подчеркнутой вертикали двух матч, возведенных с обеих сторон лодки,создается замкнутость композиции. Иное понятие архитектоники имеем в буквс рукописи XVI в. А-401. Здесь вырисовывается не мачта, а взобравшиеся на ней фигуры, не изображена и трубящая фигура, которая является составной частью композиции сюжетных инициалов XII-XIII вв. Фигуры расположены друг над другом, объединяясь с лодкой. Обобщенно трактованы формы, намечается сухость в обработке одежды и, особенно, лиц. Данными стилистическими особенностями характеризуются и остальные заглавные буквы данной рукописи.

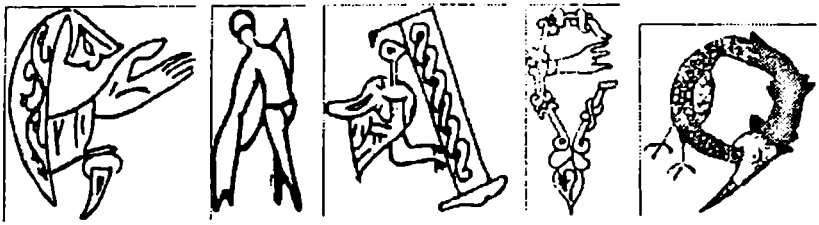
Таким образом, сопоставление композиционных схем вышеуказанных сюжетных инициалов грузинских рукописей XII-XVI веков дает возможность определить наличие прототипов в грузинских и греческих рукописях.

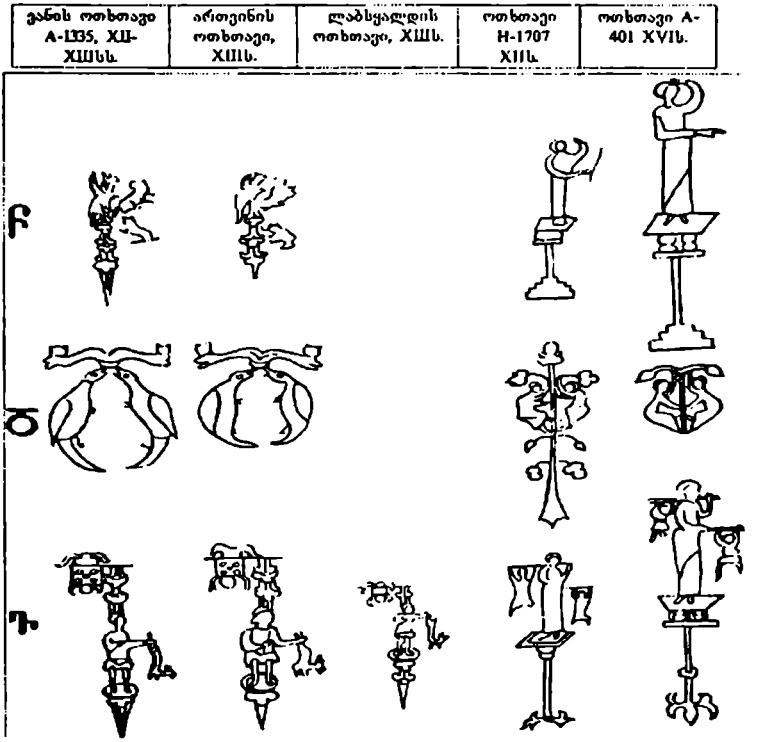
სიუჟეტური საზედაო ასოები ქართული ხელნაწერებიდან



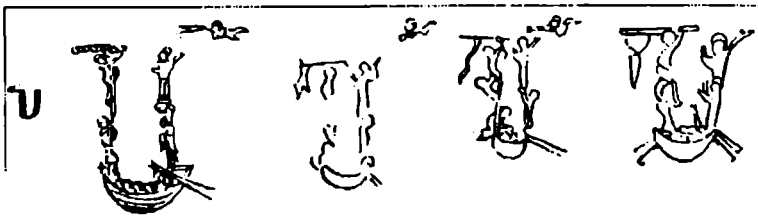


სიუჟეტური საზედაო ასოები ბერძნული ხელნაწერებიდან






მათე, მარკოზ, და ლუკას სახარებების დასაწყისი მთავრული ასოების მოხაზულობათა მსგავსებანი XII – XVI სს. ოთხთავების მიხედვით




იოანეს სახარების დასაწყისი მთავრული „ხარის" (წაკში მსხლომი და ანაზე ასული ფიგურები) მსგავსებანი XII-XVIსს. ოთხთავებში

სომხური ხელოვნებისადმი
მიძღვნილი IV საერთაშორისო
სიმპოზიუმის მასალები,
ერევანი, 1985

# ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КРЕСТА НА ВЫХОДНЫХ ЛИСТАХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ГРУЗИНСКИХ И АРМЯНСКИХ РУКОПИСЕЙ (IX-XIII ВВ.)[1]

В системе художественного оформления средневековых рукописей фронтисписи занимают особое место. Изображения на фронтисписах имеют определенное смысловое значение. Титульные композиции различны, соответственно содержанию текста. Иоанн Златоуст указывает, что книгу можно узнать по первой же её странице и упоминает о выходных изображениях, как обычных в книгах своего времени. В грузинских рукописях выделяется композиция выходного листа, раскрывающая внутреннюю сущность содержания: изображение креста или композиция «Деисус». Первая из них встречается во многих грузинских кодексах (в пределах рассматриваемого времени насчитывается 14 рукописей), а композиция «Деисус» сохранена лишь в двух богато иллюстрированных рукописях: в Гелатском и Джручском II четвероглавах. Данные композиции по своему идейному замыслу объединяют все четыре евангельские тексты, акцентируя смысловое значение кодекса в целом. Изображение креста является символом победы христианства, олицетворением божественной силы Христа и заменяющим изображение главного действующего лица евангелия, композиция Деисус же подчеркивает тему заступничества, ходатайство Марии и Иоанна за грехи человеческие. Крест на переплетах рукописей также подчеркивает назначение и значимость содержания книги-четвероглава.

Изображения крестов на титульных листах грузинских и армянских рукописей дают возможность классифицировать их по орнаментальным мотивам, по манере исполнения, различить их по художественной архитектонике, прослеживая на протяжении веков реминисценции древних форм.

Выходная миниатюра с изображением креста, как составной элемент декоративного убранства грузинских кодексов (из 14 рукописей рассматриваемого времени 9 представляют четвероглавы), встречается в первой же, дошедшей до нас, украшенной

[1] ნაკითხულია სომხური ხელოვნებისადმი მიძღვნილ IV საერთაშორისო სიმპოზიუმზე ერევანში 1985 წელს

рукописи, а именно в Адишском четвероглаве 897 года. Выходной лист обычно помещен в начале текста, следуя посланию Евсевия или канонам. Исключение составляет четвероглав XI века (s-962), где изображения крестов помещены на последних страницах евангелий от Матфея (84 v) и Марка (131 v). В Богослужебном свитке же XII века (s-4980) крест венчает текст в виде заставки.

Прослеживая хронологической последовательностью художественную форму крестов, можно различить два типа: квадрифолий – четырёхлопастную форму креста и крест с удлиненным нижним рукавом т.е. – голгофского типа. Наличие трехлопастного креста на постаменте является т.н. переходной формой креста[1]. Наблюдаются и реминисценции древних традиций в более поздних рукописях, что со своей стороны даёт возможность предположить существование ранних, не дошедших до нас прототипов.

К первому типу крестов (четырехлопастный крест с округлыми руковами) относятся выходные миниатюры Адишского (IX в.) и Джручского I (X в) четвероглавов. Адишский крест обведен широкой орнаментированной каймой, внутри которого оставлено поле без текста, а по углам (между рукавами креста) включены полуфигурные изоброжения евангелистов. Они представлены в нимбах и с книгами в руках. Форма креста чуть продолговата по вертикали и вместе с полуфигурами, вписанными в общее очетание креста, подчеркивают прямоугольную форму листа. В Джручской I рукописи крест с равными, округлыми рукавами выполнен графически, двухцветным (коричневой и охрой) контуром. Текст вписан позднее.

К данному типу крестов относится фрагмент №558, хранящийся в библиотеке АН СССР в Ленинграде[2] По общему очертанию креста В. Лихачева титульный лист датирует началом XI века. Равноконечный крест составлен из плетеного орнамента. Разветвления четырёх ремней полукругами создают вокруг креста розетку. Данное изображение вставлено в декоративную рамку из витого орнамента прямоугольной формы. Графически прорисованный рисунок выполнен чернилом тёмнокоричнегово цвета. Ремни украшены зелёными штрихами.

Начиная с XI века выходные кресты грузинских рукописей меняют художественную архитектонику: три рукава креста имеют равноконечную форму, а нижний удлинён и поставлен на постамент. Иной раз по обе стороны креста растёт стилизованная растительность (т. н. процветший крест).

Тяготение монументального стиля книжного украшения к декоративному, с данного времени выявлено и в пышном убранстве крестов. Декоративная трактовка крестов отличается от ранних изображений. Разнообразная орнаментация, богатая палитра красок, декоративные обрамления создают богатство убранства крестов.

---

[1] Р. Шмерлинг. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., Тб., 1967

[2] В. Лихачева. Два листа с сирийскими миниатюрами. Buzantinoslarica. XXVI. 2. Прага, 1965.

Архитектоника крестов грузинских рукописей XI-XII вв. состоит из трёх частей: рукава креста, постамент и обрамление (лишь кресты рукописей S-962 и A- 495 даны без обрамления). Кресты рассатриваемых нами рукописей можно классифицировать по орнаментальным мотивам. Все кресты XI-XII веков, за исключением трёх, созданы из плетеного орнамента. Плетенка состоит из четырёх и иногда (S-962, A–495, Тбиберской четвероглав) из двух ремней. По краям креста или в постаменте орнаментальный мотив переходит в более сложную плетенку. Часто орнамент захватывает и декоративное обрамление выходного листа.

Плетеный орнамент часто встречается в украшении грузинских рукописей в течении веков. Фон графически выполненного рисунка состоит из незакрашенного пергамента. Наличие данного орнамента наблюдается в книжной живописи т. н. народного направления, а именно в кодексах, выполненных переписчиками. Данные рукописи связаны с сирийскими (Восточно-христианскими) традициями. По указанию Р.Блейка и С. Дер-Нерсессян плетенка, употреблямая в декоре креста Мцхетской пластыри,представляет реминисценции коптского искусства[1].

В одном случае, в рукописи A-136 (XI в.), выходной лист (как и заставка) состоит из лозообразного орнамента. Обрамление, рукава креста и постамент вскомпонованы из разных деталей данного мотива (напр. в самом абрисе креста встречаются в виде розеток). Украшение рукописи выполнено переписчиком.

Мастер рукописи H-1741 (XI в.) в украшении креста применяет квадратики, соединяя их диагональными линиями. Четырёхконечный крест с удлинённым нижним рукавом на маленьком постаменте вырисован графически чернилом текста. Точечки же в центре квадрата выполнены киноварью. Крест вставлен в полосообразную рамку, которая три верхние рукава очерчивает полукругами.

Вышеуказанные орнаменты– узкая плетенка и кирпичная кладка заполняет обрамление евангелистов двух грузинских миниатюр, обнаруженных вместе с выходным крестом в библиотеке Академии наук СССР в Ленинграде. По указанию В. Лихачевой, данная плетенка является самой любимой формой украшения в сирийском и коптском искусстве, заполнение же канона кирпичной кладкой применено в каноне сирийского евангелия Рабулы 586 года (лишь вместо точек, где пересекаются линии орнамента, отмечены декоративными звездами).

Вышеуказанным изображениям крестов можно противопоставить по технике исполнения и художественному стилю Алавердский крест из рукописи XI века, выполненный на Чёрной Горе в Сирии. Процветший крест в богатом обрамлении составлен из городчатого орнамента. Манера письма, применение непрозрачных интенсивных красок напоминают эмальерную технику исполнения. Он часто украшает

[1] Blake R.P. and Siraphic Der Nersessian, the Gospels of Bertay, an Old – Georgian ms.of the tenth Century. Byzantion 16. Boston, 1944.

отдельные композиции грузинских эмалей[1]. Данный мотив встречается в декоре грузинских рукописей и во фресковой живописи.

Декоративные обрамления крестов в грузинских рукописях представляют антаблемент, опирающийся на колонках (внутри он имеет арочную выемку). Углы заполнены орнаментами. Подобная архитектоника обрамления встречается в миниатюрах евангелистов с XI века, в украшении послания Евсевия (см. S-962, A- 484 рукописи). Декоративная рамка обособлена от изображения креста ( кроме Твиберской), но она является органической частью всей композиции: крест представлен в центре арочного навершия и ступенчатый постамент покоится на узкой полоске, соединяющей колонки обрамления.

Особо богато орнаментированы кресты Алавердской и Местийской рукописей. Крест носит торжественный характер. Красный фон придаёт величавый вид Местийскому Кресту. Стилизованная растительность с обеих сторон креста включена между изображением и обрамлением. Процветший крест встречаем также в рукописи S-962. Кресты здесь обычно вырисованы на нейтральном фоне. Сам цвет незакрашенного пергамента играет определенную роль в создании орнаментального рисунка.

Как было указано выше, переходным этапом от четырёхлопастного (тетраконха) к форме креста с тремя равноконечными рукавами и с удлиненным нижним рукавом, представляет крест в Мцхетской пластыри X века (A-38). Выходная миниатюра, вставленная в рукопись из другой рукописи, видимо, при повторном её переплетании (формат обрезан и стиль миниатюр отличается от декора пластыри), изображает крест с тремя округлыми рукавами и с нижним удлиненным рукавом на постаменте. Рукава креста и постамент объединены сложным плетенным орнаментом.

Реминисценции древних традиций наблюдаются в рукописи XII века ( A-194). Художественная форма креста (три рукава равноконечные; удлинен нижний рукав на постаменте) имеет обрамление трёхлопастной формы. Подобное сочетание мы встречаем и в рукописях XI века H-1741. Повторение древних орнаментальных мотивов-плетенки (в виде тяг) и ромбиков с красными точечками в постаменте также указывает о наличии более древнего прототипа.

Содержание рукописи, видимо, со своей стороны обусловило композиционное решение выходного листа с изоброжением креста. Среди рассматриваемых рукописей одна принадлежит синаксарю, а две - литургическим текстам, Именно эти последние – Богослужебный свиток Василия Великого S-4980 и Литургия Иоанна Златоуста A-194 представили кресты с изображениями фигур с обеих сторон. В первом случае даны ангелы, стоящие во весь рост (они чуть повернуты к центру и жестами указывают на крест), а во втором случае изображения Василия Великого и Иоанна Златоуста. В

[1] Л. Хускивадзе, Эмали из собрания Государственного музея искусств Грузии, Тб., 1984.

украшении же четвероглавов, видимо, мастера следовали одному определенному принципу при построении фронтисписных композиций в течении веков.

Художественная интерпретация креста и подбор композиций для фронтисписов тесно связаны с грузинскими художественными традициями. Особенно надо отметить, что декоративная форма креста соответствует очертаниям, установленным в архитектурных планах грузинских крестово-купольных церквей и в фасадной орнаментике, хронологически следуя их формоизменениям.

Напр. очертание креста ранних рукописей формы тетраконха лежит в основе архитектурных планов Мцхетского, Мартвильского, Атенского монастырей. Равноконечную форму имеют кресты, высеченные в Болнисском Сионе, а также в ряде памятников VI-X веков[1].

Что же касается креста, утвердившегося с XI в. в грузинских рукописях с нижним удлиненным рукавом (голгофский крест ) соответствует формам крестов, изображенных в фасадной орнаментике и также очертаниям плана архитектурных памятников этого же периода ( см. планы храмов Светицховели, Алаверди, Баграта с удлиненными рукавами с западной стороны).

Традиции национальной художественной школы проявляются и в подобре выходных композиций фронтисписов грузинских четвероглавов. Фронтиспис, которые по своему идейному и иерархическому принципу соответствуют в настенной живописи высшей зоне (куполу и высоким сводам, включая конх абсиды), представляют композиции, характерные для декоративной системы грузинских церквей: высшую зону – купол занимает Крест или Вознесение Креста, а в конхе церкви имени Богоматери (напр.в Гелати) изображена Богоматерь,а в других случаях – Деисус.[2] Эта система живописной декорации отличается от византийской картинной системы: в куполе византийских храмов изображен Христос или Вознесение Христа, а в конхе – Богоматерь. Соответственно данной художественной системе, в византийской книжной декоративной композиции (см. гр. 101\1) в начале текста, в частности, в миниатюре евангелиста Матфея дано изображение Христа в мандорле с символами евангелистов. Наличие титульного листа с изображением Христа среди евангелистов в грузинской Ванской рукописи (А-1335) объясняется именно тем, что рукопись была выполнена византийским мастером.

В греческих рукописях, как известно, на титульных листах в основном встречается изображение императора: в миниатюрах столичных рукописей нередки изображения императоров–заказчиков вместе с семьей.[3] Изображение креста как фронтисписной композиции в рассматриваемом периоде не носит ярко выраженного характера, см. рукописи гр. 67. X в. (в данной рукописи включено изображение агнца). Зачастую

---

[1] Г. Чубинашвили, Болнисский Сион. Изв. ИЯИМК . т. IX. тб., 1940

[2] Е. Мачавариани, Развитие декоративной системы грузинской рукописной книги (IX-XIV вв.). «Мравалтави». VIII.Тб., 1980 (на груз.яз)

[3] В. Лихачева, Искуство книги (Константинополь, XI в.), 1976

изображение креста создается расположением текста послания Евсевия (см. греческие рукописи 210, 220, 518), очерченную декоративной полоской. Богатое орнаментальное обрамление крестообразной формы сопровождает текст в начале греческой рукописи X в., хранящейся на Патмосе в монастыре имени Иоанна Богослова .

Культ креста в религиозной жизни Армении выявлен в разных художественных формах. Изображение креста, наподобие грузинских рукописей, в армянском книжном искусстве встречается в виде декоративных элементов для украшения канонов (см. навершие антаблемента в рукописи, хранящейся в Венеции, процветший крест в канонах Эчмиадзинской рукописи), заставок (заголовок часто вписан в свободное пространство четырёхлопастной формы). Равнозначным элементом украшения является крест в виде маргинального изображения в рукописи XIII века, хранящейся в Матенадаране № 7729[1]

Особенно важно наличие креста в армянских рукописях X-XIII веков в виде независимой титульной композиции.

Располагаемый нами материал, считаем, не даёт полное представление о выходных миниатюрах армянских кодексов. Мы рассматриваем титульные листы по опубликованному материалу. Нами привлечена одна выходная миниатюра из рукописи 986 года, хранящейся в Матенадаране,копию которой в 1958 году под руководством Л. А. Дурново была нами исполнена. Мною была скопирована верхняя часть креста – равноконечные рукава в кругу, а Е. Приваловой – постамент.

Самобытные черты армянского искусства носят кресты во многих рукописях. Напр., крест квадрифолий в рукописи 1099 года.[2] Общая композиция напоминает украшение канона. В квадрифолии, закрашенном красным цветом, вписан круг, образованный синими сегментами. Равноконечный крест представлен в центре круга с растительными мотивами между рукавами. Архаизм композиции выходного листа – равноконечная форма креста. Т. А. Измайлова появление данной формы связывает с синайской рукописной школой. Данный вариант декора – четырёхлопастный крест, но соприкасающийся к кругу ( т. е. равноконечный крест, вписанный в круг) мы встречаем и в ранней, вышеупомянутой нами рукописи 986 года.

Выходные кресты из евангелия 1064 года[3] (Иерусалим, Библиотека армянского патриархата) и из евангелия 1201 года (Матенадаран, №1035) можно рассмотреть вместе, прослеживая устойчивость традиций с некоторыми изменениями. Оба креста представляют равноконечные кресты (во второй рукописи нижний рукав чуть удлинен) на треугольном постаменте. Крест создан из двух витых ремней, переходящих в сложную

---

[1] Л. Дурново, Орнаменты армянских рукописей. Ереван Москва, 1978

[2] Korkhmazian E., Drampian J. and Hakopian G., Armenian miniatures of the 13 th ant 14 th centuries from the Matenadaran Collection, Leningrad, 1984

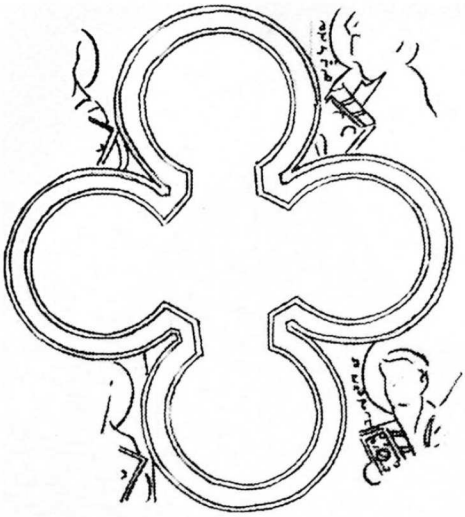
[3] Т. Измайлова, Армянская миниатюра XI века, М., 1979 и художественное убранство армянской рукописи 1053 года. Вестник Матенадарана,5. Ереван. 1960.

плетенку в концах и в постаменте. В рукописи, хранящейся в Матендаране,в отличие от раннего четвероглава, крест включён в рамку, обрисовавшую все части креста. Промежутки заполнены сложным красным фоном. Этим объясняется геометрический характер всего рисунка креста по сравнению свободно расположенным формам в рукописи X/ века. Декоративность в поздней рукописи усиливает обрамление (прямоугольник с арочной выемкой внутри) и декоративные розетки по четырём сторонам креста.

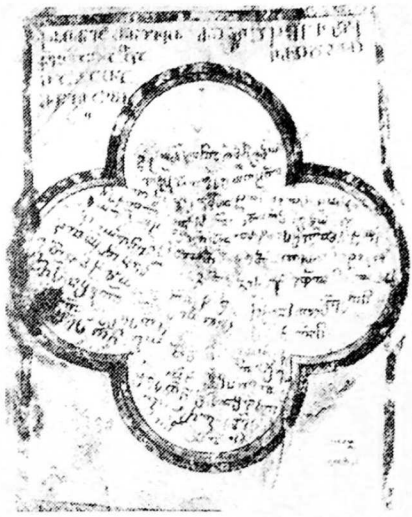
Архаичность форм наблюдается в евангелии XI в. ( М5547), а именно равноконечность креста, что по мнению Т.А. Измайловой «Свидетельствует о консервативности художественного направления, к которому принадлежит данная рукопись».

Данным рукописям можно противопоставить четвероглав «византизирующего» направления 1069 года. Равноконечный процветший крест – на постаменте по манере исполнения и по колористическим особенностям отличается от вышеуказанных рукописей. В орнаментации применен цветочный орнамент, характерный для византийского книжного искусства.

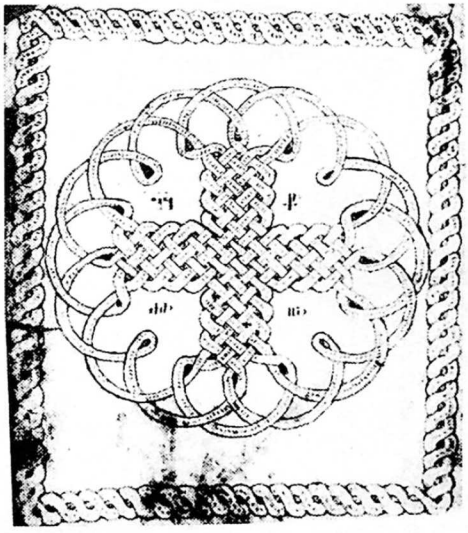
Таким образом, располагаемый нами материал по средневековому грузинскому и армянскому книжному искусству, даёт возможность выявить специфические особенности архитектоники креста на разных ступенях развития книжной живописи и тем самым проследить устойчивость восточно– христианских традиций в декоративном оформлении крестов.



ჯვრის გამოსახულება IX ს.
ადიშის ოთხთავის თავფურცელზე



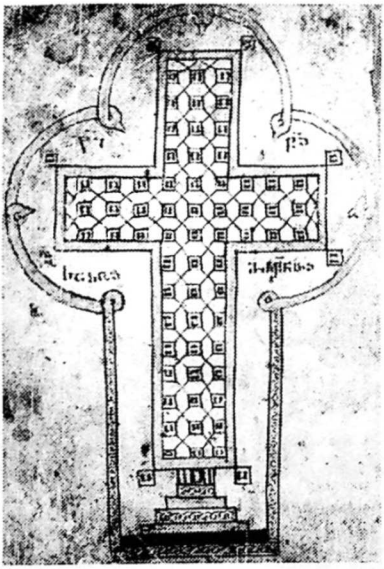
ჯვრის გამოსახულება ჯრუჭის I
ოთხთავის (H-1660, 940 ნ.) თავფურცელზე



ჯვრის გამოსახულება (XI ს. დასაწყისი).
ფრაგმენტი ინახება პეტერბურგის
მეცნიერებათა აკადემიაში, №558



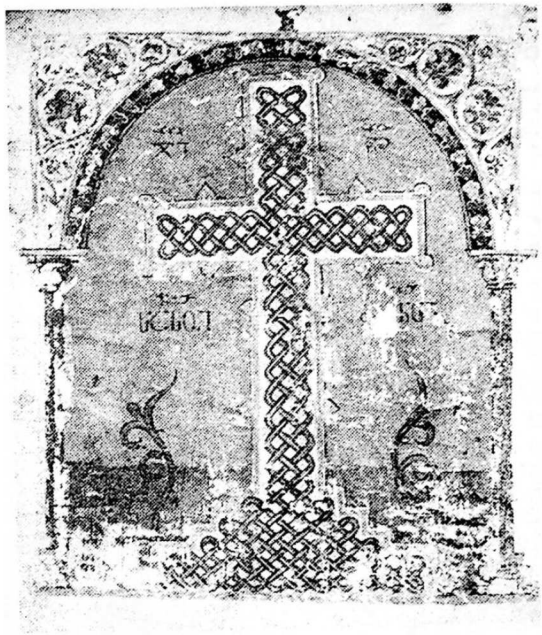
XI ს. ჯვრის გამოსახულება.
ჩართულია X ს. მცხეთის ფსალმუნში (A-38)



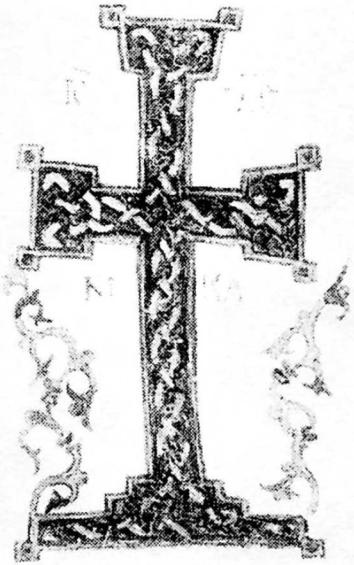
ჯვრის გამოსახულება XI ს.
ხელნაწერის თავფურცელზე (H-1741)



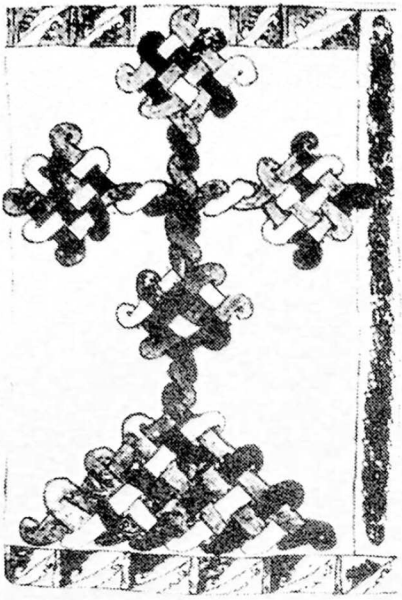
ჯვრის გამოსახულება XI ს.
ხელნაწერის თავფურცელზე (A-136)



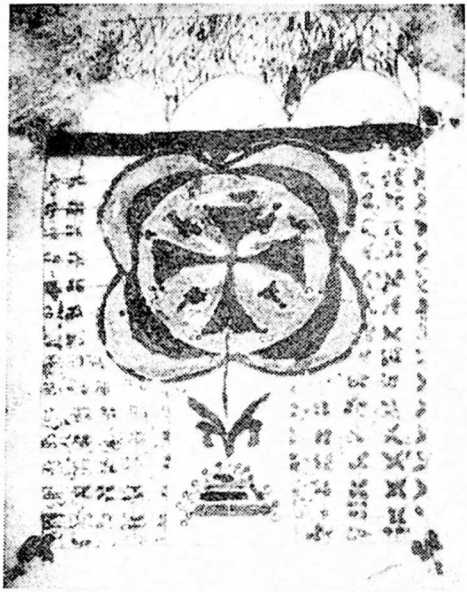
აყვავებული ჯვრის გამოსახულება XI ს.
მესტიის ოთხთავიდან



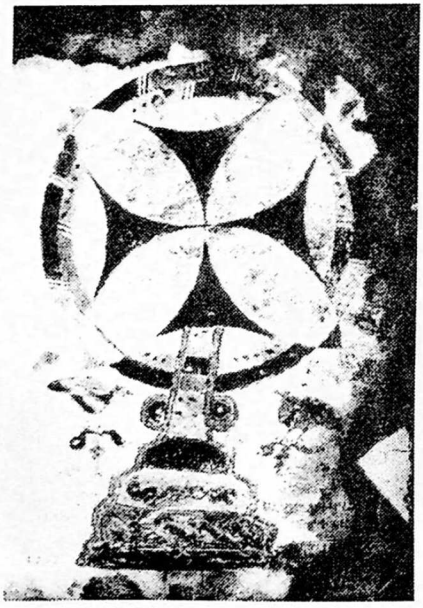
აყვავებული ჯვრის გამოსახულება XIს.
ოთხთავიდან (S-962)



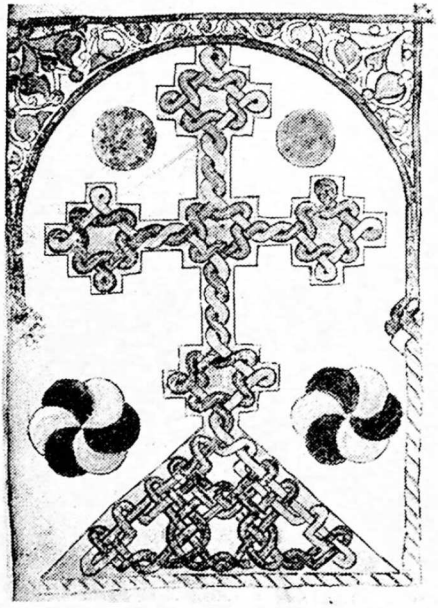
ჯვრის გამოსახულება 1064 წ. სომხური ოთხთავიდან (ინახება იერუსალიმში, სომხური პატრიარქატის ბიბლიოთეკაში)



ჯვრის გამოსახულება 1099 წ. სომხური ხელნაწერიდან



ჯვრის გამოსახულება სომხური ხელნაწერიდან (M-5547)



ჯვრის გამოსახულება 1201 წლის სომხური ხელნაწერიდან (M-10359)

ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება" 12,
თბ., 1985, გვ. 85-98

# სამი ძართული ოთხთავის – გელათის (Q-908), ჯრუჭის II (H-1667) და მოქვის (Q-902) დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს.)

შუასაუკუნეების საქართველოში ხელნაწერი ნიგნის შესაქმნელად განკუთვნილი საქმიანობა – ეტრატის დამუშავება, გადაწერა, მოხატვა, აკინძვა, შემოსვა, შეკაზმვა – ხელობად ითვლებოდა. ამ რთულ, თანმიმდევრულ შრომით პროცესში თითოეული ოსტატი ერთმანეთზე იყო დამოკიდებული. საქართველოსა თუ მის ფარგლებს გარეთ არსებულ კულტურულ-საგანმანათლებლო კერებში სხვადასხვა ხელობას დაუფლებული პირები გაერთიანებული იყვნენ ძმობაში სამონასტრო ორგანიზაციის წევრებად.[1]

როგორც ქართული ნერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, საქართველოში ძველთაგანვე არსებობდა შრომის დიფერენციაცია, ცნობილია „მხატვართუხუცესის" თანამდებობა",[2] კედლის ფერმწერთა შორის მოხსენიებულია „მეფის მხატვარი",[3] ნიგნის მომხატველთა შორის გამოირჩეოდა „კამარათა მწერალი" (H-1660). ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერები გვამცნობენ, რომ ხელნაწერის მოხატვაზე მუშაობდა ერთზე მეტი ოსტატიც (მაგ. XIII ს. იენაშის ოთხთავი). რიგ ხელნაწერებში ორნამენტულ შემკულობას გადამწერი ასრულებდა, მინიატურებს კი პროფესიონალი ოსტატი ხატავდა (H-1870).

შრომის განაწილების რთულ ორგანიზაციასთან გვაქვს საქმე განსაკუთრებით მრავალმინიატურებიანი ხელნაწერი ნიგნის შექმნის დროს, როცა სიუჟეტური კომპოზიციები ტექსტშია ჩართული (ცალკე ფურცლებზე არსებული მინიატურები შეიძლება დამოუკიდებლად, სპეციალური დაკეთითაც შესრულებულიყო. მაგ. პეტერბურგის საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცული X ს. ტბეთის ოთხთავის მოსართავად XI საუკუნეში სამოელ ეპისკოპოსმა მახარებელთა მინიატურები და კამარები კონსტანტინოპოლიდან გამოიწერა). ასეთ შემთხვევაში შესაძლოა ხელნაწერზე რამდენიმე მხატვარი და რამდენიმე გადამწერიც მუშაობდა. ამის შესახებ ანდერძებში, სამწუხაროდ, მითითებები არ მოგვეპოვება, მაგრამ განსხვავებანი შესრულების მხატვრულ მანერაში, კოლორიტში, ნახატსა და კომპოზიციაში შესაძლებლობას გვაძლევენ გამოვარჩიოთ სხვადასხვა ოსტატის ხელწერა (მაგალითად, რ. შმერლინგი

ჯრუჭის II ოთხთავის მოხატულობაში 4 ძირითად მხატვარს გამოჰყოფს).[4] ასევე შეიძლება გაირკვეს გადამწერის როლი საილუსტრაციო სისტემის შექმნაში.

IX-XIV საუკუნეების ფარგლებში ქართულ ხელნაწერებში სიუჟეტური კომპოზიციები ახალი აღთქმიდან გვხვდება შემდეგ ხელნაწერებში: ჯრუჭის I ოთხთავში H–1660, სვინაქსარში A–648, ზატიკში A–734, გრიგოლ ღვთისმეტყველის ჰომილიებში A–109, ვანის ოთხთავში A–1335, ლარგვისის ოთხთავში A–26 და ასევე მრავალი მინიატურით დასურათებულ სამ ხელნაწერში, კერძოდ XII ს. გელათის (Q–908), XII ს. მიწურულის ჯრუჭის II (H–1667) და 1300 წლით დათარიღებულ მოქვის (Q–902) ოთხთავებში. ამ სამ ხელნაწერში (სხვა ზემოთ დასახელებულ ხელნაწერებში სიუჟეტური სცენები, სვინაქსარისა და ვანის ოთხთავის გარდა, მთელ გვერდს იკავებენ; ყველა შემთხვევაში შერჩეულია ძირითადი სცენები ქრისტეს ცხოვრებიდან) შინაარსის დამასურათებელი მინიატურები ტექსტშია ჩართული და საილუსტრაციო ციკლი თხრობით ხასიათს ატარებს. გელათის, ჯრუჭის II და მოქვის ოთხთავებში ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ისტორია თანმიმდევრულად დანუმერილებითაა ილუსტრირებული და ტექსტში შინაარსის შესაბამის ადგილებშია წარმოდგენილი. აქვე შევნიშნავთ, რომ მოქვის ოთხთავში სრული საილუსტრაციო ციკლი მოცემულია მხოლოდ მათეს სახარების ტექსტში (ამას ქვემოთ შევეხებით).

გელათის, ჯრუჭის II და მოქვის ოთხთავების დეკორაციული სისტემა შედგება, ერთი მხრივ, ორნამენტული მორთულობისაგან (კამარები, თავსამკაულები, საზედაო ასოები) და, მეორე მხრივ, მინიატურებისაგან (სატიტულო მინიატურა, მახარებელთა გამოსახულებანი და სიუჟეტური კომპოზიციები). ორნამენტული დეკორის შემადგენელი ელემენტები და მათი განაწილება ტექსტში სამივე ხელნაწერში ერთნაირია, მხოლოდ ცალკეული თავების დასაწყისი გვერდი პირველ ორ ხელნაწერში, მოქვის ოთხთავისაგან განსხვავებით, სხვა მხატვრულ არქიტექტონიკას ქმნის. მოქვის ოთხთავში სახარებათა ტექსტებს წინ უძღვის ასო II-ს ფორმის მქონე თავსამკაული. გელათსა და ჯრუჭის II ოთხთავებში თითოეული სახარების დასაწყისში კვადრატული ფორმის თავსამკაულს გვერდის ნახევარზე მეტი უკავია (ცენტრში, ოთხყურა ამოკვეთილ არეში, მთავრული ასოებით ჩაწერილია სათაური). თავსამკაულის ქვემოთ მარჯვენა მხარეს მინიატურის მოთავსება ტექსტისათვის განკუთვნილ ფართობს კიდევ მეტად ამცირებს. ჯრუჭის II ოთხთავის თავსამკაულის დეკორს ამდიდრებს კუთხეებში ჩართული მედალიონები წმინდანთა წელზევითა გამოსახულებებით. მრავალრიცხოვანი მხატვრული საზედაო ასოები, რომლებიც ნუსხურით ნაწერ ხელნაწერ გვერდებს ამკობენ, განსაკუთრებით მრავალფეროვანია ჯრუჭის II ოთხთავში. ისინი შედგებიან მცენარეთა, ადამიანთა, ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებისაგან. გელათის ოთხთავში ინიციალები სტილიზებული მცენარეული მოტივებისაგან (ფიგურული მხოლოდ თავების დასაწყისშია), მოქვის ოთხთავში მთავრული ასოების (ისინი დიდი ზომისა არიან) უმრავლესობას ფრინველთა გამოსახულებანი ქმნიან.

უნდა აღინიშნოს გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერთა მცენარეული სახის ინიციალების მსგავსება დეკორაციული დეტალების მხრივ; ასევე მსგავსია თავების დასაწყისში ზოგიერთი ფიგურული საზედაო ასოს არქიტექტონიკა. ფერადებით დაფარულ ინიციალებში ძირითადია ხაზი. განსაკუთრებით გამომსახველია იგი ჯრუჭის II ოთხთავის ინიციალებსა (ეს მომენტი ს. ბარნაველს შენიშნული აქვს განსაკუთრებით გრაფიკული წესით შესრულებულ საზედაო ასოებში)[5] და ასევე მინიატურათა ნახატობაში.[6] მრავალგვარი მცენარეული ხვეულებით გამდიდრებისას ინიციალი დინამიურობას იძენს, ხაზი მეტად მოქნილი, ემოციურია, რაც განსხვავებას იძლევა გელათის მკაცრ, თავშეკავებულ ფორმებთან შედარებით (სამივე ხელნაწერი კალიგრაფიული ნუსხურითაა გადაწერილი, მხოლოდ მოქვის ოთხთავი ფორმატით დიდია და გაცილებით მსხვილი ასოებითაა დაწერილი).

ქართული ხელნაწერი წიგნის შემკულობაში XI საუკუნიდან დამკვიდრებული დეკორაციული სტილი, რაც საზეიმო ტიპის ხელნაწერებში ბიზანტიური წიგნის ხელოვნებამ განაპირობა, XII საუკუნეში კიდევ მეტად მდიდრდება (იხ. ამ შემთხვევაში გელათის ოთხთავი) და XII საუკუნის ბოლოს განვითარების მაღალ საფეხურზეა (იხ. ჯრუჭის II ოთხთავი). ეს ხელნაწერები ქართული შუასაუკუნეების წიგნის ხელოვნების განვითარების გზაზე ეპოქის შესაბამის საერთო მხატვრულ-დეკორაციულ ტენდენციებს ასახავენ. 1300 წლით დათარიღებული მოქვის ოთხთავი შესრულების მანერით ამ ხელნაწერთაგან განსხვავებულია, იგი სხვა დროის პროდუქტია და მას სხვა მხატვრული ამოცანები აქვს დასახული, რაც, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, საილუსტრაციო სისტემაშიც მჟღავნდება.

გელათის, ჯრუჭის II და მოქვის ხელნაწერთა ცალკეულ თავებში არსებული მინიატურების გაერთიანების საფუძველზე ჩვენ შევადგინეთ თანმხვედრი იკონოგრაფიული საძიებელი, რომელმაც შესაძლებლობა მოგვცა არა მარტო წარმოგვედგინა ოთხთავის შინაარსის დამასურათებელი ყველა სიუჟეტი, არამედ დაგვეჯგუფებინა ისინი ცალკეული თემების მიხედვით. ამ სამი ხელნაწერის საილუსტრაციო ციკლის ურთიერთშეჯერების საფუძველზე კი ორი ძირითადი საკითხი გამოვყავით: 1. სიუჟეტების კომპოზიციური განაწილება ხელნაწერ ტექსტში და 2. შინაარსის დამასურათებელი სიუჟეტების შერჩევის პრინციპი. ხოლო რა მნიშვნელობა ენიჭება ამ საკითხებს მხატვართა შორის შრომის განაწილების შესასწავლად და კერძოდ, სტილისტურად ერთიანი მინიატურების დასადგენად, ამას გზადაგზა შევეხებით (აღნიშნული იკონოგრაფიული საძიებელი IX-XIV საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა მხატვრულ აღწერილობასთან ერთად გათვალისწინებულია დასაბეჭდად).

* * *

**სიუჟეტური კომპოზიციების განაწილების პრინციპი ხელნაწერ ტექსტში.** სიუჟეტური კომპოზიციების შერჩევა და განაწილება ტექსტში თვით წიგნის შინაარსმა განაპირობა. ყველა შემთხვევაში მინიატურა შინაარსს მისდევს, მაგრამ მათი კომპოზიციური დაკავშირება ტექსტთან გელათის, ჯრუჭის II და მოქვის ოთხთავებში ერთმანეთისაგან რამდენადმე განსხვავებულ პრინციპებს ექვემდებარება. ამ პრინციპებს თავის მხრივ განაპირობებს მინიატურათა ფორმატი, ტექსტის განთავსება ფურცელზე და კომპოზიციების ჩართვა ტექსტის სათანადო ადგილებში.

გელათის ოთხთავი დაწერილია ფურცლის მთელ სიგანეზე და მინიატურა, როგორც წესი, ტექსტს მარჯვენა განაპირა მხარეს ემხრობა. მინიატურათა ფორმატი ძირითადად სწორკუთხა ფორმისაა და ტექსტი, რომელიც მარცხენა მხრიდან ვიწრო ზოლად მიჰყვება მას, განმარტავს მინიატურას. მინიატურის შინაარსი ზოგჯერ ზედა სტრიქონებსაც მოიცავს. როგორც ჩანს, გადამწერი, რომელიც იწყებს სიუჟეტების შესაბამისი ტექსტის გადაწერას, იქვე ითვალისწინებს კომპოზიციას და სტოვებს კიდეც თავისუფალ ადგილს მოსახატავად. გელათის ოთხთავში მინიატურებს ოთხკუთხა, ტექსტის სიგანის მქონე ფორმატიც აქვთ, როცა კი აქ რამდენიმე სიუჟეტია მოთავსებული (მაგ. 227v, 235r), ან მოქმედება ორ რეგისტრად ვითარდება (მაგ. 50r, 109r). უნდა აღინიშნოს, რომ მინიატურათა კომპოზიციურ განლაგებაში გელათის ოთხთავში ერთიანი პრინციპია დაცული. გელათის დასურათებულ ფურცლებს სიმკაცრე და მოწესრიგებულობა ახასიათებს. მინიატურა არასოდეს არ გამოდის ჩარჩოს ფარგლებიდან და არც დაწერილი ტექსტის არეს სცილდება. გვერდის საერთო მხატვრულ ანსამბლში, ისევე, როგორც ინიციალებს, მას დამოუკიდებელი ადგილი აქვს მიკუთვნებული.

რაც შეეხება ჯრუჭის II და მოქვის ოთხთავებს, ისინი ორ სვეტადაა დაწერილი, მაგრამ მინიატურათა განაწილება შინაარსის შესაბამის ადგილებში სხვადასხვაგვარია. მოქვის ოთხთავი თავიდან ბოლომდე ერთიან პრინციპს იცავს: ყველა მინიატურა ერთი, სწორკუთხა ფორმატისაა (ხშირად კვადრატს უახლოვდება), ჩართულია ერთ სვეტში და მის სიგანეს ოდნავ აღემატება. მინიატურა ყველგან მოცემულია საილუსტრაციოდ შერჩეული ტექსტის დამთავრებისთანავე. ამიტომაც არის შეჭრილი მინიატურის ქვედა მარცხენა კუთხეში დიდი ზომის მოხატული ინიციალი, რომელიც თავის მხრივ აბზაცით უკვე ახალ ქვეთავს იწყებს. შრომის განაწილებაში აქ ასეთი თანმიმდევრობა უნდა ვიგულისხმოთ: მინიატურის მოხატვამდე სრულდებოდა საზედაო ასო (თუნდაც მხოლოდ კონტურით), რომელსაც წინ უძღოდა მინიატურის ფორმატის განსაზღვრა. ტექსტისა და მხატვრობის ასეთი მჭიდრო კომპოზიციური კავშირი უნდა მიგვითითებდეს იმ გარემოებაზე, რომ აქ გადამწერი და მომხატველი ერთი პიროვნებაა. სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია, რომ მოქვის

გადამწერი ეფრემი თვით მინიატურების შემსრულებელიცაა.[7] მინიატურების სტილისტური ანალიზი მიგვანიშნებს, რომ როგორც ჩანს, მას საილუსტრაციო ციკლის ნაწილი ეკუთვნის.

ჯრუჭის II ოთხთავში მინიატურის ფორმატი მრავალგვარია. სნორკუთხა მინიატურა ან ერთ სვეტშია ჩართული, ან (მინიატურების თითქმის ნახევარი) ორი სვეტის სიგანეზეა გაშლილი. არის შემთხვევები, როცა იგი კვადრატული ფორმისაა და მთელ სიგანეს იკავებს, მაშინ ტექსტისათვის მინიმუმი ადგილი რჩება. ზოგიერთი მინიატურის ფორმატი დაწერილი სვეტის სიგანეს აღემატება, ან თვით ჩარჩოს ფარგლებია დარღვეული: ხეები, არქიტექტურული შენობები, ფიგურები შეჭრილია ტექსტში, მაგ. კომპოზიცია „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა“ გვერდის ქვედა თავისუფალ კიდეზეა მიხატული (251r), რაც ძველი ქართული ხელნაწერი წიგნის მორთულობისათვის გამონაკლისს შეადგენს. ასეთი შემთხვევა აღინიშნება მხოლოდ X ს. მიქაელ მიდრეკილის საგალობელთა კრებულში, სადაც მინიატურა გადამწერის მიერ შინაარსის შესაბამის ადგილას ფურცლის კიდეზე არის გამოხატული (60r).

ჯრუჭის II ოთხთავის ტექსტში მინიატურების განლაგების დროს ასეთი პრინციპია დაცული: მინიატურა წარმოდგენილია მისი შესაბამისი შინაარსის დამთავრებისა და, ასევე, შემდგომი ქვეთავების თხრობის შემდეგ, მაგ. კომპოზიცია „ქრისტე მეზუერეთა და ცოდვილთა შორის“ (27v), რომელიც ასურათებს მათეს სახარების მეცხრე თავის მეათე და მეთერთმეტე ქვეთავებს, წარმოდგენილია მხოლოდ მეჩვიდმეტე ქვეთავის შემდეგ. ნიშანდობლივია სწორედ ის გარემოება, რომ ჩვენს მიერ შეჯერებულ ხელნაწერებში ერთმანეთისაგან განსხვავებული, ხოლო ყოველ მათგანში ერთიანი პრინციპია დაცული, რაც თავის მხრივ არ გამორიცხავს იმის შესაძლებლობას, რომ დეკორაციულ სისტემას (ორნამენტულსა თუ სასურათოს) ერთი პირი, კერძოდ, გადამწერი აწესრიგებდა. შესაძლოა, რომ იგი, ამავე დროს, მინიატურების მოხატვაშიც ღებულობდა მონაწილეობას. XIV ს. ერთ-ერთი ხელნაწერის ანდერძიდან ვგებულობთ, რომ ავგაროზ ბანდაისძე წიგნის ხელოვნებისათვის საჭირო ყველა ხელობას იყო დაუფლებული (A–575, გვ. 311).

ჯრუჭის II ხელნაწერში მინიატურათა ფორმატის მრავალგვარობა, შესაძლოა, გამოწვეული იყო იმით, რომ გადამწერი, რომელსაც უნდა სცოდნოდა შუასაუკუნეების ხელოვნებაში გამომუშავებული იკონოგრაფიული ნორმები, სარგებლობდა სხვადასხვა ორიგინალით (მაგ. განივი მინიატურების გამოხატვის დროს ხელთ ჰქონდა ისეთი მოხატული ნიმუში, რომელიც ტექსტის მთელ სიგანეზე იყო დაწერილი), მაგრამ აქ მხედველობაში მისაღებია თვით გადამწერის ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხასიათი შინაარსის შესაბამისი კომპოზიციების შერჩევისა და განაწილების დროს.

გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერებში ძნელია ერთზე მეტი გადამწერის ხელის გარჩევა. ივ. ჯავახიშვილი, როდესაც ეხება გადამწერთა შორის შრომის მოწესრიგების საკითხს, აღნიშნავს, რომ „სათითაოდ გადამწერელთა გარდა

ჯგუფობრივი გადამწერლობაც იცოდნენ და რომ ერთი გადამწერი გადაწერის ხელმძღვანელი და უფროსი უნდა ყოფილიყო".[8] ცნობილია ისიც, რომ ხელნაწერთა შემსრულებლები პროფესიონალი, ერთი სამნიგნობრო სკოლის წერის ხელოვნებას დაუფლებული ოსტატები იყვნენ. ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში იშვიათად მოგვეპოვება ცნობები ხელნაწერის სადაურობაზე ან ოსტატ-შემსრულებელთა ვინაობის შესახებ. მოქვის ოთხთავის მომგებელის მინიატურაზე არსებული წარწერა (328r) გვამცნობს ხელნაწერის დამკვეთის – დანიელ მოქველ ეპისკოპოსის სახელს, ხოლო მათეს სახარების 103r გვერდზე ტექსტის ხელით შესრულებულ მინაწერში ეფრემია მოხსენიებული: „ქრისტე ძეო და სიტყუაო ღმრთისაო მილხინე ფრიად ცოდვილსა ეფრემს" (ქარაგმების გახსნით). ერთადერთი ანდერძი, რომელიც ჩართულია ჯრუჭის II ოთხთავში ქრისტეს სავარძლის ორნამენტულ ნახატში, მოიხსენიებს ვინმე მიქაელს (180v). ს. ბარნაველს იგი ერთ-ერთ მომხატველად მიაჩნია. მიქაელი, როგორც ჩანს, გადამწერი და, ამავე დროს, დეკორაციული სისტემის შემქმნელიც უნდა ყოფილიყო.

* * *

**შინაარსის დამასურათებელი სიუჟეტების შერჩევა.** ქართული ხელნაწერი ნიგნის მინიატურები ჩვეულებრივ ტექსტის შინაარსს ასურათებენ. ცალკეული სიუჟეტური სცენები, რომლებიც იშვიათად გეხვდება ხელნაწერის ორნამენტულ შემკულობაში, დეკორაციული ხასიათის მატარებელია (მაგ. ლაფსყალდის, ვანის ხელნაწერები). ასევე გამონაკლისია ბიბლიური სიუჟეტი „ვეშაპის მიერ იონას შთანთქმა", რომელიც მოქვის ოთხთავში ასო „ანს" ქმნის (269v). რაც შეეხება რამდენიმე კომპოზიციას ძველი აღთქმიდან, რომელიც ჯრუჭის II ოთხთავისა (61v, 176v, 206r) თუ გელათის (229r) საილუსტრაციო ციკლშია ჩართული, შინაარსს მისდევს, რამდენადაც იგი ქრისტეს წინასწარმეტყველების ან ქადაგების ტექსტთანაა დაკავშირებული.

სასურათო ციკლი გელათში (მახარებელთა და სატიტულო კომპოზიციის ჩათვლით) 265 მინიატურას ითვლის (თუ ვიმსჯელებთ ლუკას სახარების ამჟამად დაკარგული სატიტულო ფურცლის 145r-v მიხედვით, მას ერთი ან ორი მინიატურა უნდა აკლდეს). ჯრუჭის II ოთხთავში ამჟამად 346 მინიატურაა (დაკარგული ფურცლები, რომლებიც ქაღალდით იქნა აღდგენილი, შესაძლოა მინიატურებსაც შეიცავდნენ), რაც შეეხება მოქვის ოთხთავს, აქ 160 მინიატურაა.

სამი ხელნაწერის მიხედვით შედგენილი თანმხვედრი იკონოგრაფიული საძიებლის საფუძველზე დაჯგუფებული თემები შემდეგია: შესავალი, ქრისტეს ცხოვრების საილუსტრაციო ციკლი, ქრისტეს სასწაულები, განკურნებანი, იგავები და, ასევე, იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები. ტექსტის თანმიმდევრული დასურათების დროს, შინაარსის დაწვრილებითი

თხრობის შედეგად, ერთი ამბავი ზოგჯერ რამდენიმე კომპოზიციითაა გადმოცემული. ჯრუჭის II ოთხთავში ეს სცენები უმთავრესად დამოუკიდებელი მინიატურების სახითაა წარმოდგენილი. მაგ. „ქრისტეს წინაპრები“, „დაბადებით ბრმის განკურნება“, „ლაზარეს აღდგინება“ და სხვ. ქრისტეს ქადაგებანი და სწავლებანი სამი და ოთხი მინიატურითაა გადმოცემული (ნიშანდობლივია, რომ ერთი ამბის დამასურათებელ მინიატურებში აღინიშნება სტილისტური მსგავსება, ერთი ოსტატის ხელწერა), ზოგჯერ ერთ მინიატურაზე რამდენიმე სცენას ვხედებით: მაგ. „განრღვეულის განკურნება საბანელსა ამას“ 211v, „ამბავი კეთილი სამარიტელის შესახებ“ 158v, „უძღები შვილის ამბავი“ 172r-v და სხვ. გელათის ოთხთავში მრავალი მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ, როცა ერთ მინიატურაზე რამდენიმე სცენა („ხალხის დაპურება“ 50r, 238r, „სასნაული კანაში“ 227v, „ქრისტე და სამარიტელი ქალი“ 231v, „დაბადებით ბრმის განკურნება“ 248v, „ლაზარეს აღდგინება“ 255r) ან ორი სხვადასხვა კომპოზიციაა (18r, 132v, 150r, 229r, 230v, 211v) გაერთიანებული. საინტერესოა, რომ გელათის ოთხთავში ჩამოთვლილი მინიატურები შეიცავენ სწორედ იმ სცენებს, რომლებიც ჯრუჭის II ოთხთავში ცალ-ცალკეა წარმოდგენილი (და თანაც ერთი ხელითაა შესრულებული), რაც თავის მხრივ საერთო მხატვრული ნიმუშის არსებობაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. თუ რა მხატვრული ხერხებით აერთიანებს გელათის ხელნაწერის ოსტატი კომპოზიციებს (ასეთი მაგალითები განსაკუთრებით ხშირია იოანეს სახარებაში), ამაზე შემდგომ შევჩერდებით.

რაც შეეხება მოქვის ოთხთავს, აქ ერთი მინიატურა ერთ სიუჟეტს მოიცავს. შეიძლება მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი დავასახელოთ, როცა ტექსტის შინაარსს ერთმანეთის თანმიმდევრული ორი მინიატურა ასახავს: „წინადაცვეთა“ 168v, 169v, „ბრმის განკურნება“ 285v, 288r და სხვ. ერთადერთი შემთხვევა აღინიშნება ტექსტის დაწვრილებითი თხრობისა: გეთსიმანიის ბაღში ქრისტეს სამგზის ლოცვის ამბავი (მათე 26, 30-46) 9 მინიატურის საშუალებითაა გადმოცემული (90v-92r).

მოქვის ოსტატი არჩევს ძირითად, აუცილებელ კომპოზიციებს სახარების სასურათო ციკლის შესაქმნელად. მაგ. პეტრეს განდგომის ამბავი ორი ძირითადი კომპოზიციითაა გამოხატული მთელს სახარებაში (95r$_1$ და r$_2$). აქ ერთ შემთხვევაში შერჩეულია მომენტი, როცა მამალი ყივის, ხოლო მეორე შემთხვევაში პეტრე ტირის. ქრისტეს წინაპრები (მათე 1,1-16), რომლებიც ჯრუჭის II ოთხთავში ოთხ კომპოზიციას მოიცავს, მოქვის ოთხთავში ერთ მინიატურაზეა მოცემული. აქ 42 ფიგურის წელზევითა გამოსახულება (ადამიდან მოყოლებული ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ჩათვლით) 6 მწკრივადაა განაწილებული. ამ მწკრივებსა და ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურებს შორის ფიგურების განაწილებაში შინაარსის მიხედვით შესაბამისობა არსებობს, რაც თავის მხრივ ილუსტრირების გარკვეული ტრადიციის არსებობაზე უნდა მიგვითითებდეს. იოანეს დასჯის ციკლს, რომელიც ასე დაწვრილებითაა სხვა ხელნაწერებში მოთხრობილი,

მოქვის ოთხთავში ერთ მინიატურაზე ორი ძირითადი მომენტი – იოანეს თავის კვეთა და მოცეკვავე სალომეა (51v) ასახავს.

ოთხთავის ცალკეული თავების (4 სახარების) შინაარსის იდენტურობამ გამოიწვია სიუჟეტური კომპოზიციების განმეორება. ერთი და იგივე ამბავი შეიძლება ოთხივე თავში შეგვხვდეს, მაგრამ არის სიუჟეტები, რომლებიც შინაარსის მიხედვით მხოლოდ ერთ რომელიმე სახარებაშია წარმოდგენილი: მაგ. თეოფილეს (ღვთისმოყვარეს) მოხსენიება ლუკას სახარების შესავალში, ლაზარეს აღდგინება იოანესთან და სხვ. აღსანიშნავია ისიც, რომ თითოეული თავი შინაარსის შესაბამისად ინყებს ქრისტეს ცხოვრების ისტორიას. მაგ. მათესთან – საუფლო დღესასწაულთაგან შობა, მარკოზთან – ნათლისღება, ლუკასთან – ხარებაა წარმოდგენილი; იოანეს სახარებაში კი მოცემულია იოანე ნათლისმცემლის მოსვლა უდაბნოში.

მინიატურაზე გადმოცემული სიუჟეტი ზოგჯერ სახარების რამდენიმე ქვეთავს მოიცავს, ზოგჯერ კი ქვეთავის ერთი ნაწილია ილუსტრირებული: იხ. ჯრუჭის II (54r) და მოქვის (70r) ხელნაწერთა მინიატურები. ზოგიერთი თავი დასურათების გარეშეა დატოვებული. მაგ. მათეს მეხუთე, მეექვსე და მეშვიდე თავები, რომლებიც შეიცავენ მთაზე წამოთქმულ მოძღვრებას, მხოლოდ დასაწყისშია ერთი მინიატურით წარმოდგენილი ჯრუჭის II (17r) და გელათის (24r) ხელნაწერებში. არის კომპოზიციები, რომლებიც მხოლოდ ერთ ხელნაწერში გვხვდება.

გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავებში, სიუჟეტების შერჩევის თვალსაზრისით, თითოეულ სახარებაში შექმნილია დამოუკიდებელი, შინაარსის შესაბამისი საილუსტრაციო ციკლი. ყველა თავში დასურათება სახარების ამბების თხრობას მიჰყვება (ამიტომაც არის, რომ ხშირად ერთი და იგივე სიუჟეტი ოთხივე თავში მეორდება). აქედან გამომდინარე, თითოეული სახარების სასურათო ციკლი, ერთი მთლიანი კოდექსის შემადგენელი ნაწილები, ერთმანეთისაგან სრულიად დამოუკიდებელია. სიუჟეტების შერჩევის თვალსაზრისით, ამ ორ ხელნაწერს შორის ზოგიერთი განსხვავება შეინიშნება. მაგ. ქრისტეს ცთუნებანი ჯრუჭის II ოთხთავში არ გვხვდება, გელათის ოთხთავში ქადაგებანი და იგავები მხოლოდ რამდენიმე მინიატურითაა წარმოდგენილი. წინასწარმეტყველებანი მეორედ მოსვლის შესახებ, კერძოდ, საშინელი სამსჯავროს სცენები, რომლებიც ჯრუჭის II ხელნაწერში რამდენჯერმე მეორდებიან და თითქმის მთელ გვერდს იკავებენ (64r, 66Bv, 112r), გელათის ოთხთავში ერთხელ (75v) და ისიც კომპოზიციის ზედა, ვედრების შემცველი ნაწილითაა წარმოდგენილი (ტახტზე მჯდომარე ქრისტეს ქვემოთ მხოლოდ ცეცხლოვანი მდინარეა).

უნდა აღინიშნოს, რომ გელათის სასურათო სისტემა, ჯრუჭის II ხელნაწერთან შედარებით მკაცრი და თავშეკავებულია. ეს თავისებურება ასახულია როგორც მინიატურების ტექსტთან ურთიერთობაში, ასევე კოლორიტსა და სიუჟეტების კომპოზიციურ გადაწყვეტაში. თვით ცალკეული სცენების გაერთიანების პრინციპი, რომელიც გელათის ოთხთავში გვხვდება, დასურათებულ ციკლს

უფრო კომპაქტურს, მონუმენტურს ხდის. გელათის ოთხთავში ერთ მინიატურაზე ორი ან რამდენიმე კომპოზიციის გაერთიანების შემთხვევაში შემდეგი მხატვრული ხერხებია გამოყენებული: 1. რამდენიმე სცენას, ორ იარუსად განლაგებულს, აერთიანებს ერთი საერთო ოქროს ფონი. კომპოზიციები მექანიკური შეერთების შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ისინი ჩარჩოს გარეშეა, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელია და დაცილებულია ისე, რომ თითოეულს გარს უვლის ოქროს ფონი. გარდა ამისა, მინიატურა კიდეზე ჩამოჭრილია, რაც ასევე მიგვითითებს უკვე არსებული კომპოზიციური სქემის გადმოტანაზე (229r, 230v, 273v), 2. ორი კომპოზიცია გაერთიანებულია არქიტექტურული ნაგებობების საშუალებით. სასურათო ცენტრში თითოეული კომპოზიცია შენობებითაა ერთმანეთზე მიდგმული. თითოეული მათგანი დამოუკიდებელი კომპოზიციაა მოქმედების ცენტრით (18r$_1$, 81v). ქრისტე, როგორც ძირითადი პერსონაჟი, ორივე კომპოზიციაშია წარმოდგენილი. სასურათო სიბრტყეზე კომპოზიციების განივი განლაგების დროს მაგ. ქრისტეს მარია მაგდალინელთან გამოცხადების სცენაში კომპოზიციის დეტალი, კერძოდ ხე, ოსტატმა შეერთების ადგილას, მარცხენა მხრიდან, ჩამოაცილა (274v), რასაც შეენირა ამ კომპოზიციის სიმეტრიულობა. იგივე სცენაში, რომელიც აქვე ცალკეც არის განმეორებული, ქრისტე დგას ცენტრში ორ ხეს შორის (275r). ასეთივე სიმეტრიული კომპოზიცია გვაქვს ქრისტეს გამოცხადების სცენაში წმ. დედებთან მათეს სახარებაში (86v), 3. ფიგურების განლაგება ქმნის ორ დამოუკიდებელ კომპოზიციას, ე. ი. მეორე, დროით მომდევნო, სცენის პერსონაჟები (23r, 23v$_1$) წარმოდგენილია ზურგშექცევით მარჯვნისაკენ მიმავალნი (ჩვეულებრივ, კონკრეტული ადგილის დატოვება გამოისახება მოძრაობის მარცხნიდან მარჯვნივ აღებული მიმართულებით). ზემოაღნიშნული მაგალითების განხილვის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ მექანიკური გაერთიანების ყველა შემთხვევა განპირობებულია ისეთი მხატვრული ორიგინალის არსებობით, სადაც კომპოზიციები დამოუკიდებლად იქნებოდა წარმოდგენილი.

რამდენიმე სცენის მექანიკური გაერთიანების შემთხვევები ძირითადად იოანეს სახარებას ახასიათებს. აღსანიშნავია, რომ იოანეს სახარების ტექსტში ოსტატის მხატვრულ მანერაში შეინიშნება გაცილებით პატარა ფიგურები (შეადარეთ, მაგალითად, მარკოზის ოთხთავის მინიატურებს), თეთრნარევი საღებავის ჭარბად ხმარება და ბევრი დამახასიათებელი დეტალი (მაგ. ქვის წყობა, დეკორაციული ხეები). შეადარეთ „5000 კაცის დაპურების“ კომპოზიცია (238r) სხვა სახარებებში წარმოდგენილ იმავე სცენას (50r, 109r, 175v). აქ ერთნაირი კომპოზიციური წყობისა და დეტალების გადმოცემის დროს ცხადად ჩანს, როგორ გამოირჩევა ოსტატის ხელწერა კოლორიტისა თუ ნახატის დამუშავების ტექნიკით. ბევრი დამახასიათებელი დეტალი შეინიშნება ერთ თემაზე დაწერილ, მაგრამ სხვადასხვა ოსტატის მიერ შესრულებულ მინიატურებში (მაგ. ეშმაკეულის განკურნებაში ავადმყოფის დგომის პოზა დახრილი თავითა და ძირს სოლისებურად ჩამოშვებული თმებით, ნავის ფორმა

და პეტრეს პორტრეტული სახე), რაც იმაზე მიგვითითებს, რომ სხვადასხვა ოსტატები ერთიდაიგივე იკონოგრაფიული ნორმებით ხელმძღვანელობდნენ.

სიუჟეტების შინაარსის ინტერპრეტაციაში ჯრუჭის II ოთხთავი, სხვა ხელნაწერებისაგან განსხვავებით, დიდ თავისუფლებას იჩენს. მაგ. „პეტრეს დაეჭვების“ სცენა, რომელიც მოსდევს სიუჟეტს – „ქრისტეს სლვას ზღუასა ზედა“ (მათე 149 28-31). დასურათებულია მარკოზისა და იოანეს ტექსტებშიც (94v, 214r), მაშინ როდესაც ამ სიუჟეტის შესახებ აქ არაფერია ნათქვამი. ბევრ შემთხვევაში თავისუფლადაა გააზრებული კომპოზიციები, რის შედეგადაც იკონოგრაფიული თვალსაზრისით საინტერესო, მრავალი დეტალით გამდიდრებული სცენები გვაქვს. მაგ. „ეშმაკეულის განკურნების“ სცენაში ფეხმოტეხილიც არის ჩართული (160v), „ერის ნათლისღებაში“ ნათლისღების მოლოდინში ზოგი ფეხთ და ზოგი ტანთ იხდის (203r$_1$) და სხვ.

ჯრუჭის II ოთხთავის ოსტატი შემოქმედებით ინდივიდუალობას ავლენს არა მარტო შინაარსის ილუსტრირების დროს, არამედ ორნამენტული ნახატის, მხატვრული მანერის, კომპოზიციური გადაწყვეტის (თხრობის გავრცობილი ვარიანტების დამუშავებით) თვალსაზრისითაც და ეს ინდივიდუალური შესაძლებლობანი ეპოქისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის ჩარჩოებში თავსდება. მინიატურებში, რომლებიც ტექსტის მთელ სიგანეზეა გაშლილი, მოქმედება თავისუფლად ვითარდება. იქმნება შესაძლებლობა იმისა, რომ ფიგურები განლაგდნენ ბუნების მდიდრულ პეიზაჟში ან მრავალფეროვანი არქიტექტურული ანსამბლის ფონზე. მთელ რიგ შემთხვევებში ხეები კიდეებზე ჩარჩოს მაგივრობას სწევენ, იჭრებიან ტექსტის არეში. იმ მრავალ თავისებურებათაგან, რომელიც უკავშირდება სტილისტურად ერთიანი მინიატურების გამოვლენას (როგორც აღინიშნა, რ. შმერლინგი ჯრუჭის II ოთხთავში მინიატურათა დაჯგუფებისათვის უპირატესობას ანიჭებდა სხვაობებს ნახატის, კომპოზიციისა და განსაკუთრებით კოლორიტის მხრივ), გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ასევე სიუჟეტების შერჩევისა და მათი განაწილების პრინციპს, რაც კიდევ მეტად გამოიკვეთა ხელნაწერების ურთიერთშეჯერების შედეგად.

მხატვართა შორის შრომის განაწილების პრინციპის დადგენა ძნელია, როცა ერთმანეთს, და თანაც ხშირად, სხვადასხვა ოსტატის ხელი ენაცვლება, როგორც ეს ჯრუჭის II ოთხთავშია. რ. შმერლინგმა აქ გამოჰყო „რამდენიმე მაღალნიჭიერი, მკაფიო შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე ოსტატი“. ერთ-ერთ ასეთ წამყვან ოსტატად მას მიაჩნდა ს. ბარნაველის გამოკვლევით გამოვლენილი მიქაელი. მხატვართა შორის შრომის განაწილების შესახებ კი აღნიშნავდა: „არ მჯღავნდება ისეთი სისტემა, რომ ცალკეული რვეულები, ანდა გვერდები განაწილებული ყოფილიყო ცალკეულ ოსტატებს შორის. ეს გარემოება ამტკიცებს, რომ კოლექტივის წევრებს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ. შესაძლოა, მათი მუშაობა წარმოებდა ერთ საერთო სადგომში და

არა ცალკეულ სენაკებში“ (იხ. მეორე და მესამე თეზისი ზემოთ აღნიშნული მოხსენებისა).

ჩვენს მიერ განხილული საკითხების საფუძველზე მინიატურათა სტილისტური გაერთიანების მრავალი მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ. უპირველეს ყოვლისა, აღვნიშნავთ, რომ ერთი სიუჟეტის რამდენიმე, დამოუკიდებელი მინიატურით დასურათების დროს ერთი ხელწერა შეინიშნება. მაგ 4 მინიატურით გამოხატული ქრისტეს ნინაპრები (9v-10v), განკურნების 5 სცენა (138r-140v), პეტრეს განდგომის სცენები (244$r_2$, 245$r_1$, 245$r_2$), ქრისტეს სწავლებანი (163$r_2$, 163v, 164r, 165v) და ა. შ. მაგრამ მინიატურების თანმიმდევრულ განლაგებაში ხშირად არის ჩართული სხვა ოსტატის მიერ შესრულებული კომპოზიციები, რაც მინიატურების ნებისმიერი შერჩევის პრინციპზე მეტყველებს. მაგ. ს. ბარნაველის მიერ მიქაელის ხელით შესრულებული მინიატურები 167v-180v გვერდების ფარგლებშია გამორჩეული (აქედან რამდენიმე განკურნების სცენაა). მათ შორის კი სხვა ხელით შესრულებული მინიატურებიცაა ჩართული (მაგ. 170r, 170v, 178v). მიქაელის ხელს შეიძლება სხვა ადგილას განლაგებული მინიატურებიც მიეწეროს (მაგ. 14r, 26r, 80r, 80v, 126v, 167r).

როგორც ზემოთ იყო მითითებული, გელათის ოთხთავში ერთ მინიატურაზე გაერთიანებული ორი ან რამდენიმე კომპოზიცია ჯრუჭის II ოთხთავში ცალ-ცალკეა წარმოდგენილი და ისინი ერთი ხელითაა შესრულებული. აქ დავასახელებთ ერთმანეთის მომდევნო წყვილ კომპოზიციებს (ფრჩხილებში გელათის შესაბამისი მინიატურაა დასახელებული): 11v და 12r (18$r_1$), 119r-v (138r), 129$v_2$ და 130r (150r), 206r-v (229r), 207$r_1$ და $r_2$ (230v), 114$v_1$-$v_2$ (132v), 190$r_1$-$r_2$ (211v). ამ ორი უკანასკნელი შემთხვევის დროს მინიატურები გვერდიგვერდ არიან ჩართული სვეტებში და განივი კომპოზიციის შთაბეჭდილებას სტოვებენ. სირარპი დერ-ნერსესიანს დასახელებული აქვს კონსტანტინოპოლში გადაწერილი XI ს. ბერძნული ხელნაწერი და მისი პარალელები, სადაც მინიატურები გვერდის მთელ სიგანეზე გაშლილ ტექსტში განივადაა ჩართული.[9]

ერთიდაიგივე თემაზე, მაგრამ სხვადასხვა თავებში შესრულებული ერთი სტილის მინიატურებიც აღინიშნება ჯრუჭის II ოთხთავში: შობის კომპოზიცია მათესთან (12v) და ლუკასთან (129$v_2$). მწყემსების ხარების სცენაც დამოუკიდებელ მინიატურაზე (130r) იმავე ხელითაა შესრულებული. როგორც ჩანს, ერთ თემაზე წარმოდგენილი მინიატურების შესრულება ერთი ოსტატის მიერ ძველთაგანვე იყო ცნობილი. X საუკუნის ჯრუჭის I ოთხთავის (H–1660) ოსტატის თევდორეს მიერ შესრულებული სამივე სიუჟეტური კომპოზიცია განკურნების სცენებია.

სტილისტურად ერთიანი მინიატურების შერჩევის სისწორეს კოლორიტულ, საფერწერო და იკონოგრაფიულ თავისებურებებთან დაკავშირებული მრავალი დეტალიც ადასტურებს. მაგ. ტანისამოსისა და არქიტექტურული ნაგებობების დამუშავება ორნამენტული მოტივებით (ზოგჯერ ოქროს ფონით), შენობების მეტად საინტერესო და მრავალფეროვანი კონსტრუქცია, სახეები, ხეების

მრავალგვარობა, ნიადაგის გამოსახვა. თუნდაც ისეთი დეტალი, როგორიცაა დიდ მედალიონში ჩასმული ქრისტეს ფიგურა 82v და 89r მინიატურებს აერთიანებს.

ოსტატთა წარმომავლობის დასადგენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული მინაწერების არსებობას მინიატურებზე. მნიშვნელოვანია სწორედ ის, რომ ქვემოთ დასახელებული მინაწერები თვით მინიატურებშია ჩართული. ერთ-ერთი, ს. ბარნაველის მიერ ამოკითხული ანდერძი, მიქაელის მოხსენიებით („ქრისტე შეინყალე მიქაელ და დაიცევ") ჩართულია ქრისტეს სავარძლის ორნამენტში „მდიდარი ზაქეს მოქცევის" მინიატურაში (180v), მეორე წარწერა კი, ასევე ს. ბარნაველის მიერ ნაკითხული, წარმოდგენილია „გალილეაში სამეუფო კაცის ძის განკურნების" სცენაში (210v). ავადმყოფის საწოლზე მიწერილია „არდაბაგაჲ", რაც მისივე განმარტებით ნიშნავს აივანს უმოაჯიროდ (იხ. ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 638).

ჯრუჭის II ოთხთავის ორ მინიატურაში, სადაც გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი გრაგნილით, ასომთავრულით ჩაწერილია სიტყვები მათეს სახარებიდან „აჰა ესერა ცული..." (მათე 3, 10). ერთ შემთხვევაში იოანე წარმოდგენილია მარკოზის სახარების თავსამკაულში: მისი წელზევითა გამოსახულება ჩართულია მედალიონში (80r). აღსანიშნავია, რომ ეს ორი მინიატურა თავის მხრივ სტილისტურად შეიძლება გავაერთიანოთ მიქაელის მიერ შესრულებულ მინიატურებთან. ამის საფუძველზე კი შეიძლება დავასკვნათ, რომ მარკოზის სახარებისა და ასევე ოთხთავის სხვა თავსამკაულებიც (ყველა თავსამკაული ერთ სტილშია გადაწყვეტილი) მიქაელის მოხატულია, რაც ადასტურებს ჩვენ მიერ ჯერ კიდევ ადრე გამოთქმულ ვარაუდს, რომ მიქაელი, ჯრუჭის II ოთხთავის ერთ-ერთი წამყვანი მხატვარი, გადამწერი და, ამავე დროს, წიგნის დეკორაციული სისტემის შემქმნელია და რომ თავის მხრივ გადამწერი ორნამენტული მორთულობის შემსრულებელი (ტექსტისა და ორნამენტული დეკორის მჭიდრო კავშირის ნათელსაყოფად მითითებული გვქონდა იოანეს სახარების თავსამკაულში შეჭრილი მოხატული მთავრული „მანის" მოხაზულობა 201r).[10] აღნიშნულ ვითარებას შუასაუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის ოსტატთა შორის შრომის განანილების საკითხის შესასწავლად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერთაგან განსხვავებული და თავის მხრივ ორიგინალური სასურათო სისტემაა შექმნილი მოქვის ოთხთავში. აქ, როგორც აღინიშნა, მხოლოდ მათეს სახარების ტექსტია ილუსტრირებული. პირველსავე სახარებაში თავმოყრილია ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ძირითადი სიუჟეტები (მარტო მათეს სახარების ტექსტში 98 მინიატურაა წარმოდგენილი, მაშინ როდესაც ჯრუჭის II ოთხთავში 92, ხოლო გელათში 75 კომპოზიციაა). დანარჩენ სამ თავში კი დამატებულია ის სცენები, რომლებიც მათეს სახარებაში არ არის ილუსტრირებული, ან მათეს ტექსტის შინაარსი ამის საშუალებას არ იძლეოდა. სხვა თავებში განმეორებულია მხოლოდ რამდენიმე სიუჟეტი და ისიც ძირითადად საუფლო დღესასწაულთაგან (მინიატურათა რაოდენობა სახარების თავებში

ასეა განაწილებული: მათესთან 98 მინიატურაა, მარკოზთან 6, ლუკასთან 26 და იოანესთან 24).

რაც შეეხება მოქვის ოთხთავში თემების მიხედვით სიუჟეტების შერჩევას, აქ, ძირითადად, ქრისტეს ცხოვრების ამბებია მოთხრობილი (მისი მოქმედებანი), თუმცა ყველა თემიდან არის აღებული კომპოზიციები (მაგ. აქ ერთი იგავია მხოლოდ დასურათებული, მაშინ როდესაც ჯრუჭის II ოთხთავში 15, ხოლო გელათში 3 იგავი გვხვდება). შეიძლება დავასახელოთ სიუჟეტები, რომლებიც სხვა თავებში არ მეორდება (31r, 52v, 176r). ყოველივე ამან განაპირობა ის გარემოება, რომ მოქვის ოთხთავი სიუჟეტების რაოდენობით არ ჩამოუვარდება ორ სხვა ხელნაწერს, სადაც ტექსტის დაწვრილებითი თხრობისა და სხვა სახარებებში სიუჟეტების განმეორების გამო მინიატურათა რაოდენობა გაცილებით მეტია.

სიუჟეტების შერჩევის ზემოაღნიშნული პრინციპის საფუძველზე მოქვის ოთხთავის ოსტატმა მთლიანობაში წარმოადგინა ხელნაწერის სასურათო ციკლი. ოთხივე სახარების შინაარსის ურთიერთშეჯერების შედეგად მან ერთიანი და თანაც სრული სისტემა შექმნა (ამიტომაც აღინიშნა, რომ ასეთი სისტემა მხოლოდ და მხოლოდ ერთი პირის მიერ ჩაფიქრებული და შედგენილი შეიძლება იყოს). სახარების სისტემის ამგვარი გადაწყვეტის შედეგია, რომ ოსტატი გვერდს უვლის ცალკეული თავის დასაწყისის ტრადიციულ ინტერპრეტაციას. როგორც აღინიშნა, გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავების მიერ სამ სახარებაში თხრობა იწყება ზემოაღნიშნული საუფლო დღესასწაულების მიხედვით (თუმცა გელათიც და ჯრუჭის II ოთხთავების მიერ სამ სახარებაში თხრობა იწყება ზემოაღნიშნული საუფლო დღესასწაულების მიხედვით (თუმცა გელათიც და ჯრუჭის II ოთხთავები უფრო შორიდან იწყებენ თხრობას, მაგ. შობის წინ მოცემულია იოსების სიზმარი, მოგვების მოსვლა და ა. შ.). XII-XIII სს. დათარიღებული ვანის ოთხთავი A–1335, სადაც პირველი სამი სახარების წინ მახარებელთა მინიატურებში საუფლო დღესასწაულებია ჩართული, იოანესთან წარმოადგენს „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნას“, რის საფუძველზეც სიმბოლურად (ტექსტი აქ დაუსურათებელია) იკვრება ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლი. სისტემის ამგვარი გადაწყვეტა, რომელიც მოცემულია ბერძენი ოსტატის მიერ შესრულებულ ვანის ოთხთავში (ხელნაწერი თამარ მეფის მიერაა დაკვეთილი კონსტანტინოპოლში), ვხვდებით ამავე პერიოდის მრავალ ბერძნულ ხელნაწერში.[11] ამ ხელნაწერებში, როგორც ვხედავთ, ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლის ერთიანობა (თუმცა სიმბოლურად) გამოიხატა იოანეს სახარებაში აღდგომის კომპოზიციის ჩართვით. ამ მხრივ მოქვის ოთხთავის სასურათო სისტემა კიდევ უფრო შორს მიდის. ამ ხელნაწერის ოსტატი, რომელიც მათეს სახარების ციკლს თავების მიხედვით მხოლოდ ავსებს, სხვა სახარებებში აღარ უბრუნდება ამბების ხელმეორედ თხრობას, იძლევა იმ სიუჟეტებს, რაც მათეს სახარების ტექსტში არ არის, ხოლო ერთიანობის პრინციპის კიდევ უფრო სრულყოფისათვის იოანეს სახარების ბოლოს, „ამაღლებისა“ და „სულიწმინდის

მოფენის“ შემდგომ, ამატებს საუფლო დღესასწაულის კიდევ ერთ, ბოლო კომპოზიციას, კერძოდ „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენას (იგი „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციასთან ერთად გამოხატულია ხელნაწერის ბოლო გვერდზე 327r), რომელიც არც სხვა თავებში და არც სხვა ხელნაწერებში არ გვხვდება.

საილუსტრაციო ციკლის თანმიმდევრულ თხრობას ემოციურობა და დრამატიზმი არ აკლია. 9 მინიატურის სახით დასურათებულია მათეს სახარების ტექსტი 26, 30-46 (სულ 16 ქვეთავი), რომელიც ქრისტეს ცხოვრებაში ახალ პერიოდს იწყებს. ეს არის საიდუმლო სერობის შემდეგ მოწაფეებთან ერთად გეთსიმანიის ბაღში მისი მწუხარება და ურვა მიმცემელისა და მოახლოებული სიკვდილის ჟამის მოლოდინში. ქრისტეს სამგზის ლოცვა შეპყრობის წინ, რომლის შემდგომ უნდა დაიწყოს მისი ვნებების პერიოდი, ძლიერი აქცენტია როგორც შინაარსობრივად, ისე ვიზუალურად განხორციელებული. ეს ერთადერთი სიუჟეტია, რომელიც ასე დაწვრილებითაა ილუსტრირებული ხელნაწერში. ამ სიუჟეტის შესაბამისი მინიატურები არც სხვა ხელნაწერებშია ასე ერთად თავმოყრილი. ორ გაშლილ გვერდზე 6 მინიატურის გამოხატვა ერთადერთი გამონაკლისია ამ სამ ხელნაწერში. სულიერი განცდები, რომელიც ქრისტეს დაჩოქილ მავედრებელ პოზაშია აღბეჭდილი და ამ ემოციური ფიგურის რამდენჯერმე განმეორება იმ შინაგანი დაძაბულობის გამოხატულებაა, რაც უკვე ეპოქის დამახასიათებელ თავისებურებებს ასახავს და რაც სხვა შემთხვევებშიც ვლინდება. მაგ. მომენტის ფიქსირება, რაც აშკარად არის გამოხატული მთელ რიგ სცენებში (იხ. შეშინებული პეტრეს ფიგურა განდგომის სცენაში 95r, ან ქრისტეს მონაფეების ჯგუფი ლელვის ხის წინ 72r), თავის მხრივ ფიგურების ემოციურობას განაპირობებს. ასევე განცდებით სავსენი არიან ავადმყოფები განკურნების სცენებში 56r, 64v, შემკრთალია ზაქარია ანგელოზის ხარებით 163r და სხვ. ფიგურებისათვის დამახასიათებელი ეს ექსპრესიულობა და ემოციურობა XIV საუკუნის ფრესკული მხატვრობის ძეგლებში გვხვდება, რაც პალეოლოგების ეპოქის თავისებურებად არის მიჩნეული.[12] როგორც ვხედავთ, მოქვის ოთხთავში გამოხატული ზემოაღნიშნული პრინციპები ახალი ეპოქის მოთხოვნებს ესადაგება.

სამი ხელნაწერის სასურათო სისტემის დახასიათების დროს (სიუჟეტების შერჩევის თვალსაზრისით) საინტერესოა სატიტულო კომპოზიციის შერჩევის საკითხიც. გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერ ტექსტებს დასაწყისში დაერთვის „ვედრების“ კომპოზიცია და თანაც მსგავსი იკონოგრაფიული დეტალებით. „ვედრების“ კომპოზიციის გამოხატვა სატიტულო ფურცელზე თავის მხრივ ქართული ფრესკული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ტრადიციას წარმოადგენს (ეს სწორედ იმ გარემოებაზე უნდა მიგვითითებდეს, რომ სასურათო სისტემა ქართველი ოსტატის ჩანაფიქრია). კედლის სასურათო დეკორში მიღებული იერარქიული სისტემის თანახმად გუმბათში ჯვარი გამოისახება, ხოლო აღმოსავლეთის კონქში „ვედრება“, რაც ბიზანტიური მხატვრული დეკორისაგან განსხვავებულია. ბიზანტიური ეკლესიების მოხატულობაში,

ისევე, როგორც ხელნაწერთა დასაწყისში წარმოდგენილია ქრისტე ან ქრისტეს ამაღლება.[13] ო. პოდობედოვას აზრით გელათში გამოხატული „ვედრების" სემანტიკა უფრო გაწმენდის იდეას უკავშირდება, ვიდრე ვედრების მომენტს საშინელი სამსჯავროს დროს.[14]

მოქვის ოთხთავის ბოლოს წარმოდგენილი სატიტულო ფურცლის კომპოზიცია გამოხატავს ღვთისმშობლის წინაშე დანიელ მოქველ ეპისკოპოსის მუხლმოდრეკილ ფიგურას ვედრების პოზაში. ღვთისმშობელს (იგი გაცილებით დიდი ზომის ფიგურაა დამკვეთთან შედარებით) მარცხენა ხელში ქრისტე უჭირავს, ხოლო მარჯვენა მფარველობის ნიშნად განვდილი აქვს დანიელისაკენ. ამ ტიპის კომპოზიციები გვხვდება როგორც ქართული ხელოვნების ძეგლებში,[15] ასევე ბიზანტიური კედლისა და წიგნის მხატვრობაში.[16] ის გარემოება, რომ მინიატურა, რომელიც თავისი შინაარსით სატიტულო კომპოზიციას წარმოადგენს, ხელნაწერის ბოლოსაა მოთავსებული (328r), შეიძლება აიხსნას იმით, რომ იგი ცელის გადამწერის ანდერძს დამკვეთის მოხსენიებით, რომელიც ჩვეულებრივ ტექსტს ბოლოში დაერთვის. მინიატურაზე წარწერა გაკეთებულიცაა: „დანიელ მოქველ მთავარებისკობოზი" (ქარაგმების გახსნით). დამკვეთი ვედრების პოზაში გამოსახულია ღვთისმშობლის წინაშე, რომლის სახელზე არის აშენებული მოქვის ეკლესია.[17] მოქვის ოთხთავში საილუსტრაციო სისტემის დამამთავრებელი კომპოზიციის – „ღვთისმშობლის მიძინების" წარმოდგენა შესაძლოა ამ გარემოებითაც იყოს ახსნილი (ანალოგიურ შემთხვევას ვხვდებით XVII ს. ყანჩაეთის ჟამნ-გულანის დამკვეთის მინიატურაზე, სადაც ევდემოზ ქსნის ერისთავთ-ერისთავი მიართმევს ხელნაწერს ღვთისმშობელს, რომლის სახელობისაც არის ყანჩაეთის ეკლესია, H–1452, 339v).

ამრიგად, ამ სამი ხელნაწერის საილუსტრაციო სისტემის დახასიათებისა და მათი ურთიერთშეჯერების შედეგად გამოვლინდა მეტად მდიდარი მასალა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვან ოსტატთა შორის შრომის ორგანიზაციის შესწავლის საქმეში შუასაუკუნეების დასურათებული ხელნაწერის შექმნის დროს.

## დამოწმებული ლიტერატურა:


1. შ. მესხია, საისტორიო ძიებანი, ტ. I, თბილისი, 1982, 136 გვ.
2. ს. ყაუხჩიშვილი, მცხეთა-სამთავროს ახლადაღმოჩენილი ბერძნული წარწერა, მოამბე, ტ. VI, № 6, 1943.
3. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966.
4. Р. Шмерлинг, Мастера т. н. «Второго Джручского кодекса», Тезисы доклада XIII научной сессии Института истории грузинского искусства, Тбилиси, 1958, стр. 15.

5. ე. ბარნაველი, ჯრუჭის მეორე კოდექსის ორი წარწერა, მოამბე XXI, № 5, 1955, გვ. 638.
6. გ. ალიბეგაშვილი, პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების ტრადიციები და ადგილობრივი მხატვრული ტენდენციები, XIII-XIV სს. ქართულ სამინიატურო ფერწერაში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXVII სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბილისი, 1984, გვ. 23.
7. Р. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 61; Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПБ, 1890, стр. 76-79.
8. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1940, გვ. 56.
9. Sirarpie der Nersessian, Two Slavonic parallels of the Greek tetraevangelion, Paris 74, Byzantine and Armenian studies, t. II, Louvain, 1973, p. 39-50.
10. ელ. მაჭავარიანი, გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მრავალთავი, IV, 1976, გვ. 23, 31.
11. H. Buchthal, An illuminated Byzantine Gospel book of about 1100 A. D. Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Melbourne, 1961. Italo Furlan, Codici greci illustrati, della Biblioteca Marciana, Milano; J. Hutter, Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandshriften. Oxford Bodleian Library I. Stuttgart 1977, 236-239.
12. И. Чичинадзе, Роспись церкви св. Георгия в селении Сори (Рача), IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983, стр. 8; И. Лордкипанидзе, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983, стр. 10.
13. ელ. მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის განვითარება (IX-XIV სს.), ხელნაწერთა ინსტიტუტის მრავალთავი, VIII, 1980, გვ. 54-55.
14. О. Подобедова, Программа декора Гелатского евангелия как отражение идейных движений второй половины XII века, II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977, стр. 11.7
15. L'art au Caucase par J. Mourier, Bruxelles, 1907, p. 68.
Н. Аладашвили, Об изображении ктиторов в монументальной скульптуре Армении и Грузии (V-VII и X вв.), II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, стр. 11.
16. J. Spatharakis, tne Proskynesis in Byzantine Art, Bulletin Antike Beschaving, 1974.
17. თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 30. А. Павлинов, Путевые заметки, МАК, вып. III, 1893 г., стр. 14.

ქრისტეს გამოცხადება მარიამ მაგდალენელის წინაშე
გელათის ოთხთავიდან Q-908, XII ს.)



275v



274v



გარდამოხსნა, საფლავად დადება, წმ. დედანი მაცხოვრის საფლავთან, ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა, 273v



ზებედეს შვილების – იაკობისა და იოანეს მოწოდება სამოციქულოდ, 29v



იგავი გულმოწყალე სამარიტელზე ჯრუჭის II ოთხთავიდან (H-1667, XIIს.), 158v

ქრისტეს სამგზის ლოცვა და ქრისტე მძინარე მოწაფეების წინაშე ელეონის მთაზე მოქვის ოთხთავიდან (Q-902, 1300 წ.)



91v



92r

მრავალთავი XI, თბ.,
1985, გვ. 110-121

# ФРОНТИСПИСИ ГРУЗИНСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РУКОПИСЕЙ IX-XIII ВВ.[1]

Художественная архитектоника грузинской рукописной книги – составные элементы украшения и их последовательное распределение в общей декоративной системе всегда определяется содержанием самой рукописи: украшение подчеркивает внутреннее построение текста, структуру книги. Изучение же формирования в развитии отдельных составных частей декора, а также их композиционное взаимоотношение с текстом позволяет нам проследить за путями развития принципов украшения грузинской рукописной книги с учетом характерных национальных особенностей.

В декоративном оформлении грузинских рукописей особое место занимают фронтисписи. Выходная миниатюра, как составной элемент декоративного убранства, встречается в первой же дошедшей до нас украшенной рукописи, а именно, в Адишском четвероглаве 897 года.

Изображения на фронтисписах различны, соответственно содержанию текста. Иоанн Златоуст указывает, что книгу можно узнать по первой же странице. В грузинских рукописях светского, а также церковного содержания в начале кодекса представлены преимущественно портреты авторов, но в декоративной системе четвероглавов наряду с изображениями авторов текста– евангелистов, выделяется и композиция выходного листа, раскрывающая внутреннюю сущность текста. Это изображение креста или композиция Деисус.

Известно, что в колофонах грузинской рукописной книги часто упоминаются переписчики, заказчики, а приписки художников, как и их изображения, составляют исключение (см. миниатюрное изображение Мамуки Тавакарашвили–писца и иллюстратора поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре» в рукописи XVII в. Н- 599).

Кроме авторов текста в грузинских рукописях изображают и заказчиков, но они сохранились в более поздних рукописях. В Моквском евангелии XIV века изображен

[1] ნაკითხულია სამეცნიერო კონფერენციაზე პეტერბურგში, სახელმწიფო ერმიტაჟში, 1975 წელს.

заказчик Даниил епископ, который обращен к Богоматери. Богоматерь представлена с младенцем и с благословляющей рукой, наподобие миниатюры XII века Мельбурнской Национальной галлереи, где изображен Феофан монах– переписчик, художник и заказчик. Подобное явление в истории византийского изобразительного искусства Бухталь считает уникальным.[1]

Следует отметить, что в рассматриваемый нами период большую часть украшенных рукописей составляют четвероглавы и поэтому авторами текста в основном являются евангелисты. Но миниатюры евангелистов в богато украшенных рукописях, можно сказать, условно служат в качестве титульных листов, так как рядом с ними в роли выходной миниатюры изображается крест или Деисус. Даже в памятнике IX века – в Адишском четвероглаве, где все изображения евангелистов собраны в начале рукописи (миниатюры евангелистов в рукописях IX- X вв. представлены в начале четвероглавов: А-40, А- 98, S- 391, а начиная с XI века каждая миниатюра евангелиста предшествует соответствующему евангельскому тексту), дано изображение четырехлопастного креста.

На фронтисписах грузинских рукописей X-XIII вв. авторами текста представлены Иоанн Богослов (H-1346, X в.), Апостол Павел (S-407, Хв.), Григорий Богослов( А-109, XII в. В данной рукописи каждая миниатюра выступает в значении самостоятельного титульного листа к отдельным главам текста, к каждому слову Григория Назианзина). В рукописи XIII в., имеющей форму свитка (А-922), Иоанн Златоуст представлен в виде заставки, завершающей текст. Все эти лица представлены стоящими во весь рост с кодексами в руках наподобие евангелистов, изображенных в рукописях IX-X вв.. Начиная с XI в. евангелисты изображены сидящими за рабочим столиком, повернутыми в правую сторону в прямоугольном обрамлении (здесь определено композиционное взаимоотношение сидящего евангелиста с форматом рукописного кодекса), однако в некоторых случаях в рукописях XII-XIIIвв. миниатюристы придерживаются старых образцов, сохраняют старую традицию (интересно и то, что в миниатюре XIIIв. Иоанн Златоуст держит свиток).

В рукописях IX-X вв. евангелисты представлены стоя с кодексами в руках, попарно под арочным обрамлением. Исключением является Адишский четвероглав, где наряду со стоящими евангелистами встречаем и тип сидящего евангелиста: Марк сидит перед рабочим столиком и пишет. Д. Айналов указывает на сирийскую рукопись Рабулы (VI в.), где дано первое известное для христианской иконографии изображение автора, пишущего евангелие и это изображение он сопоставляет с изображением Диоскорида– сидящего и пишущего свой трактат из рукописи V-VI вв. Венской национальной

[1] H. Buchthal, An illuminated Byzantine Gospel–book National Gallery of Victoria, Melbourne, Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Melbourne, 1961, p. 2- 12.

библиотеки.[1] Весьма интересно, что в грузинской рукописи IX века представлен тип сидящего евангелиста, что свидетельствует о древности традиций.

Начиная с XI в. евангелисты изображены не только как авторы текста, но и как писцы – создатели книг. На рабочем столике лежат орудия, предназначенные для создания книг. Евангелисты пишут (или начинают писать), или же представлены размышляющими. Различают два типа сидящих евангелистов: Антиохийский и Эфесский[2]. В грузинских рукописях как и в греческих, изображается последний. см. греческие рукописи gr.801,gr.223,[3] gr. 101M, gr. 67, gr. 72[4] (хранятся в Публичной библиотеке в Ленинграле), gr. 518, gr. 519, (хранятся в Историческом музее г. Москвы) и др. Часто, в миниатюрах евангелистов в верхнем правом углу изображена благославляющая десница Господа. В Алавердском и Моквском четвероглавах напр. у Марка представлен Петр. Аналогичное явление имеем также в греческих рукописях XII в. см. gr. 98, gr. 101M. В рукописи gr. 321 изображение Павла включено в оформлении заглавной буквы, обозначающей начало евангельского текста.

В Гелатском четвероглаве XII в (Q- 908) в миниатюру евангелистов включены символические изображения: у Матфея – человек, у Марка – вол, у Луки– лев, у Иоанна – Орел. Миниатюры евангелистов с символами мы встречаем в греческих рукописях XII в (см.gr. 518, gr. 519). В армянских рукописях они встречаются и раньше: см. рукопись 1053 г. рукопись X в. Мике[5]: см. изображение тетраморфа в росписи Имбатской церкви VII в[6]

Символы, представленые в Гелатском четвероглаве, украшены нимбами и крыльями, а в руках они держат книгу, что не характерно для армянских рукописей (исключение составляет символ Луки– бык с крыльями и с книгой, но без нимба в вышеуказанной рукописи 1053 г.).

К. Кунстлэ отмечает, что в раннем иконографическом варианте в композиции Вознесения (Славы Господней) эти четыре существа – человек, лев, вол и орел

---

[1] Д. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства. Записки ИРАО 1901, т. XII. с. 50. р. Шмерлинг. Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв. Тбилиси, 1967.с. 134-147.

[2] A. Friend. The portaits of evangelists in greek and latin manuscripts. Art Studies. Gambridge, 1927, p. 143, tabl. XVI.

[3] В. Лихачева, Четвероевангелие XI в. в собрании Ленинградской Публичной библиотеки. Виз. Врем. т.XIX, с / 144-153.

[4] Е. Гранстрем. Средневековые рукописи в Ленинграде. Виз. Врем. 1956, т. VIII, с. 192.

[5] Т. Измайлова, Художественное убранство Армянской рукописи 1053 года, Вестник Матенадарана , №5, Ереван, 1960, с. 260-264.

[6] Л. Дургово, Краткая история армянской живописи. Ереван, 1957. см. фронтоспис.

изображались вместе и приняты были как символы Христа, а впоследствии они соответствии с содержанием текста евангелия, были отнесены к изображениям отдельных евангелистов[1].

В грузинских рукописях, в отличие от византийских, не встречается двухярусная композиция евангельских миниатюр. В грузинской рукописи т. н. Ванском четвероглаве в декоративном оформлении миниатюры Матфея включена композиция – Рождество, у Марка – Крещение, у Луки – Благовещение. Здесь представлены сцены, иллюстрирующие начало евангельского текста, а у Иоанна – Сошествое во ад. Объясняется это тем, что художником данного евангелия является греческий мастер (В рукописях же, выполненных по образцу Ванского четвероглавалю грузинскими художниками: см. Лабскадский четвероглав и рукопись XIII в., ныне хранящуюся в Матенадаране евангелисты представлены отдельно, без вышеуказанных композиций[2]) см. также gr.519, gr. 540, хранящуюся в Марчианской библиотеке в Венеции, а также на Патмосе в монастыре имени Иоанна Богослова).

В истории грузинской средневековой миниатюрной живописи редким явлением надо считать изображение евангелиста Луки на л. 124 verso в Джручском II четвероглаве (Н-1667) XII в. В начале евангельского текста от Луки евангелист Лука изображен на отдельном листе пишущим – в роли автора и писца, а что касается данной миниатюры, включенной в левый столбец текста, здесь Лука представлен стоящим с книгою, которую преподносит Феофилу, повернутому к нему с протянутыми руками. Пояснительные надписи обеих фигур выполнены на греческом киноварью, вертикально расположенными буквами за рамки миниатюры. Фигуры помещены на архитектурном фоне под аркой на колонках. Феофил изображен без нимба, подол гиматия выходит за пределы картины.

Миниатюра включена в самый текст, следуя непосредственно за вступлением евангельского текста Луки (перед повествованием о жизни Иоанна Крестителя), где и упомянут Феофил: «То рассудилось и мне, по тщательном исследовании всего сначала, по порядку описать тебе, достопочтенный Феофил, чтобы ты узнал твердое основание того учения, в котором был наставлен» (см. Лука 1, 3-4). Мастер XII века Джручской рукописи изобразил Феофила, современника Луки, одного из последователей Христа,которому соответственно содержанию текста, преподносит свое сочинение Лука[3]. Феофил также упомянут в Деяниях святых Апостолов.[4]

---

[1] K. Kunstle, Iconographie der christlichen Kunst. t. I.. Freiburg, 1928, p.321.

[2] Е. Мачавариани. Из истории культурных связей Грузии с Византией. Автореферат, Тбилиси, 1964. с. 10-11.

[3] Феофил в императорском одеянии изображен в греческой рукописи Бодлеянской библиотеки, см .I. Spatharakis. Three portails of the early Comnenian period, Simiolus Netherlands quarterly for the history of art. Vol.7, 1975. p. 16.

[4] И. Абуладзе. Деяния Апостолов,Тбилиси , 1959. с. (на груз.яз.).

Как было отмечено выше, на титульном листе грузинских рукописей, но более позднего времени изображаются создатели книг (авторы или заказчики) с книгой в руках наподобие ктиторов с моделью на фасадной скульптуре или в фресковой живописи грузинских храмов. Иногда заказчики рукописей преподносят книгу лицам, которым посвящают данную рукопись. см. изображение заказчика Канчаетского сборника H-1452 XVII в. Евдемоса Ксанского эристави, который преподносит рукопись Богоматери. Аналогичное явление мы отметили в Мельбурнской уникальной греческой рукописи XII века. В рукописи XVIII в. « Калила и Димна» P–2 дана миниатюра, где редактор Сулхан–Саба Орбелиани преподносит книгу заказчику– царю Вахтангу VI. Миниатюра Джручской рукописи в образе Луки изображает ранный «преподносящий» тип евангелиста (см. S- 391, X в).

Как было выше указано, в декоративной системе четвероглавов IX–XIII вв. выделяется выходная миниатюра, выражающая символически главную идею произведения. Но судя по дошедшим до нас рукописям не все четвероглавы включают в художественную систему украшения вышеуказанные композиции. Выходная миниатюра помещена в начале рукописи или же после канонов, предшествуя евангельскому тексту. В рукописях IX–XIII вв. в качестве титульного листа Крест встречается в следующих рукописях: в Адишском, Твиберском, Местийском ( рукописи хранятся в Местийском Краеводческом музее в Сванетии), в рукописях H-1660, A-136, A- 484, S- 962, H-1741, A- 495, A-194, S-4980, H-1661, A- 38 (все рукописи, кроме последних трех, представляют четвероглавы); Деисус же встречается только в двух богато иллюстрированных рукописях: см. Джручское Второе (H- 1667) и Гелатское (Q- 908) евангелия.

В рукописях IX-X вв. в Адишском и Джручском I евангелиях крест представляет собой графически выполненное изображение равными и округлыми рукавами; он поставлен на постамент по обе стороны которого растет стилизованная растительность (см. S-962, A-484, Местийский четвероглавы). Крест носит величественный, торжественный характер в Местийском и Алавердском четвероглавах: они включены в богато орнаментированную раму. Следует отметить, что кресты, изображенные на фронтисписах по своим формам соответствуют художественным традициям, установившимся в архитектурных планах грузинских церквей и в фасадной орнаментике, хронологически следуя их формоизменениям, например, крест, высеченный в Болнисском Сионе (Vв) и в ряде памятников VI-X вв. имеет также равномерные рукава.[1] Форма креста ранних украшенных рукописей – тетраконх лежит в основе архитектурных планов Мцхетского, Атенского храмов. Крест же, утвердившийся с XI в. в Грузинских рукописях с нижним удлиненным рукавом соответствует формам крестов, изображенных в фасадной орнаментике и также очертаниям плана архитектурных памятников этого же периода (см. планы храмов Светицховели, Алаверди, Баграта с удлиненными рукавами с западной стороны).

---

[1] Р. Шмерлинг, Грузинский архитектурный орнамент, Тбилиси, 1954, с. 31-34.

Художественная композиция грузинского четвероглава тесно связана с грузинскими национальными традициями. Титульный лист, изображающий Крест или Деисус, соответствует идейному и композиционному центру картинной системы (куполу и высоким конхам) в настенной живописи. При подборе титульных изображений художник ориентировался на росписи грузинских храмов, где высшую зону – купол занимает Крест или Вознесение Креста, а в конхе церкви имени Богоматери (например, в Гелати) изображена Богоматерь, в других же случаях – Деисус. Эта система живописной декорации отличается от византийской: в куполе византийских храмов изображен Христос или Вознесение Христа, а в конхе – Богоматерь[1]. В византийской книжной декоративной композиции (см.gr. 101/1 ) в начале текста, в частности, в миниатюре евангелиста Матфея, дано также изображение Христа в мандорле с символами евангелистов. Наличие титульного листа с изображением Христа среди евангелистов в Ванской рукописи (А-1335) является исключением: объясняется это опять таки тем, что, как и было указано выше, рукопись была выполнена византийским мастером.

Таким образом, изучая декоративную систему грузинских рукописей, можно отметить некоторые особенности, характерные для художественного украшения грузинской рукописной книги, а также выделить специфические моменты не только в иконографии, в манере исполнения, но и в общей декоративной системе украшенного кодекса.

[1] В. Лазарев, Система живописной декорации Византийского храма IX-XI веков, Византийская живопись, М. , 1971. с. 97.

Byzantinistica 1992, N42 Vienna, p. 229-232

# DIE ROLLE DES SCHREIBERS IN DEN ILLUMINIERTEN GEORGISCHEN HANDSCHRIFTEN DES MITTELALTERS

Nicht nur für die reinen Texthandschriften, die zum überwiegenden Teil Kopien nach ausgewählten Vorlagen darstellen, sondern auch für illuminierte Bücher spielt der Schreiber eine bedeutende Rolle. Er hat mehrere Probleme zu bewältigen, welche sowohl die Kodikologie, als auch die Illumination des Textes, gegebenenfalls sogar auch noch die Arbeitsteilung der verschiedenen Illustratoren in den Skriptorien und Atelier für Handschriften und deren Illuminatoren betreffen, die zugleich auch Bildungßtätten der georgischen Kultur gewesen sind. In vorliegender Studie soll die zuletzt genannte Aufgabe des Schreibers anhand des vorhandenen Materials untersucht werden.

Natürlich fällt auch dem Schreiber nicht illuminierter Handschriften eine erhebliche Aufgabe für die Schriftordnung zu. In der ältesten Stufe der Kalligraphie entwirft der Schreiber die Schriftseite. Eines der georgischen Palimpseste welches aufgrund der sprachlichen und paläographischen Kriterien von Ivane Dschavachischvili in das 5. bis 6. Jahrhundert datiert worden ist, möge als treffendes Beispiel ausgewählt sein. Die Schrift der verblaßten ursprünglichen Schrift ist nur schwach zu erkennen: sie ist in Majuskeln geschrieben. Der Schreiber hat sich für das Format der Handschrift, die Linierung des Blattes, die Einteilung des Textes in zwei Kolumnen auf dem Folio, die Farbe der in diesem Falle braunen Tinte festzulegen, welche langsam in die goldene Farbe übergeht.

Es ist festzuhalten, daß die vom Text her unterschiedlichen Handschriften, die von ein und demselben Schreiber angefertigt worden sind, jeweils den gleichen Abstand der Zeilen voneinander haben. Hieraus schon laßen sich Rückschlüße auf die Bestimmung literarischer Skriptorien ziehen, und es wird offensichtlich, welche Bedeutung die Linierung der Folien für den Schreiber hat. Zum Schmuck einer Handschrift zählen die Initialbuchstaben. Sie sind größer als die Schrift und wurden auf den freien Platz an den Anfang des Textes plaziert. Es ist überliefert, daß die meisten Schreiber das Pergament als Beschreibmaterial selbst aufgearbeitet haben, oder die Aufarbeitung beaufsichtigt haben. Die Kolophone enthalten hier über eindeutige Ausgaben. Den Bearbeiter des pergaments nennt man georgisch "Etratai" von Etrati = georgisch Pergament. Die bei den Anfängen der georgischen Buchkunst erstellten Kompositionsmittel widerholen sich konstant durch das ganze Mittelalter, und als einer die wesentlichen Faktoren in der minimalen Entwicklung ist, von der Schriftart abgesehen, die farbige Faßung des Initialbuchstabens in der älteren Epoche.

In die illuminierten Handschriften fällt dem Schreiber eine zusätzliche Aufgabe zu; er bestimmt nicht nur das Format der Handschrift, die Größe der Initialbuchstaben, sondern auch die Proportionen und die Größe der Incipits. Das illuminierte Ornamentfeld auf den Incipits, kann nämlich quadratisches oder hochrechteckiges Format haben.

In Handschriften mit Miniaturen im laufenden Text wird der Platz für die Miniaturen durch den Schreiber je nach dem Inhalt des Textes bestimmt. Ihm müßen die ikonographischen Schemata und das Format der Miniaturen natürlich geläufig sein. Es ist festzuhalten wichtig, daß ein jeder Schreiber die Verteilung der Miniaturen im Text nach seinen eigenen Prinzipien individuell bestimmt; so steht der zur Miniatur gehörige Text im Gelati- Evangeliar Tbilisi Q 908 aus dem 12. Jahrhundert neben der Miniatur, die jeweils auf die rechte Hälfte der Seite plaziert ist; im Mokvi – Evangeliar Tbilisi Q 902 aus dem 14 . Jahrhundert nach dem zugehörigen Text, im Džruči II- Evangeliar Tbilisi H-1667 hingegen entspricht der Platz der Miniatur nicht immer dem Inhalt des Textes, so daß die Miniatur wiederholt erst einige Zeilen nach dem zugehörigen Text plaziert worden ist.

Aus der Schichtenfolge von Schrift und Miniatur laßen sich Rückschlüße auf die Arbeitsteilung von Schreiber und Illustratorziehen. Zuerst wurde der Text geschrieben; erst danach wurden die Miniaturen in den hierzu freigelaßenen, also vorweg bestimmten, Platz gemalt. Im Evangeliar II aus Džruči Tbilisi H 1667 erstreckt sich der Buchstabe "M" in den Hufeisenbogen, welcher am unteren Rand aus dem Incipitschmuck ausgespart worden ist. Es ist in diesem Falle einleuchtend, daß erst der Text und der Initialbuchstabe geschrieben und dann das quadratische Titelfeld gamacht worden sind, welche auf den Initialbuchstaben Rücksicht nimmt. In verschiedenen Fällen aber überdeckt der Text die Miniatur, Z. B. bei der Außtattung des Mokvi – Evangeliars, Tbilisi Q 902 oder im Pentekostarion aus Largvisi erstecken sich die Initialen oder der Text in die Bildfelder. So ist der Rahmen der linken unteren Ecke einer Miniatur im Evangeliar aus Mokvi Tbilisi Q 902 aus dem 14. Jahrhundert um den Initialbuchstaben geführt. Es wird daraus geschloßen, daß der Schreiber Ephrem auch der Illuminator der Miniatur gawesen ist. Es ergibt sich die Möglichkeit, zwischen Schreiber und Miniaturist zu unterscheiden oder beide als eine Person zu identifizieren. Auf diese Weise wird die geringe Anzahl bekannter Maler durch bekannte Schreibernamen vermehrt. In vielen Fällen läßt es sich genau bestimmen, daß Schreiber und Miniaturist ein und dieselbe person waren.

Hierüber geben die Kolophone weitaus weniger Auskunft, daher folgen nur einige Beispielen. Die Miniatur mit dem Evangelisten Markus im Evangeliar der Handschrift H 2125 aus dem 14. Jahrhundert stammt laut Kolophon von dem Moniaturisten Avgaroz Bandaisdse, der zugleich auch als Schreiber bekannt ist; eine Identifizierung der beiden als eine Person ergibt sich aus den Kolophonen der Handschrift.

Das Incipit im Evangeliar A–496 aus dem 13. Jahrhundert anthält einen Kolophon, in welchem der Kopist Matthäus genannt wird.

Für eine Identifizierung von Schreibeer und Miniaturist gelten folgende Kriterien:

1. Der enge kompositorische Zusammenhang zwischen Text und Malerei.
2. Die Verschmelzung von Text und Malerei durch die gemalten Initialen.
3. Die Hinweise auf den Miniaturisten in den Kolophonen. Hierfür laßen sich zahlreiche Beispiele anführen.

Das Incipit mit dem Eusebius – Brief des Jenaschi – Evangeliars dokumentiert die enge Verbindung von Miniatur und Text. Die Initialbuchstaben hat Johannes von Tatana angefertigt, sie unterscheiden sich kalligraphisch nicht von den Buchstaben des Schreibers. Die Halbkreise für den Schmuck sind von dem Stil der Buchstaben und dokumentieren, daß Schreiber Johannes zugleich auch der Illuminator gewesen ist.

Oft benutzt der Schreiber auch dieselbe Tinte des Textes für die Konturen der Moniaturen, oder er malt mit der roten Tinte. Das Kreuz auf dem Anfangsblatt der Handschrift ist von dem Schreiber hergestellt. Im Jenaschi - Evangeliar sind mehrmals Kolophone in die Initialbuchstaben geschrieben. die Kolophone und der Text der Handschrift sind mit derselben Tinte und Farbe ausgeführt, die auch für die Malerei benutzt worden ist.

In den geirgischen Handschriften haben neben den Schreibern auch Miniaturisten oft einen gleich hohen Standart. Der Kolophon des Schreibers vom Evangeliar Dżruči II Thilisi H–1667 steht in einer Miniatur. und zwar auf der Seitenwange des Thrones Christi der Kolophon. Hieraus wird offensichtlich, daß der Schreiber zugleich aus der Miniaturist war. Der somit benannte Schreiber Michael dürfte den Platz für die Miniatur im Text vorwegbestimmt und nach Fertigstellung des Textes auch die miniatur eingesetzt haben. Die Handschrift gehört zu den am reichsten illustrierten des georgischen Kunstkreises. Aufgrund der Miniatur mit dem Kolophon laßen sich die anderen Miniaturen des Schreibers Michael bestimmen.

Anhand der mit Ornamenten verzierten Initialbuchstaben im Jenaschi -Evangeliar laßen sich Rückschlüße auf den Schreiber und auf den maler der Ornamente in den Initialbuchstaben ziehen. Ein gewißer Jona hat die Ornamente gemalt. Außerdem ist ein Theodoros genannt, der die Miniaturen der Handschrift geschaffen hat. Die Malerei des Theodoros unterscheidet sich nach Technik und Farbgebung von den Ornamenten in den Initialbuchstaben.

Es ist zu vermerken, daß den Initialbuchstaben eine so entscheidende Bedeutung für die Bestimmung von Maler und Schreiber zukommt. Sehr oft kann man mithilfe der Initialbuchstaben unterschiedliche Schriften bestimmen. Im Hyrmologion des Schreibers Michael Modrekili aus dem 10. Jahrhundert Tbilisi S-425 setzt sich der Schmuck der Initialen vom übrigen Buchschmuck ab, die von einem dewißen Ephrem geschrieben worden sind.

Hier hat ein jeder Kopist seinen eigenen stil. Der unter-schiedliche Stil der Initialbuchstaben ermöglicht es. Handschrif-tenblätter mit Text paläographisch genau voneinander zu unterscheiden. Auf diese Weise kann man für das Hyrmologion des Michael Modrekili einen weiteren anonymen Schreiber bestimmen. deßen Blätter früher dem Michael Modrekili fälsch-

lich zugeschrieben wurden. Die Blätter dieses anonymen Malers sind mit den Initialbuchstaben und dem Initialschmuck in analoger Weise verfeinert worden, wie die Blätter des Michael Modrekili es sind.

Die Bestimmung der Arbeitsteilung ist in Handschriften mit mehreren Miniaturen besonders schwierig. Ist eine Seite mit nur einer Miniatur gefüllt, kann sie unabhängig vom Schreiber entstanden sein, wie etwa die Bildseiten des Tbethi – Evangeliars aus dem Jahr 995 in Leningrad. Die Handschrift ist in Konstantinopel bestellt worden. Die Miniaturen sind vom Text unabhängig entstanden. Wenn zahlreiche Miniaturen über den ganzen Text verteilt sind, können natürlich mehrere Maler und Schreiber tätig gewesen sein. In einem Skriptorium des Mittelalters läßt sich die Schrift des Kopisten mithilfe bestimmter vornehmlich paläographischer Kriterien Bestimmen, die weitgehend festen Normen unterworfen wazen.

გაზ. „მამული“ XI, თბ., 1996

# ქრისტეს მიერ სნეულთა განკურნების კომპოზიციები ქართულ მოხატულ სახარებებში

მკითხველთათვის საინტერესო იქნება ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლიდან ერთ-ერთი სიუჟეტის – ქრისტეს, როგორც სასწაულმოქმედის, კერძოდ სნეულთა მკურნალის გარშემო ქართულ სახარებებში შემონახული მინიატურების გაცნობა.

ქრისტეს, როგორც სასწაულმოქმედის ფენომენს თითქმის 2000 წლის ისტორია აქვს, ხოლო რაც შეეხება ამ მოვლენის ამსახველ ვიზუალურ მასალას, იგი პირველად X ს. ჯრუჭის I ოთხთავში დასტურდება. გამორიცხული არ არის, რომ არსებობდა უფრო ადრეული ხნის ძეგლები განკურნების სცენებით, რადგანაც აღნიშნული ხელნაწერის მინიატურები მთელი რიგი მხატვრული და იკონოგრაფიული თავისებურებებით ადრექრისტიანული პერიოდის ორიგინალს უკავშირდება.

ქრისტეს განკურნების სცენები ასურათებენ ოთხთავის, ანუ მათე, მარკოზ, ლუკა და იოანეს სახარების ტექსტებს, ასევე სვინაქსარულ (წმინდანთა ცხოვრების) ნუსხებს, ზატიკს. განკურნების სამი სცენა – ბრმის, ეშმაკეულისა და განრღვეულის შესახებ ტექსტები და შესაბამისად მათი დამასურათებელი მინიატურები ჩართულია კვირის ლიტურგიკულ საკითხავებში.

XII-XIV სს. ქართულ დასურათებულ ხელნაწერებში, კერძოდ გელათის, ჯრუჭის II, მოქვის ოთხთავებში ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ სიუჟეტებს თან სდევს ციკლი ქრისტეს ქადაგებებისა, წინასწარმეტყველობისა, ნათელმხილველობისა, სასწაულმოქმედებისა, რომელთა შორის განკურნების სცენებს დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

განკურნების თემა ჯერ კიდევ ადრექრისტიანულ ხანაში სიმბოლური ხასიათის მატარებელი იყო.

ნიშანდობლივია, რომ შატბერდის მონასტერში 940 წელს მოხატულ ჯრუჭის I ოთხთავში მხოლოდ განკურნების სცენებია შერჩეული. განკურნების თემა იმთავითვე დაუკავშირდა ქრისტეს ძლიერების, ღვთიური ნყალობის, ადამიანთა მოდგმის გადარჩენის იდეას. იგი მნიშვნელოვანია იმით, რომ ამ მოვლენით ირწმუნა ქრისტე მისმა თანამედროვეებმა. ამით მოხდა ხალხის მოქცევა. სასწაულებით გამოუცხადა ქრისტემ „დიდება თვისი და ჰრწმენა მოწაფეთა

მისთა" – ნათქვამია სახარებაში. „უკეთუ არა იხილოთ სასწაულები და ნიშნები, არა გრწმენეს" – ასე მიმართავს ქრისტე ერს, ხალხს. შეიძლება გავიხსენოთ შემდეგდროინდელი ამბებიც, კერძოდ, კონსტანტინეს, მირიანის, ნანა დედოფლის მოქცევასთან დაკავშირებული სასწაულებრივი მოვლენები.

X-XIV ს. ხელნაწერთა მინიატურებმა შემოგვინახეს სახარების ტექსტის ამსახველი მეტად საინტერესო ვიზუალური მასალა სნეულებათა სახეობების, განკურნების მეთოდების შესახებ. მინიატურები საინტერესოა არა მარტო მაღალი საშემსრულებლო ტექნიკით, არამედ მასზე ასახული მოვლენების ინტერპრეტაციით. როცა სახარების ტექსტი დანვრილებითაა ილუსტრირებული, ერთიდაიგივე სიუჟეტი გეხვდება სხვადასხვა სახარებაში, განკურნების ესა თუ ის სცენა მრავალ მინიატურაზეა ასახული.

მსგავსი იკონოგრაფიული სცენების მქონე მინიატურებს კი თან სდევს მხატვრის მიერ ინდივიდუალურად გადაწყვეტილი არქიტექტურული ანტურაჟი, ბუნების პეიზაჟი, ფერნერული მანერა თუ მისწრაფება ასახონ შინაარსთან დაკავშირებული დეტალები.

სახარებაში ასახული სნეულებანი მრავალგვარია. ნარმოდგენილია ბრმის, განრღვეულის, ეშმაკეულის, კეთროვანის, მკელობელის (ხეიბარის), გამხმარი ხელით ავადმყოფის, მხურვალებით შეპყრობილის, ყრუსა და ძნელად მეტყველის, უძლურებისაგან 18 წლის კუტი დედაკაცის, ათორმეტ წელ სისხლისაგან გვემული დედაკაცის, წყლით მანკიერის განკურნების სცენები. ყველაზე დიდი სასწაულმოქმედი სცენა მკვდრეთით აღდგინების მინიატურებია. იხ. ერთ-ერთი საკრებულოს მთავრის – იაიროს 12 ნლის ასულის მკვდრეთით აღდგინება და ლაზარეს აღდგინების კომპოზიციები.

განიკურნებიან ავადმყოფები ჯგუფურად ან ინდივიდუალურად, დაკონკრეტებულია ერთი სნეულების სხვადასხვა სახეობა, განსაზღვრულია გარემო, სადაც ხდება განკურნება. ჯგუფურად კურნავს ქრისტე ხალხს, ერს: „და მოუხდა მას ერი მრავალი, რომელთა ჰყვანდა მათ თანა მკელობლები, ბრმები, ყრუნი, ქუეწარმძრომელნი და დაასხნეს იგი ფეხრთა თანა მისთა და განკურნა იგინი". ჯგუფურია ასევე ბრმების, კეთროვანთა განკურნების სცენები (იხ. კეთროვანნი გელათის ოთხთავის ერთ-ერთ მინიატურაზე).

ჯრუჭის I ოთხთავში, როგორც აღინიშნა, ბრმების, განრღვეულის და ეშმაკეულის განკურნების სცენები სიმბოლურ ხასიათს ატარებენ. თითოეული სცენა ნარმოდგენილია ცალკე ფურცელზე და შეთავსებულია მახარებლის გამოსახულებასთან (ბრმის განკურნება მარკოზ მახარებელთან, ეშმაკეულისა ლუკასთან და განრღვეულის იოანესთან). მინიატურაზე მხოლოდ ორი ფიგურაა გამოსახული. განმარტებითი წარწერები ლაკონიურია. მრავალი მინიატურით დასურათებულ ხელნაწერებში კი, სადაც ტექსტი დაწვრილებითაა ილუსტრირებული, მინიატურები ჩართულია ტექსტში (ზოგჯერ მინიატურაზე ერთი სიუჟეტი რამდენიმე სცენითაა გადმოცემული). შინაარსი, რომელიც ერთგვარად კომპოზიციის განმარტებით ხასიათს ატარებს, დაკონკრეტებულია.

ამდენად, მაგალითად, ბრმის განკურნების შემთხვევაში განიკურნება შობითგან ბრმა, განიკურნება ბრმა, რომელიც გზის პირას ითხოვს მოწყალებას. განრღვეულის შემთხვევაში განიკურნებიან ცხოვართა საბანელთან, სარეცელზე, ერდოდან ჩამოშვებულნი. ეშმაკეულის შემთხვევაში განიკურნება ეშმაკეული ბრმა, ყრუ, ყრუმუნჯი, მთვარეული.

განკურნების დროს გამოიყოფა ორი მომენტი: ერთი, როდესაც ავადმყოფი მორჩენილია (მაგ. განრღვეული გარბის ზურგზე სარეცელმოკიდებული) ან თვით განკურნების მომენტია გადმოცემული. ამ უკანასკნელ შემთხვევაში ქრისტე უმეტესად უშუალო კონტაქტშია ავადმყოფთან, რაც განხორციელებულია შემდეგი საშუალებებით: ქრისტე უბრძანებს ავადმყოფს, იგი უშუალოდ ეხება მას ან როცა ავადმყოფი თვითონ ეხება ქრისტეს სამოსს. ხშირია რწმენით განკურნების შემთხვევებიც.

განკურნების სცენებში ქრისტე კომპოზიციურად ყოველთვის გამოყოფილია ავადმყოფის ფიგურისაგან. იგი, ჩვეულებრივ, სურათის მარცხენა მხარესაა წარმოდგენილი და ამდენად ყოველთვის ნათლად არის გამოხატული ქრისტეს მაკურთხებელი, წინ სნეულისაკენ გაწეული მარჯვენა ხელი. ქრისტე უმთავრესად ლურჯ მოსასხამშია წარმოდგენილი. აქ უნდა აღინიშნოს ფერის გამომსახველობა და სიმბოლური ხასიათი. ლურჯი ფერი – უშფოთველი, სერიოზული, მშვიდი, მონუმენტური შთაბეჭდილების შემქმნელი, სიმბოლო მარადიულობის, უსასრულობისა, სიმტკიცისა და ერთგულებისა, რაც ქრისტეს სულიერ სამყაროს ესადაგება.

განკურნების სცენაში ქრისტეს ზემოთაღნიშნულ ჟესტს თან სდევს ქრისტეს სიტყვიერი მიმართვა ავადმყოფისადმი. ხელის შეხებით განხმელი ხელით კაცის განკურნების შემთხვევაში ქრისტე ბრძანების კილოთი მიმართავს სნეულს. სახარების ტექსტი გვამცნობს: „განირთხ ხელი შენი! მან განირთხა ხელი და კუალად მოეგო ხელი იგი ცოცხალი". საინტერესოა რომ გელათის ოთხთავში ერთ-ერთ მინიატურაზე სნეულს განკურნებულ ხელთან აქვს გამხმარი ხელიც, რომელიც გრაფიკული მონახაზითაა აღნიშნული.

ხელის შეხებით, მაგალითად, ყრუსა და ძნელად მეტყველის განკურნების შემთხვევას, სახარების ტექსტი ასეთნაირად განმარტავს: „დაახსნა თითონი მისნი ყურთა მისთა და ჰნერწყუა და შეახო ენასა მისსა და მეყსეულად განეხუნეს მას სასმენელნი, და განჰხსნდა კრულება ენისა მისისა და იტყოდა მართლად".

ბრძანების კილოთი მიმართავს ხშირად ქრისტე ავადმყოფებს: „აღდეგ და აღიღე ცხედარი შენი და წარვედ სახით შენდა" (იხ. განრღვეულის განკურნება ზატიკის XII ს. მინიატურაზე).

ბრძანების კილოთი მიმართავს ეშმაკისაგან შეპყრობილს არაწმინდა სულისაგან განკურნების შემთხვევაში: „პირი დაიყავ და განვედ მაგისაგან!"

ბრძანებით მიმართავს ქრისტე იაიროს ქალიშვილს მისი მკვდრეთით აღდგინების დროს: „შენ გეტყვი, ყრმაო, აღდეგ! და მეყსეულად ადგა ქალი და იწყო სვლად". თვით სასწაულმოქმედ ლაზარეს აღდგინების სცენას სახარების

ტექსტი ასე განმარტავს: ხმითა დიდითა ღაღად-ყო: „ლაზარე, გამოვედ გარე! და გამოვიდა იგი შეკრული ხელით და ფეხით სახუეველითა და პირი მისი დაბურვილ იყო სუდარითა. ჰრქუა მას იესო: განხსენით ამას და უტეევეთ, ვიდოდის".

სახარების ტექსტის თანმიმდევრულად ტექსტის შესაბამისად მინიატურაზე ზოგჯერ ერთდროულად ორი სცენაა გამოსახული. მაგალითად, ქრისტე მკვდრეთით აღადგენს იაიროს 12 წლის ასულს და ამავე დროს ქრისტეს სამოსის ქვედა ნაწილს ეხება ათორმეტ-წელ სისხლითა გვემული დედაკაცი ჯრუჭის II ოთხთავში. არის შემთხვევები, როცა ქრისტე შორიდან კურნავს (ავადმყოფის უნახავად). მაგალითად, სამეუფოისა კაცის ძის განკურნება შორიდან რწმენით: „ჰრწმენა კაცსა მას სიტყუაი იგი, რომელ ჰრქუა მას იესო: ცოცხალ არს ძე შენი". თავისი სახის ანაბეჭდს ტილოზე – ხელთუქმნელ ხატს უგზავნის ქრისტე ედესის მთავარს განსაკურნავად: „ხოლო უფალმან მიიღო ტილოი იგი და დაიდვა პირსა ზედა თვისსა და მეყსეულად გამოისახა ხატი მისი მას ზედა და განკვირდეს ყოველნი რომელთაცა იხილეს" – ნათქვამია ავგაროზის ნერილში, რომელიც დასურათებული სახით დაროული აქვს ცნობილ ალავერდისა და გელათის ოთხთავებს.

დაბოლოს, საინტერესოა სახარების ტექსტი, სადაც თვით ქრისტე საკუთარი რწმენით და დაჯერებით თავისი მკურნალობის შედეგებზე ესაუბრება იოანე ნათლისმცემელისაგან მოვლინებულ კაცებს: „რაი-ესე იხილეთ და გესმა: ბრმანი აღიხილვენ, მკელობელნი ვლენან, კეთროვანნი განწმდებიან, ყრუთა ესმის, მკუდარნი აღდგებიან, და გლახაკთა ეხარების" (ლუკა 7, 22).

ასეთია მოკლედ ქრისტეს, როგორც დიდი სასწაულმოქმედის – სნეულთა განმკურნებელის სახე სახარების შინაარსის ამსახველ მინიატურებში.



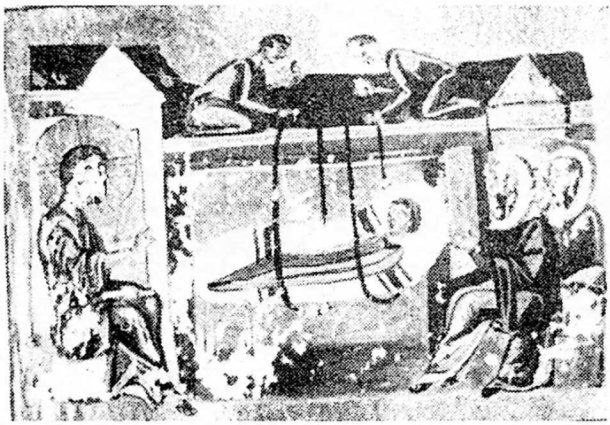
ბრმის განკურნება ჯრუჭის I ოთხთავიდან (H-1660, 936-940 წწ.),93r



ორი ბრმის განკურნება გელათის ოთხთავიდან (Q-908, XII ს.), 63v



ეშმაკეულის განკურნება გელათის ოთხთავიდან (Q-908, XII ს.), 172r



ერდოდან ჩამოშვებული განრღვეულის განკურნება გელათის ოთხთავიდან (Q-908, XII ს.), 161r



განრღვეულის განკურნება ცხოვართა საბანელთან. ეფთვიმისეული სვინაქსარი (A-648, 1030 წ.), 43r

მრავალთავი XIX,
თბ., 2001, გვ. 47-56

# შავი მთის მნიგნობრული სკოლის მხატვრული ტრადიციების ასახვა XII ს. გელათის ოთხთავში

როდესაც მოხატული ხელნაწერის წამომავლობას ვეხებით, უნდა განისაზღვროს ის მხატვრული გარემო, რომლის ტრადიციების საფუძველზეა იგი შექმნილი. ამასთანავე, უნდა განისაზღვროს რა ძალით აისახა უკვე ჩამოყალიბებული მხატვრული თავისებურებანი შემდეგდროინდელი ხელნაწერის დეკორაციულ მორთულობაში. სწორედ ამ თვალსაზრისით გვაინტერესებს ჩვენ XII საუკუნით დათარიღებული გელათის ოთხთავის ურთიერთმიმართება ანტიოქიის მახლობლად შავი მთის სამნიგნობრო კერებში XI ს. შექმნილ მოხატულ ხელნაწერებთან.

გელათის ოთხთავის უმშვენიერესი მხატვრული მორთულობა განუმეორებელია დეკორის სიუხვით, ოქროს დაფერილობის, საღებავების შენახულობის, საფერწერო ტექნიკის თვალსაზრისით. ოთხთავის მხატვრული ანსამბლი – თავფურცელი ვედრების კომპოზიციით, კამარებით, თავსამკაულებით, მრავალრიცხოვანი საზედაო ასოებით, მახარებელთა გამოსახულებებითა და ქრისტეს ცხოვრების 265 მინიატურით, მთავრდება ედესის მეფის ავგაროზის ქრისტესადმი ეპისტოლეს 10 მინიატურით დასურათებული ტექსტით.

სახელწოდება „გელათის ოთხთავი", ისევე როგორც ეს სხვა ხელნაწერების შემთხვევაშია, პირობითია. იგი ბოლოდროინდელი შენახულობის ადგილის მიხედვითაა მინიჭებული. სამწუხაროდ, ხელნაწერს არ გააჩნია არც ერთი ანდერძ-მინაწერი გადაწერის ადგილის, დამკვეთის, გადამწერის, მომხატველისა თუ დათარიღების შესახებ. მხოლოდ ხელნაწერის დასაწყისში ცალკე ფურცელზე დართული ნუსხურით დაწერილი აკროსტიქი მთავრული ასოებით „გეორგი" სახელს გვამცნობს.[1]

სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ სახელს გიორგი მთაწმიდელის პიროვნებას უკავშირებენ, რამაც გამოიწვია აზრთა სხვადასხვაობა ხელნაწერის დათარიღებაში. ნაწილი მეცნიერებისა, კერძოდ ნ. კონდაკოვი,[2] კ. კეკელიძე,[3] შ. ამირანაშვილი[4] ხელნაწერს XI ს. მიაკუთვნებენ.

---

[1] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (Q კოლექცია), ტ. II, თბ., 1958, გვ. 327-332.

[2] Н. Кондаков и Д. Бакрадзе, Опись Памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. С.-Петербург, 1890. стр. 51.

[3] კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 223.

[4] Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра. Москва, 1966. стр. 24.

როგორც ცნობილია, გარდა აკროსტიქისა, გიორგი მთაწმიდელის სახელთან დაკავშირებულია გელათის ხელნაწერის ბოლოს დართული მისი ანდერძი ოთხთავის ტექსტის რედაქციულობის შესახებ და ასევე ავგაროზის ეპისტოლეს თარგმანი.[1] მაშასადამე, ამ სამი მნიშვნელოვანი გარემოებით ხელნაწერი გიორგი მთაწმიდელის მთარგმნელობითი მოღვაწეობის ხანას უკავშირდება და ამდენად XI ს. შუა წლები გელათის ოთხთავის შესრულების ქვედა ქრონოლოგიურ ზღვარად უნდა მივიჩნიოთ.

გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ ხელნაწერის მოხატულობის საერთო სტილით, გავრცელებული საილუსტრაციო პროგრამით[2] ხელნაწერს XII საუკუნით ათარიღებენ. ამ თარიღითაა იგი შესული ხელნაწერთა აღწერილობაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ოთხთავის დეკორაციული სისტემის შესწავლა ქართულ და ბერძნულ ხელნაწერებთან ურთიერთმიმართებაში ამ თარიღს უჭერენ მხარს. მთელი რიგი მხატვრული თავისებურებებით კი გელათის ოთხთავის მოხატულობა შავი მთის მწიგნობრულ კერაში XII საუკუნეში შესრულებულ ხელნაწერებთან კავშირს ამჟღავნებს.

რაც შეეხება ნუსხას, რომელიც გელათის ხელნაწერს დაედო საფუძვლად, ე. ი. ნუსხა, სადაც ერთად იქნებოდა თავმოყრილი გიორგის მიერ რედაქტირებული ოთხთავის ტექსტი, მის მიერ ნათარგმნი ავგაროზის ეპისტოლე და აკროსტიქის სახით წარმოდგენილი მისი „ოფლით" ნამუშაკევის ხოტბა (აკროსტიქი თითქოს აერთიანებს კიდეც ნუსხას) გიორგის სიცოცხლეშივე მის მიერ უნდა ყოფილიყო შედგენილი. ასევე, იდეა დასურათებული ხელნაწერის შექმნისა შესაძლებელია იმთავითვე არსებობდა, რაც, როგორც ჩანს, გიორგის სიკვდილის შემდეგ (იგი 1065 წელს გარდაიცვალა) განხორციელდა. მხედველობაში მისაღებია ის გარემოება, როამ ასეთი მდიდრულად დასურათებული ხელნაწერის შექმნას საკმაოდ დიდი დრო დასჭირდებოდა.

ძნელია იმის თქმა, არსებობდა თუ არა შუალედური დასურათებული ხელნაწერი გიორგის მიერ შედგენილ ნუსხა-დედანსა და გელათის ხელნაწერს შორის, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: როგორც ოთხთავის ტექსტის, ასევე ავგაროზის ეპისტოლეს დასურათების პრინციპები ადასტურებენ, რომ გელათის მინიატურებს გარკვეული მხატვრული დედნით უსარგებლიათ.

უნდა აღინიშნოს, რომ მთარგმნელის ხელით შესრულებული (თარგმნილი თუ რედაქტირებული) ტექსტის ნუსხა-დედანი (მაგ. ეფთვიმესა და გიორგის ხელით შესრულებული) მოხატული არ იქნებოდა. თარგმნილი ნუსხა ხვდებოდა ხელოვან-ოსტატთა გარემოში, სადაც დამკვეთის შესაძლებლობების მიხედვით ხდებოდა მისი შემკობა-შეკაზმვა (შევნიშნავთ, რომ არც ეფთვიმე და არც გიორგი დამკვეთის როლში არ გამოდიან). როგორც ცნობილია, ათონზე ეფთვიმე

---

[1] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (Q კოლექცია) ტ. II, თბილისი, 1958, გვ. 330.

[2] О. Подобедова. Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных движений второй половины XII века, II международный симпозиум по грузинскому исскусству. Тбилиси, 1977, стр. 3.

მთაწმიდელის მიერ ნათარგმნი ტექსტები (ანდერძში პირდაპირ მითითებულია „ახლად ნათარგმნი") კონსტანტინოპოლში ბასილის ანდერძის მიხედვით ზაქარია ბანაელი სვინგელოზის დაკვეთითაა 1030-31 წლებში შესრულებული.[1] ისინი ორ-ორ ეგზემპლარადაც მოხატული შემოგვრჩა (იხ. მცირე სჯულის კანონი, გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებანი).[2] ეფთვიმეს რედაქტირებული ოთხთავის ტექსტი მოიხატა შავი მთის კალიპოსის ლავრაში ბაგრატ IV-ის დაკვეთით ალავერდის ხელნაწერის სახით. შესრულების თარიღად მიღებულია 1054 წელი.[3]

ასევე „ორკეცად და სამკეცად" იწერებოდა და ვრცელდებოდა გიორგი მთაწმიდელის ნათარგმნი თუ რედაქტირებული ტექსტები. სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია შავ მთაზე მისი ყოფნის წლები (1035-1039). 1056 წელს იგი კვლავ ჩადის შავ მთაზე.[4]

გამოვლენილმა მასალამ ისე მჭიდროდ დააკავშირა ერთმანეთთან ალავერდისა და გელათის ოთხთავების შექმნის ისტორიული ფონი და მხატვრული თავისებურებანი, რომ არ შეიძლება არ გამოვთქვათ ჩვენი აზრი გიორგი მთაწმიდელის მონაწილეობის შესახებ ალავერდის ოთხთავის შექმნის საქმეში. ალავერდის ოთხთავს დართული აქვს გიორგის ანდერძი, სადაც გიორგი მიუთითებს ეფთვიმეს მიერ ქართული ოთხთავის ბერძნულთან „შეწამების" შესახებ.[5] გადამწერის ანდერძში მოხსენიებულ პირებს პირადად იცნობდა გიორგი მთაწმიდელი. გიორგის ცხოვრების თანახმად ანტიოქიის პატრიარქი პეტრე აღფრთოვანებული ყოფილა გიორგის შემოქმედებითი საქმიანობით. კონსტანტინოპოლში ჩასულ ბაგრატ IV და მის დედას მარიამს ეფთვიმეს ღვაწლის დაფასებისათვის შესაძლოა გიორგიმ შესავაზა კიდეც ალავერდის დიდებული ოთხთავის შექმნის იდეა. შესაძლოა გიორგის სახელთან იყოს დაკავშირებული ავგაროზის ეპისტოლეს თავდაპირველი, მოკლე ნუსხის თარგმნაც, რომელიც

---

[1] Е. Мачавариани, Группа грузинских рукописей первой трети XI века, принадлежавшая Константинопольской художественной школе. II международный симпозиум по грузинскому искусству. Тбилиси, 1977. стр. 2.

[2] ელ. მეტრეველი, ნარკვევები ათონის კულტურულ-საგანმანათლებლო კერის ისტორიიდან, თბ. 1996, გვ. 152-154.

[3] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (A კოლექცია), ტ. $II_2$, თბილისი, 1986, გვ. 212; ივ. ჯავახიშვილი, ქართული დამწერლობათმცოდნეობა ანუ პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 179; ილ. აბულაძე, ქართული წერის ნიმუშები (პალეოგრაფიული ალბომი), თბილისი, 1973, გვ. 351.

[4] ელ. მეტრეველი, „შავი მთის მწიგნობრული კერის ისტორიისათვის XI ს. პირველ ნახევარში", აკად. ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XX–B, თბილისი, 1959, გვ. 85-91; კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 213-234; ე. გაბიძაშვილი, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი II (XI-XV სს.) თბ., 1967, გვ. 120-122.

[5] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (A კოლექცია) ტ. $II_2$, თბილისი, გვ. 213.

ერთვის ალავერდის ოთხთავს. ნ. ჩხიკვაძემ არ დაადასტურა სამეცნიერო ლიტერატურაში ფართოდ გავრცელებული მოსაზრება „ეპისტოლეს“ მოკლე რედაქციის მთარგმნელ-რედაქტორად ეფთვიმე ათონელის მიჩნევის შესახებ.[1] ამდენად ჩვენ შეგვიძლია დავუშვათ, რომ გიორგიმ თარგმნა ჯერ მოკლე რედაქცია, ხოლო შემდეგ მანდილიონის თემის ქართულ ხელოვნებაში გავრცელებასთან დაკავშირებით, უკვე ვრცელი რედაქციაც. უნდა აღინიშნოს; რომ ზ. სხირტლაძეს გამოკვლეული აქვს ქართული ხელოვნების მთელი რიგი ძეგლები, რომლებიც ამ პერიოდში მანდილიონის თემაზე იყო შექმნილი. იგი ასევე მსჯელობს ამ აპოკრიფული ნაწარმოების ოთხთავის ტექსტზე დართვის შესაძლებლობის შესახებ.[2]

ალავერდის ოთხთავის მოგვიანო ხანის ჭედურ ყდაზე დამაგრებულია XI ს. დათარიღებული ტიხრული მინანქრის პატარა ფირფიტა, სადაც „გეორგი“-ს (ბერძნული წარწერით) სახელით მოხსენიებული პიროვნება გიორგი მთანმიდელი უნდა იყოს. ეს ფირფიტა აღებული უნდა იყოს ძველი ხელნაწერის ყდიდან, როგორც ჩანს, დაზიანების გამო. სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია, რომ ეს არის ახალგაზრდა წმინდანი ჯვრით ხელში.[3] გამორიცხულია რომ ეს ჭაბუკი წმ. გიორგის გამოსახულება იყოს. არა ერთი იკონოგრაფიული ნიშნით იგი წმ. გიორგის ხატს არ უკავშირდება (აქ არ არის გამოხატული არც დრაკონი, შუბი, აბჯარი). შარავანდედით მოსილი ფიგურა ფრონტალურ პოზაში დგას. იგი გამოსახულია წიგნით ხელში, მარჯვენაში კი ჯვარი უჭირავს. როგორც ჩანს, გიორგი მთანმიდელის სიცოცხლეშივე შარავანდედით, წმინდანის სახით მისი გამოსახვა უნდა იყოს გამოძახილი იმ აგიოგრაფიული ძეგლებისა[4] ან მისდამი მიძღვნილი საგალობლების დასათაურებებისა,[5] სადაც იგი წმინდა გიორგი მთანმიდელად მოიხსენიება.

როგორც ვხედავთ, ამ რამდენიმე არგუმენტით გიორგი მთანმიდელის სახელს უკავშირდება ალავერდის ოთხთავის შექმნის ისტორია. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, ცხადია, რომ გიორგის სახელთანაა დაკავშირებული ჯერ დაუსურათებელი ალავერდის ოთხთავის შექმნა, ხოლო შემდგომ სახარებისა

---

[1] ნ. ჩხიკვაძე, „აგვაროზის ეპისტოლის“ ძველი ქართული რედაქციები (ავტორეფერატი), თბ., 1994, გვ. 21.

[2] Z. Skhirtladze, Canonizing the Apocrypha: the Abgar cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels, Bologna, p. 73.

[3] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (A კოლექცია), ტ. $II_2$, თბილისი, 1986, გვ. 211; Р. Шмерлинг Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 55. Т. Жордания, Описание рукописей церковного музея, II, Тифлис, 1901, стр. 47.

[4] ე. გაბიძაშვილი, ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ნიგნი II (XI-XV სს.), თბ., 1967, გვ. 101.

[5] ელ. მეტრეველი, ნარკვევები ათონის კულტურულ-საგანმანათლებლო კერის ისტორიიდან, თბ.: 1996, გვ. 263.

და ავგაროზის ეპისტოლეს ტექსტების ხელახალი რედაქტირების საფუძველზე ახალი ნუსხის წარმოდგენა, რომელიც უკვე დასურათებულ გელათის ოთხთავს დაედო საფუძვლად.

ჩვენთვის საინტერესო პერიოდში – XI-XII სს. საქართველოს ფარგლებს გარეთ სამი დიდი მწინობრული კერა არსებობდა. შემორჩენილი მოხატული ხელნაწერების თანახმად თუ ვიმსჯელებთ, უმრავლესობა კონსტანტინოპოლშია გადაწერილი და მოხატული, ნაწილი შავ მთას განეკუთვნება, ზოგიერთი ათონის მთაზეა შესრულებული. კონსტანტინოპოლი, რომელიც მხატვრული შემოქმედებითი სტიმულის მიმცემი იყო, მხატვრულ სამყაროში დომინანტის როლს ასრულებდა, მაგრამ ქართველ ოსტატთა ნამუშაკევში ყოველთვის კარგად ჩანს ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხელწერა ნაციონალურ ტრადიციებზე აღმოცენებული.

შავით მთის XI ს. მწიგნობრული სკოლისადმი მიძღვნილ ნაშრომში ელენე მეტრეველს ანდერძ-მინაწარების საფუძველზე მითითებული აქვს როგორც მოუხატავი, ასევე მოხატული ხელნაწერები.[1] მოხატულ ხელნაწერთაგან დასახელებულია კალიპოსის მონასტერში შექმნილი ალავერდისა და S–962 ოთხთავები, ხოლო ამჟამად რუისის ოთხთავად ცნობილი ოთხთავი შესრულებულია სვიმეონ საკვირველმოქმედის ლავრაში (ეს უკანასკნელი გიორგის რედაქციისაა).

ამ ხელნაწერთა ორნამენტული დეკორი განხილული აქვს რ. შმერლინგს. მიჩნეულია, რომ პირველი ორი მიეკუთვნება პროფესიონალ-შემსრულებლებს, ხოლო მესამე – რუისის ოთხთავი, ხალხის წიაღიდან გამოსული ოსტატის ნახელავია.[2]

გელათის ოთხთავის ამ ზემოთაღნიშნულ ხელნაწერთა (არც ერთი მათგანი სიუჟეტური კომპოზიციით დასურათებული არ არის) მხატვრულ თავისებურებებთან შეჯერებას ჩვენ ვიწყებთ თავფურცელზე წარმოდგენილი კომპოზიციების განხილვით. ალავერდის ოთხთავის თავფურცელზე გამოსახულია აყვავებული ჯვარი, ხოლო გელათის ოთხთავში ვედრების კომპოზიცია.

ჯვრის გამოსახვა, რაც აღმოსავლურ-ქრისტიანული ტრადიციის მატარებელია (იხ. ქართული, სომხური ხელნაწერები) IX-XI სს. მრავალ ქართულ ხელნაწერში გვხვდება. ამ ხნის განმავლობაში, როგორც ხელოვნების სხვა დარგების ნიმუშებში, ასევე ხელნაწერებში, შესაძლოა თვალი გავადევნოთ ჯვრის მხატვრული ფორმების ევოლუციას. მაგ. თანაბარკმლავებიანი ჯვარი (ადიშისა და ჯრუჭის I ოთხთავებში), შემდეგ სამყურა ფორმის ჯვარი ქვედა

---

[1] ელ. მეტრეველი, შავი მთის მწიგნობრული კერის ისტორიისათვის XI ს. პირველ ნახევარში", აკად. ს. ჯანაშიას სახ. მუზეუმის მოამბე, ტ. XX-B, თბ., 1959, გვ. 91-92; ლ. მენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, II, 1980, თბ , გვ. ??-167

[2] Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий. Тб., 1979. стр. 147-153.

დაგრძელებული მკლავით კვარცხლბეკზე (მცხეთის ფსალმუნი), შემდეგ კი აყვავებული ჯვარი, როგორიცაა ოშკში გადანერილ ე. წ. მესტიისა და შავ მთაზე გადანერილ S–962 და ალავერდის ოთხთავებში. ხელნაწერის თავფურცელზე ნარმოდგენილი ჯვარი ოთხთავის ძირითადი იდეის – ქრისტეს სიმბოლური შენაცვლებაა და დაკავშირებულია კაცობრიობის ხსნის იდეასთან.

იგივე იდეას ემსახურება ვედრების კომპოზიციაც, რომელიც მოგვიანებით XII ს. გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავებშია. ვედრება ასევე გეხვდება ამავე პერიოდის ბექა და ბეშქენ ოპიზართა ჭედური ყდების მეორე მხარეს. მხატვრული თვალსაზრისით, როგორც ჯვრის, ასევე ვედრების კომპოზიციაც ნაციონალურ ტრადიციებთანაა დაკავშირებული.[1]

თავფურცელი, რომელიც ტაძრის სასურათო სისტემაში არქიტექტურული ჩონჩხის უმაღლეს ზონას – გუმბათს შეესაბამება, ქართული ტრადიციის მიხედვით ჯვარს გამოსახავს, ხოლო ვედრება აღმოსავლეთის კონქს იკავებს. ბიზანტიურ ხელნაწერთა თავფურცელზე ისევე, როგორც კედლის მოხატულობაში (გუმბათში) ქრისტეს (პანტოკრატორი) ან ქრისტეს ამაღლებაა გამოსახული.

როგორც ვხედავთ, ალავერდისა და გელათის ოთხთავებმა იდეური და მხატვრული თვალსაზრისით (მხოლოდ გარკვეული ქრონოლოგიური დაცილებით) ბიზანტიურისაგან განსხვავებული, ნაციონალურ ტრადიციებთან დაკავშირებული კომპოზიცია აირჩიეს.

ამჯერად ჩვენ შევჩერდებით ავგაროზის ეპისტოლეს დასურათების პრინციპების შესწავლაზე. ნიშანდობლივია, რომ ეს აპოკრიფული ტექსტი დაერთვის მხატვრული თვალსაზრისით ორ მნიშვნელოვან ხელნაწერს, რაც თავის მხრივ ხაზს უსვამს ავგაროზის ტექსტის მნიშვნელობას სახარების შინაარსთან მიმართებაში.

ალავერდის ოთხთავში ავგაროზის ეპისტოლე (317r-323v) მოკლე რედაქციისაა. მას ოთხი გვერდი უკავია და დასურათებულია 5 მინიატურით. ეპისტოლეს პირველი გვერდი, რომელიც თავფურცლის როლს ასრულებს და მოხატულია, გიორგის ანდერძის შემცველ სახარების ბოლო ფურცლის მეორე მხარესაა მოთავსებული.

იშვიათი სილამაზის მქონე ასომთავრულით დაწერილი ტექსტი (თვით ოთხთავი ნუსხურითაა შესრულებული) საგანგებოდ შემკულია თავსამკაულებით, მოხატული ინიციალებით, მოვარაყებული მთავრული ასოებით, ორნამენტული ზოლებისაგან შედგენეილი ჩარჩოებით, რაც ავგაროზის ეპისტოლეს მთლიანობაში მხატვრობის ნიმუშად წარმოგვიდგენს.

5 მინიატურიდან ყველა უნიკალურია. თავფურცელზე მდიდრულად ორნამენტირებული ჩარჩოების მქონე ბალდახინის ქვეშ, სარეცელზე წევს სნეული

---

[1] ე. მაჭავარიანი, „ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული სისტემის განვითარება" (IX-XIV სს.), ხელნაწერთა ინსტიტუტის მრავალთავი VIII, თბ., 1980, გვ. 96.

ავგაროზი, რომელიც აწვდის ეპისტოლეს ანანიას. უნდა შევნიშნოთ, რომ ოთხთავის თავფურცელზე (317r) ჯვრისებრი ორნამენტებისაგან გამოსახული ჯვარი და ეპისტოლეს თავფურცელის მოხატულობა, რომელიც ასევე ჯვრისებრი ორნამენტებითაა გამდიდრებული, საფერწერო ტექნიკის თვალსაზრისითაც ერთი ხელითაა შესრულებული, რაც ხელნაწერისა და ეპისტოლეს ერთიან მხატვრულ ჩანაფიქრზე მიგვითითებს.

ასევე მნიშვნელოვანია სხვა მინიატურებიც. განსაკუთრებული მხატვრულობით გამოირჩევა მინიატურა, სადაც ქრისტე ნერს წერილს ავგაროზს (318r). კომპოზიციური გადაწყვეტით, დეკორაციული გაფორმების თვალსაზრისით ამ გვერდს ბადალი არ მოეპოვება. მჯდომარე ქრისტეს ფიგურა ტექსტის ერთ სვეტშია ჩაწერილი. მინიატურა დაყრდნობილია ასო П-ს ფორმის თავსამკაულზე, რომელშიც მოვარაყებული მთავრულით ჩაწერილია: „ხატებაჲ იგი მისცა უფალმან თადეოსს". ამის ქვემოთ მომცრო ზომის მხატვრული მთავრული ასოებით წერია: „ნეტარ ხართ". გვერდზე წერილი ასომთავრულით სინგურით მიწერილია იოანეს (შესაძლოა ოთხთავის ერთ-ერთი გადამწერის) ლოცვის ტექსტი.

ყველაზე მეტად საინტერესოა ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატის მხატვრული გადაწყვეტა. ქრისტეს სახე ვირტუოზული ტექნიკითაა შესრულებული, ნრეშია ჩახატული და ტილოს ცენტრში მოთავსებული. ტილოს ფაქტურაც რეალურადაა ასახული. მანდილიონი არც არავის უჭირავს. ხაზგასმულია მისი, როგორც ხელთუქმნელი ხატის განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეპისტოლეს ტექსტში. ორი დანარჩენი მინიატურაც – იერუსალიმის ტაძრის (321v) გამოსახულება (ზ. სხირტლაძის მიხედვით ედესის კარიბჭის გამოსახულება) და რაც მთავარია ავგაროზის ნათლობა (322v) – ეპისტოლეს მნიშვნელოვანი სიუჟეტებია.

მაშასადამე, მოკლე რედაქციის მქონე ეპისტოლე, რომელიც დასურათებულია ძირითადი ნიშნებით, იდეური ჩანაფიქრითა და მხატვრული გადაწყვეტით მიესადაგება ოთხთავის შინაარსის ერთიან სიმბოლურ გააზრებას, კერძოდ ქრისტეს სიმბოლურ გამოსახულებას ჯვრის სახით თავფურცელზე და ასევე სახარების ცალკეული თავების მხატვრულ აქცენტირებას მხოლოდ თავების დასაწყისში მახარებელთა პორტრეტებითა და თავსამკაულებით.

მანდილიონის თემა, რომელიც ადამიანთა ხსნის იდეასთან არის დაკავშირებული და ქრისტეს სასწაულებრივი ძალის, სიძლიერის მაჩვენებელია, როგორც ჩანს, უცხო არ იყო უფრო ადრეული ხანის ძეგლებისავის. X ს. ჯრუჭის I ოთხთავში H–1660 4 მინიატურიდან სამი განკურნების სცენაა. ეშმაკეულის, ბრმისა და განრღვეულისა. ორი უკანასკნელი სცენა ჩართულია ზატიკის კვირეულში (იხ. XII ს. ზატიკი A–734). ალავერდის ხელნაწერში ავგაროზის ეპისტოლეს დასურათებაში განხორციელებულია ქრისტეს განმკურნებელი ძალისა და ასევე ნათლისღების სცენის შეთავსებულობა სახარების შინაარსთან.

იგივე იდეური დატვირთვა აქვს მანდილიონის თემას გელათის ოთხთავში, მაგრამ სხვა მხატვრული გადაწყვეტით. ამჯერად ეპისტოლეს ერცელი რედაქცია

და შესაბამისად მისივე თხრობითი სტილიც გელათის ოთხთავის დასურათების პრინციპებთან სრულ შესაბამისობაშია.

გელათის ოთხთავი მიეკუთვნება XII-XIII სს. ისეთ მდიდრულად დასურათებულ ხელნაწერებს (იხ. ჯრუჭი II, მოქვის ოთხთავები), სადაც ქრისტეს ცხოვრება დანვრილებითაა ილუსტრირებული. ისინი უპირისპირდებიან ხელნაწერებს, სადაც საუფლო დღესასწაულების რამდენიმე სიუჟეტით იკვრება ქრისტეს ამქვეყნიური ცხოვრების ციკლი (მაგ. ლარგვისის ოთხთავში A–26 ხარებიდან სულიწმიდის ჩათვლით).

გელათის ხელნაწერს დართული აგვაროზის ეპისტოლეს (287r-292r) სასურათო ციკლი, ისევე როგორც სახარებაში, ქრისტეს ცხოვრების სიუჟეტები თხრობით ხასიათს ატარებენ. უნდა აღინიშნოს, რომ ეპისტოლეს ტექსტი ოთხთავის ტექსტისაგან რაიმე მხატვრული აქცენტით არც არის გამოყოფილი.

ეპისტოლეს ტექსტი ნუსხურითაა დაწერილი ორ სვეტად. მასში ჩართული მინიატურები ოთხთავში არსებული კომპოზიციების მსგავსად წვრილი ხაზებისაგან შემდგარ ჩარჩოებშია ჩასმული. ერცელი რედაქციის მქონე ტექსტი 14 გვერდზეა განაწილებული, მაშინ როდესაც ალავერდის ოთხთავში მოკლე რედაქციის მქონე ავგაროზის ეპისტოლე 4 გვერდს იკავებს. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ალავერდის ოთხთავში ასომთავრულით ნაწერი ტექსტი გვერდის უფრო მეტ ფართობს საჭიროებს, უნდა მივიჩნიოთ, რომ იგი გელათის ეპისტოლეს ტექსტის ერთ მეოთხედს შეადგენს. საინტერესოა იმის აღნიშვნაც, რომ ეპისტოლეს ტექსტი გელათის ოთხთავში ცალკე რვეულს შეადგენს. იგი 7 ფურცელს შეიცავს, ხოლო მერვე, ბოლო ფურცელი ამჟამად ჩამოჭრილია. დარჩენილი ვიწრო ზოლი ჩამოჭრის ადგილას შეკეცილია. როგორც ჩანს იგი რვეულის გასამაგრებლად გამოიყენეს ხელნაწერის ახალ ყდაში ჩასმის დროს. შესაძლოა ბოლო ფურცელი ხელნაწერის თანადროულ ანდერძ-მინაწერს შეიცავდა.[1]

შევნიშნავთ, რომ ეს ბოლო რვეული ხელის შეხებით ოდნავ უფრო სქელი ტყავის ფურცლებისაგან შედგება ოთხთავის ტექსტის ფურცლებისაგან განსხვავებით. აშკარაა, რომ ამ რვეულისათვის სხვა ტყავი გამოიყენეს. ეს მომენტი, თავის მხრივ, შუასაუკუნეების შრომის ორგანიზაციის საკითხის შესასწავლად საინტერესო მასალას იძლევა.

გელათის ოთხთავის ნარატიულ სასურათო სისტემაში ისეთი მეთოდი შეინიშნება რაც, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ორგინალით სარგებლობაზე მიგვითითებს. სწორედ აქ, მთელი სიძლიერით წარმოჩინდება დედნისა და ასლის ურთიერთობის საკითხი. საინტერესოა, რომ აქ არა მარტო იგულისხმება გელათის მინიატურისტის მიერ შუასაუკუნეების მიერ შემუშავებული იკონოგრაფიული პროგრამის გამოყენება, არამედ დედნის სარგებლობის შედეგია სწორედ ისეთი სპეციფიკური მომენტები, რაც მხოლოდ გელათის ოთხთავშია და შესაბამისად ეპისტოლეს დასურათებაში გვხვდება. თვით ოთხთავში ხშირად

---

[1] ელ. მაჭავარიანი, „სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები", საბჭოთა ხელოვნება 12, თბილისი, 1985.

ერთ სასურათო სიბრტყეზე ოქროს ფონზე ცალკეული დამოუკიდებელი ან ერთ მინიატურაზე ერთი სიუჟეტის შემცველი რამდენიმე სცენაა გაერთიანებული. რჩება შთაბეჭდილება, რომ დედანში ე. ი. უფრო ადრეული ხანის ხელნაწერში არსებული მინიატურები მხატვარმა ჩარჩოს გარეშე კიდეებშემოჭრილი ფიგურებითა და არქიტექტურული ნაგებობებით გადმოიტანა და ერთ საერთო ოქროს ფონზე განალაგა. როგორც ჩანს, არსებობდნენ ასეთი ხელნაწერები, რადგანაც სახეზე გვაქვს ჯრუჭის II ოთხთავი (თუმცა იგი მოგვიანო ხანისაა), სადაც გელათში ერთ მინიატურაზე გაერთიანებული სიუჟეტები აქ ცალ-ცალკე, ერთმანეთის გვერდიგვერდაა მოთავსებული (შევნიშნავთ, რომ ამიტომაც არის, რომ ჯრუჭის II ოთხთავში უფრო მეტი მინიატურები დაითვლება).

როგორც ზემოთ აღინიშნა, გელათის ავგაროზის ეპისტოლეს ტექსტის დასურათება ისევე, როგორც ოთხთავისა, თხრობით ხასიათს ატარებს. მინიატურები (10 ერთეული) ჩართულია ორ სვეტად დაწერილ ტექსტში. ერთ გვერდზე ზოგჯერ ორი მინიატურაა წარმოდგენილი ან ერთ მინიატურაზე რამდენიმე სცენაა გამოსახული. ზოგი მინიატურა ორიარუსიანია, კომპოზიციები მრავალფიგურიანი. ერთ სიუჟეტში თანმიმდევრული თხრობითი სცენების გამოსახატავად ქრისტეს გამოსახულება რამდენჯერმეა განმეორებული. მინიატურები ასეთი შინაარსისაა:

1. ავგაროზი წერილს გადასცემს ანანიას (287r), 2. ქრისტეს მიერ წერილის მიღება (287v), 3. ქრისტეს მიერ შიკრიკისათვის წერილის გადაცემა (288v), 4. მამა ღმერთის მაკურთხებელი მარჯვენის გამოსახულება (289r), 5. ორიარუსიანი სცენის ზედა ნაწილში გამოსახულია ავგაროზი, რომელსაც წერილს აწვდიან, ხოლო ქვედა ნაწილში ავგაროზი აგზავნის მხატვარს ქრისტეს ხატის შესასრულებლად (289v), 6. ავგაროზის წარგზავნილის მიღება ციხე-კოშკის წინ (190r), 7. სამი სცენისაგან შედგენილი კომპოზიცია (290v), სადაც ქრისტე რამდენიმეჯერ გვხვდება გამოსახული: ა) წარგზავნილი ქრისტეს წინაშე, ბ) ქრისტე დგას და იბანს ხელებს, გ) ქრისტე აძლევს წარგზავნილს ტილოს. 8. მანდილიონის სასწაული: წარგზავნილებს სძინავთ, წინ კი ცეცხლოვანი სვეტია გამოსახული (291r), 9. ორიარუსიანი კომპოზიციის ზედა ნაწილში გამოხატულია მანდილიონის საშუალებით დავრდომილის განკურნება, ხოლო ქვემოთ ავგაროზი იღებს მანდილიონს (292r) და 10. ავგაროზის ნათლისღების სცენა თადეოსის მიერ. ეს სცენა ალავერდის ეპისტოლეშიც კეტავს სასურათო სისტემას (292r).

როგორც გელათის ოთხთავის ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ მინიატურებზე, აქაც რამდენიმე მინიატურა აღინიშნება, სადაც თითქოს კიდეებჩამოჭრილი სცენებია ჩარჩოშემოცლილი გადმოტანილი ოქროს ფონზე. ერთ ფიგურას ფეხიც არა აქვს, ოქროთია დაფარული (289v). რაც შეეხება მანდილიონს, აქ ორჯერ გვხვდება. ორივე შემთხვევაში მრავალფიგურიან კომპოზიციაში იგი ხელში უჭირავთ. განკურნების სცენებში მანდილიონის ჩართვა კი უფრო მეტად აძლიერებს მანდილიონის სასწაულებრივ ძალას.

მაშასადამე, დასკვნის სახით შეიძლება აღინიშნოს, რომ დროის ფაქტორით განპირობებული განსხვავება შეეხო არა მარტო ალავერდისა და გელათის

ხელნაწერების იდეურად იდენტურ თავფურცლის კომპოზიციებს, არამედ ამ ხელნაწერთა დასურათების პრინციპებსაც. XI ს. ალავერდის ოთხთავის შემკულობის საერთო სიმბოლური გააზრება და ამის შესაბამისად მოკლე რედაქციის შემცველი ავგაროზის ეპისტოლეს დასურათების ლაკონური ხასიათი უპირისპირდება XII ს. გელათის ოთხთავის თხრობით სასურათო ციკლს და ამის შესაბამისად ვრცელი რედაქციის მქონე ავგაროზის ეპისტოლეს დასურათების თხრობით ხასიათს.

ქვემოთ აღვნიშნავთ კიდევ რამდენიმე, შეიძლება ითქვას, მნიშვნელოვან თავისებურებას, რაც გელათის ოთხთავს აკავშირებს შავი მთის ხელნაწერებთან. ეს არის კამარათა რაოდენობა, ევსების წერილის შემკულობა, საზედაო ასოების მოხატულობის ორნამენტული სახეები და ასევე ორნამენტების საფერწერო-საშემსრულებლო ხელოვნება.

ალავერდის ოთხთავში ტექსტს 14 კამარა ანუ სახარებათა თანმხვედრი საძიებელი დაერთვის. ოთხთავის თანმხვედრი საძიებელი 14 გვერდზეა განაწილებული ასევე შავ მთაზე გადანერილ XI ს. ოთხთავში A–845 (S 962-ში ნაკლულია). კამარათა ეს რაოდენობა უცხოა კონსტანტინოპოლში გადაწერილი ხელნაწერებისათვის.

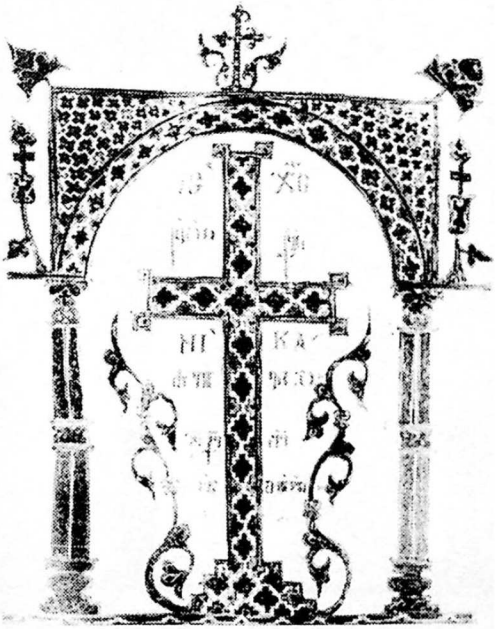
ევსების წერილის შემკულობას ეხვდებით შავ მთაზე გადაწერილ ხელნაწერებში. ქართული ხელნაწერებისათვის ევსების წერილის შემკულობა დამახასიათებელი არ არის. გელათში წერილის ტექსტის შემკობა შესაძლებელია შავი მთის მხატვრული სკოლის გავლენით აიხსნას. რაც შეეხება კამარათა რაოდენობის განსაზღვრას და დაკანონებას, იგი მნიშვნელოვანია პრაქტიკული მიზნით. მას ცალკეული სახარებების ტექსტის დაყოფა მუხლებად და მათი შეჯერება უდევს საფუძვლად.

შეინიშნება, რომ გელათის ოთხთავში შავ მთაზე გადაწერილი ხელნაწერების მსგავსად, საზედაო ასოებს ახასიათებს მცენარეული ორნამენტებით შემკობა. უცხოა საზედაო ასოების მოხატულობაში ცხოველთა და ფრინველთა გამოყენება (გარდა სახარების დასაწყისი თავებისა). ორნამენტების საშემსრულებლო ტექნიკაში განსაკუთრებით თავსამკაულებსა და კამარების მოხატულობაში აღინიშნება ფონისა თუ კონტურული ხაზების სახით გამოყენებული ოქროს ბრწყინვალება, შეხამებული ჟღერად, პასტოზური ხასიათის მქონე საღებავებთან.

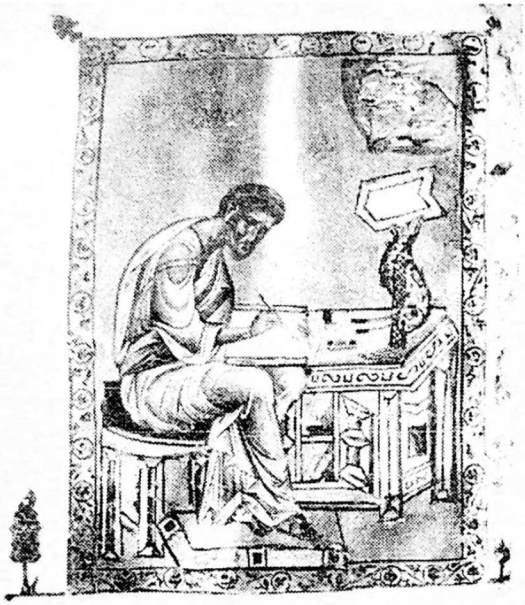
ამრიგად, მრავალი ზემოთჩამოთვლილი მხატვრულ-დეკორაციული თავისებურებებითა და მხატვრის მიერ გააზრებული იდეური დატვირთვით გელათის ოთხთავი შავი მთის მხატვრული ტრადიციების ღირსეულ მემკვიდრედ უნდა ჩაითვალოს.



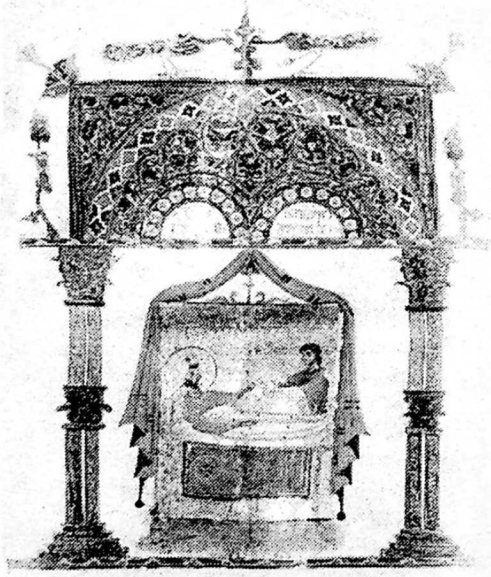
გელათის ოთხთავი (Q-908, XII ს.). ვედრების კომპოზიცია თავფურცელზე, 11v



ალავერდის ოთხთავი (A-484, 1054 წ.) ჯვრის გამოსახულება თავფურცელზე, 9v



გელათის ოთხთავი (Q-908, XII ს.)
ლუკა მახარებელი, 144v



ალავერდის ოთხთავი (A-484, 1054 წ.). სნეული ავგაროზი სარეცელზე

ჟურნ. „ხელოვნება“ 3-4,
თბ., 2002, გვ. 79-85

# წიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში

ქართულმა წერილობითმა ძეგლებმა ძალიან მცირე ცნობები შემოგვინახა შუასაუკუნეების წიგნის მოხატულობის, ფრესკული მხატვრობისა თუ ფერწერული ხატების ტექნოლოგიის შესახებ.[1] ანდერძ-მინაწერებში ხშირია ცნობები ხელნაწერის დამკვეთის, გადამწერის, გადაწერის ადგილის შესახებ, მაგრამ ოსტატ-შემსრულებელთა ანდერძები მათი მოკრძალებისა თუ თავმდაბლობის გამო იშვიათად გვხვდება. იშვიათია მათ მიერ მოწოდებული ცნობებიც ორნამენტული მხატვრობისა თუ მინიატურათა საშემსრულებლო ტექნიკის შესახებ.

კედლის მხატვრობა თუ ხელნაწერი წიგნის მორთულობა დღესაც გვანცვიფრებს საღებავების სიახლით თუ კოლორიტის მრავალფეროვნებით. როგორი მტკიცე და გამძლე უნდა ყოფილიყო საღებავების შემადგენლობა და საფერწერო ტექნიკის საშუალებანი, რომ კედლისა თუ წიგნის მხატვრობის ნიმუშებმა საუკუნეების განმავლობაში გაუძლეს არა მარტო ნგრევასა და განადგურებას, არამედ ბუნებრივ პირობებს და თუნდაც მნახველთა დაუდევარ მოპყრობას. ყოველი ქვეყანა და ყოველი ეპოქა ქმნიდა საფერწერო ტექნიკის სრულყოფილ საშუალებებს, რასაც თავის მხრივ განაპირობებდა ბუნებრივი პირობები, ადგილობრივი მასალა თუ მხატვრული გემოვნება.[2]

ძველი ქართული მოხატული ხელნაწერების საფერწერო ტექნოლოგიის (საწერი მასალის, საწერ-საღებავების, მაკავშირებელის) შესასწავლად სამეცნიერო ლიტერატურაში თუ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში დაცულ ცნობებთან ერთად საჭიროა თვით მასალაზე დაკვირვებების გათვალისწინება. შუასაუკუნეების საფერწერო ტექნოლოგიის შესახებ ცნობებს შეიცავენ ცალკეული ხელნაწერებიც. იხ. ვახტანგ VI ქიმიის წიგნი, ძვირფას თვალთა მოპოვების ისტორია, სამკურნალო წიგნები და სხვა. მართალია, ხელნაწერთა

[1] ელ. მაჭავარიანი, „იოანე ბაგრატიონის ცნობა კედლის მხატვრობისა და ტილოზე ფერწერული ხატების შესრულების შესახებ“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 9, გვ. 82-85.

[2] კ. კოლოვრატი, „ძველი ფრესკული ხელოვნება“, ჟურნ. „ქიმია და ცხოვრება“, 1969 № 6, გვ. 20 (რუსულ ენაზე).

ანდერძ-მინაწერებში არსებული ცნობები საფერწერო ტექნოლოგიის შესახებ მეტად მცირეა, მაგრამ მასალაზე დაკვირვებები, სხვადასხვა მიმართულების მქონე ხელნაწერთა მხატვრული მანერის შესწავლა მეტად საინტერესო მასალას იძლევა ძველი ქართული ნიგნის ხელოვნების შესასწავლად, ადასტურებენ რა ქართველ ოსტატთა მიერ საფერწერო ტექნოლოგიის ღრმა ცოდნას.

იმ საღებავებს შორის, რომელთაც შუასაუკუნეების კედლის მომხატველნი ან ხელნაწერი ნიგნის შემოქმედნი ხმარობენ, განსაკუთრებული ადგილი სინგურს უკავია. წითელი სეღებავი, რომელსაც შუასაუკუნეების ოსტატები ხმარობენ, სამი ტონალობისაა. ეს არის ფორთოხლისფერი, შინდისფერი და სინგური ანუ ცეცხლისფერი, როგორც ეს სულხან-საბა ორბელიანს აქვს განმარტებული თავის ლექსიკონში.[1]

ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში წითელი საღებავი მარტივად „წითლის" სახელითაა ცნობილი. იოანე სინელის ხელნაწერის (Q–628) მთარგმნელის ანდერძში ნათქვამია: „რამეთუ, ვითარცა მიპოვნიან, ეგრეთ დამისხან ყოველნი წითლითა". წითელი საღებავის გამოყენების შესახებ მრავალ ანდერძშია მითითებული (H–1271, Q–177, H–1669).

წითელი საწერ-საღებავის აღმნიშვნელ ტერმინად ხშირად „სინგურიც" იხმარება, მაგრამ ივ. ჯავახიშვილის აზრით სინგური ყოველ წითელ საწერ-საღებავს არ ეწოდება, იგი განსაკუთრებული შემადგენლობისა და თვისებებისა უნდა ყოფილიყო. თვით სანგურით ნაწერი ტექსტი, როგორც აღნიშნავს ივ. ჯავახიშვილი, განსაკუთრებული ბრწყინვალებით ხასიათდება. იგი განირჩევა ჩვეულებრივ წითელი მელნით ნაწერისაგან.[2]

ქართულ ხელნაწერებში ორი სახის წითელს ვხვდებით: სინგურს და შინდისფერს. მათი ხმარება კი გაპირობებულია საფერწერო ტექნიკის თავისებურებებით. სინგური იხმარება „ხალხური" მიმართულების ხელნაწერებში, მაშინ როდესაც საზეიმო ტიპის ე. წ. ბიზანტიური მიმართულების ხელნაწერებში შინდისფერი საღებავი არის გამოყენებული (იხ. მცირე სვინაქსარი, თამარ მეფის მიერ დაკვეთილი ე. წ. ვანის ოთხთავი და სხვა). აქ შინდისფერი საღებავი გამოიყენება ორნამენტულ ნახატში ოქროს ფონის ქვეშ. იგი განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს ოქროს ფონს. ოქრო-მელნის ქვეშ იგი გამოსჭვივის და ნახატს მეტ ბრწყინვალებას სძენს. წითელი ფერი დაეუფლა სათაურებისა და მინიატურების განმარტებით წარწერებს, მთავრულ ასოებს. წითელი ფერი ერთგვარი ორიენტირის როლს ასრულებს ნიგნის ფურცლების დეკორაციულ კომპოზიციაში.[3]

---

[1] სულხან-საბა ორბელიანი, „სიტყვის კონა", თბილისი, 1949, გვ. 449.

[2] ივ. ჯავახიშვილი, „ქართული პალეოგრაფია", თბილისი, 1949, გვ. 46.

[3] რ. შმერლინგი, „IX-XI საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა მხატვრული გაფორმება", თბილისი, 1967, გვ. 47 (რუსულ ენაზე).

„ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერებში სინგური უხვადაა გამოყენებული ორნამენტულ შემკულობასა თუ მინიატურულ მხატვრობაში (იხ. მიქაელ მოდრეკილის იადგარი S–405, ავგაროზ ბანდაისძის მიერ მოხატული ხელნაწერი H–2125). ასევე შეიძლება დავასახელოთ ოთხთავები A–496, A–136, H–2120, H–1707, ფსალმუნები H–75, H–1665. მნიშვნელოვანია ის მომენტი, რომ ფონი ფსალმუნთა ხელნაწერებში სინგურითაა დაფერილი. სინგური უკვე გამოყენებულია სინას მთის მონასტრის 864 წლის ხელნაწერის ტექსტებში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ე. წ. „ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერები, რომელთაც დასაბამი მისცა ტაო-კლარჯეთის სამხატვრო სკოლამ, საუკუნეების განმავლობაში არსებობენ საზეიმოდ მორთული ხელნაწერების გვერდით. უნდა აღინიშნოს, რომ უცხოელთა შემოსევების შედეგად ეკონომიური დაქვეითების პერიოდში და რიცა წყდება ურთიერთობა საზღვარგარეთის სამწერლობო კერებთან, ამ წარმომავლობის ხელნაწერებმა ჩვენამდის, მართალია, ერთეულების სახით, მაინც მოაღწიეს (იგულისხმება XIV-XVI საუკუნეები). მათი არსებობა კი მიგვითითებს იმ გარემოებაზე, რომ ავბედითობის ჟამს საქართველოში შემოქმედებითი მუშაობა არ შეწყვეტილა.

წითელი ფერი ხელნაწერის შემკულობაში პირველად გადამწერის მიერაა შემოტანილი. იგი პირველი ფერადოვანი შტრიხია, რომელიც შემოიჭრა ხელნაწერის მორთულობაში. საინტერესოა, რომ მახარებლები, რომლებიც წარმოადგენენ სახარების ტექსტის ავტორებს, გამოსახული არიან გადამწერის როლში. მათ წინ სამუშაო მერხზე წიგნის შექმნისათვის საჭირო სხვა ნივთებთან ერთად (სახაზავი, ფარგალი, მაკრატელი, დანა) შავი საღებავის გვერდით ყოველთვის სინგურია გამოხატული ან ღია კარადიდან მოჩანს მინის ჭურჭელში ჩასხმული ნითელი საღებავი (A–496, H–1665, H–2125 და სხვა). იგი აუცილებელი ატრიბუტია გადამწერ-მხატვრისათვისაც. შემთხვევითი არ არის, რომ მინიატურამ თავისი სახელწოდება მიიღო სიტყვა „მინიუმ“-იდან, რომელიც ლათინურად ნიშნავს სინგურს.

სინგური მეტად ძვირფასი და ძნელად მოპასოებელი საღებავია. მისი მოპოვებისა და ტექნოლოგიის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავალი ცნობაა დაცული, ბუნებრივი მთის სინგური წარმოადგენს ნატურალურ ვერცხლისწყლის საღებავს, რომელიც შედგება ვერცხლისწყლისა და გოგირდის ნაერთისაგან და გვხვდება ბუნებაში თვითნაბადი მინერალის სახით. „სინგორი და სინგური – აღნიშნავს სულხან-საბა ორბელიანი, – წითელი სახატავია. ვერცხლის წყალთა და გოგირდთა ცეცხლში გამოადნობენ“ (იხ. ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 318). ვიტრუვიუსს მითითებული აქვს მთის სინგურის მოპოვებისა და მისი, როგორც საღებავის, შემზადების შესახებ: მოპოვებისა და დამუშავების მხრივ იგი შესანიშნავი მასალაა. როცა მას მთაში იღებენ, ინსტრუმენტების დარტყმის დროს იგი ვერცხლისწყლის წვეთებს გამოჰყოფს. მასა არის მოჟანგისფრო. მას ათავსებენ სპეციალურ ქურაში გამოსაშრობად. გამოწვის

დროს გამოყოფილი ორთქლი, რომელიც ქურის იატაკზე ილექება, წარმოადგენს ვერცხლისწყალს. როცა სინგურის მასა გამოშრება, მას რკინის სანაყში ნაყავენ, ასუფთავებენ რა ზედმეტი ტალახისაგან. მასა, რომელსაც გამოცლილი აქვს ვერცხლისწყალი, ხდება მეტად ნაზი და არამყარი.[1]

მთის სინგური უძველესი საღებავია, რომელიც ნარმატებით გამოიყენებოდა ძველი სამეფოს ეპოქაში ეგვიპტელი ოსტატების მიერ ფარაონთა აკლდამების მოსახატავად. ანტიკური მხატვრები მუდმივად იყენებდნენ მთის სინგურს კედლის მხატვრობაში.[2] პლინიუსის ცნობით ანტიკურ ეპოქაში იცნობდნენ მთის სინგურის შვიდამდე საბადოს. მათ შორის დასახელებული იყო კოლხეთი. შესაძლებელია, ამით აიხსნება სინგურის გამოყენების ასეთი სიუხვე ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორში, ფრესკულ მხატვრობაში.

განსაკუთრებულ ზეიმურობასა და მდიდრულ იერს ქართულ ხელნაწერებს ანიჭებს ოქროს გამოყენება ორნამენტულ ნახატსა და მინიატურულ მხატვრობაში. ქართულ მოხატულ ხელნაწერებში ორი სახის ოქრო გვხვდება. ერთია ფხვიერი ოქრო, რომელსაც ოქრომელანს უწოდებენ, ხოლო მეორე ფურცლოვანი ოქროა. პირველი გამოიყენება როგორც საწერად, ასევე სახატავად. იგი იხმარება საზედაო ასოების, სათაურებისა და ორნამენტულ ნახატში ფონის დასაფერავად. ფურცლოვანი ოქრო კი მინიატურათა ფონს ქმნის. ამ განსხვავებას ოქროს შემზადების ტექნიკური მხარე განსაზღვრავს. ოქრომელანი თხიერი სახისაა და ამდენად მის გამოყენებას თავისი სპეციფიკა გააჩნია. ორნამენტულ ხვეულებში ოქრომელანს ადვილად შეუძლია შემოწეროს ნახატი და მთლიანად შეავსოს ორნამენტული ნახატის ფონი. ოქრომელნით ასევე ადვილია წვრილი კონტურული მონახაზების შესრულებაც. რაც შეეხება ფურცლოვან ოქროს, იგი მკვრივია და მთლიანად ფარავს ზედაპირს. ამ სიმკვრივის გამო არის, რომ ფურცლოვანი ოქრო არ ითხოვს სინგურის სარჩულს, მაშინ როდესაც როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, სინგურის სარჩული, რომელიც გამოსჭვივის ოქროს ქვეშ საზეიმო ტიპის ხელნაწერთა ორნამენტულ ნახატში, მეტ ზეიმურობას ანიჭებს მას (ერთ-ერთ ტრაქტატში მითითებულია რომ ოქრო ვერ იტანს ლურჯ სარჩულს).

ფხვიერი ოქროსაგან დამზადებულ საწერ-საღებავს ოქრომელანი ეწოდება. მაგ. XI ს. ალავერდის ოთხთავის ანდერძში ვკითხულობთ: „და ყოველი ასომთავარი ოქრომელნითა დაწერილი", ოსტატს კი, რომელიც ოქროს ხმარობს, „ოქროჲთმწერალი" ეწოდება. იხ. თამარ მეფის მიერ დაკვეთილი ხელნაწერის – ვანის ოთხთავის მომხატველის – მიქაელ კორესელის ანდერძი, სადაც იგი ოქროჲთმწერლად იწოდება.

---

[1] ვიტრუვიუსი, „ათი წიგნი არქიტექტურის შესახებ", მოსკოვი, 1936, გვ. 144-146 (რუსულ ენაზე).

[2] ა. ვინნერი, „მონუმენტურ-დეკორაციული ფერწერის მასალები და ტექნიკა", 1953, გვ. 55-56 (რუსულ ენაზე).

ოქროთი დამუშავების მრავალი წესი და მისი შესატყვისი მრავალი ტერმინია დადასტურებული ქართულ ხელოვნებაში: „ოქროლესული, ოქროქანდაკებული, ოქროშეძერწული, ოქროცურვებული, ოქროცხებული, ოქროხუენილი“.[1]

ოქროზე მუშაობა გარკვეულ ცოდნას მოითხოვდა. ეს გარემოება კი, თავის მხრივ, წიგნის მომხატველთა შორის შრომის განაწილებას უკავშირდება. მაგ. XIIIს. იენაშის ოთხთავის საზედაო ასოებს და ორნამენტებს ოქროს კონტურით შემოწერს ვინმე თევდორე. თვით ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებლის იონასაგან განსხვავებით, თევდორეს თავისი სახელი ერთ-ერთი საზედაო ასოს ოქროს კონტურის გაგრძელებაზე ოქროს წერტილებით აქვს გამოტანილი. თვით სახელიც ოქროშია შესრულებული.

შრომის განაწილების საკითხს უკავშირდება XI ს. ერთ-ერთი ხელნაწერის (A–92) გადამწერის მითითება თავებს შორის დატოვებულ ცარიელ ადგილზე: „თავები დამიტეობია, ოქროითა დასჳ“. შესაძლებელია აქ გადამწერი ოქროთი თავსამკაულის მოწერას ან მხოლოდ სათაურების ოქრომელნით შესრულებას გულისხმობდა.

ოქრო ძირითადად მდიდრულად მორთულ ე. ი. საზეიმო ტიპის ხელნაწერებშია გამოყენებული (საზეიმო ტიპის ხელნაწერები მათ ძირითადად ამის გამოც შეერქვათ). „ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერებში კი იგი გვხვდება საზედაო ასოებში, იშვიათად ფონის დასაფარავად. გადამწერი ოქრომელნის გამოყენების წესს საკმაოდ დაუფლებული იყო. ის, რომ ოქრო უფრო მეტად მდიდრულად მორთულ ხელნაწერებში გამოიყენება, შეიძლება აიხსნას იმითაც, რომ იგი უფრო მეტად მიესადაგება ინტენსიურ ფერებს, რაც ბიზანტიური მიმართულების ხელნაწერებისთვისაა დამახასიათებელი. ოქროს სიუხვე აძლიერებს დეკორაციულობას.

საზეიმო ტიპის ხელნაწერებში ტანისამოსის დასამუშავებლად ოქრო ორი სახის საფერწერო ტექნიკით იხმარებოდა: ერთ შემთხვევაში ბლიკებისა (მონასმების სახით) და მეორე შემთხვევაში ე. წ. ასისტის ტექნიკით.

ბლიკების სახით ოქროს გამოყენების წესი შენიშნულია მაგ. ვანის ოთხთავის ხელნაწერებში, ჯრუჭის II ოთხთავში. ეს მონასმი ჩვეულებრივად ბელილას საღებავს ცვლის: ოქრო გამოიყენება იმ ადგილებში, სადაც ფორმა მოითხოვს შუქს ე. ი. თავისი ბრწყინვალებით იგი სწორედ ნათელ ადგილებს აღნიშნავს. ფრესკულ მხატვრობაში ოქროს ხმარების აღნიშნული წესი არ ჩანს, შესაძლებელია, კედლის მხატვრობის მონუმენტური ხასიათის გამო: დიდი სივრცეა და ბევრი ოქროა საჭირო. იგი ფონის დასაფარავადაც არ გვხვდება, მხოლოდ შარავანდედისა და ტანისამოსის ნაწილების აღსანიშნავადაა გამოყენებული.

ოქროს ხმარების მეორე წესი – ეს არის ე. წ. „ასისტის“ ტექნიკა. ეს ტექნიკის ის წესია, როცა ტანისამოსზე განსაზღვრული ადგილები ოქროს ხაზებითაა

[1] ილ. აბულაძე, „ქართული ენის ლექსიკონი“, თბილისი, 1973, გვ. 335.

წარმოდგენილი. აქ ან ერთი სწორიდან გამომდინარე დამოუკიდებელი ხაზების განშტოებანი (ზოგჯერ პარალელურიც) გვაქვს ან ტანისამოსის ნაოჭებს ქმნის ხაზების სხივისებური განლაგება, რომელიც ერთი წერტილიდან მოდის. ამ შემთხვევაშიც თითოეული ხაზი ცალ-ცალკე იკითხება. იხ. IX საუკუნის ეფთვიმე მთაწმინდელის მცირე სვინაქსარში (A–648) ქრისტეს ტანისამოსზე ნაოჭები. ისინი ერთი წერტილიდან გამომდინარე ხაზების სხივისებურ განშტოებას წარმოადგენენ (67r, 79r, 88r და სხვა). ასეთსავე სურათს ეხედავთ XIII საუკუნის ლარგვისის ოთხთავში (A–26) ბზობის სცენაში. გელათის, ჯრუჭის II ოთხთავში კი ტანისამოსის ნაწილებს – გულისპირს, მაჯას, ქობას ოქრო მთლიანად ფარავს, ზევიდან კი წვრილი ორნამენტული ნახატია შესრულებული მუქი ყავისფრით ან შავით (ჯრუჭის II ოთხთავში გადამწერის – მიქელის ანდერძიც სავარძლის ოქროს ფონზეა დაწერილი).

ფურცლოვანი ოქრო სხვადასხვა ელფერისაა: მას ზოგჯერ მოყვითალო ელფერი გადაჰკრავს (მაშინ მასში სპილენძია გარეული), ზოგჯერ მოთეთრო ფერისაა (ვერცხლის მინარევია ამ შემთხვევაში). შეინიშნება, რომ ბიზანტიურ და ქართულ ხელნაწერებში გამოყენებულია ოქრო სპილენძისფერით, ვერცხლისფერი კი ფრანგულ და ლათინურ ხელნაწერებშია (აქ ორნამენტული ნახატი, საზედაო ასოები, რომლებიც ოთხკუთხა ჩარჩოშია ჩასმული, ტვიფრულის შთაბეჭდილებას სტოვებს).

ნახატის დაფერვის თანმიმდევრულ პროცესში ოქროს თავისი ადგილი აქვს: ეტრატზე საერთო მონახაზის გაკეთების შემდეგ, ოსტატი საღებავებით ავსებს ნახატს. ამის შემდეგ ხდება ოქროთი ფონის დაფარვა. ამაზე მიგვითითებს თვით მასალა. რომ დავუკვირდეთ, ოქრო საღებავზე, ნახატის ნაწიბურებზე გადმოდის და მეორეც, დაუმთავრებელ ნახატში, მაგ. იქ, სადაც საღებავებია მხოლოდ დადებული, ოქროს ფონი ხელუხლებელია ე. ი. ოსტატს იგი ბოლოს უნდა შეესრულებინა.

ჩვენთვის საინტერესოა ქართულ ხელნაწერებში დაცული ცნობები ოქრომელნის შემზადების შესახებ. იხ. იოანე ოქროპირის ცხოვრება, რომელიც პლატონ იოსელიანის მიერაა თარგმნილი და გადაწერილი სვიმონ ტაბიძის მიერ (იხ. საბინინის კოლექცია ინახება ლენინგრადის სალტიკოვ-შჩედრინის ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში). აქ აღნიშნულია: „ვითარ ჯერ არს შემზადება ოქროჲსა, ანუ ვერცხლის მელნებთა გაკეთება“: „მოიღე პალიტა მარმარილოს თვისით სალესით, რომელსაც გნებავდეს ოქროჲსა ანდა ვერცხლისა მელნის შემზადება: მოიღე ოქროს ფურცელი და ამასთანავე მცირეოდენი თაფლი და განლესენით კარგად, ვითარცა მსგავსი მტვრისა, ხოლო შემდგომ შესრულებისა ლესვისა, წმინდას მინას ჭურჭელში შეკრიბენ და ნელთბილ წყალში აღმორეცხე, ვიდრემდის გამოიწურებოდეს თაფლის წვენი, ხოლო შემდგომ სამყოფი დაასხი ციცი წყალი წმინდა, „შემდგომ ჩააგდევით მცირეოდენი ხის წებო (რუსულად ამ წებოს ეწოდების „ვიშნევოი“) განსამაგრებლად და შემდგომ ეშვით გალესე ზემორე მელნით დაწერილი. ვითარცა გვასწავებს გაკეთებასა

მელნისასა და თუ არ გალესეთ ელვარება არ ექმნების და არც სიშნოება ექმნების: შესრულდა ამ მელნის გაკეთება". 126-127 გვ.

ოქროს ზედაპირის გაპრიალება ხდება თეგას საშუალებით, რომელიც მითითებულია და გამოხატულია ვახტანგის ქიმიის წიგნში: S–3721, 53v. თეგა მოხსენიებულია XI ს. ალავერდის ოთხთავის ანდერძშიც (A–484, 315 გვ.).

ხელნაწერთა საფერწერო ტექნიკაში საღებავებთან ურთიერთობაში ოქროს გამოყენების ორ შემთხვევას ეხვდებით: ერთია, როგორც ზემოთ აღინიშნა, როდესაც ოქრო საღებავებზე იხატება ბლიკებისა თუ ასისტის ტექნიკის სახით, ხოლო მეორეა ის უნიკალური შემთხვევა, როცა მინიატურა ოქროზეა შესრულებული. 1300 წლით დათარიღებული მოქვის ოთხთავის მახარებელთა მინიატურები და სიუჟეტური სცენები ოქროს სარჩულზეა დახატული. ტექნიკის ამ წესს სავალალო შედეგი მოჰყვა. ამჟამად საღებავები ნახატიდან იტკეცება და ცვივა. როგორც ჩანს, საღებავებმა თანდათანობით შეინოვეს ფურცლოვანი ოქროს ფონი და ამასთან ერთად ეტრატთან ოქროს დამაკავშირებელი საშუალება, რის გამოც ეს მასა გამოშრა და მოსცილდა ეტრატის ზედაპრს.

ფურცლოვანი ოქროს გამოყენება დეკორაციული მიზნით, რომელიც მოვარაყებას გულისხმობს, მითითებულია ანდერძ-მინაწერებში. „ვარაყი" (არაბულად ვარაკ „ფურცელი") ლითონის (ოქროს, ვერცხლის) თხელი ფენაა ნივთებზე გადაკრული შესამკობად".[1] ტერმინი „ვარაყი" ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებშიც გვხვდება. მაგ. გელათის ოთხთავში (Q–908) არქიმანდრიტ სერაპიონის აღწერილობითი ხასიათის გვიანი ხანის მინაწერში ვკითხულობთ: „ოქროს ვარაყით მხატვრობანი". ბიჭვინთის იადგარში მითითებულია: „ოქროს ვარაყითა წერილი".[2]

ამრიგად, ჩვენს მიერ განხილულია ხელნაწერი წიგნის ხელოვნებასთან დაკავშირებული ფერწერული თავისებურებებიდან სინგურისა და ოქროს შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურასა თუ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში არსებული ცნობები, შემზადების ტექნოლოგია და მათი გამოყენება წიგნის დეკორაციულ შემკულობაში.

[1] ქართული ენის განმარტებითი ლექსიკონი, ტ. IV, თბილისი, 1955, გვ. 22.

[2] ივ. ჯავახიშვილი, იხ. ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 75.

მრავალთავი XX,
თბ., 2003, გვ. 348-354

# დედნისა და ასლის ურთიერთობის საკითხისათვის ზოგიერთი ქართული ხელნაწერის მოხატულობის შედარებითი ანალიზის საფუძველზე

შუასაუკუნეების სამწერლობო კერებში შექმნილი ქართული მოხატული ხელნაწერები მდიდარ მასალას გვაძლევენ ხელით გადაწერილი წიგნის შექმნის პროცესების, წიგნის შემქმნელ ოსტატთა შრომის ორგანიზაციის, მხატვრებსა თუ მხატვარსა და გადამწერს შორის შრომის განაწილების შესასწავლად.

XII-XIII საუკუნეები ქართული წიგნის ხელოვნების ისტორიაში მეტად საინტერესო პერიოდია. ამ დროიდან შემოგვრჩა მდიდრულად მოხატული და დასურათებული ხელნაწერები. საქართველოს პოლიტიკურმა და ეკონომიურმა სიძლიერემ განაპირობა ხელოვნების დარგების განვითარება, კერძოდ წიგნის მხატვრული გაფორმების მაღალი დონე. თუმცა, თავის მხრივ, ქართული წიგნის ხელოვნება ძლიერი ტრადიციების მატარებელი იყო: ჯერ კიდევ ადრეულ შუასაუკუნეებში ელინისტურ სამყაროსთან, ხოლო შემდგომ XI საუკუნიდან მოყოლებული ბიზანტიურ სამყაროსთან ურთიერთობამ საქართველო კულტურულად მაღალგანვითარებული ქვეყნების არეალში მოაქცია.

საზღვარგარეთის მხატვრულ კერებში მომუშავე ქართველ ოსტატებს ბერძენ ოსტატებთან უხდებოდათ თანამშრომლობა. ქართველები შესანიშნავად ფლობდნენ ბერძნულ ენას, ბევრი წიგნი ითარგმნებოდა ბერძნულიდან და არ არის გამორიცხული რომ ორიგინალში არსებული მხატვრობის ნიმუშები სახელმძღვანელოდ იყო გამოყენებული. მაგრამ ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი ოსტატები ყოველთვის ინდივიდუალურ შემოქმედებით ხასიათს ამჟაღვნებდნენ. მათ გადაამუშავეს და ეროვნულ თავისებურებებს შეუფარდეს ბიზანტიური წიგნის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ზოგიერთი თავისებურება (მაგ. საფერწერო ტექნიკა, ორნამენტული დეტალები და სხვ.).

უნდა აღინიშნოს, რომ ხელოვნების დარგებს შორის ხელნაწერი წიგნის შემკულობა ყველაზე მეტად ექვემდებარება გარეშე მხატვრული სამყაროს ზეგავლენას. ხელნაწერი ადვილად შეიძლება გადატანილ იქნეს სხვა მხატვრულ გარემოში და ამდენად გამოყენებულ იქნეს სახელმძღვანელო ორიგინალად. მხატვარ-ოსტატებს შეეძლოთ ესარგებლათ ან იმავე პერიოდის ხელნაწერთა მოხატულობით,

ან უფრო ადრეული ხანის ორიგინალით. ყოველივე ამის გამო შუასაუკუნეების მხატვრულ კერებში შექმნილი ქართული ხელნაწერების შესწავლის დროს მთელი ძალით წარმოჩინდება დედანსა და ასლს შორის ურთიერთობის საკითხის კვლევის აუცილებლობა.

სამწუხაროდ, დღევანდელობას არ შემორჩა მითითებანი მხატვართათვის, არც რაიმე სამხატვრო სახელმძღვანელო ორნამენტული ჩანახატებით ან იკონოგრაფიული სქემებით. არც ცნობები მოგვეპოვება ანდერძ-მინაწერებში იმის შესახებ, რომ მხატვარი რაიმე გარკვეული ნიმუშით სარგებლობს. ის მითითებანი კი, რაც ჩვენთვის ცნობილია, შუქს ვერ მოფენს კონკრეტულად რომელიმე ხელნაწერის საფუძველზე ასლისა და დედნის ურთიერთობის საკითხს. ისინი უფრო შრომის განაწილების საქმეს ეხებიან. X ს. ერთ-ერთ ხელნაწერში (იხ. სვანური მრავალთავი, A-19) დაცულია მითითება „ტაძრის მწერალთათვის" ანუ მომხატველთათვის იმის შესახებ, რომ მათ ხატვის დროს რეალური ადამიანების სახეები უნდა გამოხატონ: „ჰბაძევთ სიჴელოვნითა ხატსა სულიერთასა" – ვკითხულობთ იოანე ოქროპირის ტექსტში.[1] გვაქვს მითითებანი გადამწერისა მხატვრისადმი. მაგ. შემოქმედის გულანში (Q-103) მოსახატავად განკუთვნილ, თავისუფლად დატოვებულ ადგილებში მიწერილია, თუ რა უნდა შეასრულოს მომხატველმა. XI ს. ხელნაწერში (იხ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულება, A-92) ერთ-ერთი გადამწერი, ზაქარია, მხატვარს თავების დასაწყისში დატოვებულ ადგილებზე მიუთითებს: „თავები დამიტოებია, ოქროჲთა დასვი" (189v). ლეილ-მაჯნუნიანის (H-397) ანდერძში გადამწერი და მომხატველი დავით თუმანიშვილი აღნიშნავს: „მხოლოდ ეს შევმატე წიგნსა ამას, რომ სახენი და მოქმედებანი ლეილ-მაჯნუნისანი გამოვხატე" (57v). ცნობილია ერთადერთი სამხატვრო სახელმძღვანელო, რომელიც განკუთვნილია მხატვართათვის მხოლოდ ანატომიის შესასწავლად. ეს არის იოანე ბატონიშვილის მიერ ნათარგმნი დანიელ პრეისლერის (ხელნაწერის სახით შემონახული) წიგნი: „საფუძვლიანი კანონი ანუ მოკლე ხელმძღვანელობა მხაზველობითისა ხელოვნებისადმი", რომელსაც ხატვის ძირითადი წესების საილუსტრაციოდ დართული აქვს ლითოგრაფიულად შესრულებული ტაბულები (H 2375).

ცნობილია, რომ გადამწერი მუშაობის პროცესში ყოველთვის დედანს იყენებდა, რის შესახებაც ხშირად მიუთითებდა ანდერძში. ამას ვიზუალურად ამტკიცებენ მახარებელთა მინიატურები. მახარებელს, რომელიც გადამწერის როლშია გამოხატული, სამუშაო მერხზე გრაგნილი აქვს გადაფენილი ან წიგნი აქვს გადაშლილი, საიდანაც იწერს. გადამწერი ყოველთვის ეძიებდა „მართალ", „ჭეშმარიტ" დედანს, მის მოსაძიებლად მიმართავდა „დიდ საცავს", მიემგზავრებოდა ათონის მთაზე. რამდენადაც დროთა განმავლობაში ოთხთავის ტექსტი იცვლებოდა გადაწერის პროცესში, ამიტომ გიორგი მთაწმინდელმა იგი შეაჯერა ბერძნულ დედანს. გიორგის ანდერძი, სადაც თხოვნაა გადამწერთათვის, რომ არ შეცვალონ

[1] ელ. აბულაძე, „მამათა სწავლანი X და XI ს-თა ხელნაწერების მიხედვით", თბილისი, 1955, გვ. 22.

ტექსტი, XI საუკუნიდან ბევრ ქართულ ოთხთავს დაერთვის (იხ. გელათის ოთხთავი, ვანის ოთხთავი და სხვ.)

ზემოთქმულის გათვალისწინების საფუძველზე მხატვრული დედნის გამოსავლენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ორნამენტული დეკორისა თუ მხატვრობის შედარებით ანალიზს სათანადოდ შერჩეული ძეგლების მიხედვით.

შუასაუკუნეების ოთხთავის ხელნაწერები – ერთ ნიგნად შეკრული მათე, მარკოზ, ლუკა და იოანეს სახარებანი დასურათებულია ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტებით. ჩვენამდე მოღწეული მოხატული ხელნაწერები უმთავრესად ოთხთავის ტექსტებს შეიცავენ. ჯერ კიდევ ადრეულ პერიოდში ტაო-კლარჯეთის მხატვრულ სკოლაში შეიქმნა მხატვრულად გაფორმებული ოთხთავები. XI-XII სს. ბიზანტიურ არეალში მოქცეულმა წიგნის ხელოვნებამ ხალხური შემოქმედების პარალელურად შეიმუშავა, განავითარა და მრავალი საუკუნის მანძილზე შეინარჩუნა საფერწერო ტექნიკის პროფესიონალიზმი და იკონოგრაფიული თავისებურებანი. წმიდანთა, მახარებელთა თუ ცალკეული სიუჟეტებისათვის განკუთვნილი მსგავსი იკონოგრაფიული სქემების არსებობა, ქართულ და ბერძნულ ხელნაწერთა სასურათო სისტემების მსგავსება (სიუჟეტების შერჩევისა და განაწილების თვალსაზრისით) შუასაუკუნეების მხატვრობაში დადგენილი ნორმების ასახვად უნდა მივიჩნიოთ. როცა გელათის ოთხთავში სხვადასხვა სახარებაში განმეორებულია ეს მაგ. ეშმაკეულის განკურნების სცენაში სნეულის იკონოგრაფიული ტიპი: წელს ზემოთ შიშველი ფიგურა დახრილი თავით და სოლისებრი ფორმის თმებით, გარკვეული სახელმძღვანელოს არსებობაზე მიგვითითებს.

დედნისა და ასლის ურთიერთობის ნათელსაყოფად აღსანიშნავია ის შემთხვევები, როცა ოსტატი უშუალოდ დამოკიდებული იყო გარკვეულ ორიგინალზე. გელათის ოთხთავში ერთ მინიატურაზე ზოგჯერ რამდენიმე სიუჟეტური კომპოზიცია არის განლაგებული. სწორკუთხა ჩარჩოს ფარგლებში ოქროს ფონზე განთავსებულია, მაგალითად, ოთხი სცენა ისე, რომ თითოეულ მათგანს გარს უვლის ოქროს ფონი და ამდენად ეს კომპოზიციები, ერთმანეთისაგან დაშორიშორებული, დამოუკიდებლად აღიქმებიან. რჩება შთაბეჭდილება, რომ ისინი ოსტატმა გადმოიტანა ჩარჩოშემოცლილი (ფიგურები, არქიტექტურული ნაგებობანი ჩამოჭრილია კიდეებზე) იმ ორიგინალიდან, სადაც თითოეული, ოთხკუთხა ჩარჩოთი შემოფარგლული, ტექსტში იყო ცალცალკე ჩართული.

ასევე, გელათის ოთხთავის ზოგიერთი მინიატურა, სადაც ორი სცენაა განლაგებული, ჯრუჭის II ოთხთავში ცალცალკე, ორ სვეტად დაწერილ ტექსტში გვერდიგვერდ არის ჩართული. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაშიც, გელათის ოთხთავის ოსტატმა ისარგებლა ორიგინალით (ჯრუჭის II ოთხთავი გამორიცხულია, რადგანაც მოგვიანო ხანისაა), სადაც მინიატურები ტექსტში ცალცალკე იყო განლაგებული.

XIII ს. ორი ოთხთავის (H-1870 და A-18) მახარებელთა გამოსახულებების კომპოზიციური ურთიერთმსგავსების საფუძველზე შეიძლება გამოვავლინოთ მხატვრის მიერ გამოყენებული ორიგინალი. ანდერძებში მითითებულია, რომ ორივე

ხელნაწერი გადაწერილია გიორგი თაბაურის მიერ. გიორგის მიერვეა მოხატული ორივე ხელნაწერში თავსამკაულები (ისინი შესრულებულია ტექსტის მელნით და შეფერადებულია სინგურით ეტრატის ფონზე). აქ ჩვენთვის საინტერესოა ის, რომ გიორგი თაბაურმა A-18 ოთხთავში არსებული მახარებლები შეასრულა H-1870 ოთხთავის მახარებელთა მიბაძვით. H-1870 ხელნაწერში ამჟამად მხოლოდ იოანე მახარებელია შემორჩენილი, რომელიც პროფესიონალი ოსტატის ნახელავია. მინიატურა ცალკე ფურცელზეა შესრულებული და ჩართულია ხელნაწერში (62v).

ორივე ხელნაწერში საქმე გვაქვს მახარებელთა მინიატურების მეტად ორიგინალურ კომპოზიციურ გადაწყვეტასთან. ქართულ სინამდვილეში ეს კომპოზიცია გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს, რამაც მიიპყრო სწორედ ჩვენი ყურადღება. მახარებლები წარმოდგენილი არიან ჩარჩოს გარეშე ეტრატის ფონზე. სავარძელი და სამუშაო მერხი გაერთიანებულია ფერადოვანი ზოლების მეშვეობით. აქ გამეორებულია მახარებელთა ტანისამოსის ნაოჭების სქემატური ნახატიც. აშკარაა, რომ ხალხური წრიდან გამოსულმა ოსტატმა – გიორგი თაბაურმა – პროფესიონალი ოსტატის მიერ შესრულებული მინიატურები შეარჩია სანიმუშოდ, თუმცა მახარებელთა გამოსახულებანი მან ინდივიდუალურ მხატვრულ სტილში გამოხატა.

რაც შეეხება ორნამენტული მსგავსებების საფუძველზე სამუშაო დედნის განსაზღვრას, ამის მაგალითებიც შეიძლება დავასახელოთ. XIII ს. ლაბსყალდისა და ამჟამად მატენადარანში დაცული ართვინის (გადმოტანილია ეჩმიაძინის საკათალიკოსოს სამდივნოდან) ოთხთავების ოსტატებმა გამოიყენეს თამარის მიერ კონსტანტინოპოლში დაკვეთილი ვანის ოთხთავი, რომელიც ბერძენი ოსტატის მიერაა მოხატული. პირველი მათგანი იმეორებს ვანის ოთხთავის ორნამენტულ დეტალებს, ცალკეულ სცენებს, საზედაო ასოებს, ხოლო ართვინის კოდექსი კი იმეორებს ვანის ოთხთავის მოხატულობის კომპოზიციურ სქემებს, თუმცა ნაციონალური ტრადიციების შესაბამისად უარყოფს თავფურცელზე ქრისტეს გამოსახვას და ასევე მახარებელთა ორ-იარუსიან კომპოზიციებს.

სამივე ხელნაწერის ორნამენტულ მხატვრობაში შეინიშნება სახარების ტექსტების დასაწყისი მთავრული ასოების მოხაზულობათა მსგავსებანი, რაც შემდგომი საუკუნეების, კერძოდ, XVI საუკუნის ხელნაწერებშიაც იმავე კომპოზიციური წყობით გვხვდება. მოგვიანო ხანის ხელნაწერებში, მაგალითად, ნაისა და ანძაზე ასული ფიგურებისაგან შედგენილი ასო „პარის" ნახატობა სქემატურ ხასიათს იღებს. შესაძლოა ერთი ხელნაწერი იცნობდა მეორეს, ან მათ ერთი საერთო დედანი ჰქონდათ. აშკარაა, რომ არსებობდა ორნამენტულ შემკულობათა შემუშავებული კომპოზიციური სქემები.

ამ გარემოებაზე მიუთითებენ ასევე ტაო-კლარჯეთის მხატვრულ სკოლაში შესრულებული მთელი რიგი ხელნაწერები (A-138, A-496, A-922, იენაშის ოთხთავი და სხვ.), რომელთა საზედაო ასოების მოხატულობა მსგავსი ორნამენტული დეტალებითაა გამდიდრებული. ორნამენტულ შემკულობას ნათელი ფერები,

გრაფიკული ხაზის უპირატესობა, აკვარელისებრი საღებავებისა და მასთან ერთად შეუფერავი ეტრატის გამოყენება ახასიათებთ, რაც სრულიად განსხვავდება ბიზანტიური ტიპის ხელნაწერებში არსებული მხატვრული საზედაო ასოებისაგან.[1]

მოხატული მთავრული საზედაო ასოების შესწავლის დროს ყურადღება მიიპყრო ასო „ჯანის" მხატვრულმა არქიტექტონიკამ და ასევე ამ გრაფიკული კონფიგურაციის განმეორებამ მთელ რიგ ხელნაწერებში, რამაც საინტერესო დასკვნამდე მიგვიყვანა. ასო „ჯანის" მოხაზულობა ერთადერთი, ჯვარედინი ფორმის მქონეა მთელ ასომთავრულ ანბანში. ივ. ჯავახიშვილის აზრით, ასო „ჯანი" რთულ ბგერას ნარმოადგენდა, რომელიც შესაძლებელია, თავდაპირველად იწერებოდა ორი ასოთი, თუმცა ეს საკითხი მან შემდგომი კვლევის საგნად მიიჩნია[2].

„ჯანის" მხატვრული არქიტექტონიკა – ზოგი ფერადოვანი, ზოგი ტექსტის მელნით გრაფიკულად შესრულებული, გამოხატულია მთელ რიგ ხელნაწერთა საზედაო ასოებში: იხ. ადიშის ოთხთავი, IX ს. H-2211 (360r); H-325 XII ს., (94r); A-182, XIII ს., (53r); A-1459, XIII ს., (88r) და ა.შ.

„ჯან" ბგერის გრაფიკული გამოსახულება, როგორც ქრისტეს მონოგრამა, ჩამოყალიბებულია ქრისტეს ინიციალების – უკვე შექმნილი „ინისა" და „ქანის" მოხაზულობების დიაგონალურად შერწყმის შედეგად[3]. ჯვრის სახით გამოხატული მონოგრამა ფორმითაც და შინაარსითაც ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლოა, რომელიც ქრისტიანობამ დაამკვიდრა ქართულ ანბანში „ჯან" ბგერის აღსანიშნავად, როგორც ქართულ ნიადაგზე შექმნილი ქრისტეს მონოგრამა (როგორც ცნობილია, ქრისტეს ინიციალებისაგან არის შექმნილი ქრისტეს ბერძნული მონოგრამა).

მინიატურების მხატვრობისა თუ ორნამენტული შემკულობის ურთიერთშედარების საფუძველზე კიდევ მრავალი მაგალითი შეიძლება გამოვავლინოთ დედნისა და ასლის ურთიერთობის მისანიშნებლად. ზემოთაღნიშნული მაგალითების მიხედვითაც ცხადია, რომ არსებობდნენ სახელმძღვანელოდ მხატვრული ნიმუშები, რომელთაც სხვადასხვა ოსტატი სხვადასხვა დროს იყენებდა ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხელწერის საფუძველზე.

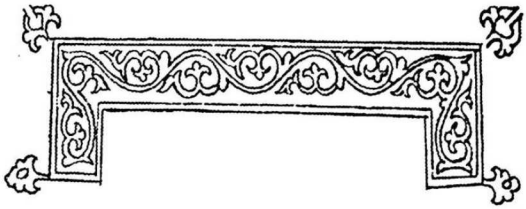
---

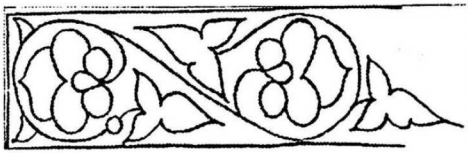
[1] Р. Шмерлинг. Художественное оформление рукописной книги IX-XIвв., Тбилиси, 1967 стр. 161.

[2] ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 231.

[3] ელ. მაჭავარიანი, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს), მრავალთავი, II თბ., 1973, გვ. 238.

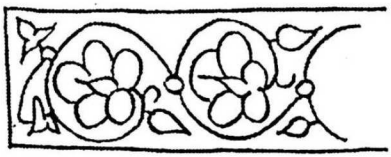
XI- XIIIსს. ქართულ ხელნაწერთა ორნამენტები

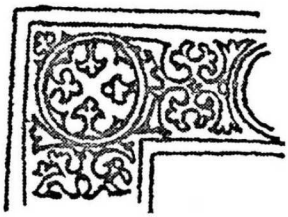


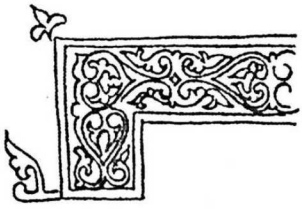


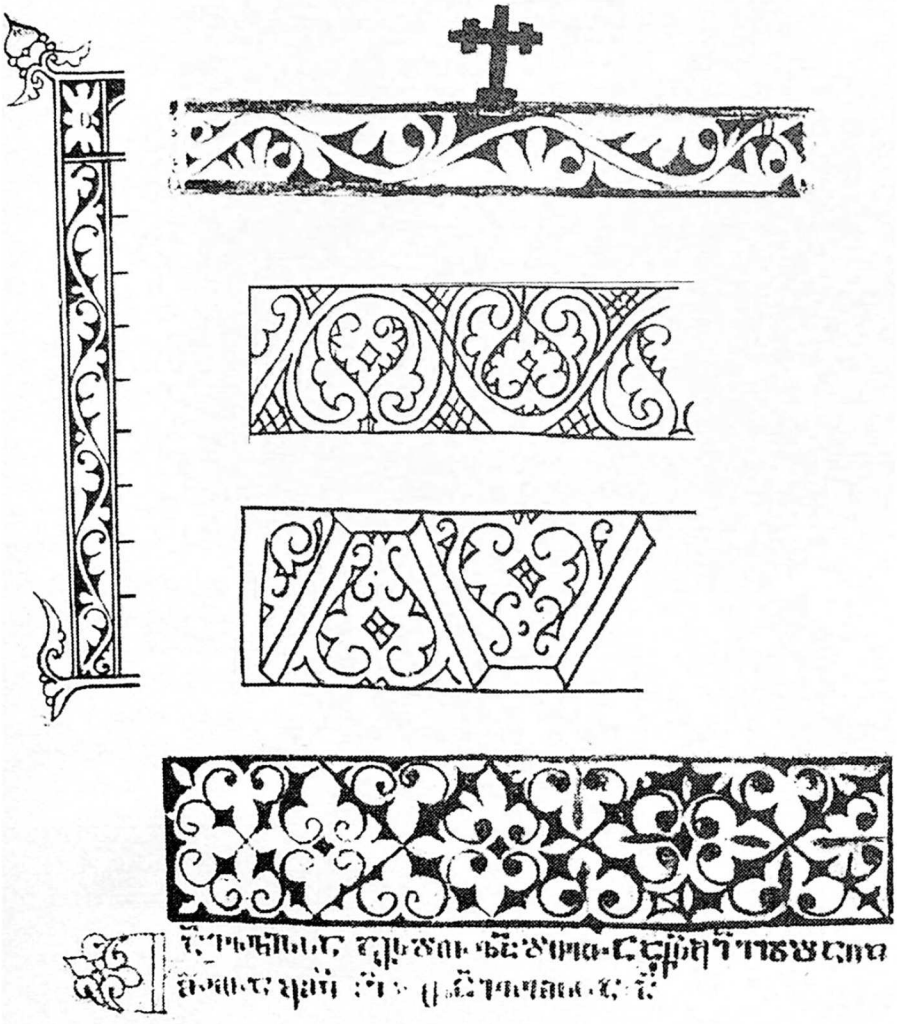














ჯრუჭის II ოთხთავის (H-1660, XII ს.) მინიატიურები: „ქრისტეს ლოცვა მესამედ ელეონის მთაზე“ და „ქრისტე მძინარე მოწაფეების წინაშე,“ 190r



გელათის ოთხთავის (Q-908, XII ს.) მინიატიურა – „ქრისტეს ლოცვა მესამედ ელეონის მთაზე და ქრისტე მძინარე მოწაფეების წინაშე,“ 211v



წმ. იოანე მახარებელი XIII ს.
ოთხთავიდან (H-1870)



გიორგი ხუცესის მიერ შესრულებული
წმ. მარკოზ მახარებლის გამოსახულება XIII ს.
ოთხთავიდან (A-18)

გიორგი ხუცესის მიერ შესრულებული თავსამკაულები



წმ. იოანეს სახარების დასაწყისი
გვერდი (H-1870)



წმ. ლუკას სახარების დასაწყისი
გვერდი (A-18)

ჟურნ. „ჯვარი ვაზისა“,
2, თბ., 2005, გვ. 117-120

# IX-X საუკუნეების ქართული მოხატული ხელნაწერები (ტაო-კლარჯეთის მხატვრული სკოლა)

ისტორიული ძეგლებით მდიდარ სამხრეთ საქართველოს ტერიტორიაზე, რომელიც ამჟამად თურქეთის მფლობელობაშია, მრავალი სამწერლობო კერა არსებობდა. აქ შექმნილი IX-X საუკუნეების ჩვენამდე მოღწეული ხელნაწერები კი საშუალებას გვაძლევენ გავეცნოთ იმდროინდელ ხელოვან-ოსტატთა ინტენსიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას. ეკლესია-მონასტრებთან არსებულ კულტურულ საგანმანათლებლო სკოლებში არა მარტო ითარგმნებოდა და ინერებოდა, არამედ იხატებოდა კიდეც ხელნაწერები. აქ ყალიბდებოდა ადრეული ხანის ნიგნის გაფორმების პრინციპები და ეს ტრადიციადქმნილი ნიგნის ხელოვნების მთელი რიგი თაეისებურება ოსტატთა ინდივიდუალური ხელწერის შესაბამისად საუკუნეების განმავლობაში მეორდებოდა.

ტაო-კლარჯეთის მხატვრულ სკოლებში შექმნილი IX-X სს. მოხატული ხელნაწერები თავისი შინაარსით მრავალფეროვანია და აქედან გამომდინარე მრაეალმხრივია გაფორმების თვალსაზრისით. დღემდე შემორჩენილ მოხატული ხელნაწერებიდან შეიძლება დავასახელოთ უპირველეს ყოვლისა ოთხთაეები. ესენი არიან ადიშის (897 წ.), I ჯრუჭის (H–1660, 936-940 წწ.), წყაროსთავის (A–98, X ს.), პარხლის (A 1453, 973 წ.),[1] I ბერთის (988 წ. დაცულია ამერიკის შეერთებულ შტატებში), რაც შეეხება ცნობილ 995 წლის დავით კურაპალატის დროს შექმნილ ტბეთის I ოთხთავს (ამჟამად პეტერბურგშია დაცული), XI საუკუნეში დაურთო კამარები და მახარებელთა მინიატურები სამოელ ეპისკოპოსმა. მოხატულია ასევე დავითნი (A–38, 974 წ.) და ასევე სხვადასხვა შინაარსის კრებულები A–35 (X ს.), A–397 (X ს.), შატბერდისა (S–1141, 976 წ.) და მიქაელ მოდრეკილის მიერ შედგენილი საგალობლები (S–425, 978-988 წწ.).

აღნიშნულ ხელნაწერთა უმეტესობა ანდერძების მიხედვით სამხრეთ საქართველოს მიეკუთვნება. ზოგი ხელნაწერის შესრულების ადგილი კი

[1] ხელნაწერი ანდერძის თანახმად გადანერილია შატბერდის მონასტერში და შენირულია იოანე ნათლისმცემლის სახელზე აშენებული პარხლის ეკლესიისათვის.

განისაზღვრება მხატვრული სტილით, პალეოგრაფიული თავისებურებებით თუ ისტორიული მონაცემებით. იხ. A–397,[1] A–38,[2] A–1143,[3] A–98[4] ხელნაწერები.

საუკუნეების მანძილზე სამხრეთ საქართველოს მრავალი მოღვაწე და ხელოვანი პყავდა. ძველ ოსტატთა – ოქრომჭედელთა, გადამწერთა, მხატვართა, მმოსველთა მრავალი სახელი შეიძლება დავასახელოთ. ჩვენს მიერ ზემოთ ჩამოთვლილ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერების მიხედვით ცნობილია ამ ოსტატთა სახელები. სამხრეთ საქართველოში ოქრომჭედელთა ძლიერი სკოლაც არსებობდა. ისინი ჭედური ყდების შესრულებაშიც იყვნენ დახელოვნებულნი, მაგ. XII ს. ნყაროსთავის ოთხთავი (Q–907) მოჭედილია ბექა ოპიზარის მიერ, XII ს. ბერთის ოთხთავის ყდა ბეშქენ ოპიზარის ნახელავია. გელათის ქედის მთავარანგელოზთა ეკლესიაში სხვა სამუშაოების შესასრულებლად და ლაფსყალდის ოთხთავის ყდის მოსაჭედავად დავით ნარინმა ოპიზიდან გადმოიყვანა მეფის მოძღვარი ბერი ილარიონ სოფრომის ძე.

ჩვენამდე მოღწეულ არც თუ ისე მრავალრიცხოვან X ს. ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერები იმასაც გვამცნობენ, ერთიდაიგივე პირს ორი ან მეტი ხელნაწერი შეუსრულებია. მაგ. იოანე ბერაიმ, რომელიც იყო მიქაელ მოდრეკილის დისწული, გადაწერა პარხლის ოთხთავი (A–1453) და ასევე შატბერდის კრებული (S–1141). პარხლის მონასტერში მოღვაწე გაბრიელ პატარაიმ შეასრულა უზარმაზარი პარხლის მრავალთავი (A–95), პარხლის ოთხთავი (S–4927) და წმ. მამათა საკითხავები და სიტყვები (A–144).[5] A ფონდის ხელნაწერთა აღწერილობაში წყაროსთავის ოთხთავის (A–98) გადამწერად გაბრიელ პატარაი არის მითითებული. ზოგჯერ ერთიდაიგივე პირი რამდენიმე ხელობას დაუფლებული ჩანს. მაგ., მიქაელ მოდრეკილი ცნობილია როგორც საგალობლების შემგროვებელი,[6] გადამწერი[7] და მხატვარი. ბევრი გადამწერი მხატვრის როლშიც გამოდის.

ბევრი სამხრეთელი მოღვაწე გადადის საზღვარგარეთის კერებში სამოღვაწეოდ, რომლებიც ძველი ადგილსამყოფელის დასახელებას ინარჩუნებს. ივანე საფარელმა პალესტინაში, პალავრაში 968 წელს გადაწერა იოანე ოქროპირის ცხოვრება (H–2124) სინას მთისათვის. ხელნაწერის დამკვეთი ხუცესი მიქაელ ფანასკერტელი სინას მთაზე მოღვაწეობს. მწიგნობარი იოანე ხახულელი XI ს.

---

[1] ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. $I_4$, თბ., 1985, გვ. 178-179.

[2] მ. შანიძე, ფსალმუნნი, თბ., 1960, გვ. 018.

[3] რ. შმერლინგი, IX-X საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება (რუსულ ენაზე), თბ., 1979, გვ. 62.

[4] იქვე, გვ. 92.

[5] ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბ., 1967, გვ. 59-60.

[6] პ. ინგოროყვა მას რედაქტორს უწოდებს. იხ. პ. ინგოროყვა, გიორგი მერჩულე, თბ., 1954, დამატებანი, გვ. 03.

[7] კ. კეკელიძე მიქაელს ოშკის მოღვაწედ სთვლიდა. იხ. კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 176.

პირველ ნახევარში ათონზე მოღვაწეობს.[1] X-XI საუკუნეებში განსაკუთრებით ძლიერი იყო ქართველების ლტოლვა საზღვარგარეთის ქართული კულტურისა და მწიგნობრული ცენტრებისაკენ და უმრავლესობა ტაოდან და კლარჯეთიდან იყო წასული.[2] ისინი მიილტოდვნენ საზღვარგარეთის კულტურულ-საგანმანათლებლო კერებში სამოღვაწეოდ, რათა ხელი შეეწყოთ თავიანთი მწერლობის საერთო ქრისტიანული სტანდარტების დონეზე განვითარებისათვის, მათთვის არ არსებობდა ტერიტორიული ბარიერი და ხანგრძლივ მგზავრობასთან დაკავშირებული სიძნელეები.[3]

XI ს. პირველი ნახევრის ცნობილი შატბერდელი მოღვაწეები გადადიან რა შავ მთაზე, ქმნიან სამხრეთული სკოლის შესანიშნავ ნიმუშს (იხ. ჯიბისძეების სვინაქსარი H–2211 როგორც კალიგრაფიული, ასევე წიგნის მხატვრული მორთულობის თვალსაზრისით. IX ს. პირველ ნახევარში კონსტანტინოპოლში მოღვაწეობს ბასილი მალუშის-ძე, რომელიც როგორც ირკვევა ანდერძმინაწერებიდან) სამხრეთ საქართველოდან იყო წამოსული და ხორას მონასტერში (ამჟამად კახრიე-ჯამი) დამკვიდრებული. მან გადაწერა და მოხატა ბანელი მამადმთავრის ზაქარია ვალაშკერტელის დაკვეთით 5 ხელნაწერი. როგორც ჩანს ექვთიმე ათონელის „ახლად ნათარგმნი" ტექსტები მას თვითონ ჩამოუქონდა ათონიდან და გასავრცელებლად ორ-ორ ეგზემპლიარად წერდა (იხ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებანი (A-92, A–1), მცირე სჯულის კანონი (A–96, S143). საინტერესოა რომ მთაწმიდას ჩასულმა ბასილმა გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულების (A–92) გადაწერაში მიიღო მონაწილეობა ერთერთი გადამწერის ზაქარია მირდატის-ძის გარდაცვალების გამო.[4]

ჩვენამდე მოღწეული IX-X საუკუნის ხელნაწერებიდან უმრავლესობა სამხრეთ საქართველოში და ძირითადად შატბერდშია გადაწერილი (იხ. ადიშის, ჯრუჭის I, პარხლის A–1453). შატბერდულ ხელნაწერებში ცხადად იკვეთება ოთხთავის გაფორმების ტრადიცია, რაც გარკვეულ ადრეულ ეტაპს ქმნის წიგნის დეკორაციული მორთულობის განვითარების გზაზე. როგორც არის მიჩნეული, შატბერდში ძლიერი სალიტერატურო და სამხატვრო სკოლა არსებობდა. შატბერდში გადაწერა X საუკუნეში ასევე შატბერდის კრებული S–1141. პ. ინგოროყვას მითითებით მიქაელ მოდრეკილის საგალობლების კრებულიც S–425

---

[1] ლ. მენაბდე, „ძველი ქართული მწერლობის კერები", ტ. II, თბ., 1980, გვ. 202.

[2] ელ. მეტრეველი, „შავი მთის მწიგნობრული კერის ისტორიისათვის XI ს. პირველ ნახევარში", სახელმწიფო მუზეუმის მოამბე, ტ. XX-B, 1959, გვ. 96.

[3] რ. გვარამია, „ქართველების მთარგმნელობითი მოღვაწეობა" ქრისტიანული არაბულიდან და მისი წინაპირობები", სემიტოლოგიური ძიებანი, VI, თბ., 2003, გვ. 99.

[4] ელ. მაჭავარიანი, „გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს", მრავალთავი, IV, თბ., 1975, გვ. 25 და მისივე, „ათონის ივერთა მონასტერი და X-XI საუკუნეების ქართული მოხატული წიგნი", ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1980 წ., № 11, გვ. 55, 58.

შატბერდშია შესრულებული.[1] განთქმული შატბერდის მონასტერი კლარჯეთში გრიგოლ ხანძთელის მიერაა დაარსებული. აქ IX-X საუკუნეებში მძლავრი სამწიგნობრო კერა შეიქმნა.[2] სწორედ ამ სამწიგნობრო კერას, როგორც აღნიშნავს ელ. მეტრეველი, მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდა შავი მთის ახლად აშენებულ ძელი ცხოველის ეკლესიასთან.

ოთხთავის გაფორმების მხატვრული თავისებურებანი უპირველეს ყოვლისა გამოიხატა წიგნის მხატვრული ორგანიზმის ჩამოყალიბებაში. სახარების შინაარსის შესაბამისად მისი არქიტექტონიკა ასეთია: თავფურცელი (ჯვრის გამოსახულებით), მახარებელთა მინიატურები, ოთხთავის საძიებლები (კამარები). რაც შეეხება თავსამკაულებს და საზედაო ასოებს, ისინი სხვა შინაარსის მქონე ხელნაწერებშიც გვხვდება. ზემოაღნიშნული ელემენტები შემდგომში ოთხთავის გაფორმების აუცილებელი შემადგენელი ნაწილები ხდება, მხოლოდ XI საუკუნიდან ჩამოყალიბდა კოდექსი გამოკვეთილი 4 თავით, იცვლება მახარებელთა იკონოგრაფიული თავისებურებანი (სახე და გამოსახვის ნესი), კამარათა თუ თავსამკაულთა ფორმა.

IX-X საუკუნის ხელნაწერთაგან დასურათებული მხოლოდ ჯრუჭის I ოთხთავია. ერთი მინიატურა მოგვეპოვება მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულში (S–425, 60r). ის სპეციფიკური თავისებურებანი კი, რაც IX-X სს. მორთულობაში გვხვდება, შემდეგია: კამარებს ნალისებური ფორმა აქვთ. ნალისებური ფორმის ჩარჩოებშია ჩასმული მახარებლებიც და ბასილი კესარიელისა და იოანე მტბევარის ფიგურებიც მიქაელ მოდრეკილის კრებულში. მახარებელთა უმრავლესობა წყვილ-წყვილად არის წარმოდგენილი და ტექსტის დასაწყისშია თავმოყრილი. მხოლოდ ჯრუჭის I ოთხთავში თევდორემ, რომელმაც ხელნაწერი მოხატა გადაწერიდან 4 წლის შემდგომ, ცალკე ფურცლებზე მოთავსებული მახარებლები სიუჟეტებითურთ ყოველ სახარებას წინ დაურთო. მახარებლები ფეხზე დგანან გრაგნილით ხელში. ჯვრის ფორმა ოთხყურაა, რაც ბოლნისის ჯვრის ფორმას მოგვაგონებს. მხოლოდ მცხეთის დავითნში ჩართული სამყურა ფორმისაა (A–38). ქვედა დაგრძელებული მკლავი პოსტამენტზეა შედგმული, რაც გარდამავალი ხანისად არის მიჩნეული.[3] თავსამკაულებს სწორხაზოვანი ფორმა აქვთ, მთავრულ ასოთა მოხაზულობანი ფარგლით სრულდება.

XI საუკუნიდან იცვლება ოთხთავის მხატვრული არქიტექტონიკა. შუასაუკუნეების ეკლესიის მიერ მყარად არის შემუშავებული არა მარტო კოდექსის მხატვრული ორგანიზმი, არამედ მახარებელთა იკონოგრაფიული თავისებურებანი: მახარებლები ყოველი სახარების წინ მჯდომარე პოზაში ტექსტისაკენ მიმართულნი გამოისახებიან. ისინი ერთმანეთისაგან დამახასიათებელი ნიშნებით გამოირჩევიან. კამარებს სწორკუთხა ზედანი აქვთ. უნდა ხაზგასმით აღინიშნოს, რომ იშლება ის ელინისტური ტრადიციები,

---

[1] პ. ინგოროყვა, თხზ. ტ. III, თბ., 1965, გვ. 231.

[2] ა. შანიძე, „ქართული ოთხთავის ორი ძველი რედაქცია", თბ., 1945, გვ. 012.

[3] რ. შმერლინგი, „IX-X საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება", თბ., 1967, გვ. 128 (რუსულ ენაზე).

რაც ასე ძლიერია IX-X საუკუნეების მხატვრობაში, შესრულების მანერაში. შეიძლება განსაკუთრებულად ჩამოვთვალოთ ის თავისებურებანი, რაც 897 წლის ადიშის და 940 მოხატულ I ჯრუჭის ოთხთავებში გვხვდება. მაგ. ქრისტეს და იოანე მახარებლის უწვერულეაშო სახე, კამარათა ნალისებური ზედანი, აქედან ამოზრდილი აკანთის ფოთლები, სვეტების მარმარილოსებრი იმიტაცია, ტანისამოსის ნაოჭების დამუშავება, მინის, როგორც სურათის ქვედა ფონის აღნიშვნა ყვავილებით, შიშველი ფიგურის გამოსახვა და ა. შ. მაგრამ მომდევნო საუკუნეებში რჩება საფერწერო ტექნიკის თავისებურებანი: ნათელ ფერთა შეხამება, სინგურის სიუხვე, ოქროს ფონის უარყოფა, აკვარელისებრი საღებავების მოხმარება ე. წ. ხალხური მიმართულების ხელნაწერებში, რომლებიც თავის მხრივ არსებობენ ბიზანტიური ტიპის ხელნაწერების პარალელურად. ორნამენტული მოტივები – გეომეტრიული თუ მცენარეული (განსაკუთრებით ვაზისებრი), სინგურისა და შავი ფერის შენაცვლება, ეტრატის ფერის გამოყენება ნახატში და რაც მთავარია შესრულების გრაფიკული მანერა – სწორედ ამ ხალხური მიმართულების ხელნაწერებში განაგრძობს არსებობას.

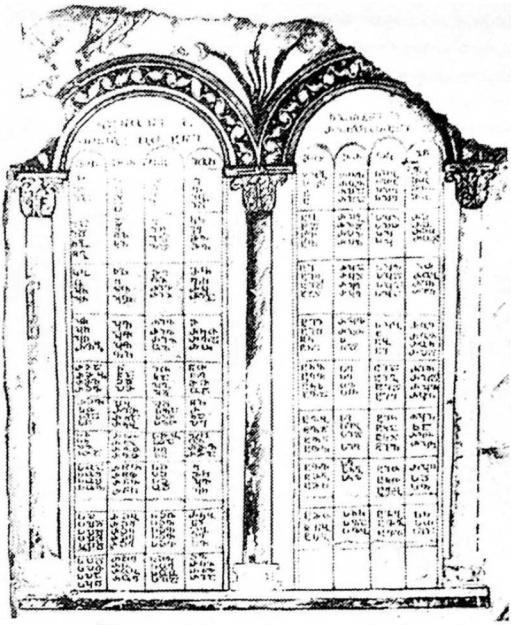
ტაო-კლარჯეთის ხელნაწერთა მორთულობის შესწავლის დროს გამოიკვეთება მეტად საინტერესო საკითხი, კერძოდ, ოსტატთა შორის, განსაკუთრებით გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების შესახებ. როდესაც მოხატულობა კომპოზიციურად მჭიდრო ურთიერთობაშია ტექსტთან (ზოგჯერ შეჭრილია დაწერილი სვეტის ფარგლებში) ან გადამწერის მიერ შესრულებული საზედაო ასოები ორნამენტულ მხატვრობას ესადაგება, გადამწერი შეიძლება ხელნაწერის მომხატველადაც მივიჩნიოთ. მეტად საინტერესო შემთხვევას ვხვდებით მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულში. აქ ორი გადამწერის ხელი გამოირჩევა და თითოეული მათგანი ასრულებს შესაბამისი ტექსტის მოხატულ ასოებსა და თავსამკაულებს. იცვლება გადამწერის ხელი და იცვლება საზედაო ასოების შესრულების მანერა. ანალოგიურ შემთხვევას ადგილი აქვს გრიგოლ ღვთისმეტყველის XI ს. ხელნაწერშიც (A–87). 374v-დან იცვლება ხელი და შესაბამისად საზედაო ასოების სტილიც.

რაც შეეხება მომხატველთა სახელებს, როგორც ცნობილია, ისინი თავის სახელს ან არ აწერდნენ, ან მიფარვით ასრულებდნენ. IX-X სს. ხელნაწერთაგან ცნობილია ჯრუჭის I ოთხთავის მომხატველი თევდორე „კამარათამწერალი“ (ანდერძი დაწერილია სარკისებური წესით. ტერმინი მწერალი ძველად მხატვარს ნიშნავდა და თევდორეც კამარათა (აქ იგულისხმება კამაროვან ჩარჩოებში ჩასმული მახარებლებიც) მომხატველია.

ტაო-კლარჯეთის სამწიგნობრო კერებში შესრულებული ხელნაწერები საინტერესო მასალას იძლევიან ქართველ მოღვაწეთა, ძველ ქართველ ოსტატთა გამოსავლენად ადრეული ხანის წიგნის მხატვრობის დასახასიათებლად.

| # | თარიღი | ადგილი | დამკვეთი | გადამწერი | მხატვარი |
|---|---|---|---|---|---|
| ადიშის ოთხთავი | 897წ. | შატბერდი | ბისაშძღვარი სოფრონი | ბიქაელი | – |
| ჯრუჭის I ოთხთავი II-1660 | 936 – 940წწ. | შატბერდი | გრიგოლ მირღატისძე | ვაბრიელი | თევდორე „კამარათა მწერალი“ |
| პარხლის ოთხთავი A-1453 | 973წ. | შატბერდი (შეწირულია პარხლის მონასტერს) | – | იოანე ბერაი | [იოანე ბერაი] |
| მცხეთის დავითნი A-38 | 974წ. | სამხრეთ საქართველო | – | – | – |
| შატბერდის კრებული S-1141 | 973 – 976წწ. | შატბერდი | – | იოანე ბერაი | – |
| ბერთის I ოთხთავი | 988წ. | სამხრეთ საქართველო | არტანუჯის ეპისთავ-ეპისთავი სუმბატი | – | – |
| მიქაელ მოდრეკილის საგალობლები S-425 | 978 – 988წწ. | შატბერდი | – | ბიქაელი ეფთვიმე | [მიქაელი] [ეფთვიმე] |
| მარტვილის ოთხთავი S-391 | X – XIს. | – | ფარჯანიანი ივანე (XIს.) | არსენი (XIს.) | – |
| კრებული A-35 | – | – | არქიეპის-კოპოსი ილარიონ იშხნელი | იოანე გერმანე | [გერმანე] |
| წყაროსთავის ოთხთავი A-98 | Xს. | – | – | გაბრიელ [პატარაი] | – |
| კალის ლექციონარი | Xს. | სამხრეთ საქართველო | – | გიორგი ჩიკაური | [გიორგი ჩიკაური] |
| კრებული S-407 | – | – | – | ბერი ბასილი | – |
| ღვთისმშობლის ცხოვრება A-40 | Xს. | – | – | ბენედიქტე | – |

IX-X საუკუნეებში სამხრეთ საქართველოში მოხატული ხელნაწერები



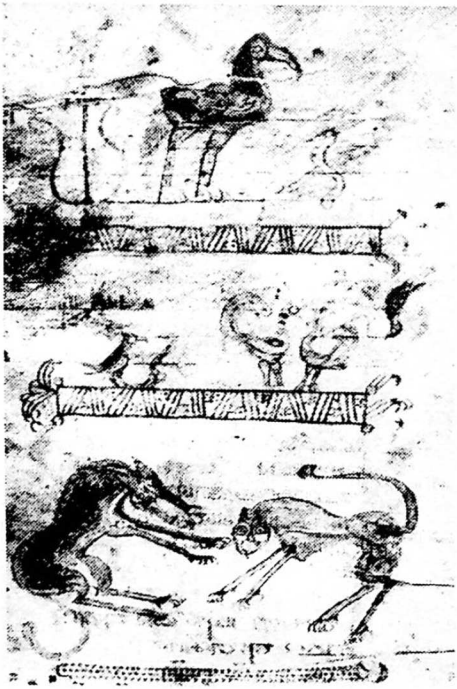
IX ს. ადიშის ოთხთავის კამარა



წყაროსთავის ოთხთავის
(A-98, XI ს.) კამარა



თავსამკაული მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულიდან (S-425, X ს.)
შესრულებულია გადამწერის – მიქაელ მოდრეკილის მიერ



თავსამკაული ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებით X ს. კალის ლექციონარიდან. შესრულებულია გადამწერის – გიორგი ჩიკაურის მიერ

Internationales Symposion „The Creation of the Caucasian Alphabets as Historic-cultural Phenomenon.“ 2005. Vienna

# THE PRINCIPLES OF THE GRAPHICAL SYSTEM OF THE GEORGIAN ALPHABET [1]

All three types of Georgian alphabet "Asomtavruli" (majuscule),"Nuskhuri" (minuscule) and "Mkhedruli" (civil) are the result of consecutive changes in the graphik development process. Therefore, the study of the origin of Georgian alphabet is connected with analysis of graphic structure of the old Georgian script "Asomtavruli" (majuscule).

According to one historikal document: ", Life of Kartli" written by the 11 th century Georgian historian Leonti Mroveli, Georgian written language originated in the times of King Parnavaz (3 rd century B.C.). This fact lays the foundation to the formation of Georgian statehood.

Georgien alphabet was being written by a refined artist who was a well – educated person. It is clear that he was good at mathematics, architecture, cosmic relations and ideographic meanings. The creation of such a refined alphabet system could only be based on such parametrs that have enabled Georgian alphabet to acquire its national identity among the existing alphabets.

The depiction of graphic sings is the first stage of the Georgian master's creative activity. It was simultaneously followed by placing the letters into alphabetical order and by applying numeric order to them.

Graphic analysis of georgian majuschule alphabet has revealed nine constituent elements in the letterings in which a line and a circle are the basic forms. Arc is a part of circle.

All letters are written in a square. Part of letters, as far as their basic forms are concerned, base on vertical line. The letters are written among the perpendicular lines drawn in the square. All the lines are either vertical or horizontal. The letters are placed sometimes in the entire square or in its either left or rigt parts. The round shalped letters cover the entire square when the diameter of a letter equals to the side of a square.

The only exception to the rule in majuscule writing is a cross- shaped letter "Jani" that has its own explanation.

---

[1] ნაკითხულია საერთაშორისო სიმპოზიუმზე „კაეკასიის ანბანების, როგორც ისტორიული ფენომენის წარმოშობა“ ვენაში 2005 წელს (იხ. ვენის მეცნიერებათა აკადემიის მასალები, 2005 წ).

The existing nine graphic elements are proportionally interconnected. This is expressed by geometrical progression. Line, circle and ark – three elements out of nine-equal the height of the square, three other elements equal the half of the height and the rest three equal the quarter of the height.

The process of originating the letters happens by means of gradual adding of the constituting elements. The main vertical axis, coinciding with the central line of the square, takes in the half elements of the heigt and only after this it takes the quarter elements. The round letters that fill in the entire square take only the quarter elements.

The majuscule writing "Asomtavruli~ is performed by means of taking the hand off the letters. The letters that have the same height and are written apart from the another.

Graphic system of Georgian majuscule writimg has been in the search of artistic forms in the course of its development. The basic forms and artistic solution of majuscule writing are connected with the traditions of national architecture. Namely, the square with perpendicular lines embracing a circle is the base of the ancient architectural buildings, the so called Hall shaped buildings with simple planning. The proportional equation among the constituent elements of letters, expressed in geometrical progression, is linked with the roofing constructions of the Hall shaped buildings.

The square with the intercrossing vertical and horizontal lines and the circles that are written within the squares symbolize the unity of two cosmic symbols– the earth and the heaven. Four equal circles that meet in the centre of the square forming quadrifolium stands for a four – angle cross that became popular in the Christian East. It adorns early Christian illuminated Georgian manuscripts conveying the idea of the Gospels as well as the symbol of crucified Christ.

As we have already mentioned, there is one exception to the rule and that is letter "Jani~. It represents Christ's monogram by means of interlacing Christ's initial letters. This letter is the symbol of crucified Christ and was adopted as the closing letter in Georgian alphabet.

The graphical system basing on the so called proncnple of relativity excludes the possibility of regarding Georgian alphabet to have been originated from other alphabets.

The principal of identity peculiar to ancient and classical Greek languages is also alien to Georgian alphabet. It is known that gradual transformation of Phoenician letters has originated the ancient and classical Greek alphabets. Ancient Greek letters became more linear in classical Greek alphabet thus, making the alphabet monumental.

Georgian majuscule writing does not repeat any letters from other alphabets and none of the letters have been formed by means of graphic transformation from other alphabets. This is attested by the stylistic unity of graphical system. From this point of view the graphics of Georgian alphabet represents entirely new stage of monumental written language.

Initial letters in the mediaeval manuscripts used to serve as the guinding landmark. They were often adorned with different ornaments. Their aesthetic meaning is most significant and

the ornaments have symbolic implications. The vine leaf was the most frequently reflected ornament that was regarded a divine plant from the remote past and it also stood for the tree of life in the perception of our ancestors.

The majuscule writing received its name in the later period. The initial letters of the paragraphs of minuscule texts were written in capital letters. This gave the name "asomtavruli~ to these letters and the written language was called "uncial~. According to the shape of letters this Kind of lettering was also called "round~.

To make the writing more conspicuous from a distance they used monumental letters on the exteriors of churches and in the mural inscriptions.

There were 38 letters in "Asomtavruli~ out of which 5 letters are not used at present.






ასომთავრული, ნუსხური მხედრული.

დ. ბააზოვის სახ. საქართველოს ებრაელთა ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის შრომები IV, თბ., 2006, გვ. 77-91

# შუასაუკუნეების ქართულ ხელნაწერებში დასურათებული ძველი აღთქმის კომპოზიციები და დავითის ცხოვრება

ქართულმა ხელნაწერმა წიგნმა შემოგვინახა ძველი აღთქმის კომპოზიციათა და ცალკეულ პერსონაჟთა მდიდარი ვიზუალური მასალა. ამ მასალას მოიცავს ძირითადად ფსალმუნთა ხელნაწერები და ასევე სახარებათა ტექსტები. ეს მასალა (XII-XVII სს.) უმთავრესად დაცულია საქ. მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ფსალმუნთაგან აღინიშნება შემდეგი ხელნაწერები: H-75, H-1665, H-35, A-351, ხოლო ოთხთავის ტექსტებიდან XII ს. გელათის (H-908), XII ს. ჯრუჭის II (H-1667) და 1300 წლით დათარიღებული მოქვის (H-902) ოთხთავები. ძველი აღთქმის სიუჟეტებს, კერძოდ, სამყაროს შექმნის მინიატიურებს შეიცავს XVII ს. ყანჩაეთის ჟამნ-გულანი (H-1452).

ძველი აღთქმის კომპოზიციები იწყება რა სამყაროს შექმნით, გრძელდება ებრაელთა ისტორიის თხრობით. რამდენად ფართოა ამ ისტორიის გამომსახველობათა შესაძლებლობა, ეს კარგად ჩანს სწორედ ჩვენამდე შემორჩენილ ხელნაწერთა, კერძოდ, ფსალმუნთა დასურათებაში.

აღნიშნულ ხელნაწერთაგან ზოგი მრავლადაა დასურათებული. მინიატურათა ნაწილი ჩართულია ტექსტში, ნაწილი მთელ გვერდს იკავებს. უნდა შევნიშნოთ, რომ H-75 და H-1665 ფსალმუნთა მინიატიურები ტექსტის თანადროული არ არის. პირველი მათგანი ამოჭრილია XV ს. ხელნაწერიდან (მინიატურებს მეორე მხარეს თანადროული ტექსტი ახლავს) და ჩანებებულია XVII ს. ხელნაწერში. ასევე დავითნის (H-1665) ორასამდე მინიატიურა (ცალკე ფურცლებზე ორსავე მხარეს განთავსებული) XVII საუკუნეში გადაწერილი ტექსტის ბოლოსაა დართული.

მინიატიურებზე ასახულია უძველესი ხანის ამბები. შუასაუკუნეების ხელოვნებამ ასახა ისრაელთა ცხოვრება და ისტორიული მოვლენები, ბუნება, ეთნოგრაფიული ყოფა, არქიტექტურული ნაგებობანი (ეკლესიები, შენობები), სამხედრო აღჭურვილობა. წარმოდგენილია მოსეს, დავითის, სოლომონის

ცხოვრების ეპიზოდები, ებრაელ წინასწარმეტყველთა გამოსახულებანი, რომელთაგან ბევრმა ახალი აღთქმის მოვლენები იწინასწარმეტყველა.

ზემოთ აღნიშნულ თემებზე ქართულ სამინიატიურო ხელოვნებაში XII საუკუნეზე ადრინდელი ხანის ვიზუალური მასალა არ მოგვეპოვება. საფიქრებელია, რომ შუა საუკუნეების მხატვართათვის არსებობდნენ უფრო ადრეული ხანის სამხატვრო სახელმძღვანელოები, რომლებმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს. აქ არა მარტო საილუსტრაციო ციკლისათვის განკუთვნილი იკონოგრაფიული სქემების არსებობაა სავარაუდებელი, არამედ შესაძლოა ერთი ხელნაწერი მეორის დედნად იყო გამოყენებული. საინტერესოა, როგორაა აღქმული და გააზრებული შუა საუკუნეების მხატვრების მიერ ძველი ებრაული სამყარო. ეს კი, თავის მხრივ, მიგვითითებს ადრეული ხანიდან მოყოლებული ქართველ და ებრაელ ხალხთა მჭიდრო ურთიერთობაზე.

კოლორიტის, საფერწერო ტექნიკის თვალსაზრისით, ფსალმუნთა კომპოზიციები მაღალმხატვრულ დონეზეა შესრულებული. დიდ როლს ასრულებს ორნამენტული დეკორი, კამაროვანი მოჩარჩოებიანი, ტანისამოსის დეტალების დამუშავება. უნდა აღინიშნოს, რომ ახლოს დგას H-75 და H-1665 დავითნის მინიატიურების შესრულების ტექნიკა. ისინი, ერთი მხატვრის მიერ თუ არა, ერთ მხატვრულ სკოლაში განსწავლულ ოსტატთა ნახელავია. მონუმენტური, დიდი ზომის ფიგურები, საზეიმო განწყობა – დამახასიათებელია ამ მინიატიურებისთვის. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ცალკეული ფიგურებისა თუ სცენების წითელ ფონზე გამოსახვა.

როგორც ცნობილია, ფსალმუნი – ძველი აღთქმის უმნიშვნელოვანესი წიგნია. იგი არის შესხმათა ნიგნი, საღვთო საგალობელი, სადაც გამოხატულია ღვთის ვედრება, ღვთის ქება-დიდება, მადლობის შეწირვა და ასევე წინასწარმეტყველებანი მაცხოვარზე.

დავითნი შედგება 150 ფსალმუნისაგან. მითითებულია, რომ ფსალმუნნი ძირითადად დაწერილია დავითის მიერ, მაგრამ მას სხვა ავტორებიც ჰყავდა, რადგანაც იგი ერთი პიროვნების ცხოვრებას აღემატებოდა. გრიგოლ ნოსელი, იოანე ოქროპირი თვლიდნენ, რომ ფსალმუნნი მხოლოდ დავითს ეკუთვნოდა, ხოლო ის, რომ აქ დავითის შემდეგდროინდელი ამბებია აღწერილი, ხსნიდნენ იმით, რომ დავითი წინასწარმეტყველური ნიჭით იყო დაჯილდოებული. ათანასე ალექსანდრიელი და წმ. ბასილი დავითს ფსალმუნთა ნახევარზე მეტს მიაწერდნენ.

ისტორიულად დავითის ფსალმუნნი ძირითადად დავითის ცხოვრების ლირიკული აღწერილობაა, კერძოდ, სამუელის მიერ სამეფო ნელსაცხებლის ცხებიდან დაწყებული, დავითის სიცოცხლის ბოლომდე. ფსალმუნის შინაარსი დავითის ცხოვრების ძირითად ამბავს უკავშირდება, აღწერილია დავითის ფიქრები და აზრები.

ფსალმუნი პირველად აღსრულდა დავითის მიერ, მის მიერ იქნა შემოტანილი ღვთისმსახურების დროს ფსალმუნთა შესრულება. მუსიკალურ საკრავებზე

უკრავდნენ ხმამაღლა, მთელი ძალით ღმერთის წინაშე. საკრავი, რომლის თანხლებით სრულდებოდა ფსალმუნი, ებრაელებთან სიმებიანი იყო.

ებრაულ ენაზე შექმნილ ფსალმუნთა წიგნის გავრცელება, მისი თარგმნა მრავალი ხალხის ენაზე, მათ შორის ბერძნულ და ქართულ ენებზე, განისაზღვრება იმ მნიშვნელოვანი როლით, რაც მას ჰქონდა ადამიანთა ცხოვრებაში.

ფსალმუნთა თარგმნა IV და V საუკუნეებს მიეწერება. შემდგომ მისი თარგმანი რამდენჯერმე შესწორდა, უკანასკნელად კი XI საუკუნეში გიორგი მთაწმიდელის მიერ. ფსალმუნი ქართულად დაიბეჭდა 1705 წ. მოსკოვში არჩილ მეფის მიერ, 1709 წელს ვახტანგ VI-ის მიერ. 1711 წელს დაბეჭდა ბაქარმა. მან განაახლა სტამბა 1737 წელს და პირველად ფსალმუნის ბეჭდვას მოჰკიდა ხელი [1, 011-012].

საინტერესოა ოთხთავის ტექსტებში არსებული სიუჟეტები და დეკორაციული შემკულობა, სადაც ძველი აღთქმის ამბებია ასახული [2, 90]. რაოდენობრივად ისინი არ არის ბევრი, მაგრამ მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ოთხთავის ტექსტის ავტორს და მის მომხატველებს მხედველობიდან არ გამორჩენიათ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ძველი აღთქმის მნიშვნელოვანი სცენები.

ძველ ებრაელ წინასწარმეტყველთა გამონათქვამებისა თუ ცალკეული ისტორიული ეპიზოდების დაკავშირებას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სახარების ტექსტებში ასახულ ქრისტეს ქადაგებასა თუ წინასწარმეტყველებასთან. ისინი ჩართულია ოთხთავის ტექსტის შესაბამის ადგილებში და დაკავშირებულია ქრისტეს ქადაგებებთან მეორედ მოსვლის შესახებ. ეს მინიატიურები შინაარსობლივად ძველი და ახალი აღთქმის დამაკავშირებელი რგოლია. სიუჟეტური კომპოზიციებიდან შეგვიძლია დავასახელოთ შემდეგი:

„ქრისტეს საუბარი ჰურიათა მთავარ ნიკოდემოსთან სპილენძის გველის აღმართვის შესახებ" (იხ. გელათის 229r, II ჯრუჭის 206r და მოქვის 260v ოთხთავები),

„ქრისტეს მიერ მწიგნობართა და ფარისეველთა მხილება ტაძარში ბარუქის ძის ზაქარია წინასწარმეტყველის მკვლელობის გამო" (იხ. II ჯრუჭის 61v ოთხთავი),

„პასუხი მეორედ მოსვლის შესახებ. ლოტის დღეების გახსენება" (იხ. II ჯრუჭის ოთხთავი 176v) და

„იგავი მდიდარსა და გლახაკ ლაზარეზე" (იხ. გელათის $197r_2$, და II ჯრუჭის 174v ოთხთავები, სადაც გლახაკი ლაზარე გამოხატულია ქრისტეს გენეალოგიური შტოს მამამთავრის აბრაამის წიაღში).

ცალკეული პერსონაჟები მოცემულია ქრისტეს გენეალოგიაში იხ. (იხ. გელათის 16r, II ჯრუჭის $9v_1$, $9v_2$, 10r, 10v, $135v_1$, $135v_2$ და მოქვის 14r ოთხთავები). ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაში (იხ. გელათის 273v, II ჯრუჭის 119v, 195v, 251r ვანის 219v ოთხთავები, სვინაქსარი 40r), ფერისცვალების სცენაში. იხ. გელათის ოთხთავი 55v, 115v, 176v, II ჯრუჭის ოთხთავი 46v, 100r, 154v, მოქვის

ოთხთავი 59v და ლარგვისის ოთხთავის (A–26) მინიატურა, რომელიც ამჟამად დაცულია პეტერბურგის საჯარო ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში.

არანაკლებ საინტერესოა სიუჟეტები, რომლებიც ქრისტეს წინასწარმეტყველებას უკავშირდება. ესენია იერუსალიმის ტაძრის დანგრევის შესახებ (იხ. მოქვის 81r, ოთხთავი), იერუსალიმის დამხობისა (იხ. II ჯრუჭის 111r, 186v ოთხთავი) და კაპერნაუმის დამხობის შესახებ (იხ. II ჯრუჭის 157r ოთხთავი).

ასევე უნდა აღინიშნოს ძველი აღთქმის ზოგიერთი სიუჟეტი, რომლებიც ქართულ ხელნაწერებში, კერძოდ, ოთხთავის ტექსტებშია შემონახული. ასეთია „მოსეს მიერ სპილენძის გველის აღმართვა" (იხ. XIII ს. იენაშის ოთხთავი 195v) და „იონას შთანთქმა ვეშაპის მიერ" (იხ. მოქვის ოთხთავი 269v).

ძველი აღთქმის სცენები ჩართულია ასევე ოთხთავის დეკორაციულ შემკულობაში. ესენია პატარა ზომის მინიატიურული სცენები, რომლებიც ამშვენებენ სახარების კამარებსა თუ თავსამკაულებს: იხ. „სამსონისა და ლომის ბრძოლა" ლაფსყალდისა და „ისააკის მსხვერპლად შეწირვა" გელათის ოთხთავების კამარებში.

XIII ს. იენაშის ოთხთავის მორთულობაში დასურათებულია 103-ე ფსალმუნის ტექსტი: გველეშაპი, რომელიც ტექსტშია მოხსენიებული, თავსამკაულშია ჩაწერილი. ტექსტი კი თავის მხრივ ჩაწერილია გველეშაპის გამოსახულებაში, რომელიც გრეხილი ორნამენტის სახით (გველეშაპის თავით დამთავრებული) ნახევარწრიულ ზოლს ქმნის ლუკას თავსამკაულში (125r).

განვიხილოთ ზემოთ დასახელებული რამდენიმე სცენა.

ძველ აღთქმაში მოთხრობილია მოსეს მიერ სპილენძის გველის აღმართვის შესახებ, ხოლო ახალ აღთქმაში ჰურიათა მთავარ ნიკოდემოსთან ქრისტეს საუბრის დროს ლაპარაკია იმ რწმენაზე, რომელიც გადაარჩენს კაცობრიობას. ორივე შემთხვევაში ერთი აზრია გატარებული. უფლის შთაგონებით მოსეს მიერ კეტზე დამაგრებული სპილენძის გველის აღმართვა უდაბნოში, რომელიც შხამით დაგესლილი ადამიანების გადარჩენას უკავშირდება, ხდება რწმენით. ახალ აღთქმაშიც იოანე მახარებელი (ღვთისმეტყველი) მიუთითებს იმ რწმენაზე, რომელიც უკავშირდება ძე კაცის მოვლინებას ყველა მორწმუნის საუკუნო ცხოვრების დასამკვიდრებლად. ახალ აღთქმაში ვკითხულობთ, რომ იესო ქრისტე თავის ჯვარცმას ადარებს უდაბნოში სპილენძის გველის აღმართვას, რაც რწმენის მეშვეობით კაცობრიობის გადარჩენის იმედს წარმოადგენს: „და ვითარცა – იგი მოსე აღამაღლა გუელი უდაბნოსა, ეგრეთ ჯერ-არს ამაღლებაჲ ძისა კაცისაჲ. რაჲთა ყოველსა რომელსა ჰრწმენეს იგი, არა წარწყმდეს, არამედ აქუნდეს ცხოვრებაჲ საუკუნოჲ" (იოანე 3, 14-15).

იენაშის ოთხთავის იოანეს სახარებაში შინაარსის შესაბამისად ტექსტთან საზედაო ასოს სახით (195v) აბზაცის დასაწყისში გამოსახულია ჯოხზე აღმართული გველი [3, 14].

II ჯრუჭის ოთხთავის ერთ-ერთი მინიატიურა ასახავს ქრისტეს მიერ ლოტის დღეების გახსენებას. მომავალ რისხვას ქრისტე ლოტის დღეებს ადარებს: „და

ეგრეევე ვინარცა – იგი იყო დღეთა ლოტისთა: ჭამდეს და სუმიდეს, იყიდდეს და განჰყიდნეს, ნერგსა ასხმიდეს და აშენებდეს და რომელსა დღესა განვიდა ლოტ სოდომით, აწვმა ცეცხლი და წუნწუბი ზეცით და ნარწყმიდნა ყოველი" (ლუკა 17, 28-29). ამ ეპიზოდში ქრისტეს საუბარი მეორედ მოსვლის დღეების შეხსენებაა.

რაც შეეხება „ვეშაპის მიერ იონას შთანთქმის" კომპოზიციას, იგი არ წარმოადგენს შინაარსის დასურათებას. ეს სცენა მთავრული „ანის" სახით გამოხატულია იოანეს სახარების ერთ-ერთი აბზაცის დასაწყისში, სადაც ქრისტეს მოძღვრება გააზრებულია სიმბოლურად. სახარებაში შერჩეულია ის ადგილი, სადაც ლაპარაკია საუკუნო ცხოვრების დამკვიდრების შესახებ: „ამინ, ამინ გეტყჳ თქუენ, რამეთუ რომელმან სიტყუანი ჩემნი ისმინნეს და ჰრწმენეს მომავლინებელი ჩემი, აქუნდეს ცხოვრებაჲ საუკუნოჲ" (იოანე 5, 24). კომპოზიცია დაკორატიული ასო „ანის" მოხაზულობას არის მისადაგებული. გველეშაპის გაღებული ხახიდან ჩანს იონას ფეხები, თვით გველეშაპის მოქნილი სხეული კი ქმნის „ანის" მოხაზულობის რკალურ ნაწილს.

როგორც ცნობილია, ხსნის თემა, რომელიც გამოიხატება იონას ამონთხევით, უკავშირდება სულის ხსნას, აღდგომის თემას, ხოლო შთანთქმისა კი მაცხოვრის ვნებებს. ქართული ტაძრების რელიეფებზე ძირითადად ამონთხევის სცენებია წარმოდგენილი. ქტიტორთან გამოხატული ეს სცენა კონკრეტული პიროვნების სულის ხსნის იდეის გამომხატველია (5, 3).

მოქვის ოთხთავში წარმდგენილი შთანთქმის სცენა არის წინასწარმეტყველ იონას ცხოვრების ისტორიიდან მისი განსაცდელის გამოხატვა. ხაზი ესმება მაცხოვრის ვნებებსა და შეწირვის თემას. ჩანს მხოლოდ იონას შიშველი ფეხები (ერედვის რელიეფზე კაბის ნაწილიც მოჩანს), ვეშაპი სრულიად მშვიდია, არც მუცელი აქვს გამობერილი. ოსტატმა მხატვრულად გაიაზრა და დეკორის სახით გადმოგვცა განსაცდელის მომენტი.

„ჯოჯოხეთის ნარმოტყვევნის" სცენა, რომელიც აღდგომის კომპოზიციას ეხმიანება იდეურად, გამოსახავს ძველი აღთქმის პერსონაჟებს (ლუკა 23,5 და 24, 1-3). ეს სცენა მოგვიანო ხანაში გამოსახულია აგრეთვე ხელნაწერთა ჭედურ ყდებზე (იხ. გელათის ოთხთავის ჭედური ყდის მეორე მხარე). იგი ცვლის XII ს. წყაროსთავისა და ბერთის ოთხთავების ჭედურ ყდებზე გამოსახულ „ვედრების" კომპოზიციას, რომელიც ასევე ქვეყნის ხსნის, ადამიანთა მოდგმის გადარჩენის იდეას ემსახურება. „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის" სცენაში ქრისტე ლეწავს ჯოჯოხეთის კარებს, რომელზედაც დგას ჯვრით ხელში. იგი ეშმაკებისაგან იხსნის ძველი აღთქმის პერსონაჟებს. აქ ეხედავთ ადამ და ევას გამოსახულებებს, ბიბლიურ მეფეთა (მათ შორის მეფე დავითის) მუხლჩაწოლილ ფიგურებს, რომლებიც ქრისტეს მარჯვენა ხელით ამოჰყავს.

იესო ქრისტეს გენეალოგია, ანუ „წიგნში შობისა იესო ქრისტესი, ძისა დავითისი, ძისა აბრაჰამისი" II ჯრუჭისა და გელათის ოთხთავებში ჯგუფუ-

რადაა წარმოდგენილი. II ჯრუჭის ოთხთავში თითოეულ ჯგუფში ცენტრში გამოსახულია ტექსტის შესაბამისად ამ შტოს უფროსი (მაგ. მესამე მინიატიურაზე გვირგვინოსანი მეფე დავითია წარმოდგენილი); მოქვის ოთხთავში კი ერთ მინიატურაზეა განლაგებული 42 ფიგურის წელზევითა გამოსახულება აბრაამიდან მოყოლებული ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ჩათვლით. ქართულ ხელნაწერებში გამოსახულია მხოლოდ მამაკაცთა შტო, მაშინ როდესაც მათესა და ლუკას სახარებებში ქალებიც არიან მოხსენიებულნი. როგორც ჩანს, არსებობდა ტრაფარეტი, დაკანონებული წესი გენეალოგიური შტოს წარმოსახვისა. საინტერესოა აღინიშნოს ჯრუჭის II და მოქვის ოთხთავების მინიატიურებში შემდეგი შესაბამისობა: მათეს სახარების 1, 2-5 ტექსტში მოხსენიებული წინაპრები მამაკაცთა შტოთაგან ჯრუჭის II ოთხთაში (9v$_1$ და 9v$_2$) და მოქვის მინიატიურის (14r) პირველ და მეორე მწკრივებშია განლაგებული, მათეს სახარების 1, 6-11 ტექსტში ჩამოთვლილი პირები (იხ. II ჯრუჭი 10r) მოქვის III და IV მწკრივებს შეესაბამება, ხოლო მათეს სახარების I, 12-16 ტექსტში აღნიშნული წინაპრები (იხ. II ჯრუჭი 10v) მოქვის V და VI მწკრივებს ქმნიან.

მოქვის მინიატურაზე დაწვრილებით არის ილუსტრირებული მათეს სახარების პროლოგი (მათე 1, 1-17). აქ 42 ფიგურა ექვს მწკრივადაა განლაგებული. მინიატურა საზეიმო კომპოზიციის სახით დაერთვის სახარების ტექსტს. გამოსახულებების ნაწილი ძალზე დაზიანებულია. მოქვის მინიატურები ოქროზეა დახატული, რის გამოც საღებავი ბევრ ადგილას ატკეცილია ოქროს ფონთან ერთად. ამ მინიატურაზე განსაკუთრებით დაზიანებულია მარჯვენა მხარე, როგორც ჩანს, ხელის ხშირი შეხების გამო. თითოეულ გამოსახულებას აქვს ნარწერა ბერძნულად, ფიგურების წელზევითა გამოსახულებანი პატარა ხატებივითაა წარმოდგენილი. ისინი ერთმანეთისაგან ვიწრო წითელი ხაზებითაა გამოყოფილი. დახატული არიან ინდივიდუალური პორტრეტული ნიშნებით. დავითი მათეს სახარების ტექსტის მიხედვით მეთოთხმეტე ნათესავთაგანია და შესაბამისად მინიატურაზე მეორე მწკრივის ბოლოსაა მეთოთხმეტე ადგილზე წარმოდგენილი. უნდა აღინიშნოს, რომ დავითის სახე მშვენივრად არის შემონახული.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, „ქრისტეს გენეალოგია", როგორც ქრისტეს წინაპართა გამოსახულება, იდეურად ძველი აღთქმის ახალ აღთქმასთან კავშირს ხაზგასმით მიუთითებს (5, 61). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გენეალოგიის ციკლის დამთავრება ახალი აღთქმის პერსონაჟებით, კერძოდ იოსების, ღმრთისმშობლის (ერთადერთი ქალის) და ქრისტეს გამოსახულებებით.

* * *

ბეთლემელი იესეს უმცროსი ძის – დავითის, როგორც მეფისა და წინასწარმეტყველის როლი და მნიშვნელობა იუდეველთა ცხოვრებაში მეტად დიდია. ჩვენამდე მოღწეული დავითის ცხოვრების დამასურათებელ ციკლში ჭარბობს მინიატურები დავითის გამოსახულებებით, სადაც დავითი წარმოდგენილია მლოცველის პოზაში (დავითი უკრავს ქნარზე, დავითის ურვა თავის უბედურებებსა და ცოდვებზე) და ასევე ძლევამოსილი დავითის ბრძოლები. უნდა აღინიშნოს – ფსალმუნთა ტექსტებში გვიან ჩართული მინიატიურები არ არის განლაგებული ქრონოლოგიურად. ჩვენ კი მათ, დავითის ცხოვრების შესაბამისად, დაბადების ტექსტის (პირველი მეფეთა) მიხედვით [6, 242-270] თანმიმდევრობით წარმოვადგენთ (იხ. H-75 და H-1665) ხელნაწერთა – ფსალმუნთა მინიატიურებით. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სიუჟეტებში მოცემულია ძირითადი, საკვანძო მომენტები.

ყრმა სამოელი დედა ანას მიჰყავს ელი მღვდელთან სილოამს, სადაც იდგა მოსეს მიერ აშენებული მოძრავი ტაძარი (H-1665, 231r და 231v). როცა სამოელს ღმერთი აგზავნის თავისი არჩევანის შესასრულებლად ბეთლემს, ამ დროს დავითი ცხვრის ფარასთან არის (H-1665, 233v).

უფლის ბრძანებითვე, სამოელი რქით სცხებს დავითს ზეთს – მეფობის ნელსაცხებელს (H-75 16v, 82v, H-1665, 179v, 219r).

მნიშვნელოვანია დავითის გოლიათთან ბრძოლის სცენები, რაც რამდენიმე მინიატიურაზეა გადმოცემული. როცა ფილისტიმელთა ჯარი ისრაელს ებრძვის, გოლიათი აბჯარშია გამოწყობილი (H-1665, 230r). დავითი გადაწყვეტს შეებრძოლოს მას. ბრძოლის წინ საულ მეფე ხვდება დავითს (H-1665, 233r). დავითმა შეახსენა მეფე საულს, თუ როგორ გაგლიჯა მწყემსობისას ლომი და დათვი ხახაში ხელის ჩაყოფით. ლომთან ბრძოლის სცენა მოცემულია ლაფსყალდის ორნამენტულ შემკულობაში.

სამი, ერთმანეთის მომდევნო მინიატიურა ფსალმუნში გამოსახავს „დავითის წასვლას გოლიათთან საბრძოლველად" (H-1665, 229r), „დავითი შურდულით ქვას ესვრის გოლიათს" (H-1665, 229v) და „დავითი ხმლით კვეთს თავს გოლიათს" (H-1665, 236v).

შურით აღსავსე მეფე საული გადაწყვეტს დავითის მოკვლას: „საული მახვილს ესვრის დავითს, როცა დავითი ქნარზე უკრავს" (H-1665, 228r და H-75, 32v). „დავითი გაურბის საულს" (H-1665, 228v). იგი ხვდება საულის შვილს, თავის ძმადნაფიც იონათანს, რომელიც ამცნობს მამის მზაკვრობას (H-1665, 221v, H-75, 52v), რითაც აცდენს საულის რისხვას.

დავითი სამოელთან არის, რის შესახებაც ამცნობენ საულს (H-1665, 182r). დავითი აბიმელიქ მღვდელმთავართან აფარებს თავს (H-75, 30v), რომელიც დავითს აძლევს გოლიათის ხმალს (H-1665, 227r). დოიკი, რომელიც იყო საულის მწყემსთუხუცესი, ამცნობს საულ მეფეს აბიმელიქთან დავითის მისვლას (H-

1665, 192r). საული ბრძანებს აბიმელიქის მოკვლას და, როცა კარისკაცები არ ასრულებენ მის ბრძანებას, იგი დოიკ ასურელს ამოაწყვეტინებს აბიმელიქის ოჯახს (H-1665, 192v). რისხვას გადარჩენილი აბიმელიქის შვილი აბიათარი მიდის დავითთან (H-75, 31r).

დავითი იმალება უდაბნოში, მიუვალ ადგილას. ზეფელნი შეატყობინებენ საულს დავითის ადგილსამყოფელს (H-1665, 193r). დავითი და აბიშაი შეიპარებიან საულის კარავში, სადაც სძინავს საულს. დავითმა ვერ აღმართა ხელი მეფეზე და მხოლოდ ნამოიღო საულის შუბი და მათარა (H-1665, 193v).

საული განაგრძობს დავითის დევნას. დავითი კვლავ შედის საულის კარავში. უფალი დავითს ამცნობს, რომ მტერი მას ხელში ჰყავს. დავითი კვლავ დაინდობს საულ მეფეს. მხოლოდ მიეპარება მძინარე საულს და მოჭრის მოსასხამის კიდეს (H-1665, 198r). დავითი ხვდება გამოქვაბულიდან უვნებლად გამოსულ საულ მეფეს (H-1665, 198v).

დავითის გამეფების შემდედგროინდელი ხანა დაკავშირებულია ძირითადად მის ბრძოლებთან. 40 წელი იმეფა დავითმა. ეს ხანა ებრაელი ხალხის ისტორიაში უძლეველი ისრაელის სახელმწიფოს შექმნას უკავშირდება. ამ პერიოდში იკვეთება შვილთან – აბესალომთან ურთიერთობანი, ბერსაბეს ამბები.

30 წლის დავითი საულის სიკვდილის შემდეგ ქებრონს დაბრუნდა. იგი აქ მეფედ აკურთხეს. აქ მან სამეფო სასახლე აიშენა, მაგრამ ტაძარი, სადაც უნდა დაესვენებინა უფლის კიდობანი, მან ვერ ააშენა. ამის შესახებ მას ამცნობს ნათან წინასწარმეტყველი (H-1665, 226v). ეს იდეა ხომ დავითის შვილმა სოლომონმა განახორციელა. ერთ-ერთ მინიატიურაზე დავითი გამოსახულია კარვისა და კიდობნის ფონზე (H-75, 25v და H-1665, 197r).

დავითი ცოლად ირთავს ბერსაბეს – ჰურია ქეტელის მეუღლეს. ჰურია ქეტელი მან ომში მოაკვლევინა. ნათან წინასწარმეტყველმა ამხილა დავითი ქეტელის მკვლელობაში (H-75, 240v). ნათანმა ასევე უწინასწარმეტყველა დავითს შვილის სიკვდილი (H-1665, 226v).

ბერსაბეს გამოსახულება რამდენჯერმე გეხვდება მინიატიურებზე – „დავითი და ბერსაბე ერთად“ (H-1665, 226r). ულამაზესი ბერსაბე, რომლისაგანაც დავითს სოლომონი შეეძინა, გამოხატულია საბანელში (H-1665, 226r, და H-75, 140r), მინიატიურის ზედა რეგისტრში დავითია ნარმოდგენილია. ერთ-ერთ მინიატიურაზე არის ასახული ერთი მომენტი დავითის ცხოვრებიდან, კერძოდ, როცა ნაბალის ცოლს აბგეას ხვდება (H-1665, 218r) და შემდეგ ცოლად მოჰყავს იგი (H-1665, 218v).

ურთიერთობანი აბესალომთან დავითისათვის სასჯელი იყო, როგორც ეს უწინასწარმეტყველა ნათანმა. აბესალომმა მოკლა რა თავისი ძმა ამნონი დის შეურაცხყოფისათვის, იერუსალიმიდან გაიქცა. ხოლო როცა თვითონ მოინდომა გამეფება, დავითს, არ უნდოდა რა ხელთ ჩავარდნოდა საკუთარ შვილს, თვალ-ცრემლიანი მიაშურებს ზეთისხილის მთას (H-75, 2r). მინიატიურაზე იგი თეთრ ცხენზეა ამხედრებული. შემდეგ დავითი მიდის განდგომილ აბესალომთან

(H-1665, 194r). ბრძოლა ტყეში გაიმართა, აბესალომის ჯარი დამარცხდა, ხოლო თვითონ ჯორზე ამხედრებული თმებით დიდი მუხის ტოტს ნამოედო და ხეზე ჩამოეკიდა. მხედრებმა მიუსწრეს და მიუხედავად დავითის თხოვნისა, რომ ყმაწვილი დაეზოგათ, მათ აბესალომი განგმირეს (H-75, 3r და H-1665, 194v).

მინიატიურებზე ასახულია დავითის ბრძოლის სცენები. „დავითის ბრძოლა ასურეთს" (H-1665, 212r), „დავითის ბრძოლა ადრაზარ მეფის წინააღმდეგ" (H-75, 23v-24r და H-1665, 213v). დავით მეფე გამარჯვების ნიშნად ნადავლს სწირავს ღმერთს (H-1665, 222v).

ბატალური სცენები გამოირჩევა მხედრების დიდი ფიგურებით, რომლებიც თითქმის ავსებენ სურათს მთლიან გვერდზე. ბატალური სცენების მხატვრული და კომპოზიციური მხარე შესწავლილი აქვს ხელოვნებათმცოდნე ლ. შერვაშიძეს [7, 28-51]. მინიატიურებზე დავითის ცხოვრების ბოლოდროინდელი ამბები არ არის ასახული.

გარდა სიუჟეტური სცენებისა, დავითი ხშირად არის მარტო გამოსახული. მეფის ჩაცმულობაში, გვირგვინით თავზე, ხან დაჩოქილი და ხან ხელებაპყრობილი ფეხზე მდგომი, იგი მლოცველის პოზაშია წარმოდგენილი. ზოგჯერ ხელში გრაგნილი უჭირავს. მინიატიურებზე ასახულია დავითის განცდები, ემოციები. იგი ზოგჯერ წინასწარმეტყველებთან ერთად არის გამოსახული. ფსალმუნთა ხელნაწერებში იგი ხელნაწერის თავფურცელზე ტახტზე მჯდომარე არის გამოხატული.

ზემოთ დასახელებულ ფსალმუნთა მინიატიურებს მხატვრული თვალსაზრისით და თემატიკის მხრივ შუა საუკუნეების წიგნის მხატვრობაში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავიათ [8, 31-33]. უნდა აღინიშნოს მინიატიურათა შესრულების მაღალი მხატვრული დონე. ოსტატი იყენებს მკვეთრ ფერადოვან გამას (ჭარბობს წითელი ფერი), ნახატი მკაფიოა, სახეები გამომეტყველი. ფიგურების გამოხატვისას უარყოფს მოცულობითობას. საჭურველი, ტანისამოსი დეტალურად მეტად ფაქიზადაა დამუშავებული. ფსალმუნთა დასურათება შუასაუკუნეების ქართული სამინიატურო ხელოვნების განვითარების განუყოფელი ნაწილია.

**ლიტერატურა:**


1. მ. შანიძე, „ფსალმუნის ძველი ქართული რედაქციები X-XIII საუკუნეთა ხელნაწერების მიხედვით", თბილისი, 1960.
2. ელ. მაჭავარიანი, „სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები (XII-XIV სს.), თბილისი, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1985, 12.
3. ელ. მაჭავარიანი, „იონა გადამწერი – იენაშის ოთხთავის ორნამენტური მხატვრობის შემსრულებელი", ძეგლის მეგობარი 36, თბილის, 1974.
4. თ. ხუნდაძე, „ძველი აღთქმის ნინასწარმეტყველთა დანიელის და იონას სასწაულებრივი ხსნის თემები შუა საუკუნეების (VII-X სს.) ქართულ ხუროთმოძღვრულ ქანდაკებაში", ავტორეფერატი, თბილისი, 2004.
5. ი. ჭიჭინაძე, „მოქვის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული პრინციპები", თბილისი, 2004.
6. ბიბლია, თბილისი, 1989.
7. ლ. შერვაშიძე, „ქართული საერო მინიატიურა" (რუსულ ენაზე), თბილისი, 1964.
8. შ. ამირანაშვილი, „ქართული მინიატიურა" (რუსულ ენაზე), მოსკოვი, 1966.



„მლოცველი დავითი“
დავითნი, H-1665, XV ს. 195r



„სამოელი რქით სცხებს დავითს მირონს და მოცეკვავე დავითი“. დავითნი, H-1665, XVს. 219r



„დავითმა გოლიათს თავი მოჰკვეთა“
დავითნი, H-1665, XV ს. 230r



„დავითი მძინარე საულს კაბის კალთას აჭრის“. დავითნი, H-1665, XV ს. 198r



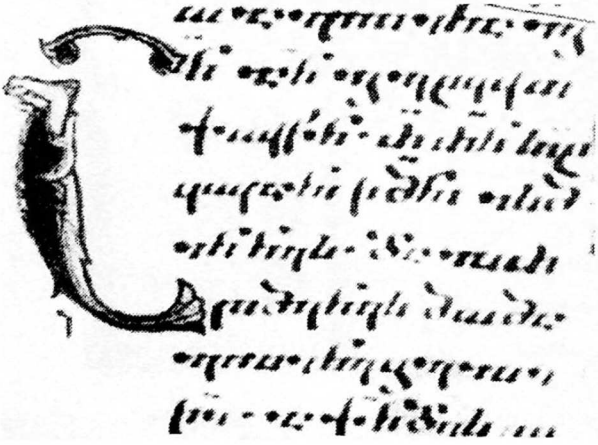
ქრისტეს მიერ მწიგნობართა და ფარისეველთა მხილება
ტაძარში ბარუქის ძის ზაქარია ნინასწარმეტყველის
მკვლელობის შესახებ, ჯრუჭის II ოთხთავი, H-1667, XII ს., 61v



„ქრისტეს საუბარი ნიკოდემოსთან მოსეს მიერ სპილენძის
გველის აღმართვის შესახებ“ ჯრუჭის II
ოთხთავიდან (H-1667, XII ს.), 206v



მლოცველი დავითი ნოეს კიდობანზე გამოსახულ ქრისტეს წინაშე. ფსალმუნი И-182, 157r (დაცულია შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმში)



საზედაო ასო „ანი“ წინასწარმეტყველ იონას შთანთქმის კომპოზიციით მოქვის ოთხთავიდან (Q-902, 1300 წ.), 269v

ჟურნ. „ჯვარი ვაზისა“ I, თბ., 2006, გვ. 95-97

# წმიდაჲ ქეთევან დედოფალი ქართულ მინიატიურებში

ქეთევან დედოფალი – წმინდანი, მოწამე – რამდენიმე ქართულ დასურათებულ ხელნაწერში გვხვდება. არცერთ შემთხვევაში მინიატურებზე ნამების სცენა არ არის გამოსახული. წმ. ქეთევანი გამოსახულია მხოლოდ მავედრებელ პოზაში, ჩაჩოქილი, მლოცველი, ან ჯვრით ხელში, ყოველთვის გვირგვინით, როგორც დედოფალი, შარავანდედით – როგორც წმიდანი. ასეთია მხატვრების მიერ გააზრებული მისი გამოსახულება.

13 (26) სექტემბერი – ქეთევანის ხსენების დღეა. წმიდათა ცხოვრების ერთ-ერთ ხელნაწერში (S-4978, 5r, 1856 წ.) იგი გამოსახულია იოაკიმე და ანასთან მთელი ტანით, ჯვრით ხელში. ნიშანდობლივია, რომ უფრო ხშირად მას ხატავენ დედა ღვთისას და წმიდა ნინოსთან ერთად. იხ. ავგაროზი H-2076, XVIII ს. (გრაგნილი). ზემოთ მოჩანს ღვთისმშობელი ყრმითურთ, ხოლო ქვემოთ, მარჯვენა მხარეს წმ. ნინოა, მარცხნივ ქეთევან დედოფალი. ორივე წმიდანი ღრუბლებზეა, მუხლმოდრეკილი და ღვთისმშობლისაკენ ხელებგანვდილი მავედრებელ პოზაში. სხვა მინიატიურაზე (ლიტურგიკული კრებული, A-515, 245 გვ. 1733 წ.) ქეთევანი მხოლოდ წმ. ნინოსთან არის გამოსახული.

ქეთევანის ღვთაებრიობაზე სხვა მინიატურებიც მიგვანიშნებენ. ყურადღებას იპყრობს გამოსახულება ყვავილნარში (A-425, 31v, 1718 წ.) მლოცველი, გაშლილი ხელებით, წელს ზემოთ შროშანის ფურცლებზე, თავზე გვირგვინით და შარავანდედით. შროშანის ფურცლები ღრუბლების ქულის შთაბეჭდილებას სტოვებენ; მხატვარმა ქეთევანის გამოსახულება ამაღლების კომპოზიციაში გაიაზრა.

მხატვრები წმიდა ქეთევანს არ გამოხატავენ როგორც წამებულს, მაგრამ ზოგიერთი დეტალი ამის მიმანიშნებელია. ერთ-ერთ მინიატურაზე (წმიდანთა ცხოვრება H-2077, 231r, 1736 წ.) მისი შარავანდედი ეკლოვანია. ეკლოვან გვირგვინად წარმოსახული შარავანდედი კი წამების სიმბოლური გამოხატულებაა. შროშანზე დედოფლის გვერდით მარწუხს ვხედავთ, მაგრამ მარწუხი მისგან მოშორებითაა, თითქოს ვერ შეპბედა ოსტატმა ნახატზედაც რომ შეხებოდა უსჯულოთაგან ასე გამეტებულ წმიდანის სხეულს. ამ მინიატურაზე ქეთევანი ცრემლად იღვრება. ეს მისი სულიერი ტკივილების მიმანიშნებელია.

ვახუშტი აბაშიძის მიერ დაკვეთილ ხელნაწერში (A-1454, 16r, 1746 წ.) ქეთევანი ულამაზესი დედოფალია, ნატიფი სახის ნაკვთებით, მდიდრულ, პაეროვან სამოსში სიასამურის წამოსასხამით. ვარდისფერი სამოსი, ოქროსფერი შარავანდედი, ოქროსფერი გვირგვინი მუქ ლურჯ ფონზე უფრო აცისკროვნებენ დედოფლის სახეს. ნახატის თაღოვანი ლურჯი ფონი ზედა კუთხეებში მაღალი ოსტატობით შესრულებული ყვავილოვანი ორნამენტებითაა შევსებული.

სულ რამდენიმე მინიატურაა შემორჩენილი. ყველა მათგანი საინტერესო იკონოგრაფიული თავისებურებებით ხასიათდება.

**სტატიაში მითითებული ხელნაწერები:**

**S – 4978 ალბომი წმიდანთა გამოსახულებებითა და ახალი აღთქმის სიუჟეტებით**

ხელნაწერი შეიცავს 108ფ., ზომით 21,5×17. ალბომში ნარმოდგენილია 109 მინიატიურა. ისინი შესრულებულია ქაღალდზე მხატვარ ალექსი ბაქრაძის მიერ 1856 წელს რაჭაში, სოფ. სევაში (108v). ალბომი მას შექმნა შეკრული სადღესასწაულო ციკლის სახით. გამოსახულებები იკავებენ მთელ გვერდს.

იხ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (S კოლექცია), ტ. VI, თბ., 1969, გვ. 289-291.

**II – 2076 ავგაროზი**

გრაგნილი დიდი ზომისაა (ნაწილები ერთმანეთზეა გადანებებული): 612×12,5. დაწერილია ქაღალდზე მხედრულით. ტექსტებს შორის 20 მინიატიურაა. აქ შეხვდებით ღვთისმშობელს, იესო ქრისტეს, ავგაროზს, წმიდანებს.

იხ. ხელნაწერთა აღწერილობა (II კოლექცია), ტ. V. თბ., 1949, გვ. 43

**A – 515 ლიტურგიკული კრებული**

ხელნაწერი შეიცავს 488ფ., ზომით 29,2×20. დაწერილია ქაღალდზე ნუსხურით ორ სვეტად. ყოველი სვეტი ფერადხაზოვან ჩარჩოშია ჩასმული გადაწერილია ეფთვიმე იესეს ძის, ზაზა ყოფილის მიერ ახალგორში 1733წ. (462r-v, 486v).

მინიატიურები ქრისტეს ცხოვრებიდან და წმიდანები ფურცლის ერთ გვერდზე ოთხ დამოუკიდებელ ჩარჩოში ნყვილ-ნყვილადაა მოთავსებულნი.

იხ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (A კოლექცია), II, თბ., 2004, გვ. 47-85

**A – 425 სადღესასწაულო**

ხელნაწერი შეიცავს 628ფ., ზომით 22,5×17. დაწერილია ნუსხურით ერთ სვეტად. დაკვეთილია დომენტი კათალიკოს-პატრიარქის მიერ 1718 წელს (616r-v). წმიდანთა გამოსახულებანი ჩართულია ტექსტში. ბევრ ადგილას დასახატავად დატოვებულია ადგილები. უნდა აღინიშნოს ხელნაწერში (გვ.73) იშვიათი კომპოზიცია: მიძინებული სიდონია კვართით გულზე. მის ზემოთ ქრისტეა გამოსახული, რომელიც ამაღლებს ცხოველ სვეტს, რომლიდანაც მირონი გადმოდის სიდონიას სხეულზე.

იხ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (A კოლექცია), II, თბ., 1986, გვ. 59-82

**H – 2077 წმიდათა ცხოვრება**

ხელნაწერი შეიცავს 335ფ., ზომით 29,8×20.5. დაწერილია ქაღალდზე ნუსხურით. გადაწერილია სვეტიცხოველის დეკანოზის ალექსის მიერ 1736 წელს (334v). ხელნაწერში მოთავსებულია წმიდანის 24 სურათი. ერთ გვერდზე ოთხი გამოსახულებაა მოთავსებული დამოუკიდებელ ჩარჩოში.

იხ. ხელნაწერთა აღწერილობა (H კოლექცია), ტ. V, თბ., 1949, გვ. 44-47

**A – 1454 კრებული**

ხელნაწერი შეიცავს 474ფ., ზომით 32×22. დამკვეთი – აბაშიძე ვახუშტი. მისი სახელი მინერილია მხედრულით ყველა მინიატიურაზე. გადაწერილია 1746 წელს ნიკოლოზ სიონის დეკანოზის შვილის მიერ (186r, 246r, 346r, 431r, 465v). დაწერილია კალიგრაფიული ნუსხურით ქაღალდზე ორ სვეტად შავი მელნით. ხელნაწერი შეიცავს წმიდანთა 93 ილუსტრაციას, სახარების რამდენიმე სიუჟეტს და ორნამენტირებულ თავსამკაულებს, რომელთა შემკულობაში ზოდიაქოთა გამოსახულებებია ჩართული. წმიდანთა მინიატიურები პატარა ზომისაა, ისინი გამოსახული არიან წელს ზემოთ გვერდის თავისუფალ არეზე.

იხ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღნერილობა (A კოლექცია), ტ. V, თბ., 1955, გვ. 3-4



წმიდანთა ცხოვრება A-425, 31v, 1718 წ.



ავგაროზი (გრაგნილი) H-2076, XVIII ს.



წმიდანთა ცხოვრება II-2077, 231r,
1736 წ.



სადღესასანაულო კრებული
A-1454, 16r, 1746 წ

მრავალთავი XXII,
თბ., 2007, გვ. 352-364

# მხატვრულად გაფორმებული ქართული ხელნაწერი: შრომის ორგანიზაციის ზოგიერთი საკითხისათვის

ხელნაწერი ნიგნის შექმნას, ანუ როგორც ივ. ჯავახიშვილი უწოდებს წიგნის „შემზადებას", თავისი შრომითი პროცესები გააჩნია. შუა საუკუნეების ხელნაწერი წიგნი მეტად რთული ორგანიზმია, რომელიც ერთმანეთზე დამოკიდებული, თანმიმდევრული შრომითი პროცესების შედეგად მიიღწევა. ხელნაწერი წიგნის ხელოვნება – განსწავლულ ოსტატთა პროფესიონალიზმი, მაღალი დონის დახელოვნება – საწინდარი იყო იმისა, რომ ქართველ ოსტატთა შემოქმედებას საუკუნეებისათვის უნდა გაეძლო.

XIV საუკუნის პარაკლიტონზე დართულ ავგაროზ ბანდაისძის ანდერძში დასახელებულია შრომითი პროცესები, რომელთაც იგი დაუფლებული ყოფილა. მითითებულია, რომ „წყალობითა ღვთისაჲთა" ავგაროზმა იცოდა: ჴელი სწავაჲ ხუცობისაჲ, მწიგნობრობისაჲ, წერაჲ ხუცურისაჲ, შექმნაჲ ეტრატისაჲ, შეკრვაჲ წიგნისაჲ, მხატჳრობისაჲ, მკერვალობისაჲ, ტყავის კერვისაჲ, ხუროვნობისაჲ (A-575, 155r). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ხელნაწერ წიგნებში იშვიათია ანდერძ-მინაწერები, სადაც მითითებულია იმის შესახებ, რომ გადამწერი და მომხატველი ერთი და იგივე პიროვნებაა. ამის დასტურს მხოლოდ ხელნაწერის კოდიკოლოგიურ-სახელოვნებათმცოდნეო თვალსაზრისით შესწავლა იძლევა.

ანდერძ-მინაწერებში არის შემთხვევები, როცა ხელოვან-ოსტატები ეპითეტებით იხსენიებიან. მაგ. ცნობილია მხატვართა ეპითეტები: მწერალი, მხატვარი, მოქმედი, ჴელოვანი. XI საუკუნის ერთ-ერთი გადამწერი და მომხატველი ბასილი მალუშისძე, რომელიც მოღვაწეობდა კონსტანტინოპოლში და ასრულებდა ზაქარია ვალაშკერტელი მამამთავრის დაკვეთით ხელნაწერებს, თავის თავს „ეტრატაჲ"-ს უწოდებს. როგორც ჩანს, იგი თვითონ ამზადებდა საწერ მასალას, „აკანონვებდა" ანუ ხაზავდა ეტრატის ანუ ტყავის ფურცლებს. საინტერესოა, რომ მის მიერ გადაწერილ ხელნაწერებში სტრიქონებს შორის ერთნაირი მანძილია დაცული. რამდენიმე მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ, როცა ეპითეტი მხატვრის საქმიანობას განსაზღვრავს, მაგ. ჯრუჭის I ოთხთავის მომხატველი „კამარათამწერალია„ ანუ კამარების შემსრულებელი (H-1660, 1v),

ვანის ოთხთავის (A-1335) მომხატველი მიქაელი „ოქროთმწერალია“, რადგან მოხატულობაში ოქროს მელანს იყენებს.

ხელნაწერი წიგნის შექმნისას შრომითი პროცესების თანმიმდევრობა – ეტრატის შექმნა, დაკანონება, ტექსტის გადაწერა, მოხატვა, აკინძვა ანუ შემოსვა, ყდის მოჭედვა – განსაზღვრავდა წიგნის შემქმნელ ოსტატთა ურთიერთდამოკიდებულებას. ამ რთულ სამუშაო პროცესებში მხოლოდ გადამწერსა და მხატვარს შეეძლოთ შენაცვლება, დანარჩენი პროცესები კი ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელი, მაგრამ შესაბამისად ერთმანეთის თანმიმდევრული იყო.

ჩვენამდე მოღწეული დასურათებული ხელნაწერებიდან გამოირჩევა ოთხთავის ნუსხები. შინაარსის მიხედვით ოთხთავის მხატვრული გაფორმების პრინციპები XI საუკუნიდან სავსებით ჩამოყალიბებულია. მისი არქიტექტონიკა განსხვავდება სვინაქსარის, ზატიკის, ფსალმუნის თუ სხვა საეკლესიო შინაარსის მქონე ხელნაწერთა გაფორმებისაგან. საუკუნეების მანძილზე სახარების ტექსტებს საფუძვლად ედო განსაზღვრული მხატვრული ელემენტები და ტექსტში მათი განაწილების თანმიმდევრობა. ზოგიერთი ხელნაწერი მხოლოდ მახარებელთა პორტრეტებს შეიცავს, ნაწილი კი ტექსტთან დაკავშირებული სხვა სიუჟეტებითაც არის დასურათებული.

მინიატიურები სრულდებოდა მთელ გვერდზე ან ჩართული იყო უშუალოდ ტექსტში, შინაარსის შესაბამის ადგილებში. როდესაც მინიატიურები ცალკე ფურცლებზე იყო წარმოდგენილი, ისინი შესაძლებელია დამოუკიდებლადაც შეესრულებინა მხატვარ-მინიატიურისტს. როგორც ანდერძ-მინაწერები გვამცნობენ, ჯრუჭის I ოთხთავი გადაიწერა 936 წელს და მოიხატა 940 წელს თევდორეს მიერ. ამ მხატვრის მიერ შესრულებული მოხატულობა ტექსტისაგან დამოუკიდებლად, ცალკე ფურცლებზეა მოთავსებული (განსხვავებულია ტყავის ფაქტურაც) და მოგვიანებით, ოთხი წლის შემდეგ, არის ჩართული ტექსტში. ქართულ ხელნაწერებში მთელი რიგი შემთხვევები აღინიშნება, როცა მინიატიურებს სპეციალურად უკვეთავდნენ ხელნაწერის შესამკობად, შესაძლოა მისი გადანუსხვიდან რამდენიმე მოგვიანებითაც. მაგალითად, X საუკუნის ტბეთის I ოთხთავისათვის (ინახება პეტერბურგის საჯარო ბიბლიოთეკაში) სამოელ ეპისკოპოსმა XI საუკუნეში კონსტანტინოპოლში დაუკვეთა კამარები და მახარებელთა გამოსახულებანი. ოპიზის მოძღვარმა იოანემ, შესწირა რა ბერთის მონასტერს ბეშქენ ოპიზარის მიერ ჭედური ყდით შემკული სახარება (Q-906), სპეციალურად დაამშვენა ხელნაწერი მახარებელთა მინიატიურებით: „მე ვიშუენ ხატნი ნ(მიდა)თა მახარებელთანი და ჩაუსუ(ნ)ენ ოთხთავე თავთა შინა“ (340v-341v) – ეკითხულობთ ანდერძში; ხოლო XI საუკუნის ოთხთავში (A-845) მხოლოდ რამდენიმე საუკუნის შემდეგ ჩაურთავთ XV საუკუნის მინიატიურისტი-მხატვრის ანანიას მიერ შესრულებული მახარებელთა გამოსახულებანი.

ხელნაწერის ხელმეორედ შემოსვისას, მისი შექმნიდან გარკვეული დროის გასვლის შემდგომ, როგორც ჩანს, სხვა ხელნაწერიდანაც გადმოჰქონდათ მინიატიურები. ამ შემთხვევაში მინიატიურების ფურცლები უხეშად არის ჩამოჭრილი გვერდებზე. ამის მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ X საუკუნის

ოთხთავი (A-40), მცხეთის დავითნის (A-38) თავფურცელი ჯვრის გამოსახულებით ასევე კიდეებშემოჭრილია. არის შემთხვევა, როცა გადამწერი სარგებლობდა ორიგინალით, რომლის მოხატულობასაც იყენებდა ახალი ნუსხის მოსართავად. მაგალითად, ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის ხელნაწერში (Q-1082) იოსებ თბილელის მიერ გადაწერილი ტექსტისათვის გამოყენებულია ადრეული ხანის მოხატული ნუსხიდან შოთა რუსთაველის პორტრეტი და ოქროთი დაფერილი აშიები. რაც შეეხება იოსებ ზილიხანიანის (Q-1283) ნუსხას, აქ ჩართულია მინიატიურები, რომელთა მეორე მხარეს ადრეული ხანის ხელნაწერის იმავე შინაარსის ტექსტია შესრულებული.

შრომის ორგანიზაციის საკითხების შესწავლის დროს პირველ პლანზე გადამწერისა და მხატვრის ურთიერთობანი წამოიწევა. გადამწერი ის პიროვნებაა, რომელიც ქმნის წიგნის მხატვრულ არქიტექტონიკას, ტექსტის შინაარსის შესაბამისად აყალიბებს წიგნის საერთო დეკორაციულ სისტემას, ტექსტში ცალკეული მხატვრული ელემენტებისათვის სტოვებს ადგილებს მოსახატავად. გადამწერი მუშაობის პროცესში განსაზღვრავს ორნამენტული დეკორის ფორმატს და იკონოგრაფიული სქემების შესაბამისად მინიატიურების ფორმატსაც. იგი ითვალისწინებს იმ გარემოებას, თუ როგორ იშლება სასურათო სიბრტყეზე მოქმედება – სიგანეზე (მაგ. ხარება, შობა) თუ სიმაღლეზე (მაგ. ამაღლება, ჯვარცმა). ცხადია ეს გადამწერისაგან მოითხოვდა იკონოგრაფიული ნორმების ცოდნას. სავსებით შესაძლებელია, რომ მას გარკვეული იკონოგრაფიული სქემებითაც ესარგებლა. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ სინამდვილეში სამხატვრო სახელმძღვანელოების არსებობა ცნობილი არ არის.

ქართულ ხელნაწერებში ხშირია შემთხვევები, როცა ტექსტში დაუმთავრებელი მინიატიურები ან მოსახატავად განკუთვნილი თავისუფალი ადგილებია დატოვებული. ეს გარემოება მიანიშნებს იმაზე, რომ ხელნაწერში ჯერ ტექსტი სრულდებოდა, ხოლო შემდეგ იხატებოდა. მაგალითად, „ქილილა და დამანას" ერთ-ერთ ნუსხაში ილუსტრაციებისათვის განკუთვნილ მრავალ ადგილას გადამწერის ხელით მიწერილია – „დასახატავი". ხშირად გადამწერის ხელითვე წინასწარ ხდებოდა ტექსტში მინიატიურისათვის განმარტებითი ნარწერების შესრულება. მაგალითად, შემოქმედის გულანში (Q-103) ვხვდებით მითითებებს: „დიდი ანდრია დახატე" (510r), „ამაზედ მეზვერე და ფარისველი დახატე" (433v). ასეთ შემთხვევაში ორი მომენტია გასათვალისწინებელი: გადამწერი ან თვითონ არჩევს კომპოზიციებს შინაარსის შესაბამისად ან ახდენს დედანში არსებული სცენების განმეორებას.

ჩვეულებრივ მინიატიურის საერთო ზომა, როცა მას მთელი გვერდი უკავია, ხელნაწერის ფორმატით განისაზღვრება (A-25, 120v). თხრობითი ციკლის შემთხვევაში, როცა ტექსტი მრავალი მინიატიურითაა დასურათებული, ე. ი. მინიატიურები ტექსტშია ჩართული, მათი განაწილება შემდეგი პრინციპით ხდება: როცა ტექსტი ორ სვეტადაა დაწერილი, მინიატიურის სიგანე შეესაბამება სვეტის სიგანეს (მაგ. II ჯრუჭისა და მოქვის ოთხთავები); იმ შემთხვევაში, როცა მინიატიურას უკავია ორ სვეტად ნაწერი ტექსტის მთელი სიგანე (H-1667, 10r),

სავარაუდოა, რომ გადამწერი სარგებლობდა იმ მოხატული დედნით, სადაც ტექსტი და ამის შესაბამისად მინიატიურაც გვერდის მთელ სიგანეზე იყო გაშლილი. მინიატიურების ჩართვა სხვადასხვა გადამწერის მიერ სხვადასხვა ხელნაწერში განსხვავებულია. მაგალითად, მოქვის ოთხთავში (Q-902, 98v) მინიატიურა „ჯვარცმა“ უშუალოდ მისდევს ტექსტს, გელათის ოთხთავში, სადაც გვერდის მთელ სიგანეზეა ტექსტი დანერილი, მინიატიურა „ქრისტეს ცდუნება მაღალ მთაზე“ (Q-908, 22v) შინაარსის შესაბამის ადგილას, მარჯვნივ არის მოთავსებული. რაც შეეხება ჯრუჭის II ოთხთავს (H-1667) არის შემთხვევები, როცა ტექსტის დამასურათებელი მინიატიურა რამდენიმე ქვეთავის შემდეგ არის ჩართული.

შუა საუკუნეების წიგნის ხელოვნებაში ცნობილია ისეთი შემთხვევები, როცა მხატვარი და გადამწერი ერთიდაიგივე პიროვნებაა. ხელნაწერი წიგნის მოხატულობის შესწავლამ ტექსტთან მიმართებაში მრავალი მაგალითი გამოავლინა იმისა, რომ გადამწერი ხელნაწერის მომხატველიც იყო. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ამგვარ ხელნაწერებში გადამწერი ძირითადად ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებელია. ასეთ შემთხვევებს უმეტესად „ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერებში ვხვდებით. ორნამენტული დეკორის ურთიერთმიმართება ტექსტთან, საზედაო ასოების სტილის მსგავსება ორნამენტულ მხატვრობასთან გადამწერისა და მხატვრის იდენტიფიკაციის საშუალებას იძლევა. ეს კი თავის მხრივ შრომის განაწილების პრინციპებს უკავშირდება. მაგალითად, XI საუკუნის ერთ-ერთ ხელნაწერში, გრიგოლ ღვთისმეტყველის კრებულში (Ⴀ-87), საზედაო ასოების განსხვავებული სტილი პალეოგრაფიულად განსხვავებული ხელით შესრულებული ტექსტის ნაწილების დადგენის საშუალებას იძლევა, რამდენადაც თითოეული ოსტატი განსხვავებული საზედაო ასოებითა და თავსამკაულებით ამკობს თავის მიერ გადაწერილ ტექსტს. X საუკუნეში მიქაელ მოდრეკილის საგალობელთა კრებულში (S-425) მოხატული საზედაო ასოებისა და თავსამკაულების მხატვრულმა სტილმა გამოკვეთა ხელნაწერის შესრულებაში მონაწილე ორი გადამწერის – მიქაელ მოდრეკილისა და ეფთვიმეს ხელწერა. არ არის გამორიცხული, რომ გადამწერი მინიატიურების შემსრულებელიც იყო. ჯრუჭის II ოთხთავში (H-1667) გადამწერი მიქელი ხელნაწერის ერთ-ერთ მხატვრად გვევლინება. ივ. ჯავახიშვილი გადამწერთა შორის შრომის მოწესრიგების საკითხთან დაკავშირებით აღნიშნავდა, რომ ცალკეულ გადამწერელთა გარდა არსებობდა ჯგუფობრივი გადამწერებიც, როცა ერთი გადამწერი ხელნაწერის ტექსტის გადაწერას ხელმძღვანელობდა და ჯგუფის უფროსად ითვლებოდა. გამორიცხული არაა, რომ ჯრუჭის II ოთხთავში ხელნაწერის მხატვრული კომპოზიცია მიქაელის ჩანაფიქრით შესრულდა. სავსებით დასაშვებია, რომ მას უხდებოდა ტექსტსა და მინიატიურებს შორის თანაფარდობის მოწესრიგება და მონაწილეობას ღებულობდა ხელნაწერის მოხატვაშიც.

ხელნაწერის მოხატულობაზე ზოგ შემთხვევაში ორი ოსტატი მუშაობდა: გადამწერი-დეკორატორი და მხატვარი-მინიატიურისტი. შეიძლება დავასახელოთ

მაგალითები, როცა შრომის ამგვარი განაწილება შეინიშნება. მაგალითად, XIII საუკუნის იენაშის ოთხთავში (დაცულია სვანეთში, მესტიის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში) გადამწერი იონა ასრულებს თავსამკაულებს, საზედაო ასოებს, კამარებს, (შრომის ამგვარი განაწილება ანდერძ-მინაწერებმაც დაადასტურეს), ხოლო მახარებელთა მინიატიურები სტილისტურად განსხვავდებიან ორნამენტული ნახატისაგან და სხვა ოსტატის მიერაა შესრულებული. XIII საუკუნის ოთხთავში (H-1870), როცა თავსამკაულთა ნახატი გიორგი გადამწერს ეკუთვნის, მახარებელთა მინიატიურას კი (შემორჩენილია მხოლოდ იოანეს გამოსახულება) პროფესიონალი ოსტატი ასრულებს.

ქართული ხელნაწერის მხატვრობას ერთი და ზოგჯერ რამდენიმე მხატვარი ასრულებდა. ჯრუჭის I ოთხთავის (H-1660), ასტრონომიული ტრაქტატის (A-65), გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულების (A-109), ზატიკის (A-734) მოხატულობა ერთი ოსტატის მიერ შესრულებული ჩანს, ხოლო გელათის (Q-908), II ჯრუჭის (H-1667), შემოქმედის გულანის (Q-103), ყანჩაეთის ჟამნ-გულანის (H1452), წერეთლისეული ვეფხისტყაოსნის (S-5006) ხელნაწერებში რამდენიმე ოსტატის ხელი გამოირჩევა.

მრავალი მინიატიურით დასურათებულ ხელნაწერებში, როცა მინიატიურები ტექსტშია ჩართული და ისინი რამდენიმე ოსტატის მიერაა შესრულებული, აქ მხატვართა შორის შრომის განაწილების რთულ სისტემასთან გვაქვს საქმე.

შუა საუკუნეების ქართული მოხატული ხელნაწერი ნიგნის მხატვრული ორგანიზმის შექმნაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო გადამწერსა და მხატვარს შორის, არამედ მინიატიურისტ-მხატვართა შორის შრომის განაწილების საკითხის გათვალისწინებას. ამის საშუალებას კი ისევ და ისევ მხატვრული მასალა იძლევა. უნდა აღინიშნოს, რომ მრავალი მინიატიურით დასურათებულ ხელნაწერებში შრომის ორგანიზაცია, ოსტატთა შორის შრომის განაწილების პროცესების დადგენა, განსაკუთრებით კი მხატვარ-ოსტატთა ხელნაწერის გარჩევა უკავშირდება მთელ რიგ მხატვრულ და პალეოგრაფიულ თავისებურებებს. ხელნაწერის მთლიანი მხატვრული ორგანიზმის გასარკვევად საჭიროა არა მარტო შესრულების მანერისა და განსხვავებული მხატვრული სტილის დადგენა, არამედ უნდა ჩატარდეს ნიგნის დეკორაციული სისტემის საერთო ანალიზი, უნდა განისაზღვროს ტექსტის მხატვრულ-კომპოზიციური ურთიერთობა ორნამენტულ დეკორთან და მინიატიურებთან მიმართებაში, სიუჟეტური სცენების იდენტურობა, კომპოზიციების შინაარსობლიეი ურთიერთობა ტექსტთან და ა. შ.

როგორც აღინიშნა, მრავალი მინიატიურით დასურათებულ ხელნაწერებში, თუ გავითვალისწინებთ გადამწერთა და მხატვართა ან მხატვართა შორის ურთიერთობებს, შრომის ორგანიზაციის საკითხის კვლევა რთულია. როცა ხელნაწერში 350 მინიატურაა, ძნელია ამ სიუჟეტების დაჯგუფება, ცალკეული მხატვრის ხელწერის გამორჩევა. ეს მოითხოვს მკვლევარისაგან დიდ და დაძაბულ შრომას. ეკლესიაში მაყურებლის თვალწინ დაახლოებით 30-ზდე სიუჟეტი იშლება, რომლის აღქმა არ არის ძნელი, რამდენადაც ეს სცენები

ერთბაშად და ერთდროულად აღიქმება. დასურათებულ ხელნაწერში კი შლით ფურცლებს და თანდათანობით შედიხართ შინაარსის ამსახველ სამყაროში. გარდა ამისა, ცალკეული მხატვრის ხელწერის, სტილის, ფერადოვნების დასადგენად გადამოწმება ხდება ხელნაწერი ფურცლების ხელახალი გადაშლის საფუძველზე. აქ ხელნაწერის ხელშეუხებლობის ფაქტორსაც ვანყდებით.

როგორ ნაწილდებოდა ხელნაწერი წიგნის მომხატველთა შორის შრომითი პროცესი, ამის თაობაზე ვარაუდით შეიძლება მსჯელობა. ქართულ ხელნაწერებში ხშირად გვხვდება დაუმთავრებელი ორნამენტული ნახატობა და მინიატიურები. მაგალითად, XIII საუკუნის ლაფსყალდის ოთხთავში (ინახება სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში) სახარებათა თავების ჩამომთვლელი ნუსხების დასაწყისში თავსამკაულები შეუფერავია. ნახატობა მხოლოდ შინდისფერი კონტურითაა აღნიშნული. ვისრამიანის (S-3702) ხელნაწერში მთელ რიგ შემთხვევებში დაუმთავრებელი მინიატიურებია კონტურული ნახატით წარმოდგენილი. არ არის გამორიცხული, რომ ხელნაწერებში მინიატიურების კონტურულ მონახაზებს ერთდროულად ერთი მხატვარი ასრულებდა, ხოლო შემდეგ ფერმწერი ოსტატი ამთავრებდა. მასალიდან ასევე არ ჩანს, რომ მხოლოდ ერთი ოსტატი ასრულებდა ტექსტში თანმიმდევრულად განაწილებულ მინიატიურებს. რთულია თემატურად მხატვრის საქმიანობის განსაზღვრაც. თემატურად მინიატურების გაერთიანების რამდენიმე შემთხვევაა მხოლოდ შენიშნული ჯრუჭის II ოთხთავში (H-1667). მაგალითად, ერთმანეთის თანმიმდევრულად განლაგებული მინიატიურები „სწავლებანი ცხოვრების წესებზე“ (163rv, 164r, 165v) ერთი მხატვრის მიერაა შესრულებული.

II ჯრუჭის ოთხთავში რ. შმერლინგი ოთხ ძირითად ოსტატს გამოარჩევს. აშკარად ჩანს, რომ აქ სხვადასხვა ოსტატის ხელი ერთმანეთს ენაცვლება, ძნელია მხატვრებს შორის მინიატიურების განაწილებაში რაიმე კანონზომიერების დადგენა. სტილისტურმა დაკვირვებებმა ცხადყო, რომ მინიატიურების განაწილება არ ხდებოდა რვეულების მიხედვით. არც ის შეინიშნება, რომ გარკვეული კომპოზიციური ციკლი ერთი ოსტატის მიერ იყოს შესრულებული. როგორც ჩანს არსებობდა მჭიდრო კონტაქტი, ერთიანი გარემო – მონასტერთან არსებული სამუშაო სენაკი. გადამწერი წერდა და იქვე აწვდიდა ხელნაწერ ფურცლებს მოსახატავად მხატვრებს. როგორც ჩანს დღის ხანგრძლივობა განსაზღვრავდა ოსტატთა საქმიანობას, ისინი უშურველად ასრულებდნენ მთელი დღის განმავლობაში სამუშაოს.

მხატვრებს შორის შრომის განაწილებას ადგილი ჰქონდა ქართული ეკლესიების კედლის მოხატულობაშიც, სადაც ზოგჯერ გამოარჩევენ ძირითად ოსტატს, რომელიც მოხატულობის ხელმძღვანელად ითვლებოდა. მაგალითად, მცხეთის სვეტიცხოველის ტაძრის შიგნით მდებარე „სვეტის“ კედლები გრიგოლ გულჯავარასშვილს თანაშემწეების დახმარებით მოუხატავს. როგორც წერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, საქართველოში ადრეული ხანიდანვე ცნობილია მხატვართა უფროსის თანამდებობა. 1939 წელს სამთავროს ნეკროპოლში ნაპოვნ ეპიტაფიაში მოხსენიებული ავრელი აქოლისი

ხუროთმოძღვარი და მხატვართუხუცესი იყო. ტერმინი „მხატვართუხუცესი", თ. ყაუხჩიშვილის მითითებით, ბერძნულ წერილობით ძეგლებში არ არის ცნობილი და, როგორც ჩანს, ეს თანამდებობა სპეციალურად საქართველოში იყო შემოღებული. ფრესკების მომხატველებს შორის ამგვარი დიფერენციაცია აღინიშნება XI საუკუნის სვანეთის ფერნერულ ძეგლებში: თევდორე, რომელსაც ეკუთვნის იფრარისა და ნაკიფარის მოხატულობა, ანდერძში თავის თავს „მეფის მხატვარს" უწოდებს, ხოლო წვირმის, კვირიკესა და ივლიტას ეკლესიების მოხატულობა, როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, თევდორეს და მისი მოწაფეების მონაწილეობითაა შექმნილი.

მოხატული ხელნაწერი წიგნის შექმნას თავისი სპეციფიკა გააჩნია. განსხვავებით იმ საფერწერო საშუალებებისაგან, რომელსაც მონუმენტალისტი მხატვარი ფლობდა, მინიატიურულ მხატვრობას სხვა განსწავლულობა და ოსტატობა სჭირდებოდა. სწორედ ამიტომ X საუკუნის ერთ-ერთ ხელნაწერში (A-19) კედლის მომხატველები სპეციალური ტერმინით – „ტაძრის მწერალნი" მოიხსენიებიან.

ჩვენი მდიდარი ეროვნული საგანძური დასურათებული ხელნაწერების შექმნასთან დაკავშირებულ კიდევ მრავალ საკითხს წარმოაჩენს.

## დამოწმებული ლიტერატურა:


1. გ. ალიბეგაშვილი, XI-XII სს. ქართული ხელნაწერი წიგნის დასურათების მხატვრული პრინციპები, თბილისი, 1966.
2. Ш. Амиранашвили, Грузинская миниатюра, Москва, 1966.
3. ს. ბარნაველი, II ჯრუჭის კოდექსის ორი წარწერა, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, XXI, 5, 1958.
4. ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბილისი, 1967.
5. თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, მიმომხილველი, ტ. II, თბილისი, 1951.
6. В. Лихачева, Искусство книги (Константинополь XI в.), Москва, 1976.
7. ელ. მაჭავარიანი, ასლისა და დედნის ურთიერთმიმართებისათვის ძველი ქართული ხელნაწერების მიხედვით, მრავალთავი, XX, 2003.
8. О. Подобедова, Некоторые проблемы изучения древне-русской рукописной книги (Рукописная книга), Москва, 1972.
9. რ. შმერლინგი, ე. წ. მეორე ჯრუჭის კოდექსის ოსტატები, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბილისი, 1958.
10. Р. Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI вв., Тбилиси. 1967.
11. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1940.

I საერთაშორისო სიმპოზიუმის – „ქართული ხელნაწერი" მოხსენებათა თეზისები, თბ., 2009, გვ. 169-170

# ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა შესწავლის ისტორია[1]

ქართული მოხატული ხელნაწერი წიგნი მდიდარ მასალას შეიცავს შუასაუკუნეების ორნამენტული შემკულობისა თუ მინიატიურული მხატვრობის შესასწავლად. წიგნის მოხატულობა შინაარსის მიხედვით მრავალფეროვანია. შემკული და დასურათებულია უმთავრესად სასულიერო ხასიათის ხელნაწერები (ძირითადად ოთხთავები) და ასევე საერო ხასიათის ძეგლები. შესრულების მანერით, საფერწერო ტექნიკით, ნაირსახოვანი ორნამენტული მოტივებით, შინაარსის დამასურათებელი მინიატიურებით ქართული მოხატული ხელნაწერები შუასაუკუნეების წიგნის მხატვრობის მსოფლიო შედევრებს არ ჩამოუვარდებიან. როგორც ცნობილია, პირველი მოხატული წიგნი IX საუკუნიდანაა შემორჩენილი, თუმცა IX-X სს. ხელნაწერთა შესრულების მხატვრული დონე მიგვითითებს ადრეული მოხატული ხელნაწერების არსებობაზე.

ქართული მოხატული ხელნაწერები ძირითადად თავმოყრილია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში. ერთეულების სახით ისინი დაცულია საქართველოსა და ასევე უცხოეთის ნიგნსაცავებსა და მუზეუმებში.

ქართული ხელნაწერებით ჯერ კიდევ XIX საუკუნეში დაინტერესდნენ ქართველი თუ უცხოელი მკვლევარები და მოგზაურები, მაგრამ ხელნაწერი წიგნები მათ აინტერესებდათ როგორც ფილოლოგიური და ისტორიული დაკუმენტი.

1929 წელს ს. ჯანაშიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმში ჩამოყალიბდა ხელნაწერთა განყოფილება, რამაც საფუძველი ჩაუყარა ხელნაწერი წიგნების, ისტორიული საბუთებისა და პირადი არქივების შეგროვებასა და ერთად თავმოყრას. 1939 წელს ივ. ჯავახიშვილის მიერ იყო შედგენილი ინსტრუქცია ამ მასალის შესასწავლად. 1953 წლიდან ხელნაწერთა განყოფილებას პროფ. კ. გრიგოლიას შემდეგ ხელმძღვანელობდა ილ. აბულაძე. მისივე თაოსნობით ამ განყოფილების საფუძველზე 1958 წელს საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიასთან ჩამოყალიბდა ხელნაწერთა ინსტიტუტი. უნდა აღინიშნოს, რომ მსგავსი სამეცნიერო დაწესებულება მაშინ საბჭოთა კავშირში არ არსებობდა. 1962 წელს ინსტიტუტს მიენიჭა კ. კეკელიძის სახელი. ამჟამად იგი ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრია.

ხელნაწერი წიგნის მოხატულობის შესწავლა XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან დაიწყო. პირველი ნაშრომი მოხატული ხელნაწერების შესახებ გამოქვეყნდა 1940 წელს. ეს არის რ. შმერლინგის მიერ გამოცემული ალბომი, სადაც თავმოყრილია მხატვარ პოლტორაცკის მიერ 1904 წელს შესრულებული ასლები,

[1] მოხსენება წაკითხულია I საერთაშორისო სიმპოზიუმზე: „ქართული ხელნაწერი" თბილისში ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში 2009 წელს.

რომლებიც გ. ჩუბინაშვილმა ჩამოიტანა მოსკოვის ცენტრალური სახელმწიფო სარესტავრაციო სახელოსნოდან.

ქართული მოხატული ხელნაწერების შესწავლაზე მუშაობდნენ გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის თანამშრომლები: რ. შმერლინგი IX-XI სს. მოხატული ხელნაწერებზე, ლ. შერვაშიძე დავითნის ბატალურ სცენებზე, გ. ალიბეგაშვილი XI-XIII სს. სვინაქსრის, ზატიკის და გრიგოლ ღვთისმეტყველის თხზულებათა კრებულის დასურათების პრინციპებზე. ს. ბარნაველმა ამოიკითხა ჯრუჭის II ოთხთავში გადამწერისა და მხატვრის – მიქაელის ანდერძი. ვ. ბერიძემ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერების საფუძველზე წარმოადგინა ძველ ქართველ ოსტატთა შესახებ ცნობები. მნიშვნელოვანია ასევე ი. ხუსკივაძის გამოკვლევები ირანული გავლენით შექმნილ საერო შინაარსის მინიატიურებზე, ფ. დევდარიანის ნაშრომი XVII ს. დასურათებული გულანების შესახებ. ქართული სამინიატიურო ხელოვნების მოკლე მიმოხილვა IX-XVII საუკუნეების ფარგლებში ეკუთვნის შ. ამირანაშვილს. მანვე შეისწავლა ვეფხისტყაოსნის დასურათებული ხელნაწერები.

ქართული ხელნაწერი წიგნის მოხატულობით დაინტერესდნენ ხელოვნებათმცოდნეები ი. ჭიჭინაძე (მას ეკუთვნის მონოგრაფია მოქვის ოთხთავის მოხატულობის შესახებ), ლ. ოსეფაშვილი (გამოიკვლია ოთხთავის თაეფურცლის კომპოზიციები) და მ. აბუთიძე (შეისწავლა სახელმწიფო ეროვნულ მუზეუმში დაცული დასურათებული ფსალმუნი). უნდა აღინიშნოს, რომ ქართველი ხელოვნებათმცონეების კვლევის საგანი იყო არა მარტო ცალკეული ხელნაწერები, არამედ თემატურად გაერთიანებული მოხატულობის ნიმუშები. თითქმის ყველა მკვლევარს დაცული აქვს საკანდიდატო ან სადოქტორო დისერტაცია. მათი ნაშრომები გამოქვეყნებულია სტატიებისა და მონოგრაფიების სახით. ისინი მონაწილეობას იღებდნენ ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ საერთაშორისო სიმპოზიუმებზე. ვ. ბერიძის ხელმძღვანელობით ოთხი ასეთი სიმპოზიუმი იყო მოწყობილი.

ქართული მოხატული ხელნაწერებით დაინტერესდნენ უცხოელი კოლეგებიც: ო. პოდობედოვა, ვ. ლიხაჩოვა, ტ. ველმანსი, სირარპი დერ-ნერსესიანი, ჰ. ბუშჰაუზენი, ალ. სამინსკი, ა. პუცკო, დ. ლაზარევი და სხვანი.

საქართველოს პოლიტიკურმა ურთიერთობამ განაპირობა ჯერ ელინისტურ სამყაროსთან, ხოლო შემდგომ ბიზანტიასა და ირანის მხატვრულ ნრეებთან კონტაქტი. განსაკუთრებით საზღვარგარეთის სამწიგნობრო კერებში ქართველი და უცხოელი ოსტატების ურთიერთთანამშრომლობამ თავისი კვალი დაამჩნია ქართული წიგნის მოხატულობაზე. ამიტომაც მეცნიერთა ძირითად ამოცანად რჩება ამ ურთიერთობათა ფონზე ეროვნული თავისებურებების გამოვლენა. ამის დასტურად ხელოვნებათმცოდნეების ნაშრომებში მოხმობილია შედარებითი მასალა ბიზანტიური, სომხური, ირანული ხელნაწერი წიგნებიდან.

ხელნაწერთა ისნტიტუტის დაარსებამ 1958 წლიდან დასაბამი მისცა ქართული მოხატული ხელნაწერების სისტემურ შესწავლას. დღიდან დაარსებისა ილია აბულაძის ინიციატივით ელ. მაჭავარიანის მიერ დაიწყო მოხატულ ხელნაწერთა აღნუსხვა და შესწავლა. დაიბეჭდა კითხვარი თითოეული ხელნაწერი-

სათვის მხატვრული ელემენტებისა და მოხატულობის დახასიათების მიზნით. ეს ის პერიოდია, როცა ნაწილობრივ იყო დაბეჭდილი ხელნაწერთა ფილოლოგიური ხასიათის აღწერილობანი, კერძოდ საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების (H კოლექციის) ექვსი ტომი, საეკლესიო ფონდის (A კოლექცია) IV და V ტომები და ახალი (Q კოლექციის) ორი ტომი.

ელ. მაჭავარიანის მეცნიერული მუშაობა წარიმართა ორი მიმართულებით: ქართული დამწერლობის განვითარებისა და ხელნაწერთა მხატვრული შემკულობის შესწავლის თვალსაზრისით. მის მიერვე შსრულებული გრაფიკული ჩანახატები და ფერადი ასლები დაერთვის საილუსტრაციოდ მის ნაშრომებს. პარალელურად იგი ასრულებდა ასლებს საგამოფენო ექსპოზიციებისათვის. მისი ხელმძღვანელობით შედგა ჯგუფი მხატვრებისა, რომელთაც შეასრულეს ამჟამად ეროვნულ ცენტრში მოქმედი საგამოფენო ექსპოზიცია (მულაჟების სახით წარმოდგენილი ასლების უმეტესობა შესრულებულია მხატვარ ლ. ქავთარაძის მიერ). ელ. მაჭავარიანი ხელმძღვანელობდა ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის სამ ასპირანტს: ნ. კეციანს (მუშაობდა ლარგვისის მხატვრული სკოლის ხელნაწერებზე), ელ. ამირანაშვილს (სადისერტაციო თემა ეხებოდა IX-XI სს. მახარებელთა გამოსახულებებს) და მ. კარანაძეს (გამოაქვეყნა ნაშრომი ხელნაწერთა ყდების გაფორმების შესახებ).

ხელნაწერთა ეროვნური ცენტრის მეცნიერ-თანამშრომელმა ნ. ქავთარიამ დისერტაცია დაიცვა საზღვარგარეთის მნიშვნელოვანი საგანმანათლებლო ცენტრის – შავი მთის ხელნაწერთა მოხატულობაზე. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში მუშაობა მიმდინარეობს მინიატურათა კორპუსის საგამომცემლოდ მომზადებაზე (IX-XV სს. დასურათებული ხელნაწერები აღწერილია ელ. მაჭავარიანის, ხოლო XVI-XVIII სს. ხელნაწერები – ნ. ქავთარიას მიერ). ელ. მაჭავარიანის მიერ შესრულებულია ენციკლოპედიური ხასიათის სამუშაო: „ქართული ხელნაწერი წიგნის მომხატველები". ამჟამად ტექნიკური საშუალებების გამოყენებამ განსაზღვრა ხელნაწერთა შესწავლის ტემპი და ხარისხი. წიგნის მოხატულობის ნიმუშებთან დაკავშირებით მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხია წარმოჩენილი, კერძოდ ხელნაწერის წიგნის შემქმნელ ოსტატთა შორის შრომის განაწილება, ანდერძ-მინაწერებში დაცული შემკულობის ელემენტების ტერმინებისა თუ მომხატველთა ეპითეტების გამომზეურება, დასურათების პრინციპების განსაზღვრა და სხვ. თუმცა დღეისათვის ჯერ კიდევ ბევრია შესასწავლი და გამოსაქვეყნებელი.

ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის საგამოფენო დარბაზში მოხატულ ხელნაწერთა მუდმივმოქმედი ექსპოზიციაა. საეკლესიო სადღესასწაულო დღეებთან დაკავშირებით ხშირია სატელევიზიო გადაცემები. იბეჭდება ცალკეული თუ თემატურად გაერთიანებული მინიატიურების ბუკლეტები. ყოველივე ზემოთაღნიშნული ხელს უწყობს ჩვენი ეროვნული საგანძურის გამომზეურებასა და პოპულარიზაციას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა ფაქსიმილური გამოცემები ხელს შეუწყობენ ორიგინალების დაცვას მომხმარებლებისაგან.

ჟურნ. „მუდმივი კავშირის სამყარო",
№52, თბ., 2010, გვ. 42-47

## ქართული დამწერლობა

**როდის და როგორ შეიქმნა ქართული ანბანი,
რას ეფუძნება მისი თვითმყოფადობა?..**

„შენ აკენის პიმნო, ცრემლო სამარის,
იბერის ენავ, ენავ თამარის"

**ირაკლი აბაშიძე**

ქართული ანბანის შექმნას ფარნავაზს მიაწერენ, რომელიც ძვ. წ. III საუკუნეში მეფობდა. XI ს-ის ისტორიკოსი ლეონტი მროველი ისტორიულ თხზულებაში მოგვითხრობს, რომ იგი იყო ქართველთა პირველი მეფე და მან შექმნა ქართული ანბანი. ცხადია, საკუთარი დამწერლობის შექმნა სავსებით შეესაბამებოდა ქართული ეროვნული სახელმწიფოებრიობის ჩამოყალიბებას. ფარნავაზმა დააწესა თავისი სახელობის უზენაესი ღვთაებაც – არმაზი და მისი კერპი მაღალ მთაზე, მცხეთასთან ახლოს აღმართა. არმაზი – ფარნავაზის სპარსული სახელია. მას დედა სპარსელი ჰყავდა. „ქართლის ცხოვრებაში" ვკითხულობთ: „ესე ფარნავაზ იყო პირველი მეფე ქართლსა შინა ქართლოსის ნათესავთაგანი. ამან განავრცო ენა ქართული და არაღარაი იზრახებდა სხუაი ენა ქართლსა შინა თვინიერ ქართულისაი და მაშინ შექმნა მწიგნობრობაი ქართული".

„ქართლის ცხოვრების" ამ ცნობის მიხედვით უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქართულ ენაზე შესრულებული წერილობითი ძეგლები ჩვენს წელთაღრიცხვამდეც არსებობდა. სულხან-საბა ორბელიანი „მწიგნობარს" წერილთ ოსტატს უწოდებს. ივ. ჯავახიშვილის განმარტებით კი „მწიგნობრობა" ანბანის, საწერ-ნიშნების ზოგადი სახელია.

ქართული ანბანის წარმომავლობის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში (ივ. ჯავახიშვილის, თ. გამყრელიძის, რ. პატარიძის, თ. ჩხენკელისა და სხვათა ნაშრომებში) სხვადასხვა აზრია გამოთქმული. ამ მეცნიერთა თვალსაზრისით, ქართული ანბანის ჩამოყალიბება ფინიკიურ ასო-ნიშნებს ან ბერძნულ ანბანურ სისტემებს უკავშირდება.

მსოფლიო დამწერლობის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე, სხვადასხვა დროს, გამოიყენებოდა განსხვავებული გრაფიკული ნიშნები. ადრეულ ეტაპზე ამ ნიშანს ჰქონდა თხრობითი, სიუჟეტური ხასიათი. მას ხატოვანი, ანუ პიკტოგრაფიული დამწერლობა ჰქვია (აზრს გამოხატავდა ნახატი).

განვითარების მომდევნო ეტაპზე ყოველი გრაფიკული ნიშანი გამოსახავდა აზრს, იდეას. ეს იყო იდეოგრაფიული, ანუ ლოგოგრაფიული დამწერლობა. შემდგომ ნიშანმა მარცვლოვანი მნიშვნელობა მიიღო და დამწერლობას მარცვლოვანი, ანუ სილაბური ეწოდა.

პირველ, ანუ ფინიკიურ ანბანში 22 ასო-ნიშანი განსაზღვრული ბგერის გამოხატულება გახდა. ამ ანბანმა დაამკვიდრა ფონეტიკური, გამარტივებული წერის სისტემა, რომელმაც ბგერების გრაფიკული გამოსახულება გაანთავისუფლა ძველი, სიმბოლური რთული ფორმებისაგან.

ფინიკიური ანბანის ასო-ნიშნები საფუძვლად დაედო არქაული ბერძნულის გრაფიკას, რომელიც ფინიკიური ასო-ნიშნების გარდაქმნის შედეგად ჩამოყალიბდა ძვ. წ. IX საუკუნეში. დამწერლობის განვითარების ისტორიაში კლასიკური ბერძნული ანბანი სრულიად ახალი საფეხურია. მან არქაული ბერძნული ასო-ნიშნები გრაფიკულად დახვეწა და ძვ. წ. V საუკუნეში შეიქმნა მონუმენტური სახის დამწერლობა.

ქართული ასომთავრული, გრაფიკული თვალსაზრისით, დამწერლობის სრულიად ახალი სახეა. სტილისტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემა შეიქმნა ერთბაშად, ერთი ოსტატის მიერ, სხვა ანბანებიდან რომელიმე ასოს მოხაზულობის გარდაქმნისა თუ გადმოტანის გარეშე. რაც შეეხება ანბანური რიგის დაწესებას – ასოთა სახელდებას რიცხვითი მნიშვნელობების მინიჭებით, გრაფიკული ნიშნების შექმნისთანავე მოხდა.

ქართველმა ოსტატმა გრაფიკული სისტემის შესაქმნელად წინასწარ აღებული პირობითი ნიშნები – წრე და ხაზი – გამოიყენა და მათგან წარმოებული 9 ელემენტის კომბინირების საფუძველზე ქართულ ასო-ნიშანთა მოხაზულობანი შექმნა. ქართულ ანბანში გამონაკლისია ასო „ჯანი“, რომელიც იესო ქრისტეს ინიციალების „ინისა“ და „ქანის“ გადაჯვარედინების შედეგად არის შემდგარი. საკუთარ ნიადაგზე შექმნილი ქრისტეს მონოგრამა, როგორც ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლური გამოსახულება, ქართულ ანბანს ქრისტიანობის მიღებისთანავე უნდა დამკვიდრებოდა.

ასომთავრული დამწერლობის გრაფიკული საფუძვლები, რომელიც ქართველმა ხელოვანმა ზუსტ მათემატიკურ გაანგარიშებაზე ააგო, კოსმოსთან და ძველ ქართულ არქიტექტურულ ფორმებთან პოულობს კავშირს. კვადრატი ურთიერთგადამკვეთი ხაზებითა და მასში ჩაწერილი წრით საფუძვლად უდევს მარტივი გეგმის მქონე უძველეს არქიტექტურულ ნაგებობებს – დარბაზული ტიპის შენობიდან დაწყებული მცხეთის ჯვრის ჩათვლით. თავის მხრივ, კვადრატი ურთიერთგადამკვეთი შუა ხაზებით და მასში ჩაწერილი წრით ორ დიდ კოსმიურ სიმბოლოს – მიწისა და ცის ერთიანობას უკავშირდება, ხოლო კვადრიფოლიუმი სამყაროს შეცნობადობის პირველწყაროა. კვადრიფოლიუმი ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ოთხყურა ჯვრის იდენტურია და მან ქრისტიანულ აღმოსავლეთში დიდი გავრცელება ჰპოვა.

ქართული ანბანური დამწერლობის სამი გრაფიკული ნაირსახეობა არსებობს: ასომთავრული, ნუსხური და მხედრული.

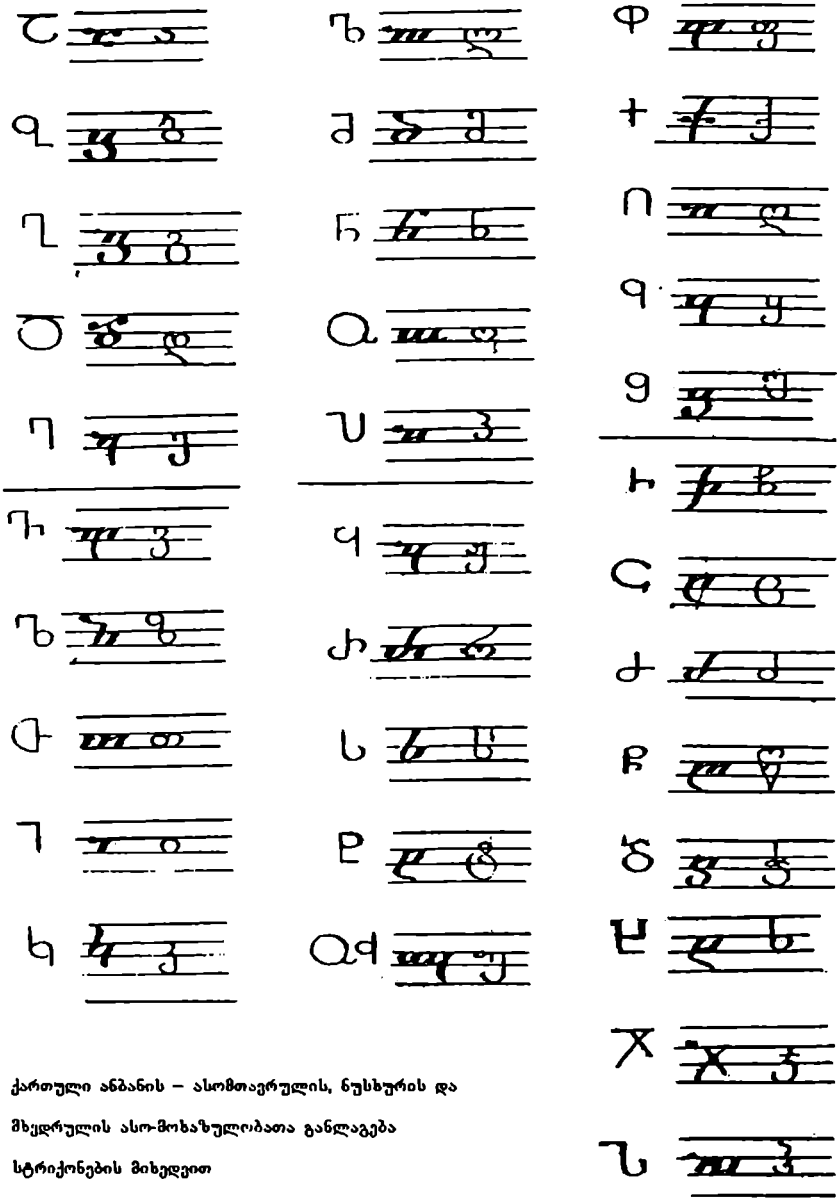
ქართულმა დამწერლობამ გრაფიკული განვითარების ხანგრძლივი და

რთული გზა განვლო. დღევანდელი მხედრული დამწერლობა ნუსხურის ასომთავრულობათა ცვლილებების საფუძველზეა შექმნილი, ხოლო ნუსხურს ასომთავრულმა მისცა დასაბამი. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ცვლილებები დამწერლობაში სწრაფი გამარტივებული წერისკენ მისწრაფებამ გამოიწვია. წიგნებზე მზარდმა მოთხოვნილებამ დროისა და მასალის ეკონომია განაპირობა.

ნუსხური დამწერლობა, რომლის ასოთა მოხაზულობანი მთავრულის გრაფიკული განვითარების შედეგია, განსხვავებული სტილისტური თავისებურებებით ხასიათდება: ჩამოყალიბებულია ოთხხაზოვანი სისტემა, ასოები სხვადასხვა სიმაღლისაა და გვერდზე გადახრილი. სიტყვაში ასოები გაბმით, უინტერვალოდ იწერება. დამწერლობის ამ სახეს „კურსივიც“ ეწოდება. ასომთავრულსა და ნუსხურს „ხუცურსაც“ უწოდებენ, რადგან მათ ბერები იყენებდნენ. მხედრული დამწერლობა (იგი სამოქალაქო საქმეებისთვის იხმარებოდა) კიდევ მეტად ამარტივებს ასოთა დაწერილობას. თითოეული მოხაზულობა ხელის აუღებლად სრულდება. ძველ ქართულ დამწერლობაში 38 ასო-ნიშანი იყო. ამჟამად 5 ასო-ნიშანი არ იხმარება.

გადამწერლობა ძველ საქართველოში ხელობად ითვლებოდა. გადამწერი ხშირად მხატვრობაშიც განსწავლული იყო და გადაწერის პროცესში მხატვრულად აფორმებდა მთავრულ ასოებს. ორნამენტულ მოტივებს სიმბოლური დატვირთვაც აქვთ. განსაკუთრებით ხშირია ვაზის ფოთლის მოტივის გამოყენება, რომელიც შორეული წარსულიდან ღვთაებრივ მცენარებად ითვლებოდა და ჩვენი წინაპრების წარმოდგენით სიცოცხლის ხე იყო. გრაფიკულად შესრულებული მთავრული ასოები, მონუმენტური სახის დამწერლობისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების გამო, გამოიყენებოდა ტაძრის ფასადებზე, ჭედურ ხატებსა და ფრესკულ წარწერებში. დიდი ზომის მთავრული ასოები, მკვეთრად გამოხატული კონტურებით, შორიდან ადვილად აღიქმება. ძველმა ქართულმა დამწერლობამ „ასომთავრულის“ სახელწოდება მას შემდეგ მიიღო, რაც ნუსხურითა და მხედრულით ნაწერ ტექსტებში სათაურები და აბზაცების დასაწყისები მთავრული ასოებით დაიწერა.

ძველთაგანვე ჩვენს წინაპრებს მნიშვნელოვნად მიაჩნდათ ქართული ანბანის ქებათა-ქება. უფლის სახელით შემკულს და კურთხეულს უწოდებს ქართულ ენას X ს. ცნობილი მოღვაწე იოანე ზოსიმე ქართული სასულიერო მწერლობის მნიშვნელოვან ძეგლში „ქებაჲ და დიდებაჲ ქართულისა ენისაჲ“. ეს ძეგლი ქართული ენის დიდებული საგალობელია. უფრო მეტიც, ამ ძეგლში წინასწარმეტყველების დამადასტურებელი დიდი საიდუმლოა დამარხული – მეორედ მოსვლის სასწაულებრივი მოლოდინი, რაც უკავშირდება განკითხვის დღის, საშინელი სამსჯავროს მოახლოებას, რომელიც ღმერთის მიერ ქართულ ენაზე იქნება აღსრულებული. ამით ხაზგასმულია ქართული ენის ღვთაებრიობა და გამორჩეული როლი მსოფლიოს სხვა ენებს შორის. ქართული ენის, ქართული ანბანის მნიშვნელობას დღემდე არ დაუკარგავს თავისი ღვთაებრივი ძალა. იგი დღესაც „ღმერთების ენად“ არის მიჩნეული.



ქართული ანბანის – ასომთავრულის, ნუსხურის და მხედრულის ასო-მოხაზულობათა განლაგება სტრიქონების მიხედვით

საერთაშორისო კონფერენციის – „ტაო-კლარჯეთი" მოხსენებათა თეზისები, 2010, გვ. 36-37

# ხელნაწერი წიგნის „მიძღვნის", „მირთმევისა" და „შეწირვის" თემების ამსახველი კომპოზიციები ქართულ მოხატულ ხელნაწერებში და მათი პარალელები შუასაუკუნეების ხელოვნებაში[1]

შუასაუკუნეების ქართულ მოხატულ ხელნაწერებში გამოსახული პერსონაჟების, მათი კომპოზიციური ურთიერთმიმართების საფუძველზე გამოიკვეთა ხელნაწერი წიგნის „მიძღვნის" (Посвящение), „მირთმევის" (Преподнесение) და „შეწირვის" (Пожертвование) თემები. თავის მხრივ, ეს თემები, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, ერთმანეთთან კავშირშია (მაგ. „მიძღვნისა" თუ „შეწირვის" თემაში მირთმევის მომენტიც აღინიშნება).

ამ თემებში მონაწილე პერსონაჟები კი შემდეგია: ავტორი, დამკვეთი და ის სუბიექტი თუ ობიექტი, ვისაც ან რასაც უძღვნიან, სწირავენ თუ მიართმევენ ხელნაწერ წიგნს. თვით წიგნი ზოგჯერ ვიზუალურად არც არის გამოხატული (მაგ. შემწირველთან, თუ კი ის ლოცვის პოზაშია).

შევისწავლით რა ხელნაწერი წიგნის შემქმნელთა მინიატიურებს, უნდა აღინიშნოს არა მარტო მათი ადგილი და მნიშვნელობა წიგნის საერთო დეკორაციულ გაფორმებაში, არამედ შედარებითი მასალის გამოვლენის საფუძველზე ის მხატვრულ-იკონოგრაფიული თავისებურებანი, რაც განპირობებული იყო სხვადასხვა ეპოქისა თუ სხვადასხვა ოსტატთა შემოქმედებითი ხასიათით. ამასთანავე ხაზგასასმელია რემინისცენციების სახით გამოხატული ადრეული ხანის მხატვრული ტრადიციების აღდგენის მცდელობანი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში მართალია მოიხსენიება გადამწერი, შემმოსველი, ეტრატის შემქმნელი, დამკვეთი, მხატვარი, ოქრომჭედელი, მაგრამ წიგნის შემქმნელთა გამოსახულებებიდან წარმოდგენილია მხოლოდ ტექსტის ავტორი და დამკვეთი. ერთადერთი გამონაკლისია კალიგრაფისა და მხატვრის – მამუკა თავაქარაშვილის მინიატურა „ვეფხისტყაოსნის" ე.წ. თავაქარაშვილისეული XVII სს ხელნაწერიდან (H-599).

---

[1] აღნიშნული თემა წაკითხულ იქნა ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში კორნელი კეკელიძის მუდმივმოქმედ სამეცნიერო სემინარზე 2010 წ. და აგრეთვე იმავე 2010 წ. ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში მონყობილ საერთაშორისო კონფერენციაზე – „ტაო-კლარჯეთი: ისტორია და პერსპექტივები უახლესი კვლევების ფონზე". ამ თემის ნაწილი სათაურით: „მინიატიურა ლუკა მახარებლისა და თეოფილეს გამოსახულებებით ჯრუჭის II ოთხთავიდან" ნაკითხულ იქნა 1985 წელს მოსკოვში ხელოვნების ინსტიტუტში.

## „მიძღვნის თემა“

„მიძღვნის თემაზე შექმნილი მინიტიურებიდან შეიძლება დავასახელოთ ავტორები და დამკვეთნი, რომლებიც ზოგჯერ „მირთმევისა“ ან „შეწირვის“ თემაშიც მონაწილეობენ. მინიატიურაზე წარმოდგენილია ერთი ფიგურა ან კომპოზიცია აგებულია ორი ფიგურის ურთიერთდაპირისპირების საფუძველზე.

წიგნის ავტორთა გამოსახულებებს ძირითადად წარმოადგენენ მახარებლები. IX-X სს. მახარებლები – მათე, მარკოზ, ლუკა და იოანე, როგორც ქრისტეს ცხოვრების აღმწერელნი, უძღვნიან სახარებას ქრისტეს, მაგრამ მინიატიურებზე ქრისტეს გამოსახულება არ გვხვდება. იგი მხოლოდ ნაგულისხმევია, ე.ი. გამორიცხულია მირთმევის მომენტი. მახარებლები ფეხზე დგანან ფრონტალურ პოზაში დახურული წიგნით ხელში. რაც შეეხება XI ს. მახარებლებს, რომელთა მინიატიურები უკვე ხელნაწერში შესაბამისი სახარების წინ არის ჩართული, გამოსახულნი არიან გადამწერის როლში მჯდომარე პოზაში მერხის წინ სამუშაო პროცესში მუხლებზე გადაშლილი წიგნით. XI ს. ეფთვიმე მთაწმიდელისეული სვინაქსარის მახარებლები, რომლებიც გამოისახებიან მთელი ტანით, მარცხენა ხელში წიგნითა და მაველრებელი მარჯვენით, იმეორებენ IX-X საუკუნეების მახარებელთათვის დამახასიათებელ ანტიკური ორატორების პოზას. გ. ალიბეგაშვილის აზრით მათი კომპოზიციური სქემა სვინაქსარის სხვა წმინდანების მსგავსად, საეკლესიო ხატების ანალოგიურია (Г.Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI-нач. XIII вв.,Тб.,1973, стр.27). ერთადერთი გამონაკლისი მახარებელთა მინიატიურებს შორის „მიძღვნის“ კომპოზიციისა, სადაც უშუალოდ ასახულია ხელნაწერი წიგნის „მირთმევის“ მომენტი, არის XII ს. ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატიურა, რომელზედაც ლუკა მახარებელი (აქ იგი მეორეჯერაა წარმოდეგენილი) ტექსტის თანახმად სახარებას მიართმევს თეოფილეს – ღვთისმოყვარეს.

მახარებელთა მიერ წიგნის მირთმევის ილუზიური წარმოდგენა შექმნილია ორ ხელნაწერში, კერძოდ მარტვილის ოთხთავის (S-391) X საუკუნის მინიატიურებზე და შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმში დაცულ მახარებელთა ე.წ. სვანურ მინიატიურებზე (H-13, 14, 15).

მარტვილის ოთხთავში მათე და იოანე (მარკოზისა და ლუკას მინიატიურები დაკარგულია) გამოსახულნი არიან ერთმანეთის შემხვედრ ორ ფურცელზე. თითოეული მათგანი წარმოდგენილია სვეტებზე დაყრდნობილი თაღოვანი მოჩარჩოების ქვეშ ფეხზე მდგომარე. ისინი, 3/4-ით შემობრუნებულები, თითქოს მიზანსწრაფულად მიემართებიან ქრისტესათვის წიგნის მისართმევად. XII ს. ფრაგმენტებზე (აკლია მათეს მინიატიურა) მახარებელი, ასევე ფეხზე მდგომი წიგნით ხელში, წიგნის მირთმევის პოზაშია გამოხატული. იგი ჩართულია ვიწრო სწორკუთხა ჩარჩოში, რითაც მინიატიურები, როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია აღნიშნული, ადრეული ხანის – გრაგნილის ფორმას იმეორებენ.

სხვა შინაარსის მქონე ხელნაწერთა ავტორებიდან დავასახელებთ პავლე მოციქულს (S-407, X ს.), რომელიც გამოსახულია თავფურცელზე ლოცვის პოზაში.

მას ორივე მავედრებელი ხელი მიმართული აქვს მარცხენა კუთხისაკენ, სადაც ცის სეგმენტიდან მოჩანს მამაღმერთის მაკურთხებელი მარჯვენა. ამავე პოზაშია გამოსახული იოანე ღვთისმეტყველი X ს. ხელნაწერის (H-1346) თავფურცელზე. უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ადრეული ტრადიცია – ავტორის გამოსახვა ლოცვის პოზაში მავედრებელი ხელებით აშკარად ვლინდება მოგვიანებით დამკვეთთა გამოსახულებებში.

იოანე ოქროპირის გამოსახულება XII ს. ჟამისწირვის (A-922) გრაგნილზე თავსამკაულის სახით აგვირგვინებს ტექსტს. იგი ფეხზე დგას გრაგნილით ხელში და მობრუნებულია მაყურებლისაკენ თითქოს მნახველის ყურადღებას მიაპყრობს საღვთისმეტყველო გრაგნილს.

იმ ავტორებიდან, რომლებიც დამკვეთის თანდასწრებით ქმნიან ხელნაწერს, ეს არის შოთა რუსთაველის გამოსახულება XVII ს. ე.წ. თავაქარაშვილისეული ვეფხისტყაოსნის (H-599) თავფურცელზე. ავტორი და გადამწერი ფეხმორთხმულნი არიან. შოთა რუსთაველი მამუკას კარნახობს ტექსტს. სურათის ზემოთა რეგისტრში ლევან დადიანია გამოსახული მხლებლებითურთ აქეთ-იქით. ე.წ. ზაზასეული ვეფხისტყაოსნის მინიატიურაზე (Q-1082) შოთა რუსთაველი წერის პოზაშია.

დაბოლოს, აღვნიშნავთ ალექსი მესხიშვილის მიერ შესრულებულ მინიატიურას, რომელზედაც გამოსახულია ბერის სამოსში სულხან-საბა ორბელიანი – ლექსიკონის ავტორი (ლ. ქუთათელაძე, სულხან-საბა ორბელიანის მინიატიურული პორტრეტი და მისი შემსრულებელი ალექსი მესხიშვილი", ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება", 1959, 10, გვ. 17-20). საყურადღებოა, რომ ამ მინიატიურაზე რემინისცენციების სახით შემდეგი თავისებურებანი შეინიშნება: ავტორი, ერთი მხრივ, თავისი პოზით (ფეხზე მდგომარე წიგნით ხელში) ადრეული ხანის მახარებლებს უკავშირდება, ხოლო, მეორე მხრივ, სამუშაო ატრიბუტების განლაგებით მოგვაგონებს მჯდომარე მახარებლებს, რომელთა მერხზე ასეთივე საწერი საშუალებანია მოთავსებული (ყალამი, სახაზავი, ფარგალი, მელანი, ფერების გასაზავებელი ჭურჭელი და სხვ.).

## მინიატიურა ლუკა მახარებლისა და თეოფილეს გამოსახულებებით ჯრუჭის II ოთხთავიდან

მახარებელთა გამოსახულებებს შორის, როგორც ზემოთ აღინიშნა, ერთადერთი გამონაკლისია XII ს. ჯრუჭის II ოთხთავის (H-1667) მინიატიურა, სადაც „მიძღვნის" თემაზე შექმნილი კომპოზიცია ასახავს „მირთმევის" მომენტს. ლუკა მახარებელი ტექსტის თანახმად სახარებას მიართმევს თეოფილეს – ღვთისმოყვარეს.

ჯრუჭის II ოთხთავში ლუკა მახარებელი გამოისახება ორჯერ. როგორც ტექსტის ავტორი იგი იკავებს მთელ გვერდს შესაბამისი სახარების წინა ფურცლის VERSO მხარეს მჯდომარე, წერის პროცესში (123v), ხოლო ლუკას

სახარების ტექსტის პროლოგში (124v) ფეხზე დგას თეოფილეს წინაშე. ლუკა მახარებელი ორივე ხელით მიართმევს სახარებას თეოფილეს, რომელიც თავის მხრივ ორივე ხელებით ეხება წიგნს. სახარების ტექსტის თანახმად ლუკა მახარებელი ასე მიმართავს თეოფილეს: „ჯერ-მიჩნდა მეცა, რომელი შეუდეგ პირველითგან ყოველთა ჭეშმარიტებითა, შემდგომითი-შემდგომად მიწერად შენდა, მხნეო, ღმრთისმოყვარეო თეოფილე, რაჟთა სცნა რომელთათჳს იგი ისწავე სიტყუათა მათ კრძალულებაჟ" (ლუკა 1, 3-4). „მოციქულთა საქმე"-ს ტექსტში ასევე მიმართვაა თეოფილესადმი: „პირველი წიგნით გადმოვეცი ყოველივე ის თეოფილე, რითაც დაიწყო იესომ თავისი საქმე და სწავლა, იმ დღემდე როცა სულით წმიდით მისცა მცნებანი მოციქულებს, და ამაღლდა" („მოციქულთა საქმე, 1, 1-2). როგორც ვხედავთ, ლუკა მახარებელი თეოფილეს ამცნობს ყოველივე მას, რაც სახარებაში ასახა, კერძოდ ქრისტეს მოქმედებანი და სწავლებანი მის ამაღლებამდე.

ლუკა მახარებელი და თეოფილე ფეხზე დგანან არქიტექტურული ნაგებობის ფონზე სვეტებზე დაყრდნობილი თაღის ქვეშ. თეოფილე წარმოდგენილია ბერის სამოსში შარავანდედის გარეშე. მისი სამოსის ქვედა ბოლო გამოდის სასურათო სიბრტყიდან. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ თეოფილე იჭრება სასურათო სივრცეში, მიისწრაფვის მახარებლისაკენ წიგნის მისაღებად.

გამოსახულებათა ორივე მხარეს განმარტებითი წარწერები შესრულებულია სინგურით ვერტიკალურად განლაგებული ბერძნული ასოებით. უნდა აღინიშნოს, რომ ჯრუჭი II ოთხთაეში წარწერები მინიატიურებთან არ გეხვდება, მათ შესაბამისი ტექსტის შინაარსი განმარტავს.

თუ ვინ იყო თეოფილე, იყო თუ არა იგი რეალური პიროვნება, ამის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში მეცნიერთა აზრი განსხვავებულია. ზოგიერთი თეოფილეს კონკრეტულ ისტორიულ პერსონაჟად, ზოგიერთი მორწმუნე ქრისტიანად მიიჩნევს[1]. ხელოვნებათმცოდნე ვერა ლიხაჩოვას აზრით ჯრუჭის II ოთხთაეში გამოსახული თეოფილე დამკვეთია[2].

ამ მინიატიურის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული და კომპოზიციური თავისებურებების დასახასიათებლად ჩვენ მივმართავთ შუა საუკუნეების რამდენიმე, კერძოდ ბერძნულ და სომხურ ხელნაწერთა მინიატიურებს.

ოქსფორდის ბოდლეიანის ბიბლიოთეკის ბერძნული ხელნაწერი Codex Ebnerianus (231 v) – „საქმე მოციქულთა" გადაწერილია კონსტანტინოპოლში XII ს. მეორე ნახევარში. ამ ხელნაწერის თავფურცელზე სვეტებზე დაყრდნობილი მოჩარჩოების ქვეშ მოთავსებული არიან ლუკა მახარებელი და თეოფილე. სწორკუთხა ანტაბლემენტს შიგნიდან სამთაღოვანი ფორმა აქვს, რომლის შუაში მოთავსებულია მედალიონი „ქრისტეს ამაღლების" კომპოზიციით. ლუკა მახარებელი მჯდომარე, წერის პროცესშია, ხოლო მის მარჯვნივ დგას თეოფილე

---

[1] Spatharakis I. Three Portraits of the Early Comnenian Period /Simiolus Wetherland Quarterly for the History of Art. 7. 1975. –p. 5-20.

[2] Лихачева В.Д. Искусство книги (Константинополь, XI в). – М. 1976, 182с.

ხელებგაწვდილი მახარებლისაკენ. თეოფილე გამოხატულია იმპერატორის სამოსში თავზე გვირგვინით. ბერძენი ხელოვნებათმცოდნის თ. სპათარაკისის აზრით თეოფილე განასახიერებდა მისი სახელობის იმპერატორს, რომელიც მეფობდა 829-842 წლებში[1].

XIII ს. კილიკიური სკოლის ტოპკაპის სომხურ ოთხთავში თეოფილე ჩართულია ლუკა მახარებლის მინიატიურაში (181v)[2]. ლუკა მჯდომარე პოზაშია; მას წერა დამთავრებული აქვს და გაშლილ წიგნს აწვდის თეოფილეს. თეოფილე სურათის მარჯვენა მხარეს დგას ბერის სამოსში. იგი ორივე ხელით ართმევს წიგნს მახარებელს. ფუგურები წარმოდგენილი არიან არქიტექტურის ფონზე. მინიატიურას გარს უვლის წვრილი ორნამენტული ზოლი, რომელიც ზემოთ სომხური წარწერითაა შექმნილი. XIII საუკუნის ქართულ ხელნაწერში საინტერესოა რემინისცენციის სახით წარმოდგენილი მახარებლის ადრეული ტრადიციის შესაბამისად გამოსახვა, კერძოდ თავფურცელზე მჯდომარე პოზაში გამოსახული მახარებლისაგან განსხვავებით ლუკა აქ ფეხზე მდგომარეა. გარდა ამისა, იგი მოთავსებულია თაღოვანი ჩარჩოს ქვეშ, როგორც ამას X ს. ჯრუჭის ოთხთავში ვხედავთ.

როგორც ვხედავთ, სამივე მინიატიურა ერთსადაიმავე პერიოდში, კერძოდ XII-XIII საუკუნეების ფარგლებშია შექმნილი. უნდა აღინიშნოს, რომ ბერძნული ხელნაწერის მინიატიურა მხატვრულ-კომპოზიციური თვალსაზრისით განსხვავებულ ხასიათს ატარებს. იგი საზეიმო ხასიათისაა, რასაც ქმნის მდიდრული არქიტექტურული ფონი სიუჟეტური კომპოზიციის ჩართვით. ნიშანდობლივია, რომ „საქმე მოციქულთას" მინიატიურის კომპოზიციური სქემის გამდიდრების მიზნით ჩართულია „ქრისტეს ამაღლების" სცენა, რაც, თავის მხრივ, ასურათებს თეოფილესადმი ლუკას მიმართვის ტექსტის ბოლოს. თეოფილე ბერძნულ მინიატიურაზე იმპერატორის სამოსშია თავზე გვირგვინით. ხაზგასასმელია, რომ მდიდრულად გაფორმებული კომპოზიცია სწორედ ამ პერიოდის ბერძნული ხელნაწერი წიგნის მხატვრობას ესადაგება.

ბოდლეიანის ბერძნული ხელნაწერისაგან განსხვავებით, როგორც სომხურ, ასევე ქართულ ხელნაწერებში წიგნის „მირთმევის" ანუ წიგნის გადაცემის მომენტია დაფიქსირებული.

აღსანიშნავია, რომ ბერძნულ და სომხურ მინიატიურებზე თეოფილე ჩართულია ლუკა მახარებლისათვის, როგორც სახარების აეტორისათვის, განკუთვნილ თავფურცელზე, მაშინ როდესაც, ქართველი ოსტატი, გამოხატავს რა ლუკა მახარებელს ორგზის, თეოფილესთან ერთად მას ცალკე მინიატიურაზეც ათავსებს. როგორც ცნობილია, ჯრუჭი II ოთხთავში სასურათო სისტემა თხრობითი ხასიათს ატარებს, ოთხივე სახარებაში ქრისტეს ცხოვრების სიუჟეტები ტექსტშია ჩართული. სახარების დაწვრილებითი ილუსტრირება

---

[1] იხ. სპათარაკისის ზემოთდასახელებული ნაშრომი, გვ. 19.

[2] Nersessian Der S. Un évangile cilicien du XIII e siécle, Etudes Byzantines et Armeniennes: I. – Louvain, 1973, p. 566.

ამ შემთხვევაშიც თეოფილეს მინიატიურაზეც აისახა. მინიატიურა ლუკა მახარებლისა და თეოფილეს გამოსახულებებით შინაარს ასურათებს და ტექსტშიც შესაბამის ადგილას არის ჩართული.

ამრიგად, ჯრუჭი II ოთხთავის მინიატიურაზე გამოხატული თეოფილეს პიროვნება შინაარსთან შესაბამისობაშია. იგი ღმრთისმოყვარეა და სიმბოლურად ქრისტეს ერთი პირველი მიმდევართაგანის გამოსახულებაა. სწორედ მას მიართმევს ლუკა მახარებელი თავის სახარებას, რათა სურს აცნობოს მას თავის სახარებაში აღნერილი ქრისტეს მოქმედებანი და მოძღვრება.

წიგნის „მიძღვნისა" და ერთდროულად წიგნის „მირთმევის" თემა ვიზუალურად გამოხატულია XVIII საუკუნის კრებულში (H-391). ავტორები – შავთელი და ჩახრუხაძე მუხლმოდრეკილნი ხოტბის წიგნებს მიართმევენ ტახტზე მჯდომარე სამეფო სამოსში გამნყობილ თამარ მეფეს.

„მირთმევის" თემაში ასევე ჩართული შეიძლება იყოს რედაქტორი. „ქილილა და დამანას" ხელნაწერში P-2 (დაცულია რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის პეტერბურგის აღმოსავლურ ხელნაწერთა ინსტიტუტში). ვახტანგ VI, ხელნაწერს იღებს სულხან-საბა ორბელიანისაგან. ეს უკანასკნელი ზის სურათის მარჯვენა მხარეს და ორივე ხელებით ანვდის დამკვეთს – ვახტანგ VI წიგნს. თავის მხრივ ვახტანგ VI ასევე ფეხმორთხმული გაწვდილი მარცხენა ხელით იღებს წიგნს, ხოლო მარჯვენა ხელში ხანჯალი უჭირავს.

## „შენირვის თემა"

ამ თემას ქართულ ხელნაწერებში უკავშირდებიან დამკვეთნი, რომლებიც გამოისახებიან მავედრებელ პოზაში ან წიგნით ხელში (როცა კი დამკვეთი წიგნით ხელში არის წარმოდგენილი, აქ მირთმევის მომენტია ასახული). დამკვეთი სწირავს ხელნაწერს ეკლესიას და გამოისახება მათ წინაშე, ვის სახელზედაც იყო აგებული ეკლესია. ლოცვის პოზაში ან ტაძრის მოდელით ხელში გამოისახებიან ქტიტორები ასევე ტაძრის ფასადებზე.

ტაძრის რელიეფებზე წარმოდგენილი ქტიტორები მრავალი მეცნიერის კვლევის საგანი იყო, მაგრამ ქართულ ხელნაწერთა მომგებლების გამოსახულებებთან მათი შედარებითი მხატვრულ-იკონოგრაფიული ანალიზი არ ჩატარებულა. აღნიშნული თემა მიზნად ისახავს ქართულ მინიატიურებზე (იხ. იენაშის ოთხთავი, მოქვის ოთხთავი და ყანჩაეთის ჟამნ-გულანი) და ტაძრებზე (იხ. ოპიზისა და ოშკის რელიეფები) ასახული „შენირვის" თემის იდეურ-მხატვრული ტენდენციების ურთიერთმიმართების საკითხის გაშუქებას.

დამკვეთთა პორტრეტები ქართული ხელოვნების ძეგლებზე არ არის იშვიათი. ხელნაწერებისა თუ ტაძრის ფასადებზე შემწირველ-ქტიტორთა განთავსებისას გათვალისწინებულია მათი ღვაწლი (მათი რანგი, გასამრჯელოს გაღება, მათი მხატვრული გემოვნება) და ამდენად, ისინი ყოველთვის მნიშვნელოვან ადგილებში არიან წარმოჩენილნი. ქართულ ხელნაწერებში გამოისახებიან

თავფურცელზე ან ჭედურ ყდაზე, ტაძრის ფასადებზე თვალსაჩინო, ადვილად აღსაქმელ ადგილებზე. კედლის მხატვრობაში აღინიშნება საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული ტრადიციის შესაბამისად ქტიტორთა განთავსების მდგრადობა განათებისა თუ მლოცველთათვის შესამჩნევი ადგილების შერჩევით. ამასთანავე, ქტიტორთა მზერა მიმართულია მაყურებლისაკენ, ხოლო ფერხნი მარჯვნივაა მობრუნებულნი, რითაც იქმნება აღმოსავლეთისაკენ მსვლელობის ილუზია (Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, стр. 40).

ყველა დამკვეთი ისტორიული პირია. დამკვეთებად გვევლინებიან საერო და სასულიერო პირები და უნდა აღინიშნოს, რომ რაც უფრო მდიდარია დამკვეთი, მით უფრო მდიდრული და საზეიმოა მათ მიერ შემკული ხელნაწერი თუ აგებული ტაძარი.

ჩვენამდე მოღწეულ ხელნაწერებში მომგებელნი შემდეგია: ეპიფანე კათალიკოსი, რომელიც გამოსახულია XIII ს. იენაშის ოთხთავის ჭედური ყდის ზურგის მხარეს, მოქვის მთავარეპისკოპოსი დანიელი 1300 წლის მოქვის ოთხთავის მინიატიურაზე (Q-902) და ევდემოზ ურბნელი მთავარეპისკოპოსი 1674 წლის ყანჩაეთის ჟამნ-გულანის (H-1452) თავფურცელზე.

ტაო-კლარჯეთის ქტიტორთა რელიეფებიდან ჩვენ განვიხილავთ ოპიზის ტაძარზე გამოსახულ აშოტ კურაპალატის (გარდ. 826 წ.) ფილას და ოშკის ტაძრის ფასადზე გამოსახულ დავით მაგისტროსსა და ბაგრატ ერისთავთერისთავს (ადარნასეს შვილებს, X ს. მეორე ნახევარი).

ზემოთდასახელებული ძეგლების შედარების საფუძველზე მხატვრულ-კომპოზიციურმა ანალიზმა ცხადყო, რომ ხელოვნების ამ ორი, განსხვავებული დარგის ნიმუშებს ბევრი რამ აქვთ საერთო, რომ ოსტატთა ინდივიდუალურ ხელწერას ესადაგება ეპოქის შემოქმედებითი გზების ძიებანი და ამასთანავე რემინისცენციების სახით გამოვლენილი ძველი ტრადიციების ერთობლიობა.

XIII ს. პირველი ნახევრით დათარიღებული იენაშის ოთხთავის (ინახება მესტიის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში) ჭედური ყდის მეორე მხარეს წარმოდგენილია დამკვეთი – ეპიფანე კათალიკოსი (ელ. მაჭავარიანი, იონა გადამწერი – იენაშის ოთხთავის ორმენტული მხატვრობის შემსრულებელი, ჟურნ. „ძეგლის მეგობარი", 36, თბ., 1974) ჭედურ ყდაზე ამოკვეთილი წარწერა მის შეწრულობას ადასტურებს. ეპიფანე კათალიკოსის სახელი ასევე ცნობილია ანისის 1218 წლის წარწერაში, სადაც მითითებულია მისი მისია რელიგიური საქმეების მოგვარებაში.

იენაშის ოთხთავის ჭედური ყდა ძლიერ დაზიანებულია. მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტებით არის შესაძლებელი საერთო კომპოზიციური სქემის აღდგენა. დამკვეთის ფიგურა საკმაოდ დიდ ადგილს იკავებს. იგი ფეხზე დგას მლოცველის პოზაში. მავედრებელი ხელებით მიმართულია ჭედური ყდის მარჯვენა მხარეს სამსაფეხურებიან პოსტამენტზე შედგმული ცხოველი სვეტი-სადმი, რომლის სახელობისაც არის ტაძარი. ყდის მაცხენა მხარეს გლუვ ზედაპირზე ვერტიკალური წყობით ასომთავრული წარწერაა გამოკვეთილი.

ფონი შევსებულია სტილიზებული მცენარეული ორნამენტებით. სურათის მარჯვენა მხარეს კუთხეში ანგელოზის გამოსახულებაა. აქვე აღვნიშნავთ, რომ მაკურთხებელი მარჯვენით მიმართული ანგელოზის ნახევარფიგურა – ეს არის ანგელოზის მიერ ისტორიულ პირთა (მათ შორის მეფეთა) კურთხევის ფაქტი (ზ. სხირტლაძე, „სამეფო ქტიტორული პორტრეტი გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის მთავარ ტაძარში", ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება" 11, თბ., 1983, გვ. 98).

ეპიფანე კათალიკოსი წარმოდგენილია შუა საუკუნეების ხელოვნებაში მიღებული იერარქიული სისტემის თვალსაზრისით მეტად საპატიო ადგილას, კერძოდ ჭედური ყდის იმ მხარეს, სადაც გამოისახებოდა, მაგალითად „ვედრება" ბექა და ბეშქენ ოპიზართა მიერ შესრულებულ წყაროსთავისა (Q-907) და ბერთის (Q-906) ოთხთავების ჭედური ყდების მეორე მხარეს, გელათის (Q-908) ოთხთავში „ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა" ანუ „აღდგომის კომპოზიცია", ტახტზე მჯდომარე ქრისტე ლაფსყალდის ოთხთავში და ა.შ.

1300 წლით დათარიღებული მოქვის ოთხთავის (Q-902, 328r) მინიატიურაზე დამკვეთი – მოქვის მთავარეპისკოპოზი დანიელი ხელებაპყრობილი მავედრებელ პოზაშია. დანიელი მუხლმოდრეკილია ღვთისმშობლის წინაშე, რომლის სახელზედაც აგებულია მოქვის ეკლესია. დანიელი მეოხებას ითხოვს ქრისტეს წინაშე. ღვთისმშობელს მარცხენა ხელში უჭირავს ქრისტე, ხოლო მარჯვენა დანიელისაკენ აქვს გაწვდილი. დამკვეთის ფიგურა პატარა ზომისაა ღვთისმშობლის გამოსახულებასთან შედარებით, რომელიც დომინანტის როლს ასრულებს. იგი არა მარტო კომპოზიციის, არამედ სიუჟეტის იდეური ცენტრიც არის.

პატარა ზომის მავედრებელ პოზაში გამოსახული დამკვეთთა ფიგურები გვხვდება ტაძრის რელიეფებზე და ასევე ჭედურ ხატებზე. ასეთ შემთხვევაში პერსონაჟთა იერარქია პოვებს ადგილს ორი, ზომით ერთმანეთისაგან განსხვავებული ფიგურების დაპირისპირებით. დამკვეთნი მუხლმოდრეკილნი არიან ქრისტეს ან ღვთისმშობლის წინაშე, რომლებიც აკურთხებენ შემწირველს.

დამკვეთის გამოსახულება, რომელიც სწირავს და ერთდროულად მიართმევს ხელნაწერ წიგნს ღვთისმშობელს, გამოსახულია XVII ს. ყანჩაეთის ჟამნ-გულანის (H-1452) თავფურცელზე. ფეხზე მდგომი ევდემოზ ეპისკოპოსი წიგნს მიართმევს ღვთისმშობელს, რომლის სახელზედაც აგებულია ეკლესია. ღვთისმშობელი ზის სავარძელზე ყრმითურთ სურათის ზედა მარჯვენა კუთხეში ღრუბლების ფონზე.

ამ მინიატიურის ანალოგიას წარმოადგენს მელბურნის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ბერძნული ხელნაწერის თავფურცლის კომპოზიცია, რომელიც გამოხატავს დამკვეთს – თეოფანე ბერს (იგი ამავდროულად გადამწერი და მომხატველია), რომელიც წიგნს უძღვნის ღვთისმშობელს. ფიგურები გამოსახული არიან ორთაღოვანი მოჩარჩოების ქვეშ ცალ-ცალკე. ეს მინიატიურა ჰ. ბუხტალის აზრით ბიზანტიური წიგნის მხატვრობაში უნიკალური შემთხვევაა (H. Buchthal, An Illuminated Byzantine Cospel Book of about 1100 A.D., Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Melbourne, 1961, p. 1-3).

უნდა აღინიშნოს, რომ ბიზანტიურ ხელოვნებაში დამკვეთთა ფიგურები ცნობილია ფრესკულ მხატვრობაში, მოზაიკაში, წიგნის ხელოვნებაში. ბიზანტიელი იმპერატორი – დამკვეთი წარმოდგენილია შარავანდედით, როგორც ქრისტიანი იმპერატორი, შუამავალი ცასა და მიწას შორის ქრისტეს მიერ კურთხეული. ისინი ასევე გამოსახებიან ოჯახის წევრებთან ერთად. რუსულ ხელოვნებაში, მაგ. ნოვგოროდის ხელოვნებაში დამკვეთი გვხვდება თავის მოსახელე წმინდანთან ერთად მაგ. იოანე მახარებელთან პროხორეს სახით (О. Попова, Новгородская рукопись 1270 года, Зап. отд. рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, 25, 1962).

ოპიზის ტაძრის რელიეფზე, რომელიც ორი ფილასაგან შედგება, მაგრამ კომპოზიციური თვალსაზრისით ერთიანობაშია გააზრებული, წარმოდგენილია ფეხზე მდგომარე აშოტ კურაპალატი ეკლესიის მოდელით ხელში. იგი მიმართულია ქრისტესაკენ, რომელიც გვერდით მარჯვენა ფილაზეა გამოხატული მჯდომარე პოზაში. მას მარჯვენა ხელში წიგნი უჭირავს, ხოლო მარცხენა ხელით აკურთხებს დამკვეთს. ქრისტეს მარჯვნივ გამოსახულია წინასწარმეტყველი დავით მეფე მავედრებელ პოზაში. თითოეულ გამოსახულებას ახლავს ასომთავრულით ჩაკვეთილი წარწერა (ნ. ალადაშვილი, „რელიეფი ოპიზიდან აშოტ კურაპალატის გამოსახულებებით", საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XV, 7, 1954, გვ. 554).

ქტიტორთა გამოსახულებანი ოშკის ტაძარში გვხვდება ორგზის. ტაძრის ფასადზე ფეხზე მდგომარენი, ხოლო ტაძრის შიგნით მათი წელზევითა გამოსახულებებია. ვ. ჯობაძის მითითებით ქტიტორთა ორგზის გამოსახვით ხაზგასმულია მათი დიადი საქმინობა (ვ. ჯობაძე, „ოშკის ტაძარი", თბ., 1991, ოშკის ტაძრის ქტიტორთა რელიეფების სქემა შესრულებულია ვ. ჯობაძის მიერ. ვ. სილოგავა, „გამოკველევა ოშკის ტაძრის ქტიტორთა რელიეფების და აშენების თარიღის შესახებ ახლად აღმოჩენილი ეპიგრაფიკული ძეგლების მიხედვით", საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, თბ., 1977, გვ. 129).

ოშკის ტაძრის ფასადის რელიეფზე ქტიტორები მოდელით ხელში არიან გამოსახულნი. რელიეფის მარცხენა მხარეს დგას დავით მაგისტროსი, ხოლო მარჯვენა მხარეს ბაგრატ ერისთავთერისთავი. მათ შორის კი „ვედრების" კომპოზიცია არის ჩართული: ქრისტე დგას შუაში, ხოლო აქეთ-იქით ღვთისმშობელი და იოანე ნათლისმცემელია.

ქართულ ხელნაწერებში შემწირველთა მინიატიურების კომპოზიციური სქემა, როგორც დავინახეთ, აგებულია ორი ფიგურის ურთიერთდაპირისპირების საფუძველზე. აქ ჩვენ არ ვხვდებით დინასტიურ პორტრეტებს, რასაც ადგილი აქვს ტაძრის რელიეფებზე და განსაკუთრებით ფრესკულ მხატვრობაში.

„შეწირვის" თემაზე შექმნილი ზემოთაღნიშნული ძეგლების მიხედვით დამკვეთნი ისტორიული პერსონაჟებია, მხოლოდ ხელნაწერთა შემწირველნი სასულიერო პირებია და, როგორც ჩანს, აქედან გამომდინარე, ისინი სასულიერო წიგნებს სწირავენ ეკლესიას (ეპიფანე კათალიკოსი და დანიელ მთავარეპისკოპოსი ოთხთავებს, ევდემოზ ეპისკოპოსი ჟამნ-გულანს). ტაძრის

რელიეფებზე კი ქტიტორები საერო პირებია. აქ საერო თემა უკავშირდება სასულიეროს. საერო პირები საკულტო შენობებზე წარმოგვიდგებიან. თავის მხრივ, ოპიზისა და ოშკის რელიეფებზე შემწირველ-ქტიტორთა გამოსახულებებთან რელიგიურ ხელოვნებასთან დაკავშირებული სცენების ჩართვა მეტად მნიშვნელოვანი მომენტია. ამას თავისი იდეური დატვირთვა. იგი ასევე ქტიტორთა განდიდების იდეას ემსახურება.

ამასთან დაკავშირებით ნიშანდობლივია, რომ საერო პირები წმიდანების ფიგურების ტოლფასოვანია. ერთის მხრივ აშოტ კურაპალატი და ქრისტე, მეორეს მხრივ, დავით მაგისტროსი, ბაგრატ ერისთავთერისთავი, ღვთისმშობელი, ქრისტე და იოანე ნათლისმცემელი ერთი ზომისანი არიან მოქვის ოთხთავის მინიატიურაზე გამოსახული დანიელ მთავარეპისკოპოსისაგან განსხვავებით.

ოპიზის ტაძარზე ვედრების პოზაში გამოსახული ბიბლიური მეფე დავითი[1], როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, შემაკავშირებელ რგოლს წარმოადგენს ქრისტესა და ბაგრატოვანთა საგვარეულოს შორის და ასევე ხაზს უსვამს ამ საგვარეულოს ღვთაებრივ ნარმოშობას (Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии. Тб., 1977. стр. 74).

თავის მხრივ, „ვედრების" კომპოზიციის ჩართვა ოშკის ტაძრის ფასადზე ქტიტორთა შორის, დაკავშირებულია ხსნის იდეასთან. უნდა აღინიშნოს, რომ „ვედრების" კომპოზიცია გვხვდება ოთხთავის თავფურცელზე, როგორც სახარების იდეური გამოხატულება, ხელნაწერთა ჭედური ყდების ზურგის მხარეს და ასევე ეკლესიების საკურთხევლის მოხატულობაში.

ამრიგად, ხელნაწერი წიგნის სამინიატიურო მხატვრობასა თუ ტაძრის ფასადების დეკორში აღბეჭდილი მომგებელთა გამოსახულებანი, როგორც კომპოზიციური გადაწყვეტით, ასევე იდეური თვალსაზრისით, შუასაუკუნეების ხელოვნებაში დამკვიდრებულ ტრადიციებს ეხმაურება.

---

[1] დავით მეფე, წინასწარმეტყველი, როგორც ფსალმუნთა ავტორი, ხშირად გამოისახება დავითნის ხელნაწერთა (Н-1665, И-182) მინიატიურებზე. მისი ცხოვრების ამსახველ ეპიზოდებთან ერთად ხშირად გვხვდება თვით დავითის გამოსახულებები (უმეტესად ლოცვის პოზაში). დავით მეფე, როგორც ქრისტეს წინაპარი, ქრისტესთან ერთად გვხვდება მოქვისა (Q-902, XIII ს.) და ჯრუჭის II (Н-1667, XII ს.) ოთხთავებში. დავითის გამოსახულება ჩართულია მინიატიურებში – „ქრისტეს გენეალოგია", სადაც წარმოდგენილია ქრისტეს წინაპრების მამაკაცთა შტო მათეს სახარების ტექსტის დასაწყისის შესაბამისად.

საინტერესოა მისი გამოსახვა ქრისტესთან ერთად შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმში დაცული დავითნის (И-182) ერთ-ერთ მინიატიურაზე. კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილია ნოეს კიდობანი, რომლის ზემოთ შუაში მაკურთხებელი ხელებით ქრისტეა გამოსახული. ბუნების ფონზე მუხლმოდრეკილი დავითი ლოცვის პოზაში მიმართულია ქრისტესაკენ. მინიატიურა გამოსახავს საგალობლის შინაარსს, განახლებასთან დაკავშირებულ ტექსტს. მ. აბუთიძის აზრით (მან შეისწავლა ამ ხელნაწერის დასურათება) ეს სცენა უკავშირდება ადამიანთა მოდგმის გადარჩენის იდეას (მ. აბუთიძე, „დავითნის ილუსტრაციები", ჟურნ. „რელიგია", 2009, 1, გვ. 75-80).



მათე მახარებელი მარტვილის ოთხთავიდან (S-391, 1v. X ს.)



ლუკა და იოანე მახარებლები წყაროსთავის ოთხთავიდან (A-98, 4r. X ს.)



მარკოზ მახარებელი (XI-XIIსს.). დაცულია
შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების ეროვნულ მუზეუმში



ჩახრუხაძე თამარის წინაშე. თამარის ხოტბის კრებული (H-391), XVIII ს. 20r



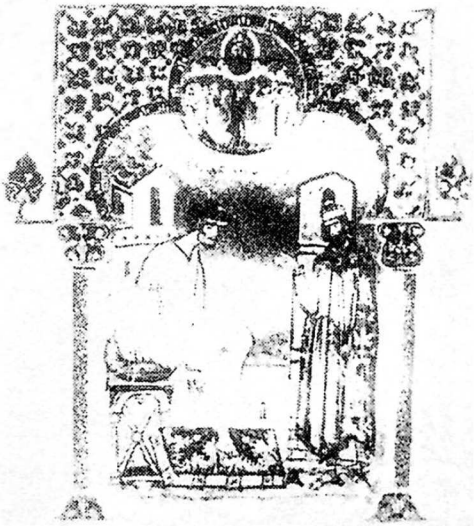
ლუკა მახარებელი ჯრუჭის II ოთხთავიდან (H-1667, XII ს.),123v



თეოფილე ლუკა მახარებლის წინაშე XIII ს. სომხური ოთხთავიდან (181v)



ლუკა მახარებელი თეოფილესთან ერთად ჯრუჭის II ოთხთავიდან (H-1667, XII ს.),124r



თეოფილე ლუკა მახარებლის წინაშე. დეკორაციული ჩარჩოს ნახევარწრედში ჩართულია „ამაღლების“ კომპოზიცია. ოქსფორდის ბოდლეიანის ბიბლიოთეკის XII ს. ბერძნული ხელნაწერი „საქმე მოციქულთა,“ (231v)



ეპიფანე კათალიკოსი მავედრებელ პოზაში
ცხოველი სვეტის წინაშე.
XII ს. იენაშის ოთხთავის (დაცულია
მესტიაში) ჭედური ყდის ზურგის მხარე



ბექა ოპიზარის მიერ შესრულებული
წყაროსთავის ოთხთავის
(Q-907,1195 წ.) ჭედური ყდის ზურ-
გის მხარე „ვედრების“ კომპოზიციით



მოქვის მთავარეპისკოპოსი დანიელი ღვთისმშობლის წინაშე. მოქვის ოთხთავი (Q-902, 1300წ.),328r



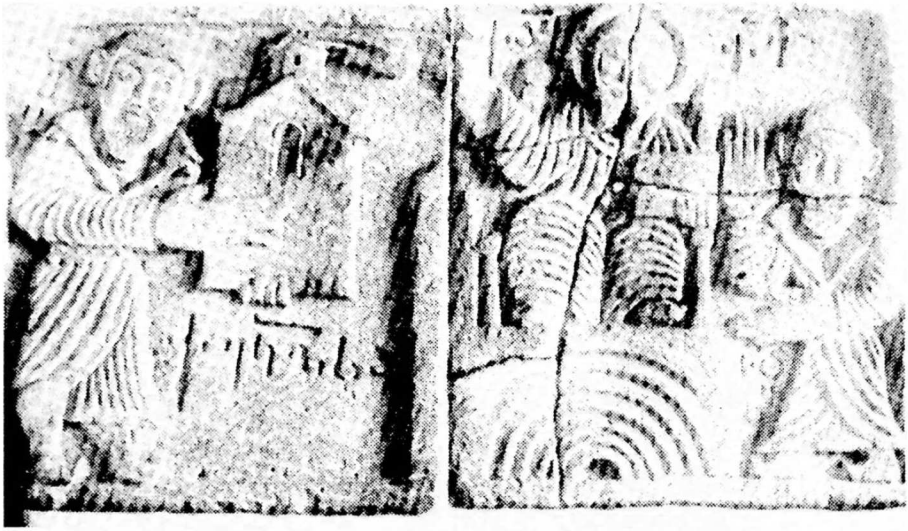
სტეფანოზ ერისმთავარი ქრისტეს წინაშე. მცხეთის ჯვრის რელიეფი (VI ს.)



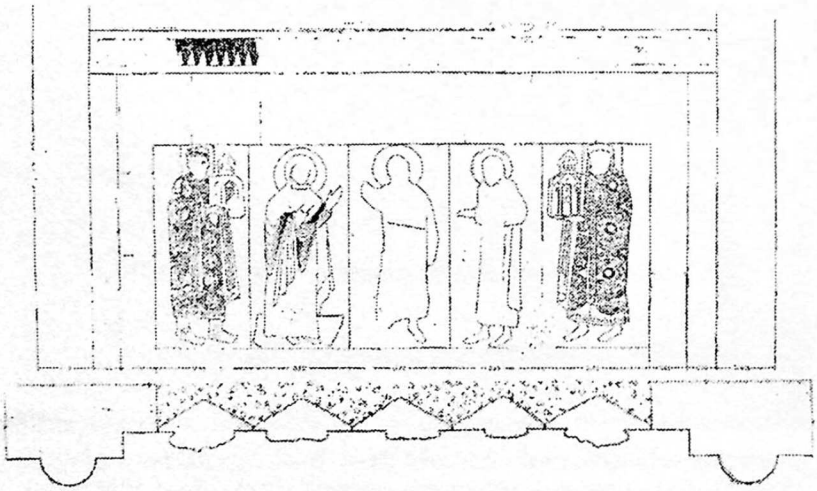
ურბნელი მთავარეპისკოპოსი ევდემოზი ხელნაწერ წიგნს მიართმევს ღვთისმშობელს.
ყანჩაეთის ჟამნ-გულანი (H-1452, 1674 წ.), თავფურცელი



სულხან-საბა ორბელიანი ღვთისმშობლის წინაშე ხელნაწერი წიგნით, რომელზედაც ღვთისადმი მიმართვის ტექსტია. სულხან-საბა ორბელიანის ლექსიკონი (S-4748. XVIII ს.). მინიატიურა შესრულებულია ალექსი მესხიშვილის მიერ.



ოპიზის ტაძრის რელიეფი IXს.
აშოტ კურაპალატი ეკლესიის მოდელით ხელში (მარცხენა მხარე) და ტახტზე მჯდომარე ქრისტე დავით წინასწარმეტყველთან ერთად (მარჯვენა მხარე)



ოშკის ტაძრის რელიეფი. X ს.
დავით მაგისტროსი ეკლესიის მოდელით ხელში (მარცხენა მხარე) და ბაგრატ ერისთავთერისთავი ეკლესიის მოდელით ხელში (მარჯვენა მხარე). შუაში ჩართულია ვედრების კომპოზიცია (სქემა ვ. ჯობაძისა).

გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“
თბ., 1980 წ.

# „მათ ხსოვნას ქვეყანა სანთლებად აინთებს!“

## რევაზ თაბუკაშვილის კინოდილოგია – „კვალი ნათელი“ და „ალპური ვარსკვლავი“

ხელთუქმნელ ძეგლად აღმართულია სამშობლოს წინაშე ვალმოხდილ ვაჟკაცთა ხსოვნა. მათ სადიდებლად ქართულ მინა-წყალს წარსულზე ფიქრებში ნაჭედი მრავალი ქანდაკება ამშვენებს – ვაჟკაცობისა და გამარჯვების სიმბოლო, საწინდარი იმისა, რომ თაობათა ცვლა აწმყოს არ მისცემს საშუალებას წარსულს შეერწყას, მოგონებებად იქცეს გმირთა გმირობა.

სამშობლოსათვის თავგანწირულ ვაჟკათა ვალი მართებს შთამომავლობას, შინმოუსვლელი გმირების ვალი!

ორი ქართველი მამულიშვილის – ერთი მხრივ, ცნობილი მეცნიერის – თამარაშვილის (მიქელ თამარათის) და მეორე მხრივ, საუკეთესო მებრძოლი პარტიზანის – ფორე მოსულიშვილის ხსოვნას მიუძღვნა რევაზ თაბუკაშვილმა კინოდილოგია – „კვალი ნათელი“ და „ალპური ვარსკვლავი“. მიხეილ თამარაშვილიც და ფორე მოსულიშვილიც სამშობლოდან მოცილებულნი იღუპებიან შორეულ იტალიაში, მაგრამ ეს არ იყო უბრალო სიკვდილი, ამ ქვეყნიდან უბრალოდ წასვლა: მათ იტალიელ ხალხს შესწირეს თავი. შინაარსობრივად დაკავშირებული ეს ორი ტრაგიკული ამბავი ფილმის ორივე ნაწილს ერთ განუყოფელ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს.

და მაინც ფილმში თავგანწირვის ფაქტები ძირითადი როდია: ის, რომ მიხეილ თამარაშვილმა რომის მახლობლად სანტა-მარინელაში იტალიელი ბიჭი გადაარჩინა და თვითონ დაიღუპა 53 წლის ასაკში ან ფორე მოსულიშვილმა მეორე მსოფლიო ომში გერმანელი ფაშისტების წინააღმდეგ ბრძოლაში თანამებრძოლებისათვის გასწირა თავი... (ამას ბევრი საინტერესო ამბავი სდევს თან).

უპირველეს ყოვლისა, თავგანწირვის ეს ორი ფაქტი რევაზ თაბუკაშვილის ფილმში განზოგადებული, სიმბოლური მნიშვნელობითაა წარმოსახული. ქართველ და იტალიელ ხალხებს შორის მეგობრობის ეს ორი კონკრეტული შემთხვევა – ერთი უფრო შორეული (მიხეილი დაიღუპა 1911 წელს), ხოლო მეორე ჩვენი თაობისათვის მახლობელი (სამამულო ომისა) – ერთად შედუღაბებული, ხალხთა შორის ურთიერთმეგობრობის ზოგადსაკაცობრიო დონეზეა აყვანილი.

ეს ის დონეა, რომლისკენაც ასე მიისწრაფის კაცობრიობა, რაც სავსებით ეხამება დღევანდელობას.

ძირითადად ისტორიული წარსულის ფონზე გაშლილი სასცენარო ტექსტი თანამედროვე დოკუმენტური მასალის გამოყენებით ბრწყინვალე ოპერატორულ ნამუშევართან ერთად (ოპერატორი ი. ბარამიძე) მაყურებელს მოუთხრობს ამ ორი ხალხის ურთიერთობაზე, რომელსაც წარსულში თავისი ღრმა ფესვები ჰქონდა. ძველისა და ახლის შერწყმა კი თანამეგობრობის საინტერესო ისტორიულ პანორამას ქმნის.

მიხეილ თამარაშვილმა და ფორე მოსულიშვილმა საქართველოს სამსახური შორიდან შესძლეს, ორივე საქართველოს შორიდან, იტალიაში ემსახურებოდა: ერთი კალმით, მეორე – იარაღით. ზაქარია ჭიჭინაძისადმი რომიდან გამოგზავნილ წერილში მიხეილ თამარაშვილი წერდა: „მანდედან წამოსვლისთანავე აღვიბეჭდე გულში, რომ საქართველოს შორითგან შევწეოდი; მაშინვე დავიწყე ძებნა და შემოკრეფა ქართველობაზე სხვადასხვა ცნობებისა, რაც კი ევროპაში დაუწერიათ საქართველოზედ“.

ოდითგანვე იცავდა საქართველოს კალამი და ხმალი. შემთხვევითი არ არის, რომ ვახტანგ VI-ის მიერ გაცემულ ერთ-ერთ საბუთში (ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი sd-774) გამოხატულია არწივი, რომელსაც მარჯვენა მხარეს ხმალი უჭირავს, ხოლო მარცხენა მხარეს კალამი. რეზო თაბუკაშვილის კინოდილოგიის ორივე ნაწილს ეს სიმბოლიკაც აერთიანებს.

ფილმის თანმხლები მეტად ლოგიკური და ლაკონური ტექსტი, რომელიც არქივებსა და წიგნთსაცავებში არსებული მასალების მეცნიერული მოძიების შედეგადაა შემუშავებული (ესეც, თავის მხრივ, ფილმის დოკუმენტურობას უსვამს ხაზს) და რომელსაც თვით ავტორი კითხულობს მეტად შთამაგონებლად და პოეტური განწყობით, ამ ორი მამულიშვილის ცხოვრების, მათი სულიერი სამყაროს ძირითად საკვანძო მომენტებზე მოგვითხრობს.

გასული საუკუნის 70-იან წლებში 20 წლის მიხეილ თამარაშვილი ბერად აღიკვეცა, დასტოვა მშობლიური ახალციხე და სწავლა-განათლების მისაღებად ევროპაში გაემგზავრა: კონსტანტინოპოლი – ესპანეთი – კონსტანტინოპოლი – საფრანგეთი. შემდეგ საქართველო და ისევ უცხოეთი: კონსტანტინოპოლი – იტალია: რომში სასულიერო აკადემიის დამთავრების შემდეგ მთელი ძალით გაშლილი მეცნიერული მოღვაწეობა.

იტალიისა და საფრანგეთის არქივებში მოძიებული მასალა, რომელიც ამჟამად დაცულია საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში, ცხადყოფს რა მრავალმხრივი, ფართე დიაპაზონის მეცნიერი იყო იგი. მის პირად არქივში ქართულ, ლათინურ, ფრანგულ, იტალიურ ენებზე დაცულია საქართველოს შესახებ ამოკრებილი ცნობები მოგზაურთა თუ მეცნიერთა ნაშრომებიდან, ანტიკური მწერლების თხზულებებიდან, საეკლესიო ანალებიდან; აქ შეხვდებით ამონაწერებს ვახტანგ VI, სულხან-საბა ორბელიანის შესახებ, მასალებს საქართველოში მისიონერების მუშაობის შესახებ, რომის პაპისა და ქართველი მეფეებისა თუ კათალიკოსების წერილებს,

ბიბლიოგრაფიული ხასიათის შენიშვნებს; არქივი შეიცავს მისი პირადი მიმოწერის 1000-მდე ერთეულს (მათ შორის არის ა. ნერეთლის, ზ. ჭიჭინაძის, თ. სახოკიას წერილები). მიხეილ თამარაშვილის გამოუქვეყნებელი შემოქმედებითი მასალა თუ რამდენიმე დაბეჭდილი კაპიტალური ნაშრომი – „ისტორია კათოლიკობისა ქართველთა შორის“, „პასუხად სომხის მწერლებს“, „ისტორია ქართული ეკლესიისა“ (ფრანგულად) ეხება საქართველოს პოლიტიკური და რელიგიური ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკითხებს. თანამედროვე ისტორიოგრაფიაში მიხეილ თამარაშვილის ღვაწლი ასეა შეფასებული: „უაღრესად საინტერესო პიროვნება, მკვლევარი, მეცნიერი და პატრიოტი... თავისი ქვეყნის ისტორიის დიდი მოჭირნახულე, დაუღალავი მაძიებელი მკვლევარი და მემატიანე“ (შ. ლომსაძე).

ფორე მოსულიშვილმა თავისი ცხოვრების საუკეთესო, ახალგაზრდული წლები სულიერი განცდებითა და გმირული მოქმედებით იტალიელ ხალხს დაუკავშირა. მის უმაგალითო თავგანწირვასთან სამამულო ომის საინტერესო ამბებია დაკავშირებული. აქამდე უცნობი 80 ქართველი პარტიზანის სახელის ჩამოთვლა! მარტო ეს რად ღირს ქართველი ხალხისათვის და იმ ქართველი დედისათვის, თუ კიდევ ცოცხალია, რომელმაც შვილი ვერ დაიტირა. „საქართველოვ, შენ ვინ მოგცა შვილი დასაკარგავი!“ – და ამ სახელთა უკვდავყოფა ხომ საქართველოს შვილების სიცოცხლეს უდრის.

ფორე მოსულიშვილმა არა მარტო იტალიელ ხალხს შესწირა თავი – იგი ფაშიზმის წინააღმდეგ მებრძოლ ხალხთა რიგში დგას. ეს ხომ კიდევ ერთი ბალადაა, ოღონდ ცნობილ ჯარისკაცზე, სამამულო ომის ისტორიიდან. ეს ფილმი რომ ენახა ლადო ასათიანს, იგი კრწანისის გმირთა სათაყვანებლად ნათქვამ სიტყვებს კვლავ გაიმეროებდა:

„თქვენ საფლავებთან მოსვლა და
მუხლის მოდრეკა მომინდა!“

რეზო თაბუკაშვილი არა მარტო სცენარის ავტორი და რეჟისორია, იგი იმ დიდი საქმის „მოქმედიც“ არის, რაც ფილმშია ასახული. სულხან-საბა ორბელიანს ტერმინი „მოქმედი“ განმარტებული აქვს, როგორც მკეთებელი. ძველ ქართულ წერილობით ძეგლებში ამ ტერმინით იხსენიებდნენ საქმის შემოქმედ პირებს, ხელოვან ოსტატებს. ამ შემთხვევაში რევაზ თაბუკაშვილმა აღბეჭდა ის, რაც თვითონ ნახა და მოიძია, რაც თვითონ უშუალოდ განიცადა. ამაშია სწორედ ამ კინოდილოგიის სიძლიერე და სრულყოფილება, ამით განსხვავდება იგი სხვა დოკუმენტური ფილმებისაგან. (და ჩნდება სურვილი იმისა – რა კარგი იქნებოდა თვით ხელოვანი რომ წერდეს თავის შემოქმედებით ძიებებზე. ეს არ იქნებოდა სხვისი თვალით დანახული, სხვისი განცდებით დაწერილი). ის კეთილშობილური და პატრიოტული საქმე კი, რომელიც ფილმშია გადმოცემული, თავის მხრივ, მხოლოდ დიდი ერუდიციის, ნიჭისა და ნებისყოფის შედეგად შეიძლებოდა ასე ღირსეულად დაგვირგვინებულიყო.

და ხდება ის, რომ ფილმის ავტორი თქვენი განცდების პირველწყაროა. ამიტომაც ხართ მონაწილე იმ დიდი შინაგანი მღელვარებისა (თუმცა ეს ფილმში

მეტად თავშეკავებულად და მონუმენტური სიმშვიდით აღინიშნება), რაც რეზო თაბუკაშვილმა ფილმის შექმნის დროს ჩააქსოვა. აქ მხოლოდ ფაქტების უბრალო ფიქსირება როდია. ამითაა დაძლეული დოკუმენტური ფილმების სიმშრალე. ამაშია მხატვრულობა ინდივიდუალური შემოქმედებითი ძალისა.

მთელი დაძაბულობით მიყვებით ფილმში გაშლილი ამბების თანმიმდევრობას, რომელიც საოცარი დრამატიზმით ვითარდება თამარაშვილის საფლავის ძიების დროს. თუ ჯერ კიდევ ცოცხლები იყვნენ ფორე მოსულიშვილის გმირობის მომსწრე ადამიანები, მიქელის თავგანწირვის ამბავი თვით იქ, სადაც იგი დაიღუპა, გადმოცემით იცოდნენ. თითქოს მონაწილე ხართ ამ ძიებისა, კვლადაკვალ მიყვებით იმ დაძაბულ მომენტებს როცა ავტორმა ჯერ კიდევ არ იცოდა კეთილი ბოლოს ამბავი. იმის გაფიქრებაც არ გინდათ, რომ კიდევ ორი წელი და საქართველო სამუდამოდ დაკარგავდა ამ დიდებული მამულიშვილის საფლავს (ვინ და როდის მიაგნებდა ან მიაგნებდნენ კი ოდესმე?) და როცა უკანასკნელად თამარაშვილის საფლავის ქვა ასე მოწიწებით იხსნება ხარაჩოებიანი კედლიდან, მხოლოდ მაშინ ამოისუნთქავთ შვებით.

ამიერიდან ქართული ზეცა ცვარ-ნამს აპკურებს აწ მის სამუდამო განსასვენებელს. ქაშვეთის ზარების რეკვას უერთდებოდა აკაკის სიტყვები: „დედაშვილობამ ბევრს არ გთხოვ, შენს მიწას მიმაბარეო"... და ილოცვიდა ზარზმის ტაძარიც ალბათ.

კინოდილოგიაში ბევრი საინტერესო ამბავია კიდევ მოთხრობილი. გხიბლავთ იტალიელი ხალხის მონაწილეობა და დახმარება ამ დიდ საქმეში, ძველ საფუძველზე აღმოცენებული ეს თანამედროვე ურთიერთობანი. რა გულისყურით ეკიდებიან ისინი თუნდაც საარქივო დოკუმენტების ძიების საქმეს. იღუმენმა ქალმა, რომელიც დასაწყისში ასე სკეპტიკურად იყო განწყობილი, შემდეგ ითხოვა ტელევიზიის საშუალებით მადლობა გადაეხადა მიქელ თამარათის მშობელი ხალხისათვის ამ სანუკვარი ხსოვნის აღდგენის გამო.

ფილმში პარალელურად ეცნობით ვატიკანის არქივში დაცულ მასალებს. აქ ინახება ორი ქართული საბუთი ერეკლე II-ის დამახასიათებელი ხელრთვით, ქართულ-იტალიური ლექსიკონი, დაბეჭდილი 1629 წელს რომის სტამბაში, რომელიც 80 წლით უსწრებს პირველი სტამბის ამოქმედებას საქართველოში. ლექსიკონის თავფურცელზე სტეფანე პაოლინის სახელის გვერდით იხსენიება თეიმურაზ I-ის ელჩი – ნიკიფორე ირბაქი ანუ ნიკოლოზ ჩოლოყაშვილი, რომელსაც დიდი დამსახურება მიუძღვის ქართული მხედრული სასტამბო შრიფტის ჩამოსხმაში.

კინოდილოგია – სასიქადულო მამულიშვილთა ქვეყნის საკეთილდღეოდ წარმართულ, აწ ისტორიად ქცეულ, კეთილ საქმეთა უკვდავყოფაა. რეევაზ თაბუკაშვილმა ამით გააკეთა ის, რასაც სამშობლოს წინაშე ვალის მოხდა ჰქვია. და ვალმოხდილმა რომ იარო ამ ქვეყანაზე – ესეც რჩეულთა ხვედრია.

„ლიტერატარული საქართველო“, თბ., 1981,
6 თებერვალი

# სოფიო მირზაშვილი – ძეგლის მოამაგე

15 წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც საქართველოს არქიტექტორთა კავშირში მოეწყო ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის – სოფიო მირზაშვილის ნამუშევართა პირველი პერსონალური გამოფენა: „საერო პორტრეტი ძველ ქართულ კედლის მხატვრობასა და მინიატურაში“. „ეს საქმე – ძველი ფრესკების კოპირება, – ნათქვამია გამოფენის კატალოგში, – დიდ დახელოვნებას მოითხოვს. იმისათვის, რომ კოპიისტმა შეძლოს ორიგინალის სათანადოდ გადმოცემა, იგი მეცნიერულადაც განსწავლული უნდა იყოს – უნდა იცნობდეს ფრესკული მხატვრობის რთულ ტექნიკას და უნდა ჰქონდეს მხატვრული სტილის ღრმად გაგების ალღოც“ (ვ. ბერიძე).

ვისაც კი ფუნჯი აუღია ხელში და უცდია ძველი ხელოვნების ძეგლებიდან, კერძოდ ფრესკული მხატვრობიდან თუ ხელნაწერი წიგნის მორთულობიდან ასლის გადმოღება, ალბათ იცის, რა სიძნელეები ახლავს ამ საქმეს. ეს არ უნდა იყოს ნახატის, ფერების უბრალო ფიქსირება, ეს არ ნიშნავს მექანიკურად გადმოიღო ის, რასაც ხედავ. უპირველეს ყოვლისა, უნდა გადმოსცე ჩანაფიქრი, რომელიც ასე აწუხებდა შუასაუკუნეების „ტაძრის მწერალსა“ თუ წიგნის „ხელოვანს“, რისთვისაც ასე მოწიწებით ითხოვდნენ შენდობას ძველი ოსტატები ყოველი ნამუშევრის დამთავრებისას. რა მრავლისმეტყველია თუნდაც XIII საუკუნის იენაშის ხელნაწერის მომხატველის – იონას სიტყვები: „ერთი სტავრაჲ (იგულისხმება ოქრომკედით ნაქსოვი) დია გიჯობს, თუმცა ჩემი ისმინე“.

სოფიო მირზაშვილი სრულყოფილად ამოიცნობს ძველი ქართველი შემოქმედის ჩანაფიქრს, თითოეულის ინდივიდუალური წერის მანერას. ამიტომაც, რამდენი ნამუშევარიც აქვს შესრულებული, იმდენ ოსტატ-ხელოვანად გარდაქმნილი გვევლინება იგი. ყოველი ასლი – ეს არის შემოქმედებითი სულის გარდასახვა. ათვალიერებთ ნამუშევრებს და საუკუნეებით იხევთ უკან – გრძნობთ ეპოქას, სტილს, ადვილად განასხვავებთ ცალკეული მხატვრის ხელწერას.

სოფიო მირზაშვილის პერსონალურ გამოფენაზე, რომელიც ამჟამად მოწყობილია გიორგი ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის მუზეუმში, წარმოდგნილია ქართულ ხელნაწერთა მინიატურებისა და ისტორიულ პირთა პორტრეტების ასლები. პატარა ოთახს ამშვენებს დავით ნარინის (გელათი, XIII ს.), ზაზა ფანასკერტელი-ციციშვილის (ყინცვისი, XV ს.), ქველი ჭრელასძის (სორი, XIV ს.), ვამეყ დადიანისა და მისი მეუღლის მარეხის (ხობი, XIV ს.), სუმბატ დიდისა და უცნობი დიდებულის (ბეთანია, XIII ს.) გამოსახულებათა ფრესკული ასლები.

ძველი ქართული ხელნაწერებიდან წარმოდგენილია ჯრუჭის I ოთხთავის (X ს.), ალავერდის (XI ს.), იოსებ ზილიხანიანის (XVII ს.) და „ვეფხისტყაოსნის“ (XVII ს.) მინიატურები. აქ ნახავთ „ვედრების“ ტიხრული მინანქრის კომპოზიციას მარტვილიდან (VIII-IX ს.ს.) და შოთას პოტრეტულ ასლებს – იერუსალიმის ჯვრის მონასტრიდან (ფერადი დიაპოზიტივის მიხედვით) და ასევე ზაზასეული „ვეფხისტყაოსნის“ ხელნაწერიდან. განსაკუთრებულ ყურადღებას იპყრობს მუყაოზე ტემპერის საღებავით შესრულებული, მეტად დაზიანებული სურათის – „სახიობას“ (XVII ს) აღდგენილი პირი (ეს კომპოზიცია შედარებისათვის ორიგინალის გვერდითაა წარმოდგენილი). გამოფენაზე ნამუშევართა მხოლოდ მცირე ნაწილია ექსპონირებული.

მრავალფეროვანია სოფიო მირზაშვილის მიერ შესრულებული ასლები, როგორც თემატურად, ასევე საფერწერო ტექნიკის თვალსაზრისით. მას საქართველოს თერთმეტი საუკეთესო ძეგლიდან აქვს გადმოღებული ფრესკული პირები. ესენია: გელათი, სორი, ხობი, ყინცვისი, ბეთანია, მღვიმევი, ატენი, ნაკიფარი, ბუგეული, ზემო-კრიხი, ნიკორწმინდა. ზოგიერთი ძეგლიდან რამდენიმე კომპოზიცია აქვს შესრულებული (სორში 2 წელიწადს მუშაობდა, გელათში ხუთჯერ იყო). გარდა გამოფენაზე წარმოდგენილი ხელნაწერებისა, მას უმუშავნია მარტვილის, მესტიის, ვანის, ტბეთის, დავითნის და სხვა ხელნაწერთა მინიატურების კოპირებაზე.

დღევანდელობას საერო მხატვრობის ძეგლებიდან ძალიან ცოტა შემორჩა (თვით შოთა რუსთაველის პოემამ ხომ მხოლოდ XVII საუკუნეში გადაწერილი ხელნაწერებით მოაღწია ჩვენამდე). სოფიო მირზაშვილის უდიდესი დამსახურებაა ის, რომ მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია საერო ხასიათის ნიმუშებს. მას ისტორიულ პირთა პორტრეტები აინტერესებს, მათი ჩაცმულობა, რეგალიები, ფსიქოლოგიური მომენტები. მან ქართველ დიდებულთა მთელი გალერეა წარმოგვიდგინა. შესრულებული აქვს 40 საერო პორტრეტი (ისინი ძირითადად ქტიტორთა პორტრეტებია, უმეტესად მთელი ტანით გამოსახულნი). თითოეული მათგანი შინაგანი სულიერი სამყაროს შესაბამისი ფსიქოლოგიური დაძაბვით ხასიათდება – იქნება ეს მეფური ძლევამოსილება, დიდებულება, მავედრებელი ადამიანისა თუ მეცნიერ-მკურნალის მოაზროვნე სახე. შეკითხვაზე, თუ რომელი ნამუშევარი ასლი უფრო მოსწონს, იგი ჩაფიქრდება: ყველაზე მეტად სუმბატ ორბელიანის პორტრეტია ბეთანიიდან მისთვის ძვირფასი, რომელიც 43 წლის უკან შეასრულა, და ასევე სადინასტიო ჯგუფი გიორგი III, თამარისა და ლაშა-გიორგის გამოსახულებებით.

ცნობები შუასაუკუნეების საფერწერო ტექნიკის შესახებ ქართულ წერილობით წყაროებში ძალიან ცოტა მოგვეპოვება. სოფიო მირზაშვილმა საკუთარი მეცნიერული დაკვირვებებისა და გამოცდილების საფუძველზე ამოიცნო ძველ ფერმწერთა რთული საშემსრულებლო ტექნიკა. იგი ერთნაირი ხელოვანებით დაეუფლა როგორც მინიატურულ, ისე კედლის მხატვრობის, კერძოდ საქართველოში დიდი ხნიდან ცნობილი ნედლ ბათქაშზე წყალში გახსნილი საღებავებით მუშაობის ტექნიკის ხერხებსა და საშუალებებს. უნდა აღინიშნოს, რომ მას ასევე დიდი ოსტატობით აქვს შესრულებული ასლები ტიხრული მინანქრის ძეგლებიდან: გაოცებთ, თუ როგორ ასახავს იგი ხელოვნების ამ დარგის რთულ ტექნოლოგიურ

პროცესებს (განსაკუთრებით ოქროს ტიხრულ კონტურებს) ქაღალდზე. ფუნჯი მის ხელში ხან ყალმის დარად მტკიცე მონასმს აკეთებს, ხან ნაზი, რბილად აჟღერებული ფერებით თანდათანობით ძერწავს ფორმებს, ისტორიულ პირთა თუ ახალი აღთქმის პერსონაჟთა მეტყველ სახეებს.

ასლები ძველი მხატვრობის ორივე სახეობიდან – მინიატურიდან და მონუმენტური ფერწერის ძეგლებიდან – ფუნჯით სრულდება, მხოლოდ შრომით პროცესებს ახლავს განსხვავებული სიძნელეები. მინიატურების სიფაქიზეს, ბეწვებრივი ხაზებით ნახატის დამუშავებასა და ორნამენტული დეტალების გამოხატვას სხვა თვალი, სხვა დაძაბვა სჭირდება. კედლის მხატვრობიდან ასლების გადმოღება ფიზიკურ გამძლეობასაც მოითხოვს. ფრესკულ მხატვრობას მიქელანჯელო კაცთათვის ღირსეულ საქმედ სთვლიდა. ძველ ფრესკებზე მუშაობა საჭიროებს არა მარტო გამოცდილებას, მოთმინებას და მხატვრულ ოსტატობას, არამედ ფიზიკურ ძალასაც. სოფიო მირზაშვილმა დაამტკიცა, რომ მანდილოსანთა სინაზეშიც არის სიმტკიცე და ძალა, ვაჟკაცური გამძლეობა.

კედლის მხატვრობიდან ასლების შესრულებას ეკლესიებში თან სდევს მუშაობა განსაკუთრებით რთულ პირობებში – სიცივესა და სიბნელეში, ხარაჩოებსა და სივიწროვეში. თუნდაც ასლის გადმოღება ნაკიფარში მხედრების გამოსახულებებიდან, რომლებიც მთელ კედელს იკავებენ, რთულია არა მარტო საფერწერო ტექნიკის თვალსაზრისით, არამედ პრაქტიკულადაც.

ძველი მხატვრობის ნიმუშების კოპირება შრომითი პროცესების თანმიმდევრულობის დაცვით, უპირველეს ყოვლისა, ითხოვს თავდაპირველი ნახატის – მთლიანი კონტურული მონახაზის ამოცნობას. ეს ხაზობრივი საწყისი, რომელიც ფერებით დამუშავების შედეგად იმთავითვე ოსტატის ხელით იფარებოდა, დროთა განმავლობაში ბევრ ადგილას დაზიანებული და გადაშლილიცაა. ქ-ი სოფიოს თვალი ამ სიძნელეების მიღმა ხედავს და მთლიანობაში აღიქვამს ნაწარმოების ძირითად მხატვრულ ჩონჩხს. ამ მხრივ იგი ხედვის არაჩვეულებრივი ალღოთია დაჯილდოებული (ამითაა დაძლეული სწორედ პორტრეტული გამოსახულებების სულიერ სამყაროში წვდომის საოცარი სირთულე). ასეთი მძაფრი მხატვრული თვალი დაეხმარა მას ძველი დაზიანებული სურათის – „სახიობას“ აღდგენის საქმეში.

თემატურად და კომპოზიციური გადაწყვეტით ეს მეტად საინტერესო სურათია. როგორც ჩანს, ეს სანახაობა საპატიო სტუმრისათვისაა (იგი კომპოზიციის ცენტრშია) მოწყობილი. თეატრონი 40-ზე მეტ პერსონაჟს შეიცავს. მათ შორის არიან ცხოველები და ნიღბოსანი მსახიობები. მაყურებელი და სანახაობის მონაწილენი ერთ პლანშია წარმოდგენილი. სოფიო მირზაშვილმა ეს ასლი-რეკონსტრუქცია შეასრულა თეატრალური მუზეუმისათვის დიმიტრი ჯანელიძის თხოვნით. მუშაობის სპეციფიკამ და გამოცდილებამ შეაძლებინა სრულიად ჩამუქებული სურათი გაეცოცხლებინა. ეს მისი მუშაობის ჩვეულებრივი ნორმებიდან გადახრაც იყო. ტემპერის საღებავების დამსკდარი და დაბნელებული ზედაპირი კალკის გადაღების შესაძლებლობასაც არ იძლეოდა. ასლისათვის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობა – ორიგინალის ზომების ზუსტი დაცვა მას თვალით უხდებოდა. ძველ ფერმწერთა მიერ გამოყენებული საღებავების შედგენილობისა და შემაკავშირებლის ცოდნის საფუძველზე კი (იცის, რომელი საღებავი როგორ იცვლის ფერს დროთა გან-

მავლობაში) მან საერთო კოლორიტში თავდაპირველი სინათლე და ჟღერადობა შეიტანა. საინტერესოა, რომ ამჟამად ასლი გეხმარებათ ორიგინალის დანახვაში. ქართული ხელოვნების ეს იშვიათი ქმნილება, რომელსაც ხალხურ ეპოსთან და ასევე XVII საუკუნის საერო მინიატურასთან ბევრი რამ აქვს საერთო, თავის მკვლევარს ელის.

არანაკლებ საპასუხისმგებლო და შრომატევადია ასლისათვის საბოლოო სახის მინიჭება – მისი დამუშავება, კედლისა თუ ეტრატის ფაქტურის გადმოცემა. სოფიო მირზაშვილი დაზიანებულ ნაწილებს არ აღადგენს, ყოველ გადაშლილ დეტალს მთელი სიზუსტით გადმოგვცემს (ამავე სიზუსტით აქვს შესრულებული პალეოგრაფიული წარწერებიც ფრესკებზე). იგი ამ მხრივ თავისი მასწავლებლის, ამ საქმის დიდი ოსტატის – ლიდია დურნოვოს მიმდევარია, ისევე, როგორც ტატიანა შევიაკოვა. ამიტომ არ ახლავს სოფიო მირზაშვილის ნამუშევრებს სიმშრალე, ყოველი მისი ასლი იმავე პოეტური სულითაა გამსჭვალული, რაც შუასაუკუნეების ხელოვანმა თავის ნაწარმოებს შთაბერა. ამიტომაც თითოეული მისი კომპოზიცია თუ პორტრეტის პირი კედლის სიღრმიდან ამოკვეთილი სივრცეა, ასე ცოცხლად რომ გიყურებთ მრავალი ასი წლის ხანდაზმულობით.

რამდენი შთაბეჭდილება, რამდენი უძილო ღამე, ფიქრი შრომით დატვირთულ ხვალინდელ დღეზე, დანახულის გააზრება, შესრულებულის შემოწმება... და სწორედ ამით არის სოფიო მირზაშვილი ბედნიერი. „მე მადლიერი ვარ ჩვენი დიდი ძველი ქართული ხელოვნებისა, რომელმაც მომანიჭა შესაძლებლობა მეარსებნა იმ განცდებით, ფიქრებით, რომლითაც ცხოვრობდნენ მთელი ეპოქები და ჩვენი წინაპარი უბადლო ოსტატები. ეს მთელი ისტორიაა... და მე ამ ისტორიას ჩემში, როგორც უდიდეს პატივს, ისე დავატარებდი მთელი სიცოცლის მანძილზე“, – სთქვა მან თავისი დაბადების 70 წლისთავთან დაკავშირებით გამართულ საიუბილეო საღამოზე.

სოფიო მირზაშვილი დიდ ეროვნულ საქმეს ემსახურება. ხელოვნების ნაწარმოებთა ასლის გადმოღება – ეს ჩვენი დიდებული წარსულის, ეროვნული კულტურის პოპულარიზაციაა. მისი ნამუშევრების შემწეობით ერთდროულად შეგიძლიათ მიმოიხილოთ სხვადასხვა საუკუნის მხატვრობის შესანიშნავი ნიმუშები. ეს ძეგლები ასეთ ერთიანობაში შეუძლიათ ნახონ იმათაც, ვისაც ორიგინალის ადგილზე სანახავად ხელი არ მიუწვდება. ეს თაობათა აღზრდაც არის. ასეთ გამოფენებს ამიტომაც აქვს დიდი მნიშვნელობა, მით უმეტეს, როცა არ არსებობს მხატვარ-კოპიისტთა ნამუშევრების სრული და მუდმივი ექსპოზიცია.

ქალბატონ სოფიოს განსაკუთრებით უყვარს ყვავილები. თავისუფალ დროს იგი გვირილებსა და იებს ხატავს. მისი ოთახის ერთ-ერთი კედელი – ამ ყვავილების ნაირ-ნაირი სურათებით დაფარული, პატარა კუთხეა საქართველოს ულამაზესი ბუნებისა.

ის, რაც ქალბატონმა სოფიომ გააკეთა, ერთი ადამიანისათვის საკმაოდ ბევრია.

ბევრი ორიგინალი დაზიანდა სოფიო მირზაშვილის ნამუშევრების შემდეგაც. ამიტომ მის მიერ შექმნილი ასლები ფასდაუდებელ ძეგლად შემორჩება ეროვნულ საგანძურს. ამ მხრივ ქალბატონი სოფიოს შემოქმედება არ ამარტო აწმყოს იგი მომავალსაც ეკუთვნის.



## 10 წლის თორნიკე ჟორჟოლიანის (უფროსი შვილიშვილის) პერსონალური გამოფენები

ქართული ხედვა, ქართული სული, სიყვარული ქართული მიწისა ჯერ კიდევ 3-4 წლის თორნიკეს ნახატებშია აღქმული. თუ სიყვარული არა, თუ აღმაფრენა არა, როგორ შეძლო ამ პატარა შემოქმედმა თავის ნახატებში ჩაექსოვა ამაღლებული გრძნობები, დადებითი ემოციები.

ღვთის მადლით მონიჭებული ძალით 4 წლის ასაკში მან დახატა: „სამყაროს შექმნა“ ანუ როგორც თვითონ ამბობს: „ღმერთმა თქვა სამყარო უნდა შევქმნაო“, რომელიც წარმოდგენილი იყო იუნესკოს ეგიდით თბილისში გამართულ ბიჭებისა და გოგონების ნახატების საერთაშორისო გამოფენაზე და რომელიც ჩართეს მსოფლიოს გარშემო მუდმივმოძრავ ექსპოზიციაში.

10 წლის თორნიკე 4 პერსონალური გამოფენის ავტორია. იგი 2001 წლის საქართველოს პრეზიდენტის სტიპენდიანტია.

თორნიკე ხატავს საქართველოს ულამაზეს ბუნებას – მთებს, ხეებს, ტყეს, ყვავილებს, მდინარეებს. ხატავს აკვარელში და ყოველ მათგანს აძლევს საინტერესო დასახელებას: „ქარი ქრის, ქარი ქრის“, „კრწანისის ყაყაჩოები“, „ნათება“, „ღამე ტყეში“ და სხვ.

ხატვა თორნიკესათვის არავის უსწავლებია. თავისი მახვილი თვალით აკვირდება ბუნებას, უყვარს პოეზია, უყვარს ძველი ხელნაწერი წიგნებიდან ბიბლიური სიუჟეტების თვალიერება.

ფერთა საოცარი შეხამებით ნაძერწი ფორმები გარკვეული მანძილიდან აღიქმება. ფორმებს ქმნის შუქ-ჩრდილის მეშვეობით. მეტად მოძრავ, ემოციურ არსებას დინამიკა და ემოციურობა შეაქვს თავის სურათებში.

უყურებთ თორნიკეს ნახატებს – ყველგან სივრცეა, ნათელი ფერები. არ არსებობს დაბურული, გაუვალი ტყე. ხედავთ უღრუბლო ზეცას, სიღრმეში ყოველთვის ნათებაა. გრძნობთ აღმაფრენას, ოპტიმიზმი გიპყრობთ თქვენ, სურვილი იმედიანად უყუროთ მომავალს.

2002 წ.



ვუძღვნი უწმიდესსა და უნეტარესს სრულიად საქართველოს კათოლიკოს-პატრიარქს **ილია II**-ს 2010 წელს გამართული – ქართული კალიგრაფიის საერთაშორისო კონკურსის სულისჩამდგმელს



## კალიგრაფიის საფეხურები

ქართულ ენას – ღვთით კურთხეულს
შერქმევია ანა-ბანა,
როგორ ტკბილად უმღერს დედა
ჩვილს აკვანთან იავნანას.

ანბანურ რიგზე ჩამწკრივებულა
ქართულ ოსტატთა ნამოღვაწარი,
ხელოვანება დასჩემებია,
კალიგრაფია სწორუპოვარი.
სწორ ხაზთა წყობას მრგვალი ფორმებით
„ასომთავრული“ – ასე შეარქვეს,
38-ჯერ ნაირსახოვანს,
გამორჩეულს და შეუდარებელს.
მთავრულ ასოთა დაწერილობას
იდუმალება ჩაუქსოვია!
ცისა და მიწის ერთიანობის
სანიშნად კვადრატს შეფარებია.
ორნამენტებად დამკვიდრებია
ტყავის ფურცლებს და ქვაზე წარწერებს,
ორხაზოვნობა ახლავს და ცხადყოფს
მთავრულ ასოთა მკვეთრ სინატიფეს.
შორიდან ხედავს გზად მიმავალი
ძველი ქართულით აღბეჭდილ წარსულს,
ხილვით ითავსებს ჩვენი დიდების,
დიდებულების უტყუარ საბუთს!

თანდათანობით გარდაიქმნება
მთავრულ ასოთა მონახაზები,
ნუსხურ წერაში რომ გამარტივდეს,
სწრაფად რომ შექმნან ხელნაწერები.
ოთხ ხაზში მიჯრით განაწილებულს,
მარჯვნივ გადახრილ ასოთა წერით
არც მხატვრულობა დაუკარგია,
ამოიცნობა გაკრული ხელით.

მხედრულის სახე კვლავ ვერტიკალზე
აგებულ წყობას დაბრუნებია,
თან ერთიანი მოხაზულობით
მრგვალ ელემენტებს არ შელევია.

* * *

საუკუნეებს მოიცავს მრავალს
ქართველ ოსტატთა დანატოვები,
ასე ნელნელა გამოიკვეთა
კალიგრაფიის საფეხურები.
ქვეყნის დიდებას უკავშირდება
ენის სიწმიდე და სათნოება,
უნდა გვახსოვდეს მარად სამშობლო,
ადამიანი, სარწმუნოება!

**ელენე მაჭავარიანი**
14/IV, 2010 წ.



ხელნაწერთა ინსტიტუტის დამაარსებლის – პროფ. ილ. აბულაძის მიმართება – „ძეგლის ყველა მეგობარს" გამოჩენილ ადამიანთა ხელრთვებით.

ხელნაწერი ტექსტი და ორნამენტული შემკულობა შესრულებულია ელენე მაჭავარიანის მიერ. იხ. ფურ. „ძეგლის მეგობარი" (რედ. ლეილან გოთუა), XI, თბ., 1967 წ.

# ძეგლის ყველა მეგობარს!

ჩვენმა მნიგნობარმა ერმა თავისი ხანგრძლივი ისტორიის მანძილზე უამრავი ხელნაწერი შექმნა. ნაწილი ამ სიმდიდრისა მრავალ თაობათა შეხორცს თქმად გადარჩინა და გადმოსცა შთამომავლობას. ამ ღირებული მემკვიდრეობის უმთავრესი ნაწილი — ათი ათასამდე ხელნაწერი და ოცდათი ათასამდე საბუთი — ამჟამად საიმედოდ არის დაცული საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ახალ, სპეციალურად აგებულ შენობაში.

ჯამთა სიავემ ჩვენი წერილობითი ძეგლების მეათედსაც ძლივს შეგვარჩინა. ბევრი ხელნაწერი ახლაც ჩვენი ქვეყნის მიღმაა, ქართული კულტურის უძველეს ცენტრებში — იერუსალიმში, სინას მთაზე, ათონზე და სხვაგან. ბევრი რამ იქიდანაც გაცვანილა ევროპისა და ამერიკის საცავებში. ზოგი კერძო პირთა ხელშიაც არის მოხვედრილი.

ჩვენი ვალია დროზე შემოვიკრიბოთ, რისი გადარჩენაც კვლავ შესაძლებელია სადაც კი ხელი მიგვიწვდება — ჩვენი ქვეყნის შიგნით თუ გარეთ, მოძმე რესპუბლიკებსა თუ შორეულ ქვეყნებში — უნდა ვცადოთ ჩვენი ხელნაწერების დედნების სამშობლოში დაბრუნებას თუ ეს შეუძლებელია, მათი ფოტოპირებისა ან მიკროფილმების გადაღებას.

ჩვენს წერილობით შემკვიდრეობას ბევრი ღირსეული მკვლევარი ჰყავდა და მომავალშიც ეყოლება. მრავალნი ახლაც გულდადებით, ფრთხილ-ფრთხილ აგროვებენ, აკვირდებიან და აღმოაჩენენ ჩვენს ხელნაწერთა საცავ-საგანძურს.

შეშინებულ და შეწუხებულ ხელნაწერთა უწყვეტი ნაკადი ბედად მოხმობას, რომ ჩვენი ხალხის წიაღში, ოჯახებში, კერა კიდევ ბევრი მნიშვნელოვანი წერილობითი ძეგლი არის შემორჩენილი. სულ რამდენიმე წელია, რაც აღმოჩნდა „ქართლის ცხოვრების" ერთ-ერთი ყველაზე ხელნაწერი. დიდი ხანი არ არის, რაც მიგვაკვლიეს ჯუხტში, ხის თეთრეროში იპოვნეს „ბალავარიანის" ნუსხა, ძალზე შარშან არა ერთი მნიშვნე-

ლოგი ხელნაწერი შეკრიბა, მოილო თუ შეისწავლა ინსტიტუტმა: პალიმფსესტების ფრაგმენტები, XV ს. ეკლესიის გრიგორი, ამონან-დარეჯანიანისა და საბას ლექსიკონის ნუსხები, XVII-XVIII სს. მრავალი საბუთი და სხვა.

ახლად აღმოჩენილი უძველესი წიგნი თუ სიგელ-გუჯარი – ეს ხომ ჩვენი ხალხის ახალი ფურცელია! ჩვენი დღევანდელი მეცნიერების ახალი ნაკადი! ჩვენი სოციალური კულტურის ახალი ძეგლი! მაშ დაუხმაროთ ყველა!

ჩვენი ერთობლიობა, საყოველთაო მონდომებაც აქაც ეხება. ან მანამ ნუ დაკარგავთ ნერვიერთ, ჩვენს დრომდე მოღწეულ ხელნაწერს! გულდადგინდით, სძაო ფანდინთ ყველას, შეაგროვოთ, გამოაქვეინოთ და შეკრიბოთ ხალხში გადანტრული ხელნაწერები, სხვა წერილობითი ძეგლები, თუნდ ფრაგმენტებიც.

ვაცნობოთ ხელნაწერთა ინსტიტუტს, შეუნიროთ, ან შესაძენად დაუთმოთ, რომ ჩვენს ნერიკობით საუნჯეს შეუმატოთ საიმედო ადგილი ეროვნულ საგანძურთასაცავში.

ჩვენც მოვიხადოთ ვალი ჩვენი ხელნაწერების წინაშე!

ისტორიის მეცნიერებათა დოქტორის **ჯუმბერ ოდიშელის** წიგნის „ისტორიულ-პუბლიცისტური ნარკვევები“ პრეზენტაციაზე წარმოთქმული სიტყვა 2010 წლის 19 ივლისს საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნულ აკადემიაში



## ეს ჩვენი ცხოვრების საუკეთესო წლები იყო...

„საკანი №76“ – ასე შეარქვა ჯუმბერმა ოთახს (76 ოთახის ნომერი იყო), სადაც ხელნაწერთა ინსტიტუტის დაარსებიდან – 1958 წლიდან 1966 წლამდე (ინსტიტუტი ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს ისტორიის მუზეუმის შენობაში რამდენიმე ოთახში იყო განთავსებული ახალი შენობის აშენებამდე) „ვმოღვანეობდით“.ამ საკნის თავდაპირველი მკვიდრნი იყვნენ: ნაი ბაქრაძე, ლილი ქუთათელაძე, რუსუდან გვარამია, ნანა ყანჩაველი, ნოდარ (ნუკრი) შოშიაშვილი, ზაზა ალექსიძე, ჯუმბერ ოდიშელი და მე. შემდეგ შემოგვემატნენ თამაზ ბარამიძე და გურამ ჯანდიერი. მან შეცვალა ზაზა ალექსიძე, რომელიც შოთა ბურჯანაძესთან მეგობრობდა და დერეფნის ბოლოს „კაცების“ ოთახში გადავიდა. თუმცა სულ ჩვენთან იყო. ოთახის ხშირი სტუმრები იყვნენ ბაქარ გიგინეიშვილი და ლეილა ფარულავა (ნუკრის მომავალი მეუღლე).

რა ხდებოდა თანამშრომლებით და მაგიდებით გაჭედილ ამ პატარა საკანში? და რაც ხდებოდა, ამის სულისჩამდგმელი ჯუმბერ ოდიშელი გახლდათ. წარმოიდგინეთ 8 საათიანი სამუშაო დღე ერთსაათიანი შესვენებით. ღამდებოდა და ისევ ინსტიტუტში ვიყავით ჩვენი დირექტორის – ილია აბულაძის მკაცრი მეთვალყურეობის ქვეშ.

ჩვენი „ჯუბიკო“ ყოველ დილით მარდად შემოაღებდა კარებს და სანამ მაგიდასთან მოკალათდებოდა, ყველას მისთვის ჩვეული ფრაზებით შეგვამკობდა: „გაწყვა მოშიაშვილის ციგანი თავი“ – მიმართავდა ნუკრი შოშიაშვილს. „სკვარჩალ, სკვარჩალ“ – შეეხმიანებოდა ნანა ყანჩაველს. „ბენდერ, ბენდერ“ – ასე მეძახოდა მე – ალბათ სტადიონის ბილეთების ხატვას რომ მთხოვდნენ. დახატული ბილეთით კი ერთხელ შავ კოსტუმში გამოწყობილი თავადი – გურამ ჯანდიერი მანქანით ქალაქგარეთ გააბრძანეს. რუსიკოს „კობრა“ შეარქვა იმის გამო, რომ ჯუმბერის ნათქვამს ხშირად აკრიტიკებდა. დაურეკავდა და იკითხავდა: „სერპანტიუმიაო?“ ზოგჯერ კი „მოეფერებოდა“: „შენ თაფლში ამოვლებული ალოე ხარო!“ როცა რუსიკომ ფეხი მოიტეხა – მანქანა დაეჯახა და მძღოლი გაქრა, ჯუმბერმა რუსიკოს დაურეკა: „მძღოლი სასამართლოში ჩივის მანქანა დამიმტვრიაო“. ნაი ოთახს რომ მოუახლოვდებოდა და ჩაახველებდა, „მოაყვირა პლატფორმაზეო“ – ჩაილაპარაკებდა. ბოლოს მაინც თავის მეუღლეს გადასწვდებოდა.

სერიოზულ ქალბატონ ლამარა ეძგვერაძეს რატომღაც ტაში-ლამარას" ეძახოდა და თან ეძგვერაძე ბარნაბასაც არ დაივიწყებდა.

არასოდეს მოგეფერებოდათ, არც გაგრძნობინებდათ რაოდენ ძვირფასები ვიყავით მისთვის. რამე რომ გწყენოდათ, იმის საშუალებასაც არ გაძლევდათ. ერთხელ, არ მახსოვს რაზე, გავებუტე. შესარიგებლად ხინკლით სავსე ქვაბი მოარბენინა. უაღრესად განათლებული და დახვეწილი ინტელიგენტი იყო.

კამათი ძალიან უყვარდა. განსაკუთრებით მაშინ იყო კმაყოფილი, როცა რაიმე საკამათოს გამოძებნიდა და საგანგებოდ აიყოლიებდა ვინმეს. განსაკუთრებით კი ლილი ქუთათელაძე ჰყავდა ამოჩემებული. ქ-ნი ლილი, უფროსი თაობის წარმომადგენელი, ჩვენთან მეგობრობდა. იგი სეიფის მცველიც იყო და ყელზე ჩამოკიდებული სეიფის მძიმე გასაღებებით ენერგიულად მიდი-მოდიოდა. მას ბ-ნი ილია ხშირად შეახსენებდა: „აყოლილი ხარ, აყოლილიო".

ჯუმბერი განსაკუთრებით იყო მონდომებული, რომ ქ-ნი ლილი აეღელვებინა. ძალიან მშვიდად ეტყოდა: „რა არის, ქ-ო ლილი, აკაკი რა პოეტიაო" ან „პავლე ინგოროყვა რა მეცნიერიაო!" ამის თქმა და ქ-ი ლილი წამოხტებოდა, ხელების ქნევით უმტკიცებდა საწინააღმდეგოს და ეს ხომ ერთხელ და ორჯერ არ განმეორებულა! ჯუმბერი ჩაბჟირდებოდა, ჩვენც აგვიყოლიებდა და ოთახში იყო ერთი ხორხოცი და ჟრიამული. დღესაც მიკვირს, როგორ ვახერხებდით მუშაობას, როგორ ვწერდით სამეცნიერო ნაშრომებს, როგორ ვიცავდით დისერტაციებს. ჩვენ მაშინ ახალგაზრდები ვიყავით.

ჩვენი ოთახი – „საკანი №76" განლაგებული იყო ბ-ნი ილიას ოთახის გვერდით. ხშირად თურმე აღმოხდებოდა ხოლმე: „ამდენი რა აცინებთ, ნეტა". მაგრამ არც ერთხელ კედელზე არ მოუკაკუნებია. თუმცა ზოგჯერ შემოიხედავდა, მკაცრად გადმოგვხედავდა, მაგრამ ჯუმბერის სახუმარო ნათქვამზე, თვითონაც „აყოლილი" რჩებოდა.

ჯუმბერი ხშირად თავის თავზეც ხუმრობდა. თავის თავს „დაფურცუხებულს (ჭადრაკში წაგებულს) უწოდებდა. ხშირად შეგვახსენებდა: ჩემი ბინის ტელეფონი – 22-70-79 – დიდი ბელადების დაბადების ბოლო ორ წელს ემთხვევა, ადვილად დასახსომებელიაო. თავის ნამდვილ გვარზე (ხუხუნი იყო) კი შალვა ნუცუბიძის ხუმრობას იმეორებდა. სანამ ფასანაურის ქუჩაზე მამისეულ სახლში გაფართოვდებოდნენ, სანამ პარკაძეებისაგან განთავისუფლდებოდნენ, ჯუმბერი დილიდან საღამომდე სულ კარებს ითვლიდა. ჩვენც ჩაბმული ვიყავით მომავალი საცხოვრებელი ოთახებისა და კარის აღნუსხვაში. ქ-მა ლამარამ დამიდასტურა, რომ მათ ბინას მართლაც ბევრი ფანჯარა და კარი აქვს.

როცა მეორე ქალიშვილი შეეძინა, თავის თავს „ორიანი" დაუწერა: „опять двойка" – ასე გვამცნო ქეთინოს ამ ქვეყნად მოვლინების ამბავი. თუკი მოეწონებოდა სხვისი ნათქვამი, ხშირად იცოდა განმეორება. მაგ. „ქალო! წითლანაძე ხარ თუ ყვითლანაძეო". ეს იყო ერთერთი ლექტორის გაბრაზებული მიმართვა ჯუმბერის თანაკურსელ ლეილა წითლანაძისადმი ლექციებზე საუბრის გამო.

ჯუმბერის ოჯახის ქება ბავშვობიდანვე მესმოდა. მამაჩემი სამხატვრო

აკადემიაში არქიტექტურის ფაკულტეტის დეკანი იყო, ჯუმბერის დედა – სათნო და კეთილშობილი ქალი – შურა წერეთელი – სწავლული მდივანი. მისი ხელმოწერით მამაჩემის სახელზე გაცემული რამდენიმე საბუთი დღემდე სათუთად მაქვს შენახული.

თვით ჯუმბერს სკოლამდელი ასაკიდან ვიცნობდი. ფრანგულ საბავშვო ბაღში დავდიოდით კალანდაძის ქუჩაზე (ამჟამად ა. შანიძის ქუჩა) მადამ სტრელეცკაისთან. ცელქი იყო და ამის გამო „მადამი“ ხშირად ოთახიდან აძევებდა. ერთხელ მეც ვიცელქე და ჯუმბერთან ერთად აღმოვჩნდი ბნელ კორიდორში, რომლის ბოლოს დიდი ძაღლი იყო დაბმული. კედელს ავეკარი, შიშისაგან გული მისკდებოდა. ჯუმბერი კი ... აინუნშიც არ აგდებდა ამ ამბავს. დახტოდა, ტრიალებდა და რაც ყველაზე საშინელება იყო, ძაღლს აბრაზებდა.

აქვე მინდა გავიხსენო, რაც ჯუმბერს გულს უკლავდა. ეს იყო მისი დის – ელისოს ნაადრევი გარდაცვალება. იგი ჩვენზე უფროსი იყო. მახსოვს „მადამთან“ შემოვიდოდა წყნარად, სერიოზული, ფრანგული გაკვეთილის მოსამზადებლად. ეს ჯუმბერს მხოლოდ ერთადერთხელ შევახსენე.

დღეს არც ჯუმბერი გვყავს და არც ჩვენი ოთახის მკვიდრთაგან – ნანა ყანჩაველი, ქ-ნი ლილი ქუთათელაძე და ნუკრი შოშიაშვილი. დასანანია, სამწუხაროა. ვიმედოვნებ, რომ მათი გახსენება ძველი თაობისათვის კეთილად მოსაგონარი იქნება. ეს ხომ ჩვენი ცხოვრების საუკეთესო წლები იყო...



## ილია აბულაძის ხსოვნას!

*იბეჭდება ილია აბულაძის – საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა ინსტიტუტის დამაარსებლის და მისი პირველი დირექტორის (1958-1968 წწ.) დაბადებიდან 110 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო კრებულში.*

გული გეევსებათ სევდით, როცა თქვენგან ადამიანი წასულია და განსაკუთრებით როცა ფიქრობთ, რომ მას სიცოცხლეში თავისი საკადრისი ვერ მიაგეთ.

საქმისადმი თავდადებული, ემოციამოჭარბებული გახლდათ ბატონი ილია!

ათი წელი (1958 წლიდან სიცოცხლის ბოლომდე) არც ისე ცოტა დრო იყო თანამშრომლებთან ყოველდღიური ურთიერთობისათვის. 8 საათიანი სამუშაო დღე და ბატონი ილია თავისი თვალთახედვიდან არცერთ ჩვენგანს არ იცილებდა. ამ დიდ დატვირთვას დიდი სიყვარული და ამავე დროს დიდი ფიზიკური და სულიერი ძალა სჭირდებოდა.

ხელნაწერები, წიგნები – სხვა არაფერი აინტერესებდა. ალბათ ნლებია საჭირო, რომ გაიცნობიერო და დააფასო ის ღვაწლი, რაც მან დასდო მეცნიერებას და მეცნიერებს.

ჩვენ, ახალგაზრდებს, ხან კინოში გვინდოდა წასვლა, ხან ოჯახური საქმეებით ვიყავით დაკავებულნი. ეს მისთვის გაუგებარი იყო. ნრთვნამ თავისი შედეგი გამოიღო: ყველა დაუღალავ შრომას და საქმისადმი უზომო პასუხისმგებლობას გვაზიარა.

ჩემდა თავად ხელნაწერებზე მუშაობამ ასეთი თვისება გამომიმუშავა: დავცქერი რა ძველ ქართველ ოსტატთა ნამოღვაწარს, ვუღრმავდები რა შემოქმედებითი ძიებით აღსავსე საუკუნეებს, მავიწყდება ჩემი პირადი დარდები, საყოფაცხოვრებო პრობლემები... ეს ხომ ღვთით მონიჭებული ბედნიერებაა! ეს ხომ ბ-ი ილიას სანუკვარი ოცნების განხორციელებაა!

* * *

პირადად ჩემთვის ბ-ნ ილიას ბევრი სიკეთე გაუკეთებია.

• ეს იყო 1958 წელს. ხელნაწერთა ინსტიტუტში საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორის გიორგი ჩუბინაშვილის დავალებით მე, როგორც ასპირანტი, ხელნაწერი წიგნის მოხატულობის უბადლო მკვლევარის – რენე შმერლინგის ხელმძღვანელობით მოხატულ ხელნაწერებს ვეცნობოდი და თან ასლებიც გადმომქონდა. ბ-ი ილია ჩემი საქმიანობით დაინტერესდა. თავად ეახლა ბ-ნ გიორგის და სთხოვა, რომ მე მუშაობა გამეგრძელებია ახლადგახსნილ ხელნაწერთა ინსტიტუტში. ასპირანტურის დამთავრებისთანავე (ეს მაშინ არც ისე ადვილი იყო) მეცნიერ-თანამშრომლად ჩამრიცხა.

• ბ-ი ილიას ხელმძღვანელობით დავეუფლე ძველ ქართულ დამწერლობას და მისივე მითითებებით შევადგინე ქართული ანბანის განვითარების გრაფიკული ტაბულები.

• ბ-ი ილიას დავალებით გადმომქონდა ასლები მინიატურებიდან და ორნამენტებიდან.

• ბ-ი ილიას ნებართვით ვმუშაობდი სეიფში ქართულ ხელნაწერთა მოხატულობის აღსანუსხავად და აღსანერად (მაშინ ყველა ფონდის აღწერილობა არ იყო გამოქვეყნებული).

• 1960 წელს სომხეთში ეჩმიაძინის სრულიად სომეხთა საკათალიკოსოს სამდივნოში ბატონმა ილიამ მიაგნო თამარ მეფის მიერ დაკვეთილი ე.წ. ვანის ოთხთავის ზუსტ პირს – XIII ს. ართვინის ხელნაწერს. მახსოვს, სამუშაო ოთახის კარები აფორიაქებულმა შემოაღო და მომახარა: ,,ვანის ასლი ვიპოვნეო''. ვანის, ლაფსყალდისა და ართვინის კოდექსების მოხატულობათა ურთიერთმიმართების შესწავლა ჩემი საკანდიდატო დისერტაციის თემა გახდა.

• ჩვენთან დაცული მასალის შესახებ ტელეგადაცემებში, კინოსა და ფოტოგადაღებების დროს მუდამ ბატონი ილიას გვერდით ვიყავი.

ასეთი იყო ბ-ი ილია – სიკეთით სავსე, არაორდინალური პიროვნება.

გაზ. „კომუნისტი“, თბ., 1970, 30/IV

# ქართული წიგნის უმაღლესი ჯილდო

ნ. გურაბანიძე (გამომც. „ხელოვნების“ დირექტორი)

1970 წელს მოსკოვში გამართულ წიგნის საერთაშორისო გამოფენაზე, სადაც ექსპონირებული იყო მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნის მიერ გამოცემული 25 ათასი წიგნი, საკავშირო კონკურსის ჟიურიმ, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ ცნობილი მხატვრები, პოლიგრაფისტები, ხელოვნებათმცოდნეები, უმაღლესი ჯილდო – ივანე ფეოდოროვის სახელობის დიპლომა მიანიჭა გამომცემლობა „ხელნების“ მიერ გამოცემულ ელენე მაჭავარიანის წიგნს „ქართული ხელნაწერები“ (ტექსტი სამ ენაზე, 50 ფერადი ილუსტრაცია; რედაქტორი ვ. ბერიძე, ფერადი სლაიდები დაამზადეს გ. ხამაშურიძემ და ო. ქობალიანმა, ილუსტრაციები დაიბეჭდა თბილისში ფერადი ბეჭდვის სტამბაში. ალბომის გარეკანი, სატიტულო ფურცელი მხატვარ ზ. კაპანაძის).

განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულების შემცველია ის მინიატიურები, რომლებითაც შემკულია ადიშის, გელათის, ჯრუჭის, ალავერდის, მოქვის ხელნაწერები. ეს ძეგლები თავიანთი მნიშვნელობით, მხატვრული აზროვნების იშვიათი გაქანებით, დახვეწილი ოსტატობით და ორიგინალობით თამამად შეგვიძლია გვერდში ამოვუყენოთ ჩვენი ძველი ლიტერატურის, არქიტექტურის, ფრესკული მხატვრობის უკვდავ ნიმუშებს. ეს მცირე მოცულობის ალბომიც კი, სადაც ორმოცდაათი ფერადი ილუსტრაციაა გაერთიანებული, მიგვახვედრებს, თუ რა დიდი შემოქმედებითი ტრადიცია აქვს ქართველ ხალხს. მარტოოდენ ეს ხელნაწერები და მინიატიურებიც კი საკმარისია იმის გასათვალისწინებლად, რომ ქართული კულტურა ძველთაგანვე მსოფლიო კულტურული ხალხების ფარვატერში იდგა. ჩვენი ალბომი მხოლოდ პირველი ნაბიჯია იმ აურაცხელი სიმდიდრის გამომზეურებისათვის, რასაც ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდები შეიცავენ. უეჭველია, ამ მიმართულებით ჯერ კიდევ ბევრი რამ არის გასაკეთებელი.

ჟიურის წევრებზე არ შეიძლებოდა დიდი ზემოქმედება არ მოეხდინა ამ ახალი, მათთვის სრულიად უცნობი, მხატვრული სინამდვილის აღმოჩენას, მინიატიურების მხატვრობის უბრწყინვალეს ნიმუშებს, მაგრამ ეს არ გახლავთ გადამწყვეტი. ივანე ფეოდოროვის სახელობის დიპლომი საბჭოთა პოლიგრაფიის ეს უმაღლესი ჯილდო – ენიჭება ნიგნებს არა მხოლოდ შინაარსისა და შედგენილობის, არამედ, უპირველესად, მხატვრული და პოლიგრაფიული შესრულების გამო. ჩვენი ალბომი მსოფლიო პოლიგრაფიის საუკეთესო სტანდარტებს ამოუყენეს გვერდში და სწორედ მაღალმხატვრული გაფორმებისა და შესანიშნავი პოლიგრაფიული ხარისხის გამო სცნეს ჯილდოს ღირსად.

ჟურნ. Byzantinische Zeitschrift, 1972,
November 65, München გვ. 461-463

ლოს-ანჯელოსის უნივერსიტეტის პროფესორის, ხელოვნებათმცოდნე **ვ. ჯობაძის რეცენზია** (ინგლისურ ენაზე) ე. მაჭავარიანის წიგნზე „ქართული ხელნაწერები", (გამომც. „ხელოვნება", თბილისი, 1970, ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე, 50 ფერადი ტაბულით)

ქართული შუასაუკუნოებრივი ხელოვნების ერთ-ერთი დარგი – წიგნის ილუსტრაციის ხელოვნება, დიდი ხნის განმავლობაში უყურადღებოდ მიტოვებული, მხოლოდ სულ ბოლო ხანებში გახდა სისტემატური მეცნიერული შესწავლის საგანი. პირველი ცდები ამგვარი შესწავლისა დაიწყო 1932 წელს, როგორც სამზადისი ქართული მოხატული ხელნაწერი წიგნის გამოფენისა, მაგრამ ამ გამოფენის განხორციელება არ მოხერხდა. ამ წინასწარი მუშაობის შედეგები გამოაქვეყნა რ. შმერლინგმა 1940 წელს წიგნში: „ქართული ხელნაწერი წიგნის შემკულობის ნიმუშები". რ. შმერლინგის დაუღალავი შრომის კულმინაციას წარმოადგენს ამომწურავი ანალიტიკური ნაშრომი „IX-XI სს. ქართული ხელნაწერი წიგნის მხატვრული გაფორმება", რომელიც გამოქვეყნებული იყო თბილისში 1967 წელს (224 გვ.).

ქართული მოხატული ხელნაწერების სისტემატური შესწავლის შემდგომი განვითარება აისახა ე. მაჭავარიანის წიგნში, რომელიც შეიცავს ძირითადად ფერად ტაბულებს და მოკლე შესავალს ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებზე (თითოეული მათგანი დაახლოებით 15 გვერდის მოცულობისაა). ავტორი მოკლედ მიმოიხილავს ქართული დამწერლობის სახეებს (ნესხურს, მთავრულს) და მათ ადრეულ გამოყენებას ეპიგრაფიკაში (493 წ.) და პალიმფსესტებში (VI-VII სს.) ყველა ილუსტრაცია, გარდა ერთისა, აღებულია ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდებიდან თბილისში. წიგნში მოცემულ ილუსტრაციათაგან ყველაზე ადრინდელია ადიშის ოთხთავისა (ტაბ. 5, 6), რომელიც თარიღდება 897 წლით, ყველაზე გვიანდელი კი არის XVII საუკუნისა (ტაბ. 47). ბოლო გვერდზე გვაქვს რეპროდუქციები ორი ხელნაწერის ჭედური ყდისა, რომლებიც შესრულებული იყო ბექა და ბეშქენ ოპიზართა მიერ XII საუკუნეში.

ამ წიგნის მოკლე შესავალში ავტორი აგვიწერს ქართულ ილუსტრაციებს, ჩამოთვლის მათ სპეციფიკურ თავისებურებებს, ასახელებს წიგნის ილუსტრაციასთან დაკავშირებულ მრავალ ტერმინს და ხსნის მათ სწორ მნიშვნელობას. მაგალითად, შეიძლება დავასახელოთ „ხატი", რომელიც, თანახმად ე. მაჭავარი-

ანისა, გამოყენებული იყო მხოლოდ და მხოლოდ პორტრეტული გამოსახულებების აღსანიშნავად.

თანახმად ავტორისა, უადრესი ილუსტრირებული წიგნები – ადიშის ოთხთავი (897 წ.) და ჯრუჭის 1 ოთხთავი (940 წ.) იჩენენ მსგავსებას ელინისტურ სტილთან. ე. მაჭავარიანი აგრეთვე გვაძლევს ქართული მოხატულობის მოკლე აღწერილობას, რომელიც დაყოფილია პერიოდებად. პირველი არის IX საუკუნიდან XI საუკუნემდე, მეორე შეიცავს XII საუკუნეს და მესამე XIII საუკუნიდან XVII საუკუნის ჩათვლით.

რელიგიური შინაარსის ილუსტრაციების გარდა, ე. მაჭავარიანი ასევე განიხილავს საერო ლიტერატურის ისეთ ილუსტრაციებს, როგორიცაა ვეფხისტყაოსანი (H-54, ტაბ. 47) და ასტრონომიული ტრაქტატი (A-65, ტაბ. 16). ამ უკანასკნელს აქვს არა მარტო დიდი კულტურული და ისტორიული მნიშვნელობა, არამედ გამოავლენს რაფინირებულ კოლორიტულ და კალიგრაფიულ თვისებებს. იგი შესრულებულია 1188 წელს და წარმოგვიდგენს ზოდიაკოს სიმბოლოთა გამოსახულებებს.

ავტორი აგრეთვე კვალდაკვალ მიჰყვება მონოგრამებისა და თავსამკაულთა განვითარებას მოხატულ ხელნაწერებში.

სხვადასხვა კომპოზიციათა ანალიზის დროს ე. მაჭავარიანი ჩამოთვლის ქართული მინიატურების ისეთ დამახასიათებელ თავისებურებებს, როგორიცაა მათი საღებავები და მათი დამოკიდებულება ეტრატის ფაქტურასთან. განიხილავს იკონოგრაფიის სხვადასხვა საკითხებს: ამავე დროს ავტორის ყურადღების გარეშე არ რჩება ბიზანტიური მეტროპოლიის სახელოსნოების გადამწყვეტი გავლენა და ბერძნული ორნამენტული მემკვიდრეობის ასიმილაცია. ეს გავლენა საქართველოში იჭრება არა მარტო ისეთი საზღვარგარეთული ქართული მონასტრებისა და სკრიპტორიუმების მეშვეობით, როგორიცაა ივერიის მონასტერი ათონზე. ამ გავლენის მიზეზი ისიც არის, რომ რამდენიმე ქართული წიგნი იყო ილუსტრირებული ბერძენი მხატვრების მიერ (მაგ. ვანის ოთხთავი, ტაბ. 15). თანახმად ე. მაჭავარიანისა, XVII ს. ხელნაწერთა ილუსტრაციებში ჭარბობს სპარსული გავლენა.

სიამოვნებით აღვნიშნავ, რომ მაჭავარიანმა მჭერმეტყველურად დაწერილ შესავალში შეძლო დაეხატა ქართული ხელნაწერი წიგნის განვითარების ჭეშმარიტი სურათი IX საუკუნიდან XVII საუკუნემდე.

დამოუკიდებელი ელექტრონული გამოცემა
– კვალი, 2003, თბ., სექტემბერი



# „გაცოცხლებული ხელნაწერების საიდუმლო“

ელენე მაჭავარიანის სამეცნიერო მუშაობისა და მხატვრული ასლების გადაღების ტექნოლოგიის შესახებ ინტერვიუ ჩაიწერა **ნუნუ გიორგობიანმა**

შეუძლებელია არ გაოცდე საუკუნეთა სიღრმეში შექმნილ ხელნაწერთა ასლების ხილვისას, რომელთა გარჩევა დედნებისაგან თითქმის შეუძლებელია. მათ მხოლოდ ასლს ვერ უწოდებ, ეს გაცილებით უფრო მეტია, ეს ნამდვილი ხელოვნებაა და, წარმოიდგინეთ, უფრო რთულიც, რადგან ის, ძველი მხატვარი, იდენტურობაზე არ ფიქრობდა, სრულიად თავისუფალი იყო შრომის დროს, არჩევანშიც, წარმოსახვაშიც. აქ კი, მხატვრული თვალსაზრისით, ისეთი მსგავსება უნდა ნარმოადგინო, რომ მნახველი ვერ მიხვდეს, რომელი ასლია, რომელი დედანი. მაგრამ არც ამაშია საქმე. მხოლოდ უბრალო მიბაძვით საწადელს ვერ მიაღწევ. ეს მექანიკური გადაღება არ გახლავთ, მთავარია, ღრმად ჩასწვდე ძველი მხატვრის შემოქმედების სულს, მხოლოდ მაშინ მიიღწევა სრულყოფილება...

* * *

ჩვენს გვერდით ცხოვრობს სრულიად არაორდინალური პიროვნება, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი ელენე მაჭავარიანი, რომელიც დაუღალავი ძიების, ფილიგრანული ტექნიკის, თავდაუზოგავი შრომისა და უზომო მოთმინების შედეგად აცოცხლებს უნიკალურ ძველ ხელნაწერებს.

საოცარია მისი ულევი ენერგია, უშრეტი ფანტაზია, ნატიფი გემოვნება...

ელ. მაჭავარიანი უკვე მრავალი წელია მუშაობს ქართული მოხატული ხელნაწერების შესწავლაზე, ორნამენტული დეკორისა თუ მინიატურების ასლების გადმოღებაზე. მისი ნამუშევრებით არაერთხელ აღტაცებულან ხელოვნებთმცოდნეობის ისეთი ქურუმები, როგორებიც იყვნენ გიორგი ჩუბინიშვილი, ვახტანგ ბერიძე და სხვა. ბატონი გიორგი კმაყოფილებით ჩაიცინებდა ხოლმე, როცა მეცნიერებიც კი ვერ არჩევდნენ ელ. მაჭავარიანის ნახელავსა და დედანს ერთმანეთისაგან.

იყო შემთხვევა, როცა ქ-ნი ელენეს მიერ შესრულებული პავლე პირველის მანიფესტის ნაცვლად, შამშე მეგრელიძე მუზეუმისთვის ორიგინალის წაღებას

აპირებდა. ერთხელ თსუ რუსთაველის კაბინეტიდან მოუპარავთ ელენე მაჭავარიანის მიერ შესრულებული ისტორიული შინაარსის ორი გრაგნილი, რომლებიც ნამდვილი ეგონათ. ილია აბულაძე ისე უფრთხილდებოდა ელ. მაჭავარიანის ნამუშევრებს, რომ რეჟისორ გურამ პატარაიას რამდენიმე საათითაც არ გაატანა ფილმის გადასაღებად...

რამდენიმე ხნის წინ ტელევიზიით გავიგე, რომ მხატვარი რუსუდან ფეტვიაშვილი ჩვენი კათალიკოსის დაკვეთით საკმაოდ დიდი ზომის ოთხთავის დასურათებაზე მუშაობს. ქ-მა რუსუდანმა დიდი მადლიერებით მოიხსენია ელ. მაჭავარიანი, რომელმაც მას გააცნო ძველი ქართული ოთხთავების მოხატულობა. ქ-ნი ელენე, როგორც ქართული მინიატურების ღრმა მცოდნე, ყოველთვის მზადაა უშურველად დაეხმაროს წიგნის მხატვრობით დაინტერესებულ ნებისმიერ ადამიანს.

საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული ძველი ქართული ხელნაწერები ჩვენი ქვეყნის ეროვნული სიმდიდრეა, ფასდაუდებელი განძია. თითოეული ხელნაწერი ერის წარსულის, მისი დიდების უტყვი მოწმეა. ზოგი მათგანი საქართველოს ისტორიის პოლიტიკური, რელიგიური თუ ეროვნული ასპექტების მაჩვენებელია და, შეუდარებელი მხატვრული ღირებულების გარდა, ამითაც არის მნიშვნელოვანი. მაგრამ დრო გამანადგურებლად მოქმედებს ყველაფერზე, ფერწერული ტილო იქნება, არქიტექტურული ნაგებობა, ჭედური ხელოვნება თუ სხვა. რაც უნდა საუკეთესო პირობები შევუქმნათ, დროთა განმავლობაში, ძეგლი ზიანდება, იცვლის თავის პირვანდელ სახეს, ამიტომაა აუცილებელი ძველთაძველი, ზოგჯერ განუზომელი ისტორიული თუ კულტურული ღირებულების მქონე ძეგლის რესტავრაცია. რაც შეეხება ტყავის ფერცლებზე აღბეჭდილი მხატვრობის აღდგენა – რესტავრაციას, გარკვეული მიზეზების გამო ერიდებიან. ამდენად, მათი დღევანდელი მხატვრული იერსახის შესანარჩუნებლად ხდება მათგან ასლების გადმოღება. ეს კი შესაძლებლობას იძლევა, გამოფენების საშუალებით ძველ ქართულ კულტურას გაეცნონ უცხო ქვეყნებშიც. ყოველივე ამის გამო მნიშვნელოვანია არა მარტო სხვადასხვა შინაარსის მქონე ხელნაწერების მეცნიერული შესწავლა, არამედ სიუჟეტური კომპოზიციების, ცალკეული გამოსახულებებისა თუ ორნამენტული ნახატების ასლების გადმოღების ტექნოლოგიების ცოდნა.

მოხატული ხელნაწერების კვლევა ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით ცნობილმა მეცნიერმა რენე შმერლინგმა დაიწყო და დიდი ამაგიც დასდო ქართული ხელნაწერების, ფრესკული მხატვრობისა თუ არქიტექტურული ძეგლების მეცნიერული კვლევის საქმეს. უნდა ითქვას, რომ სწორედ ეს დიდი ხელოვნებათმცოდნე იყო ელენე მაჭავარიანის გზისმკვლევი ამ ფასდაუდებელ საშვილიშვილო საქმეში. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ქართული ხელნაწერების მოამაგე და გულშემატკივარი დიდი მეცნიერი – ხელნაწერთა ინსტიტუტის დამაარსებელი და მისი პირველი დირექტორი ილია აბულაძე. სწორედ ამ დიდი მეცნიერის ხელდასმით მიეახლა ელ. მაჭავარიანი ქართულ ხელნაწერებს. განსაკუთრებული ნიჭი რომ შეამჩნია, ი. აბულაძემ ნება დართო

მას, რ. შმერლინგთან ერთად ემუშავა ინსტიტუტის ფონდებში დაცულ ძველი მოხატული ხელნაწერების ორიგინალებზე.

60-იან წლებში ჩემს რესპოდენტთან ერთად ვსწაელობდი სახელმწიფო უნივერსიტეტში. მაშინ ჯერ კიდევ არ არსებობდა ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი. იკითხებოდა მხოლოდ ხელოვნების ისტორიის ზოგადი კურსი, რომელიც ალექსანდრე ჯავახიშვილს მიჰყავდა და ქართული ხელოვნების ისტორია, მხოლოდ ერთი სემესტრი, რომელსაც შალვა ამირანაშვილი უძღვებოდა.

თსუ დამთავრების შემდეგ ელ. მაჭავარიანი ქართული ხელოვნების ისტორიის ისნტიტუტში აკად. გიორგი ჩუბინიშვილის ასპირანტი ხდება. ხოლო ასპირანტურის დამთავრებისთანავე 1958 წელს ი. აბულაძის ინიციატივით ხელნაწერთა ინსტიტუტში მეცნიერ თანამშრომლად იწყებს მუშაობას.

შემდეგ იყო საკანდიდატო დისერტაცია თემაზე: „საქართველო – ბიზანტიის კულტურული ურთიერთობების ისტორიიდან მე-12-13 საუკუნეების ქართული და ბერძნული მოხატული ხელნაწერების მიხედვით" და მოგვიანებით 1987 წ. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად დისერტაცია თემაზე: „მე-11-14 საუკუნეების ქართული ოთხთავების დეკორაციული მორთულობის სისტემა." ეს საკითხი სახარების დასურათების შესწავლის საქმეში ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის განვითარების გზაზე სერიოზული წინგადადგმული ნაბიჯია. ქ-ნი ელენე ამჟამად ხელნაწერთა ინსტიტუტის წამყვანი მეცნიერ-თანამშრომელია.

თავს უფლებას ვაძლევ, ელ მაჭავარიანს, როგორც ჩემს თანაკურსელს, შინაური სახელით მივმართო:

– ლელიკო, როდის მოხდა შენში ტრანსფორმაცია, როდის აჯობა მხატვარმა ისტორიკოსს? თუმცა, ეს ორი დარგი ისე ჰარმონიულად ერწყმის ერთმანეთს, რომ მათი განცალკევება ალბათ წარმოუდგენელიცაა.

ელ. მაჭავარიანი: რასაკვირველია, როგორ შეიძლება, ისტორია არ იცოდეს ადამიანმა და იმუშაოს უძველესი საგანმანათლებლო კერების შესწავლაზე, იმდროინდელ ქართველ მოღვაწეთა მიერ შესრულებულ ორიგინალურ თუ თარგმნილ ხელნაწერებზე, რა პერიოდში, რა ვითარებაში სრულდებოდა ეს ხელნაწერები. როგორი იყო მაშინ ისტორიული ფონი და საქართველოს ურთიერთობა მეზობელ ქვეყნებთან, ან რა პოლიტიკური ვითარება განსაზღვრავდა სამხატვრო სკოლების არსებობას და მათ შორის შემოქმედებით კავშირებს საზღვარგარეთის მწიგნობრულ კერებში.

მაგალითად, ჩვენამდე მოღწეული რიგი ხელნაწერებისა, ნათელყოფენ, რომ ათონის მთაზე, ივერიის მონასტერში მოღვაწე ეფთვიმე მთაწმინდელი თავის თარგმანებს აგზავნიდა კონსტანტინოპოლში, სადაც ზაქარია მამამთავრის დაკვეთით ბასილი მალუშისძე გადაწერდა მათ. ან კიდევ, ისტორიული შინაარსის ანდერძიდან ირკვევა, რომ თამარ მეფეს კონსტანტინოპოლში ვინმე იოანესათვის დაუკვეთავს ვანის ოთხთავის გადაწერა, რომელიც დღეს ხელნაწერთა ინსტიტუტში ინახება.

– ლელიკო, არა მგონია, ბავშვობაში არ გამოგეჩინა რაიმე გატაცება მხატვრობით, თუ ამ ნიჭის გამოვლინებას შენში გენეტიკას უნდა ვუმადლოდეთ?

ელ. მაჭავარიანი: ალბათ კი, მამაჩემი არქიტექტორი იყო. საკმაოდ განათლებული პიროვნება, სამხატვრო აკადემიის პირველი პროფესორთაგანი, უმაღლესი განათლება რუსეთში, ქ. ტომსკში ჰქონდა მიღებული. ხატვაც ეხერხებოდა. ჩემი მხატვრობით გატაცება სკოლის ასაკში დაიწყო. ძალიან ლამაზად ვწერდი. მიყვარდა სკოლის რვეულების გაფორმება ორნამენტებით. ხშირად ასეთ რვეულებს გამოფენაზე აგზავნიდნენ. ჩემს უახლოეს მეგობარს, თინა თაქთაქიშვილს მოსწონდა ჩემი მხატვრობა და მეხვეწებოდა მისთვისაც გამეფორმებია რვეულები. ზოგჯერ ჩემთვის ვეღარ ვასწრებდი დახატვას და მისი რვეულები მიჰქონდათ. თინიკოც ბედნიერი იყო და მეც...

უკვე მრავალი წელია ელ. მაჭავარიანი თავის ხელოვნებას ახალგაზრდებს გადასცემს, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, როგორც ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის პროფესორს, მიჰყავს ლექციების კურსი „ქართული მინიატურის საფერწერო ტექნიკა“, თბილისის სასულიერო აკადემიაში კი ხელოვნებათმცოდნეობის კათედრაზე უძღვება ლექციების კურსს – „ქართული მინიატურა“.

– ლელიკო, როგორ ამჩნევ, შენს მოწაფეებს უყვართ ეს საქმე და არიან მიმდევრები?

ელ. მაჭავარიანი: ქართული ხელნაწერების მოხატულობა, განსაკუთრებით სახარების შინაარსის მინიატურები, ჩემს სტუდენტებში დიდ ინტერესს იწვევს. მე ვუხელმძღვანელე ოთხ ასპირანტს, ბევრ სადიპლომო ნაშრომს, ხოლო, რაც შეეხება ასლების გადმოღების შესწავლის საქმეს, რომელიც ძალზე შრომატევადია, დიდ ნებისყოფას, მხედველობის დაძაბვას ითხოვს, ვამჩნევ, რომ ახალგაზრდები ამას ერიდებიან. ხელნაწერთა ინსტიტუტს ამჟამად ჰყავს ერთი კარგი მხატვარი, – ლეილა ქავთარაძე.

– არსებობს ასეთი მოსაზრება: რომელიმე გამოსახულებიდან გადმოღებულ ასლს ისეთივე შთამაგონებელი ძალა აქვს, როგორიც ორიგინალს, ხატი ერთგვარი შუამავლის როლს ასრულებს მლოცველსა და მის მიერ არჩეულ წმინდანს შორის, ამიტომ ასლების შემსრულებელი ღვითსნიერი, კეთილი და მიმტევებელი უნდა იყოს, რათა ხატს ძალა ჰქონდეს. ამ პრინციპით ხომ არ უნდა შეირჩეს თანამედროვე ხატმწერი?

ელ. მაჭავარიანი: უნდა შეირჩეს კარგად აღზრდილი, განათლებული, განონასწორებული და სულიერად მდიდარი ახალგაზრდა.

– ლელიკო, გაგვიმხილე, როგორ ხდება ეს საოცარი დაძველების პროცესი, თუ რასაკვირველია, საიდუმლო არ არის, როგორ ხდება, რომ ახლა, ამ წუთას შექმნილი ხელნაწერის მხატვრობა (ცხადია ტყავზე) საოცრად ემსგავსება საუკუნეთა მიღმა შექმნილს, ისე, რომ ძნელად გასარჩევი ხდება დედნისაგან?

ელ. მაჭავარიანი: საწერ-საღებავის შემზადების წესი, განსაკუთრებით ძვირფასი თვლებისაგან, ცხადია, დღევანდელ დღეს რთულია და მიუწვდომელიც. ძველი წესებით დამზადებულ საღებავებს ახლა ცვლის აკვარელი და ტემპერა.

მხოლოდ მათ შესაზავებლად ვიყენებთ ძველ საშუალებას – კვერცხის გულისგან თეთრ ღვინოზე დამზადებულ ემულსიას. თვით ნახატი იფარება საღებავით, რომელიც საფერწერო თავისებურებების მიხედვით (გრაფიკულია იგი თუ მრავალშრიანი ტექნიკით შესრულებული) თანდათანობით მუშავდება.

თუ სახატავად საღებავს ვხმარობ (განსაკუთრებით ტექტსებისათვის) დაძველებულ ფურცელს სანთლით ვამუშავებ, ეტრატის სახე რომ მიიღოს, თვითონ ხატვის პროცესი ძალიან მსიამოვნებს, მამშვიდებს, დადებითი ემოციებით მმუხტავს, აზრსა და გონებას იმორჩილებს კეთილი განწყობით. განსაკუთრებით სასიამოვნოა მუშაობის ბოლო პერიოდი, როცა ასლი დედანს ემსგავსება, როცა საჭირო ხდება ამ ახლად შექმნილი ნახატის დაძველება. ზოგჯერ ამისთვის „ბარბაროსულ" მეთოდებს ვიყენებ: ვჭმუჭნი, კიდეებს ვახევ, მტვერსაც ვიყენებ სიძველის იერისთვის და, უნდა გითხრთ, რომ ამის მნახველი გაოგნებული და შეშინებულიც კი რჩება. ჩვენი მეგობარი, ისტორიკოსი ჯუმბერ ოდიშელი ამის თაობაზე ხშირად ხუმრობდა: ახლა ლელიკო მტვერს მოაგროვებს, დააყრის, დაჭმუჭნის და ნამუშევარიც მზად იქნებაო.

ელ. მაჭავარიანი 40-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომის ავტორია. 1970 წელს მოსკოვში წიგნის საერთაშორისო ფესტივალზე, სადაც 25 ათასი წიგნი იყო ექსპონირებული, გაიმარჯვა ქ-ნი ელენეს წიგნმა სახელწოდებით: „ქართული ხელნაწერები" (გამომცემლობა ხელოვნება) და უმაღლესი ჯილდო, – ივანე ფეოდოროვის სახელობის დიპლომი დაიმსახურა. ამ ალბომში, სადაც 50 ფერადი რეპროდუქციაა, მისი ხელით შესრულებული რამდენიმე ასლიც არის.

ელ. მაჭავარიანის ნაშრომები გამოქვეყნებულია საქართველოშიც და მის ფარგლებს გარეთაც. თავად მეცნიერი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს იმ ნაშრომებს, რომლებიც ძველი ქართული ანბანის შესწავლის საქმეს ეძღვნება. ქ-ნ ელენეს თავიდანვე ყველაზე კარგად ეხერხებოდა მოხატული საზედაო ასოების, ასომთავრულით, ნუსხურით თუ მხედრულით ნაწერი ტექსტების შესრულება. სპეციალისტები იმთავითვე აღნიშნავდნენ მის დახვეწილ კალიგრაფიას. ცნობილი მხატვარი, მრავალი ფრესკული თუ მინიატურული მხატვრობის შემსრულებელი სოფიო მირზაშვილი აღტაცებული იყო ელ. მაჭავარიანის ნამუშერვებით და აღნიშნავდა, რომ მას ზედმიწევნით დახვეწილი ხელწერა აქვს. ალბათ ამ შეფასებებმა გაუღვივა ელ. მაჭავარიანს ქართული ანბანის უფრო ღრმად შესწავლის სურვილი. მისი აზრით, ქართული ანბანის კვლევისას ორი ძირითადი საკითხი გამოიკვეთება: ძველი ქართული ანბანის – ასომთავრულის შექმნის დრო და ანბანის წარმომავლობა.

ასომთავრულის გრაფიკული ანალიზის საფუძველზე მეცნიერი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ ქართული ანბანის ასოთა მოხაზულობა არ შექმნილა სხვა ანბანების ასოთა გრაფიკული გარდაქმნისა თუ მიბაძვის შედეგად. ქართული ანბანის სხვა მკვლევართაგან განსხვავებით მან პირველმა გააცნობიერა, რომ ქართული ანბანის გრაფიკა ძველმა ქართველმა ოსტატმა შექმნა ერთბაშად და ერთიანი პრინციპით, რომ ყველა მთავრული ასო გარკვეული გრაფიკული წესების დაცვით ჩაწერილია უხილავი კვადრატის ფარგლებში.

ელ. მაჭავარიანის ნამუშევრები მუდმივ ექსპოზიციაშია არა მარტო თბილისის მუზეუმებსა და საგამოფენო დარბაზებში, არამედ საქართველოს სხვა ქალაქებშიც.

– ლელიკო, ქართული მინიატურების ალბომები, ბუკლეტები, ტაბულები, დარწმუნებული ვარ, გულგრილად არავის ტოვებდა. როგორ აღიქვამენ უცხოელები შენს შემოქმედებას?

ელ. მაჭავარიანი: გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის მიერ მოწყობილი საერთაშორისო სიმპოზიუმები საშუალებას აძლევდა უცხოელ ხელოვნებათმცოდნეებს გასცნობოდნენ ჩვენს ხელნაწერებს. ხელნაწერთა ინსტიტუტს დღესაც მრავალ უცხოელ მეცნიერთან აქვს ურთიერთობა, ისინი დიდ ინტერესს იჩენენ ჩვენი ხელნაწერებისადმი. ჩემს ავსტრიელ კოლეგებს – ვენის ბიზანტინისტიკისა და ნეოგრეცისტიკის უნივერსიტეტის პროფესორს, ჰელმუტ ბუშჰაუზენს და მის მეუღლეს სურთ მოამზადონ ერთობლივი გამოცემა მე-12 საუკუნის გელათის ცნობილი ოთხთავის შესახებ.

– სამომავლოდ რას აპირებ, რაზე მუშაობ, რა გაქვს მომზადებული?

ელ. მაჭავარიანი: წელს ზ. წერეთლის ფინანსური მხარდაჭერით უნდა გამოვიდეს „ქართული მინიატურა“. იგი შეიცავს ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით ქრისტეს ცხოვრების ამსახველ 150 ფერად ტაბულას, კომენტარებითა და შესავალი ტექსტით სამ ენაზე. მომზადებული მაქვს სტუდენტებისათვის სალექციო კურსი: „წიგნის ხელოვნება ძველ საქართველოში“. გამოსაცემად მოვამზადე „IX-XIV საუკუნეების ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა კატალოგი“, ასევე, საკმაოდ შრომატევადი სამუშაო, სახარების თემაზე 800-მდე მინიატურის მიხედვით შექმნილი IX-XIV საუკუნეების იკონოგრაფიული საძიებელი.

აგრეთვე ინსტიტუტის თანამშრომლებთან ერთად მოვამზადე მეცნიერებათა აკადემიის გრანტზე წარდგენილი ორი სამუშაო: ძველი აღთქმის სიუჟეტები და ქართულ ხელნაწერებში დაცული წმინდანთა გამოსახულებები.

– ლელიკო, მრავალი წელია ახალგაზრდებთან უწყვეტი კონტაქტი გაქვს, როგორია ამ მხრივ შენი მოქალაქეობრივი პოზიცია?

ელ. მაჭავარიანი: დღეს უნდა ვეცადოთ ახალგაზრდებში თვითშემოქმედებითი მხარე გავაძლიეროთ, ამაში შევუწყოთ ხელი. ვინ იცის, რამდენი ნიჭიერი ახალგაზრდა დარჩა გამოუვლინებელი.

ამ წყნარი, უპრეტენზიო, თავმდაბალი ადამიანისათვის ქების სიტყვები არ მეშურვება. თავად კი ასეთ სიტყვებს ისეთი ირონიაგარეული ღიმილით ისმენს, თითქოს არც ისე მნიშვნელოვანი იყოს საქმე, რომელსაც ოთხ ათეულ წელზე მეტია თავგამეტებით ემსახურება. ალბათ ასეა ყველა ნიჭიერი ადამიანი – მას ყველაფერი ეიოლება.

გაზ: „თბილისი“, 2005,
თბ., 17 თებერვალი

# როგორ იქმნებოდა „ანის“ მოხაზულობა?

ინტერვიუ ჩაიწერა ეკა ბუჯიაშვილმა

როგორ დაიბადა „ანი“, როგორ ვითარდებოდა, საუკუნეების მიხედვით, ქართული ანბანის პირველი ასოს გრაფიკული მხარე, არქიტექტონიკა, იდეოგრაფიული მნიშვნელობა. როგორ მოვიდა იგი ჩვენამდე... ამ ყველაფრის შესახებ გვიამბობს სატელევიზიო კლიპი, რომელიც ფართო საზოგადოებრიობას ტელეკომპანიის „იმედის“ გადაცემამ „არ იდარდომ“ წარუდგინა. დამწერლობათმცოდნის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ელენე მაჭავარიანისა და რეჟისორ გია იასაშვილის პროექტი ანბანთქების სატელევიზიო ვერსიის შესახებ. ჩანაფიქრში, ოცდაცამეტ ვიდეორგოლს მოიცავს. პირველი ფილმი ანბანის პირველი ასოს შესახებ, უკვე სამზეოზეა.

* * *

სამნახევარი წუთი ...

ეს ის დროა, რომლის მანძილზეც, საუკუნეებს გამოიელით, საკუთარი თვალით ნახავთ ქართული ანბანის მიერ განვლილ ეტაპებს – ასომთავრულსაც, ნუსხურსაც, მხედრულსაც – ნახავთ, როგორ ვითარდებოდნენ, როგორ იხვეწებოდნენ ეს ასოები, როგორ ესისხლხორცებოდნენ იმ ყველაფერს, რასაც ქართული ერქვა.

ბატონი გია იასაშვილისა და ქალბატონი ელენე მაჭავარიანის ერთობლივი ძალისხმევით შექმნილი ეს პატარა ფილმი, ანბანის პირველი ასოს მატიანეა – ლაკონიური ცნობებით, საინტერესო რაკურსებით, ისტორიით, ბიოგრაფიით...

„ა“-ნის მაგალითზე, – ამბობს ქალბატონი ელენე, – ჩანს, როგორ იცვლებოდა ქართული ანბანი, ასევე, იკვეთება მთავარი პრინციპი, რომლითაც ის არის აგებული – ქართველმა კაცმა აიღო კვადრატი, ჩახაზა წრე და ცხრა ელემენტის მრავალმხრივი კომბინაციით (რომელთა შორის ძირითადი წრე და სწორი ხაზი), შეადგინა გრაფიკული სისტემა – ქართული ასომთხაზულობანი. თითოეული ასო ჩაწერილია კვადრატის ურთიერთგადამკვეთ ხაზებში, გარდა „ჯ“–ანისა,

რომელიც შემდგომ შექმნილად მიმაჩნია. იესო ქრისტეს მონოგრამული გამოსახულება, ანუ ინისა და ქანის ურთიერთგადაკვეთის შედეგად მიღებული ჯვრის ფორმა, ვფიქრობ, ქრისტიანობის დროს დამკვიდრდა ანბანში.

* * *

– ქალბატონო ელენე, თქვენ აღნიშნეთ, რომ კვადრატის პრინციპი ამოსავალია ქართული ანბანისათვის, საიდან იღებს ის სათავეს?

– ქართულ აზროვნებაში, ანბანის ასონიშნების გრაფიკული გამოსახვა პირველი ეტაპია, ანბანზე გაწყობა კი – შემდგომი ეტაპი... კვადრატი და მასში ჩაწერილი წრე ორი დიდი კოსმიური სიმბოლოს – მიწისა და ცის ერთიანობას უკავშირდება. სხვათა შორის, კვადრატში ჩაწერილი წრე და ასონიშანთა შორის პროპირციული თანაფარდობა საფუძვლად უდევს ძველ არქიტექტურულ გეგმებსა და გადახურვის კონსტურქციებს, დარბაზული ტიპის შენობიდან მოყოლებული, მცხეთის ჯვრის ჩათვლით.

ქართული ასოები აგებულია ასწვრივ ღერძზე, რომელსაც უერთდება ხაზი, წრე, რკალი, რომელიც წრის ელემენტად განიხილება და შემდგომ მეოთხედი ელემენტები... ამ პრინციპის ტრადიციებიდან და თავისთავადობიდან გამომდინარე ვასკვნით, რომ ქართული ანბანი დამოუკიდებლად შეიქმნა, ის თვითმყოფადი და ინდივიდუალურია.

ბერძნული ანბანური გრაფიკა (არქაულ ბერძნულს ვგულისხმობ) ფინიკიური დამწერლობისაგან წარმოიქმნა და, დროთა მანძილზე, სწორხაზოვანი გახდა. კლასიკური ბერძნული დამწერლობა იგივეობის პრინციპით წარმოიქმნა. ქართულ ანბანს კი, საფუძვლად, პირობითობის პრინციპი უდევს – ქართველმა ოსტატმა ამოსავალ წერტილად სწორი ხაზი და წრე აიღო, ყველა ასომოხაზულობა კი კვადრატში ჩაწერა. ამ სიმბოლოებით მან საკუთარი ცნობიერება სამუდამოდ დაუკავშირა ორ კოსმიურ ცნებას – მიწას და ცას!

* * *

ქალბატონი ელენეს თქმით, „ა“-ნის გრაფიკული სახე უკავშირდება მთვარეს, რომლის ღვთაებადაც მიჩნეული იყო ხარი. გრაფიკული დახასიათების შემდეგ, ფილმი მოგვითხრობს ასონიშნის განვითარების გზაზე. საქმე ის არის, რომ მთავრული ასოები იწერებოდა ხელის რამდენჯერმე აღებით, რთული მოხაზულობისა იყო და ადგილიც დიდი მიჰქონდა. ქრისტიანობის გავრცელებასთან ერთად კი, გაიზარდა წიგნებზე მოთხოვნილება. დროისა და მასალის დაზოგვის მიზნით საჭირო გახდა სწრაფად წერა, ამიტომ დაიწყო ასოების გამარტივება.

თუ მანამდე ასოები ორხაზოვან სისტემაში იწერებოდა, ნუსხურში ჩნდება ოთხხაზოვანი პრინციპი, რომლითაც „ანი“ შუა ორ ხაზში თავსდება. მთავრული ასოები ინერებოდა აბზაცების დასაწყისში, როგორც ტექსტის ორიენტირები. ეს სათაური ასოები მოხატული იყო და რაც უფრო მდიდარი იყო დამკვეთი, მით მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა მათი მოხატულობაც.

მხედრული უფრო ამარტივებს ასოებს. რჩება ოთხხაზოვანი სისტემა, ნელ-ნელა ყალიბდება ერთიანი კონტურის მქონე ასომოხაზულობანი, ზოგიერთი ასო, მათ შორის ანიც, შემობრუნდა და დაექვემდებარა მარცხნიდან მარჯვნივ ხელის მოძარობას. ამ ეტაპზე, თანამედროვე ქართულმა ანბანმა საბოლოო, დახვეწილი ფორმა შეიძინა.

* * *

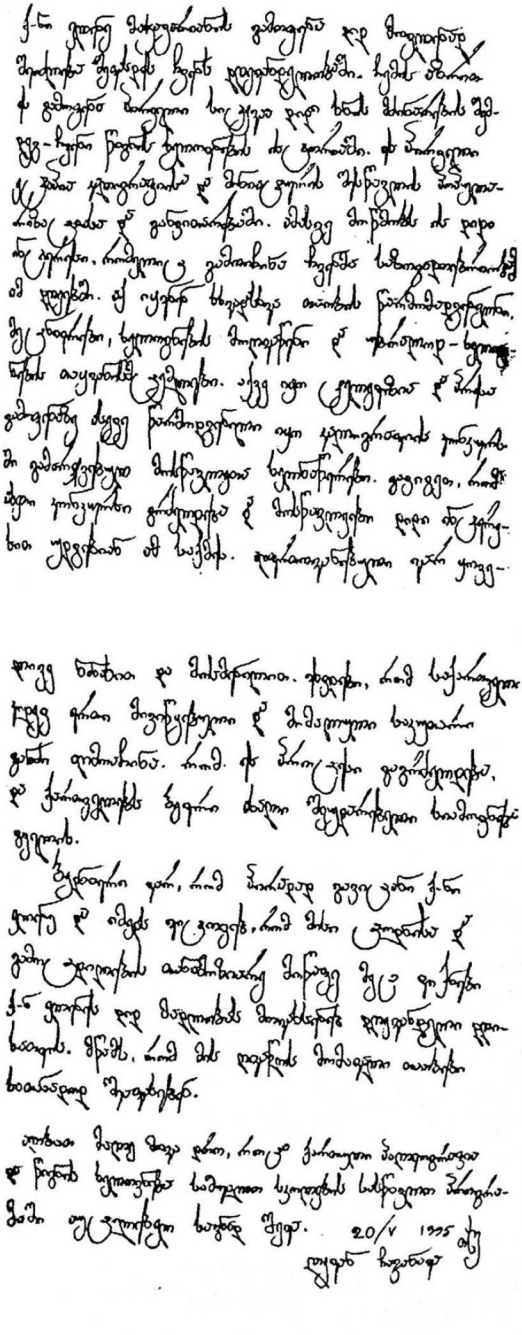
უკვე, ათწლეულებია ხელნაწერთა ისნტიტუტის პატარა ოთახში ზის ქალბატონი ელენე და ქართული ანბანის დიდ საიდუმლოებებს ეზიარება.

ხელნაწერებზე 1958 წლიდან მუშაობს. ასპირანტურის დამთავრების შემდეგ, დროჟამისაგან გაყვითლებულ ფურცლებს ჩაჰკირკიტებს. ჯერ ქართული ხელნაწერების მხატვრობის ასლებს აკეთებდა. ამ საზედაო ასოების მოხატულობამ ისე მიიზიდა, იმდენი საიდუმლო კარი გაუღო!

ასე მივიდა ქართული ანბანის გრაფიკულ საფუძვლებამდის.

ამ საკითხებს არაერთი წიგნი, სულის დიდი ნაწილი და მთელი ცხოვრება მიუძღვნა.

ყოველ დილით, გააღებს თავისი სამყაროს კარს, გადმოიღებს ოთხთავებს, ეფერება ქართულ ასოებს, ქართულ სტრიქონებს, წინაპრის მიერ გამოყვანილებს... საუკუნეებში მიუყვება ისტორიის ლაბირინთებს, იქ ეძიებს ქართული გენის საიდუმლოებათა ახსნას და როცა სათავისოს მიაგნებს, როცა ქართული თვითმყოფადობის კიდევ ერთ დასტურს მიაგნებს, რაღაცნაირად, სხვანაირად ამაღლდება, გაძლიერდება... ასე გამართულ-ამაღლებულ-გაძლიერებული ამბობს თავის სიტყვას მეცნიერებაში... და ეს ისეთი გრძნობაა, ისეთი... როგორ გითხრათ... ამისთვის, ღირს ცხოვრებაო!



1995 წელს ქ. თბილისში მოსწავლეთა შორის საქალაქო მასშტაბით გამართულ „ქართული კალიგრაფიის“ კონკურსთან დაკავშირებით საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში ნარმოდგენილი ელენე მაჭავარიანის პერსონალური გამოფენის „მწიგნობრობაჲ ქართული“ მთაბეჭდილების ნიგნში მხატვარ-კალიგრაფის ლეუან ჩაგანაეას ჩანაწერი

ქალო ელენე!

გულწრფელად გილოცავთ წარმატებულ
ჩანაფიქრს ამ გამოფენით მოაღწიეთ. თქვენი
ნარკვევიც და მხატვრული ასო-ნაკვთი
შესანიშნავად ერწყმის ერთმანეთს:
ტექსტი ვიზუალიზებულია და ილუსტრაცია
ინტელექტუალური ტექსტით.
ასეთი გამოფენა, ალბათ, მხოლოდ ქალს
შეუძლია. ეს ნიჭიერების ნაყოფია.
ასეთი ტიპის ექსპოზიციის ტრადიცია
ჩვენში ჯერ არ არსებობს.
წარმატებები!

17.V.95

ამ შესანიშნავ შთაბეჭდილებას დამატებით
ვერაფერს ვიტყვი. ალბათ, ეს ნიშნავს
ჩემი შესახებ ყველაფერს. ასეთ
ხანგრძლივ ურთიერთობას
ისეთნაირად – ერთმანეთის ასო-
ნაკვთებსა და ნახატებს
ვერავინ ვერ ნახავს. ეს
ნამდვილად ის ერთადერთი
გამოფენაა, სადაც სიტყვა-ფიქრი
და ასოთა ნაკვთი ერთმანეთს
ავსებს.

ვერონიკა ქ. იმედაშვილი
სტოკჰოლმი, 16 იანვარი 1995 წელი



ელენე მაჭავარიანის პერსონალური გამოფენა: „მწიგნობრობაი ქართული“, 1995 წ. საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი. ექსპოზიციაში წარმოდგენილია გელათის (Q-908, XII ს.), ვანის (A-1335, XII-XIII სს.) და მოქვის (Q-902, 1300 წ.) დასურათებულ ხელნაწერთა ასლები მულაჟების სახით.



ელენე მაჭავარიანის პერსონალური გამოფენა: „მწიგნობრობაჲ ქართული", 1995 წ.
საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი. ექსპოზიციაში წარმოდგენილია XVII ს.
დასურათებული ვეფხისტყაოსნის (ავალიშვილისეული H-2074,
წერეთლისეული S-5006 და ბეგთაბეგისეული H-54) ასლები მულაჟების სახით.



## „ნაშრომი ჰგბიეს უკუნისამდე“

ფილოლოგიურ მეცნიერებათა დოქტორის **მიხეილ ქავთარიას** მიერ წარმოთქმული სიტყვა ელენე მაჭავარიანის წიგნის „ქართული დამწერლობა“ პრეზენტაციაზე 2008 წლის 17 დეკემბერს

სიამოვნებით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ჰუმანიტარული მეცნიერების ამ უმძიმეს სიტუაციაში გამოქვეყნდა ქართული ხელნაწერივით ულამაზესი წიგნი – „ქართული დამწერლობა“, რომლის ავტორი გახლავთ ქალბატონი ელენე (შინაურობაში ლელიკო) მაჭავარიანი. წიგნი ეროვნული აკადემიისა და ქართული ენციკლოპედიის ეგიდით გამოვიდა. ენციკლოპედიის სარედაქციო ჯგუფმა ზურაბ აბაშიძემ, გიორგი დარსალიამ და მარინე თუშიშვილმა მხატვრის გიორგი გიგაშვილის ხელისშეწყობით დაულოცა გზა მკითხველისაკენ. ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის თანადგომამ – საილუსტრაციო მასალის უშურველად გაღებამ მომხიბვლელობა შემატა წიგნს.

ენციკლოპედიისათვის ამ საქმის გადაწყვეტა შემთხვევითი არ არის. სწორედ ამ ცოტა ხნის წინ ენციკლოპედიამ დასტამბა სოლიდური წიგნი „ქართული ენა“. დღევანდელი საზეიმო წიგნიც სწორედ ამ განწყობის და მიმართულების ლოგიკურ გაგრძელებად მიმაჩნია, რაც ამ ბოლო ხანს დამკვიდრდა ენციკლოპედიის – ამ ღირსეული ეროვნული დაწესებულების მუშაობის სტილად.

ლელიკო მაჭავარიანი სრულიად ახალგაზრდა (იგი დღესაც ახალგაზრდაა) ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტიდან მოვიდა ხელნაწერთა ინსტიტუტში. გიორგი ჩუბინიშვილის, რენე შმერლინგის და სხვა გამოჩენილ მეცნიერთა მაღალი აკადემიური სკოლა გაელილი გახდა ასევე დიდი მეცნიერის ილია აბულაძის პალეოგრაფიული და კოდიკოლოგიური სკოლის შეგირდი. ქართული და არა ქართული ხელნაწერების დიდმა მოამაგემ, ქართული ფილოლოგიის დიდმა წარმომადგენელმა ილია აბულაძემ არსებითად განსაზღვა ლელიკო მაჭავარიანის სამეცნიერო საქმიანობა და მას ვეებერთელა მეცნიერული ტვირთი დააკისრა – ქართული ხელნაწერების მხატვრული მემკვიდრეობის და ქართული დამწერლობის – როგორც მხატვრული ფენომენის შესწავლა. შედეგმაც არ დააყოვნა და 1970 წელს გამოვიდა ქალბატონ ლელიკოს წიგნი-ალბომი „ქართული ხელნაწერები“, რომელსაც დღესაც არ დაუკარგავს თავისი მომხიბვლელობა და პენი. დღევანდელი საპაექროდ წარმოდგენილი წიგნიც იმ პერიოდიდან იწყებს თავის ისტორიას. უნდა ხმამაღლა ითქვას, რომ ელენე მაჭავარიანის პირველი მეცნიერული ნაბიჯები განსაზღვრული იყო სწორედ ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტისა და ხელნაწერთა ინსტიტუტის შემოქმედებითი თანამშრომლობით, მეგობრული კოლეგიალობით და იმ ტრადიციით, რომელიც ჰუმანიტარულ დაწესებულებათა შორის არსებობდა იმჟამად, როდესაც ცალკეული ინსტიტუტის

მნიშვნელოვანი წარმატება ითვლებოდა ჰუმანიტარული დაწესებულებების საერთო მიღწევად.

უძველეს ქართულ ხელნაწერთა მორთულობაზე მუშაობამ, განსაკუთრებით ე.წ. საზედაო ასოთა მოხატვა-მოხაზულობათა კვლევამ ელენე მაჭავარიანის წინაშე უცილობლად დააყენა პრობლემა – ქართული დამწერლობა ისტორიკოსის პოზიციებიდან და ქართულ ასოთა მოხაზულობა ხელოვნებათმცოდნის თვალით დანახული. სწორედ ასეთმა კომპლექსურმა ძიებამ ათქმევინა მოგვიანებით ქალბატონ ლელიკო მაჭავარიანს „ძველი ქართული ანბანის ასოთა მოხაზულობანი შეიქმნა ადგილობრივ ნიადაგზე ერთბაშად, სხვა ანბანებისაგან დამოუკიდებლად".

დაიწყო ლელიკო მაჭავარიანის შემოქმედებაში ქართული დამწერლობის გრაფიკული მოხაზულობების კვლევა. საქმეს ართულებდა ის ფაქტიც, რომ ქართული დამწერლობის სამივე ფორმას სრულიად განსხვავებული მოხაზულობა და გრაფიკული თავისებურებები გააჩნია. გადაუდებელი გახდა ფორმათა ერთმანეთისაგან გამიჯვნა და, ამავე დროს საერთო, მსგავსი ელემენტების დაკონკრეტება, განსაზღვრა და გაერთიანება. ლელიკო მაჭავარიანმა მიიჩნია და ეს ამ წიგნის მთელი სისტემის საფუძველთა საფუძველია და ხაზგასმით არის ნათქვამი: „ასომთავრულის გრაფიკული თავისებურებაა: 1. მოხაზულობათა ფორმები ორ ხაზშია მოთავსებული – ყველა ასო ერთნაირი სიმაღლისაა, 2. გრაფიკული სისტემის ამოსავალი ფორმებია წრე და სწორი ხაზი, 3. შემადგენელი ელემენტების განაწილების შესაბამისად, ნაწილი ასოებისა კვადრატულ არეშია მოთავსებული, ნაწილს კი კვადრატის ნახევარი უკავია, 4. მხატვრულ ასოთა დაწერილობა ხელის რამდენჯერმე აღებით სრულდება, 5. ასოები სიტყვაში ერთმანეთთან დაშორებით იწერება.

ნუსხური დამწერლობის გრაფიკული თავისებურებაა: 1. შექმნილია წერის ოთხხაზოვანი სისტემა – ასოები სხვადასხვა სიმაღლისაა, 2. ასოთა მოხაზულობა კუთხოვან ფორმებს იძენს, 3. ყველა ასოს მოხაზულობა მარჯვნივაა გადახრილი, 4. ასოები სიტყვაში გაბმით, უინტერვალოდ იწერება.

მხედრული დამწერლობის თავისებურებანია: 1. ასოთა ფორმები გამარტივებულია, კონტური ხელის აუღებლად სრულდება, 2.ასოთა მოხაზულობა ვერტიკალურ ღერძზეა აგებული, 3. ფორმები მომრგვალებულია, 4. ასოთა დაწერილობა ოთხხაზოვან სისტემას ექვემდებარება."

ეს რამდენადმე ვრცელი დასკვნები მხოლოდ იმიტომ გავახმოვანე, რომ ყველას ცხადად დაენახა ლელიკო მაჭავარიანს რამდენად ხელეწიფება მარტივი გეომეტრიული ელემენტების – წრეებისა და ხაზებისაგან პოეტური და მომხიბვლელი ანბანის კონტურებად ასხმა და მკითხველთათვის ურთულესი პრობლემების უმარტივესად მიტანა. დღევანდელი თავყრილობა უეჭველი დასტურია, რომ ელენე მაჭავარიანს კვლავ დიდი და რთული სამუშაო უდევს წინ. ამავე დროს იმასაც ამტკიცებს, რომ წიგნი „ქართული დამწერლობა" სპეციალისტთა და მოყვარულთა ქების, კამათის, განსხვავებული აზრის შთამაგონებელი იქნება.

მე მინდა ქალბატონ ელენე მაჭავარიანს მთელი ჩვენი მეგობრების სახელით მოვულოცო დღევანდელი დღე და ვუსურვო ფორმითაც და შინაარსითაც ასეთი ლამაზი წიგნების დახვავება.

# საოჯახო ფოტო-ალბომიდან



მამა – მიხეილ მაჭავარიანი.
თბილისის სამხატვრო აკადემიის
(1923წ.) პირველი პროფესორთაგანი,
არქიტექტორი
/1886-1951/



დედა – პელაგია გამცემლიძე
/1890-1977/







ელენე სკოლაში



საქალაქო ოლიმპიადაზე



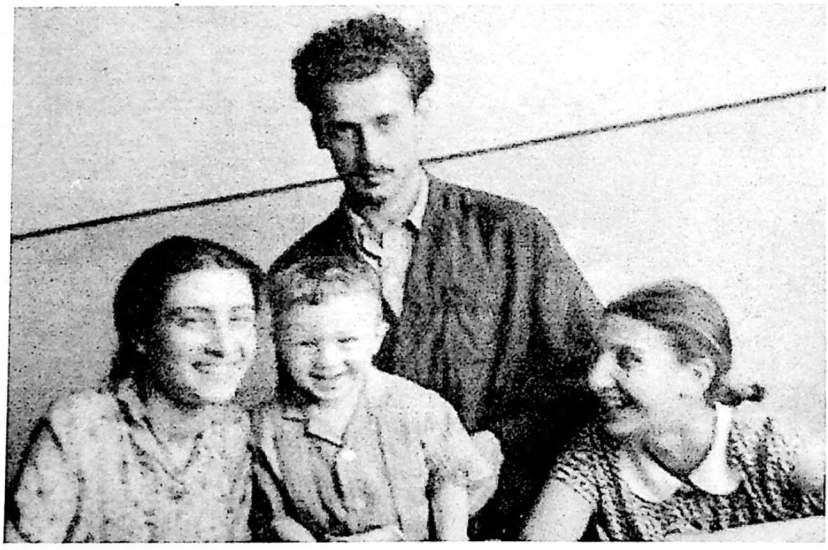

მეუღლესთან – ნოდარ ჟორჟოლიანთან ერთად.
ქობულეთი. 1949 წ.



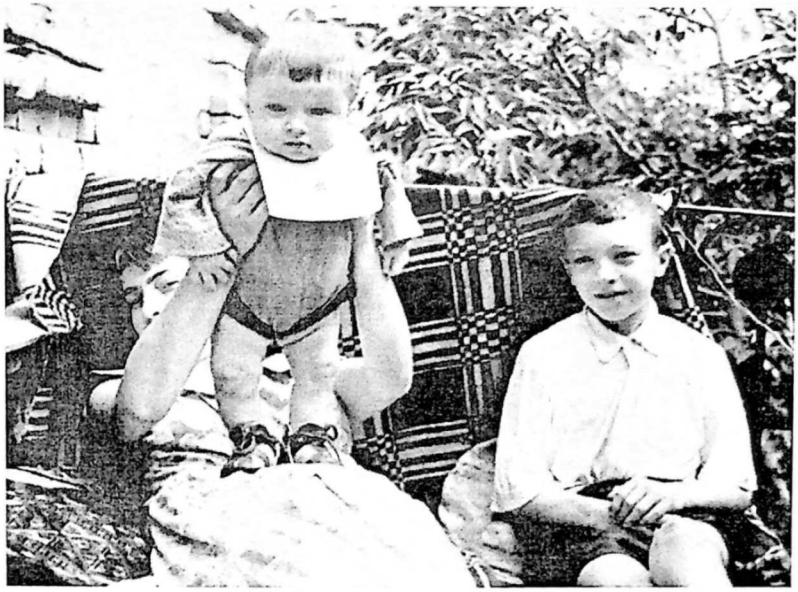
ზაზა ჟორჟოლიანი (უმცროსი ვაჟი)



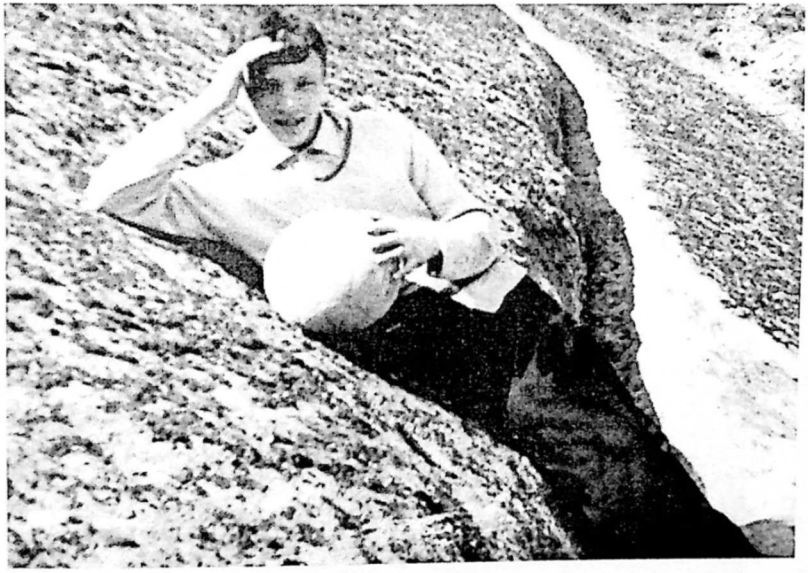
დავით (დათო) ჟორჟოლიანი (უფროსი ვაჟი)



სამი წლის დათოსთან, თემურ საყვარელიძესთან და
მარინე კეცხოველთან ერთად /1953 წ./



ელენე შვილებთან – ზაზასთან და დათოსთან ერთად. 1960 წ.



დათო ექსკურსიაზე



ელენე (შუაში) სკოლის მეგობრებთან –
ლიანა ანდღულაძესთან და თინა თაქთაქიშვილთან



პროფ. გიორგი ჩუბინაშვილის ოჯახში. შუაში ელენე (ასპირანტი).
მისგან მარჯვნივ სისო კინწურაშვილი და კიტი მაჩაბელი, მარცხნივ მზია
კეცხოველი, ნათელა ალადაშვილი, ეკატერინე პრივალოვა



ელენე



ვენა. ელენე პროფ. ჰელმუტ და ჰაიდე ბუშჰაუზენების ოთახში. 1991 წ.



ხელნაწერთა ინსტიტუტის საგამოფენო დარბაზი. ელენეს მარჯვნივ პროფ. ილია აბულაძე, მანანა დოლაქიძე და რეჟისორი ი. ვარლამოვი



ვენა. პროფ. ჰელმუტ და ჰაიდე ბუშჰაუზენების ოჯახში.
ელენეს მარჯვნივ თამარ ჭუმბურიძე და პროფ. ჰელმუტი, მარცხნივ ლამარა ქაჯაია.



ელენე მაჭავარიანი წიგნზე – „ქართული ხელნაწერები“ მუშაობის დროს გამომცემლობა „ხელოვნებაში.“ მარცხნიდან: გურამ ქველაძე, ლეილა თაბუკაშვილი, ნოდარ გურაბანიძე (გამომცემლობის დირექტორი), ზურაბ კაპანაძე (მხატვარი), ვახტანგ ბერიძე (წიგნის რედაქტორი) და ელენე მაჭავარიანი (შემდგენელი და ავტორი)



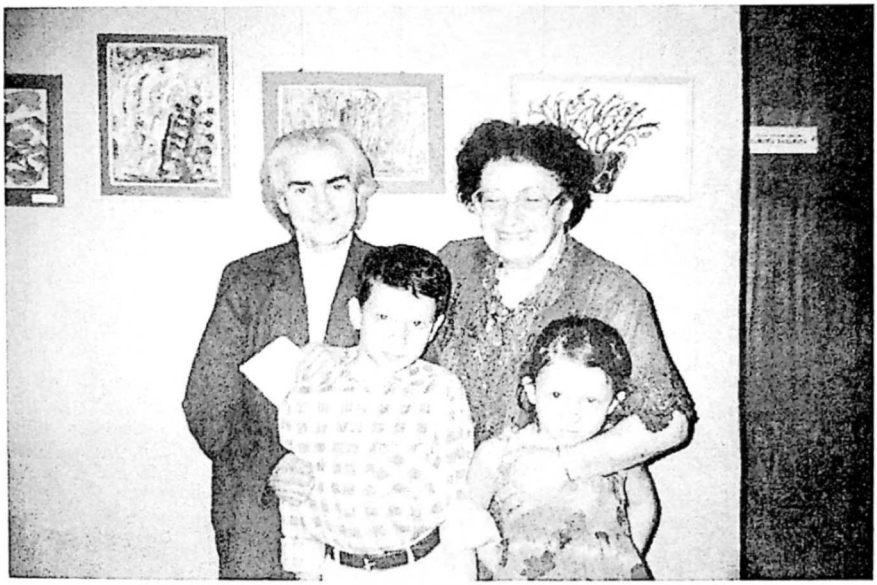
ელენე მინიატიურების ასლებზე მუშაობის დროს



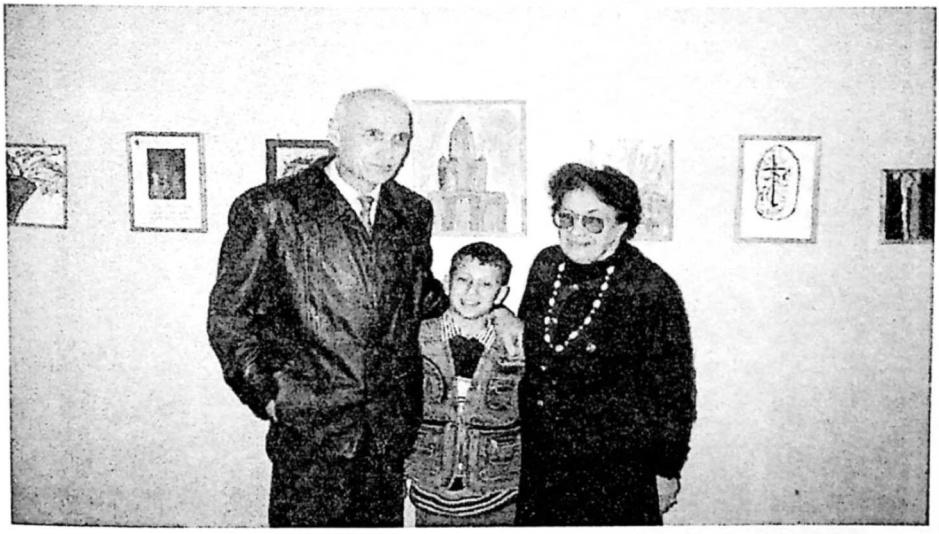
მარიამ ჟორჟოლიანი (უმცროსი შვილიშვილი). 2010 წ.



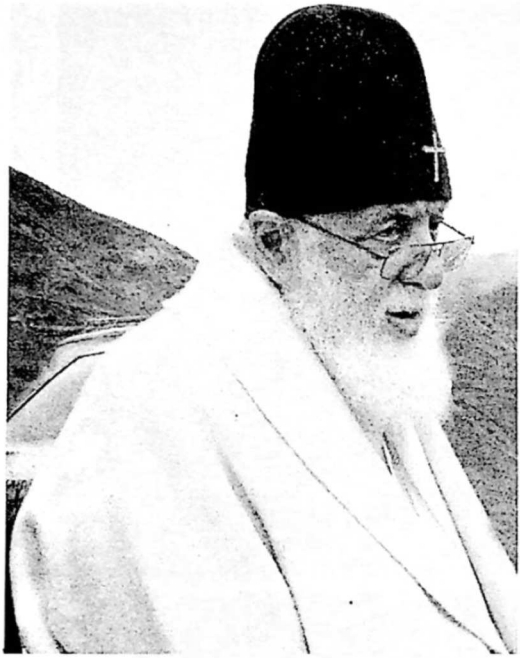
თორნიკე ჟორჟოლიანი (უფროსი შვილიშვილი). 2010 წ.



მხატვარ ნანა კიკნაძესთან და შვილიშვილებთან თორნიკე და მარიამ ჟორჟოლიანებთან თბილისის სამხატვრო აკადემიაში თორნიკეს პერსონალურ გამოფენაზე. 2002წ.



მეუღლესთან – ნოდარ ჟორჟოლიანთან და თორნიკესთან ერთად 2002 წ.



სრულიად საქართველოს კათოლიკოს – პარტიარქი ილია II მშობლიურ სნოდან თბილისისაკენ მიმავალ გზაზე ელენესთან საუბრის დროს. ფოტო გადაღებულია ელიკო კავლელაშვილის მიერ. 2010წ.



ელენე და თამაზ გამყრელიძე — საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემიის პრეზიდენტი



I საერთაშორისო კონკურსის – „ქართული კალიგრაფია" ჟიურის სხდომა: ელენე, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის დირექტორი ბუბა კუდავა, მხატვარი ლაშა კინწურაშვილი და პროფესორი თამაზ ვარვარიძე 2010 წ.



კონკურსანტის – ზაურ ახვლედიანის დაჯილდოება



ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი, ელენე და გივი ვაჩეიშვილი (ნიკოლოზის მამა)



ელენე ოჯახთან ერთად

**საგამომცემლო ჯგუფი**

ირმა ბერიძე
როსტომ კაჭახიძე
მარიამ მაჩაიძე
დარეჯან მზარელუა
თეა ქართველიშვილი

**წიგნის დაკაბადონება**

ლიკა სხირტლაძე

**გარეკანის დიზაინი**

ნინო ანდრიაშვილი



ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი
0193 თბილისი, მერაბ ალექსიძის 1/3. ტელ.: 247 42 42, ფაქსი: 236-32-41.

www.manuscript.ge info@manuscript.ge