

ფიქრბი ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების
ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ევლავის ეროვნული ცენტრი

საქართველოს სიძველენი

Georgian Antiquities

11

თბილისი
Tbilisi
2007

რედაქტორ-გამომცემლები

ნიკოლოზ ვაჩეიშვილი
იუზა ხუსკივაძე

Publishers

Nikoloz Vacheishvili
Iuza Khuskivadze

სარედაქციო კოლეგია

მიურეი აილანდი (კალიფორნია აშშ)
დევი ბერძენიშვილი
ენტონი ბრაიერი (ბირმინგემი)
ბეატ ბრენკი (ბაზელი)
გიორგი გაგოშიძე
იოჰანეს დეკერსი (მიუნხენი)
ანელი ვოლსკაია
ვერნერ ზაიბტი (ვენა)
სამსონ ლეჟავა
თამილა მგალობლიშვილი
თემურ საყვარელიძე
ენტონი ქათლერი (პენსილვანია)
რუსუდან ენია
გიორგი ჭეიშვილი
ლეილა ხუსკივაძე
ქრისტეფორ პაასი (ვალანოვა აშშ)

Editorial board

Devi Berdzenishvili, Tbilisi, Georgia
Beat Brenk, Basel, Switzerland
Anthony Bryer, Birmingham, United Kingdom
Anthony Cutler, Pennsylvania, USA
Johannes Deckers, Muenchen, Germany
Murray Lee Eiland, California USA
Giorgi Gagoshidze, Tbilisi, Georgia
Christopher Haas, Villanova, USA
Rusudan Kenia, Tbilisi, Georgia
Leila Khuskivadze, Tbilisi, Georgia
Samson Lezhava, Tbilisi, Georgia
Tamila Mgaloblishvili, Tbilisi, Georgia
Temur Sakvarelidze, Tbilisi, Georgia
Werner Seibt, Viena, Austria
George Tcheishvili, Tbilisi, Georgia
Aneli Volskaia, Tbilisi, Georgia

სარეცენზიო საბჭო

ნოდარ ბახტაძე
დიმიტრი თუმანიშვილი
ინგა ლორთქიფანიძე
მზია სურგულაძე
ირინა ღამბაშიძე

Reviewers

Nodar Bakhtadze
Irina Gambashidze
Inga Lortkipanidze
Mzia Surguladze
Dimitri Tumanishvili

**ჟურნალი “საქართველოს სიძველენი” გამოდის
გიორგი ლეჟავას შემწეობით**

**this Journal is published by the financial
support of Giorgi Lezhava**

ჟურნალის გარეკანზე ვარძია. ჯვრის ამაღლება, ფრაგმენტი
ფოტო დრორ მააიანის
On the cover Vardsia. Ascention of the Cross, fragment
Photo by Dror Maayan

© 2007 გიორგი ჩუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და
ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრი

© G.Chubinashvili National Centre of Georgian Art History and Monuments Protection

© 2007 საქართველოს კულტურული მემკვიდრეობის კვლევის ცენტრი

© The Georgian Cultural Heritage Information Centre

ინტერნეტ მისამართი: www.heritage.ge

ISSN 1512_1324

სარჩევი

მანანა ხიდაშელი ფერის სიმბოლიკა მახლობელი აღმოსავლეთის ადრესამიწათმოქმედო კულტურებსა და ქართულ ხალხურ კულტურაში	11
ანელი ვოლსკაია გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისათვის	29
მარინე ყენია ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო	45
ნინო ქავთარია გელათის ოთხთავი	59
მარიამ დიდებუდიძე ეინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII ს-ის დამდეგის მოხატულობის ფერადოვნება	78
ეკატერინე გელევაიშვილი არგოხის ყველაწმინდის ეკლესიის მოხატულობა	105
ნანა ბურჭულაძე მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში	122
დარეჯან კლდიაშვილი უცნობი სააღაპე წარწერა იერუსალიმის ჯვრის მონასტრიდან	146
ირინე მამაიაშვილი საქტიტორო პორტრეტი გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ჩრდილოეთი კარიბჭის მოხატულობიდან	153
გულნაზ ბარათაშვილი დედოფალ ანა-ხანუმის დაფარნები	161
ეკატერინე კვაჭატაძე გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურის პროგრამათა ინტერპრეტაციისთვის	178
დარეჯან გოგაშვილი ქართულ ხელნაწერ წიგნში გამოყენებული ოქრო (დამზადების წესი, ტერმინოლოგია)	196

მარინე გახეჩილაძე	
XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ერთი უცნობი მხატვრის შესახებ	205
<i>პირველი პუბლიკაცია</i>	
ეთერ ედიშერაშვილი, ნინო ციციშვილი	
უბისის ეკლესიის მომხატველი ოსტატების შესახებ	.219
ინგა ღორთქიფანიძე	
მოგონებები ახლო წარსულზე	
(თინათინ ვირსალაძის დაბადებიდან 100 წლისთავის გამო)	.232
მანანა ხიდაშელი	
თინა, როგორიც მახსოვს	248
მარინე ვანნაძე	
როგორი დარწა ქალბატონი თინა ვირსალაძე	
ნემს მეხსიერებაში	252
<i>არქივიდან</i>	
თინათინ ვირსალაძე	
შერგილ დადიანის დროინდელი XIII საუკუნის	
კედლის მხატვრობა ხობში	.266

Contents

Manana Khidasheli

Colour Symbolism in the Early-Farming Cultures
of the Near East and Georgian Folk Culture 11

Aneli Volskaya

To the History of the Gareji School of Painting .29

Marine Kenia

On the Peculiarities of Programmes in Early Georgian Murals 45

Nino Kavtaria

Gelati Gospel 59

Mariam Didebulidze

Colour Arrangement of the Early 13th C. Murals
of the Kintsvisi Church of St. Nicholas 78

Catherine Gedevanishvili

Murals of Argokhi Church of All Holy Virgin 105

Nana Burchuladze

To the Interrelation of the Monumental and Easel Painting
in the Medieval Georgian Ecclesiastical Art .122

Darejan Kldiashvili

Unknown Commemorative Inscription
from the Monastery of Holy Cross in Jerusalem 146

Irine Mamaishvili

Donor Portrait in the Murals of North Porch of the Gelati *Katholikon* 153

Gulnaz Baratashvili

Liturgical Covers of Queen Ana-Khanum 161

Catherine Kvachatadze

To the Interpretation of the Late Medieval Facade Sculpture Programmes . 178

Darejan Gogashvili

Gold Used in the Georgian Manuscripts (Production, Technology, Terminology) .196

Mariam Gachechiladze

About One Unknown Painter Active in Early 20th Century ..205

Eter Edisherashvili, Nino Tsitsishvili On the Painters Working in Ubisi Church	219
Inga Lordkipanidze Recollections of Near Past (Tinatin Virsaladze)	232
Manana Khidasheli Tina, as I Remember Her	248
Marina Vachnadze Recollecting Tinatin Virsaladze	252
Tinatin Virsaladze (1907-1985) 13th C. Murals in Khobi Church	2766

ფერის სიმბოლიკა მახლობელი აღმოსავლეთის აღრესამიწათმოქმედო კულტურებსა და ქართულ ხალხურ კულტურაში

აღრესამიწათმოქმედო საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი კულტურა ყალიბდება, როგორც აზრობრივად დატვირთული, აუცილებელი ნორმების, ტრადიციებისა და გარკვეული ღირებულებების მქონე ერთიანი სისტემა. სოციალური მას იყენებს ქცევითა რეგულაციის, ცოდნის დაგროვებისა და მისი შემდგომი თაობებისათვის გადაცემისათვის. ამ კულტურისათვის დამახასიათებელი მეტაღიგობრივი ევლი აშკარად გამოხატულ სიმბოლურ ხასიათს ატარებს, რომელშიც გასულდგმულებული და პერსონიფიცირებული სამყარო მთლიანად იყო ჩართული, სადაც მისი მნიშვნელობა მრავალრიცხოვანი სიმბოლოების მიღმა იყო დამალული. ეს ის ხატები იყო, რომელნიც ქმნიდნენ და განსაზღვრავდნენ არქაული კულტურის სიმბოლურ ბირთვს.

არქაული ადამიანის თავისებური, გრძნობებზე დამყარებული, სინკრეტული აზროვნება აერთიანებდა არსებული რეალობის ყველა დონეს და მთლიანობაში მოიცავდა, როგორც ბუნებრივ, ისე ზებუნებრივ წესრიგს. ამიტომ, ადამიანისათვის მთელი სამყარო წარმოადგენდა სიმბოლოს, ისეთ მანევრებელს, რომლის გააზრებით ადამიანი მეტაფიზიკური მოვლენების თავისებურ გაცნობიერებასაც ახერხებდა¹

არქაული ადამიანისათვის მთელი სამყარო გარკვეული ხატების საშუალებით იყო გააზრებული. სიმბოლოთა საშუალებით ადამიანის შინაგანი განცდები, გრძნობები, სამყაროზე შეხედულებები, მის გარშემო მიმდინარე მოვლენებს უკავშირდებოდნენ და რეალურ, ხელშესახებ სახეს იძენდნენ. ამიტომ სიმბოლო, ისევე როგორც რიტუალი, სამყაროსთან ადამიანის თანაზიარების უმნიშვნელოვანესი საშუალება იყო².

სიმბოლური დატვირთვა ჰქონდა მიცემული ფერსაც. ფერი, ისევე როგორც ორნამენტი, არა მხოლოდ აღლამაშებდა გარემოს, ან გარკვეულ საგანს, არამედ სოციალურ რეალური ცხოვრებისა და მისი რიტუალურ-მაგიური ქმედების განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა.

სიმბოლო მრავალმხრივ ინფორმაციას შეიცავდა. როგორც აღნიშნავს რ.ბარტი, სიმბოლო ან ნიშანი შეიძლება იყოს გარკვეული ცოდნის შესწავლის ობიექტი. ამავე დროს, იგი განხილული უნდა იყოს, როგორც ხედვის ობიექტი, საჭიროა გამოაშკარავებულ იქნას, თუ როგორ მოძრაობს ნიშანი მნიშვნელობათა ველში, უნდა შემოიხაზოს მისი მოძრაობის კონფიგურაცია და განხილულ იქნას როგორც იდეა, ბუნებასთან ადამიანის თანაზიარების აფექტური საშუალება³.

1 Р.Генон, Символы священной науки, М., 2002, гл. 8.

2 მ.ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში. მემატიანე, თბ., 2005, გვ. 127-128

3 Р.Барт, Избранные работы, Семиотика, Поэтика, М., 1989, гл. 25.

საინტერესოა ფერის, როგორც არქაული სიმბოლოს ამ თვალსაზრისით შესწავლა. ფერის გააზრებაში ყოველთვის იყო ნადებული ადამიანის ცოდნა მის გარშემო არსებული რეალობის შესახებ. ამავე დროს, ფერი ყოველთვის გულისხმობდა გარკვეულ აზრს, მოძრაობდა კულტურისათვის დამახასიათებელ მენტალურ ველში და განიცდებოდა, როგორც სამყაროსთან ადამიანის სრული თანახმობის საშუალება.

როგორც ცნობილია, უძველეს არქეტიპულ სიმბოლოებს წითელი, თეთრი და შავი ფერები წარმოადგენდნენ. ისინი ფლობდნენ იმ უძლიერეს ენერგიას, რომელიც საშუალებას იძლევა სრულად შეიგრძნო არქაული სიმბოლოს სიძლიერე და ხიბლი⁴.

წითელი, სიცოცხლის ფერი იყო და სიცოცხლეს უკავშირდებოდა. წითელი სისხლის ფერიც იყო, რომლის გარეშე შეუძლებელი იყო ცხოვრება. ამასთან სისხლი სიკვდილთანაც იყო დაკავშირებული, რის გამოც, ეს ფერი აქტიურად გამოიყენებოდა დაკრძალვის რიტუალებში⁵.

თეთრი, როგორც არქეტიპული ფერი აბსოლუტთან იყო ასოცირებული. იგი სიწმინდის უნივერსალური ნიშანი იყო. თეთრი სულის ცენტრს უკავშირდებოდა, ამავე დროს სიკვდილის ნიშნაცაა გაიაზრებოდა. გარდა ამისა, თეთრი აღნიშნავდა ადამიანის დროებით მიუწვდომლობას, მის ღიაობას და მზადყოფნას საკრალურთან შეხებისათვის⁶. თეთრი მთვარესთან, ქალურ საწყისთანაც იყო დაკავშირებული და შესაქმის პასიურ მხარეს აღნიშნავდა⁷.

შავი, თეთრი ფერისა და აბსოლუტის სიმბოლურ ანალოგს წარმოადგენდა. შავს შეეძლო გამოეხატა როგორც აბსოლუტური სისავსე, ასევე სიცარიელე. შავი აღნიშნავდა ქაოსს, სიკვდილს. ის ქვესკნელთან და მის ძალებთან იყო ასოცირებული. ამავე დროს ამ სიმბოლოსაც ამბივალენტური ბუნება აქონდა - იგი აღნიშნავდა წყვდიადს და წყვდიადში ახლის ნახახვისა და აღმოცენების შესაძლებლობას⁸.

წითელი, თეთრი და შავი ფერები არქაული სიმბოლოს ყველა ნიშანს ატარებდნენ. ფერი განიცდებოდა როგორც ნიშანი, რომლის მნიშვნელობა სხვა ობიექტის ანალოგს წარმოადგენდა. ფერი იძლეოდა არა რეაქციას ამ ობიექტზე, არამედ გულისხმობდა მის განზოგადებულ მნიშვნელობას, ან მნიშვნელობათა სპექტრს, რომელიც ობიექტთან სხვადასხვა ხარისხით იყო დაკავშირებული.

ფერი, როგორც სიმბოლო ამბივალენტურ ხასიათს ატარებდა. მისი მნიშვნელობა პოლისემანტიკური იყო და შეეძლო გადმოეცა მოვლენის სხვადასხვა მხარე. ფერები განსაზღვრავდნენ და ავსებდნენ ერთმანეთს, მაგრამ ყოველთვის ერთ სისტემაში იყვნენ გაერთიანებულნი. ამ სისტემის მთავარ დანიშნულებას წინააღმდეგობათა მოხსნა, ყოველი მოვლენის გენეზისამდე დაყვანა და კოსმოგონიის არსის ჩვენება იყო. ფერის, ისევე როგორც ყოველი სიმბოლის საშუალებით მატერიალური, ხელშესახები

4 К.Г.Юнг, О природе Психе, М., 2003, гл. 57-68.

5 რ.ბარტი აღნიშნავდა, რომ უძველესი დროიდან წითელი ღვინო სისხლის იპოხტასს წარმოადგენდა, სისხლი კი სიცოცხლის განსახიერება იყო, Р.Барт, Мифологии, М., 2004, гл. 117.

6 Р.Генон, Очерки о традиции метафизике, М., гл. 103.

7 Иллюстрированная энциклопедия символов, М., 2003, гл. 103.

8 იქვე, გვ. 642.

სახე ეძლეოდა იმას, რაც უხილავი, ილუზორული იყო, რის შედეგად ეს მეტაფიზიკური სამყარო რეალურად არსებულის სახეს იღებდა.

მახლობელი აღმოსავლეთის ადრესამიწათმოქმედო კულტურების გავრცელების არეალში, ყველაზე ძლიერი დატვირთვა წითელ ფერს აქონდა მინიჭებული. ის ინტენსიურად გამოიყენებოდა როგორც ადამიანის პროფანულ ცხოვრებაში, ისე რიტუალებში.

საცხოვრებლის ინტერიერში წითელი ფერის გამოყენება პირველად იერიქონ I ნამოსახლარზე იქნა დადასტურებული. ძველი წელთაღრიცხვის VIII ათასწლეულით დათარიღებულ სამოსახლოზე, ერთ-ერთ საცხოვრებელში კედელი წითლად იყო შეღებილი, ხოლო იატაკზე მცენარის წითელი ტოტი იყო დახატული⁹.

იერიქონ I წითელი და თეთრი ფერები ინტენსიურად გამოიყენებოდა რიტუალებშიც. ამ რიტუალებში დიდ როლს მიცვალებულთა თავის ქალები ასრულებდნენ. მათი სახე სპეციალურად იყო აღდგენილი და მოდელირებული – გამოძერწილი იყო ცხვირი, ყურები, ეელი და ნიკაპი. ყოველ მათგანს შუბლზე დატანილი აქონდა წითელი ღაქა. კკენიონს მიაჩნია, რომ ამგვარად მოდელირებული თავის ქალები მიცვალებულთა პორტრეტულ გამოსახულებებს წარმოადგენდნენ¹⁰.

ტელ-რამადში, ამგვარი თავის ქალები იატაკის ქვეშ, ორმოში იყო ჩაღრმავებული. მათ გვერდით აღმოჩენილი იყო ადამიანის თიხის ქანდაკებებიც. ორ მათგანს მუცელზე თეთრი ღაქა აქონდა დახმული. ერთი ფიგურის მუცელზე გამოხატული იყო წითელი ფერის ვერტიკალური ხაზი, ხოლო მეორეზე - წითელი შევრონი. ნ.კონტენსონის ვარაუდით, ეს ფიგურები ქალისა და მამაკაცის გამოსახულებებს წარმოადგენდნენ¹¹.

როგორც ჩანს, ტელ-რამადში დიდი მნიშვნელობის მქონე რიტუალი სრულდებოდა. მიცვალებულები, თიხის ქანდაკებები, როგორც გარკვეულ მოვლენათა მფარველები და ცოცხალი ადამიანები, ერთად იღებდნენ მონაწილეობას მათთვის უდიდესი მნიშვნელობის მქონე ქმედებაში. აშკარად იყო გამოხატული რწმენა იმისა, რომ ცოცხლებსა და გარდაცვლილებს შორის არ წყდება ურთიერთობა, რომ არსებობს მუდმივი კავშირი ცოცხლებსა და წახულებს შორის¹².

უფრო გვიანდელ ხანას (იერიქონი II) ეკუთვნის თითქმის ნატურალური ზომებით შესრულებული, თიხისაგან გამოძერწილი ადამიანთა ფიგურების ფრაგმენტები, რომელზეც წითელი და ღია კრემისფერი ზოლები იყო დატანილი. ამავე კულტურას განეკუთვნება აგრეთვე ლერწმისაგან დაწნულ კარკასზე მდგარი ადამიანთა ორი ჯგუფი. თითოეულ ჯგუფში წითლად შეღებილი მამაკაცის, ქალისა და ბავშვის ფიგურები იყო წარმოდგენილი.

გარკვეული სიმბოლური დატვირთვა შავსა და წითელ ფერებს მტკვარ-არაქსის კულტურაშიც აქონდა მინიჭებული. ქვაცხელას ნამოსახლარზე, ის დარბაზი, სადაც ორმის რიტუალური სიკვდილის შემთხვევა იქნა დადასტურებული, სხვადასხვა სიმბოლური სახეებით იყო გადატვირთული. კედელთან იყო შემადგენელი, სადაც ჭურჭელი საგანგებოთ იყო დაღაგებული.

9 Древнейшие цивилизации, под редакцией Г.М.Бонгардт-Левина, М., 1889, გვ. 55.

10 K.Kenyon, Digging up Jericho, London, 1957, გვ. 34.

11 H.Contenson, 3^e Compugne à Tell Ramad 1966. Anatolian Studies I. 1967, გვ. 137-141.

12 მ.ხიდაშელი, დასახ.ნაშრომი, გვ. 66-70.

აქვე, თანაბარი დაცილებით ნაცარგროვები იყო განლაგებული. შავი ნაცარგროვები წითლად იყო შეღებილი. მათ ვიწროყელიანი ჭურჭლის ფორმა ჰქონდათ. ზემოდ ედგათ საგანგებოდ გატეხილი ჭურჭლის ზედა ნაწილი, რომელიც სავსე იყო კერიდან ამოღებული ნაცრით, რომელიც შეწირულობის შემდეგ რჩებოდა. კერის მარცხენა მხარეს დასვენებული იყო ახალგაზრდა ირმის ჩონჩხი. მენჯის ძვალთან ირემს მიღებული ჰქონდა სპილენძის ისრის წვერი. ირმის ფეხებს შორის იდგა შავლეგა ცალყურა ბადია. იქვე მიწვენილი იყო სამყურა ვიწროყელიანი ქილა, რომლის ყელი წითლად იყო შეღებილი. ჭურჭლის მუცელზე ირმის გამოსახულება იყო ამოკაწრული. ირმის ხერხემალთან შავი ჭურჭლის ერთი გვერდი იდო¹³.

ასეთივე წითლად შეღებილი ნაცარგროვები ხიზანაანთ გორაზეც იქნა დაფიქსირებული¹⁴.

არქაულ კულტურაში, ფერის, როგორც სიმბოლოს ხასიათის დასადგენად უმნიშვნელოვანესი მასალა ჩათალ-ჰუიუქშია გამოვლენილი. ჩათალ-ჰუიუქი კონიის ველზე მდებარეობდა. ის ადრესამიწათმოქმედო კულტურის ერთ-ერთი უდიდესი დასახლება იყო. ძველი ძვ.წელთაცხრიცვის VII-VI ათასწლეულით არის დათარიღებული. ჩათალ-ჰუიუქში დიდი რაოდენობით არის აღმოჩენილი საცხოვრებელი შენობები. განსაკუთრებით ცნობილია მოხატული დარბაზები, რომლებსაც ჯ.მელაარტი სამლოცველოებს უწოდებს. ე.ანტონოვას აზრით, ეს მოხატული დარბაზებიც საცხოვრებლებს წარმოადგენდნენ, რომლებშიც, ამავე დროს, კულტის ცერემონიალიც სრულდებოდა¹⁵. განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმ დარბაზებს, რომლებიც პოლიქრომული, დეკორატიული კედლის მხატვრობით იყო შემკული.

ჩათალ-ჰუიუქის კედლის მხატვრობაში გადმოცემული იყო დღესასწაულების, რიტუალური თამაშების, ნადირობის, ბრძოლის, ცეკვის, მიცვალებულთა დატირების, მათი დაკრძალვის, მშობიარობის სცენები. აქ ცოცხლებთან ერთად მიცვალებულებიც მოქმედებდნენ. ეს გახალცარი სიცხადით დანახული საკრალური სამყარო იყო, რომელიც მითიდან გამომდინარეობდა და მითს ასახავდა. აქ სრული სახით იყო წარმოდგენილი ყველა ის ნიშანი, რომელიც, ერთი მხრივ, ადამიანის ცოცხალ ყოფას ასახავდა, ხოლო, მეორე მხრივ, რიტუალებში იყო სრულად გამოვლენილი. იგი უშუალოდ და ხელშესახებად წარმოსახავდა ადამიანთა ცხოვრების განმსაზღვრელ საკრალურ სამყაროს, ამტკიცებდა მის უტყუარობასა და ჭეშმარიტებას¹⁶.

ჩათალ-ჰუიუქის კედლის მხატვრობაში ინტენსიურად იყო გამოყენებული ფერი, რომელიც მინერალური საღებავებით იყო შესრულებული. ყველაზე ძლიერი დატვირთვა წითელ ფერს ჰქონდა მინიჭებული. იმ ოთახებში, რომელიც არ იყო მოხატული, კედლები წითლად იყო შეღებილი. წითელი ფერისა იყო აგრეთვე ოთახში გაკეთებული ნიშები და ბაქნები, რომელთა ქვეშ მიცვალებულები იყვნენ დაკრძალული. კედლის მხატვრობაში წითელი ყველაზე ხშირად შავ და თეთრ ფერებთან იყო დაწვეილებული. იშვიათად

13 ლ.დლონტი, აღ.ჯავახიშვილი, ურბნისი, I, თბ., 1965, გვ. 52.

14 ი.კიკვიძე, ხიზანაანთგორის ადრე ბრინჯაოს ხანის ნამოსახლარი, თბ., 1972, გვ. 25.

15 E.B. Антонова, Обряды и верования первобытных земледельцев Востока, М., 1984, გვ. 202.

16 მ.ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო... გვ. 66-70.

გამოიყენებოდა მწვანე და ცისფერი საღებავებიც.

ნათალ-ჰუიუკის კედლის მხატვრობა უაღრესად მრავალფეროვანია. ერთ-ერთ დარბაზში (IV-1) პანოზე გამოსახული იყო თეთრებში ნაცმული მამაკაცი, რომელსაც ადამიანის თავის ქალები ეჭირა ხელში, მის გვერდით ლეოპარდის ტყავში შემოსილი ქალი იდგა. იქვე იყო გამოსახული ნადირობის სცენა. აქვე წითელი და თეთრი ფერებით შესრულებული ფრონტონიანი შენობა იდგა. ნაგებობის წინ სამარხი იყო გათხრილი.

საინტერესოა დარბაზი (VII-2) რომლის კედელი გეომეტრიული ორნამენტით იყო დაფარული. წითლად იყო შეღებილი ნიშა და ბაქნები. ნიშის თავზე მრავალფიგურიანი კომპოზიცია იყო წარმოდგენილი, რომელზეც დახატული იყო წითლად შეღებილი დიდი ირემი, რომელიც ჩვიდმეტი მამაკაცის ექსპრესიული ფიგურით იყო გარშემორტყმული. მამაკაცები მოვარდისფრო წითელი ფერით იყვნენ შეღებილი, სახეზე ეტყობოდათ შავი წვერი. ისინი შემოსილნი იყვნენ ლეოპარდის ან ცხოველის შავი ტყავით. ჯ.მელაარტის ვარაუდით, ეს სცენა გამოხატავდა არა ნადირობას, არამედ რიტუალურ თამაშს.

ამავე კედელზე ირემის კიდევ ორი ფიგურა იყო დახატული, მათ ქვევით კი - ტახი. უფრო ქვევით ქალის ორი ფრონტალური ფიგურა იყო გამოსახული. გვერდით, ხელკეცით, ისრებითა და ბადით აღჭურვილი ფიგურა იდგა. უფრო ქვევით მამაკაცების, ქალებისა და ბავშვების რიტუალური სვლა იყო განსახიერებული. ე.წ. ლეოპარდის საკურთხეველში წარმოდგენილი იყო ლეოპარდის შავი ფიგურები. მათი სახე წითლად იყო შეღებილი, ხოლო სხეულზე მუქი კრემისფერი ლაქები ჰქონდათ დატანილი.

ნათალ-ჰუიუკის კედლის მხატვრობაში საინტერესოა დარბაზის წარმოდგენილი წითელსა და თეთრ ფერებს შორის არსებული სემანტიკური კავშირი. აშკარად არის ნახვენი წითელის, როგორც სიცოცხლის ფერის მნიშვნელობა, რომელიც აქ ხშირად თეთრთან, როგორც სიწმინდის, საკრალურთან უშუალოდ შეხების ნიშანთან არის დაწვეილებული. ხაზგასმულია თეთრი ფერის კავშირი ქალურ საწყისთან და შესაქმის პასიურ პრინციპთან.

ეურადღებას იმსახურებს ე.წ. „მონადირის ოთახი“. მის ერთ-ერთ კედელზე ხარის დიდი წითელი ფიგურა იყო დახატული. ხარის რქებს შორის ადამიანი იწვა. მისი სხეულის მარცხენა ნაწილი თეთრად იყო შეღებილი, ხოლო მარჯვენა - წითლად. ამავე კედელზე მოცეკვავეთა სცენა იყო გამოსახული. მოცეკვავეთა შორის გამოირჩევა როგორც წითელი, ისე თეთრი ფიგურები. ზოგიერთი მათგანის სხეულის მარცხენა ნაწილი თეთრად იყო შეღებილი, ხოლო მარჯვენა წითლად. ყოველ მათგანს ლეოპარდის ტყავი ჰქონდა შემოხვეული. ჯ.მელაარტის ვარაუდით, ეს ფიგურები მიცვალებულებს გამოხატავდნენ¹⁷. ეანტონოვას აზრით, ორფრად შეღებილი პერსონაჟები გარდაცვლილთა სამყაროს უკავშირდებოდნენ და სოციუმის უკვე მითოლოგიზირებულ პირველ წინაპრებს განასახიერებდნენ¹⁸.

ამ პერსონაჟების ორი ფერით გამოხატვა, ალბათ, იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ ისინი მართლაც სოციუმის მითოლოგიზირებული წინაპრები იყვნენ. ისინი უკვე ნაზიარები იყვნენ საკრალურ სიწმინდეს, რაც თეთრი ფერის სვენებაში იყო ნაგულისხმევი. ამასთან ერთად,

17 J.Mellaart, Çatal-Hüyük, a Neolithic Town of Anatolia, L.N.Y., 1967, გვ. 170.

18 E.B.Антонова, დასახ. ნაშრ., გვ. 64-65.

ინარსუნებდნენ აღორძინების, ახალი სიცოცხლის დაწყების უნარს, არაღწეულში, როგორც სიცოცხლის ფერში იყო გამოხატული.

საინტერესოა, რომ ალქიმიური სიმბოლიკის თანახმად, არსებობს გარკვეული თანაფარდობა საქმიანობას „წითელსა“ და „თეთრს“ შორის. წითელი ყოველთვის უფრო მაღალ დონეზე აღადგენს თეთრს. ერთი და იგივე სიმბოლიკა სხვადასხვა დონეზე გამოიყენება იმ შესაბამისობის გამო, რომელიც მათ შორის არსებობს. გარკვეულ შემთხვევაში, ერთი და იგივე სიმბოლო შეიძლება განეკუთვნებოდეს ერთ მდგომარეობას, ამავე დროს კი, უნივერსალური გამოვლენის ერთიან და მთლიან ანსამბლს¹⁹.

ნათალ-ჰუიუკის IV ოთახში, რომლის მოხატულობა ცუდად იყო შენახული, აშკარად გამოირჩევა თეთრ სამოსში ნაცმული ადამიანის წითელი ტორსი. ამავე ფერებშია შემოსილი მის გვერდით მდგარი პერსონაჟები. აქვეა ღეოპარდის ტყავში გახვეული ქალი, რომელიც წითელი სამკაულებით იყო მორთული.

საინტერესოა აგრეთვე ორსული ქალის თეთრი ფიგურა, რომელიც წითელ ფონზეა დახატული (ოთახი VIII-30).

VI ოთახში, ერთ-ერთი კედლის ნახევარი წითლად იყო შეღებილი. ზევით ადამიანის წითელი ხელები იყო დახატული. იქვე ეხატა ორი წრე, მარცხენა წრეში თეთრი ხელი იყო გამოსახული, ხოლო მარჯვენაში - წითელი. როგორც ცნობილია, არქაულ ხელოვნებაში, მითისთვის დამახასიათებელ წყვილად დაპირისპირებაში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ქალისა და მამაკაცის ოპოზიციას ეკუთვნოდა. მარცხენა ნაწილში, სიმბოლურად, ქალური საწყისი გადმოიცემოდა, ხოლო მარჯვენა მამაკაცს უკავშირდებოდა²⁰. საინტერესოა, რომ ნათალ-ჰუიუკში, ეს მნიშვნელოვანი ოპოზიცია, ქალურ, პასიურ საწყისთან დაკავშირებული თეთრი და მამაკაცური, აქტიური წითელი ფერების საშუალებით, სიმბოლურად იყო ნაჩვენები.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ იმ საკრალურ სამყაროში, რომელიც განსაკუთრებული სიციხადით იყო ნაჩვენები ნათალ-ჰუიუკის კედლის მხატვრობაში, მნიშვნელოვან როლს ინიციაციები ასრულებდნენ. ისინი ადამიანის საკრალურთან ზიარებასა და შერწყმას ემსახურებოდნენ. ამ უმნიშვნელოვანეს რიტუალებში, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ნეოფიტის აუცილებელი სიკვდილის ინსცენირებას ემსახურებოდა. ინიციაციების დროს, ადამიანის რიტუალური სიკვდილის შედეგად, მისი განახლებული სახით თავიდან დაბადება, ნიშანი იყო იმისა, რომ ადამიანი ნაზიარები იყო თავის საკრალურ წარსულს და წინაპართა ღირებულებებს²¹. ადამიანის დროებითი სიკვდილი და მასთან დაკავშირებული კოსმოგონია, ახლის შექმნის, ახლის აუცილებელი დაბადების იდეას გულისხმობდა. ინიციაციების გავლის შედეგად ადამიანი ახალ ცხოვრებას იწყებდა და კულტურის სამყაროში შედიოდა.

რ.გენონი აღნიშნავდა, რომ ინიციაცია ადამიანს სრული რეალიზაციის შესაძლებლობას უქმნიდა, ვინაიდან „ახალი დაბადების“ დროს, ინიციაციის ფაზებს უნდა აღედგინათ კოსმოგონიური პროცესები, რაც მიკროკოსმსა

19 Р.Генон, Очерки о традиции и метафизике, гл. 240-245.

20 Вяч.Вс.Иванов. Нечет и чет. Избранные труды по семиотике и истории культуры, М., 1959, гл. 505-507.

21 М.Элиаде, Тайные общества, инициации и посвящения, М., 1999, гл. 14, 20-21.

და მაკროკოსმს შორის სრულ შესაბამისობას ამყარებდა. რ.გენონი იმასაც აღნიშნავს, რომ აღქიმიურ მისტიკებში უმაღლეს მდგომარეობაში გადასვლა ე.წ. „ხრწნადობის კანონს“ ექვემდებარებოდა, რომელსაც შავი ფერით გამოხატავდნენ²².

ამასთან დაკავშირებით, ჩემი ყურადღება მიიქცია გრიფების იმ მრავალრიცხოვანმა გამოსახულებებმა, რომლებიც ჩათალ-ჰუიუკის კედლის მხატვრობაშია წარმოდგენილი. წითლად შეღებილი კედლის ზევით ხშირად თითქმის ერთი და იგივე კომპოზიცია მეორდებოდა. ორი გრიფი თავით ერთმანეთისაკენ იყო მიმართული. მათ შორის თავწაკვეთილი ფიგურა იწვა. გრიფები და თავწაკვეთილი ფიგურა შავი ფერით იყო წარმოდგენილი. გრიფებს ადამიანის წითლად შეღებილი ტერფები ჰქონდათ.

ჯ.მელაარტის აზრით, ადამიანის თავის გარეშე გამოხატვა ის პირობითი ხერხი იყო, რომლის საშუალებითაც მიცვალებულებს გამოსახავდნენ. მისი აზრით, გრიფების სახით, წარმოდგენილი იყვნენ საგანგებოდ ნაცმული ადამიანები, რომლებიც დაკრძალვის რიტუალში იღებდნენ მონაწილეობას²³.

შესაძლებელია დაეუშვათ, რომ ზევით განხილული სცენები ინიციაციის სიმბოლური გამოსახულება იყო. როგორც უკვე აღვნიშნე, შავი, წყვდიადის, სიკვდილის ფერი იყო, მაგრამ ამასთან ერთად ახალი სიცოცხლის ნასახვისა და აღმოცენების შესაძლებლობასაც გულისხმობდა. თავწაკვეთილი ფიგურა, რომელიც შესაძლებელია ნეოფიტს გამოხატავდა და გრიფებიც შავი ფერით იყო შესრულებული. ახალი სიცოცხლე აქ შავად შეღებილი გრიფების ადამიანის წითელი ტერფებით იყო ნახევნები. აქაც, ინიციაციების სიმბოლურად ჩვენების დროს, ძირითადი დატვირთვა ფერს ჰქონდა მინიჭებული.

ფერის, როგორც სიმბოლოს დუალისტური გააზრება სრულად იყო გამოვლენილი ჩათალ-ჰუიუკში გავრცელებული დაკრძალვის რიტუალებში. აქ ათასი წლის მანძილზე დაკრძალვის ერთი წესი მოქმედებდა. მიცვალებულები საცხოვრებელ ოთახებში, წითლად შეღებილი ბაქნების ქვეშ იკრძალებოდნენ. გარდაცვლილებს აცლიდნენ რბილ ნაწილს. წონხის წითელი ან მწვანე ფერით იყო შეღებილი, ხოლო ყელი და შუბლი - წითელი ან ღურჯი საღებავით.

წონხის შესაღებად გამოიყენებოდა ოხრა, ანუ ქანგიმიწა და სინგური. ეს საღებავი მიიღებოდა ვერცხლისწყლისა და გოგირდის ცეცხლზე შეზავებით. როგორც სულხან-საბა ორბელიანთან არის განმარტებული, ამ გზით „მიიღებდნენ სახატავსა წითელსა“. მწვანე საღებავი მალაქიტისაგან მზადდებოდა.

აღსანიშნავია, რომ ოხრა და სინგური უფრო ხშირად ბავშვებისა და ქალების სამარხებშია აღმოჩენილი. მამაკაცების წონხი კი ძირითადად მწვანედ იყო შეღებილი.

ე.წ. „წითელ ოთახში“, რომელშიც ძირითადად წითელი ფერი ფიგურირებდა, ბაქნის ქვეშ აღმოჩენილი იყო გოგონას სამარხი. სინგურის საღებავით შეღებილი წონხი კალათაში იყო ჩასვენებული. იქვე იდო ყელსაბამი, რომელიც მარგალიტის ნიჟარებისაგან გამოჭრილი დისკოებით,

22 P.Генон, დასახ. ნაშრ., გვ. 230-232.

23 J.Mellaart, Gatal-Hüyük, გვ.166-167.

ირმის კბილებით, თეთრი, მწვანე და შავი ფერის პატარა ქვებისაგან იყო შედგენილი.

როგორც უკვე აღვნიშნე, წითელი სიცოცხლის, ცხოვრებისეული ენერგიის ფერი იყო, წონხსზე დატანებული წითელი საღებავი, სიმბოლურად განასახიერებდა სისხლს, რომელიც სიცოცხლის ახალი აღორძინებისათვის იყო აუცილებელი. წითელი ფერის დაკრძალულის საფლავში გამოყენება იმაზე მიუთითებს, რომ იგი სიკვდილთანაც იყო მტკიცედ დაკავშირებული.

ასეთსავე სიმბოლურ დატვირთვას ატარებდა მწვანეც. იგი გაზაფხულის, ბუნების განახლების, ახალი სიმწიფის ფერი იყო. იგი ნაყოფიერებასა და ბუნების აღორძინებასთან იყო ასოცირებული. ამავე დროს, მასში გარკვეული ოპოზიციაც იყო ნაგულისხმევი. მწვანესთან იყო დაკავშირებული მცენარეთა ხრწნადობა, ბუნების დროებითი „სიკვდილი“, რაც გაზაფხულზე, მისი აუცილებელი აღორძინებით მთავრდებოდა. საინტერესოა, რომ უფრო გვიან, მოკვდავი და აღორძინებადი ღვთაებები მწვანე ფერით იყვნენ გამოხატული.

არქაულ კულტურაში გამოყენებული ფერები, არქეტიპულ, ამბივალენტურ სიმბოლოებს წარმოადგენდნენ. ისინი ეოველთვის გამოხატავდნენ მოვლენის არსს. ამავე დროს, ფერი, ისევე როგორც ყოველი სიმბოლო ორ საწყისს შეიცავდა - სიცოცხლესა და სიკვდილს, ნათელსა და ბნელს, სიკეთესა და ბოროტებას. მაგრამ ფერის სიმბოლოები ეოველთვის ერთ სისტემაში იყვნენ გაერთიანებული. ფერი, მისთვის დამახასიათებელი ვარიაციებით, იმ ძირითადი იდეის მატარებელი იყო, რომელიც განსაზღვრავდა კოსმოგონიის ძალასა და მნიშვნელობას. რიტუალის შესრულებითა და საკრალური სამყაროს სიმბოლური გამოსახვით, არქაული ადამიანი ახერხებდა წინააღმდეგობათა მოხსნასა და მათ განეიტრალებას, უზრუნველყოფდა სამყაროს მარადიულ განახლებასა და თვითონაც უშუალოდ ეზიარებოდა იმ ძალას, რომელსაც საკრალური სამყარო ფლობდა.

ვივანოვი წერდა, რომ მსოფლიოში გავრცელებულ ენათა უმრავლესობას ფერთა აღნიშვნის საერთო სისტემა და ფერთა სიმბოლოზმის საერთო ნიშნები ახასიათებს. თუ კი ენაში არსებობს წითელი ფერის აღმნიშვნელი, მასში აუცილებლად დასტურდება თეთრის (ღია ფერისა) და შავის (მუქის) არსებობაც. სწორედ ეს ფერები შედიან ფერთა სიტყვიერი დასახელების ზოგადსაკაცობრიო სამკუთხედში, რომელიც სრულად არის გამოვლენილი სხვადასხვა ხალხის რიტუალებსა და მითებში²⁴.

საინტერესოა, რომ ქართულ ხალხურ კულტურაში, ძირითადად სწორედ ეს ფერებია გამოყენებული.

ქართულ ჯადოსნურ ზღაპრებში მოქმედი ფერების სიმბოლიკის საკითხებს პირველად თ.ოქროშიძე შეეხო. მისი აზრით, წითელი, თეთრი და შავი ფერების გამა ქართულ ზღაპრებსა და ამირანის ეპოსში საოცარი სიღრმითა და სიმბოლურობით არის აღბეჭდილი. თეთრი ზესკნელის ფერი იყო და მზის, ან დღის ნათელს განასახიერებდა, ამავე დროს სიხარულისა და ბარაქის მომნიჭებელ ძალასაც წარმოგვიდგენდა. შუა სკნელს წითელი განასახიერებდა. ის სიცოცხლის, ძლიერების და ბუნების აღორძინების ფერი იყო. შავი ქვესკნელს უკავშირდებოდა, მარადიულ ღამეს განასახიერებდა. ამავე დროს, შავი იყო ფერი ქვესკნელისა, სადაც თესლი ღვივდება და

24 Вяч. Вс. Ивннов, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 473.

მიცვალებულნი განისვენებენ. ამ ფერების კავშირი ერთმანეთთან ღრმა და ორგანული იყო²⁵.

რ.ჩოლოყაშვილის აზრით, ეს სამი სამყარო ზღაპრებში სამ მთადაც გაიზარებოდა, ზღაპრებში ხშირად ფიგურირებს წითელი, თეთრი და შავი მთა, ამავე ფერების, დევეები, გველეშაპები და წყალი. ჯადოსნური ზღაპრის გმირი, წითელი, თეთრი და შავი რაშის მფლობელია. ამ რაშებს მისთვის შესაბამისი ფერების ტანისამოსი და აკაზმულობა მოაქვთ. ამ სამოსის ნაცმითა რაშებზე ამხედრებით ახერხებდა გმირი სამყაროს სხვადასხვა სფეროში გადასვლას. ეს სამი ფერი ზღაპრებში იმ სამ განზომილებას განასახიერებდა, რომელიც მთლიანობაში მთელი სამყაროს მომცველი იყო²⁶.

რ.ჩოლოყაშვილი იმასაც აღნიშნავს, რომ ისეთ ფოლკლორულ ძეგლებში, რომლებიც სათავეს არქაულ საზოგადოებაში იღებენ, ამ ფერთა მნიშვნელობა მკვეთრად იყო განსაზღვრული. თეთრი დაბადების, სიხარულის სიმბოლო იყო, იქ სადაც შავი ფერი იყო ნახსენები, უბედურება გარდუვალი ხდებოდა. წითელი ფერი სიკვდილის სიმბოლოს წარმოადგენდა, ამავე დროს ქორწინებასა და ძეობას უკავშირდებოდა. არ უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ საქართველოში წითლად ჩამავალ მზეს, მიცვალებულთა მზეს უწოდებენ²⁷.

თ.ოქროშიძის აზრით, წითელი სიკვდილის, ანუ შავი ფერის მუდმივი თანამგზავრი იყო, ამიტომ მას განსაკუთრებით ძლიერად ახასიათებდა სხვადასხვაგვარი და ურთიერთსაწინააღმდეგო გაგება. ქართული ზღაპრის მთავარი გმირის ანდერძში ხშირად იყო ნათქვამი: სანამ წყალი ამ ჯამში ფერს არ იცვლის, ცოცხალი მიგულებ, გაწითლდება და მკვდარი ვარო²⁸.

„ხოგაის მინდი კვდებოდა, მზე წითლდებოდა, ცხრებოდა“... საინტერესოა, რომ ამ უძველესი მითოლოგიური თქმულების თანახმად ხევსურეთს ეწვივნენ „ჟამნი“, სამი ვირით - თეთრით, წითელითა და შავით. ვირები ისრებით იყვნენ დატვირთული. თეთრი ვირიდან გასროლილი ისრით ადამიანი მსუბუქად იჭრებოდა, წითლიდან - მძიმედ, ხოლო შავი ისარი მომაკვდინებელი იყო²⁹.

წითელი, თეთრი და შავი ფერები ინტენსიურად გამოიყენება ბავშვთა ინფექციურ დაავადებებთან დაკავშირებულ - მითოლოგიურ-რიტუალურ კომპლექსში. ამ დაავადებებს საქართველოში სახადს, ბატონებს ან ბატონ-ანგელოზებს უწოდებენ და ღვთაება ბარბოლ-ბარბარის სახელს უკავშირებენ³⁰.

25 თ.ოქროშიძე, ფერთა სიმბოლიკა ქართულ ჯადოსნურ ზღაპრებში. ცისკარი, 1973, 1, გვ. 119.

26 რ.ჩოლოყაშვილი, უძველეს რწმენა-წარმოდგენათა კვალი ხალხურ ზღაპრულ ეპოსში, თბ., 2004, გვ. 102.

27 რ.ჩოლოყაშვილი, დასახ.ნაშრომი. გვ. 99.

28 თ.ოქროშიძე, დასახ.ნაშრომი, გვ. 124.

29 ელ.ვირსალაძე, ბარბოლ-ბარბარი ქართულ ფოლკლორში. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე, ტ. XVI, 1, თბ., 1955, გვ. 165.

30* ეპარდაველიძემ პირველმა შეისწავლა ქართული წარმართული პანთეონის ღვთაება ბარბოლ-ბარბარის ბუნება. მან დაადგინა, ამ ღვთაების უძველესი ხასიათი, გამოავლინა მასში არსებული საქონლის, ნაყოფიერების, მზის ღვთაებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები და ინფექციურ დაავადებათა ბატონ-გამგებლის სოფიერთი თვისება გამოავლინა. იხ. ეპარდაველიძე, ქართველთა უძველესი სარწმუნოების ისტორიიდან (ღვთაება ბარბარ-ბარბარი) თბ. 1941. მისივე სვანურ ხალხურ დღეობათა კალენდარი, I, თბ., 1954, გვ. 17. „იავნანას“ ტექსტების ანაღ-

როგორც აღნიშნავს ელვირსალაძე, ბარბარე ქართულ-ზეპირსიტყვიერებაში „ბატონების“ დედად იყო მიჩნეული. ზოგჯერ ის „დიდი ბატონის“ სახელადაც იყო მოხსენიებული. მისი აზრით, საქართველოში ბატონების სადიდებელი პიმნი ორგვარი სახით არსებობდა. ერთი იყო ტრადიციული იაენანა, რომელიც ბატონების დედ-მამის და შვიდი დამა ბატონიშვილის ქების, მათი მოსვლისა და დახვედრის რიტუალს აგვიწერდა, ხოლო მეორე - ბარბარესადმი მიძღვნილ უშუალო ღოცვა-ვედრებას წარმოადგენდა³¹.

საინტერესოა, რომ ქართულ ფოლკლორში, იაენანას ზოგიერთი ვარიანტის თანახმად, ბატონების დედა ზეციდან ჩამოდის, მისი გამოჩენა მზის ამოსვლასაც უკავშირდება. მას თეთრი კაბა აცვია და ის თეთრ ალვის ან თეთრ თუთის ხეზე ცხოვრობდა. მას შვიდი წითელნოხიანი ვაჟი და შვიდი მზე ქალიშვილი ჰყავდა. მათი გამოჩენის შედეგად, სოფელში ცრემლი მარგალიტის შვიდი თუფშით იბნეოდა. თრაზიკაშვილის მიერ ჩაწერილი თქმულების თანახმად, ერთი კაცი თევზმა ზღვაში გაიტაცა. ერთი სახლიდან თეთრი ბოლი ამოდიოდა, მეორედან წითელი, ხოლო მესამედან შავი. ამ სახლებში სხვადასხვა ავადმყოფობის გამომწვევი ბატონები სახლობდნენ.

ელვირსალაძეს გამოქვეყნებული აქვს ბატონების წინააღმდეგ მიმართული შელოცვის უაღრესად საინტერესო ტექსტი. შელოცვაში ნათლად არის მითითებული ბატონების ადგილსამყოფელი - ელვა, წყალი, ვარსკვლავი, ქაერი, ყოველი მხრიდან შეიძლება მოელოდეთ მათ შემოტევას. გარდა ამისა, ამ შელოცვაში ბატონების გარეგნობაც არის აღწერილი:

„გასკდა თეთრი კლდე, გამოვიდა თეთრი კაცი, თეთრსა ცხენსა იჯდა.
თეთრი ნოხა ეცვა, თეთრი მათრახი ეჭირა,

გასკდა წითელი კლდე, გამოვიდა წითელი კაცი, წითელსა ცხენსა იჯდა,

წითელი ნოხა ეცვა, წითელი მათრახი ეჭირა,

გასკდა შავი კლდე, გამოვიდა შავი კაცი, შავსა ცხენსა იჯდა, შავი ნოხა ეცვა,

შავი მათრახი ეჭირა“³².

როგორც ზევით განხილულმა მასალამ დაგვარწმუნა, წითელი, თეთრი და შავი ფერები, ბატონების ფერები იყო. ისინი საკრალურ სამყაროს ეკუთვნოდნენ. მათი დახმარებით, ბატონებს ადამიანისათვის ან უბედურების მოტანა, ან ავადმყოფობის კეთილად დასრულება შეეძლოთ. ამიტომ, არ უნდა იყოს შემთხვევითი, რომ, ქართველი ხალხის ცოცხალ ყოფაში დაცულ, ბატონებისადმი მიმართულ რიტუალებში, ადამიანი, თავდაცვის მიზნით სწორედ ამ ფერებს იყენებდა.

როგორც აღნიშნავს ნ.მინდაძე, ბატონებთან დაკავშირებული წეს-ჩვეულებათა კომპლექსი გულისხმობდა ბატონების შეხვედრას, თუ ბატონები

იხის საფუძველზე და ებარდაველიძის ნაშრომებზე დაყრდნობით, ივ.ჯავახიშვილმა მიიჩნია, რომ „ბატონებად“ წოდებული ავი ხელები, რომელთაც ხალხი ავადმყოფობის გამოწვევის მიზეზად მიიჩნევდა, წმინდა ბარბაღეს დაუკავშირა და „იაენანა“ ამ დეოების საგალობლად მიიჩნია. ივ.ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორიის შესავალი, წიგნი I, თბ., 1950, გვ. 190.

31 ელვირსალაძე, ბარბოლ-ბარბარი ქართულ ფოლკლორში, გვ. 163.

32 იქვე, გვ. 166-168.

განაწყენდებოდნენ, მათ „მობოდიშებას“ და ბატონების გასტუმრებას³³.

ავადმყოფის ოთახი ღამაზად უნდა ყოფილიყო მორთული. წითელას დროს, ფანჯრებზე წითელ ფარდებს ჩამოჰკიდებდნენ, საწოლზე წითელს გადააფარებდნენ, ავადმყოფს წითელ პერანგს ჩააცმევდნენ, იატაკზე ჭრელ ფარდას დააფენდნენ და ბატონებს სიმღერით მიეგებებოდნენ. ყოველ საღამოს ავადმყოფის საწოლთან თავს იყრიდნენ ოჯახის წევრები, ქალები თეთრი სამოსით, თავზე წითელი და თეთრი თავსაფრებით.

ბატონების განაწყენების შემთხვევაში, ბატონების გულის მოგების მიზნით მობოდიშების რიტუალს ატარებდნენ. ოჯახის წევრი ქალები ფეხშიშველი შემოუვლიდნენ ავადმყოფს. შემოავლებდნენ წითელ მამალს, წითლად შეღებილ მტრედს, წითელბაფთიან ბატკანს, ცხვარს, ძროხას, რომელთაც რქებზე ანთებული ბაზმები ჰქონდათ დამაგრებული. თავშემოვლა ცეკვითაც სრულდებოდა. ზოგჯერ დედა ან ბებია, მკერდს გაიშიშვლებდა, „ძუძუებს მიწაზე გაათრევდა“ და ფორთხვით სამჯერ შემოუვლიდა ავადმყოფის საწოლს, სიტყვებით: „დედამიწავ, გვაპატიე, შეილი კარგად მიმყოფეო“. ბატონების კულტში ეს რიტუალი ერთ-ერთ არქაულ ელემენტად არის მიჩნეული³⁴.

უაღრესად არქაული ელემენტების შემცველია აგრეთვე ბატონების გადალოცვის რიტუალიც, რომელიც ხესთან ან გზაჯვარედინზე სრულდებოდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ხეს განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა ბატონებთან დაკავშირებულ სამყაროში. როგორც ნ.მინდაძე აღნიშნავს, რაჭა-ლეჩხუმში თითქმის ყველა ეზოში იდგა ბატონებისათვის განკუთვნილი კაკალი, რომელზეც ჯვარი იყო გამოსახული. ხის კავშირი ბარბარესთან ქართულ ფოლკლორშიც არის გამოვლენილი.

„აქ ბატონები მობრძანდნენ, მობრძანდნენ და გაგვახარეს,

შეიდი ბატონი და-ძმანი, შეიდ სოფელს მოეფინენო, შეიდნი წითელსოხიანი,

შეიდნი დანი, შეიდნი მზენი, შეიდი თეფში მარგალიტი, შეიდ სოფელს გადაეშალეთო.

შეითგანვე მოვილხინეთო, იაგუნდის მარანშია ღვინო სდგას და ღალი სჭვივის, შიგ ალვის ხე ამოსულა, ტოტები აქვს ნარგიზისი, ზედ ბუღბული

შემომჯდარა, შევარდენი ფრთასა შლისო, ია ვკრიფე, ვარდი ეშალე,

წინ ბატონებს დაუყუარე“³⁵.

ელ.ვირსალაძის აზრით, ხე, რომელზეც ბარბარე უნდა ასულიყო, იგულისხმებოდა მურყვაობის დროს, თოვლის კოშკში ხის დატანების ჩვეულებაში, რომელიც ბარბარობას სრულდებოდა და წლის შემობრუნების სიმბოლოდ გაიასრებოდა³⁶.

უნდა აღინიშნოს, რომ ხე მთლიანი სამყაროს აღმნიშვნელ ერთ-ერთ უძველეს სიმბოლოს წარმოადგენდა. ხის აღმართვა ნიშნავდა, რომ შეწყვეტილია ქაოსი და სამყაროს ნაწილებს შორის ყველა შესაძლებელი

33 ნ.მინდაძე, რელიგიური სინკრეტიზმი ქართულ ხალხურ მედიცინაში. ქართველური მედიკინა-დროება, V, ქუთაისი, 2001, გვ. 156.

34 იქვე, 160-161.

35 ელ.ვირსალაძე, დასახ.ნაშრ. 9-10.

36 იქვე.

კავშირია დამყარებული³⁷.

ასევე ჯვარიც, უძველეს კულტურებში მოღიანი სამყაროს მეტად პოპულარულ ნიშნად გაიაზრებოდა. ჯვრის მნიშვნელობა სრულად იყო გამოვლენილი გზაჯვარედინთან დაკავშირებულ რიტუალებში. ისევე როგორც ჯვარში, გზაჯვარედინზე აქტუალიზებული იყო შუა გულისა და ოთხი კარდინალური მიმართულების იდეა. გზათა გადაკვეთის ცენტრში თავს იყრიდა და იხსნებოდა ყველა გზა, შესაძლებელი ხდებოდა ერთი სამყაროდან მეორეში გადასვლა³⁸.

აქედან გამომდინარე, უნდა ვივარაუდოთ, რომ ბატონების გადაღოცვის რიტუალი, სიმბოლურად უაღრესად იყო დატვირთული. რიტუალის ხესთან შესრულება, იმის ნიშნად უნდა გაგიაზროთ, რომ შეწყვეტილია ქალის, ანუ ავადმყოფობა უკვე დაძლეულია და ოჯახში, ან სოფელში წესრიგია დამყარებული. რიტუალის გზაჯვარედინზე შესრულება კი იმ აზრს გამოხატავდა, რომ ბატონების წასაბრძანებლად გზა ოთხივე მიმართულებით იყო გახსნილი.

როგორც ე.ბარდაველიძე აღნიშნავს, ქართველთა რწმენით, ყვავილის გამომწვევი ბატონები, შავ თმიან, შავ სამოსში ჩაცმულ ბოროტ არსებებს წარმოადგენდნენ, რის გამოც ამ ავადმყოფობას შავ ყვავილსაც უწოდებდნენ³⁹. ნიშანდობლივია, რომ სამეგრელოში ყვავილით გარდაცვლილთა გლოვას ნიშნად შავების ტარება აკრძალული იყო, არ შეიძლებოდა მათი დატირებაც. ხალხის რწმენით, ბატონები ადამიანს კი არ კლავდნენ, არამედ თავის სამეფოში მოყავდათ, როგორც ყმა ან მონა. ამიტომ მეგრელები მათ ცოცხლებად მიიხსენებდნენ, კუბოს გარეშე კრძალავდნენ, საკაცეზე დაასვენებდნენ და შიშვლად მიაბარებდნენ მიწას. სხვა მიზეზით გარდაცვლილი ადამიანის სუდარა კი თეთრი უნდა ყოფილიყო⁴⁰.

საქართველოში გავრცელებული რწმენა-წარმოდგენების თანახმად მეხნაკრავი ადგილი ღვთაებრივი ძალისა და მისი ნების გამოვლენად იყო მიხსენილი. მეხის დარტყმით ღვთაება აფრთხილებდა დამნაშავეს, ან თავის მონად ირჩევდა. ამის აღსანიშნავად, რჩეულს თეთრი სამოსი უნდა ეტარებინა. მეხის ჩამოვარდნის შედეგად დაღუპულის ჭირისუფალი, გლოვის ნიშნად შავ სამოსს არ ატარებდა⁴¹.

საინტერესოა ხევისურეთში გავრცელებული დაკრძალვის რიტუალი. მიცვალებულს დაბანდნენ, გაპოხავდნენ და გვერდით შელოცვილ ჩვრებს დაუწყოებდნენ. სუდარა სამი უნდა ყოფილიყო - თეთრი შიგ ჩასაცმელი, მეორე - წითელი, ხოლო მესამე მუქი ლურჯი, რომელიც ჩოხის მსგავსი იყო და მაუდისაგან იყო შეკერილი. მიცვალებულის დაკრძალვის შემდეგ, ჭირისუფალი ამოირჩევდა წყაროს, მასზე კოშკს ააშენებდა და კოშკის თავზე

37 В.Н.Топоров, К происхождению некоторых поэтических символов. Ранние формы искусства, I, М., 1972, გვ. 93-96.

38 ქალაქერდაშვილი, გზაჯვარედინთან დაკავშირებული სიმბოლიკა ქართულ რწმენა-წარმოდგენებში. კრ. ქრისტიანობა საქართველოში, ისტორიულ-ეთნოლოგიური გამოკვლევები, თბ., 2000, გვ. 116-122.

39 В.В.Бардавелидзе, Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, Тб., 1957.

40 თ.სახიკია, მიცვალებულთა კულტი სამეგრელოში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, III, 1940, გვ. 178, 180, 168.

41 Н.Абакелия, Миф и ритуал в Западной Грузии, Тб., 1991, გვ. 21.

თეთრ ბროლებს დააყენებდა. აქ ხალხი ამოდიოდა, საკვებს ამზადებდნენ და მიცვალებულს დალოცავდნენ⁴².

სამეგრელოში, ადამიანის გარდაცვალებიდან მეორმოცე დღეს „ზედ დაკვლის“ რიტუალს ატარებდნენ. მიცვალებულის სახელზე სუფრას გაშლიდნენ და სუფრაზე თეთრ მტრედს დასვამდნენ. მტრედი მიცვალებულის სულს განასახიერებდა. სადილის დაწყებამდე ის ჯერ კიდევ სააქაო იყო, და მხოლოდ „ზედ დაკვლის“ შემდეგ გაფრინდებოდა სახლიდან ზეცაში, სულეთში გასამგზავრებლად. დამსწრენი ნაკვერხხალზე დააგდებდნენ თითო მარცვალ საკმეველს, მიცვალებულს ცხონებას შეუთვლიდნენ და სუფრას მიუსხდებოდნენ⁴³.

აღსანიშნავია, ქართველი ხალხის ყოფაში დადასტურებული ერთი ტრადიცია. ცოლის ან ქმრის გარდაცვალების დღეს, ქმარს ან ცოლს თეთრი სამოსი უნდა ჩაეცვა⁴⁴. ამასვე ადასტურებს ხევსურეთში გავრცელებული წესი - თუ ქალს ქმარი გარდაეცვლებოდა, იგი საქორწილო თეთრ სამოსში გამოწყობილი მიცვალებულს სასაფლაომდე მიჰყვებოდა⁴⁵.

უადრესად არქაული იერი აქვს შენარჩუნებული თეთრსა და შავ ფერებს ქართულ სამონადირეო ეპოსში, სადაც სრულად არის გამოვლენილი ამ ფერების კავშირი სიკვდილთან და საკრალურ სამყაროსთან. საქართველოს ყველა კუთხეშია დაცული რწმენა ნადირობის ქაღვთაების შესახებ. იგი ოქროსთმიანი ღამაში ქალი იყო, რომელსაც ჰქონდა უნარი თავისი ქვეშევრდომი ცხოველის სახე მიეღო, მონადირესთან გამოცხადებულიყო, მასთან სასიყვარულო ურთიერთობა დაემყარებინა, რასაც მონადირისთვის კეთილდღეობა მოჰქონდა. მონადირისა და ქაღვთაების სიყვარულს ყოველთვის უკავშირდებოდა მკაცრი ტაბუ - ამ ურთიერთობის საიდუმლოს გაცემა, რაც მონადირის დაღუპვით მთავრდებოდა⁴⁶.

ქართული სამონადირეო ეპოსის ერთ-ერთ უძველეს პერსონაჟს შავი ძაღლი, ყურშა წარმოადგენს. იგი ნადირთპატრონის ერთ-ერთ სახეცვლილებას წარმოადგენს. იგი ეჩვენებოდა მონადირეს, რაც ყოველთვის მისი სიკვდილით მთავრდებოდა. ყურშა ზღაპრული ფასკუნჯის შვილია. ეს ფრთოსანი ძაღლი ხანდახან გამოჩნდებოდა ფასკუნჯის ბუდეში. ფასკუნჯი ამ ლეკვს მიწაზე გადააგდებდა. ამ ფრთოსან ლეკვს იპოვიდა მონადირე, რის შედეგად მისი ნადავლი ნადირობაში ძალიან იზრდებოდა. ძაღლის დაკარგვასთან ერთად მონადირის ნადავლი ქრებოდა. მონადირე იგლოვდა ფრთოსან ლეკვს, მაგრამ მის ძებნაში აუცილებლად იღუპებოდა⁴⁷.

ყურშას ნახტომი, ნახტომი, შავო, ქვეყნის ოდენი, ოდენი, შავო,
ყურშაო შავო, ყურშაო შავო...

საინტერესოა, რომ ქართულ ფოლკლორში მოქმედებს აგრეთვე თეთრი ძაღლი ტაპიე. მის ძირითად ნიშანს ცეცხლად ანთებული ყურები წარმოადგენს. ისევე როგორც ყურშა, ტაპიე ამინდთანაც არის დაკავშირებული - ჭექა-

42 მიცვალებულთა კელტი ხევსურეთში. მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის, III, 1940, გვ.10-20.

43 თ.სახოკია, დასახ.ნაშრომი, გვ.183.

44 ხ.კბილცეცხლაშვილი, ფერის მნიშვნელობა ძველ საქართველოში. ქართული წყაროთმცოდნეობა, თბ.X, 2004, გვ.180-181.

45 დ.გიორგაძე, დაკრძალვისა და გლოვის წესები საქართველოში, თბ., 1987, გვ.10-12.

46 ე.ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, თბ., 1964, გვ.53-55.

47 იქვე.

ქუხილი მისი ყეფაა, ხოლო დიდი წვიმა - მისი ტირილი⁴⁸.

ნადირობის ქაღვთაების უმთავრეს ზომორფულ ინკარნაციას ირემი ან ჯიხვი წარმოადგენდა. მათ ყოველთვის განასხვავებდა რაიმე ნიშანი, თეთრი ფერი, თეთრი ნიშანი შუბლზე, ან ოქროს რქები⁴⁹.

ქართულ ფოლკლორში შემორჩენილია მონადირისა და ქაღვთაების ტრადიკული ურთიერთობის ამსახველი უაღრესად არქაული ვარიანტი. ეს არის სვანეთში ფართოდ გავრცელებული დალისა და ბეთქილის „სიმღერა“, რომელიც სრულდებოდა ფერხულის დროს, გაზაფხულისა და ნაყოფიერების დღესასწაულზე.

განთქმული მონადირე ბეთქილი დალის სიყვარულს უდალატებს. განრისხებული დალი მას თეთრი ირმის ან თეთრი არწვის სახით მოვევლინება, ფეხქვეშ გაუბრუნს, კლდეზე აიყვანს, კელავ დალის სახეს მიიღებს, შურს იძიებს მონადირეზე და კლდეზე გადანეხავს.

ბეთქილის ციკლში, სიკვდილის მომასწავებელ ფერად, თეთრთან ერთად, შავიც გაიზარება.

ბეთქილ, საბრალო ბეთქილ, საცოდავო...

გადმოხტარა თეთრი შუნი, ბაილ ილბა, ილბა ბაილ,

გაუბრუნს ბეთქილს ღაჯებში.

უკან მოხედე მის ნავალს, მისი ნავალი აღარ ჩანს,

ეგ ბეთქის წერა იქნება,

შესულა შავსა კლდეში, დიოფალ დალის სამყოფში,

„კაი დღე დიოფალ დალს!“

როგორი კაი დღე გექნება, ამას მე გასწავლი!

ბეთქილ კლდეზე გადმოვარდება, ძირს ტოლები აიღებენ⁵⁰.

საინტერესო მასალას იძლევა სვანეთში გავრცელებული სიმღერა „დალი“. დალი თეთრ კლდეში მშობიარობს. მას შვილი კლდიდან გადმოუვარდება, რომელსაც მგელი იპოვის და თან წაიყვანს. გზაში მას მონადირე შეხვდება, ბავშვს მგელს დააგდებინებს და თეთრი შუნის დახმარებით დალს უკან მიუყვანს. დალი მონადირის დასახუქრებას გადაწყვეტს და სამ არწევანს აძლევს. დალს შეუძლია მონადირეს ყოველ დღე ერთი ჯიხვი მოაკვლევინოს, ცხრა ჯიხვით დააჯილდოვოს ან თავისი სიყვარული შესთავაზოს. მონადირე ღვთაების სიყვარულს უარყოფს და ცხრა ჯიხვს აირწევს. დალმა ცხრა ჯიხვი გამოიყვანა, რომელთა შორის ერთი ოქროს რქიანი იყო. მონადირემ სწორედ მას დაუმისნა თოფი, მაგრამ ჯიხვმა ტყვია არ მიიკარა, მონადირეს შუბლში შეუბრუნა და დაღუპა⁵¹.

ქაღვთაების დალის შვილია ამირანიც. დალი ამირანის მამას თეთრი ირმის სახით მოვევლინება, გამოქვაბულში შეიყვანს, სადაც ოქროსთმიან, ღამაზე ქაღვთადად გადაიქცევა, მონადირისა და ქაღვთაების სიყვარულის შედეგად იბადება ამირანი. ბეთქილის ციკლში ამ სიყვარულის შედეგად იღუპება არა ღვთაება, არამედ ადამიანი, რომელსაც დალი შეიწირავს, როგორც თავის საგაზაფხულო მსხვერპლს. ამირანის ეპოსში იღუპება არა ადამიანი, არამედ ღვთაება, ხოლო მისი მემკვიდრე ხალხის

48 Е.Б.Вирсаладзе, Грузинский охотничий миф и поэзия, М. 1976, გვ. 87-88.

49 ელ.ვირსალაძე, დასახ.ნაშრომი, გვ. 53-55.

50 იქვე, გვ. 205-206.

51 ელ.ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, გვ. 209-210.

კეთილდღეობისათვის მებრძოლ გმირად არის გააზრებული, რომლის ღვთაებრიობაზე მეტყველებს მზისა და მთვარის გამოსახულებანი მის მხრებზე.

ამირანის ეპოსში აქტიურად ფიგურირებს ბადრის თეთრი ცხენი, თეთრონი, რომელიც ზეციდან იყო ნამოსული და თავისუფლად გადაადგილდებოდა როგორც ზღვაში, ასევე ხმელეთზე. მზიური ყამარის მოსაყვანად ამირანს სწორედ ეს მზიური ცხენი სჭირდებოდა. „ბადრი, მათხოვე თეთრონი, ზღვაში გავიდე ღელვითა, ყამარ ქალ გამოვიყვანო, ქალია თეთრი, მზე ვითა“⁵².

ამირანი აქტიურად ებრძვის წითელ, თეთრ და შავ გველეშაპს. გ.შარაშიძე განიხილავს ეპოსის ერთ-ერთ ვარიანტს, რომლის თანახმად, ამირანი შეებრძოლება შავ გველეშაპს, რომელიც ქვესკნელში მყოფი, ყოველ საღამოს შთანთქავდა ზეცაზე გადახრილ მზეს. ერთხელ ის ამირანს გადაელაპავს და მიწის სიღრმეში ბრუნდება. ამირანი მას ფერდს გაუკობს, გარეთ გამოვა და გველეშაპის ფერდს ფიცრით დახურავს. ამის გამო, შავი გველეშაპის მიერ ყოველ საღამოს შთანთქმული მზე, დილით ზეცაზე ამოდის, რის გამოც სამყაროში დღისა და ღამის მონაცვლეობა უზრუნველყოფილი ხდება⁵³.

ამირანის ამ ეპიზოდში სრულად არის გამოვლენილი შავი ფერის ამბივალენტური ბუნება. ის ქვესკნელის, ბოროტების ფერია, მაგრამ, ამასთან ერთად, ახლის შობის ფუნქციასაც იწარსულებს. ისევე, როგორც თესლი ღვივდება შავ მიწაში, ასევე მზეც, შთანთქმული ქვესკნელში მყოფი შავი გველეშაპის მიერ, ყოველდღე თავიდან „იბადება“ და ზეცაში ადის.

საინტერესოა აგრეთვე „ზღაპარი ტიტველი მგლისა“. ამ ზღაპრის თანახმად, შავი წვეპლა ყელგამოჭრილი კაცის გამოთლიანების შემძლეა, თეთრი - სულის ნადგმის, ხოლო წითელი კი ადამიანის გაცოცხლების სიმბოლოა⁵⁴.

რ.ნოღოყაშვილის აზრით, შავი ფერის, როგორც სიმბოლოს სათავეს, ფერფლი, ნაცარი და ნახშირი წარმოადგენდა. ყოველი ორგანიზმი დაწვის შედეგად იღუპებოდა, მაგრამ უკვალოდ არ ქრებოდა, რადგან დაწვის შედეგად ნახშირი რჩებოდა. პირველყოფილი ადამიანი ფერფლს მოწიწებით ეპყრობოდა და ნაცარში ხედავდა ნაყოფიერების (და აღორძინების მ.ხ.) იმ ძალას, რომელიც სისხლსა და რძესაც კქონდა⁵⁵.

უნდა აღინიშნოს, რომ არქაული ხანის რიტუალებში მიცვალებულის კრემაციას, ნაცარსა და ნახშირს, მართლაც დიდი მნიშვნელობა კქონდა მინიჭებული. განსაკუთრებული სიცხადით ეს მოვლენა ჩრდილო მესოპოტამიაში, ძველი წელთაღრიცხვით V ათასწლეულში გავრცელებული პალაფის კულტურაშია გამოვლენილი.

იარიმ-თეფე II სამოსახლოებში შესრულებულ რიტუალებში გამოკვეთილად მოქმედებდა ორი ფერი - წითელი და შავი. მაგრამ ეს ფერები საღებავებით კი არ იყო მიღებული, არამედ რიტუალის მხელელობისას, ცეცხლის მეშვეობით, ბუნებრივად იქმნებოდა.

52 თ.ოქროშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 122.

53 გ.შარაშიძე, პრომეთე და ამირანი ბერძნულ და ქართულ მითოლოგიაში. კავკასიონი, X, პარიზი, 1981, გვ. 106.

54 თ.ოქროშიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 119.

55 რ.ნოღოყაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 105-106.

იარიმ-თეფე II ზოგიერთი რიტუალის თოლოსის საძირკველის ჩაჭრას ცერემონიალს უკავშირდებოდა. მონაწილეები წინასწარ ამტკრევდნენ შესაწირავ ნივთებს, ნატეხებს კოცონში წვავენ, შემდეგ ერთად შეაგროვებდნენ და იატაკის ქვეშ, ოვალურ ღრმულში „ნაახვენებდნენ“. ყველაფერი დაფარული იყო ხანძრის ნარჩენი, ნახშირისა და ნაცრის სქელი ფენით.

იარიმ-თეფე II რიტუალები თოლოსების წინ მდებარე ორმოებშიც სრულდებოდა. აქაც ამტკრევდნენ შესაწირავ ნივთებს, წვავენ და ნახშირის სქელი ფენით ფარავდნენ. ყურადღებას იმსახურებს სამარხი 50. მიცვალებულის კრემაციის შემდეგ, ძვლები ოვალურ ორმოში იყო ჩასვენებული, იქვე ჩაყრილი იყო საგანგებოდ დამტკრეული ჭურჭლის ნატეხები, დარჩენილი სივრცე შავი ნახშირით და ფერფლით იყო ამოვსებული.

მსგავსი რიტუალები მტკვარ-არაქსის კულტურაშიც არის დადასტურებული. ამირანის გორაზე, მთის მწვერვალზე განლაგებულ სამლოცველოში, დიდი რაოდენობით იქნა აღმოჩენილი ცეცხლში დამწვარი ჭურჭლის ნატეხები და ცხოველთა ძვლები, რომელიც ნახშირის სქელი ფენით იყო დაფარული. თეთრწყაროში, სწორკუთხა შენობის იატაკზე, ცენტრში, დიდი რაოდენობით ეყარა ხის ნახშირი, ნაცარი და ჭურჭლის ნატეხები⁵⁶.

ცეცხლი ამ რიტუალებში წითელს, სიცოცხლის ფერს განასახიერებდა. ამავე დროს, ნახშირის - შავი ფერის შემქმნელადაც გვევლინებოდა. მეღიაღე წერს, რომ ცეცხლის ანთება და მისი რიტუალური ჩაქრობა უკვე არსებულის განადგურებას გულისხმობდა. ამ ქმედების მიზანი იყო იმ ახალი ფორმებისათვის ადგილის გამონთავისუფლება, რომლებიც შესაქმემში იღებდნენ დასაბამს. რიტუალის სტრუქტურა ყოველთვის გულისხმობდა „სიკდილს“, „აღორძინებას“, „ახალ დაბადებას“ და „ახალ ადამიანს“. ამის გამო, ამ რიტუალებში მიცვალებულთა თანამონაწილეობაც იგულისხმებოდა⁵⁷.

როგორც განხილულმა მასალამ დაგვარწმუნა, ქართულ ხალხურ კულტურაში გამოყენებული წითელი, თეთრი და შავი ფერები არქაული სიმბოლოს ყველა ნიშანს ატარებდნენ. აქაც ისინი ერთ სისტემაში იყვნენ გაერთიანებული და მათი ფუნქცია მკვეთრად იყო გამოკვეთილი. წითელი სიცოცხლის ფერი იყო, და ამასთან ერთად, სიკვდილთანაც იყო მტკიცედ დაკავშირებული. შავი ქვესკნელს, სიკვდილს უკავშირდებოდა, მაგრამ აღორძინების უნარსაც ინარჩუნებდა. თეთრი, სიკვდილის ნიშანს წარმოადგენდა, აშკარად გამოკვეთილ საკრალურ ხასიათს ატარებდა და ადამიანის საკრალურ სამყაროსთან ურთიერთობას განაპირობებდა.

ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში გამოყენებული ფერთა სიმბოლიკა კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმას, რომ ქართულ ხალხურ კულტურაში თითქმის შეუზღუდავად მოქმედებდა აზროვნების ერთიანი, ხატოვანი სისტემა. მითებსა თუ ზღაპრებში, პოეზიაში, ცოცხალ ყოფაში შესრულებულ რიტუალებში, ყოველთვის იქმნებოდა უძველესი არქეტიპების აღმოცენებისა და მოქმედებისათვის საჭირო გარემო. სიმბოლოებად ჩამოყალიბებულ

56 მ.ხიდაშელი, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, გვ. 91-96.

57 М.Элиад, Миф о вечном возвращении, М., 2004, гл. 65-67.

ამ არქეტიპებს, აუცილებელი ფორმულების სახე კქონდათ მიღებული და მათი შესრულება სავალდებულოდ იყო მიხნეული. ეს სიმბოლოები წარმოადგენდნენ გარკვეული აზრის გამომხატველ ნიშნებს, ხოლო მათი ერთობლიობა ქმნიდა ერთიან, კანონიზებულ, სიმბოლურ სისტემას, რომელშიც სრულად იყო გამოვლენილი მეტაფორული აზროვნების ნიშნები და სამყაროს გააზრების ტრადიციული სახე იყო შენარჩუნებული. ამ კულტურის შემქმნელები და შემსრულებლები მკაცრად იცავდნენ საუკუნეებით განმტკიცებულ აზროვნების ხატოვან სისტემას, იმ ტრადიციულობას, რომელშიც შენარჩუნებული იყო ადამიანის, ბუნების და მთელი სამყაროს ერთიანობის განცდა⁵⁸.

Manana Khidasheli

Colour Symbolism in the Early-Farming Cultures of the Near East and Georgian Folk Culture

For the archaic man, entire world, both visible and metaphysical, was a unity, which was revealed in its mental field through its meanings, images and symbols forming the core of culture. Colour was neither only decorative and embellishing, but had its own symbolism; it participated in the life and ritual-magic actions of the socium. Similar to symbols, colour also reflects certain knowledge of reality, is a bearer of certain concept and a means of contact with the world.

Archetype colours are: red (= blood, accordingly, life and death); white (= absolute, purity, soul – respectively, it is also the death sign – human inaccessibility, openness, approach to the sacral; Moon is female, a passive party of the reality); black (absolute fullness and completeness, chaos-death and origin of new within the darkness). Colours implied generalised meaning of objects and were ambivalent-polysemantic. The participated in the system, revealed cosmogonic essence of events. In the Near East, the strongest was red – both is secular life and rituals – as well as white (Jericho I, 8th Mill. B.C.; Tell-Ramad Jericho II). In Mtkvar-Arax culture symbolically loaded is black and red (Kvatskhela settlement-site, ash-hips painted red, used during the ritual slaughter of the stag, black and red vessels, etc.). In Anatolia, Chatal-Huyuk (7th-6th cc. B.C.) great significance is given to the polychromic mythological painting in the cult structures or residential chambers used for the cult purposes; here main is the red colour (even on the surfaces without images), which is combined with the white and black, rarely with green and light blue. In this case, red is definitely the colour of life, while white – denotes sacral, female, passive. Noteworthy are half red-half white figures – the deceased, who have the ability to revive (white – red) (by the way, in the alchemy,

⁵⁸ მ.ხიდაშელი, სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ., 2001, გვ. 116-134. მისივე, რიტუალი და სიმბოლო არქაულ კულტურაში, გვ. 168-169.

red is the same white, but on a higher level). Noteworthy are friezes of red-legged black gryphons with the beheaded humans – according to J. Melaart, this is the image of death, it might also be the initiation (black – ritual death, red – revival). According to I. Okroshidze, in “Amiran Epos” red – white – black are leading colours (white – light of Dali; red – middle sphere, life, nature; black – world under earth, eternal night and the place, where the seed grows). The same is the function of these colours in fairy tales (R. Cholokashvili).

Red seems to be most contradictory – “companion” to black (death, sunset) and, at the same time, indicating marriage and son-birth. This is the colour of “*batonebi*” (spirits bringing diseases) (H. Virsaladze), while *batoni* bringing smallpox is black (V. Bardavelidze). White is to a certain extent associated with the soul (white dove, white garments of the widowed); black and white colours are seen in the hunter epos (black dog – kura, white – tapic, whiteness or white spot of Dali’s incarnation, deer or ibex, etc.). According to R. Cholokashvili, symbolism of black is rooted in the ash and coal (cf. 5th Mill. B.C. Jarim-Thephe II – red and white received from the fire and similar in Mtkvar-Arax culture). Respectively, red – the colour of life – is also linked with the death, white – is the sign of death, but also the inter-mediator with the sacred world.

გარეჯის ფერწერული სკოლის ისტორიისათვის

ხუთი საუკუნის განმავლობაში, IX-დან მოყოლებული ვიდრე XIII საუკუნის ნათელით, გარეჯის მონასტრებში სხვადასხვა დანიშნულების მომცრო ეკლესიების ინტერიერებიც მოიხატა, დიდი და დიდებული ტაძრებიც, სატრაპეზოებიცა და სამარტვილეებიც. ამ მოხატულობათა შორის არაერთი მაღალი მხატვრული ღირსებისაა, შემოქმედებითი გადაწყვეტის თავისებურებებით აღბეჭდილი. გარეჯის კლდეში ნაკაფი მონასტრების მხატვრობის შემქმნელი ოსტატები ფერწერის ადგილობრივ სკოლას ეკუთვნოდნენ – შუა საუკუნეების საქართველოს ერთ ყველაზე დიდსაც, მოწინავესაც და საკუთარი თავისებურებების მქონესაც.

ეს სკოლა, როგორც ფიქრობენ, ადგილობრივი, საგანგებოდ განსწავლული ბერების ძალისხმევით IX საუკუნეში ჩამოყალიბდა, რაც მრავალმთის ისტორიაში ახალ ეტაპს უკავშირდება. დასაწყისშივე, IX-X საუკუნეებში გამოიკვეთა ამ სკოლის მახასიათებელი ნიშნები – ერთიანი თემატიკა, კოლორიტი, საქტიტორო “პორტრეტის” განვითარება, წიგნის მხატვრობის მხატვრული ხერხების მოშველიება.

“დოდორქის”, “ნათლისმცემლის”, “წამებულის”, “საბერეების”, “ვერან-გარეჯის” სავანეებში სწორედ მაშინ მოიხატა იმ დროისათვის ნიშნული მომცრო დარბაზული და გუმბათიანი ეკლესიები. მხატვრობით აქ მხოლოდ ინტერიერის ფუნქციურად ძირითადი ნაწილები – საკურთხეველის აფსიდი, გუმბათი, ჩრდილოეთი კედელი, – მოინიშნება, სხვა ყველაფერი კი შეღესილია და სითეთრემდე ბაცი ნაცრისფრით შეღებილი.

გამოსახულებათა ცხოვნების იდეასთან დაკავშირებული თემატიკა ქრისტიანობის ძირითად დოგმებს გამოხატავს. განკაცებასა და ქრისტეს, ადამიანისა და ღმრთის, კაცთა მოდგმის სახსნელად ზვარაკად აღსრულებას. საკურთხეველის აფსიდებში “თეოფანია” – ღვთის მოვლინება, “ქრისტეს ამაღლება” თუ “ვედრება” (რაც მის მეორედ მოსვლასა და განკითხვის დღესაც აღნიშნავს) გამოიხატება, ჩრდილოეთ კედელზე – “ჯვარცმა”, გუმბათში – ჯვარი; ეგვტერების მომცრო აფსიდებში ჩვილედ ღმრთისმშობელს ვხედავთ, აღმოსავლეთქრისტიანული (სირია-პალესტინა, ეგვიპტე, კაპადოკია) იკონოგრაფიის მიდევნებით წარმოდგენილს.

იმ ეკლესიათა მოხატულობებში, სადაც ადგილობრივი ღვთისმსახურები განისვენებენ (“საბერეების” №5 და №6) ადრექრისტიანული სამარტვილეების თემატიკა და VII-VIII საუკუნეების ნიმუშების მოშველიებაც აისახება. დაკრძალვის ადგილებთან მათ მცველებად მოტანილი წმ. მხედართა, გიორგისა და თევდორეს პერადიკური გამოსახულებები თავსდება. X საუკუნეში ეს თემატიკა, უკვე ტრადიციად ქცეული, “საბერეების” №8 ეკლესიის მხატვრობაშიც გაიმეორეს, სადაც ჩრდილოეთ კედელში, ისევე როგორც №5 ეკლესიაში, საძვალეა გამოკვეთილი, თან, ქტიტორის სიცოცხლეშივე (ამას მიგვანიშნებს აქვე, სამხრეთ ეგვტერში მისი

“პორტრეტის” სწორკუთხა შარავანდი).

IX-X საუკუნეების მოხატულობებში გამოსახული სხვა ქტიტორებიც ისტორიული პირები არიან, მათ შორის სასულიერო მოღვაწენიც, რომელნიც, როგორც ჩანს, ცნობილნიც იყვნენ და სახელგანთქნიც, თუმცა მათი გვარ-სახელები, სამწუხაროდ, არ შემორჩენილა. ეს გამოსახულებები არა მხოლოდ გარეჯში პორტრეტის ადრეულ საფეხურს გვჩვენებს, არამედ შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში მისი უადრესი ნიმუშიცაა.

გარეჯის ფერწერული სკოლის განვითარების საწყის საფეხურზე ერთი მოხატულობა მხატვარ-მონუმენტალისტთა კი არა, წიგნის მომხატველთა მიერ არის შესრულებული. “საბერეების” №7 და №8 ეკლესიების X საუკუნის მხატვრობათა ოსტატებმა წარწერებში თავი “მწერლებად” მოიხსენიეს, რაც სწორედ ხელნაწერი წიგნისთვის დამახასიათებელი ტერმინია (ის, მაგ., 940 წლის ჯრუჭის ე.წ. პირველ ოთხთავში იძებნება). ეს იმასაც ნიშნავს, რომ გარეჯში ერთ-ერთი სამონასტრო სკრიპტორიუმი, ქართული საღვთისმეტყველო ლიტერატურის განვითარებისა და დედაენის დაცვა-სრულყოფის კერაც ეოფილა.

ეკლესიების მომცრო ინტერიერებში ქრისტეს, ღმრთისმშობლის, წმინდანთა გამომსახველი განცალკევებული, დიდრონი, ხატისებრი კომპოზიციები მაყურებელთან ახლოს იყო მოტანილი და მასზე მონუმენტურობითა და სიდიადით მოქმედებდა, მას თავგანისცემად და ცხოვნებისათვის სალოცავად აღძრავდა. ხელს უწყობდა ამას მხატვრული თვისებებიც – კომპოზიციათა სიმბრტყეობა და სიმეტრიული აგება, მნახველისკენ მიქცეულ ფიგურათა ფრონტალურობა, ექსპრესიული ხაზოვან-გრაფიკული ნახატი და განზოგადებული ფერადოვანი ლაქები, რაც მხატვრული სახეების სპირიტუალობას განსაზღვრავს.

ეს მხატვრობა, დრმა, სპეტაკი რწმენით აღსავსე, უტყუარად სამონასტრო ხელოვნებაა, თუმცა მას ასკეტურს ვერ ვუწოდებთ. გამოსახულებათა აღქმისას დიდი მნიშვნელობა აქვს მათ ხალისიან, გარემომცველი ბუნების ფერების მონათესავე კოლორიტს (ლურჯი, ცისფერი, ბაცი მწვანე, ფირუზისფერი, თეთრი, სხვადასხვა ელფერის ოქრა, – მას აქვე, გარეჯის სერების ფერდობებზე მოიპოვებდნენ).

თუმცა აქ მრავლად არის ერთი ტიპის გამოსახულებები, გამეორებას ვერ ვნახავთ და ეს გარეჯელი მხატვრების შემოქმედებითი ენერგიის დადასტურებაა. განსხვავებული იკონოგრაფიული სქემების მოშველიებით, ფერთა ნაირგვარი შეხამებით და მათი სიმბოლიკის ფართო გამოყენებით ისინი გამოსახულებათა მხატვრული სახოვნების სხვადასხვაობასა და განუმეორებლობას აღწევდნენ.

შემოქმედების დიდი ძალის მქონე მონუმენტურ მხატვრობას დიდი მნიშვნელობა აქონდა დავითგარეჯის უზარმაზარ საეკლესიო სივრცეში ერთიანი სულიერი ატმოსფეროს დასამყარებლადაც. ამასთან კი, შემზადდა მონუმენტური მხატვრობის განვითარების მომდევნო საფეხურზე ორგანული გადასვლაც.

ამ ხანის გარეჯულ მოხატულობებს უნდა მივათვალოთ სოფ. აკურას მახლობლად წმ. ილარიონ ქართველის მიერ 855 წელს დაარსებული მონასტრის (ის დავითგარეჯის მეტოქი იყო) ბაზილიკის აღმოსავლეთი ფასადის მხატვრობაც. აღმოსავლეთი ფასადის კეხში, პირით ამომაკალი

მზისაკენ, გამოხატულია მკერდზეთი ქრისტე-ქელისი (მზე), მისგან გამომავალი სხივებითურთ; მის ოთხ მხარეს ქალთა მკერდზეთი ფიგურებია, რომელნიც, ტიპით განსხვავებულნი ქვეყნიერების ოთხ მხარის (იქნებ, ოთხი სტიქიონის) სიმბოლოა. შინაარსის შესაბამისად, ყოველივე გრაფიკულად, წითელი (მზის ფერია) ნახატითაა გამოყვანილი; წითელი ქრისტეს აღდგომისა და მისი – “აღმოსავლითგან” – მეორედ მოსვლის მანიშნებელიცაა. ნახატი მტკიცეა, გამომსახველი, გამოყენებულმა ადრექრისტიანულმა ნიმუშებმა გარეჯელი მხატვრის ხელში ახლებური სიცხოვლე შეიძინა. ბაზილიკის გარე მოხატულობა (შიგნით ის შეუმკობელი იყო), ასევე, თითქოსდა გამოსატავდა მონასტრის დავითგარეჯის კლდეში ნაკაფ საფანეებთან სულიერ კავშირსა და თანახმობას.

XI-XIII საუკუნეები – გარეჯელი მონასტრების აყვავების ხანა, – აქაური ფერწერული სკოლის გამაღებელი შემოქმედებითი მოღვაწეობის დროც არის. ამ დროს დამუშავებულა სხვადასხვა დანიშნულების სამონასტრო სადგომების მოხატულობის პროგრამები, ამასთან კი მხატვრები ყველა ცალკეულ შემთხვევაში ძირითადი საღვთისმეტყველო იდეის გამოსახატავად გარკვეული თემების შერჩევა-შეკავშირებით, საგანგებო პროგრამებსაც ადგენდნენ, რაც გარეჯულ მოხატულობებს განუმეორებელ “ინდივიდუალობასაც” სძენს. მხატვრების მაღალი ტექნიკური დამხატვრული ოსტატობა მრავალფეროვნებისადმი, ფერწერის სახეობრივ-ემოციური მხარის გაფართოება-გამდიდრებისკენ მისწრაფებასაც ეხამება. საწყის პერიოდში დასახული ადგილობრივი ნიშნები ახლა უკვე ტრადიციულია და განსაზღვრავს გარეჯის ფერწერული სკოლის თავისებურებებსაც და, რასაკვირველია, მოხატულობებში აქაური წმინდანის – დავით გარეჯელის გამოსახებასაც.

სწორედ ამ ხანის, XI-XIII საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობა შემოინახა “უდაბნოს” სამონასტროსა და, ამდენად, გარეჯელი სკოლის განსაკუთრებულ თვისებებსაც საკმაო სისრულით წარმოგვიდგენს. ამასთან, აქ თვით “უდაბნოს” განსხვავებული თვისებებიც ნანს, რადგან გარეჯის მრავალმთაში ყოველ მონასტერს მისთვის ნიშნეული გეგმარებაც აქვს და მხატვრული შემკულობაც.

“უდაბნოს” სავანე მაღალ მთაზე, წმ. დავითის “ღავრის” ქედგაღმაა განლაგებული. დიდი სამონასტრო კომპლექსის ზედა ნაწილში, ერთი მეორისგან მცირე მანძილზე გამოკვეთილია მთავარი ტაძარი სატრაპეზოთურთ და “მოწამეთას” პატარა ეკლესია. “მოწამეთას” ეკლესია “ღავრიდან” გზად, ამრიგში პირველი შემოგზვდებათ და, როგორც ფიქრობენ, იმ ადგილზეა აგებული, სადაც შედგა წმ. დავითისა და რუსთავის ერისთავის, ბუბაქარის ისტორიული შეხვედრა. ეკლესიის ინტერიერის მოხატულობაში ეს წმ. დავითის ცხოვრების ამბავთა გამოსახვით გამოიხატა. სავანის მთავარ ეკლესიაში წმ. დავითის ცხოვრების ვრცელი ციკლია წარმოდგენილი, სატრაპეზოში კი – მისი “პორტრეტული” გამოსახულება.

ამ მოხატულობებში წმ. დავით გარეჯელის დამუშავებულ იკონოგრაფიულ ტიპს ვხედავთ – დარბაისლური სახე აქვს, თავზე მსუბუქ ნახევარწრედ შემომდგარი თმა და გრძელი, ბოლოწაწვეტიებული წვერი. “ცხოვრების” სცენებში წმინდანის თმა-წვერი წაბლისფერია (ანუ აქ წმ. დავითი თავისი დროის კონკრეტულ პიროვნებად წარმოგვიდგება, თუმცა მისი შარავანდომოსილება წმინდანის საკულტო ხასიათთანაა დაკავშირებული).

სატრაპეზოს მხატვრობაში კი ისინი თეთრია, რაც მის სიწმიდემოსილქებაზე უკამობას, მარადიულობას გამოკვეთს და, ამდენად, სათაყვანო ხატებად წარმოგვიჩენს. წმ. დავითი ტაძარში ქტიტორებთან ერთადაც წარმოგვიდგება და აქ მის წმინდანობას მის თავსზევით გვირგვინის მკერობელი უფლის მარჯვენა გვანიშნებს. ამდენად, “უდაბნოს” სამ მოხატულობაში პროგრამულად დამასშტაბურად არის წარმოდგენილი წმ. დავით გარეჯელის კულტი, რაც იმდროინდელ მონუმენტურ მხატვრობაში უმაგალითოა – ეს გახლავთ “უდაბნოს” ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანიც.

წმ. დავით გარეჯელის თავყვანისცემის დადგინება სწორედ “უდაბნოში” და არა, როგორც ჩვეულებრივ ხდება, მის საფლავთან “ლაერაში”, პირველ ყოვლისა, იმითაა განპირობებული, რომ ე.წ. “ათსამშეტ ასურელ მამათა” (წმ. დავითი კი ერთი ამათგანია) დასაკრძალავი ეკლესიები ტრადიციულად არ იხატებოდა და ასევე იერს ინარჩუნებდა (ზედაზენი, შიომღვიმე, წილკანი). გათვალისწინებული იქნებოდა წმინდანის “ლაერაში” განსახვეწებლის სიახლოვე და, ალბათ, ისიც, რომ მონასტრის დიდი ტერიტორია საშუალებას აძლევდა გარეჯს მოსულ დიდძალ მორწმუნეს გამოველინათ გარეჯულ სავეანეთა დამაარსებლის მიმართ პატივისცემა და მოწიწება.

XI საუკუნის პირველ ათწლეულებში ხელი მოჰკიდეს გარეჯული მონასტრების მთავარი, ვრცელი ტაძრების ფერწერით შემკობას (“დოდორქა”, “ნათლისმცემელი”, “უდაბნო”). მაგრამ მხოლოდ “უდაბნოში” შემოგვრჩა – ისიც ნაწილობრივ, – იმდროინდელი მხატვრობა.

ამ მოხატულობის ვრცელი პროგრამა ბიზანტიაში შემუშავებულ, ქრისტიანობის ძირითადი დოგმატის – განკაცებისა და მასთან დაკავშირებულ ცხოვნების, – გამომხატველ სქემას მიეყვება. იგი არა მხოლოდ ცალკეული წმინდანების გამოსახულებებს მოიცავდა, არამედ, რაც მთავარია, – ლიტურგიულ, ღვთისმსახურებასთან დაკავშირებულ რიგზე დალაგებულ სახარების სცენათა ციკლებსაც.

დღესაც კი, ეკლესიის ნანგრევები (ნამოქცეულია კამარა, აფსიდა, სამხრეთი კედელი, ეგვტერი), რომლებშიც მხატვრობაც გამოსჩანს მასშტაბითაცაა შთამბეჭდავი და კოლორიტის სილამაზითაც. მოსახატად გათვლილ გლუვ კედლებზე გამოსახულებები სამ რეგისტრად, იერარქიულად რიგზეა განთავსებული. აფსიდის უზარმაზარ კონქში ადრე აღსაყდრებული ნვილედი ღმრთისმშობლის დიდებული გამოხატულება იყო მისი მოთაყვანე ანგელოზებითურთ. (სიმეტრიულად, აქეთ-იქით თითოა). კამარის შემორჩენილ, სრდილოეთ ფერდზე გამოსახულია – “სული წმიდის მოყვანა”, “ამაღლება” და “ლაზარეს აღდგინება”. დასავლეთი კედლის დიდი ზედაპირი თითქმის მთლიანად “განკითხვის დღის” გრანდიოზულ, მრავალნაწილიან კომპოზიციას უჭირავს. ზევით მჯდომარე მოციქულების, მათ უკან კი ანგელოზების ფიგურები განირჩევა, ამას გარდა ცოდვილთა საზარელი ტანჯვის ეპიზოდები და უზარმაზარი, დაკლაკნილი ცეცხლოვანი მდინარე. მაგრამ ასე შემზარავად წარმოდგენილი, მთლიანობაში კაცობრიობისათუ ყოველი ცალკე ადამიანის საბოლოო განსჯისა და განკითხვის დღე, მორწმუნეთ ცხოვნების იმედსაც უღვივებდა – აქვე იყო (აწ დაკარგული) “ვედრების”, ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის კაცთა ხსნისთვის მეოხების გამომხატველი კომპოზიცია. სრდილოეთი კედლის შუა რეგისტრზე წმ. დავითის ცხოვრების ციკლის სცენებია; ისინი, როგორც ივარაუდება, სამხრეთ კედელზეც გადმოდიოდა. ეხატა ისინი – (ახლა მათ

XIII საუკუნის მხატვრობა ფარავს) სადიაკონეშიც, რომლის შესახებ აღნიშნულ წმ. მესვეტეა (წმ. სვიმეონ საკვირველმოქმედი, “ათსამშვეტ ასურელ მამათა” სულიერი მამა), სარკმლის წითელელებზე კი, კიდევ – წმინდანი კოსმან და დამიანე (ცნობილია, რომ ისინი ადამიანებს მკურნალობდნენ და ცხოველებს კი გველებისგან იფარავდნენ; აქ მათ, აღბათ, მონასტერს უნდა მოაცილონ გველები, რომლებიც ახლაც ბევრია გარეჯის მრავალმთაში).

ეკლესიის წრდილოეთი კედლის ქვედა რეგისტრზე, “ცხოვრების” სცენების ქვეშ ისტორიულ პირთა მთელი გალერეაა გამოსახული; ეს ფეოდალები, პოლიტიკური ხელისუფლების მქონენი როგორც ფიქრობენ, კახეთის სამთავროს უმაღლესი ფენის წარმომადგენლები არიან; ქტიტორი ეკლესიით ხელში – უმარავანდოა, ასე რომ, ის სიცოცხლეში გამოუსახავთ; გამოსახულთა რომელიმე ისტორიულ პირებთან გაიგივება ჯერჯერობით ჭირს.

მოხატულობა მკაცრად მონუმენტური და ტექტონური აგებულებით გამოირჩევა, რასაც რეგისტრებისა და სცენების გამოყვანილი სადა, მოწითალო-ყავისფერი ზოლების ხასიათიც უსვამს ხაზს. მოხატულობაში წარმმართველი მონუმენტური, სტატუარული ფიგურებია – ისინი ნათლად გამოიკვეთება ზეციურ, ღია-ცისფერ ფონზე, მათი მოცისფრო-ღურჯი, მოწითალო-ყავისფერი და მოოქროსფრო სამოსის დიდრანი ფერადოვანი ლაქების რიტმული განლაგება კი მათ ერთიან ფერწერულ ანსამბლად კრავს.

დამახასიათებელია მოხატულობის ზოგადი აღნაგობაც – კამარაზე სახარების ციკლის სცენები აფხიდისკენ, აღმოსავლეთით არის მიმართული, “ცხოვრების” ციკლის სცენები კი, პირიქით აღმოსავლეთიდან დასავლეთისკენ იკითხება და, ამგვარად, გარკვეულად გამოიყოფა კიდევ მოხატულობის საერთო პროგრამაში. მხატვრების დამოუკიდებელი მუშაობა თავს განსაკუთრებით წრდილოეთ კედელზე შემორჩენილ “ცხოვრების” სცენებში იხენს. წერილობით წყაროდ მათ წმ. დავით გარეჯელის “ცხოვრების” X საუკუნის არქექტივი პქონდათ (XII საუკუნეში მისი პირველი მეტაფრასიც დაიწერა). ამოკრებილია და რიგითობითაა დალაგებული ძირითადი ეპიზოდები; შინაარსს ასომთავრული ზედწერილებიც განმარტავს – ეს გამოსახულებისა და ტექსტის ურთიერთკავშირის ხელნაწერი წიგნის დასურათებისთვის ჩვეული პრინციპია.

სცენები – მათ არცთუ განიერი მოწითალო-ყავისფერი ზოლი შემოსდევს, – ერთმანეთს მისდევს, რაც იმ ფერწერული ხატების სტრუქტურას მოგვაგონებს, რომელთაც “ცხოვრების” სცენები აქვს შემოყოლებული. ხელოვნების სხვადასხვა დარგის თავისებურებათა მომარჯვებისა და მათი “გამონუმენტულობისას”, ყოველი სცენა მხატვრულად დასრულებულია, რითაც მხატვრებმა შეძლეს მოხატულობის საერთო სისტემაში ორგანულად ჩაერთოთ ისინი. მხატვრებმა, როგორც ჩანს, შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ცნობილი სხვადასხვა წმინდანთა ცხოვრების კომპოზიციათა სქემები მოიშველიეს, მაგრამ ისე გადმოსცეს ისინი, რომ მათ სხვაგვარი მხატვრული გამომსახველობა შეიძინა.

ყოველი სცენის შინაარსი ლაკონურად, ხატოვნად, ემოციურად არის ასახული; ცხადი და გასაგებია არამხოლოდ გამოსახულების “მოთხრობილი” ამბავი, არამედ უფრო მთავარიც – ღრმა საღვთისმეტყველო საზრისი.

ძალზე “ცხოვრებისეულია” წმ. დავითის მოწაფის, წმ. ლუკიანეს მიერ

ფურიერების მოწველის სცენა – ლუკიანე, რომელიც ფურს წვედის ბუნებრივად ზის, მშვიდად დგას მის გვერდით ირმების ჯგუფი; მათი ოდნავ გაშლილი ფეხები სახიფათოდ გადმოგვცემს “ცხოვრებაში” ნათქვამს – ისინი მეუდაბნოებთან მოვიდნენ და შესერდნენო. დენადი ხაზით მოვლებული მათი ღამაში მოწითალო-ყავისფერი სილუეტები ცხადლივ ისახება ბაც-ცისფერ ზეცასა და ბაც-მწვანე “ნიადაგზე” ეს ყოველივე კი ადამიანის, ბუნებისა და მისი მობინადრე ღვთის ქმნილებების კარმონიის შეგრძნებას ბადებს. სწორედ ეს სცენა, თავისი სულიერებით გარეჯელი ბერებისათვის ახლობელი, სხვა გარეჯულ მოხატულობებშიც იქნება წარმოდგენილი (“ბერთუბნის” სატრაპეზო, XIII საუკუნის დამდეგი; “ღაერის” წმ. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია, გვიანი შუა საუკუნეები).

მომდევნო სცენა – ირმები წმ. დავითთან საჩივლელად მოსულან, გველემშაპი ჩვენს პატარებს სჭამსო, – ყველაფერი ირმების მღელვარების გადმოსაცემადაა გამიზნული. მათი დაგრძელებული კისრებისა და დაცქვეტილი ყურების კონტურული ნახატი ხაზთა უფრო დაძაბულ რიტმს ქმნის, რაც ცხოველების შემოფოთებას შეესაბამება; ამასვე უსვამს ხაზს უკან მიბრუნებული, დედას აკრული პატარა ნუკრიც; მოუსვენარია გორაკის დატეხილი ფუნჯის სწრაფი მოძრაობით მოვლებული მონახაზი – ის ქვემოთკენ, ირმებისკენ მიისწრაფვის და მათი მოძრაობის ექსპრესიას ეპასუხება (ესეც ხატწერის ნიშნური ენაა). “ცხოვრების” ამ მონაკვეთის დამაბოლოებელ სცენაში – გველემშაპის დასჯა, – შინაარსის დიდაქტიკური არსი განსაკუთრებითაა ხაზგასმული: ქვევით გველემშაპის უზარმაზარი, დაკლაკნილი, ძალზე ექსპრესიული (რასაც მისი მოწითალო-ყავისფერი შეფერილობა და ყვითელ-წითელი ალის ენებიც ამკვეთრებს) სხეულის, მის ასწვრივ კი, ზეცად, მისი შემმუსვრელი მიქელ მთავარანგელოზის – ჭეშმარიტი დამცველის და ღვთის მბრძოლის, სატანას უკუმქცევის დიდი ფიგურა. “ცხოვრების” ციკლის სცენების შესრულებისას მხატვრებმა მაღალი ოსტატობა გამოავლინეს და მხატვრული თვალსაზრისით ორიგინალური, განუმეორებელი სულიერებით აღსავსე ნაწარმოებები შექმნეს – ეს მათ მიერ თანაგანცდილის შედეგია.

საერთო იკონოგრაფიულ პროგრამაში წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის შემოტანამ მოხატულობას ადგილობრივ-ეროვნული ხასიათიც მისცა. ციკლს დიდი დიდაქტიკური მნიშვნელობა ექნებოდა – არათუ მხოლოდ მონასტრისკრებულისთვის, არამედ გარეჯის სახელგანთქმული მონასტრების მოსახლეობადაც მოსულ მრავალრიცხოვან მორწმუნეთათვისაც.

ეკლესიასთან ერთიან ანსამბლადაა მოცემული (წმინდანთა გამოსახულებებისა და ფერადოვნების მხრივ) სატრაპეზოს ინტერიერის მართულობაც.

ეკლესიაში წირვის დასრულების შემდეგ ბერთა კრებული იქვე განლაგებულ სატრაპეზოს მიაშურებდა. დარბაზის თაღოვან შესასვლელთან მათ ეგებებოდა წმ. მესხეტეთა – წმ. სვიმეონ ალექოელისა და წმ. სვიმეონ საკვირველმოქმედის, – გამოსახულებანი; მაღალ სვეტებზე მდგომარენი, ისინი ორგანულად თავსდებოდა გასასვლელის აქეთ-იქით; ცალი ხელით ისინი აკურთხებენ, მეორეთი წიგნი უკერიათ, კითხვისა თუ ქადაგების ნიშნად. შესასვლელის თაღის შიგნით მონუმენტური, ფრონტალური ფიგურებია ადრექრისტიანული ხანის სამონასტრო მოძრაობის მოღვაწეებისა – წმ. ეფთვიმის (V ს., პალესტინა) და წმ. დავით გარეჯელის (VI ს., საქართველო).

ასეთი შეწყველება იმასაც გამოკვეთდა, რომ წმ. დავითი “მეუდაბნაჲჲთა მოძღვრის”, წმ. ეფთვიმი დიდის მიმდევარია.

სატრაპეზოს ბრტყელჭერიანი დარბაზი არც დიდია და არც მაღალი, ოღონდ ხალვათია – აქ ორ ქვის მაგიდასთან 60-მდე ბერი განთავსდებოდა; რადგან კედლები თეთრია, დაუფარავი, ის საკმაოდ ნათელიც არის.

გეგმარება ორ სულიერ ცენტრს გამოყოფს – აღმოსავლეთით აფსიდია, უძრავი ქვის ტრაპეზითურთ (ეს შუა საუკუნეების საქართველოს სატრაპეზოთა ნიშანია), ჩრდილოეთ კედელზე კი წინამძღვრის დასაჯდომი ნიშა. ორივეგან საღოცველი ხასიათის კომპოზიცია, “ვედრებაა” დახატული, სხვადასხვა იკონოგრაფიული ნაირსახეობით მოტანილი; წინამძღვრის ნიშის თავზე დამატებით ჯერ “ხარება” (ე.ი. განკაცება-ხსნა) იყო გამოსახული XIII საუკუნეში კი მას ჩაენაცვლა გამოსახულება მანდილისა ქრისტეს ხელთუქმნელი ხატიურთ.

აფსიდსა და წინამძღვრის ნიშას, სატრაპეზოს დანიშნულებიდან გამომდინარე, განსაზღვრული რიტუალური მნიშვნელობა ჰქონდა. ცნობილია, რომ აფსიდში, პურობის დროს, მღვდელი რომელიმე პატერიკს კითხულობდა, რასაც ბერების ფიქრი ჯეროვანი მიმართულებით უნდა წარემართა.

ეკლესიის მოხატულობისგან განსხვავებით, სატრაპეზოში ღამაში ორნამენტული სახეებიც გვაქვს – ღარნაკიდან ამოზრდილი მცენარის ელორტი, “არქიტექტურული”, ხელნაწერი წიგნიდან მოხესხებული მოტივი (დარბაზის მეორე კარის შიდა პირი, ჩრდილოეთი კედელი). მას სიმბოლური საზრისიც აქვს, მაგრამ აქ ისინი უფრო დეკორატიულ-მამკობად აღიქმება და დარბაზს ერთგვარ საზეიმო იერს ანიჭებს – ეს იმ, ასე ვთქვათ “მსოფლიურობის” ერთი გამოვლინებაა, რაც ახასიათებს განვითარებული შუა საუკუნეების ქართულ ხელოვნებას.

სადგომის დანიშნულების შესატყვისად საღვთო ტრაპეზის, ექვარისტიის, თემა ორი კომპოზიციითაა წარმოდგენილი: ჩრდილოეთი კედლის ნიშაში ძველი აღთქმის ამბავია – “სტუმრობა აბრაამთან” (იგივე “მკელი აღთქმის სამება”), ზიარების წინასახე, აღმოსავლეთ კედელზე კი ახალი აღთქმის, სახარების სცენა – “უფლის სერობა”, სადაც მაცხოვარმა ქრისტიანული ღვთისმსახურების უმთავრესი ქმედება – ზიარების საიდუმლო დააწესა. კომპოზიციითა თეთრი, სამოთხისმანიშნებელი ფონები მათ სამარადისო, უქამო ხასიათს სძენს.

სატრაპეზოს დარბაზში, ნიშებში განთავსებული ხატისებრი გამოსახულებების გვერდით, განსაკუთრებით გამოიკვეთება “უფლის სერობის” მრავალფიგურიანი, აღმოსავლეთი კედლის დიდ სიბრტყეზე გამოსახული კომპოზიცია. შინაარსი ხატოვნად და ემოციურადაა გადმოცემული. ქრისტე და მოციქულები სუფრასთან საზეიმოდ მიმსხდარან, მაგრამ მხატვარმა შეძლო ენეგებიანა დრამატულობაც ქრისტეს სიტყვებისა: “ერთ-ერთი თქვენგანი გამცემსო”, და მოციქულთა აღელვებული რეაქციაც – უკანასკნელთა სხვადასხვა პოზითა და ხელების ერთმანეთის მონაცვლე მოძრაობით (ის ფიგურების მონახაზს შიგნით რჩება), რაც მათ ჯგუფად აერთიანებს კიდევ. ხელების ტალღისებური მოძრაობა, ამასთან, დინამიკურ ნახატსაც წარმოქმნის და დეკორატიულობასაც უწვობს ხელს.

მაგიდის ორთავ ბოლოში ზეიმურად მსხდომნი, მაცხოვარი და წმ. მოციქული პეტრე წინგაწვდილი ხელის ერთნაირი მოძრაობით მიუთითებენ

სუფრაზე ექპარისტული ნივთებითურთ, ამით კი თხრობის ისტორიულ-“კილოს” სიმბოლურ-დოგმატური ენაცვლება.

“უფლის სერობის” გამოსახულების ეს უმთავრესი სახრისი საგულისხმო ოსტატისმიერი ხერხითაც არის ხაზგასმული – სიბრტყეზე განთხმული მაგიდის ფიცარი (ეს იმ დროის სტილის ნიშანიცაა), მასზე ექპარისტული მნიშვნელობის მქონე მრავალი ნივთითურთ (პური, თევზი, თასები) საგანგებოდაა გაზრდილი და წინ გამოტანილი, შესაბამისად, ის გააზრებულია როგორც “ექპარისტული ტრაპეზი”; წითელი სუფრა – მსხვერპლზე მითითებაა.

“უფლის სერობა” მისი მუშაობის მსვლელობასაც დაგვანახებს – ალაგ-ალაგ ფერის ჩამოცვენამ გამოაჩინა მოციქულთა ფიგურების გამოსახვის პირველი საფეხური და აშკარა ხდება, რანაირად შესწორდა საბოლოოდ მათი დაყენება თუ ეხსტები. ეს თავის მხრივ, გულმოდგინე მუშაობის და შესრულებისადმი შემოქმედებითი მიდგომის მოწმობაა.

ეკლესიისგან განსხვავებით, სატრაპეზოში გამოსახულებები თავისუფლად, განცალკევებულ კომპოზიციებადაა განლაგებული, მაგრამ ძირითად შთაბეჭდილებას აპირობებს ერთმანეთს შეხმიანებული ფერადოვანი ლაქების რიტმული გამეორება, რაც მათ ერთიან, მწყობრ ანსამბლად აერთიანებს. აქაც, ისევე როგორც ეკლესიაში, თავს იჩენს XI საუკუნის ქართული მონუმენტური მხატვრობის მკაცრად მონუმენტური, ტექტონური სტილის მხატვრული მიდგომა.

თამარ მეფის ხანაში გარეჯის მონასტრებში მაღალი სასულიერო ღირსებისღვთისმსახურთასაცხოვრებლებშიმათიკუთვნილი,კერძო,მომცრო ეკლესიების მოხატვაც დაიწყო. მათი დანიშნულებიდან გამომდინარე, შემუშავდა გაფორმების ერთიანი პრინციპიც – იხატებოდა აღმოსავლეთი აფსიდის (აქ სალოცავი ხასიათის გამოსახულებები თავსდება; აქვე უძრავი, ქვის ტრაპეზი არის ხოლმე) და ჩრდილოეთი კედელი (მასზე გამოხატულ მდგომარე წმ. მეომრებს გამოკვეთილად დამკვეთობითი ფუნქცია აქვს); დანარჩენ ინტერიერს წინანდებურად გაღესავდნენ და თეთრად შეღებავდნენ ხოლმე. ეგზომ ლაკონური პროგრამის ფარგლებშიც მხატვრები გამოსახულებათა სხვადასხვანაირ გამომსახველობასაც აღწევდნენ და თავისებურებასაც. დამახასიათებელია, რომ თვით სენაკები მხატვრობით მორთული არ ყოფილა და ძველებურად მკაცრი, ასკეტური იერისა იყო.

“უდაბნოს”, ქედის ქვედა წელზე მომცრო საცხოვრებელი კომპლექსია ეკლესიითურთ. ბრტყელ აღმოსავლეთ კედელზე (მას ტრაპეზია მიდგმული) წარმოდგენილია სადღესასწაულო კომპოზიცია – აღსაყდრებული წვილელი ღმრთისმშობელი თითო ანგელოზით აქეთ-იქით; მას მოწითალო-ყავისფერი ხაზი ევლება და ის ვეებერთელა ხატად აღიქმება. ჩრდილოეთ კედელზე სამი წმ. მეომარია, მაგრამ კართან მდგომის ვითარცა მკველის ფუნქცია საგანგებოდ არის ხაზგასმული – დანარჩენი ორისგან განსხვავებით მას ლახვარი კი არა, არამედ მახვილი და ფარი უპყრია – ორივე მრისხანედ შეამართული.

წმ. გიორგის ეკლესიაში (თანმდევნი სენაკი დაზიანებულია) ტრაპეზთან აღმოსავლეთ აფსიდში სამფიგურიანი “ვედრებაა” – აღსაყდრებული ქრისტე და აქეთ-იქიდან მავედრებელნი ღმრთისმშობელი და წმ. იოანე ნათლისმცემელი. ჩრდილოეთი კედლის ნიშაში წმ. გიორგი და წმ. თევდორე

– მათი ერთნაირად აწეული და სწორ კუთხედ ერთნაირად მოხდად ხელები ხატონად გვიწვენებს მცველთა, დამცველთა ვალის სახეიმოდ აღსრულებას.

განსაკუთრებით “უდაბნოს” ქვედა ნაწილში განოკეპთილი ერთ-ერთი საცხოვრებელი კომპლექსი გამოირჩევა. ის ერთმანეთის გვერდით მოთავსებული ორი სენაკისა და აღმოსავლეთისკენ განლაგებული ეკლესიისგან შედგება, მათ წინ კი დიდრონი ბჭეა. სენაკისა და ეკლესიის თაღოვან კარს შუა მორჩენილ მონაკვეთზე შესულის ხედვის არეში მაშინვე ხედება წმ. დავით გარეჯელის უზარმაზარი, მონუმენტური ფიგურა; მას სამეურა თაღი ევლება, თხელ სვეტებზე გადაყვანილი, რომელთა სვეტისთავეები ღამაში ორნამენტითაა მორთული. იგი ხელაპყრობილია – სიმბოლურ სახებად ღვთის მიმართ ხსნისათვის მავედრებელი წმინდანისა (რა თქმა უნდა, არა მარტო ამ საცხოვრისის მფლობელის, არამედ, რაც მთავარია, გარეჯის მონასტერთა ხსნის გამო, რომელთაც არაქრისტიანები ესხმოდნენ ხოლმე თავს). წმ. დავითის ამგვარი გამოსახულება შემორჩენილია “ბერთუბნისა” თუ “უდაბნოს” სატრაპეზოთა XIII საუკუნის მოხატულობებშიც და მათ საერთო – მონასტრული ხასიათი ჰქონია.

ეკლესიაში (ის წინამორბედებთან შედარებით ზომითაც დიდია, ხალვათიცა და მაღალიც) კამარაზე ჯვრიანი მედალიონია (გამოყენებულია გუმბათური ტაძრის მორთულობის სქემის). ბრტყელ აღმოსავლეთ კედელზე, ფერწერით ოსტატურად ამოყვანილ აფსიდში “ვედრებაა” გამოსატული – აღსაყდრებული ქრისტე, ვედრებად მდგომარენი ღმრთისმშობელი და წმ. იოანე ნათლისმცემელი; აფსიდის გვერდებზე – მთავარანგელოზნი მიქელი და გაბრიელი; ქრისტეს თავს ზემოთ ჯვრიანი მედალიონია, რომელიც კამარის ჯვართან ერთადაც აღიქმება, რადგან უკანასკნელი აფსიდისკენაა დაძრული; ჯვრის ასეთი ხაზგასმა ქრისტესთან ურთიერთკავშირში სიმბოლურად მიგვანიშნებს მაცხოვრის ტრიუმფსა და კაცთა მოღვმის დასახსნელად მის მაცხოვრებელ აღსრულებას.

ნრდილოეთ კედელზე თაღებში ნახატულად გამოსახულნი არიან – ზედ აფსიდთან წმ. ნიკოლოზ საკვირველმოქმედი და წმ. იოანე ოქროპირი (ის მუხლსხეითია – მის ქვეშ მომცრო, ფუნქციური ნიშაა ეამისწირვის სამსახურებელ ნივთთა შესანახად) ყოველდღიურად აღსრულებული ეამისწირვის შემმუშავებელი. წმინდანებს ომოფორები მოსავთ, ცალ ხელში სახარება უპყრიათ, მეორეთი აკურთხებენ, რაც თითქოს ღმრთისმსახურების სიმბოლური ნიშანიაო. მათ მოსდევთ წმ. მეომრები გიორგი და თევდორე. ქვედა გამოსახულება (ბჭეშიცა და ეკლესიაშიც) ოსტატმა თაღების რიტმით გააერთიანა, რითაც მთლიანობის შთაბეჭდილება შექმნა; ამასვე უწყობს ხელს ფერადოვანი მახვილების განაწილება, რომელთა შორის მოწითალო-ყავისფერი და მოოქროსფრო ოქრა ჭარბობს. შესრულების მხრივ მხატვრობა ნათლად გამოსატავს XII საუკუნის მიწურულისა და XIII საუკუნის დამდეგის ქართულ მოხატულობათათვის ჩვეულ ხაზობრივ-დინამიკურ, დეკორატიულ სტილს. ეს ფიგურების შესრულებასაც ემნევა – ძარღვიანი, მოქნილი ხაზი კი მისდევს სხეულის სიმრგვალებებს, რაც ერთგვარი რელიეფურობის შთაბეჭდილებას გვიქმნის, მაგრამ ტანისამოსის ნაკეცების ან წვრილი, გრძელი, პარალელური ან სხივისებრ გაშლადი მოკლე ხაზებით დამუშავება ნათელყოფს დეკორატიულობისაკენ მიდრეკილებას.

დათარიღებას გვიხსტებს 1188 წლის ქართული ხელნაწერი კრებული

A-65 (ინახება ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში). აქედან უნდა იყოს გადმოხატული ღამაში ორნამენტული სახე: ელორტი, რომელშიც იხვისა და ღომის თავებია ჩართული – იმგვარადვე გრაფიკულად, რუხი საღებავით შესრულებული, ის ეკლესიის შესასვლელის წირთხლებს ამკობს. ამგვარად, მოხატულობა “თამარის ხანისა” ყოფილა.

მოხატულობის მომეტებული დეკორატიულობა (მთავარანგელოზთა სამოსისა და საყდრის “შვირფასი თვლებითა” და “მარგალიტით” ჭარბად შემკობა, ორნამენტული მოტივები) მხატვრობის პროგრამას საზეიმო იერს ანიჭებს და ოსტატის მიერ ხანიმუშოდ დიდი ეკლესიების მოხატულობების მოხმობას მოწმობს.

ეს ყოველივე გვაგვარაუდებინებს, რომ ეს კომპლექსი “უდაბნოს” მონასტრის წინამძღვრისა იქნებოდა. მოხატულობის ზემოქმედება, მისი შედარებით მოზრდილი ზომები მოწმობს, რომ აქ ღვთისმსახურება ტარდებოდა და იგი სასულიერო პირთა გარკვეული წრისთვის იყო განკუთვნილი.

კომპლექსის ზოგიერთი არქიტექტურული თავისებურება წინამძღვრის ცხოვრების “პირადულ” მხარესაც კი დაგვანახებს. მეორე, ბნელ, ეკლესიის მომიჯნავე ხენაკში პატარა სარკმელია გამოჭრილი; მასში “ვედრების” ქრისტე მონახს, რომელსაც, ეტყობა წმ. იოანე ოქროპირის გამოსახულების ჩამოსწვრივ მოწყობილ ნიშაში დანთებული სანთლები გაანათებდა. სწორედ აქ უნდა მდგარიყო მთელი ღამეები, ღოცვა-ვედრებით მონასტრის წინამძღვარი.

XIII საუკუნის შუა ხანაშია მოხატული ამაღლების მომცრო ეკლესია, რომლისგანაც მხოლოდ საკურთხეველის აფსიდი და კამარის ჩრდილოეთი ფერდის ერთი მონაკვეთი გადარჩა (უკანასკნელზე დახატულ თაღში მოქცეული “ხარების” ნაშთია). მხატვრობა დიდად გაწაფული მხატვარ-მონუმენტალისტის შესრულებული ჩანს, რომლის შემოქმედების თავისებურებანი უთვალნათლიევსად აფსიდის საკონქო კომპოზიციაში, “ქრისტეს ამაღლებაში” გამოსნდა.

აქ ამ მოვლენის სულ ბოლოა გამოხატული (ამასვე აღნიშნავს დღეს ფრაგმენტულად შემორჩენილი ასომთავრული წარწერა – “საქმე მოციქულთას” ამონარიდი ((I,10-11) – “კაცნო გალილეელნო, რას დამდგარხართ და შეჰყურებთ ზეცას? ეს იესო, რომელიც თქვენგან ამაღლდა ზეცად, ისევ მოვა, როგორც ზეცად ამაველი იხილეთ იგი”). მოციქულთა მღვდლარე რეაქციას მხატვარი ხატოვნად ფიგურების განსხვავებული დაყენებით, მათი ექსპრესიული მოძრაობით, ხელების ქესტიკულაციით (იხინი ხშირად სცდება ფიგურის მონახაზს), სამოსის ნაოჭ-ნაკეცების (კუთხოვანის, ტალღოვანის, წამახულის და ა.შ.) მოძრავე აღნაგობით გადმოსცემს. ფიგურების რიტმულად განთავსება, მათ შორის მომცრო ინტერვალები ყოველი ფიგურის სილუეტის გამომსახველობასაც ავლენს.

ზემოთ, მოციქულთა ასწვრივ, ბაცი ცისფერი ზეცაა რიტმულად განლაგებული დიდი, ღურჯი, წრიულად ოქროსფრად მანათობელი ვარსკვლავებით მოჭედილი; მის ფონზე ნუშისებრ დიდებაში (ე.წ. მანდორლა) ქრისტეს ოთხი ანგელოზი ამაღლებს, რაც მათი ურთიერთსაპირისპირო მოძრაობების მომეტებული ექსპრესიითაა გამოხატული: თუკი ზედა ფიგურები, მათი ფართოდ გაშლილი ფრთები, თითქმის შერწყმიან მანდორლას მოხაზულობას ქრისტეს საზეიმოდ ზევითკენ ეზიდებიან,

ქვედა ანგელოზების სწრაფი მოძრაობა ქვემოთკენ, მოციქულებისგანაა მიმართული და ქრისტეს “დაბრუნებას” – მის მეორედ მოსვლას აუწყებენ მათ; ამასვე ემთხვევა ქვევით, მოციქულთა შორის მდგომი ორანტა – ხელებზეაპყრობილი ღმრთისმშობელიც. ქრისტეს ხელები დაშვებული და ნებებით მაყურებლისკენ მოტრიალებული აქვს; ის წარმოგვიდგება ვითარცა ღმერთი, “რომელიც გამოეცხადა ცოცხლად ტანჯვის შემდეგ, მრავალი სარწმუნო ნიშნით” (საქმე მოციქულთა 13), ნიშნად მაცხოვრებელი ჯვარცმისა და ხსნისა.

სცენის საზრისისმიერი მნიშვნელობა ხაზგასმულია კომპოზიციის შუა ღვთისკენ აღმავალი ვერტიკალითაც – ის აფხიდის შვეულ ღერძსაც ემთხვევა, – ქვევით ღმრთისმშობელია, ზევით ქრისტე და თანაც ღვთისას მაფორიუმისა და მაცხოვრის კვართის ეღერადი მოწითალო-ყავისფერთაცაა მონიშნული.

ამგვარად, მთელი კომპოზიცია მოცულია ფიგურებისა თუ ვარსკვლავების მოძრაობით, რაც ქრისტეს ამაღლების დიდებულ სანახაობას ქმნის. კოსმოსის სივრცე ქვევით მდგომი მოციქულების ფიგურებსაც დაიტევს, რაც ამბავს უქამობასა და მარადისობას სძენს.

“ამაღლების” კომპოზიციას აფხიდის წინათაღზემედალიონში მოქცეული ქრისტე-ევმანუელის, განკაცებული ღმერთ სიტყვის გამოსახულება ასრულებს – ისიც კოსმიურ, ვარსკვლავურ სივრცეში გვევლინება: თაღის წირთხლებზე დიდრონი მდგომარე ფიგურებია – მარჯვნივ ძველი აღთქმის წინასწარმეტყველი ესაია, ქრისტე-ევმანუელის წინასწარმაუწყებელი, მარცხნივ – ახალი აღთქმის წინასწარმეტყველი ზაქარია (მამა წმ. იოანე ნათლისმცემლისა), რომელსაც ეუწყა ღვთის სიტყვა და ვინც იქადაგა იგი; ორთავეს გრძელი (ახლა – ზედწერილ წაშლილი) გრაგნილები უპყრია.

“ქრისტეს ამაღლების” გარეჯის მრავალმთისათვის დამახასიათებელმა თემამ აქ ახლებური მხატვრულ-სახეობრივი ეღერადობა მიიღო. ეს კომპოზიცია ფერთა შეთავსებების ფაქტის შეხამებითაც გამოირჩევა – მოწითალო-ყავისფერი მოოქროსფროს ეფარდება, ბაცი ცისფერი ღურჯს, ბაცსა და მუქ მწვანეს. ასე, რომ, მხატვარს ფერის ღირებულების ესთეტიკური მნიშვნელობაც ღრმად აქვს გააზრებული.

იგივე თემა წარმოგვიდგება ქოლაგირის მონასტრის ეკლესიის კამარაზეც, თუმცა კი მხატვრული ინტერპრეტაცია იქ სხვაა. დროის მხრივ ეს კომპოზიციები ერთ პერიოდს განეკუთვნება. მოხატულია ქოლაგირში სატრაპეზოც. სცენების შერჩევის თვალსაზრისით აქ გარეჯული მოხატულობების ტრადიცია გრძელდება: დასავლეთ კედელზე – “უფლის სერობა” და “წმ. სამება – აბრაამის სტუმართმოყვარეობა”; სამხრეთზე – “ქორწილი კანას გალილეისას”. კოლორიტი ისეთივე ნათელი და ხალისიანია, როგორც “უდაბნოში”, მაგრამ ფერთა შორის ხასხასა ფირუზისფერიც ჩნდება, რაც ადრეულ გარეჯულ მოხატულობებს მოგვაგონებს (“საბერეები”).

გარეჯის მრავალმთის მონასტერთა სისტემაში ეს ერთი იმ მოხატულობათაგანია, რომელნიც თითქოს აბოლოვებენო გარეჯის ფერწერული სკოლის შემოქმედებით ღწვას.¹

1 წერილში გამოყენებულია შემდეგი ნაშრომები: გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972; ზ. სხირტლაძე, საბერეების ფრესკული წარწერები, თბ., 1985; Т. Вирсаладзе, К вопросу о датировке первоначальной росписи северного придела главного храма монастыря Улавно в Давид-Гареджа. Мაცნე, №6, 1968; А. Вольская, Росписи средневековых трапезных

One of the largest, progressive and peculiar schools of painting in the medieval Georgia was active in David Gareji desert monasteries in the 9th-13th cc. Establishment of the school is most likely to be linked with the activity of St. Hilarion the Iberian in Gareji, under whom strict ascetic ideals going back to the times of foundation of the desert (6th c.) were to a certain extent became less austere, rock-cut monasteries were architecturally improved and adorned with the murals. In the 9th-10th cc. incomplete decoration system was practiced here ("Dodorka", "Natlismtsemeli", "Tsamebuli", "Sabereebi", "Veran-Gareja") – Theophany in the chancel (the Virgin and the Child in the chancels of the annexes), Crucifixion on the north wall, Cross in the dome (when the church imitates domed structures); Warrior Saints are depicted by the tombs, as if guarding them; donor portraits – as a rule, those of the clergy – are also found. It is noteworthy that the hand of miniature painters is discernible in the murals, although large, icon-like compositions, on the whole, impress by their monumentality and grandeur. Mural decoration of the east facade of Akura "Mama-Daviti" church (presumably, 885) should also be ascribed to the "Gareji school"

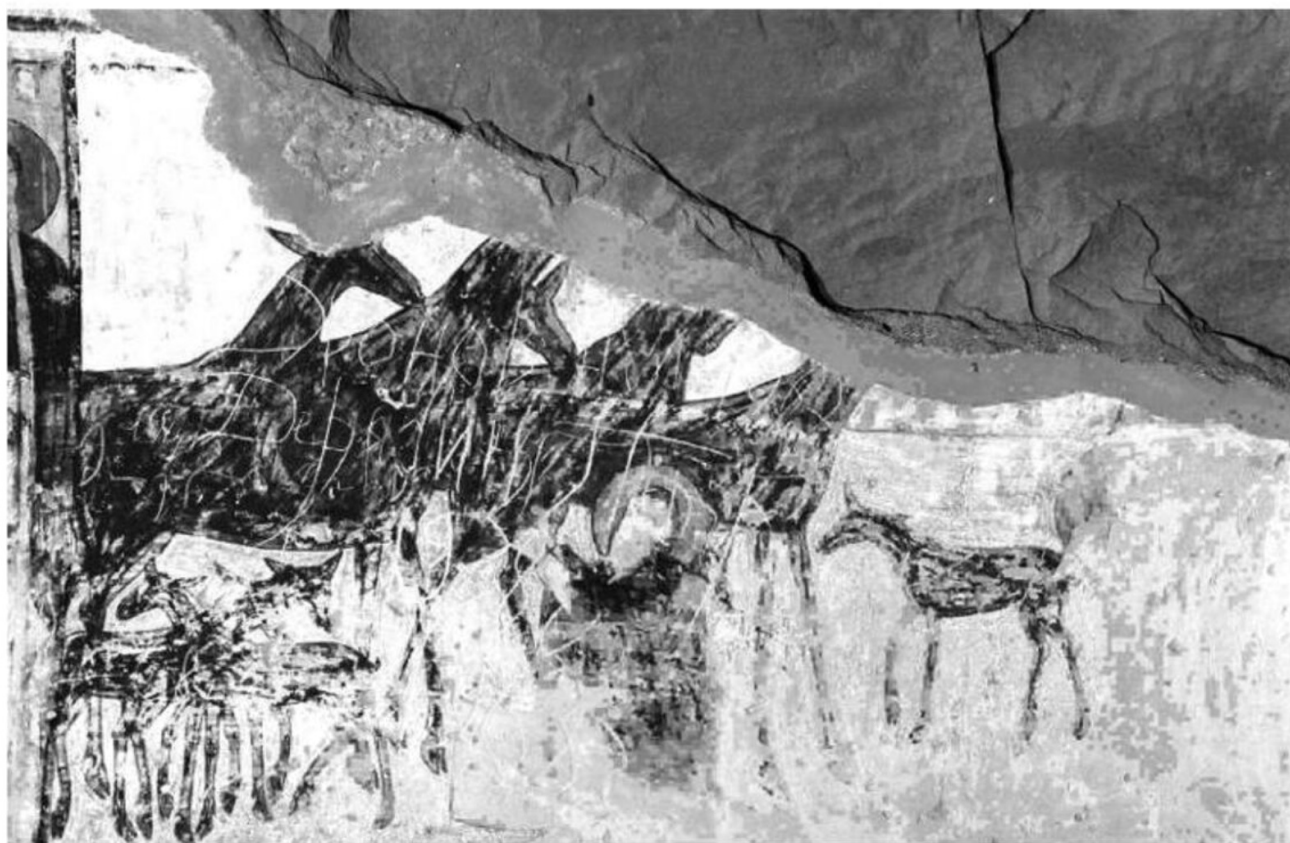
11th-early 13th cc. witnessed flourishing of the "Gareji school", when not only churches and chapels of diverse size, but refectories were also adorned with murals. The so called "Udabno" monastic-site gives quite a full picture of the painting at that time. Three emphases are discernible within the complex, variously featuring the founder of the Gareji desert, St. David Garejeli – "Motsameta" church at the head, the meeting place of St. David and Bubakar *eristavi* (local ruler) and the miracle connected with it; church of the Virgin (*katholikon* of the monastery), where the life cycle of St. David is represented (together with the Virgin in Majesty, feast cycle scenes and the Last Judgement; life cycle of St. David was also depicted in the diaconicon, with the Deesis in the apse and the Cross on the vault); the refectory, where icon-like image of St. David is included in the mural decoration together with the images of St. Euthymius the Great, the Stylites, scenes linked with the Eucharist (Hospitality of Abraham, Mystic Supper) and Deesis. Murals of both, the *katholikon* and the refectory, represent differing, but well arranged and well thought off system in terms of the general concept and artistic rendering. It is noteworthy that life cycle of St. David, was elaborated by the local painters, reflecting general mood of narration of his Vita in the applied artistic modes (linear rhythm, etc.). In the "epoch of King Tamar", larger and richer mural decorations were made in other monasteries of Gareji desert ("Natlismtsemeli", "Bertubani"), while in "Udabno" small chapels were painted (the Virgin or Deesis in the chancel, Warrior Saints, sometimes, other Saints as well, e.g. St. Nicholas); one of such chapels, with the image of St. David as orans at the entrance, should have been the cell of abbot.

Last stage of the "Gareji school" is represented by the 13th murals in the "Ascension" church, where old scheme of Ascension (similar to the case of "Natlismtsemeli") is transformed into a dynamic, cosmic composition; and the so called "Annunciation" (it seems most likely that initially it was dedicated to St. Theodore) church, 1280-1290s, where miniature-like feast cycle scenes co-exist with the monumental portraits of newly martyred St. King Demetre II and the donor, bishop John.

Грузин, Тб., 1974; Г. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тб., 1948; Т. Шевякова, Мону-ментальная живопись раннего средневековья Грузии, Тб., 1983; J. Lafontaine-Dosogne, Avec collaboration Bernarole orgels, Itineraire archeologiques dans la region d 'Antioche sur le monastereet sur l 'iconographie de S. Simeon Stylite de Jeune, Bruxelles, 1967.



სურ. 1. უდაბნო. ღმრთისმშობლის ტაძარი



სურ. 2. უდაბნო. ღმრთისმშობლის ტაძარი, ირმების წველა



სურ. 3. უდაბნო. სატრაპეზო,
წმ. დავით გარეჯელი



სურ. 4. უდაბნო. სატრაპეზო



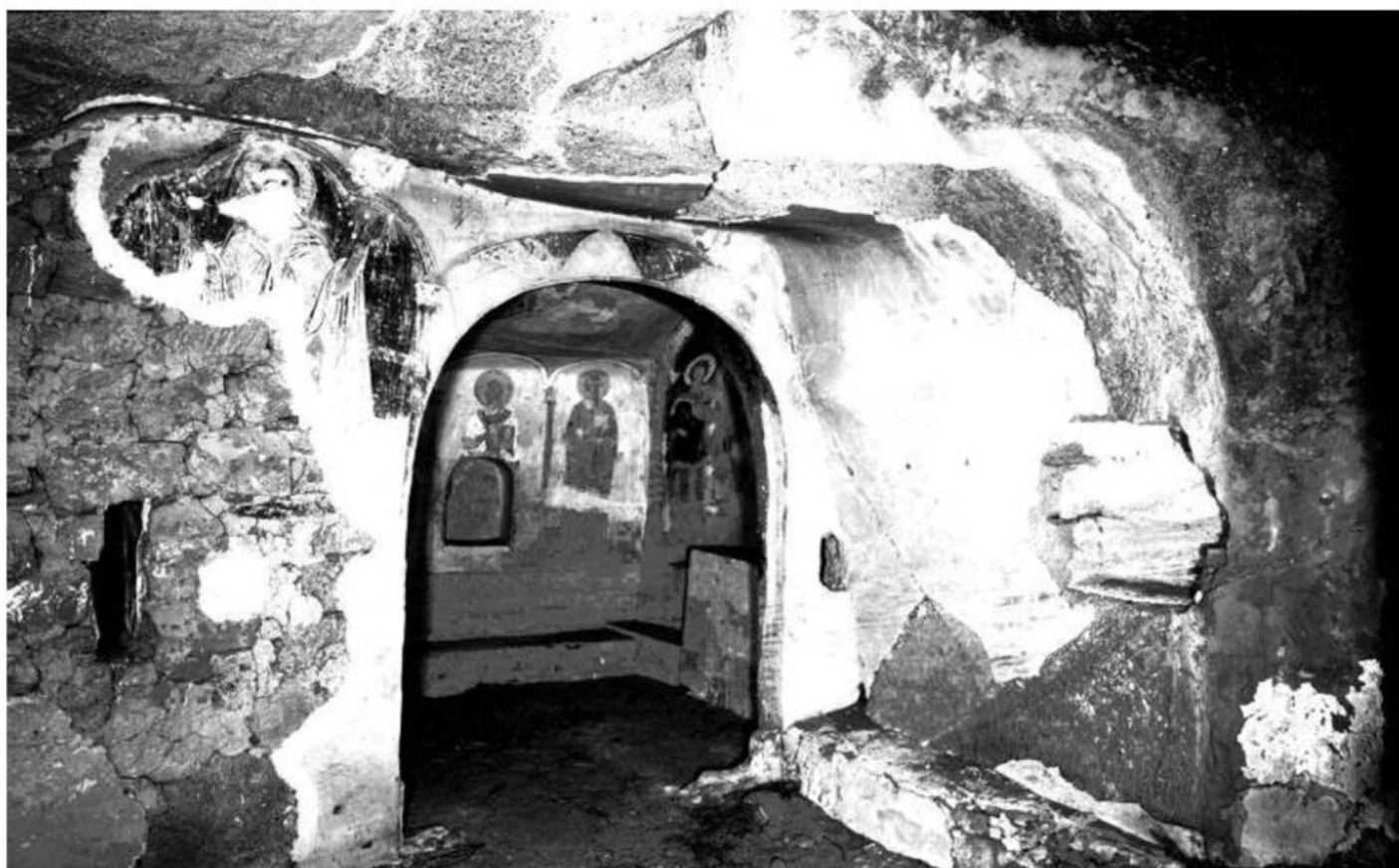
სურ. 5. უდაბნო. სატრაპეზო, საიდუმლო სერობა



სურ. 6. უდაბნო. მოწამეთა, ბერების მოწვევდნა



სურ. 7. უდაბნო. ამაღლების ეკლესია



სურ. 8. უდაბნო. წინამძღვრის სამლოცველოს მოხატულობა

ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამების თავისებურების გამო

ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობათა ანალიზისას იკვეთება მათი საერთო იდეური გადაწყვეტის ერთი ტენდენცია, რომელიც საგანგებო ნაკვირვებისა და გააზრების მოთხოვნილებას ბადებს. თავიდანვე მინდა აღვნიშნო, რომ დაკვირვებები და მათზე დაფუძნებული დასკვნები, რომელნიც ამ ნარკვევშია მოწოდებული, უკვე დასრულებული კვლევის შედეგებს არ წარმოადგენს. ეს უფრო წინასწარული მოსაზრებებია, ასე ვთქვათ, პრობლემის დასმის მცდელობა, სამომავლო სიღრმისეული გამოწვლილვა-შესწავლის ძირითადი მიმართულების მიმანიშნებელი. ამიტომ მე თავს ვიკავებ განსახილველი, საკმაოდ ვრცელი ქრონოლოგიური ფარგლებით მოსაზღვრულ მრავალრიცხოვან მოხატულობათა პროგრამების დეტალური ანალიზისგან; შევსრდები მხოლოდ რამდენიმე მაგალითზე, რომელნიც ყველაზე უკეთ ათვალსაზიროებს ჩემს სათქმელს.

როგორც ცნობილია, ადრეული ხანის (VIII ს.-XI ს-ის დასაწყისი) საკმაოდ რაოდენობით შემორჩენილ ანსამბლებში, რომელიც, უმნიშვნელო გამოჩენისით, მკვირვრიცხოვან სცენათა ერთობლიობით იქმნება, ხდება წმინდა ხატებათა მიზანმიმართული შერწყვა-გამთლიანება უმთავრესი თეოლოგიური იდეის წარმოსახენად. მოხატულობათა პროგრამებზე დაკვირვება ცხადყოფს, რომ ორიოდე შემთხვევის გამოკლებით, ეს არის ზოგადი თეოფანიური იდეა, რომელიც ამოიკითხება როგორც სრული, ისე არასრული დეკორის ნიმუშებში, სხვადასხვა იკონოგრაფიულ ვარიაციებზე დაფუძნებულ პროგრამებში, რომელთა მრავალფეროვნება მართლაც უსაზღვრო შემოქმედებითი თავისუფლების უტყუარი დასტურია. ამასთან, ამ საზიარო იდეის ფარგლებში, საესებით მკაფიოდ ამოიცნობა საგანგებო იდეური მახვილები, რომელიც შექმნის დროით, მხატვრული მიდრეკილება-თავისებურებებითა თუ ღირსებებით ურთიერთისგან საკმაოდ მსხვაობარ ამ ანსამბლებში, თითქმის უცვლელად, ერთი და იმავე უმთავრესი აზრის – ღვთის სიტყვის ხორციელ-ქმნის, უფლის განკაცების, მის მიერ სრულად კაცებრივი ბუნების მიღების – აქცენტირებას ემსახურება.

ამ დებულების საიდუმლოტრაცოდ მეტად საინტერესო მასალას იძლევა არასრულ მოხატულობებზე დაკვირვება, რომელნიც, პირობითად, ორ უმთავრეს ტიპოლოგიურ ჯგუფად შეიძლება დაიყოს – 1. ე.წ. საწყისი ტიპი, როდესაც იმკობა მხოლოდ საკურთხეველი (დარბაზულ ეკლესიებში) და საკურთხეველი და გუმბათი (გუმბათურ ეკლესიებში); 2. ე.წ. გარდამავალი ტიპი, როდესაც საკურთხევლისა და საკურთხეველ-გუმბათის მოხატულობას ემატება ეკლესიის ინტერიერის რომელიმე სხვა ნაწილის (კედელი, მკლავი, ბურჯი და ა.შ.) მოხატვა.

ჩვენს განსახილველ საკითხთან დაკავშირებით ნიშანდობლივია, რომ საწყისი ტიპის მოხატულობებში, ზოგ შემთხვევაში, არც მთლად ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემის გამოყენება აშკარად მიუთითებს აფსიდალური კომპოზიციის შიგნით საგანგებო იდეური მახვილის განენახე. ასე, მაგალითად, თელოვანის ჯვარპატიოსნის ეკლესიის მოხატულობაში (I ფენა, VIII ს.) საკურთხეველი ე.წ. ისტორიული თეოფანიის ორ რეგისტრად განაწილებულ კომპოზიციას ეთმობა – კონქში გამოსახულია აღსაყდრებული მაცხოვარი, შვერდომით მდგომი თითო ანგელოზით მის ორსავე მხარეს, ხოლო აფსიდის კედლის

რეგისტრში, ტრადიციისამებრ, მოციქულთა ფიგურები და, გარდა ამისა, გოლგათის ჯვრებია განთავრესებული. მნიშვნელოვანია, რომ მოციქულთა რიგის ცენტრში, იქ, სადაც ჩვეულებრივ, ღმრთისმშობლის ფიგურაა წარმოდგენილი, სარკმლის თავზე მედალიონია, მასში ჩაწერილი მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი, რომელსაც საგანგებო განმარტებითი წარწერაც ახლავს – “წმიდა პირი ღმრთისაა”; შესაბამისად, ღმრთისმშობლის ფიგურა იცვლება (და ესეც ნიშანდობლივია) წარწერითაც საგანგებოდ “სახელდებული” უფლის განკაცების ხატებით, ანუ ისახება აშკარა იდეური მახვილი, რომლის მკაფიო წინწამოწევისთვის მოხმობილია ყველა შესაძლებელი ფორმისმიერი ხერხი – კომპოზიციის ცენტრალურ ღერძზე (ზუსტად კონქში გამოსახული მაცხოვრის ქვეშ) მისი მოთავსება, მედალიონით მოფარგვლა, წარწერით გამოყოფა, კომპოზიციის ერთიანად განმსჭვალავი “შეფარული მოძრაობის” მისკენ მიმართვა¹ და ა.შ. აქედან გამომდინარე, მხატვრობის პროგრამის საერთო იდეური გადაწყვეტის კონტექსტში, უმთავრეს იდეად გამოიკვეთება “მინიშნება მაცხოვრის, როგორც ზესთასოფლის მეუფის ღიდებით გამოჩინებაზე” და “ამასოფლად მის ხორციელ მოვლინებაზე”², ანუ ხაზგასმულად მახვილდება მაცხოვრის სრულად ღვთაებრივი და სრულად კაცებრივი ბუნების შეურევნელი ერთობა, რაც პირდაპირაა გაცხადებული არსებითად ერთი კომპოზიციის ფარგლებში მაცხოვრის ორი ხატების – ანგელოზებით გარემოცული პანტოკრატორისა და “პირი ღვთისას” გაერთიანებით.

აღსანიშნავია, რომ არსებითად იგივე აქცენტუაცია შეინიშნება ნეზგუნის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობაში (I ფენა, IX-X სს.), სადაც ასევე, საკუთრებულში ე.წ. ისტორიული თეოფანიის ორ-რეგისტრიანი კომპოზიციის გაშლილი – კონქში, აღსაყდრებული მაცხოვარი მთავარანგელოზებით მის ორსავე მხარეს, ხოლო კედლის რეგისტრში, ღმრთისმშობლისა და მოციქულთა ტრადიციული ფიგურები³; ოღონდ, აქაც, რეგისტრის ცენტრალური გამოსახულება მედალიონშია ჩაწერილი და ეს უკვე ოდიგიტრიის ტიპის წვილელი ღმრთისმშობლის ნახევარფიგურაა, ანუ, ისევე და ისევე, უფლის განკაცების ერთ-ერთი ვიზუალური განსახიერება. მნიშვნელოვანია, რომ ამ შემთხვევაშიც კომპოზიციის ცენტრალური, უმთავრესი იდეური მახვილის მტკივრული ხატების საგანგებო გამოყოფა იმგვარადვე ხდება, როგორც თელოვანში (ცენტრალურ ღერძზე მოთავსებით, უხვად “მომარგალიტებული” მედალიონით მოფარგვლით, რეგისტრის დანარჩენ გამოსახულებათა მისკენ მიმართვით). შესაბამისად, აქაც უმთავრესი “უწყება” იგივეა, უბრალოდ ოდნავ “სხვა სიტყვებით” გადმოცემული⁴.

თუკი თელოვანისა და ნეზგუნის მოხატულობანი მცირე ნაუანსებით ვარიანებულ ერთ სქემას წარმოგვიდგენს, გარეჯის მრავალმთის “თეთრი უდაბნოს” მოხატულობა (არა უგვიანეს VIII ს.-ა⁵) სრულიად გამორჩეული, განსაკუთრებული

1 შეად. ზ. სხირტლაძე, VIII-IX სს. ქართული მონუმენტური ფერწერის ძირითადი საკითხები. თელოვანის ჯვარპატიოსანი და გარდამავალი ხანის მხატვრული ტენდენციები, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილი დისერტაციის ავტორეფერატი (ხელნაწერის უფლებით), თბ., 2003, გვ. 39.

2 იქვე, გვ. 9.

3 ამას ემატება სატრიუმფო თაღის შიდა პირზე განთავსებული ურთიერთ-გადაჯაჭვულ მედალიონთა რიგი, რომელთაგან ცენტრალურში ჯვარია ჩაწერილი, ხოლო დანარჩენებში – წინასწარმეტყველთა ფრონტალური ნახევარფიგურები.

4 მოხატულობის პროგრამის უფრო დეტალური ანალიზისთვის, იხ. მ. კენია, ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, 1-2, გვ. 143-145.

5 ზ. სხირტლაძის მიერ 2001 გამოქვეყნებულ ნაშრომში გარეჯში ახლად აღმოჩენილ ადრეული ხანის მოხატულობათა შესახებ, ეს მხატვრობა VII-VIII სს.-ითაა დათარიღებული, იხ. Z. Skhirtladze, Newly Discovered Early Paintings in the Gareja Desert. Eastern Approaches to Byzantium, ed. A. Eastmond, Al-

შემთხვევაა. აქ კონქში გამოსახულია ვარსკვლავიერ ცაზე, შვიდფერ მანდორღაში მოქცეული, ძვირფასი თელებით მოოჭვილი, გასხივოსნებული ჯვარი სამოთხის წიადში, ტოტებგაშლილი პალმებით გარემოცული. მნიშვნელოვანია, რომ ეს გოლგოთის ჯვარია, რაც საგანგებოდაა მინიშნებული ჯვრის ზედა მკლავზე მიმაგრებულ ფირფიტაზე დატანილი წარწერით: “იესუ ნაზარეველი მეუფე პურიათაა” აფსიდის კედელზე, ზუსტად ჯვრის ქვემოთ, მირქმაა – სვიმეონი ერმა მაცხოვრით ხელში და ღმრთისმშობელი. ცხადია, ამ მოხატულობის თეოლოგიური საზრისის ინტერპრეტირებისას ძნელია არ დაეთანხმო ზ. სხირტლაძის მიერ გამოთქმულ საკვებით მართებულ მოსაზრებას, რომ უმთავრესი აქ ძლევის-მომტანი ჯვრის საუკუნო კოსმიური ტრიუმფის ხაზგასმაა⁶. მაგრამ აქვე იბადება სრულიად ბუნებრივი სურვილიც იმის დამატებისა, რომ სწორედ ზოგად-ტრიუმფალურ ასპექტში, “თეთრი უდაბნოს” მხატვრობაში, თითქოს, აშკარად იხილვება განკაცებული, ჯვარზე ვნებული, უფლის მაცხოვრებელი მსხვერპლის სიდიადის გამახვილება და, ნიშანდობლივია, რომ საამისოდ ოსტატი მიმართავს უაღრესად ლაკონიურ, “სიმბოლოდ” “დაწეხილ” “ფორმულებს” – გოლგოთის ჯვარს კონქში და განკაცების “ნიშან-დასმულ” მირქმის “ხატს” აფსიდის კედელზე⁷. საკურადღებოა, რომ თელოვანშიც, განკაცებული მაცხოვრის თეოფანიური დიდება, ტაძრის სკულპტურული და ფერწერული შემკულობის შინაარსობრივი ერთობიდან გამომდინარე, ძლევით-შემოსილი, ცხოველმყოფელი ჯვრის სამარადისო დიდების წარმოჩენას შეერწყმის⁸, საქართველოს მიერ ჭეშმარიტების გზად შედგომის მოწმობად.

გარდამავალი ტიპის მოხატულობებში, საგანგებო იდეური მახვილი ინტერიერში დამატებითი სცენის გამოსახვით ცნაურდება და, უმეტესწილად, იგი ჩრდილოეთ მხარეს თავსდება ხოლმე. ძირითადად, მე გარეჯისვე “საბურეების” სამონასტრო კომპლექსის ეკლესია-სამლოცველოთა მონაცემებს ვეყრდნობი, სახელდობრ, №5 ეკლესიის სამხრეთით მდებარე სამლოცველოს (IX ს.), №6 ეკლესიის (IX ს.) და №7 ეკლესიის (X ს.) მოხატულობებს. საინტერესოა, რომ სამივე შემთხვევაში ჩვენ მსგავს იკონოგრაფიულ სქემასთან გვაქვს საქმე, მიუხედავად იმისა, რომ შეინიშნება ცალკეული სხვაობანი დეტალებში⁹ - საკურთხეველი ისტორიული თეოფანიის ორ-რეგისტრიან კომპოზიციას ეთმობა¹⁰, ხოლო ძირითად სივრცეში ჯვარცმის გავრცობილი რედაქციაა წარმოდგენილი. ნიშანდობლივია, რომ №5 ეკლესიასთან მდებარე სამლოცველოსა და №6 ეკლესიაში, არსებითად, ერთი და იგივე სქემაა გამოყენებული, ხოლო ნიუანსური სხვაობანი პრინციპულად არ ცვლის საერთო სურათს, რის გამოც ისინი შეიძლება ამჯერად არც მივიღოთ მხედველობაში და ეს ორი მოხატულობა ერთად განვიხილოთ.

dershot, 2001, გვ. 155.

6 Z. Skhirtladze, Newly Discovered Early Paintings

გვ. 150-155; მისივე, ავტორეფერატი

, გვ.

30-31.

7 საინტერესოა, რომ გარეჯის მრავალმთის კიდევ ერთ სამონასტრო კომპლექსში, კერძოდ, “ნათლისმცემლის” მცირე ეკლესიის მოხატულობაში (X ს. ბოლო), რომელიც ე.წ. გარდამავალი ტიპის ნიმუშია, მსგავს სქემას ვხვდებით; აქ საკურთხეველის ნიშაში ჯვარია გამოსახული, ხოლო ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ თაღში კი, მირქმის სცენა. მოხატულობის დეტალური ანალიზისთვის, იხ. ზ. სხირტლაძე, იოანე მამასახლისის საკტიტორო მოღვაწეობა გარეჯის მრავალმთის ნათლისმცემლის მონასტერში. სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში. გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი, საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2001, გვ. 133-166.

8 დაწვრილებით თელოვანის ტაძრის ფერწერული და სკულპტურული დეკორის შინაარსობრივი ერთობის შესახებ, იხ. ზ. სხირტლაძე, ავტორეფერატი, გვ. 22-26.

9 მოხატულობათა დეტალური აღწერისა და იკონოგრაფიული თავისებურებებისთვის, იხ. ზ. სხირტლაძე, საბურეების ფრესკული წარწერები, თბ., 1985, გვ. 27-36; 37-45, 56-110.

10 ამჟამად № 5 ეკლესიის სამხრეთით მდებარე სამლოცველოში საკურთხეველის მხატვრობა დაღუპულია.

ჩვენი საკითხისთვის საგულისხმოა, რომ ჯვარცმაში, ჯვარს მიმსჯეალებოდა მაცხოვრის, ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანეს გარდა, გამოსახულია მაცხოვართან ერთად ჯვარცმული კეთილი და ბოროტი ავაზაკი, ასისტავი ღონგინოზი და რომაელი ცენტურიონი (ღერწამზე წამოგებული ღრუბლით), მზისა და მთვარის სიმბოლური გამოსახულებანი¹¹.

საუფლო დღესასწაულთა ციკლიდან მხოლოდ ჯვარცმის (თანაც გავრცობილი რედაქციის), ანუ უფლის ჯვარზე მოწამებრივი აღსრულების, გამოსახვით, უმთავრესი მახვილი დაისმის ქალწულისგან შობილი, განკაცებული ძე ღმერთის კაცთათვის ვნებაზე, როგორც მისი სრულად კაცების ყველაზე მკაფიო და, ასე ვთქვათ, კალსახა მოწმობაზე, რომლის კოსმიური მნიშვნელობა ხაზგასმულია ციურ მნათობთა გამოსახვითა და აფსიდალურ კომპოზიციასთან თუ ძლევის-მომტან ტრიუმფალურ ჯვართან (№5 ეკლესიის სამხრეთით მდებარე საღმრთოცხელოს ჩრდილოეთი ნიშის თაღი) ერთიან კონტექსტში გააზრებით¹².

თუკი ახლა ხანს განხილულ მოხატულობებში, ერთი და იმავე სქემის ფარგლებში, იდეური მახვილებიც ერთნაირად გამოიკვეთება, №7 ეკლესიაში არა მარტო სცენათა იკონოგრაფიული სქემაა გართულებული, არამედ აქცენტუაციაც; სახელდობრ: თეოფანიურ კომპოზიციაში აღსაყდრებული მაცხოვარი მანდორლაშია გამოსახული, რომელსაც ორი მრავალთვალედი სერობინი ამაღლებს, აქვეა ასევე თვალებით დაფარული ცეცხლოვანი ბორბლები, წმ. მიქელ და წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზნი; ხოლო ჯვარცმა მაქსიმალურად გავრცობილი რედაქციის სახითაა წარმოდგენილი, რომელშიც ჯვარცმული მაცხოვრის, ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანეს ფიგურების გარდა, შეყვანილია კეთილი და ბოროტი ავაზაკი, ღონგინოზი ასისტავი და რომაელი ცენტურიონი, რომელიც ჯარისკაცები, ეკლესიის, მზისა და მთვარის სიმბოლური გამოსახულებანი, იერუსალიმელი ასულნი, იერუსალიმის ტაძარი განპობილი კრეტსაბმელით, მაცხოვარი ჯარისკაცებს შორის (იქნებ, მაცხოვრის შეპყრობაზე მიმანიშნებელი?) და კიდევ ერთი ეპიზოდი, რომელიც მაცხოვრის სამოსისთვის წილის ყრასთან შეიძლება გაიგივდეს.

ამდენად, როგორც აღწერიდანაც გამომჩნდა, თეოფანიურ კომპოზიციაში მახვილი ამაღლებაზე დაისმის, თუმცა, აქვე ჩნდება დამატებითი აქცენტიც იეზუკიელის ხილვის ელემენტების სახით, რომელთაც უკვე ესქატოლოგიური იდეა შემოაქვთ და კიდევ ერთი საგანგებო მახვილი – მითითება ღოგოსზე მაცხოვრის გაშლილ სახარებაზე დატანილ ტექსტში გაცხადებული, რომელიც წმ. იოანეს სახარების დასაწყისს წარმოადგენს: “დასაბამითგან იყო სიტყუა და სიტყუა იგი იყო ღმრთისა თანა და ღმერთი იყო სიტყუა იგი. ესე იყო დასაბამითგან ღმრთისა თანა” (იოანე, 1, 1)¹³. ამას ემატება მთელს ჩრდილოეთ მკლავში გაშლილი ჯვარცმის

11 №5 ეკლესიის სამხრეთით მდებარე საღმრთოცხელოში ეს სცენა ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ ნაწილში გამოკვეთილ ნიშაშია გამოსახული, ხოლო №6 ეკლესიაში – ჩრდილოეთ მკლავში და არათანაბრადაა განაწილებული: “ჩრდილოეთ კედლის დასავლეთ ნაწილში იწყება და რადგან იქ ვერ თავსდება, ნაწილობრივ მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე გადადის” [ხ. სხირტლაძე, საბერძნეთის წარწერები, გვ. 38].

12 საინტერესოა, რომ №6 ეკლესიაში, თეოფანიურ კომპოზიციაში, წმ. მიქელ და წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზნი გამოსახულნი იყვნენ გაშლილი გრაგნილებით ხელში, რომლებზედაც 10-11 სტრიქონიანი წარწერები იყო დატანილი. სამწუხაროდ, წარწერების დაზიანების გამო, ჩვენთვის, ალბათ, სამუდამოდ უცნობი დარჩება, თუ რა ტექსტები იყო დატანილი ამ გრაგნილებზე, არადა მათ, შესაძლოა, ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონოდა მოხატულობის საერთო პროგრამის უმთავრესი იდეური მახვილების გახსნაში.

13 აღსანიშნავია, რომ წარწერის ტექსტი ზუსტად არ იმეორებს სახარებისეულს: განსხვავდება წარწერის დასაწყისი, ხადაც ნაცლად კანონიკური “პირველითგან იყო სიტყუა”, იკითხება “დასაბამითგან იყო სიტყუა”, რაც ანალოგიურია წმ. იოანე მოციქულის მოღვაწეობის ამსახველი აპოკრიფული თხზულების ქართული თარგმანის ტექსტისა [იხ. ქართული ვერსიები

მაქსიმალურად გაერცობილი რედაქცია, რომელიც, ღამისაა, სახარების ტექსტის მიუხეობრივ იდუგისტრაციას წარმოადგენს (თანაც საგანგებოდ წარწერებითაც “დამარცვლით” დახუსტებულ-განმარტებულს; მათ ქვემოთ დაუბრუნდებით) და გუმბათში გამოსახული ტრიუმფალური ჯვარი, ანუ მოხატულობის მთელი პროგრამა, არსებითად, მართლმადიდებლობის არსის გახსნა-“გაშიფრვაა” რამდენიმე, მრავლისდამტკევი, “კონცენტრირებული” ხატების მოშველიებით.

უმთავრესი “კამერტონი” – მაცხოვრის გაშლილ სახარებაზე დატანილი წარწერაა, მიმანიშნებელი ღოგოსზე (მთელი თავისი მრავალსაფეხუროვანი იდეური ბმებით), ე.ი. სიტყვაზე ღმრთისა, სამების მეორე პიპოსტასზე, მამის თანა-არს განკაცებულ ძეზე, რომელიც მოველინა ამა სოფელს და თავისი მოწამებრივი აღსრულებით ჯვარზე იხსნა კაცობრიობა (როგორ მოხდა ეს, მთელი სიზუსტით, “დასურათხატებულია” წრდილოეთ მკლავში), ამადლდა და კელავაც მომავალ არს (ეს უკვე საკუთხეველშია გაშლილ-ნახევნები), ხოლო დამაგვირგვინებელი – ძლევის-მომტანი ჯვარია, უსაკრალურესი ნიშანი-სიმბოლო, ერთსა და იმავე დროს ენებისა და წარუვალი დიდების გამაერთიანებელი.

ნიშანდობლივია, რომ ჯვარცმის სცენაში უმთავრესი შინაარსის გამხსნელი ერცელი, მრავალსტრიქონიანი წარწერები სომხურ-ენოვანია და მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ისინი დამატებით, უკვე სიტყვიერ ფორმაში, განმარტავს სახვით ხატებში გადმოცემულ სახარებისეულ თხრობას: 1. “და მოიდრიკა თავი იესომ [და] მიაბარა სული” (იოანე, 19, 30); 2. “და ღერწამზე წამოგებულ ღრუბელს, სავსეს ნალველში გარეული ძმრით აძლედა დასალევედ მას” (მათე, 27, 48; მარკოზ, 15, 36; იოანე, 19, 29; წარწერის ტექსტი საკმაოდ დაშორებულია კანონიკურ ტექსტს); 3. “მომიხსენე მე, უფალო, შენს სასუფეველში” (ლუკა, 23, 47)¹⁴. ამ წარწერების გარდა, რომელიც ჯვარცმული მაცხოვრის ფიგურის გარშემო თავმოყრილი, სცენის სხვა გამოსახულებებსაც ახლავს ასევე სომხურ-ენოვანი თხრობით-განმარტებითი წარწერები: 1. ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანეს ფიგურებს – “აჰა, დედაო, ძმ შენი”; “აჰა, ძეო, დედა შენი” (იოანე, 19, 26-27); 2. იერუსალიმელ ასულთ – “ასულნო, იერუსალიმისა, ნუ სტირით ჩემს ზედა, არამედ სტიროდეთ თქვენსა თავსა ზედა” (ლუკა, 23, 28); 3. იერუსალიმის ტაძარს – “და კრეტსაბმელი ტაძრისა განიპო” (მათე, 27, 51; მარკოზ, 15, 38; ლუკა, 23, 45-46; წარწერის ტექსტი განსაკუთრებით ახლოს მათეს სახარებასთან დგას); 4. მზის პერსონიფიკაციას – “მზე დაბნელდა” (მათე, 27, 45; მარკოზ, 15, 33; ლუკა, 23, 44-45; წარწერის ტექსტი ლუკას სახარების მიხედვით და არა მისი ზუსტი განმეორებით არის შედგენილი)¹⁵. ამასთანავე, მარტივი, სახელდებით-განმარტებითი სომხურ-ენოვანი წარწერები აქვს: 1. ეკლესიის პერსონიფიკაციას – “კათოლიკე

აპოკრიფებისა მოციქულთა შესახებ (IX-XI სს. ხელნაწერთა მიხედვით), გამოსცა ც. ქურციკიძემ, თბ., 1959, გვ. 89,]. ამ თხზულების თარგმნა VI-VIII სს.-ში ივარაუდება და, როგორც ამ წარწერის განხილვისას აღნიშნავს ზ. სხირტლაძე, როგორც ამ თხზულების ქართულად მთარგმნელი, ისე საბერეების №7 ეკლესიის მომხატველი, სარგებლობდა ოთხთავის იმ რედაქციით, სადაც წმ. იოანეს სახარების დასაწყისი სწორედ ამ ვერსიით იყო წარმოდგენილი და სავსებით მართებული დასკვნაც გამოაქვს – “საბერეების წარწერაში სწორედ სახარების ეს ერთ-ერთი ადრეული რედაქციაა ასახული” [ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები, . გვ. 62; უფრო დაწერილებით ამ წარწერის შესახებ, იქვე, გვ. 59-64].

14 აღსანიშნავია, რომ წარწერების ტექსტები სახარების პირდაპირი ციტატები კი არაა, არამედ უფრო “გარდათხრობაა” ოთხთავში მოყოლილი ამბებისა. წარწერების დაწერილებითი ანალიზისათვის, იხ. ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები, . გვ. 77-81.

15 წარწერების დეტალური ანალიზისათვის, იხ. ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები, გვ. 87-95. ერცელი თხრობითი წარწერებით საგანგებოდ იყო აგრეთვე განმარტებული ჯვარცმის სცენის კიდევ ორი ეპიზოდი – მაცხოვრის შეპერობა (?) და მაცხოვრის სამოსის განყოფა (?); სამწუხაროდ, წარწერების დაზიანების გამო, მიუხედავად იმისა, რომ ცალკეული გრაფემები გაირჩევა, შინაარსის ამოკითხვა მათგან ვერ ხერხდება [იხ. იქვე, გვ. 95-96].

ეკლესია”; 2. ღონგინოზის ფიგურას – “ღონგინოზ”; 3. კეთილი და ბოროტი ავაზაკების ფიგურებს, შესაბამისად – “გასტას”; “დემას”; 4. მზის პერსონიფიკაციას – “მზე”; 5. იერუსალემის ტაძარს – “ტაძარი იგი”¹⁶.

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ჯვარცმის მრავალკომპონენტთან სცენაში, არც ერთი ელემენტი არ არის დატოვებული საგანგებო, წერილობითი განმარტების გარეშე და საგულისხმოა, რომ ასეთი დაწვრილებითი განმარტებანი მაინცდამაინც ჯვარცმის სცენაში და სომხურ ენაზე წნდება. ძალაუვნებურად ისეთი მთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ამ წარწერების შემსრულებლის უმთავრესი საზრუნავი, იქნებ ერთადერთი მამოძრავებელიც კი, ის იყო, მხატვრობის მომხილველის თვალს არ გამოერყნოდა მის მიერ ასე დეტალურად ილუსტრირებული ამბის არც ერთი აზრობრივი ნაუანსი, სიტყვიერი და ვიზუალური ფორმის ურთიერთშეესებით მაქსიმალური სიცხადითა და მკაფიოებით წარმონეწილიყო განკაცებული, სრულად კაცებრივი ბუნება-შეძენილი ძუღმერთის ჯვარზე მოწამებრივი აღსრულება; თითქოს კიდევ ერთი მტკიცება არაქართველი მომლოცველისთვის უფლის ორბუნებოვნების ჭეშმარიტებისა.

სწორედ X საუკუნეში, ქართულ-სომხური დოგმატურ-ეკლესიური უთანხმოების, ისევე როგორც IX-X საუკუნეებში თვით სომხეთში ქალკედონიტებსა და მონოფიზიტებს შორის კონფესიური ბრძოლის განსაკუთრებული გამძაფრების, გათვალისწინებით, საესებით ლოგიკურია სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული ვარაუდი, რომ საბერეების მონასტერში, ქართველებთან ერთად, სომეხი-ქალკედონიტი ბერებიც იყვნენ, სომხურ-ენოვანი წარწერები კი მათთვის იყო განკუთვნილი¹⁷, მაგრამ თითქოს ასევე ლოგიკურია კითხვაც – თუკი ისინი ქალკედონიტები იყვნენ, თანაც ბერები, რატომ უნდა დასჭირებოდათ მათ ასეთი დაწვრილებითი განმარტებანი? მათთვის ხომ იმთავითვე ყველაფერი გასაგები და ცხადზე უცხადესი უნდა ყოფილიყო? იქნებ ეს წარწერები არა იმდენად ბერებისთვის იყო განკუთვნილი, რამდენადაც საერო პირთათვის, ეთნიკურ სომეხთათვის, ვინც პერეთის ამ ნაწილში ცხოვრობდა და დიოფიზიტი არ იყო? იქნებ ასეთი დაწვრილებითი და ამდენი სომხური წარწერის გაკეთება, მით უფრო თუკი გავიხსენებთ, რომ მოხატულობის შემქმნელი ოსტატი აშკარად ქართველია¹⁸, სწორედ “შეცდომილთა” დარწმუნების, მათთვის ჭეშმარიტების განმარტებისა და წვენების აუცილებლობას შეეძლო

16 ნიშანდობლივია, რომ ზოგ შემთხვევაში, სომხურ-ენოვანი სახელდებითი წარწერები ბერძნულ-ენოვანი ანალოგიური წარწერების პარალელურადაა დატანილი (კეთილი და ბოროტი ავაზაკი, მზის პერსონიფიკაცია), სხვა შემთხვევაში კი, გამოსახულებათა სახელდება მხოლოდ სომხურ ენაზე ხდება (ეკლესიის პერსონიფიკაცია, ღონგინოზი, იერუსალემის ტაძარი). წარწერების დეტალური ანალიზისათვის, იხ. ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები, გვ. 83-86, 92.

17 ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები, გვ. 104-110.

18 ეკლესიის წრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, ჯვარცმის კომპოზიციის ქვედა მხრიდან შემომსახვერელი ორნამენტული ზოლის ქვემოთ შემორჩენილია თეთრ ფონზე შავი ასოებით შესრულებული, ამჟამად ბოლონაკლები, ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, რომელსაც ზ. სხირტლაძე შემდეგნაირად აღადგენს: “მწერალი გლახაკი კვ[—] (შემიწვალ)ე ღ(მერთ)ო” და საესებით სამართლიანად მას ეკლესიის მომხატველის წარწერად მიიხსენებს, ხოლო ამ წარწერისა და საკურთხეველის ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი ღმრთისმშობლისა და მოციქულთა ფიგურების განმარტებითი წარწერების გრაფიკათა მსგავსების ნიადაგზე, წარწერაში მოხსენიებულ “გლახაკ კვ[—]”-ს მოხატულობის ავტორად მიიხსენებს (წარწერის დეტალური ანალიზისთვის, იხ. ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები, გვ. 67-71); ეკლესიაში არსებული სამ-ენოვანი წარწერების ანალიზის შედეგად იგი სრულიად ლოგიკურ და დამაჯერებელ დასკვნამდე მიდის: “მოხატულობის შემქმნელის მიერ ეკლესიის წრდილო მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე შესრულებული ქართული ასომთავრული ტექსტი უკვე თავისთავად მეტყველებს ფერმწერის ეროვნულ და კონფესიურ კუთვნილებაზე – დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ იგი ქართველია, ამასთან ერთად, სრულიად აშკარაა ისიც, რომ ეკლესიის მოხატულობა მთლიანად ამ ოსტატის მიერ არის შესრულებული” იხ. ზ. სხირტლაძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 104.

გამოეწვია? შეიძლება ის იყოს მინიშნება რაღაცა ტიპის საეკლესიო ცხოვრებაზე, რომელიც გარეჯში მიმდინარეობდა და ჩვენთვის უცნობია; თითქოს, ჩვენი ცოდნიდან გამომდინარე, ასეთი რამ არ შეიძლებოდა მომხდარიყო.

ეკლავ ჩვენი განხილვის საგანს რომ დავუბრუნდეთ, შეიძლება ითქვას, რომ ადრეული ხანის გარდამავალი ტიპის არასრულ მოხატულობებში, ეკლესიათა ცალკეული, მნიშვნელობით გამორჩეული ნაწილების მოხატვისას, მხატვართა არჩევანი ჩერდება სწორედ იმ სცენებზე, რომელიც თვალნათლივ გამოკვეთს განკაცებული მაცხოვრის ორბუნებოვნებას და აღსანიშნავია, რომ ამ სცენათა დიპაზონი არც ისე ვრცელია – ძირითადად, იგი ჯვარცმისა და მირქმის გამოსახულებებით შემოიფარგლება. ცოტა უფრო რთულია სურათი ადრეული ხანის სრულ მოხატულობებში, სადაც აგრეთვე საგანგებო იდეური მახვილი თვით მხატვრობის პროგრამის შემადგენელ სცენათა შერჩევაში ცნაურდება.

ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, გამორჩეულია ისევ საბერეების სამონასტრო კომპლექსის №8 ეკლესიის სამხრეთით გამოკვეთილი მცირე სამლოცველოს ფერწერული დეკორი (X ს.). როგორც მისი განხილვისას აღნიშნავს ზ. სხირტლაძე, “ეს კაპელა ფაქტიურად ეკლესიის საკურთხეველთან დამაკავშირებელი ღიობის ფუნქციასაც ასრულებს, რადგან იგი ორმხრივ – ჩრდილოეთიდან და სამხრეთიდან გახსნილია, ხოლო დასავლეთიდან აღმოსავლეთით გადამავალი კამარის წყალობით ერთგვარად შესასვლელის სახეც აქვს მიღებული. ეკლესიის აღმოსავლეთ კედელში მცირე ზომის, დაბალი საკურთხეველია კლდეშივე გამოკვეთილი, პატარა, აწ თითქმის სულ წამორღვეული ტრაპეზითურთ”¹⁹ თუმცა, მიუხედავად ასეთი მჭიდრო კავშირისა №8 ეკლესიასთან, ეს მაინც დამოუკიდებელი კაპელაა, რაზეც მასში საკურთხეველისა და ტრაპეზის არსებობაც მიუთითებს; გარდა ამისა, ყურადსაღებია ისიც, რომ მოხატულობის პროგრამაში სასულიერო პირის ფიგურაც არის ჩართული, რომელსაც ძვირფასი თვლებით მოოჭვილი კვადრატული შარავანდი ადგას, რაც იმის მიმანიშნებელია, რომ გამოსახულება მის სიცოცხლეშივე გამოსახვის ფაქტი, ეფიქრობთ, საბერეებში მისმა აქტიურმა სასულიერო და საადმინისტრაციო მოღვაწეობამ განაპირობა – იგი უნდა იყოს VIII ეკლესიის მოხატულობის მომგებელი და გამოქვაბული კაპელაც უდავოდ მისივე სამწირველოდ იქცა”²⁰. ამდენად, ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, მართებულად მიმანია ამ კაპელის მოხატულობა, როგორც სრული ფერწერული დეკორის ნიმუში, №8 ეკლესიის მოხატულობისგან დამოუკიდებლად განვიხილო.

ამ პატარა კაპელის საკურთხეველში აღსაყდრებული წვილედი ღმრთისმშობელია (ე.წ. ღმრთისმშობელი აღწვილებისა) გამოსახული წმ. მიქელ და წმ. გაბრიელ მთავარანგელოზებით მის ორსავე მხარეს, ხოლო კამარას ორი სცენა იკავებს – ხარება (აღმოსავლეთ ფერდზე) და მოკითხვა ელისაბედისა (დასავლეთ ფერდზე).

ცხადია, პროგრამის შემადგენელ სცენათა უბრალო წამოთვლაც კმარა იმის სათქმელად, რომ სადღესასწაულო ციკლიდან მხოლოდ მათი შერჩევა ერთადერთი მიზნით შეიძლებოდა ყოფილიყო განპირობებული – მხატვრობის საფუძვლად, მის ერთადერთ თეოლოგიურ იდეად, განკაცების დოგმატის ხაზგასმაა არჩეული; და მეტად ნიშანდობლივია, რომ ამ ძალზე მცირე ზომის კაპელაში, სწორედ სამონასტრო სამლოცველოში, მართლმადიდებლობის ამ ქვა-კუთხედი დოგმატის წარმოსახენად სახელდობრ ამ გამოსახულებებზე შეჩერდა არჩევანი. მხატვრობის

19 ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები

გვ. 126; დეტალურად მხატვრობის შესახებ, იხ. იქვე,

გვ. 126-139.

20 იქვე, გვ. 132.

პროგრამაში დასმული იდეური მახვილები იმდენად ცალსახაა, რომ მათ ანაღმსუხუ
სიტყვის გაგრძელება უხერხულიც კია. მოვიყვანო მხოლოდ ერთ ნაწყვეტს უძველესი
იადგარის ხარების საგალობლებიდან, რომელშიც მთელი სისრულითაა გახსნილი
ხარება-მოკითხვა ელისაბედისას მნიშვნელობა განკაცების იდეის ნათელსენაში:
“სიხარული იქმნა დღეს ყოვლისა სოფლისაჲ, ოდეს მთავარანგელოზსა ერწმუნა
ქალწული. უწყებაჲ, სიტყუაჲ მოაქუნდა ზეცით მამისა მიერ. მათ დღეთა შინა
აღვიდა წმიდაჲ ქალწული მოკითხვად ელისაბედისა და კეთილთა იგი წინამორბედი
მუცლით გამო აუწყებდა, აჰა ესერა მოვალს დედაჲ უფლისაჲ და მოჰყავს მუცლითა
ძმ და სიტყუაჲ ღმრთისაჲ, რომელმან აიხუნეს ცოდვანი სოფლისანი. აიღო ჳმად
ელისაბედ ერსა შორის და თქუა: კურთხეულ ხარ შენ დედათა შორის და კურთ-
ხეულ არს ნაყოფი მუცლისა შენისაჲ” (აქებდითსა 3^ა ბ, 34-35; 6-11)²¹.

ამასთან დაკავშირებით, მნიშვნელოვნად მეწვენება აგრეთვე ჩვილელი
ღმრთისმშობლის განდიდების თემის აფსიდალური კომპოზიციის სახით გამოყე-
ნების სხვა შემთხვევა(ც გარეჯში, კერძოდ, საბერეების №6 ეკლესიის სამხრეთ
კარიბჭის მოხატულობა (IX ს.), სადაც ნიკოპეის (უფრო ზუსტად, კეპროსის) ტიპის
აღსაყდრებული ღმრთისმშობელია გამოსახული მის ორსავ მხარეს ურიელ და
სორიელ მთავარანგელოზთა, ხოლო ქვედა რეგისტში (სამხრეთ კედლის კიდეში),
ნათან წინასწარმეტყველის ფიგურებით²².

როგორც ამ მოხატულობის განხილვისას, სამართლიანად აღნიშნავს ზ.
სხირტლაძე, ჩვილელი ღმრთისმშობლის განდიდების კომპოზიციაში ნათან წი-
ნასწარმეტყველის ჩართვისა და ამ სქემის თავისებურებათა განმარტებისთვის
საგულისხმოა მეფეთა მეორე წიგნის ერთ-ერთი პასაჟი (7: 1-16)²³, რომელშიც
უფალი ნათანს უცხადებს დავითისთვის გადასაცემ უწყებას უფლის ტაძრის აგე-
ბისა დავითის გარდაცვალების შემდგომ მისი სახლიდან გამოსული ძის მიერ.
აღსანიშნავია, რომ არსებითად იგივე უწყება კიდევ ერთხელ მეორდება ნეშტთა
პირველ წიგნშიც (თითქმის უკველელად, 17: 1-14; შემოკლებული გარდმოთხრობის
სახით, 22: 8-10)²⁴ და სამივე შემთხვევაში, საგანგებოდ განიმარტება ტაძრის
მაშენებლის მიმართება უფალთან: “მან მიშენოს მე სახლი და აღუმართო საყდარი
მისი ვიდრე საუკუნოდ. და მე ვიყო მისად მამა და იგი იყოს ჩემდა ძე, და მე
შევიწინარო იგი და წყალობაჲ ჩემი არა განვაყენო მისგან და სარწმუნო-ვეყო
იგი სახლსა ჩემსა და მეფობასა მისსა ზედა ვიდრე საუკუნოდ. და საყდარი მისი
იყოს აღმართულ ვიდრე საუკუნოდ” (I ნეშ., 17: 12-14)²⁵. მნიშვნელოვანია ისიც, რომ
ამავე უწყებით აპელირება ხშირია ახალ აღთქმაშიც, როდესაც საუბარია მამისგან
შობილ ძე-ღმერთზე, როგორც მაგალითად, წმ. პავლეს ეპისტოლეში ებრაელთა
მიმართ: “რამეთუ ოდეს-სადა ვის ჰრქუა ანგელოზთაგანსა: ძე ჩემი ხარი შენ, და
მე დღეს მიშობიე შენ? და მერმე იტყვს: მე ვიყო მისა მამა, და იგი იყოს ჩემდა ძე”
(I: 5)²⁶, ხოლო თეოდორიკე კვირელი მეფეთა მეორე წიგნის თავის თარგმანებაში,

21 უძველესი იადგარი, გამოსცეს ე. მეტრეველმა, ლ. ხევსურიანმა და ც. ჭანციევმა, თბ., 1980, გვ. 9; 10.

22 ზ. სხირტლაძე, საბერეების წარწერები გვ. 46-55, შესაბამისი პარალელების მოხმობით.

23 იქვე, გვ. 52.

24 მცხეთური ხელნაწერი, ნაკვ. 2, გამოსაცემად მოამზადა ელ. დონანაშვილმა, თბ., 1982, გვ. 273-274; 280.

25 შეად. “და მან აღაშენოს ტაძარი სახელისა ჩემისათვის და აღუმართო საყდარი მისი მიუკუნი-
სამდე. და ვიყო მე მისა მამა და იგი იყოს ჩემდა ძე. ხოლო წყალობაჲ ჩემი არავე დავაყენო
მისგან, . და დავაბტკიცო მეფობაჲ იგი მისი და სახელი მისი უკუნისამდე წინაშე ჩემსა და
საყდარი მისი აღმართებულ იყოს წინაშე ჩემსა საუკუნოდ” (II მეფ., 7: 13-16), აგრეთვე, “მაშინ
მიშენოს სახლი სახელისათვის ჩემისა. და იგი იყოს ჩემდა ძე და მე მისად მამა. და აღუმართო
საყდარი სუფუვისა მისისა ისრაშლსა ზედა ვიდრე საუკუნოდ” (I ნეშ., 22: 10).

26 შეად. “ეგრეთცა ქრისტე არა თავი თვისი ადიდა ყოფად იგი მღვდელთმოდურად, არამედ რომე-

სწორედ პავლეს ეპისტოლეებზე დაყრდნობით, ზემოთ ციტირებულ პასაჟს განმარტავს, როგორც მითითებას მამისგან მხოლოდ-შობილ ძეზე²⁷.

შესაბამისად, ამ შემთხვევაშიც, აფსიდალური კომპოზიციის საერთო საზრისი და იდეურ მახვილთა მიზანმიმართულება, თითქოს საგანგებო ახსნა-განმარტებას არ უნდა საჭიროებდეს. აქვე, ალბათ, იმის დამატებაც შეიძლებოდა, რომ კარიბჭის მხატვრობის პროგრამა, ერთი შეხედვით, უაღრესად ლაკონიური, თუმცა კი მკაფიოდ გამოკვეთილი, აქცენტუაციით, თითქოს, გარკვეულწილად თვით №6 ეკლესიის მოხატულობაში გაცხადებული უმთავრესი იდეის გამაძლიერებელ-შემავესებლადაც აღიქმება, განკაცებული უფლის განდიდების განსახოვნებად.

არანაკლებ საინტერესოა ზემო სვანეთის მოხატულობათა მონაცემებიც. აცის თარინგზელის ეკლესიის მხატვრობის პროგრამა (X ს.)²⁸ საკმაოდ მკვირვრიცხოვან გამოსახულებებს აერთიანებს – საკუროთხეველი მთლიანად დათმობილი აქვს უფლის დიდების კომპოზიციას²⁹, ხოლო სადღესასწაულო ციკლის სცენებიდან შერჩეულია ამადლების ვრცელი რედაქცია (ორ ძარუსად გაშლილი კამარის ჩრდილოეთ ფერდსა და მთელს ჩრდილოეთ კედელზე) და საფლავათდადების შეკვეცილი რედაქცია (მთელს სამხრეთ კედელზე) – იოსებ არიმათიელი და ნიკოდიმოსი მიასვენებენ მაცხოვრის შეგრაგნილ სხეულს³⁰. ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით ნიშანდობლივია საფლავათდადების სწორედ ასეთი, არც მთლად ტრადიციული, რედაქციის შერჩევა და ისიც, რომ იგი საგანგებოდაა გამოყოფილი ეკლესიის ინტერიერში. საქმე ისაა, რომ აცის მხატვრობაში, ორი, სხვადასხვა ფერის, “დანიითული” ფონებია გამოყენებული – წითელი და მწვანე. მნიშვნელოვანია, რომ წითელი ფონად ედება საკუროთხეველში გაშლილ კომპოზიციას, ხოლო დარბაზში, იგი მხოლოდ საფლავათდადების სცენასა და წმ. ეკლესიის მამათა რიგთან გვხვდება, მაშინ როცა სხვა დანარჩენი გამოსახულებანი მწვანე ფონზეა წარმოდგენილი. საფლავათდადებისა და საკუროთხევლის კომპოზიციის³¹ ამგვარი “ფერადოვანი” აქცენტირება აშკარად მიუთითებს მხატვრობის საერთო იდეური გადაწყვეტის კონტექსტში ამ ორი ხატების განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე და ააშკარავებს საგანგებო აქცენტს სწორედ მაცხოვრის სრულად კაცებრივ ბუნებაზე, რაც მისი უსიცოცხლო სხეულის საფლავად-დასასვენებლად ტვირთის ჩვენებით არის ხაზგასმული; ხოლო, ამასთან ერთად, ამადლების ვრცელი რედაქციის გამოყენება წინ წამოსწევს მოხატულობის ზოგად თეოფანიურ-ტრიუმფალურ ხასიათს³².

ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ აცში, მოხატულობის საერთო პროგრამის

ლი-იგი ეტყოდა მას: ძე ჩემი ხარი შენ, და მე დღეს მიშობიე შენ” (ებრ., 5: 5), აგრეთვე, “და ჩვენ თქვენ გახარებთ მამათა მიმართ ქმნილსა მას აღთქმასა, რამეთუ ესე ღმერთმან აღუხრულა შეილთა მათთა და ჩვენ აღგვდგინა იესუ. ვითარცა ფსალმუნსა მეორესა წერილ არს, ვითარმედ: ძე ჩემი ხარი შენ და მე დღეს მიშობიე შენ” (საქმე, 13: 32-33).

27 А. П. Лопухин, Толковая Библия, Стокг., 1987, წიგნ. I, გ. II, გვ. 315-316.

28 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети, Тб., 1983, გვ. 19-23.

29 კონქში გამოსახულია საკუროთხეველი მაცხოვრის გრანდიოზული ნახევარფიგურა, ექვსფრთედითა და ოთხხატედით მის ორსაც მხარეს, ხოლო წმ. მთავარანგელოზთა ფიგურები აფსიდის კედელზეა ჩამოტანილი; შესაბამისად, წმ. ეკლესიის მამათა გამოსახულებანი საკუროთხევლიდან დასავლეთ კედელზეა გადატანილი.

30 გარდა ამისა, კამარის სამხრეთ ფერდზე წმ. მხედრების – გიორგისა და თეოდორეს – პერალდიკური კომპოზიციანაა წარმოდგენილი.

31 ცხადია, წმ. ეკლესიის მამათა რიგი აფსიდალური კომპოზიციის ორგანულ ნაწილს წარმოადგენდა და წითელ ფონზე მისი გამოსახვით ოსტატი სწორედ ამ ერთობის ხაზგასმას ეცადა, რომ აღარაფერი ეთქვათ იმ მნიშვნელობაზე, რაც ფონების ამგვარ ფერადოვან გადაწყვეტას ენიჭება მხატვრობის საერთო ანსამბლის გამთლიანებაში.

32 მხატვრობის პროგრამის ანალიზისათვის, იხ. მ. ექნია, დასახ. ნაშრ., გვ. 148-152.

შედგენისას განმსაზღვრელი იყო, ერთი მხრივ, მაცხოვრის განკაცების, მხსოვრის ბუნების საგანგებო აქცენტირება და, მეორე მხრივ, მისი ღვთაებრივი ბუნების წარმოსენა – ცალკერძ, უფალი ვნებული, აღსრულებული და ცალკერძ, უფალი, საყდარსა ზედა მჯდომარე, დიდებული მსაჯული ცხოველთა და მკვდართა – ანუ, კვლავ უფლის შეურევნელი ორ-ბუნებოვნების ხაზგასმა ისევ და ისევ, მაცხოვრის სრულად კაცებისა და სრულად ღმრთეების უმკაფიოესი მოწმობის ნათელსენით.

იგივე აქცენტუაცია შეინიშნება უბიანის ღამარიას ეკლესიის მხატვრობაშიც (I ფენა, X ს.)³³, რომელიც, აკთან შედარებით, მეტ გამოსახულებებს აერთიანებს³⁴, მაგრამ სადღესასწაულო ციკლიდან აქაც მხოლოდ ორი სცენაა შერჩეული – კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე (მის ქვედა ნაწილში), გვერდიგვერდ წარმოდგენილი ფერისცვალებისა და ჯვარცმის სცენები, ანუ, ისევ და ისევ ის ხატებანი, რომლებშიც მთელი მკაფიოებითაა წარმოსენილი განკაცებული უფლის როგორც ღვთაებრივი, ისე კაცობრივი ბუნება, თავის, ასე ვთქვათ, “უკიდურეს გამოვლინებებში”

შედარებით უფრო “მრავალსიტყვას” იფხის ჯგრაგის ეკლესიის მომხატველი (X ს.)³⁵ – საკუთოხეველში გაშლილ ვედრების ვრცელ კომპოზიციას (წინაშემდგომთა ფიგურების გარდა, აქ წმ. მთავარანგელოზთა გამოსახულებანიც არის) იგი დარბაზში სადღესასწაულო ციკლიდან ამოკრებილ სამ სცენას უმატებს – შობას (კამარის ჩრდილოეთ ფერდზე), ღმრთისმშობლის მიძინებას (ჩრდილოეთ კედელზე) და ამაღლებას (დასავლეთ კედელზე)³⁶. საინტერესოა, რომ შობა ვრცელი რედაქციითაა წარმოდგენილი – ღმრთისმშობლისა და ბაგაზე დასვენებული ერმის გარდა, ერმის განბანვის ეპიზოდი, მწყემსები, იოსები და მოგვები ტრადიციული ძეგნით ხელში, ამასთანავე სრული ტანით გამოსახული ანგელოზი (ზომით ყველაზე დიდი ფიგურა კომპოზიციაში), კუთხევის ნიშნად ზეაპყრობილი ხელით, რომელიც წინ უძღვის მოგვებს; ასევე ვრცელი რედაქციაა შერჩეული მიძინებისა (სარეცელზე დასვენებულ ღმრთისმშობელსა და მისი სულით ხელში მდგომ მაცხოვარს გარდა, სარეცლის ორსავე მხარეს შეჯგუფული მოციქულები და პატარა მფრინვალი ანგელოზები მაცხოვრის ორსავე მხარეს) და ამაღლებისთვის (იგი ორ დარუსადაა განაწილებული).

ამ შემთხვევაში თვით სცენათა შერჩევის გარდა, ნიშანდობლივია შობის სცენის ერთი, არც მთლად ტრადიციული დეტალი – დიდი ზომის ანგელოზი მოგვების წინ. როგორც სვანური ფერწერული სკოლის მეკლევარნი აღნიშნავენ, “ესაა გამოსახულება ანგელოზისა, უფლის დესპანისა, რომელიც, იაკობ მცირის პირველსახარების სირიული ხელნაწერის აპოკრიფული ტექსტის თანახმად, წარუძღვა მოგვებს ერმისაკენ”³⁷. გარდა ამისა, შეიძლება გავიხსენოთ უძველესი იადგარის შობის ერთ-ერთი საგალობელიც, რომელშიც, თითქოს, მინიშნებულია ანგელოზის მიერ მოგვთა მიყვანა ერმის თავყანსაცემად – “შენ, რომელმან ანგელოზისა მიერ შობისა შენისა მოსლევითა აუწყე მოსლვაჲ მწყემსთა და მოგუნი შენ წინაშე მოიყვანე, რომელნი ძღუენსა შესწირვიდეს, დაღადებდეს და იტყოდეს: დიდებაჲ მაღალთა შინა ღმერთსა, ქუეყანასა ზედა მშველობაჲ, კაცთა შორის სათნოებაჲ”

33 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа..., გვ. 16-17.

34 აფხიძის კონქში გამოსახული ვედრების ვრცელი, წინაშემდგომთა და მრავალფერულთა ფიგურების მომცველი კომპოზიციის გარდა, წმ. მთავარანგელოზთა და წმ. მოციქულთა ფიგურები კამარაზე, წმ. მხედართა პერალდიკური კომპოზიცია კამარაზევე (მის ქვედა ნაწილში), წმინდანთა ცალკეული ფიგურები დასავლეთ კედელზე.

35 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети..., გვ. 23-27.

36 ამათ გარდა, მოხატულობის პროგრამა სხვა გამოსახულებებსაც მოიცავს – წმ. მხედართა პერალდიკურ კომპოზიციას (კამარის სამხრეთ ფერდზე) და წმ. ეკლესიის მამათა ფიგურებს (სამხრეთ კედელზე).

37 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Живописная школа Сванети..., გვ. 25.

(სხუანი, 35-40)³⁸. ამდენად, თვით შობის სცენაში, ანუ განკაცებული უფლისა ამა ქვეყნად ხორციელად მოვლინების წევნებისას, საგანგებო მახვილი ერმასა და მის თაყვანსაცემად მოგვთა გამომგზავრებაზე დაისმის³⁹, ხოლო უშუალოდ ამ სცენის ქვემოთ მიძინების, ანუ განკაცებული უფლის მშობლის მიცვალების, მოთავსებით კიდევ უფრო ძლიერდება მაცხოვრის სრულად კაცებრივი ბუნების ხაზგასმა, თუმცა, აქვე ჩნდება თეოფანიური (შესაბამისად, უფლის გამოჩინების) ასპექტიც, რაც ხელს უწყობს მაცხოვრის ღვთაებრივი ბუნების აქცენტირებას; ამასთანავე, ამადლების, ანუ განკაცებული, ხორციელად ამა ქვეყნად მოვლინებული, ჯვარზე აღსრულებული და მკვდრებით აღმდგარი უფლის ზეცად აღსვლის, ჩართვაც, ისევ და ისევ, მაცხოვრის ორბუნებოვნების წარმონეხას და ზოგად თეოფანიურ-ტრიუმფალურ კონტექსტში მხატვრობის პროგრამის გამთლიანებას ემსახურება⁴⁰.

წვენი საკითხისთვის მეტად საინტერესოა ღაღამის მაცხოვრის ქვედა ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობა (I ფენა, XI ს.-ის დასაწყისი)⁴¹, რომლის პროგრამა უადრესი ღაკონიზმით ხასიათდება და, არსებითად, მხოლოდ ორ კომპოზიციას შეიცავს – ვედრებასა (რომელიც კონქსა და კამარაზეა გაშლილი)⁴² და ხარებას (დასავლეთი კედლის ზედა თაღოვან არეზე)⁴³. მნიშვნელოვანია, რომ ხარება საგანგებო წარწერითაც იყო სახელდებული – “აქა გ(ა)ბრ(ი)ელ(ი) [ახარა]” შესაბამისად, ეკლესიის მთელს ზედა ზონაში ურთიერთ მჭიდროდ გადახასკეული

38 უძველესი იადგარი, . გვ. 17.

39 ამასვე ეხმარება თვით სცენის კომპოზიციური წყობაც და მასში ანგელოზის ფიგურის ზომითაც განსაკუთრებული გამოყოფა.

40 მოხატულობის პროგრამის უფრო დაწერილებითი ანალიზისთვის, იხ. მ. ყენია, დასახ. ნაშრ., გვ. 152-154.

41 მხატვრობის პროგრამის ახლებური ინტერპრეტაცია შესაძლებელი გახდა 2003 წ.-ს ეკლესიაში ჩატარებული სარესტავრაციო სამუშაოების დროს (ხელმძღვანელი მ. ბუჩუკერი) თავდაპირველი მოხატულობის აქამდე უცნობი ფრაგმენტების გამოვლენის შედეგად. იხ. მ. ყენია, ღაღამის მაცხოვრის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა: ბოლოდროინდელი აღმოჩენები. საქართველოს სიძველენი, 2005, 7-8, გვ. 124-142.

42 კომპოზიციის ძირითადი ბირთვი – მაცხოვარი და წინაშემდგომნი კონქში თავსდება, ხოლო კამარის ფერდებს იკავენს წმ. მთაყარანგელოზთა და თავ მოციქულთა (წმ. პავლე, სამხრეთით და წმ. პეტრე, ჩრდილოეთით) ფიგურები.

43 ამას ემატება წმ. მოწამე მეომართა – წმ. თევდორე, წმ. არტემი, წმ. გიორგი (სამხრეთი კედელი) და წმ. მოწამე დედათა – წმ. ბარბარე და წმ. ეკატერინე (დასავლეთი კედელი) ფიგურები. ასევე საყარაუდოა წმ. მეომართა რიგის გაგრძელება ჩრდილოეთ კედელზეც. სვანეთში ამ წმინდანთა საზოგადო პოპულარობის გარდა, ღაღამის მხატვრობის საერთო პროგრამაში მათი ჩართვა (წმ. მოწამე მეომართა ასეთი ვრცელი რიგი ხომ სვანეთის ადრეულ მოხატულობებში არსად გვხვდება, რომ არაფერი ეთქვათ იმაზე, რომ წმ. მოწამე დედათა, ბარბარესა და ეკატერინეს, გამოხატულებანი, რამდენადაც სრული სახით შემორჩენილ მოხატულობათა მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, სვანეთის კედლის მხატვრობაში პირველად სწორედ ღაღამში დასტურდება) შესაძლოა იმითაც ყოფილიყო შეპირობებული, რომ ყველა მათგანი მოწამებრივად აღესრულა, ანუ როგორც ნათლისღების ორ სახეზე მსჯელობისას აღნიშნავს ე. ჭელიძე, “წყლითა და სულით აღსრულებულ ნათლობასთან ერთად სისხლისმიერი ნათლობაც მიიღეს. როგორც ცნობილია, ყველა მორწმუნეს მარტვილობა, სისხლის დათხევა მეორე ნათლობად ერაცხებოდა (ცნობილია ისიც, რომ ნათლისღების ამ ორი სახის (წყლითა და სისხლით) მომასწავებელი იყო ჯვარზე გაკრული მაცხოვრის გვერდიდან წელისა და სისხლის გადმოსხმა. ამის შესახებ გვაუწყებს, მაგალითად, წმ. გრიგოლ ღვთისმეტყველი: “გვერდიდან ერთად გადმოღვრილი წყალი და სისხლი იყო ორმაგი ნათლობა: საბანელისა და ვნებისა” (იხ. რ., 37, სვ. 96სა) [ე. ჭელიძე, ეკლესია – სხალი უფლისა, თბ., 1990, გვ. 136]. შესაბამისად, ქვედა რეგისტრის გამოსახულებანი, თითქოს, დამატებითი შინაარსით ივსება და კამარა-კედლებზე განთავსებულ ხატებებს შორის კიდევ ერთი, შიდა ურთიერთმიმართებაც ისახება – მოწამებრივი მსხვერპლი, როგორც “ნათლობა ვნებისა”, გზა ხსნისა და შეამავლობა კაცთათვის უფლის წინაშე.

ორი უმთავრესი იდეა ისახება – თეოფანია და განკაცება, რომელიც უაღრესად მარტივად დაამასთანავე გასაოცრად ტევადად გვითვალსაზიარებს მაცხოვრის სრულ და შეურევენელ ღმრთეებასა და კაცებას, ანუ, მის განუყოფელ ორბუნებოვნებას. არსებითად, ამ ორ ხატებაში მხატვარი ახერხებს სავსებით გასაგები და მინიმალური ხერხების მოხმობით წაატიოს მთელი დიოფიზიტური დოქტრინა და ამ მართლაც რომ ერთი ციდა ინტერიერში “დაუტევენელი დაიტოს”

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, შეიძლება დავასკვნათ, რომ სვანეთის განხილულ მოხატულობებშიც, სადღესასწაულო ციკლიდან სცენების შერჩევა აშკარად მიუთითებს ზოგად თეოფანიურ-ტრიუმფალურ კონტექსტში მართლმადიდებლობის ფუძემოძღვრების, უფლის ორბუნებოვნების ნათელჩენას, განსაკუთრებული მახვილით მის კაცებრივ ბუნებაზე. ამასთანავე, ალბათ, იმის დამატებაც შეიძლება, რომ საერთოდ, ადრეული ხანის სრულ მოხატულობებში შეინიშნება ერთი მხრივ, შერჩეულ სცენათა დიაპაზონის საგრძნობი ზრდა, ხოლო მეორე მხრივ, თვით სცენათა არც მთლად ტრადიციული იკონოგრაფიული სქემების გამოყენება, რაც, სხვადასხვა ფორმისმიერი ხერხების მოხმობასთან ერთად, საბოლოო ჯამში, მხატვრობის პროგრამაში საგანგებო იდეური მახვილების მკაფიო გამოკვეთა-აღქმას უწყობს ხელს.

დასასრულ, უნდა აღინიშნოს, რომ ზემოგანხილულ ადრეულ ქართულ მოხატულობათა პროგრამებში გამჟღავნებული იდეური მახვილები და მათი მიზანმიმართულება, წინასწარული დაკვირვებით, გარვეულად ეხმიანება ამავე ეპოქის ქართული სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებსა, თუ, უფრო ფართოდ, სულიერი ცხოვრების სხვა სფეროებში, თავიანთი ტენდენციებს. არანაკლებ საგულისხმო ჩანს, კონკრეტულ დეტალებში განსხვავების მიუხედავად, ერთგვარი შეხების წერტილების არსებობა თანადროულ კაპადოკიურ მოხატულობებთანაც. თუმცა, ეს საკითხები უკვე სხვა, წვეთვის საინტერესო პრობლემასთან დაკავშირებული, მაგრამ მაინც დამოუკიდებელი მსჯელობის საგანია.

The article is focused on highlighting one tendency discernible in the programmes of early medieval Georgian murals. As is known, 8th-early 11th cc. mural decorations comprising small number of scenes display general theophanic idea (in diverse variations). At the same time, certain emphasis is laid on the accentuation of Incarnation and full manhood of the Saviour.

In this respect, noteworthy are the so called incomplete decorations (of “initial” type, where only the chancel or the chancel and dome are painted, as well as of “transitional” type, where images on other parts of the interior are also added). In the Telovani church of Holy Cross (Kartli), in the chancel decoration (first layer of painting, 8th c.) with the “Historic Theophany” arranged in two registers, the Virgin (usually depicted in the middle of the sequence of St. Apostles) is replaced by the Mandyion (with the special explanatory inscription!), which is a definite indication of the Incarnation (accentuated here by all possible means). Respectively, the Saviour is represented as a Heavenly Ruler in the conch and within the same composition, His Incarnation is also accentuated, thus showing unmixed unity of His two natures. Actually the same is the case of the chancel decoration (first layer of painting, 9th-10th cc.) in Nesguni church of the Saviour (Upper Svaneti), where, again, within the two-register “Historic Theophany”, the Virgin Hodegetria (specially emphasized) is included in the sequence of St. Apostles – i.e. usual image is replaced with the straightforward indication of Incarnation. Different scheme is seen in the ca. 8th c. chancel decoration of the so called “Tetri Udabno” monastic church (David Gareji desert). Here the flourishing Calvary Cross within the Paradise (in the conch) is combined with the Presentation at the Temple (straight below, on the chancel wall), thus presenting a laconic “formula” of Incarnation, Holy Sacrifice and Eternal Glory. Similar combination of the Cross (in the chancel) and Presentation at the Temple (on the north wall), i.e. analogous accentuation, is found in the 10th c. murals in one of the “Natlismtseveli” monastic chapels (David Gareji desert). One more variation is represented by a group of mural decorations in “Sabereebi” monastery (David Gareji desert): annex of the church N5 (9th c.), church N6 (9th c.), church N7 (10th c.), where vast version of the Crucifixion (including two thieves, Longinus the centurion and a soldier) is depicted (in the naos), emphasizing Passion of the Incarnate Saviour, cosmic significance of which is stressed by the inclusion of heavenly bodies and within the general context of the entire programme with the “Historic Theophany” in the chancel. Especially noteworthy is the mural decoration of the “Sabereebi” church N7, where Theophany is enriched with the eschatological elements, the Crucifixion is maximally extended (mourning women of Jerusalem, personification of Ecclesia, soldiers, Temple of Jerusalem with the torn veil, Seizing of Christ and, supposedly, Casting Lots for Christ’s Garments) and the dome is occupied by the Triumphant Cross; in addition to all these, numerous, tri-lingual (Georgian, Armenian, Greek) detailed, “narrative” explanatory inscriptions (in Crucifixion), as well as inscription on the open Gospel of the Saviour (in the conch composition) are perceived as a “purposeful explanation-decoding” of the entire Chalkedonian Creed with the special emphasis on the unity of natures in Christ, His Incarnation, Passion and Eternal Glory. Likewise important is the fact that these murals were made by a Georgian painter (evidenced by the respective inscription) in the period, when theological disputes between Chalkedonians and anti-Chalkedonians became especially acute.

As far as complete decorations are concerned, special emphases are discernible in the selection of the scenes proper. In the south annex of church N8 (10th c.) in “Sabereebi” monastery, the conch bears the Virgin Eleusa flanked by St. Archangels, while in the naos only Annunciation and Visitation are depicted (portrait of the donor – a clergyman – is also included in the programme); respectively, the entire programme is a “visual embodiment” of the Incarnation dogma. Noteworthy is also painting in the annex of the church N6 in “Sabereebi” monastery, where

the Virgin Cypriotissa flanked by St. Archangels Uriel and Soriel (in the conch) is accompanied by the Prophet Nathan (on the chancel wall), thus enhancing the general idea of the church decoration – Eternal Glory of the Incarnate Saviour. In the 10th c. murals of Atsi church (Upper Svaneti), Christ in Majesty (in the conch) is combined with the Entombment (additionally emphasized by the red background, similar to the apsidal composition) and Ascension (arranged in two-registers), i.e. here again, within the general theophanic context, main emphasis is laid on the unity of full manhood and godhead in Christ. Similar accentuation is seen in the 10th c. murals of Zhibiani church of the Virgin (Upper Svaneti), where vast Deesis (including St. Archangels and twelve St. Apostles; chancel and vault) is combined with the Transfiguration and Crucifixion. A variation of the similar scheme is found in the 10th c. murals of Ipkhi church of St. George (Upper Svaneti), where in addition to the Deesis (including St. Archangels), Nativity (including an Angel leading the Magi towards the new-born Child), Ascension (arranged in two registers) and Dormition (straight below the Nativity) are represented, accordingly, emphasizing the Incarnation and unity of natures in Christ within the general theophanic-triumphant context. Likewise important are early 11th c. murals (first layer of painting) in the Lagami church of the Saviour (Upper Svaneti), where Deesis (including St. Archangels and Sts. Peter and Paul; conch and vault) and Annunciation (west wall lunette), combined with the images of Holy Martyrs (Female and Warrior Saints), laconically, but comprehensively visualise the essence of the Orthodox doctrine.

It should be noted that similar conceptual emphasis is discernible in other spheres of the Georgian culture, as well as in Cappadocian mural painting.

გელათის ოთხთავი

ქართული ხელოვნების ძეგლთა შორის ყველაზე მძიმე ბედი მხატვრობას ერგო. შემოქმედების ეს დარგი განსაკუთრებულ ეურადღებას მოითხოვდა, მაგრამ საქართველოს ისტორიის თანდაყოლილი ძნელბედობა ამის საშუალებას არ იძლეოდა. ამის მიუხედავად, ისტორიის სიმკაცრეს ხელოვნების ბევრმა ძეგლმა გაუძლო და დღემდე მოიტანა მისი შემქმნელის ღრმა ნააზრევი. ძველი ქართული მხატვრობის გზის გასაცნობად, მნიშვნელოვანი როლი ეკისრება ხელნაწერ წიგნთა მხატვრულად გაფორმებულ ძეგლებს.

ქართული ხელნაწერი წიგნის გაფორმების ქრონოლოგიურ პროცესში საეკლასო მნიშვნელობა XI-XII საუკუნეებს ენიჭება. ქვეყნის საერთო პოლიტიკური მდგომარეობისა და კულტურული აღმავლობისას ფართო გასაქანი მიეცა ხელოვნების (ვალკეული დარგების და, მათ შორის, ხელნაწერი წიგნის მორთულობის).

მთარგმნელობითი ხელოვნებისა და, საზოგადოდ, მწიგნობრობის აყვავება-განვითარების ფონზე, მონასტერთა სკრიპტორიუმებში, როგორც ქვეყნის შიგნით, ისე მის ფარგლებს გარეთ გაფანტულ საეანეებში, იქმნებოდა ინდივიდუალური, დასრულებული მხატვრული სახის მქონე ნიმუშები, ილდუსტრირებული კოდექსები. მონასტრიდან მონასტერში გადადიოდა არა მარტო ორიგინალური თუ ნათარგმნი ლიტერატურული ნიმუშები, არამედ ის მხატვრული ტრადიციები, რომლებიც შემდგომ საფუძვლად ედებოდა ახლად გადაწერსხული თუ შემკული ხელნაწერების გაფორმებას; ამ დროისათვის ქვეყნის კულტურული დონის უპირველეს ორიენტირად ხელნაწერი წიგნი იქცა, რომელიც ესთეტიკურ ღირებულებასთან ერთად მხატვრული სახეების ნამოყალიბებულ ფორმებს ანეითარებდა. ქართული საეანეების შემწყნარებლური ხასიათი საშუალებას იძლეოდა შემოქმედებითად აეთვისებინათ, როგორც ბიზანტიური, ასევე ლოკალური მხატვრული ტრადიციები.

ქართულ მოხატულ ხელნაწერთა შორის გამორჩეული ადგილი, ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში დაცულ, სავარაუდოდ, XII საუკუნეში გადაწერილ და მოხატულ გელათის ოთხთავს (Q-908) უჭირავს.

სამეცნიერო მიმოქცევაში ხელნაწერი XIX საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოდან გამოჩნდა და მეცნიერული აქტუალობა დღესაც არ დაუკარგავს (ნ.კონდაკოვი, დ.ბაქრაძე, ნ.პოკროვსკი, ნ.პეტროვი, ა.ბაუმშტარკი, გ.მიღუ, ო.დავტონი, დ.გორდეევი, რ.შმერლინგი, შ.ამირანაშვილი, გალიბეგაშვილი, ო.პოდობედოვა, ა.სამინსკი, ე.მაჭავარიანი, ზ.სხირტლაძე, ე.გუდუვალიშვილი)¹.

1. Н.П.Кондаков, История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей, Одесса, 1876, გვ.280. Н.П.Кондаков и Д.Бакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, С.-Петербург, 1890, გვ.50-51. Н.В.Покровский, Миниатюры евангелия Гелатского Монастыря. Записки отдела русской и славянской археологии имп. РАО, Спб, т.IV, 1887, გვ.255-311 (1-57). Н.В.Покровский, Очерки памятников христианского искусства и иконографии, Спб, 1910, გვ.137, 152-155. ნობოვე, Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских. Труды VIII археологического съезда, Спб, 1890, т.1, გვ.XXVI-XXVII. Н.Петров, О миниатюрах никомидийского евангелия XIII века в сравнении с миниатюрами евангелия Гелатского Монастыря XI века. Труды V археологического съезда в Тифлисе, М., 1887, გვ.170-179, ტაბ.XVIII. A.Baumstark, Eine georgische Miniaturfolge zum Markusevangel-

სამწუხაროდ, გელათის ოთხთავის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების შემსწავლელი ფუნდამენტური გამოკვლევა დღემდე არ დაწერილა.

ხელოვნებათმცოდნეობითი შესწავლის კვალდაკვალ მიმდინარეობდა სახარების ტექსტის ფილოლოგიური კვლევაც. ხელნაწერი აღწერეს, როგორც Q კოდექსის ნაწილი,² ასევე გამოიკვლიეს მასზე დართული ბერძნულენოვანი მინაწერები.³

მიხეულობა, რომ გელათის ოთხთავის ტექსტი წმ. გიორგი მთაწმიდელის რედაქციულ ვერსიას მიეკუთვნება (მსგავსად ვანისა და ენშიაძინის სახარებისა) და მათ შორის სხვაობა ორთოგრაფიული და მსუბუქი გრამატიკული პარალელური ფორმების გამოყენებით შემოიფარგლება⁴.

ხელნაწერის ლოკალიზაციის საკითხს ართულებს ის გარემოება, რომ მას არ ახლავს გადაწერის ადგილისა და დროის, მომგებლისა და გადამწერის სახელების განმსაზღვრელი ანდერძ-მინაწერები.

გადანუსხვის და შემკობის მიახლოებითი თარიღი, XII საუკუნე, დადგენილია სახარების ტექსტის, კალიგრაფიული ხელისა და მინიატურათა შესწავლის საფუძველზე. თუმცადა ხელნაწერის კვლევის დღევანდელ საფეხურზე ძნელია დადგენა, თუ კონკრეტულად რომელი სკრიპტორიუმიდან მომდინარეობს გელათის ოთხთავის გაფორმების მხატვრული თავისებურებანი (სავარაუდო ადგილებად მიხეულობა ათონის ივერთა მონასტერი და კონსტანტინოპოლის დღეისათვის უცნობი ქართულ-ბერძნული სკრიპტორიუმი).

lium. Oriens Christianus, N.S., Bd.VI, 1916, გვ.152-161. G.Millet, Recherches sur l'Iconographie de l'Evangile, Paris, 1916, გვ.588-589, 186, 189, 602, 607, 688, 712-714. O.M. Dalton, East Christian Art, Oxford, 1926, გვ.289. Д.П.Гордеев, Миниатюры древне-грузинских лицевых рукописей Сионского древнехранилища в Тбилиси. ARS, вып. II-III, Тб., 1918, გვ.84, 92. რ.შმერლინგი, ქართულ ხელნაწერთა მართულობის ნიმუშები, თბ., 1940, გვ.54-55. Р.Шмерлинг, Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий, кн.I, Тб., 1967, გვ.196-200. Ш.Амиранашвили Грузинская миниатюра, М., 1966, გვ.23-24. Г.Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI— начала XIII вв., Тб., 1973, მისივე, "тапы развития средневековой грузинской миниатюрной живописи. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983. ე.მაჭავარიანი, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემის განვითარება (IX-XIV სს). მრავალთავი, VIII, 1980, გვ.50-61. Е.Мачавариани, Фронтисписи грузинских художественных рукописей IX-XIII вв. "მრავალთავი", XI, თბ., 1985, გვ. 110-121. ე.მაჭავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპი. საბჭოთა ხელოვნება, 12, 1985, გვ.85-98. ელ. მაჭავარიანი, შავი მთის მწიგნობრული სკოლის მხატვრული ტრადიციების ასახვა XII საუკუნის გელათის ოთხთავში. მრავალთავი, XIX, 2001, გვ.47-56. О.Подобедова, Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных движений второй половины XII века. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977. А.Саминский, Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII -начала XIII века. Музей 10, М., 1989, გვ.190-216. Z.Skhirtladze, Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels. Holy Face and Paradox of Representation, Papers from Colloquium held at the Bibliotheca Herzianna, Roma and Villa Spelman, Florence 1996, Ed. with an introduction by H.Kessler and G.Wolf, Villa Spelman Colloquia, Volume 6, Bologna, 1998 გვ. 69-93. ნ.ქავთარია, აეგაროზის ღვგენდის დასურათება შუა საუკუნეების ქართულ მინიატურაში. თსუ ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კათედრის შრომების კრებული, I, თბ., 2000, გვ. 241-261. E.Gedevanishvili, The Representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art. Iconographica, V, 2006, გვ. 12-14. ნ.ქავთარია, აეგაროზის ციკლის დასურათება გელათის ოთხთავში (Q-908). კრ. გელათი - 900, თბ., 2007 (იბეჭდება).

2. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (Q-კოდექსია). ტ.II, თბ., 1958, გვ. 327-332.

3. თეაქსნიშვილი, ზოგი ქართული ხელნაწერის ბერძნული მინაწერები. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ივ.ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, ეთნოგრაფიის და არქეოლოგიის ინსტიტუტის "მიმომხილველი," II, 1951, გვ. 471.

4. ქართული ოთხთავის ორი ბოლო რედაქცია, ტექსტი გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო ი.იმნაიშვილმა, თბ., 1979, გვ.70.

ხელნაწერის სახელწოდება, გელათის ოთხთავი, მისი ბოლოდროინდელი დაცულობის ადგილიდან დამკვიდრდა.

მონასტრის არქიმანდრიტის, სერაპიონის, მინაწერი გვაუწყებს: “ამა სახარებასა შინა არის რიცხვით ორასოთხმოცდათორმეტი დაწერილი ეტრატად ფურცელი, რომელზეც თვთოეულს სიტყუაობაზედ არის ოქროს ვარაყით მხატვრობანი თვთოეულთა სახარების მოთხრობითთა სასწაულთანი. ხოლო დაუწერელნი პატივად ხუთი ფურცელი ეტრატი. ხოლო ესრეთი(!) სახარება გარედან არის მოჭედილი ვერცხლით, ხატებით, ერთის მხრივ ჯვარცმა და მეორე მხრით აღდგომა და უკანა მხარეზედ ოთხი მახარებელი და ერთის მხრით ორმოცდაათის სხვადასხვა გვარის ძეგლის ქვებით შემკობილი და ამ რიცხვს გარდა აკლია ერთი ქვა დიდი ხანიდან. გაენათის მონასტრის არქიმანდრიტი სერაპიონ. 24 აპრილს, 1886 წელს. მ. გაენათი.”⁵

სამწუხაროა, მაგრამ ჩვენ არ ვიცით თუ საიდან მოხვდა ხელნაწერი გელათის მონასტრის წიგნთსაცავში.

1921 წელს კოლექსი გელათის მონასტრიდანვე გაიტანეს საფრანგეთში; მისი დაბრუნება მხოლოდ 1945 წელს გახდა შესაძლებელი⁶.

გელათის ოთხთავი გადაწერილია კარგად გამოყვანილ, მაღალი ხარისხის ეტრატზე ნუსხურით, ყაყისფერი გაუხუნარი მეღნიო. ნიშანდობლივია, რომ სახარების ტექსტი ერთ სვეტადაა გადაწერილი და გადამწერიც ერთია. შეიცავს 293 ფურცელს და ზომით 27X19,5 სმ-ია. ხელნაწერი მთლიანობაში კარგადაა შენახული, თუმცა ალაგ-ალაგ დანესტიანების კვალი მაინც თვალშისაცემია; ოთხთავი გვიანი ხანის ჭედურ ყდაშია ჩასმული.

რამდენადაც ტექსტი წმ. გიორგი მთაწმიდელის რედაქციულ ვერსიას წარმოადგენს, მას წამოღვარებული აქვს მისივე “სტიხოვნი” აკროსტიხად:

ღანკროთმელთა ღმრთისა საქმეთა წიგნი,
წმბაზით მაღლთაჲთ აღმომშობელი წუენი;
ოცტკიერად გაქუს ოფლით ნამუშაჲკევი,
ბომელთა გწყურის, სუჲმდით წყაღსა ცხოველსა,
ღარნა ჩემდადცა იოხდით, რომელისასა
სტყუან თავნი სტიხოვსთანი სახელსა.⁷

ხელნაწერი წიგნის დასასრულს კი დართულია წმ. გიორგი მთაწმიდელისავე ვერცელი ანდერძი (ფ.278v): “ესე საცნაურ იყავნ ეწლთა, რესე წმ. ოთხთავი ახლად გვითარგმნია, ფრიადითა იძულებითა ძმათა ვიეთმე სულიერთაჲთა და ბერძულთა სახარებათა და შეგვწამებია ფრიადითა გამოწელილვითა და ვინცა ვინ დასწერდეთ, ვითა აქა კპოვოთ, ეგრე დაწერეთ თუ ამისგან ჯერ-გინდეს დაწერათ, ღთისთვს, სიტყუათა ნუ სცვალებთ, არამედ ეწ. აქა სწერია, ეგრე დაწერეთ: და თუ არა რამე გაქუნდეს, წმ. წიგნი სახარებანი პირველთაგან წმ. დად თარგმნილია და კეთილად, ხანმეტნიცა და საბაწმინდურნიცა: მუნიოთ დაწერეთ და ღთისთ(ვ)ს ერთმანეთსა ნუ გაძრეთ! და გლახაკისა გ(ეორგ)ისთვს, რომელმან ესე ვთარგმნე, ღოცვა ყავთ.”⁸

სახარების ტექსტს ხსნის ევსებოოსის წერილი კარპიანესადმი, რომელიც ორ სვეტად არის დაწერილი და ოთხი გვერდი უკავია (ფფ.1r-2v). ასომთავრულით ნაწერი

5. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა (Q-კოლექცია). ტ. II, გვ. 332.

6. შამირანაშვილი, საქართველოდან სხვადასხვა დროს გატანილი სამწიგნობო განძეულობა და მისი დაბრუნება, თბ., 1978, გვ. 23.

7. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. I, თბ., 1980, გვ. 233.

8. ხელნაწერთა აღწერილობა (Q-კოლექცია), გვ. 330.

წერილის სათაური “ვესები კარპიანეს, საყოვარდელსა ძმასა, უფლისა მიერ გიქითხ-
ავ.” მცენარეული ორნამენტით ამოვსებული II-ფორმის თავსართშია მოქცეული და
ტექსტის პირველი სვეტის დასაწყისში თავსდება.

ეგრატის ფურცელზე ტექსტის განაწილებისა და თავსამკაულის ანალოგიურ
პრინციპს იმეორებს თითოეული სახარების წინ წამდგარებული თავების ნუსხა:
მათე – ფფ.12r-14r, მარკოზი – ფფ.88r-89r, ლუკა – 141r-143v, იოანე – 221r-222r.

ოთხთავს ერთვის ბერძნულ და ქართულ ენებზე შესრულებული “ნიშანნი და
ავაჯნი სახარებისანი და სამოციქულოდნი ბერძოვლსა გოვარსა ზედა” (ფფ.279r-
279v); მას მოყვება “ზანდუკი სახარებისა საძიებლისაჲ საწელიწდოჲ” (ფფ. 280r-
282v); ზანდუკის საწყისი გვერდი ორნამენტული თავსამკაულით ირთვება. ზანდუკს
საწელიწადო საკითხავების ნუსხა (ფფ.283r-286r) მოსდევს. ხელნაწერს ასრულებს
“ეპისტოლე ავგაროზ მთავრისაჲ ქალაქისა ედესისაჲ” (ფფ.287r-292r). აპოკრიფის
ტექსტი 10 მინიატურითაა შემკული. ოთხთავის ტექსტის მსგავსად, ავგაროზის
ეპისტოლეს ტექსტიც წმ. გიორგი მთაწმიდელისეული რედაქციის ვრცელ ვერსიას
წარმოადგენს.⁹

სახარების მხატვრული გაფორმების განვითარების გზისათვის თვალის მიდუ-
ვნებით ნათლად იკვეთება ის ძირითადი ტენდენციები და მხატვრული ამოცანის
გადაჭრის გზა, რაც გელათის ოთხთავის მინიატურებს ახასიათებს.

ოთხთავის გაფორმების სპეციფიკურობა, გაფორმების პროგრამა და მინია-
ტურათა შედგენილობა XII საუკუნის ბიზანტიურ და ქართულ მინიატურულ
მხატვრობაში მიღებულ ზოგად სქემას მოსდევს.

ოთხთავის გაფორმების პროგრამა ტრადიციულად ევსებიოსის წერილის დეკო-
რით იხსნება. თუმცა წვენს ხელნაწერში მისი შემკულობა მხოლოდ II- ფორმის თავ-
სამკაულით შემოიფარგლება. ამიტომ ხელნაწერის სრულფასოვანი მოხატულობა
მხოლოდ კამარების გაფორმებიდან ჩნდება. კამარები 3r-10r გვერდებზე ნაწილდება.
კამარათა დასასრულს მოცემულია “ვედრების” სამფიგურიანი კომპოზიცია (ფ.11r);
სახარების ყოველი თავის დასაწყისში დართულია სახარების დამწერთა, მახარე-
ბელთა მინიატურები მთელ გვერდზე (წმ.მათე – 15v, წმ.მარკოზ – 91 v, წმ.ლუკა –
144r, წმ.იოანე – 223v). თითოეული სახარების საწყისი გვერდი კვადრატული (მას-
ში ნაწერილი კვადრიფოლიუმით, რომლის ცარიელი არე ოქრომელნით დაწერილი
სახარების ჯვრული ასომთავრული დასათაურებითაა ამოვსებული) თავსამკაულით,
ინიციალით და ტექსტის მარჯვენა მხარეს ჩართული მინიატურით ირთვება.

ოთხთავის ერთ სვეტად ნაწერი ტექსტი მასში ჩართული მინიატურებითა და
ინიციალებითაა გამრავალფეროვნებული. მარჯვენა მხარეს, გადაწერისას მათთვის
სპეციალურად დატოვებულ არეზე მინიატურათა დართვის ერთიანი პრინციპი ყო-
ველთვის მკაცრადაა დაცული. ხელნაწერი ტექსტის საერთო ხასიათს გარკვეულწი-
ლად განსაზღვრავს ტექსტში ჩართული ინიციალები. ისინი ყოველგვარი სისტემის
გარეშეა ჩართული ტექსტში: ხშირად ერთ გვერდზე 3-4 ინიციალი ან საზედაო ასი
ჩანს. ხელნაწერში ერთადერთი ისტორიზებული ინიციალია იოანეს თავის დასა-
წყისში (У) (სურ.12). ინიციალები დახვეწილობით, ოქროს ზომიერი გამოყენებით, ფე-
რადოვნებით და ხაზის მოქნილობით ხასიათდება. შესაბამის ადგილას ჩართული
მინიატურები სახარების ტექსტის ვიზუალური თხრობის გაშლას, მისი სრული
დასურათების ტრადიციას ასახავენ. ასე,მათეს სახარება 75 კომპოზიციას,მარკოზის
– 62, ლუკას – 71, ხოლო იოანეს – 43 სცენას შეიცავს.

9 “ავგაროზის ეპისტოლეს” ძველი ქართული რედაქციები, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამო-
კვლევა, ლექსიკონი და საძიებელი დაურთო ნ.ნ.იკვავაძე, თბ., 2007.

ხელნაწერის გაფორმების დეკორატიული ელემენტების განხილვისას საინტერესო დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა კამარათა სერია და ევსებიოსის წერილის გაფორმება. ოთხთავის თავისებურებებიდან გამომდინარე კამარები, კანონთა კრებული სახარების წინ თავსდება და დეკორატიულ ხასიათთან და პრაქტიკულ დანიშნულებასთან ერთად, სიმბოლურ მნიშვნელობასაც იძენს.

გელათის ოთხთავის მხატვარი გარკვეულწილად აგრძელებს ქართულ მხატვრულ ტრადიციას და საგანგებოდ არ გამოაყოფს ევსებიოსის წერილს, როგორც ამას XI საუკუნის შავი მთის ხელნაწერთა ოსტატები აკეთებდნენ. მისი მთავარი აქცენტები კამარათა გაფორმებაზეა ორიენტირებული.

ოთხთავში კამარათა სერია 14 გვერდზე ნაწილდება. კამარები ერთმანეთის პირისპირაა განთავსებული. გელათის ოთხთავის კამარათა სტრუქტურას ქმნის არქიტექტურული წარმო სატრიუმფო თაღის სახით. თითოეული მათგანი შედგება ორმაგი ნასკვიანი ან ჩვეულებრივი სვეტებისაგან, რომელსაც ანტაბლემენტი ეყრდნობა. ანტაბლემენტის საყრდენის ე.წ. არქიტრავის თავზე ანტაბლემენტის მართკუთხა ფორმაში შეკრილი ნახევარწრიული ფორმის ღუნეტებია გაჭრილი. მათში სათაურები თავსდება. ბაზისებისა და კაპიტელების პროფილები რთული ხასიათით გამოირჩევა. სვეტის ბაზისებად სხვადასხვა ფორმის ღარნაკები თუ ცხოველთა თავებია გამოყენებული. კამარების პირველი ორი წვეილი სადაა; უკვე 5 გვერდიდან სრულიად განსხვავებული მიდგომა მუდგენდება, როცა სხვადასხვა ფორმის ღარნაკ-ბაზისებთან ერთად, სვეტის თავებად (კაპიტელებად) სხვადასხვა ფიგურული გამოსახულებები გამოჩნდა. ერთმანეთს ენაცვლება ხარის თავები, ზღაპრული ხორთუმიანი არსებანი, ნიღბები, ერთმანეთს ყელგადაჭდობილი ირმის და ღომის გამოსახულებანი, შეწყვილებული ღომები, ატლანტის პოზაში წარმოდგენილი მოსასხამმოგადებული ქაღისა და მამაკაცის ფიგურები, დაჩოქილი ადამიანები, რომელთაც მხრებზე არქიტრავი აქვთ გადებული.

კამარათა დეკორის ამგვარი გაფორმება აშკარად მიგვანიშნებს კომნენოსური ეპოქის სულიერ ფასეულობებსა და პოტენციალზე, მისი ანტიკური სიძველით გატაცებაზე; იმაზე, რომ ანტიკური, ელინისტური მოტივებითა და ტრადიციებით ნასაზრდოები მხატვრული წარმოსახვა საეკლესიო ხელოვნების ისეთ დარგშიც პოულობს ასახვას როგორც წიგნის, კონკრეტულად, კი ოთხთავის გაფორმებაა.

თითოეული ანტაბლემენტი სხვადასხვა ფორმის გეომეტრიული ფორმითაა შევსებული: იქნება ეს ნახევარწრიული თაღი, მართკუთხედი, სამკუთხედი თუ ნუშისებური თაღი.

პირველი ოთხი კამარა უფრო ფართოა; მათ გაფორმებაში უხვად ჩანს საყრდენიდან, არქიტრავიდან, ანტაბლემენტის ცენტრიდან და კიდევებიდან ამოზრდილი დეკორატიული მცენარეები ე.წ. სასანური პალმეტი. მომდევნო ათი კამარა დავიწროვდა, ფორმები უფრო დახვეწილი და აზიდული გახდა. სასანური პალმეტი მხოლოდ ანტაბლემენტის კიდებიდან იზრდება. ანტაბლემენტის გეომეტრიული ფორმები შევსებულია წრეებში, მედალიონებში ჩაწერილი თუ უბრალოდ ოქროს ფონზე თავისუფლად გაშლილი მცენარეული ორნამენტით.

ამდენად, ნათელია, რომ გელათის ოთხთავის კამარათა არქიტექტონიკა, მათი სტრუქტურა, ანტაბლემენტის ორნამენტული რეპერტუარი გარკვეულწილად მსგავსია და მისდევს XI-XII საუკუნეებისათვის ბერძნული და ქართული ხელნაწერებისათვის დამახასიათებელ ფორმებს. კამარათა 14 გვერდიანი რიგიც გამოძახილს პოულობს შავი მთის სკრიპტორიუმიდან გამოსულ ქართულ ხელნაწერებში ნართულ კამარათა რაოდენობასთან. აღნიშნული ეპოქისათვის (XI-XII სს.) 14 გვერდი შავი მთის მხატვრული სკოლისა და ამ სკოლაზე ორიენტირებული ბერძნული თუ

ქართული ხელნაწერებისთვისაა დამახასიათებელი (A-484, A-845, Iberico I, Шык.760, Sinai. Cod.Gr.158).

ქრისტიანულ საღვთისმეტყველო წრეებში გამოთქმული შეხედულების თანახმად, კამარათა ჭერება არის ერთგვარი მზადება სახარების საკითხავად. მას ახასიათებენ, როგორც განსაწმენდელს. იმავდროულად, ოთხთავში ჩართული 14 დეკორატიული გვერდი გაიგივებულია იმ 14-14 მოდგმასთან, რომელიც წინ უსწრებდა იესო ქრისტეს დაბადებას. მათ თანდათანობით ერთგვარი ნიადაგი შეუმზადეს მაცხოვრის მოსვლას (მათე 1:17). 14 გვერდიანი სერია მიხნეულია შავი მთის მხატვრული სკოლის მიღწევად და აღგილობრივ სიმბოლურ აზროვნებასთანაა დაკავშირებული;¹⁰ თუ კამარათა არქიტექტონიკა და ორნამენტული რეპერტუარი მეტ-ნაკლებად ნაცნობია, კამარებზე, ანტაბლემენტის თავზე დართული, მედალიონებში ჩაწერილი ძველი აღთქმის სცენები და ფიგურები აშკარად მიგვანიშნებენ მისი დეკორის სიმბოლურ არსზე; კომპოზიციები შემდეგი თანმიმდევრობით ნაწილდება: 5v – აბრაამის მსხვერპლთშეწირვა (სურ.1), 6r – მოსე და შეუწველი მკვლელობანი, 6v – ესაია წინასწარმეტყველი, 7r – წინასწარმეტყველი ერემია, 7v – წინასწარმეტყველი ეზეკიელი, 8r – წინასწარმეტყველი დანიელი, 8v – დავითი (სურ.2), 9r – სოლომონი ორანგის ტიპის ღვთისმშობლის წინაშე, წინასწარმეტყველთა და მეფეთა სახელები მედალიონის გარეთ, წითელი მეღნიტბერძნულადაა შესრულებული. 9v – წმ. იოანე ოქროპირი მეშაობისას წარმოდგენილი, 10r – გვერდზე სამი მედალიონით ცენტრირებული ანტაბლემენტის არქიტრაფი მფრინავ ანგელოზებს უპყრიათ. ცენტრალური მედალიონი ქრისტე კმანუელის გამოსახულებას ეთმობა, რომელიც მედალიონშივე ჩართული ღმრთისმშობლისა და წმ. იოანე ნათლისმცემლის მომცრო ფიგურებითაა ფლანკირებული და ვედრების კომპოზიციას ქმნის. მათი მავედრებელი, ოდნავ მოხრილი პოზა მედალიონის წრიულ მოხაზულობას იმეორებს. ვინაობის აღმნიშვნელი ბერძნული წარწერები მედალიონის გარეთ ორივე მხარეს თავსდება. გვერდითა მედალიონებში შეწყვილებული ანგელოზები ეპქარისტული ძღვენითა და საწამებელი იარაღებით ღვთაებრივი ლიტურგიის სცენას ქმნიან (სურ.3).

სპეციალურ ლიტერატურაში ხაზგასმითაა მითითებული გელათის ოთხთავის კამარების სიმბოლური შინაარსი, რომელშიც ნათლად იკვეთება კონსტანტინოპოლსა და მის არეალში მიმდინარე საღვთისმეტყველო დებატების ანარეკლი, მისი კავშირი 1156-57 და 1166-67 წლების საეკლესიო კრებების დისკუსიებთან ეპქარისტული მსხვერპლის რაობის საკითხებზე.¹¹

კრების გადაწყვეტილებების შედეგები გარკვეულ ასახვას პოულობდა არა მხოლოდ საეკლესიო პრაქტიკაში, არამედ მასთან დაკავშირებულ ყველა სფეროში, და, რა თქმა უნდა, ხელოვნებაშიც.

წარმოდგენილი სიუჟეტების იდეური კავშირი ნათლად ჩანს; ასე, აბრაამის

10. ნ.ქაქთარია, კამარათა სერიის მხატვრული გადაწყვეტა კალიპოსურ ოთხთავთა გაფორმებაში. ი.ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, 5, თბილისი, 2003, გვ. 246.

11. О.Подобедова, Программа декора Гелатского Евангелия как отражение идейных движений второй половины XII века. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1977. А.Саминский, Мастерская грузинской и греческой книги в Константинополе XII -начала XIII века. Музей 10, М., 1989, გვ. 190-216. კრებების შესახებ იხ. G.Babic, Les discussion christologiques et le decor des églises byzantines au XII siècle. Frühmittelalterliche Studien, 2, 1968, გვ. 368-386. J.Meyendorff, Le Christ dans la théologie byzantine, Paris, 1969. მობოვე, Christ in Eastern Christian Thought, Washington and Cleveland, 1969, მობოვე, Byzantine Theology, Historical Trends and Doctrinal Themes, NY, 1987.

მსხვერპლთშეწირვა ერთგვარი წინაპირობაა მაცხოვრის მიერ გაღებული ექპატრი-
ტული მსხვერპლისა, შეუწველი მაყვლოვანი განკაცების იდეასთან კავშირში გაიაზ-
რება, წინასწარმეტყველები – ექპატრიტული მსხვერპლის წინასწარმეტყველებასთან,
ხოლო ბიბლიურ მეფეებთან ასოცირდება მესიის მოვლინებისა და ღვთისმშობლის
თემის წინასწარმეტყველება. იოანე ოქროპირი, როგორც ლიტურგიის შემქმნელი,
ერთგვარ შემაკავშირებელ საფეხურად გვევლინება ამ რთულ, მაგრამ იდეურად
გამართულ ვიზუალურ ილუსტრაციებში.

ამდენად, კამარები გამსჭვალულია ექპატრიტული მსხვერპლის წინასწარმეტყვე-
ლებით და ორივე “ვედრება” (ბოლო კამარის თავზე და ფრონტისპისზე) ესქატოლ-
ოგიურთან ერთად, ლიტურგიკული მნიშვნელობასაც იძენს.¹² (ამ კონტექსტში განსა-
კუთრებით საინტერესოდ იკვეთება კამარათა მედალიონების სცენების იკონოგრა-
ფიისა და სახარების ბოლოს დართული ავგაროზის ციკლის იდეური კავშირი).

გელათის ოთხთავის სატიტულო გვერდზე წარმოდგენილი “ვედრების” კომპო-
ზიცია ასრულებს კამარათა იკონოგრაფიაში განვითარებულ იდეურ ხაზს და ერთ-
გვარად იწვებს სახარებისეული იდეის ვიზუალურ გაშლას (სურ.4).

“ვედრება” მოკლე რედაქციითაა მოცემული და ღმრთისმშობლის, ქრისტეს და
წმ. იოანე ნათლისმცემლის მთლიანი ფიგურებით შემოიფარგლება. ჰმ. იოანე ნა-
თლისმცემლის და ღმრთისმშობლის ოდნავ მოხრილი, წაგრძელებული ფიგურები, მა-
ვედრებელი მზერით და ვედრების ქესტით აღმართული ხელებით მაცხოვრისკენაა
მიმართული.

გელათის ხელნაწერის ფრონტისპისი განკაცებული ღვთაებრივი ღოგოსისა
და მის წინაშე მეოხებისა და ხსნის იდეითაა გამსჭვალული.

კომპოზიცია პირამიდულად იგება და ოქროს ფონზე იშლება. სცენის მონუმენ-
ტური ხასიათი მის შინაარსს ეხმიანება და განსხვავდება მედალიონის კალიგრაფიუ-
ლი სიზუსტით შესრულებული ფიგურებისაგან. ლაკონიურობა და მონუმენტურობა
საზეიმო მინიატურის მნიშვნელობას კიდევ უფრო ზრდის.

“ვედრების” ესქატოლოგიური, სოტიოლოგიური და ტიპოლოგიური ასპექტები
კომნენოსური ეპოქის ქრისტოლოგიური დებატების ანარეკლია.¹³

გელათის ოთხთავის დარად ფრონტისპისის კომპოზიციად “ვედრება” ჯრუჭის
ოთხთავშიც (H-1667-XII ს.) ჩანს. ვედრების მსგავსი იკონოგრაფიულ ვერსიას
ვხედავთ XII საუკუნის კონსტანტინეპოლის საპატრიარქოში დაცული ბერძნული
სახარების (№ 12) სატიტულო გვერდზე.¹⁴

ოთხთავის ტექსტის მთავარი ნაწილი წმ. მათე მახარებლის გამოსახულებით
იწყება. სახარების ეოველი თავის დასაწყისში ჩართული მახარებლები წერის
ან ფიქრისას გამოისახებიან და ხელნაწერი წიგნის მთელი გვერდი უკავიათ.
მახარებლებს მოციქულთა ტრადიციული სამოსი, ჰიტონი და ჰიმატიონი, მოსავთ.

გელათის ოთხთავში ჩართული მახარებლები ნეიტრალურ ოქროს ფონზე არიან
წარმოდგენილი და მათ ერთნაირი ფორმის მოჩარჩოება აქვთ (მსგავსი “ვედრების”
კომპოზიციისა) განსხვავებული ორნამენტით. ჩარჩოს გარშემო სამ მხარეს (ზემოთ,
ქვემოთ და მარცხნივ) სინგურნარევი ოქრომელნით ვრცელი ასომთავრული წარწე-
რები მიუყვება.¹⁵

წმ. მათე მახარებელი ასაკოვანი ჭაღარა კაცია. მას ღურჯი ჰიტონი და

12. О.Подобедова, Программа декора Гелатского Евангелия..., გვ. 11.

13. A.Weyl Carr, Gospel Frontispieces from the Comnenian Period. Gesta, v.XXI/1, 1982, გვ. 3-20.

14. Ch. Walter, Two notes on the Deesis. Studies in Byzantine Iconography, London, 1977, გვ. 324-325, სურ.4.

15. აღწერილობა. Q-კოლექცია, გვ.330-331.

ოქრისფერი პიმატიონი მოსავს. იგი ფიქრის დროსაა წარმოდგენილი; მარჯვენა ხელი მუხლებზე გადაშლილ კოდექსზე უდევს, ხოლო მარცხენა სახეზე აქვს მიღებული, დრმა ფიქრებში წასვლის ნიშნად. ოთკუთხა საწერ მაგიდაზე სამუშაო ინსტრუმენტებია გაშლილი. თევზის ფორმის ფეხზე აღმართულ პეუპიტრზე გრაგნილია გადაფრიალებული. მახარებლის სკამის კუფური დამწერლობის მსაგავსი ორნამენტით იმკობა.

წმ. მარკოს მახარებელი მუშაობისასაა გამოსახული, ღურჯი პიტონითა და ვარდისფერი პიმატიონით. იგი კალამს აწებს სამელნეში, რათა განაგრძოს მუხლებზე გაშლილ კოდექსში წერა. პეუპიტრზე გადაშლილი კოდექსიდან ბერძნულენოვანი ტექსტი იკითხება.

წმ. ლუკა შედარებით ახალგაზრდა წვეროსანი კაცია და წერისას არის მოცემული. ლუკას სახე იმითაცაა გამორჩეული, რომ კეფა ამოპარსული აქვს. ორთარესიან მაგიდაზე გაშლილი საწერი ინსტრუმენტების გარდა, საწერი მასალა და მოწყობილობები მოხანს მაგიდის ქვეშ არსებული კარადის გაღებული კარიდანაც (სურ. 5).

წმ. იოანე მახარებელი დანარსენი მახარებლებისაგან განსხვავებით მაღალსურგიან დაწულ საეარძელში დაბალი მრგვალი მაგიდის წინ ზის, დრმა ფიქრებში წასული. პეუპიტრზე ბერძნულენოვანი ტექსტია გადშლილი. ნიშანდობლივია, რომ მახარებელს არც ხელში უჭირავს და არც მაგიდაზე არ უდევს თავისი ნაშრომი.

მახარებელთა სახელების აღმნიშვნელი ბერძნულენოვანი წარწერები თავს ზემოთ პორიზონტალურად იწერება; მახარებლები უმარაგანდონი არიან.

გელათის ოთხთავი, ქართულ ტრადიციაში დაცული ერთადერთი ხელნაწერია, რომელშიც მახარებელთა გამოსახულებებს აპოკალიფსური არსებანი: ახლავს. მათეს – ადამიანი-ანგელოზი, მარკოს – ხბო, ლუკას – ღომი და იოანეს – არწივი.

ოთხ სიმბოლურ ცხოველს ლიტერატურულ საფუძველს ეხეკიელ წინასწარმეტყველის ხილვა (“მათი სახეები ასეთი იყო: ადამიანის და ღომის სახე ჰქონდა ოთხ მათგანს მარჯვენა მხარეს; ხარის სახე ოთხ მათგანს მარცხენა მხარეს და არწივის სახე ოთხივე მათგანს (ეხეკიელი 1:10) და წმ. იოანე ღმრთისმეტყველის გამოცხადება უქმნის: “პირველი ცხოველი ღომს ჩამოჰგავდა, მეორე კუროს, მესამე ცხოველს კაცის სახე ჰქონდა, ხოლო მეოთხე იყო მფრინავი არწივის მსგავსი” (გამოცხადება 4:7). ეკლესიის მამებმა ისინი გაიაზრეს ახალ აღთქმასთან კავშირში, შეუსაბამეს ცალკეულ მახარებლებს და, ამდენად, თავიდანვე სახარებას დაუკავშირეს.¹⁶

მინუელთა, რომ მახარებელთა პორტრეტული გამოსახულებები უმეტეს შემთხვევაში განიცდიდა სახარების ტექსტზე დართული შესავლის ე.წ. იპოთეზისების (ὑποθεσις) გავლენას.¹⁷ იპოთეზისი ბერძნულ ტრადიციაში შეიცავდა მოკლე შინაარსს, მახარებლის მოკლე ბიოგრაფიას, თავის, რვეულის რაოდენობას. იპოთეზისებში დაცული ცნობებით აიხსნება მახარებელთა იდენტიფიცირება ცალკეულ ფიგურებთან და სიმბოლოებთან. მსგავსს იპოთეზისებად შეიძლება მივიჩნიოთ მახარებელთა გამოსახულებებზე დართული მინაწერები (იხ. მინაწერები) და თითოეული სახარების ბოლოს სამხაზიანი ასომთავრული წარწერები (87v, 140r, 220v, 278v); თუმც მათში არ ჩანს ინფორმაცია სიმბოლურ თუ აპოკალიფსურ ცხოველებზე. გელათის ოთხთავის მინაწერების გავლენა მახარებელთა ვიზუალურ მხარეზე ნაკლებად სარწმუნოა.

16. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels*, Wien, 1979, გვ. 47.

17. R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, NY, 1980.

ამდენად, აშკარაა, რომ ქართული ხელნაწერი ბიზანტიურისაგან განსხვავებულ მდიდრობას ასახავს. უდავოა, რომ მხატვარმა ყოველგვარი შესავლის (იპოთეზის) გარეშე ისარგებლა ბერძნული იკონოგრაფიული მოდელით და ბიზანტიურ ტრადიციაში საკმაოდ ფეხმოკიდებული თემის საინტერესო ინტერპრეტაცია ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში გადმოიტანა.

გელათის მახარებლებთან სიმბოლური არსებანი სურათის მარჯვენა ზედა კუთხეში, ცის სეგმენტში ნახევარფიგურის სახით ან მთლიანად გამოისახებიან, ეს კომპოზიციური სქემა, როგორც გ.გალავარისი შენიშნავს, შესაძლოა ასახავდეს ილდუსტრირების განსხვავებულ ტრადიციას, როცა ფიგურა ნახევარფიგურის ან ბეუსტის სახით გამოისახება და “შთაგონების” მოტივის ფუნქცია ეკისრება.¹⁸

ქართულ იკონოგრაფიულ რედაქციაში სიმბოლოსა და შთამაგონებლის ვერსია თანაბრად შეთვისებული.

ბერძნულ ხელნაწერებში სიმბოლოს ჩართვის რამდენიმე ვარიანტი ვრცელდება: მახარებელთა მოპირდაპირე მხარეს ცალკე გვერდზე, სატიტულო გვერდზე თავსამკაულის თავზე ან მახარებლის ფიგურასთან ერთ კომპოზიციაში.

გელათის ოთხთავის კვლად, მარჯვენა ზედა კუთხეში სიმბოლური ცხოველები ჩანს მხოლოდ XIV საუკუნის ღონდონში დაცულ წმ.დემეტრიოსის ბერძნულ სახარებაში (Cod.Add.11838).¹⁹

დროდადრო თანმიმდევრობა, თუ რომელ მახარებელს რომელი სიმბოლო შეესაბამებოდა, იცვლებოდა და დამოკიდებული იყო იმაზე, თუ ეკლესიის რომელი მამის ინტერპრეტაციას (იგულისხმება იპოთეზისი) მისდევდა ხელნაწერის გადამწერი და შემდეგ უკვე მხატვარი. ბიზანტიაში გავრცელებული იყო ირენეუსის, ანდრია კესარიელის, ანასტასი სინელის, სოფრონი იერუსალიმელის, თეოფილაქტე ოხრიდელის, ეპიფანეს, ფსევდო-ათანასეს, იპოლიტე რომაელის კომენტარები.²⁰

გელათის ოთხთავისათვის მიღებული თანმიმდევრობა (ადამიანი-ანგელოზი, ხბო, ღოძი და არწივი) ფსევდო-ათანასეს სახელს უკავშირდება; ეს ტიპი XI საუკუნიდან ჩანს და ათენის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული Cod.57 ამ მოდელის ერთ-ერთი ადრეული ვარიანტია.²¹

მახარებლისა და მასთან სიმბოლოს შეპირისპირების ექვს ტიპს გამოჰყოფს რ.ნელსონი. მეცნიერი გელათის ოთხთავს წმ. ეპიფანეს მიკუთვნებულ ხელნაწერთა რკალში აქცევს, სადაც ქართული ოთხთავის გარდა XII-XIII საუკუნეების რამდენიმე ბერძნული ხელნაწერიც ფიგურირებს.²²

თავდაპირველად სიმბოლური ცხოველები შარავანდების გარეშე გამოისახებოდნენ; თანდათანობით მათ ატრიბუტებს დაემატა ფრთები, შარავანდი და კოდექსი. გელათის ხელნაწერში შარავანდი მხოლოდ ანგელოზ-ადამიანს ამკობს, ხოლო კოდექსი ყოველი მათგანის განუყოფელი არტიბუტია.

ცხოველები სახარების სიმბოლოები არიან და მათ სპეციფიკური მნიშვნელობა ენიჭებათ. ღოძი გამოხატავდა სახარების სამეფო (სამეუფეო) კონცეპციას, ხბო (ხარი) მის იერატიულ ასპექტს უსვამდა ხაზს, ადამიანს მიმსგავსებული სიმბოლო განკაცებულ ღოგოსს გამოხატავდა, ხოლო არწივი სულიწმინდის წარმომადგენლობას.²³

18. G.Galavaris, The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels, გვ. 57.

19. იქვე, გვ. 41.

20. G.Galavaris, The Illustrations ..., გვ. 36-49. R.Nelson, The Iconography of Preface..., გვ. 17-33

21. G.Galavaris, The Illustrations ..., გვ. 43.

22. R.Nelson, The Iconography ..., გვ. 17-20.

23. G.Galavaris, The Illustrations..., გვ. 43.

ამდენად, კამარებში გატარებული კომპოზიციითა და ფიგურათა სიმბოლური დატვირთვა თავისებურ გაგრძელებას მახარებელთა გამოსახულებებშიც პოულობს.

გელათის ოთხთავის მხატვრული გაფორმების საფუძველს ტექსტში ჩართული მრავალრიცხოვანი მინიატურები ქმნიან. მათი საერთო რაოდენობა დაახლოებით 251. ისინი ფურცელზე ტექსტის შესაბამის ადგილებშია ჩართული და სახარების ტექსტის ვიზუალურ ილუსტრაციითაა ციკლს წარმოადგენენ.

XII საუკუნისათვის ქართულ მინიატურულ მხატვრობაში XI-XII საუკუნეებში ბიზანტიურ მხატვრულ აზროვნებაში მიღებული ტრადიციის კვალად (იხ. ხელნაწერები Paris. gr.115, Paris gr.74, Parma, Palat 5, Vienna Theol.gr.154 და ფლორენციის ლაურენციანას ბიბლიოთეკაში დაცული Plut. VI₃₃) ვრცელდება ოთხთავის სრული დასურათების სისტემა (გელათი, ჯრუჭი H-1667 და მოქვი Q-902).

გელათის ტექსტში ჩართული მინიატურები თანამიმდევრულად ასახავენ ახალი აღთქმის მნიშვნელოვან სუბიექტებს. ტექსტიდან ისინი მარტივი წითელი ფერის ხაზით შექმნილი ჩარჩოთი გამოიყოფა. ოთხთავის ყველა მინიატურა ფურცლოვან ოქროს ფონზე იშლება; ოთხკუთხა მინიატურა არასდროს არ არღვევს წონასწორობას და არ სცილდება ნაწერის ფორმატს. კომპოზიციის ამგვარი მოწესრიგებული განლაგების პრინციპი ყოველთვის მკაცრადაა შენარჩუნებული.

ოთხთავში რამდენიმე ციკლი გამოიყოფა: ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ქრისტეს ბავშვობის ილუსტრაციებს, ძირითადი დღესასწაულების და მოვლენების ამსახველ სუბიექტებს (სურ. 6,7), ვნების ციკლს და აღდგომის შემდგომ სცენებს. გელათის ხელნაწერის დასურათებაში უდიდესი ადგილი ეთმობა განკურნებათა სცენებს (სურ.8) და ქრისტეს სასწაულების ამსახველ მინიატურებს (სურ. 9; ხელნაწერში ცალკე ციკლად შეიძლება გამოიყოს წმ. იოანე ნათლისმცემლისადმი მიძღვნილი სუბიექტები (სურ. 10).

ქრისტეს იგავებისა და ქადაგებების სცენებს 2-3 მინიატურა ეთმობა (სურ.11). იგავებისა და ქადაგებების შემცველი სახარების ტექსტის ადგილები მოუხატავია დატოვებული.

გელათის მხატვრული გაფორმების დამახასიათებელი თავისებურება მისი ხაზგასმულად თხრობითი ხასიათია. ხშირად ერთი მინიატურა ტექსტის რამდენიმე პასაჟს ასურათებს; იგივე ტენდენცია შეინიშნება ორდარუსიან მინიატურებშიც. უმეტესად ამგვარი გაერთიანებული სცენების გამომოყვანის ფუნქციას ოქროს ფონი ითავსებს. ასევე მარტივი არქიტექტურული თუ პეიზაჟური დეტალები ერთ მინიატურაში გაერთიანებულ სხვადასხვა სუბიექტებს გამოჰყოფენ.

გელათის ოთხთავის მინიატურების იკონოგრაფიული თავისებურებანი ეპოქას შეესაბამება.

კომპოზიციის აგება მკაცრი სიმეტრიულობით და ცენტრულობით გამოირჩევა. ძირითადი აქცენტი სუბიექტის კომპოზიციურ წყობაში ოქროს ფონებს აკისრიათ. ამ ფონებზე ნათლად იკვეთება სუბიექტის შინაარსიდან გამომდინარე ცალკეული ფიგურები თუ ფიგურათა ჯგუფები. ფიგურათა დაჯგუფება თავის თხემებით სიმრავლის ეფექტს ქმნის. ფიგურები არასდროს ეხებიან მომხრეობის წითელ ზოლს. საჭიროების შემთხვევაში მხატვარი თამამად ჭრის კიდეში მოქცეულ ფიგურას ან არქიტექტურულ ნაგებობას და კომპოზიციასა და ჩარჩოს შორის ერთგვარ სივრცულ პაუზას ქმნის. სივრცული პაუზა ყოველთვის თვალშისაცემია ქრისტეს ფიგურასთან მიმართებაში და ხაზს უსვამს მის ქესტიკულაციას, მოძრაობას.

ოთხთავში ჩართული ერთი და იგივე სცენების განსხვავებული კომპოზიციური გადაწყვეტა საკმაოდ ხშირად ჩანს. ასე მაგ.: ერის დაპურების სცენა (მათეს სახარება ფ.53v) ორდარუსიანი კომპოზიციითაა წარმოდგენილი, მარკოზის სახარებაში

(ფ.113რ) კი ერთმარუხიანი კომპოზიცია რელიეფისა და პეიზაჟური ელემენტების²⁴ შედეგად ბუნებრივად გამოსახავს რამდენიმე სცენის გაერთიანების შედეგად მიღებულ თხრობით ხასიათს. ხშირია ერთი და იმავე სუბიექტის განსხვავებული იკონოგრაფიული ვერსიები (წმ.იოანე ნათლისმცემლის თავისკვეთის სცენები, ზღვის სასწაული (სურ.13), ჯვარცმა და სხვ.). ყოველთვის უცვლელია წმ.პეტრე მოციქულისა (სურ.14) და წმ.იოანე ნათლისმცემლის იკონოგრაფიული ტიპაჟი.

ჯვარცმისა და გარდამოხსნის თემებს ცალკეულ სახარებაში თითო მინიატურა ეთმობა. იოანეს სახარების მხატვარი ჯვარცმას დამოუკიდებელ კომპოზიციად გამოსახავს, ხოლო გარდამოხსნის, წაგრავების, მენელსაცხებლე დედების და ჯოჯოხეთის წარტყევენის სცენებს ორმარუხიან მინიატურაში აერთიანებს (სურ.15). ბუნებრივ გამოძიოფ ზოლად დარჩენილი ოქროს ფონი ერთგვარ ხატისებურ სახეს ანიჭებს მას.

ერთი შეხედვით გელათის ოთხთავის კომპოზიციების გამოკვეთილი ერთფეროვნება, ხაზგასმული მოწესრიგებულობა, რიტმული თანასწორობა, სიმეტრიულობა და ემოციური თავშეკავებულობა რამდენადმე მონოტონურობის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებს.

ფერადოვანი წყობა ჰარმონიულობით გამოირჩევა და ძირითადად ნამქრალ ოქროს ფონთან შეხამებული ღურჯი, მწვანე, წითელი, ვარდისფერი, ოქრისა და ბაცი იასამნისფერი ტონების სხვადასხვა შეფერილობებით ხასიათდება.

ხელნაწერის დასურათებაში რამდენიმე სხვადასხვა დონის მხატვრის ხელი გამოიყოფა (სავარაუდოდ 3-4). თითოეულ მათგანს ინდივიდუალური მხატვრული თავისებურებები ახასიათებს. თუმც მკაცრადაა შენარჩუნებული გაფორმების ერთიანი პრინციპი, რომელსაც მხატვრები არ დაღატობენ. ერთი მხრივ, სახეზეა რელიეფურად დამუშავებული სახის ნაკეთები, თავისუფალი მოძრაობებით, მოცულობიანი ფიგურები დიდი თავებით და, მეორე მხრივ, უწონადო, დაგრძელებული, შეიძლება ითქვას დეკორატიული ფიგურები. ენერგიული ნახატი შესრულებული მახარებელთა მასიური მონუმენტური ფიგურები გაწაფული ოსტატის ხელს აჩენს. დიდი სიზუსტითა და დახვეწილობით შესრულებული მათი სახის ნაკეთები მოკლებულია გადაჭარბებულად მკაცრ გამომეტყველებას. დახვეწილობა და სირბილე შეინიშნება სახის მოდელირებასა და ნათელ ფერადოვნებაშიც. თითქმის უარყოფილი კონტურული ხაზი და ფერთა შეთანხმებული ელერადობა ამ ეფექტს კიდევ უფრო აძლიერებს. ზოგადად, წერის მანერა ფერწერულობით ხასიათდება.

სავარაუდოდ, მახარებელთა გამოსახულებები და “ვედრების” კომპოზიცია ერთი ოსტატის ნამუშევარია.

ქართულ საზემო ტიპის ხელნაწერებში ბიზანტიური წიგნის ხელოვნების გავლენით XI საუკუნეში დამკვიდრებული დეკორატიული სტილის ნიშნები XII საუკუნეში კიდევ უფრო ღრმავდება და ასახავს გელათის ოთხთავის მინიატურებში იწენს.²⁴ სტილის ნიშნები უმთავრესად მუდგენდება ფერადოვანი გადაწყვეტის ინტენსიურობაში, რბილ ტონალურ გადასვლებში, ფონისა და ფიგურების რამდენადმე კონტრასტულ შეპირისპირებაში, სამოსის დამუშავებასა და ხაზგასმულ დეკორატიულობაში.

ტერილის მოცულობა არ იძლევა მინიატურათა იკონოგრაფიული პროგრამისა და სტილური თავისებურებების დეტალურად წარმონენის საშუალებას, მაგრამ უდავოა, რომ გელათის ოთხთავის სასურათე ციკლი ახლო კავშირს ამუდგენს ათენ-

24. ემაკავარიანი, სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები. საბჭოთა ხელოვნება, №12, 1985, გვ.87.

ის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცულ ბერძნულ ხელნაწერთან Cod.93.²⁵ მართლაც მინიატურათა შერწყმის პრინციპი განსხვავდება გელათის ოთხთავის ნარატიული ციკლისაგან და მხოლოდ 20 მინიატურით შემოიფარგლება (სურ.16), მაინც ნათლად იკვეთება იკონოგრაფიული და სტილური თავისებურებების მსგავსება. ხელნაწერი XII საუკუნით თარიღდება; გელათის ოთხთავის მსგავსად, სავარაუდოდ, ათონის მთის ან კონსტანტინოპოლის მხატვრულ სკოლას მიეკუთვნება და კომპენოსური სტილის საუკეთესო ნიმუშად მიიჩნევა.²⁶

ბოლოს ოთხთავს მოსდევს და ხელნაწერს ასრულებს “ეპისტოლე ავგაროზ მთავრისა ქალაქსა ედესისაჲ, რომელი მიუწერა უფალსა ღმერთსა ჩუენსა იესუ ქრისტესა” – სუჟეტური მინიატურებით. მინიატურები ტექსტის შესაბამის ადგილებშია ჩართული, არ არღვევს ტექსტის განუყოფელ მთლიანობას და ამ აპოკრიფული ციკლის მეტად საინტერესო იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას გვთავაზობს; გელათის ხელნაწერის სცენები ზუსტად მისდევნ ტექსტის თანმიმდევრობას და ასახავენ ნარატიული ციკლის მნიშვნელოვან სუჟეტებს: 1. სწეული ავგაროზის მიერ წერილის გადაცემა (287r); 2. იესო ქრისტესთვის წერილის გადაცემა (287v); 3. იესო ქრისტეს მიერ ავგაროზისთვის წერილის გაგზავნა (288v); 4. ბეჭდთა ახსნის თავზე ცის სეგმენტში გამოსახული მაკურთხეველი მარჯვენა (289r); 5. ორფარუსიანი კომპოზიცია ორ სცენას აერთიანებს: ავგაროზისათვის წერილის გადაცემის მომენტს და ხელოვანი მხატვრის და მალემსრობოლელის ხელახალ წარგზავნას (289v); 6. ქრისტეს და წარგზავნილების შეხვედრა იერუსალიმის ბჭეთა წინ (290r); 7. მომდევნო პორიზონტალურად გაშლილი სცენა სამ ეპიზოდს აერთიანებს: მალემსრობოლელი და მხატვარი ქრისტეს წინაშე ქადაგების დროს, ხელის დაბანის სცენა და მანდილიონის გადაცემა (290v); 8. იერაპოლის სასწაული (291r); 9. კვლავ გაერთიანებული ორფარუსიანი კომპოზიცია: განრღვეულის განკურნება და ავგაროზ მთავრისათვის მანდილიონის გადაცემის სცენა (292r); 10. ავგაროზის ნათლობა (292r).

გელათურ ციკლში ფიგურათა რაოდენობის გაზრდა, არქიტექტურული და ოქროს ფონები, ელემენტარული კეისარის შეტანა, ცალკეულ სცენათა გაერთიანების პრინციპი თავად ოთხთავის გაფორმების საერთო მხატვრული ხედვიდან მომდინარეობს. მინიატურები იმითაცაა გამორჩეული, რომ ავგაროზ მეფის განსხვავებული იკონოგრაფიული ტიპები (ხან წვერიანი, ხან უწვერული ახალგაზრდა) უკვე განზოგადოებულ, ერთგვარ კრებით სახედ აღიქმება.

უნდა შევნიშნოთ ისიც, რომ ავგაროზის ციკლის ილუსტრაციები მხატვრული შესრულებით ღუკას სახარების მინიატურებთან ამეღავნებენ სიახლოვეს.

ოთხთავის ავგაროზის ციკლის ილუსტრაციების განხილვისად უნდა გავითვალისწინოთ ერთი მომენტიც. ავგაროზის ეპისტოლეს 14 გვერდზე განაწილება რამდენადმე ეხმიანება კამარათა 14 გვერდიან სერიას. მათ შორის არსებული სიმბოლური კავშირი მხოლოდ გვერდების რაოდენობაში არ გამოიხატება. როგორც აღვნიშნეთ, გელათის ოთხთავის კამარების თავზე, მედალიონებში ნაწერილი ძველი აღთქმის სუჟეტები და პერსონაჟები საღვთისმეტყველო დებატების შედეგად დაწეხული იდეური მოძრაობებისა და ცვლილებების თვალსაჩინო ანარეკლია. XI საუკუნის ბოლოდან მოყოლებული ბიზანტიურ და ქართულ კედლის მხატვრობაში მანდილიონი უმეტესად ზემოთ ჩამოთვლილ სუჟეტებთან და ფიგურებთან

25. E.Constantinides, The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library. ΔΧΑΕ, 1977–1979, გვ. 185-215., Marava-Chatzinikolaou A. and Toufexi-Paschou C, Catalogue of the Illuminated Byzantine Manuscripts of National Library of Greece, v.1, Athens, 1978, გვ. 224-244, ილ. 630-654.

26 E.Constantinides, The Tetraevangelion, Manuscript 93 of the Athens National Library, გვ. 215.

კონტექსტში გაიაზრება და გამოისახება²⁷

გელათის ოთხთავი ქართული მინიატურული მხატვრობის გამორჩეული ნიმუშია ქართული და ბიზანტიური კულტურული ურთიერთობების და ტრადიციების ფონზე შექმნილი საზეიმო ხელნაწერის გაფორმება ასახავს XII საუკუნის ქართული წიგნის ხელოვნების მაღალ მხატვრულ დონეს, მასში ჩადებულ კომპენსირებული ეპოქის მოწინავე იდეურ, იკონოგრაფიულ და სტილურ ტენდენციებს, კულტურული გარემოს გავლენას, მხატვრის ოსტატობას და დამკვეთის დახვეწილ გემოვნებას.

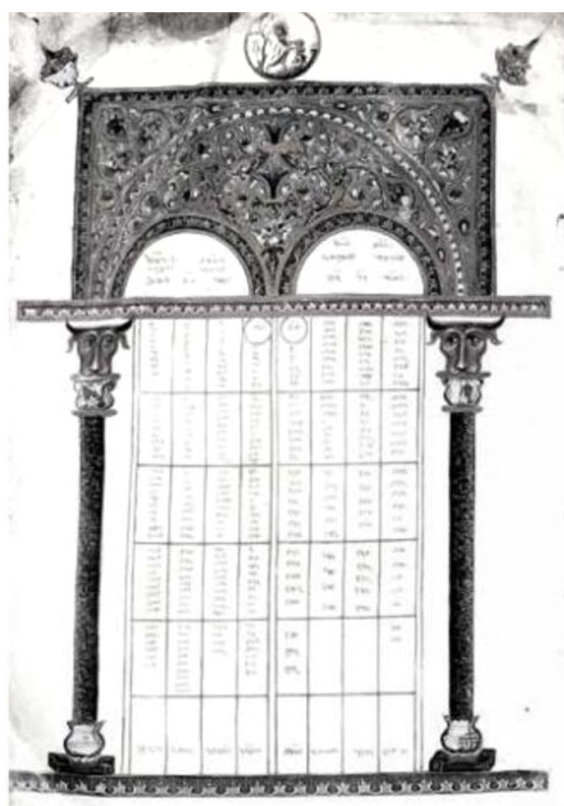
Nino Kavtaria Gelati Gospel

The so called Gelati Gospel (kept in Tbilisi, National Centre of Manuscripts, cod. Q-908) is one of the distinguished among the 11th-12th cc. manuscripts, marking the most significant stage in the history of the Georgian manuscripts. Although, the Gelati Gospel had attracted scholarly interest since 1870s, it had not yet become a subject of the comprehensive study. The manuscript lacks colophons and its date, 12th c., is identified based on the comparison of data provided by its text, calligraphy and miniatures; as yet, neither ascertained is the place of its creation (supposedly, Iviron on Mount Athos, or some Georgian-Greek scriptorium in Constantinople). Likewise, unknown is when and how did it find its place in Gelati monastery, from where it was taken to France in 1921 (together with other Georgian treasures), returned to Georgia in 1945 and kept in the museum depositories ever since.

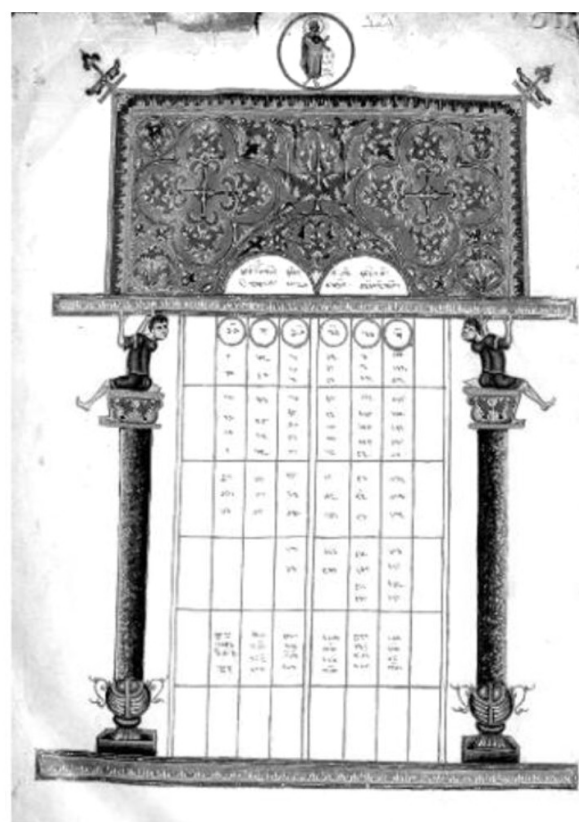
The manuscript comprising 293 pages (27 x 19,5 cm.) is written by one hand, in brown ink, in one column; chased book-cover of the Gospel is of a later date. The Gospel is prefaced by the Epistle of Eusebios, Canon Tables and, finally, apart from the Table of Contents, Annual Calendar of Pericopes and, what is most important, Epistle of Abgar. System of decoration is akin to that of the Byzantine and Georgian manuscripts dated to the ca. 12th c. Epistle of Eusebios is decorated quite modestly, the Canon Tables are inscribed in frames with columns and entablatures – similar to other samples of the Black Mount (near Antioch) scriptorium, they are distributed on fourteen pages, which (especially from the page 5) are embellished not only with the ornamental motifs, but, further to the tastes of the epoch, by the images of animals and humans. Above entablements, medallions are placed, bearing Old Testament scenes (Sacrifice of Abraham; Burning Bush), images of the Prophets, St. John Chrysostom and Deesis with the Angels performing liturgy – selection of images reflects theological dispute on the Eucharistic Offering taking place in Constantinople in 1150-1160s, which is also linked with the Deesis on the frontispiece (the same composition

27. Ш.Герстель, Чудотворный Мандилион, Образ Спаса Нерукотворного в византийских программах, "Чудотворная икона в Византии и Древней Руси," ред.-сост. Лидов А.М., М., 1996, с. 80.
80. E.Gedevanishvili, The Representation of the Holy Face in Georgian Medieval Art. Iconographica, V, 2006, с. 14-27

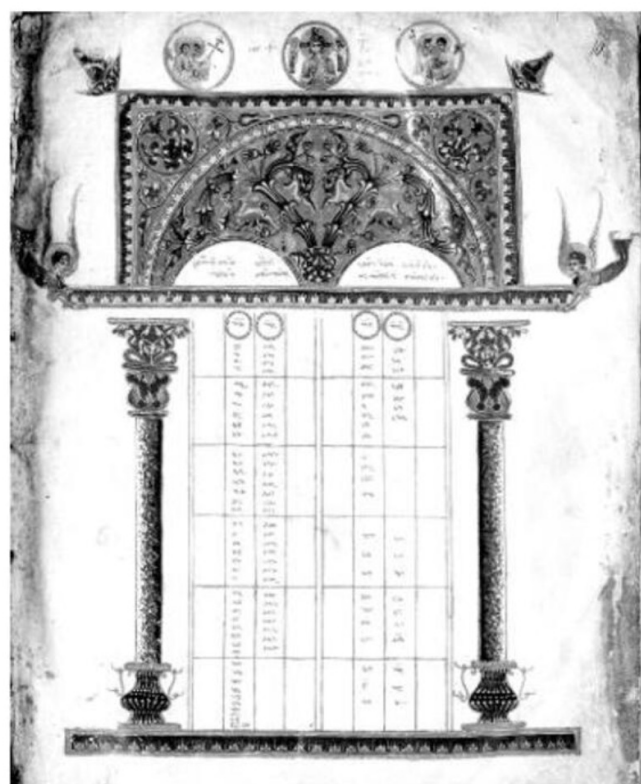
is found in Jruchi II Gospel and one of the 12th c. Greek Gospels) and Abgar cycle. Each Gospel begins with the image of St. Evangelist, headpiece, initial and a miniature; here and everywhere else, miniatures are placed to the right, while no logic is discernible in the distribution of the initials. Seated St. Evangelists are surrounded with the ornamental frame from the three sides (on the fourth – *asomtavruli* (uncial) inscription is placed), they are depicted without nimbi and (the unique case for Georgia) are accompanied by the Apocalyptic creatures, as their inspirers, which follow the sequence indicated by Pseudo-Athanasius. Unlike Greek Gospels, no influence of hypotheses on the images is seen. The text is provided with ca. 251 miniatures. Painted on the gold leaf and framed with red lines, these miniatures represent the life of Christ (including His Infancy, especially abundantly, Healings and Miracles), major Feasts, Passion cycle and events after Resurrection, as well as life cycle of St. John the Baptist. Symmetrical and centric compositions form narrative illustrations marked by the diversity of the iconographic versions. The manuscript was illuminated by three or four painters, whose individual manners are well discernible despite their keeping to common principles. Gelati miniatures bear traces of the Byzantine influence, it shows certain iconographic and stylistic affinity to the 12th c. Gospel, cod. 93 in the Athens National Library. Epistle of Abgar is illustrated by ten miniatures, which follow the narration and are of the same character, as the miniatures of the Gospel (especially, those of the Gospel by Luke).



კამარა



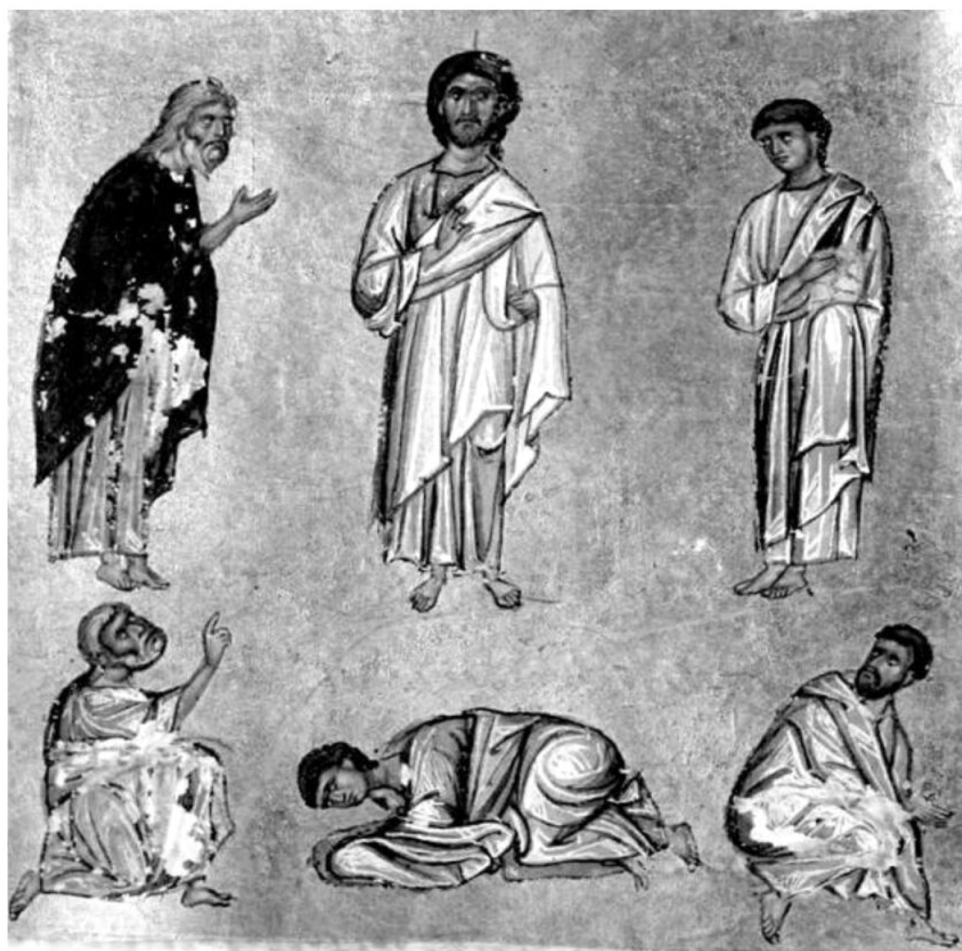
კამარა



კამარა



ვედრება



ფერისცვალება



ეშმაკეულის განკურნება



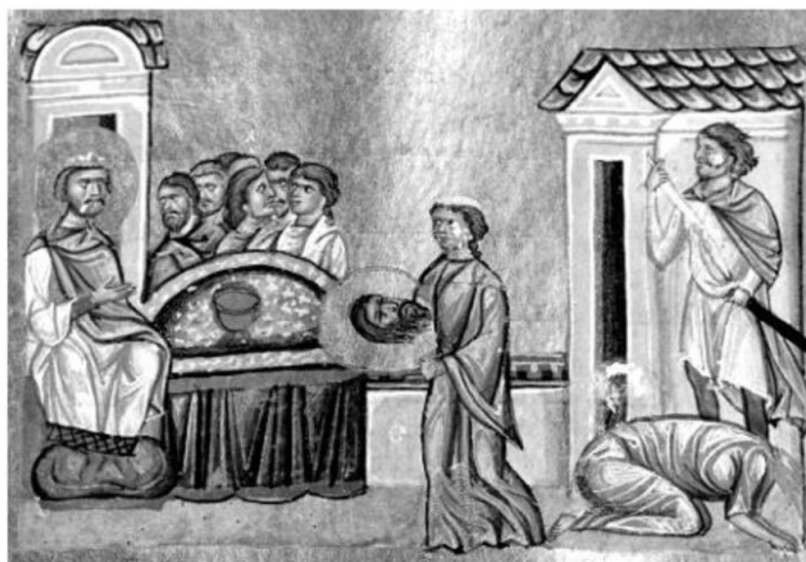
ლაზარეს აღდგინება



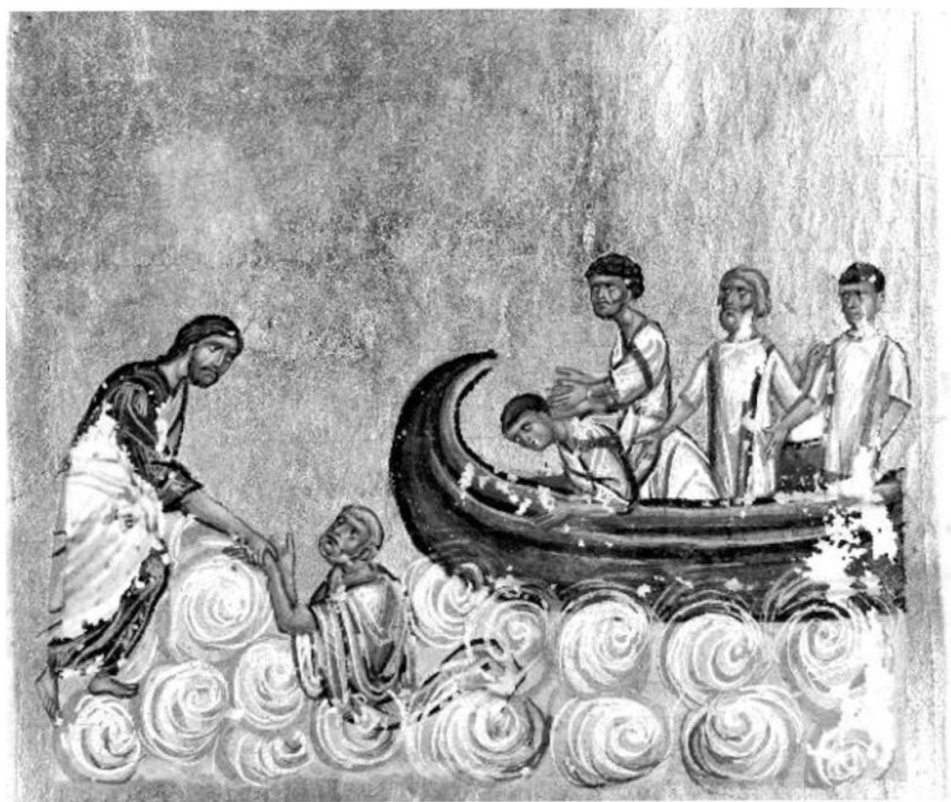
იგავი გლახაკ ღაზარეზე



ლუკა მახარებელი



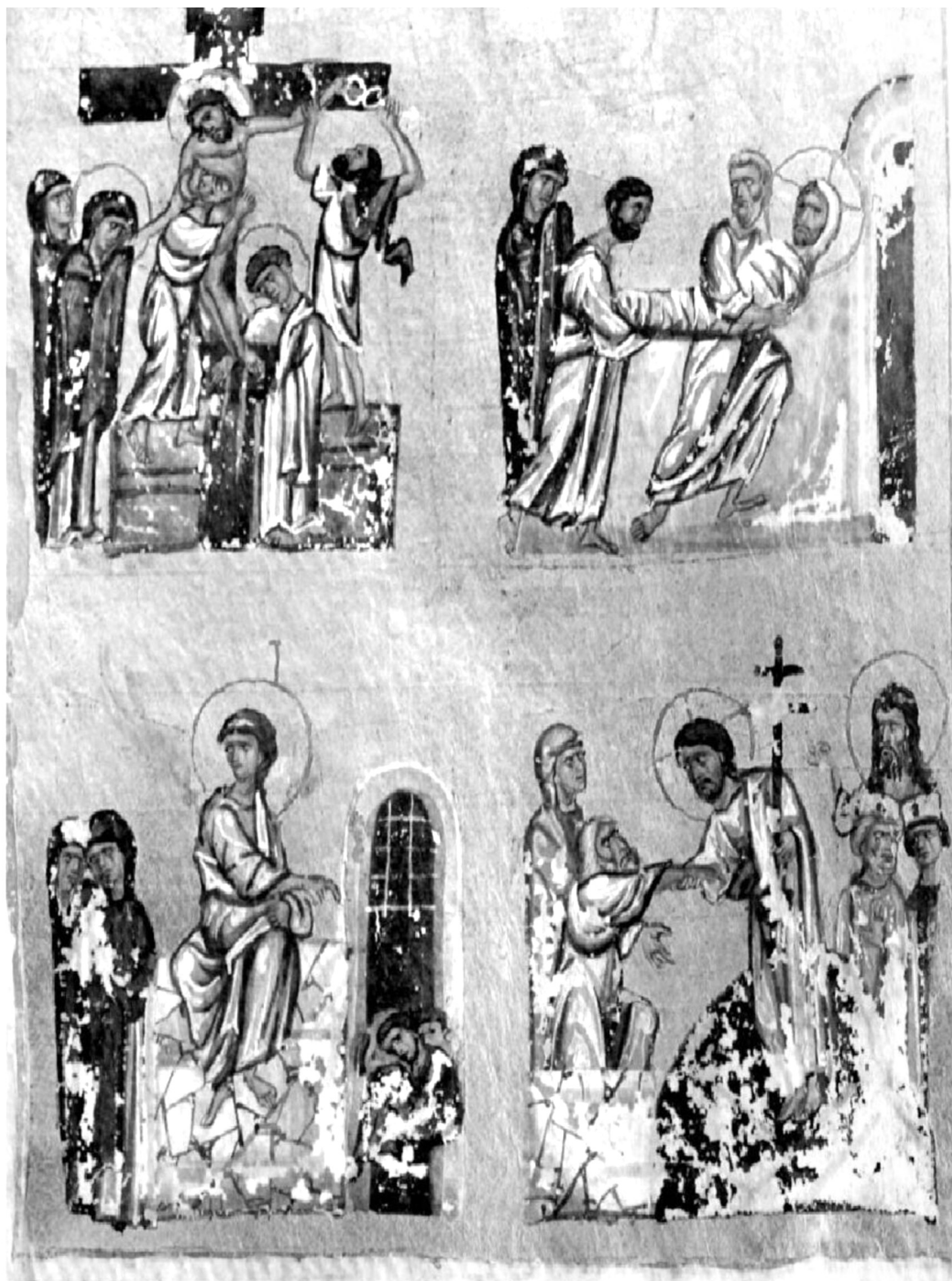
იოანე ნათლისმცემლის თავის კვეთა



ზღვის სასწაული



პეტრეს უარყოფა



გარდამოსხნა; საფლავად დადება; მენელსაცხებლუ დედანი უფლის
საფლავთან; ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა

ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII ს-ის დამდეგის მოხატულობის ფერადონება

ქალბატონმა თინათინ ვირსალაძემ მეცნიერული საფუძველი ჩაუყარა შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის, მეტადრე კი მონუმენტური მხატვრობის კვლევას. სულ რამდენიმე ნაშრომში მან ნათლად ჩამოაყალიბა ამ დარგის განვითარების ძირითადი ეტაპები, რეგიონალური თავისებურებანი, იკონოგრაფიული პრიორიტეტები, და რაც, მთავარია, ბიზანტიურ მხატვრობასთან მისი მსგავსება-განსხვავების ძირითადი ნიშნები, განსაკუთრებით მხატვრული სტილის თვალსაზრისით.

შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის მხატვრული ენის თავისებურებათა კვლევისას ქალბატონმა თინამ საგანგებოდ გაამახვილა ყურადღება ქართული მხატვრობის ფერადონების საკითხზე და, ფაქტობრივად, განსაზღვრა კიდევ მისი ძირითადი მახასიათებლები.

“Как бы ни разнились по тональности грузинские росписи рассматриваемого периода, для всех них характерным является относительная сдержанность красочной гаммы, и ее сгармонизированность, при линейной манере исполнения. Будет ли это теплая гамма Земо-крихи или холодная гамма Гелати, она строится из немногих тонов и относительно мало раздробленных светами и тенями цветовых пятен”,¹

თუმცა ქალბატონ თინას არც ერთი ნაშრომი უშუალოდ ყინცვისის მოხატულობას არ ეძღვნება, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ამ უმნიშვნელოვანეს ნაწარმოებს დიდი ყურადღება ეთმობა მის გამოკვლევებში, პირველ რიგში კი, სწორედ მის ფერადონებას.

მართლაც, ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრულ სახეს უდიდეს წილად მისი ფერადონება განსაზღვრავს. ძირითადად კი პირველი შეხედვისთანავე თვალში საცემი სიუხვე და ბრწინვალება ლაქვარდის ფერისა. დღევანდელ გაცრეცილ-გამქრქალებულ სახითაც კი, სწორედ ფერადონება განაპირობებს ამ მოხატულობის საოცარ გამომსახველობასა და ზემოქმედების ძალას.

და თუმცა ამჟამინდელი კოლორიტი საკმაოდ განსხვავებულია თავდაპირველისაგან², იგი დღესაც უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენს, მითუმეტეს, რომ ემოციური და სიმბოლური დატვირთვაც ძირითადად ფერზე მოდის და ფერით არის განსაზღვრული. რაც მთავარია, სწორედ ფერი არის ყველაზე ძლიერი გამაერთიანებელი ამ საკმაოდ დიდი ფერწერული ანსამბლისა³ რომლის შექმნაშიც,

1 Т. Вирсаладзе, «Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши». ქართული ხელოვნება, 4, თბ., 1963, გვ. 202.

2 ლაქვარდის ჩამოცვენამ და აქერცვლამ დიდ ხიბრტყევებზე გარკვეულ ადგილებში ფერწერული ფენისა და ბათქაშის ფენის დანაკარგებმა გამოიწვია ღურჯის ქღერადობის ჩანაცვლება ოქრის თბილი ტონებით (ბათქაშის ფერი, კედლების აგურის ფერი), ანუ დღეს ჩვენ მეტ თბილ მოცულობის ფერებს ვხედავთ, ვიდრე ეს იყო XIII ს-ის დამდეგს. გარდა ამისა, ზოგმა ხალებამა დეფორმაცია განიცადა და აქტიური მკლერი სინგურის ნაცვლად ახლა ერეო მოცულობის ფერ-რუხს აღვიქვამთ. ძლიერი აქერცვლის გამო თავისი ბრწინვალება დაკარგა ოქრომაც, საკუთხეველსა და წრდილო მკლავში რომ იყო უხვად დადებული სამოსებსა და შარავანდებზე.

3 Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской среднесвековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ.

როგორც ჩანს ბევრი ოსტატი მონაწილეობდა, თანაც არც თუ ერთნაირი დონისა და ხელწერის.

შუა საუკუნეების ხელოვნებაში ფერი არის მხატვრული ენის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი, რომლის მხატვრულ-სახვითი და სიმბოლური მნიშვნელობა განუყოფელია, ყოველივე ერთიანი “ქადაგებაა ფერებითა და ხაზებით” (წმ. ბასილი დიდი). (ცხადია, ფერი მნიშვნელოვანი იკონოგრაფიული ელემენტიც იყო, მაგრამ მისი სიმბოლიკა მეტის მთქმელი იყო და ყოველ კონკრეტულ ნაწარმოებში ფერთა შერჩევისა და მათი დაკავშირების წესი სწორედ მათი სიმბოლურ გააზრებაზე იყო დაფუძნებული⁴.

ოღითგანვე, კაცობრიობის კულტურის ისტორიის მთელ მანძილზე, ფერთა სიმბოლური “ქდერადობა” მათ ქრომატულ “ქდერადობაზე” არა ნაკლებ (თუ მეტად არა) იყო მნიშვნელოვანი⁵. ძველ ტექსტებში საღებავის “ფერობას” კი არ აღნიშნავენ, არამედ მის სემანტიკურ საზრისიანობას. თუმცა სხვადასხვა კულტურულ წრეში, ეპოქაში, კონფესიის ფარგლებში, სოციალურ გარემოშიც კი, ფერთა სემანტიკური მნიშვნელობა განსხვავებულია. მეტიც, თვით ერთსა და იმავე კულტურულ წრეშიც კი არ არსებობს ფერის მკაფიოდ დაფიქსირებული და ერთმნიშვნელოვანი სემანტიკა და სიმბოლიკა – იგი ყოველთვის კონტექსტით არის განსაზღვრული⁶.

ყოველ კონკრეტულ ნაწარმოებში ამა თუ იმ ცალკეული ფერის როგორც მხატვრულ, ასევე სიმბოლურ ქდერადობას მისი კოლორიტის შემადგენელ ფერთა ერთობლიობა, მათი შეფარდებები და ურთიერთკავშირი განაპირობებს⁷.

89. L.James, *Light and Colour*, Oxford, 1996, გვ. 8.

4 ეკლესიის მამები თვლიდნენ, რომ ფერი ანიჭებს დამაჯერებლობას და სინამდვილეს გრაფიკულ ნახაზს (J.Gage, *Colour and Culture*, Tames & Hudson, 2001, გვ. 48). ფერს სიტყვის მერე ეველაზე დიდი მნიშვნელობა აქონდა (В.В.Бычков, «Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве», *Вопросы истории и теории эстетики* М., 1975, გვ. 129). წმ. იოანე დამასკელის თქმით, კანონი არის წინასწარი მონახაზი სურათისა, მადლი და ჭეშმარიტება კი ფერადი სურათია (H.Maguire, *The Icons of their Bodies*, Princeton, 1996, გვ. 48). ითვლებოდა, რომ ხატი ფერის გარეშე არასრულყოფილი იყო. წმ. კირილე ალექსანდრიელი წერდა, რომ კონტურები და მონახაზები არის პირველადი ნიშნები დადებული იმათი ნიჭით, ვინც ხატავს ხატებს და თუ ამ მონახაზს დაემატება, დაეღება ფერთა ბრწყინვალეობა, მაშინ სურათის მშვენიერება გამოიწვევა. (H.Maguire, *The Icons of their Bodies*, გვ. 48.) ხატი ფერებით საუბრობს. (L.James, *Light and Colour*, გვ. 90). წმ. დიონისე არეოპაგელი ფერებს სიმბოლოთა სამყაროს მიაკუთვნებს (E.Sendler, *The Icon, Image of the Invisible, Elements of Theology, Aesthetics and Technique*, Oakwood Publications, 1999, გვ. 151).

5 L.James, *Light and Colour*, გვ. 101-103

6 რა თქმა უნდა არსებობს გარკვეული საყოველთაო, მეტ-ნაკლებად მდგრადი საზრისებიც, მაგ., თეთრი სიწმინდის, უმანკოების, ღვთაებრივი ნათლის აღმნიშვნელია; ღურჯი – ზეციურის, მარადიულის, ბრწყინვალეობის, ღვთაებრივი სიბრძნის; თუმცა მას ზოგჯერ საპისიროპირო დატვირთვაც აქვს – უარყოფით მნიშვნელობას დებულობს (J.Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, Thames & Hudson, 1999, გვ. 73; L.James, *Light and Colour*, გვ. 104); მწვანე განახლების, სოცოცხლის, სულიწმინდის ფერია, ამასთან კი ზოგჯერ – რისხვისა და სიკვდილისაც; წითელი – ცეცხლის, სამეფოვო დიდების, მოწამეობის, მეორედ მოსვლის, ამაღდროულად ცოდვისა და ვნებიანობის (აოქროპირობე, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში. მაგნე, ისტორიის სერია, № 3, 1985, გვ. 156-176.). ამას გარდა, ღვთის და სოლომონის შარავანდებისა და სამოსის წითელი – მეფეებას ნიშნავს; წმ. გიორგის მოსახსამის წითელი – მარტვილობას, წმ. მიქაელ მთავარანგელოზის წითელი ხმალი – ცეცხლის მახვილის, რომლითაც ცოდვილებს განადგულებს; ევას მაფორიუმის წითელი – ცოდვისაგან განთავისუფლების სიხარულს; ხშირად წითელი ფონი ღვთაებრივ ნათელსაც განასახიერებს. მნიშვნელობათა ეს რიგი შეიძლება უხასრულოდ გაგრძელდეს.

7 L.James, *Light and Colour*, გვ.103; J.Gage, *Colour and Meanin*, გვ. 70.

ეინცვისში ფერის ეს ასპექტები მართლაც რომ განუყოფლად არის გადაჯაჭვული და განუმეორებელ ფერადოვან გამებში, რიგებში, ინტერვალებში, წყვილებსა და კონტრაპუნქტში არის გამოვლენილი.

ეინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ექსტერიერისა და ინტერიერის მხატვრული გააზრება საკმაოდ მკვეთრ კონტრასტზე იგება, რაც ამძაფრებს მხატვრობის მიერ მოხდენილ შთაბეჭდილებას და მისი გამომსახველობის ძალას, მათ შორის, კოლორიტულ ეფექტსაც. გარეგნულად ძალიან სადა, თითქმის მოურთავ, აგურით ნაგებ ტაძარში შესვლისას, მნახველი ჯერ საკმაოდ ნაბნელებულ მცირე ზომის პორტიკებში (დასავლეთით კი ნართექსში) ხვდება, შემდეგ საკუთრივ ტაძრის დასავლეთ ნაწილში, რომელიც შედარებით უფრო არის განათებული და სადაც ლურჯ ფონზე წმინდანთა დიდებული ნახევარფიგურების თეთრი შარავანდების ნათელი ეგებება. და ბოლოს, ფართოდ გაშლილ, გუმბათით დაგვირგვინებულ, მრავალრიცხოვანი დიდი სარკმლებით ძლიერად განათებულ ცენტრალურ სივრცეში შეაბიჯებს, სადაც ღრმა, ბრწინვალე ლაქვარდის ნათებაში ექცევა, კედლებიდან კი შექად ქცეული ფერები იღვრება და თითქოს ვიტრეჟად გარდასახავს მათ⁸.

ლურჯი, თეთრი და მწვანე ფერები განსაზღვრავს ეინცვისის მოხატულობის კოლორიტს, რომელშიც მკაფიო აქცენტებს ქმნის სინგურის მცირე, მაგრამ ექსპრესიული ჩანარები. ეს კაშკაშა ფერადოვნება “დაწენარებული” და გაწონასწორებულია ოქრის სხვადასხვა ტონების მშვიდი “მიწიერებით”⁹ ანუ ერთმანეთს ეხამება: ზეცა და მიწა, სული და სხეული, ქრისტეს ორი ბუნება, რაც ამ მოხატულობის მთავარი თეოლოგიური შინაარსს წარმოადგენს.

პირველი შეხედვისთანავე მოხატულობა აღიქმება როგორც ღრმა ცისფრის, მწვანისა და თეთრი ფერების ერთობლიობა. თუ ამ “სამერთობას” სიმბოლიკის მხრივ დავინახავთ, ცხადი გახდება, რომ ეს სამი ფერი, ოქროსთან ერთად ზეციური იერუსალიმის ფერებია – “გამოცხადების” ზურმუხტი, საფირონი და მარგალიტი – სამოთხის მიმანიშნებელი (გამოცხადება, 21; 159, 66) და ესაა სწორედ ეინცვისის წამყვანი ფერადოვნული ტრიადა.

მოხატულობის ძირითადი ფერადოვანი მელოდია მიყავს ლაქვარდს, რომელიც განსაკუთრებით ექსპრესიულია თეთრთან ურთიერთობაში. ლურჯი და თეთრი არის ეინცვისის მოხატულობის წამყვანი ფერადოვნული წყვილი. თეთრი და ლურჯი – ღვთაებრივი ნათელი და ღვთაებრივი წყვდიადი – ერთი არსის ორი გამოვლინება¹⁰.

კაშკაშა ლურჯი იმდენად დომინირებს მხატვრობაში, რომ ერთგვარი

8 А.Овчинников, Роспись Ачи, как одно из проявлений взаимосвязи восточно-христианских духовных центров «Византийского мира». qarTuli xelovnebisadmi miZRvnili II saerTaSoriso simpoziumi, Tb., 1977, გვ. 79, 93.

9 Н. Н.Волков, Цвет в живописи, М., 1965, гл. 108.

10 მატერიალური შუქი ხდება უხილავი ნათლის ხილული ხატი, მისი “იკონა”. წმ. დიონისე არეოპაგელის მიხედვით, განცხადებული საგნები არის უხილავი საგნების ხატები. შუქი არის ერთი მხრივ, სინათლე, მეორე მხრივ, ბრწინვალეობა, რომელიც სწორედ რომ ფარავს ყველაფერს და ვეღარაფერს ეხედავთ (С.Аверинцев, Золото в системе символов раннехристианской культуры. Византия, Южные Славяне, Древняя Русь, Западная Европа, М., 1973, гл. 47). ბრწინვალეობა გამჭვირვალე სინათლისაგან განსხვავებულია, შეუღწევადია, “თვალისმომჭრელი ბრწინვალეობა იგივეა, რაც იღუმადი წყვდიადი. ღვთაებრივი წყვდიადი კი არის სინონიმი ღვთაებრივი შუქისა” (С.Аверинцев, Золото в системе символов., гл. 48). ეს ამბივალენტობა – შუქი, ნათელი – საშიშიც არის და, ამავდროულად, მფარველიც.

“მონოქრომულობის” ეფექტიც კი იქმნება, თუმცაღა ყვითელ, ოქრისფერსა და წითელსაც საკმაოდ ადგილი ეთმობა. წითლის რამდენიმე ელფერი (სინგურის ნათელით) გარკვეულ სტრუქტურულ კვანძებს ქმნის ამ ლურჯ-მწვანე-თეთრ გარემოში (განსაკუთრებით ჯვრიანი მედალიონები), მაგრამ არ განსაზღვრავს საერთო ფერადოვნულ შთაბეჭდილებას, არ ქმნის “წამყვან” ხმას, როგორც ეს არის, მაგ., ტიმოთესუბანში ან თუნდაც ბეთანიაში.

დომინანტური ფერის და ფერადოვნული ტრიადის არსებობის გამო, ფერების ტონების სიმრავლე არ არღვევს კოლორიტულ მთლიანობას, რომელიც, როგორც აღინიშნა, ამ დიდი ფერწერული ანსაბლის მთავარ გამერთიანებელ მხატვრულ საშუალებად გვევლინება.

ერთი შეხედვით, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ყინცვისში გამოყენებულია ფერთა შეზღუდული რაოდენობა, რაც გარკვეული თვალსაზრისით განაპირობებს კიდევაც ფერადოვნული მთლიანობის განცდას¹¹. შთაბეჭდილება მართლაც ასეთია, მაგრამ ახლოდან დაკვირვებისას ნახს, რომ ყინცვისის მოხატულობაში საკმაოდ ბევრი ფერია ნახშირი, თანაც მოდელირების (თუნდაც ძალიან მსუბუქის) გამო ელფერების რაოდენობა კიდევ უფრო იზრდება; თუმცა მაინც, მხატვრობის კოლორიტული გამომსახველობისათვის, ისევე როგორც სემანტიკური ელფერადობისათვის, ყველაზე მნიშვნელოვანია ფერთა შეხამებები, რიგები, მწკრივები, წყვილები და ა.შ. “В иконе мы имеем дело не с локальным цветом, а с гаммами и с комбинациями цветов, в ней говорят не цвета, а созвучия цветов.”¹²

ყინცვისში ფერადოვნული წონასწორობისა და სიმშვიდის შთაბეჭდილება იქმნება. თუ შევადარებთ მას ამ დროის ბიზანტიური ტაძრების ფერადოვნებას, მაგ., თითქმის თანადროულ ლაგუდერას (კვიპროსი), თვალში საცემია ფერადოვანი შეხამებების “სიჭრელე”, გაცილებით უფრო მკვეთრი “ნახტომებითა” და მძაფრი ინტერვალებით, რასაც ემატება კომპოზიციური გადატვირთვაც გამოსახულებებით. ასე რომ, ყინცვისის მოხატულობა ინარჩუნებს ქართული კედლის მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ფერადოვნულ შეხამებების თავშეკავებულობას და წონასწორობას¹³

მაგრამ ფერადოვან შეხამებთა სიმშვიდე და გაწონასწორებულობა სულაც არ გულისხმობს ფერადოვან “უხახობას”. ყინცვისის ფერადოვნება სწორედ არანეგულბრივი ფერადოვანი გამომსახველობით გამოირჩევა.

მოხატულობა მთელს ტაძარში, გარდა გუმბათის ეელისა, შექმნათ ლავეარდის ფონზე იშლება, რომელსაც ქათქათა თეთრი ნიადაგის ზოლები მიუყვება¹⁴. მსხვილი, დინჯად მოძრავი ფიგურების სამოსი ძირითადად ლურჯის, მწვანეს, ოქროსფერი ოქრის, წითელი ოქრის ფერებისაა, აგრეთვე – ქათქათა თეთრი. საგანგებოდ

11 Г.Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957, გვ. 54-57.

12 Архимандрит Рафаил (Карелин), О языке Православной иконы, კრებულში: Православная икона. Канон и стиль, сост. А. Стрижнев, М., 1998, გვ. 44, 49.

13 Т.Вирсаладзе, «Фрескавая роспись художника Микаела Маглакели, გვ. 202.

14 ნიადაგის ზოლის სიმაღლე არის დაახლოებით კომპოზიციის საერთო სიმაღლის ერთი მეოთხედი აფხიდში, სცენებში – სხვადასხვანაირად: “შობაში” 1/6, ცოტა მეტი “ბზობაში”, ქტიტორებთან 1/5.5. წინა ეპოქებთან შედარებით, ნიადაგის ღონემ დაიწია, მოიმატა “ცამ” (ა.ოქროპირიძე, ბოტორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, დისერტაცია, ხელნაწერი, თბ., 1997, გვ. 87). გაეცხენოთ, როგორ ეფექტურად იყენებს მხატვარი ნიადაგის ღონეების ცვალებადობას ოთხთა ეკლესიაში – მისი სიმაღლე ხან ფიგურათა მხრების ღონეზე გადის, ხან მათ მეხლებს ქვეშ და ხუთ რეგისტრში ფიგურათა განლაგების საკმაოდ სტატიკურ და ერთფეროვან რიგში დინამიკას და ექსპრესიას ანიჭებს, ხედვის კუთხის მონაცვლეობას ქმნის, რასაც შინაარსობრივი გამომსახველობა ემატება.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სამოსებზე ისეთივე ღრმა და მკერივი ღურჯი გამოიყენებო, როგორიც ფონისათვის და ამის გამო ღურჯის ყოვლისმომცველობა კიდევ უფრო ძლიერია.

გუმბათის ყელის ფერადოვნება საკმაოდ განსხვავებულია ტაძრის დანარჩენი ნაწილებისაგან, უპირველეს ყოვლისა იმის გამო, რომ ფონი აქ მთლიანად თეთრია. ეს ეხება როგორც წინასწარმეტყველთა და მოწამეთა რიგებს სარკმლებს შორის, ასევე “ვედრების” და მთავარანგელოზთა დასის რიგს. თვით გუმბათის ნახევარსფეროში ჯვარი თეთრი ვარსკვლავებით მოფენილ მუქ ღურჯ “ცაზე” გამოსახული. ამით გუმბათის ნახევარსფერო ფერადოვნულად უკავშირდება საკურთხეველისა და მკლავების მოხატულობას. “ვედრების” რიგში ფიგურათა სამოსებზე ღურჯი და მწვანე ძალიან აქტიურად არის გამოყენებული, თანაც ისეთივე შეფარდებაში, როგორც ტაძრის ქვედა სივრცეში, ანუ ღურჯის პრიორიტეტით და მისი უშუალო შეკავშირებით მწვანესთან. ამის გამო “ვედრების” რიგი უფრო “უახლოვდება” ვიზუალურად ჯვრის ღურჯ ფონს და უფრო მკაფიოდ ჩანს ვიდრე სარკმელთა შორის რიგები, რომლებიც თითქოს “ქრება” სარკმლებიდან შემოდინებულ შუქში, თითქოს ზემოდან ქვევით ხდება თანდათანობით გადასვლა ღურჯიდან უფრო მკრთალი ფერებისაკენ.

თვით ამ ორ რიგს შორისაც არის ფერადოვანი განსხვავება – ზედა, წინასწარმეტყველთა რიგში სამოსები უფრო მეტად “ქრომატულია” – აქ წითელი და მწვანე ფერები გეაქვს, ხარინჯისფერიც და მუქი ღვინისფერიც კი, მაშინ როცა მოწამეთა რიგი კოლორიტულად შედარებით “ფერმკრთალია” ყოველ შემთხვევაში, ახლა ძირითადად ნაცრისფერის სხვადასხვა, საკმაოდ წყნარი ტონებია (მოყვითალო ელფერიდან მოიასამნისფრო ელფერამდე) და ამ რიგში ყველაზე “ქრომატული” ფიგურა არის წმ. სამონას ბაგი ღვინისფერი და მწვანე სამოსი, შეხამება, რომელიც მხატვრობის სხვა ნაწილებში საერთოდ არ გვხვდება¹⁵.

გუმბათის ყელში წინასწარმეტყველთა და მოწამეთა ფიგურების თეთრ ფონზე გამოსახვა იმაზე მიაჩნდება, რომ მეორედ მოსვლისას ისინი უკვე სამოთხეში არიან: თეთრი აქ – სამოთხის ფერია¹⁶.

ყინცვისში გუმბათის ყელის ნათელი, სითეთრემოჭარბებული ფერადოვნება განაპირობებს იმას, რომ, ერთი მხრივ, ფიგურები კარგად ჩანს ამ სიმაღლეზე (მუქ ღურჯ ფონზე კი, ალბათ, უფრო ნაკლებად გამოინდებოდა). მეორე მხრივ, მიღწეულია სხვა ეფექტიც: დიდი ზომის 12 სარკმლიდან მძლავრად შემოდის შუქი და ამ ნაწილის თეთრ ფონთან ერთად ქმნის სრული დემატერიალიზაციის შთაბეჭდილებას – თითქოს ჯვარი მართლაც რომ ზეცაში სუფევს.

სარკმლებს შორის რიგების ამგვარ “ფერადოვან შემსუბუქებას” ერთგვარად უპირისპირდება სარკმელთა წირთხლებში ორნამენტების მსხვილი მოტივები და

15 ო. ფირალიშვილი თელის, რომ გუმბათის ყელის მოხატულობა უფრო ადრეული დროისა არის, ვიდრე დანარჩენი ტაძრისა (ო. ფირალიშვილი, ყინცვისი, თბ., 1979, გვ. 15) და თუმცა მის ფერადოვნებაზე არაფერს წერს, ალბათ, ამ განსხვავებასაც ამით ახსნიდა. არა მგონია, ეს ასე იყოს. უპირველეს ყოვლისა, ტაძრის აგება და მოხატვა, როგორც ჩანს, თითქმის ერთდროულად მოხდა. ყოველ შემთხვევაში, ანტონის დროს. და თუმცა წინასწარმეტყველთა რიგი შესრულების მანერითაც განსხვავდება დანარჩენისაგან, ეს მხოლოდ განსხვავებული ოსტატის ხელწერას უნდა მივაწეროთ. ასეთი მკვეთრი “ხელწერისეული” განსხვავების მაგალითები თანადროულ მოხატულობებში წვენშიც შეიძლება ვნახოთ (ტიმოთესუბანი, ვარძია) და ბიზანტიაშიც (მაგ., სოპონანას გუმბათის ყელის ფიგურები).

16 T. Velmans, A. Alpagu Novello, Miroir de L'Invisible. Peintures Murales et architecture de la Géorgie (VI^e – XV^e S.) Zodiaque, MCMXCVI, გვ. 52.

კაშკაშა ფერადოვნება (მსგავსი რამ ტიმოთესუბანის გუმბათშიც გვხვდება). უნდა უთუოდ იმიტომ, რომ სარკმელთა წირთხლები სწორედაც ძლიერ ნათლებოდა და ამიტომ ფერთა სიკაშკაშეს ითხოვდა, სარკმელთაშორის კედლები კი ერთგვარად “კონტრ-აქურში” აღიქმებოდა. ალბათ, ფერადოვანი რეგისტრების ცვლა ამითაც აიხსნება. მაგ., იკორთაში გუმბათის ფერადოვნება გაცილებით უფრო თბილი ფერებით იგება, რომელთა შორის ჭარბობს ოქროსფერი ოქრა, თუმცა მთლიანად მოხატულობაში ღურჯი საკმაოდ აქტიურ როლს თამაშობს. ტიმოთესუბანში, მიუხედავად გუმბათის კომპოზიციის დიდი მსგავსებისა ყინცვისთან, სრულიად განსხვავებული კოლორიტული გადაწყვეტაა: გუმბათის ყელში ფონი (ვისფერი იყო (ახლა “რეფტი” დარჩა), თუმცა აქაც იქმნება გარკვეული კონტრასტი ჯვრის გიზგიზა წითელ ფონსა და სარკმლებს შორის კედლების ნათელ ფონს შორის. აფრების მოხატულობა ტიმოთესუბანში მკვეთრ მჟღერ კონტრასტებზეა აგებული: კაშკაშა წითელი – თეთრი, ღურჯი (ფონი). ყინცვისში ფერთა შეფარდება აფრებშიც სხვაა – მახარებელთა მედალიონების ფონები თეთრია, ხოლო თვით აფრის ფონი ღურჯია (თუმცა არა ღაქვარდისფერი) და ამით ისინი უფრო გუმბათქვეშა სივრცის და საკუთხეველის ფერადოვნებას უკავშირდება.

მოხატულობის პროგრამის თეოლოგიურ “სტრუქტურირებაში” დიდ როლს თამაშობს მედალიონებში ნახატული ჯვრები – ისინი წარმოქმნიან პროგრამის კარკასს¹⁷. ამ მხრივ კამარის ქიმებში პატიოსანი თვლებით შემკული თეთრი ჯვრების მანდორლების სიწითლეც, ასევე სტრუქტურულ აქცენტებს ქმნის კოლორიტისთვის, ცხადია, სიმბოლურ მნიშვნელობასთან ერთად: მეორედ მოსვლის ფერი – წითელი აქ მეორედ მოსვლის მაუწყებელ ნიშანს - ძლევის ჯვარს ახლავს. ამავე დროს, გუმბათში უზარმაზარი ჯვარი მოხატულობის მთავარი კოლორიტული წვევილი – ღურჯის და თეთრის ერთობაა, ისევე როგორც სარკმლების თაღებში გამოსახული განედლებული ჯვრების ფერადოვნება, რაც თავის მხრივ სამოთხეს მიანიშნებს.

ყინცვისის ტაძრის საკუთხეველში მეფობს ღურჯი და თეთრი ფერები და ოქრო. თეთრი ღაქები ბევრია სამოსებზე, რაც ლიტურგიას უკავშირდება¹⁸. თეთრი თითქოს ზემოდან ქვევით და კიდევებისაკენ ვითარდება: ჯვარი ბემის კამარის ქიმში, მარიამის საედრის გადასაფარებელი და ფეხსაღვამი, კონქის რეგისტრის ნიადაგის ზოლი, ქვევით ანგელოზების სამოსი, დიაკვნების სამოსი სარკმლებში, კვლავ ნიადაგის ზოლი, ეკლესიის მამათა შარავანდები და სამოსი და კვლავ ნიადაგის ზოლი.

ზემოთ კონქში ღურჯი ფერისაა ფონი და მარიამის კაბა – უზარმაზარი შუქმნათი ღურჯი ღაქა, უფრო მუქიც კი, ვიდრე ფონი, ზეცა, რომელზეც დაბრძანებულია ოქროს ნათებით (ასისტო) გამსჭვალული სამოსით მოსილი ჩვილი ქრისტე ღურჯჯვრიანი ოქროს შარავანდით. სამოსებზე საკმაოდ ბევრია მწვანე ფერი, განსაკუთრებით “ზიარებაში” და ბემის ანგელოზების ფიგურებზე, მაგრამ მაინც ამ ნაწილში თეთრი და ღურჯი ჭარბობს და მათ ფონზე წითლის მკაფიო, თუმცა მცირე ზომის აქცენტები.

წითელი ფერის მაგება კიდევებიდან ცენტრისაკენ და ქვევიდან ზევითკენ ხდება: წითლის “სტაკატოებია” ქვედა ორნამენტულ ზოლში, შემდეგ ბემის კიდევებში ეკლესიის მამათა სამოსისა და ომოფორებზე, შემდეგ თეთრ შარავანდებთან მონაცვლე მოწითალო-მოყვარდისფრო შარავანდების რიტმი, შემდეგ, ისევ ბემის

17 ა.ოქროპირიძე, ეპოქის სტილის ინდივიდუალობის ასპექტი ბეთანიისა და ყინცვისის ჩრდილო მკლავების მოხატულობის მაგალითზე, 1975, (ხელნაწერი).

18 J.Gage, Colour and Meaning, გვ. 70. В.В.Бычков, Эстетическое значение . . . გვ. 134.

კედლებზე, ზიარებებში, ტრაპეზის საფარის ხავერდით ღრმა და სისხლდენით
კაშკაშა წითელი. შემდეგ წითელს უფრო ცენტრისკენ მიყავს თვალი სამწერობლიანი
ანგელოზების მოგვებისა და ოღარებზე, ასევე უფრო მუქმაგრამ სიწითლის მომცველ
დიდრონ ფრთებზე. უფრო ზემოთ და უფრო ცენტრისკენ თვალს ხედება მარიამის
ფეხსაცმლისა და მისი კვარცხლბეკის შემამკობელი პატიოსანი თვლების სიწითლე,
რაც ერთიანობაში, კონქის კომპოზიციის ქვედა ნაწილში სინგურის შექმნათი
აქცენტების პორიზონტალურ რიგს, არშიას, მძივს ქმნის, შემომფარგელელიც ხდება
იქ, სადაც სტილის თავისებურების გამო, აღარ არის განიერი ორნამენტული
სარტყელი და მხოლოდ წვრილი წითელი გამყოფი ხაზია. და ბოლოს, სულ ზევით
გვაქვს მარიამის მაფორიუმის უფრო მუქი, მაგრამ ღრმა და ძლიერი ფერი და
ბემის კამარაზე ჯერის წითელი მედალიონის დიდი ლაქა. სარკმელში გამოსახული
ღიაკენების წითელი მოგვებიც ერთგვარად დამაკავშირებელ “ლიგატურებს”
ქმნის საერთო ფერადოვნულ კომპოზიციაში და ეპასუხება ეკლესიის მამების
შარავანდების თეთრისა და მოვარდისფრო-წითლის რიტმულ მონაცვლეობას, ქმნის
ერთგვარ “ტალღას” წითელი აქცენტებისა.

ასე რომ, ქვემოდან ზემოთ და კიდებიდან ცენტრისაკენ მიმართულია დინამიკა
წითლის – აღდგომისა და მსხვერპლის, მეორედ მოსვლისა და განკაცების, ქრისტეს
კაცებრივი ბუნების ფერის, რომელიც “აფეთქებულია” ზეციურ ნათელში (თეთრი
და ოქრო) და თვალშეუდგამ წყვლიადში (ღურჯი).

მთელს მოხატულობაში სცენების გასაერთიანებლად გამოიყენება ფერადოვანი
ჯაჭვები და რიგები¹⁹ – მაგ., ქრისტეს შარავანდის ღურჯ-ჯვრიანი თეთრი ლაქა
რიტმულად მეორდება გვერდითი მკლავების მოხატულობაში და სწორედ რომ
გამაერთიანებელ როლს თამაშობს.

ფერთა განლაგების რიტმი, რამდენადაც შეიძლება ახლა წარმოვიდგინოთ,
აღმაველი იყო. ზევით მსწრაფი ფერი უფრო ხშირად წითელია, თეთრი კი
უფრო ზემოდან ქვევით “მოედინება”, ყველაფრის დამაკვირვებელი და ყოველის
მომცველი კი მაინც ღურჯია, რომლის დიდი ლაქები უფრო პორიზონტალურად
ვითარდება, სიმშვიდისა და წონასწორობის განცდას ქმნის.

ზრდილოეთ კედელზე წითელი მართლაც ქვემოდან ზემოთ მიდის ცენტრალურ
ღერძზე: თამარის წითელი კაბა, ანგელოზის ღოღი და, განსაკუთრებით, მისი
ფრთები, ცეცხლის ენებივით რომ იჭრება “ბზობის” კომპოზიციაში; “ბზობაში”
კარაულის უნაგირი და პირველი ებრაელის მოსასხამი; “ლაზარეს აღდგინებაში”
კაშკაშა მსახურის წითელი სამოსი და, ბოლოს, სულ ზემოთ – წითელი ჯვარი ღია
ფერის მანდორლაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ წითელი ლაქების მოძრაობის ზემსწრაფი ღერძი ქმნის
ძალიან მოქნილ, დენად, რკალისებრ გაზნექილ და არა მკაცრად ვერტიკალურ
“ხაზს”, რაც მშვენიერად ესადაგება სხვა მხატვრული ელემენტების (სილუეტი,
კომპოზიციური სტრუქტურა, სამოსის ნახატი) ნაზ სინარჩარეს, მოქნილ მრუდხაზოვან
დინებას და დინამიკას. ამ მხარეს სარკმელებში გამოსახულ ფიგურებზე წითელი
თითქმის არ არის გამოყენებული, ღრმა მოყვითალო ოქრისა და რუხის ტონები
ჭარბობს, რაც თავისთავად იწვევს თვით კედლის ფერადოვნების, განსაკუთრებით
კი წითლის ელერადობის ხაზგასმა-გაძლიერებას.

ამავე მკლავის აღმოსავლეთ კედელზეც წითელი ნაკლებადაა გამოყენებული,
თუმცა ეს ფერი მკაფიოდ გამოყოფს დავითისა და სოლომონის ფიგურებს
“აღდგომაში”; “ჯვარცმის” ცივ, ცისფერ-ნაცრისფერ კოლოროტში კი მცირე,

19 L. James, Light and Colour, გვ. 9.

მაგრამ ძალიან მედერ აქცენტებს ქმნის (ტადრის კრესაბმელი, ქრისტეს სისხლი არქიტექტურის ორნამენტები, ღონგინოზის სამოსი).

“ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში” ეურადღებას იქცევს თბილი ნარინჯისფერი ელფერის მქონე ყვითელი ოქრა, რომელიც ამ მკაფიოდ ცენტრირებულ და თითქმის სიმეტრიულ კომპოზიციურ სტრუქტურაში თვალს მარცხნიდან მარჯვნივ, ანუ მეფეებისკენ და საკურთხეველისკენ მიმართავს: ნარინჯისფერია, სახელდობრ, მთა მარცხენა ნაწილში, ქრისტეს კვართი, სარკოფაგი ქვედა მარჯვენა კუთხეში. კომპოზიციის გრაფიკული სტრუქტურისა და ფერადოვანი კარკასის ერთგვარი დაპირისპირება - “აცდენა” სხვა სცენებშიც არის, თუმცა ეს საკმაოდ რბილად კეთდება და ძირითადად მნახველის თვალის მოძრაობის “საჭირო” მიმართულებით მიმართვას ემსახურება.

სამხრეთ მკლავში წითელი უფრო მეტია და ის უფრო აქტიურიც არის. აქაც მისი ზესწრაფვა ცენტრალურ ღერძს მიუყვება - წმ. გიორგის მოსახსამი, ველუმი “თომას დარწმუნებაში”, მარიამის სარეცელი “შობაში”, მარიამის მაფორიუმი და ანგელოზის ფრთები “ხარებაში”, არქიტექტურა კამარის ორივე სცენაში და, ბოლოს, ჯვარი კამარის ქიმში.

სამხრეთი მკლავის ქვედა რეგისტრის სცენებშიც არის სამი ძლიერი წითელი ჰორიზონტალი, სამივე სემანტიკურად ტადართან დაკავშირებული - “მიძინებაში”, სადაც მარიამის სარეცელის გადასაფარებელს ლიტურგიული მნიშვნელობა აქვს²⁰, “თომას დარწმუნებაში” და “საიდუმლო სერობაში”, სადაც წითელი ველუმი ნეკულებსამებრ, ინტერიერის მისათითებლადაც არის გამოყენებული, უფრო მეტად კი სწორედ ტადრის და კრესაბმელის თემის ხაზგასასმელად. ამ ორ სცენაში, სადაც ცისფერი, მწვანე და ფირუზისფერი ჭარბობს, ველუმების წითელი მკაფიოდ ელერს და ლიტურგიული მსხვერპლის თემას აძლიერებს. წითელი ჰორიზონტალი საკმაოდ ძლიერად არის გამოყოფილი “შობაშიც” - მარიამის სარეცელი. აქ მისი ორივე საზრისი არის გახსნილი - განკაცებისა და მსხვერპლის ფერი, ანუ ღოგმა და ლიტურგია.

ამდენად, თუ ჩრდილოეთ მკლავში წითლის “განვითარება” ხდება უფრო ვერტიკალურ ხაზზე და ამ კედლის კომპოზიციური აგების ზეადმავალ რიტმს პასუხობს, სამხრეთ კედელზე წითელი ფერადოვანი ლაქების უფრო ჰორიზონტალურ განვითარებას ვხედავთ.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სამხრეთ მკლავში, კერძოდ კი “ამაღლებაში”, “საიდუმლო სერობასა” და “თომას დარწმუნებაში” გამოყენებულია ფირუზისფერი, რომელიც ტადრის სხვა ნაწილებში უფრო იშვიათად გვხვდება (მაგ., ორნამენტები გუმბათის კედლის სარკმლებში). იგი თავისებურ “ნათებას” იძენს ინტენსიური ღურჯის გვერდით. ფირუზისფერი სწორედ ამ თავისი “ნათებითა” და არამატერიალურობით არის გამომსახველი და შესაძლოა, ამიტომაც გამოიყენეს დღის განათებისას კონტრაქტურში აღქმად კედელზე. თუმცა, ეს ოსტატთა ინდივიდუალური ფერადოვნული “გემოვნების” შედეგიც შეიძლება იყოს.

მართლაც, კოლორიტული მთლიანობის მიუხედავად, ტადრის ცალკეულ ნაწილებს ფერადოვნული გადაწყვეტის გარკვეული თავისებურებაც ახასიათებს, რაც შეიძლება აიხსნას როგორც ამ ნაწილებში მომუშავე ოსტატთა ინდივიდუალური კოლორიტული “გემოვნებით”, ასევე ტადარში შუქის მოძრაობისა და განაწილების ხასიათით. მაგალითად, ჩრდილოეთ კედელზე, რომელიც უფრო ინტენსიურად

20 А. Н. Овчинников, Символика Христианского искусства, М., 1999, гл. 140.

ნათდებოდა დღის შუქით, კოლორიტი უფრო ცივია, ხოლო სამხრეთ კედელზე, რომელიც ერთგვარად «კონტრაქტურში» აღიქმება და უფრო წრდილშია მოქცეული, ფერადოვნება უფრო თბილია და წითლის ინტენსიუობაც აქ მეტია²¹. ამით მიიღწევა ერთგვარი ფერადოვნული წინასწარობა სხვადასხვაგვარად განათებული ორი მკლავის მოხატულობას შორის.

საგულისხმოა ასევე, რომ გვერდით მკლავებში მეტობს ღურჯისა და მწვანის ძალიან ექსპრესიული წყვილები, ოქრას ტონებით გამთბარი და წითლის მკაფიო და დინამიკური ჩანართებით გაცოცხლებული. თეთრის დიდი ლაქები, კამარების ქიმში ჯვრებისა და ნიადაგის ზოლების გარდა, ნაკლებად გამოიკვეთება სამოსებსა და საგნებზე, თუმცაღა საკმაოდ ინტენსიურია მეფეთა რეგისტრში, მათი სამოსების ღორღინებზე²².

თეთრი უფრო ინტენსიურად გამოიყენება დასავლეთ კედელზე, სადაც წითელი ნაკლებია, ყოველ შემთხვევაში რამდენადაც ახლა ჩანს, და ამიტომ კედლის ცენტრში, ბაბილონის სახმილის ცეცხლის ენების სიწითლე ძალიან ექსპრესიულად უდერს, “აირეკლება” წმინდანთა ნახევარფიგურების სამოსში და გვირგვინდება კამარის ორი დიდი ჯვრის მედალიონებში.

მოუხედავად წითლის ამ აქტიურობისა, ყინცვისში საერთო კოლორიტულ გადაწყვეტაში იგი სრულიად სხვა უდერადობას იძენს, ვიდრე ტიმოთესუბანში და ბეთანიაში. ყინცვისში ძირითად ფერთა წყვილებს ქმნის ღურჯი და მწვანე, ღურჯი და თეთრი. წითელი მათთან დაპირისპირებულია და მათი გამომკვეთი, მაგრამ არა წამყვანი. საერთოდ, ყინცვისში, წითელ ფერს, ტიმოთესუბნისგან განსხვავებით, უფრო დაქვემდებარებული როლი აქვს, თუმცა კი, სწორედ ნაკლები ზომის სიბრტყეებზე გამოყენების გამო ის უფრო მეტეორ აქცენტებს ქმნის.

ყინცვისში წითელი საღებავი (სინგური, სინგურ-ნარევი წითელი ოქრა ან კადმი) ყვითელ სარჩულზე იდება, რაც მას შუქმნათობას მატებს, ის თითქოს “შიგნიდან” ნათდება. ყინცვისში გამოყენებული წითელი თავისი ქრომატული ბუნებით განსხვავდება, მაგ., ბეთანიის მოხატულობისაგან, სადაც, განსაკუთრებით გვერდით მკლავებში, სინგურს უფრო დრმა ჟოლოსფერი შეფერილობა აქვს, ის უფრო იასამნისფერისკენაა “მოდრეკილი”, (მაგ., მროკავი წმ. დავით წინასწარმეტყველის კაბა სამხრეთ კედელზე). თუმცა ამ ტაძრის საკუთრებულში, წინასწარმეტყველთა რიგში, წითელი უფრო ინტენსიურია, კადმის ტონალობას იძენს და უფრო ემსგავსება ყინცვისში გამოყენებულ ელფერს.

ყველაზე მეტ ექსპრესიულობას წითელი ტიმოთესუბნის მოხატულობაში იძენს, სადაც სწორედ იგი ქმნის წამყვან ფერადოვნულ მელოდიასა და ქცენტებს. არც ვარძიაში, არც ბერთუბანში, არც ყინცვისში წითელი არ არის ესოდენ გამომსახველი, როგორც ტიმოთესუბანში: დაწყებული გუმბათში ძლევის ჯვრის მოგიზიტირებელ მრავალშრიანი დიდებითა და დამთავრებული დასავლეთ მკლავში სამოთხის ბრწვეულების ცეცხლოვანი ნათებით.

ვარძიაში ფერადოვნება გაცილებით უფრო “თავდატყერილი” და დაბალანსებულია,

21 В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, М., 1986, გვ. 67.

22 იტალიელმა რესტავრატორებმა, რომლებმაც 1997 წ. ჩაატარეს ყინცვისის მოხატულობის ტექნიკური კვლევა, გამოთქვეს აზრი, რომ ღამას ფიგურაზე დადებული ყვითელი საღებავი არის ყვითელი ქრომი, რომელიც 1818 წელს გამოიგონეს. ნაკლებ დამჯერებელია, რომ “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევებაში” არის ნარინჯისფერი ქრომი, ასევე 1818 წ. შექმნილი (ეტყობა გულისხმობენ მთას მარცხენა ნაწილში). ასევე მიაჩნიათ, რომ წითელი წმ. გიორგის მოსახამზე გადახატულია (S. Vedovelo and M. Gittins, Report of the mission to the church of St. Nicholas at Kintsvisi, CBC, Rome, 1997, გვ. 28). ალბათ, აქ დამატებითი ტექნიკური კვლევა იქნება ჩასატარებელი

უფრო სიმუქისკენ მიდრეკილი, თუმცა ეს, ცხადია, დროის ზემოქმედების შედეგად უნდა იყოს; იკორთაში კი გაცილებით უფრო თბილი კოლორიტია, ოქრის ტონების მეტობით.

ბეთანიის ამჟამინდელი კოლორიტი ძლიერ სახეცვლილია, გამუქებულია, თუმცა საფიქრებელია, რომ ფერთა გაჯერებულობა და კონტრასტები აქ ნაკლები იყო, ყოველ შემთხვევაში XIII საუკუნის დამდეგს შესრულებულ ნაწილში. მონაცრისფრო-მოცისფრო ელფერი ამჟამად მთელი მოხატულობის გამაერთიანებლად ჟღერს და ყველაზე “ქრომატულ” ნაწილად საკურთხეველი გვევლინება.

ბერთუბანში ასევე წყნარი კოლორიტული შეფარდებებია, თუმცა სრულიად სხვაგვარი, ვიდრე ყინცვისში. აქ უფრო მაჟორული ფერადოვანი გამაა. რადგან ლაქვარდი ფონისათვის არ გამოიყენება, დომინანტური პოზიცია არ უკავია, თუმცა თავისი სიკაშკაშის, გაჯერებულობისა და შექმნათობის გამო ის აქაც წამყვანი ფერია თბილი, ღია ოქროსფერისა და თეთრის გარემოში, საკურთხეველში თეთრი და ცისფერი ყვავილებით აფეთქებული ბუჩქები კი ნამდვილად სამოთხის ასოციაციას ქმნის – იმდენად დახვეწილია და ნათელი.

საერთოდაც, ყველა მოხატულობას, ცხადია, თავისი წამყვანი ფერადოვანი წყვილები თუ ტრიადები აქვს. მაგ., ბერთუბანის სატრაპეზოს მოხატულობაში ერთმანეთს ღურჯი და ღრმა მუქი წითელია შეწყობილი²³; მაცხვარიშში – მოცისფრო-რუხი და მოწითალო-ყავისფერი²⁴, ბოჭორმაში – ოქრო-სინგური-ლაქვარდი²⁵. ტიმოთესუბანსა და ბეთანიაში წითელი წყვილდება თეთრთან და ცისფერთან. წითელი და ღურჯი – ამ ორი ფერის ურთიერთობა ფერადოვნულად დიდ დაძაბულობას და დრამატულობას ქმნის²⁶. ყინცვისში კი სიწყნარე და სიმშვიდე არის მთავარი, ამიტომაც წითლის და ღურჯის შეფარდება არ არის წამყვანი, არათანაბარმნიშვნელოვანია, თუმცა ექსპრესიული.

ყინცვისის კოლორიტი იგება საკმაოდ დიდ ფერადოვანულ ინტერვალებზე (მაგ., შექმნათი ღურჯი – თეთრი – მწვანე), მაგრამ ამ ინტერვალების უდერაღობა წყნარია და არ არის ისეთი დრამატული, როგორც მაგ., ტიმოთესუბანში. დიდი მოწესრიგებული ფერადოვანი ინტერვალები მოხატულობის პარმონიულობას განაპირობებს. ყინცვისში ეს ინტერვალები სხვადასხვა ბუნებისაა და საბოლოოდ აწონასწორებს და აერთიანებს ერთმანეთს, სიმშვიდის განცდას ბადებს (безшумные цвета²⁷). ამ მხრივ იგივე ტიმოთესუბნის მოხატულობას უფრო “ხმაურიანი” კოლორიტი აქვს. ფერადოვანი ინტერვალები იქაც დიდია, მაგრამ განვითარება უფრო ნახტომისებურია, რადგან სხვადასხვა გაჯერებულობის ფერების ქრომატულ დაპირისპირებაზე იგება (წითელი – თეთრი – ზურმუხტისფერი). ყინცვისში კი, იქ სადაც არის ძლიერი ქრომატული ინტერვალი (მაგ., ღურჯი და თეთრი, ან ღურჯი და წითელი), ის “ნეიტრალდება” ფერების თანაბარი სინათლით და შექმნათობით, ხოლო ქრომატულად მცირე ინტერვალების (მაგ., მუქი შინდისფერი და მოწითალო-ყავისფერი; ან ოქრა და თეთრი) გამომსახველობა კი განსხვავებული შექმნათობით იზრდება. ასე რომ, ერთი მხრივ, გვაქვს საკმაოდ დრამატული კონტრასტები

23 А.Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974, გვ. 112.

24 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись. გვ. 199.

25 ცისფერი და მწვანე აქ სხვაგვარად არის დაკავშირებული, ვიდრე ყინცვისში, ფერადოვან კარკასს ქმნის ცისფრის წიადში წითლისა და ყვითლის მახვილები ა.ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის გვ. 82.

26 Н. Н.Волков, Цвет в живописи, გვ. 60.

27 А.Овчинников, Роспись Ачи, как одно გვ. 7.

(ღურჯი-წითელი, წითელი-თეთრი), მეორე მხრივ კი, სიმშვიდე და ჰარმონიულობა იმის გამო, რომ ინტერვალები განსხვავებულ სინათლეზე არ იგება და, ამ მხრივ, ლაქები თანაბარმნიშვნელოვანია.

ყინცვისში ღურჯი, მწვანე და წითელი მაქსიმალურად გაჯერებულია. საგულისხმოა, რომ აქტიურად ქრომატულ ფერად უდერს აქ თეთრიც. როგორც აღინიშნა, წითლის განვითარება უფრო ვერტიკალურად ხდება, ხოლო თეთრისა და ღურჯის – უფრო ჰორიზონტალურად. ეს ორი კოლორიტული მიმართულება აწონასწორებს ერთმანეთს და აძლიერებს ამ მოხატულობისთვის დამახასიათებელი დიდებული სიმშვიდის განცდას.

ყინცვისში დომინანტური ფერისა და კოლორიტული ტრიადის გამოკვეთის მიუხედავად, ყველა ფერი ერთნაირად მუდგვრია, არ ხდება მათი ტონალური დაქვემდებარება ან ტონალური ნიშნით გაერთიანება. ამ მოხატულობაში ფერთა ყველა მახასიათებლიდან, რა თქმა უნდა, შექმნათობა არის მთავარი.

ვინაიდან ფორმის მოდელირება ძალიან რბილია და გამჭვირვალე²⁸, ფერის ლაქის მთლიანობა არ ირღვევა. ეს სიბრტყოვანება, ფერადოვანი ლაქის მთლიანობა განაპირობებს ფერის ძლიერ გამომსახველობას²⁹ მაგ., ვარძიაში ფონის ორივე ნაწილი – როგორც ცა, ასევე მიწა – ძლიერ დანაწევრებულია ვარსკლავებით და დიდილოებით, რომელთაც თავისი სემანტიკური დატვირთვა აქვთ (სამოთხე) და მათი დეკორატიული უდერადობაც საკმაოდ ძლიერია, ამიტომ ნიადაგის მწვანეცა და ზეცის ღურჯიც ისე არ კაშკაშებს, როგორც ყინცვისში – მათი სუფთა ქრომატული გამომსახველობა შესუსტებულია.

ყინცვისში ფერადოვანი რიგების განვითარება კიდევებიდან ცენტრისაკენ და ზევიით ხდება, რაც ძალიან დინამიკურს ხდის ამ გაწონასწორებულ და თითქმის უძრავი ფიგურებით შედგენილ კომპოზიციებს³⁰. ფერადოვანი რიგები და ჯაჭვები განაპირობებს ალქმის დინამიკურობას³¹. ფერთა ქრომატული კონტრასტები იწვევს დინამიკურობის განცდას, ვინაიდან აიძულებენ თვალს იმოძრაოს, რაც თითქმის ეპასუხება მრევლის მოძრაობას ტაძარში. იქნებ ღირს იმის გახსენებაც, რომ პატრიარქ ფოტიოსის ქადაგებაში საუბარია სწორედ გამოსახულებათა ალქმისას მნახველის მოძრაობაზე³². საერთოდ, ბიზანტიურ ეკფრაზისებში ხელოვნების ნაწარმოებების აღწერისას დიდადაა გამოკვეთილი თვალის მოძრაობა³³.

როგორც აღინიშნა, ყინცვისის მოხატულობაში საკმაოდ ბევრი ელფერი და ფერადოვანი ტონი არის გამოყენებული, მაგრამ მის ფერადოვნებას ძირითადად ლაქვარდის უდერადობა განსაზღვრავს. ფართობის გამოთვლა რომ შეიძლებოდეს, ღურჯი, ალბათ, 70% დაიკავებდა.

შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს შორის თითქმის ვერ ვნახავთ ნაწარმოებს, რომელშიც ლაქვარდის ფერადი ესოდენ უხვად და გამომსახველად ყოფილიყო გამოყენებული.

ეს ძვირფასი მინერალური საღებავი, რომლის საუკეთესო მასალა ავღანეთიდან, ბადახშანიდან ჩამოჰქონდათ, ადრეც და შემდგომ ხანაშიც აქტიურად გამოიყენებოდა

28 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись . . . გვ. 205; А. Вольская, Росписи . . . გვ. 141; Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой . . . გვ. 89.

29 Н. Н. Волков, Цвет в живописи, გვ. 60.

30 А. Овчинников, Роспись Ачи, как . . . გვ. 5.

31 Н. Н. Волков, დასახ. ნაშრ., გვ. 70.

32 В. Н. Лазарев, История Византийской живописи, გვ. 65

33 J. Gage, Colour and Culture, გვ. 57.

მხატვრობაში, განსაკუთრებით მაღალი დონის დაკვეთების დროს (მაგ., საბერეგბოს №7 ეკლესიის აწ გაშავებულ ფონზე (X ს.), დოდოსრქის ეკლესიის კონქში (XI ს-ის დამდეგი), კუმურდოს საკურთხეველში (XI ს-ის დამდეგი), იშხნის ტაძრის გუმბათში (XI ს-ის პირველი მეოთხედი), ბერთუბანში (XIII ს-ის დასაწყისი), გარეჯის “ნათლისმცემლის” მონასტრის მთავარ ტაძარში (XIII ს-ის დამდეგი), ახტალაში (XIII ს-ის დასაწყისი), უდაბნოს “ხარების” ეკლესიაში (XIII ს-ის ბოლო მეოთხედი), გელათის გვიან მოხატულობაშიც კი). ლაჟვარდის ეღერადობით, ტონალობით, შუქმნათობით ყველაზე მეტად ყინცვისისას გარეჯის “ნათლისმცემლის” მონასტრის მთავარი ტაძრის მოხატულობა ემსგავსება, თუმცა ამჟამად ის იმდენად დაზიანებულია, რომ ძნელია მისი ფერადოვნების სრულყოფილი წარმოდგენა და დახასიათება.

ასევე მნიშვნელოვანია ლაჟვარდი ბიზანტიურ და ახლო აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნების მხატვრობაშიც (ტოკალი კილისეს ახალი ეკლესია კაპადოკიაში, X ს., სტუდენიკა სერბიაში, 1208/9, ლაგუდერა კვიპროსზე, 1192, სან ანჟელო ინ ფორმის იტალიაში, XII ს-ის მიწურული და სხვ.); თუმცა სწორედ ყინცვისში არის მიღწეული ამ ძვირფასი შუქმნათი საღებავის მაქსიმალური ფერადოვნული გამომსახველობა. ფაქტიურად, იგი განსაზღვრავს ამ ფერწერული ანსამბლის მხატვრულ სახეს, და არა მხოლოდ მხატვრულს.

საქმე მხოლოდ ამ ძვირადღირებული საღებავის რაოდენობში კი არ არის, არამედ მისი გამოყენების თავისებურებაშიც. მართლაც, ცისფერი ფონები არ არის რაღაც იშვიათობა ქართულ მხატვრობაში (იშხნის გუმბათი (XI ს-ის დასაწყისი), ატენის საკურთხეველის აფსიდი (XI ს-ის ბოლო მეოთხედი), ბოჭორმა (XII ს-ის პირველი ნახევარი), ბეთანია (XII-XIII სს.), “ნათლისმცემელი” (XIII ს-ის დამდეგი), ახტალა (XIII ს-ის პირველი მეოთხედი) და მრავალი სხვა), მაგრამ ჩამოთვლილი ნიმუშებში მაინც ყინცვისისაგან განსხვავებული ფერადოვნული ეფექტი იქმნება. რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია მხატვრობის დაზიანების ხარისხი, სხვა ფერების სახეცვლილება და სხვა, დროით-ფიზიკური ფაქტორები. მაგრამ უამთა სიავით გამოწვეულ ამ სახეცვლილებებსაც თუ გავითვალისწინებთ, ყინცვისის მოხატულობა მაინც სრულიად უნიკალური ფერადოვნებით იქნება გამოირჩეული.

ყინცვისის მოხატულობაში ლაჟვარდის განსაკუთრებული გამომსახველობის ასახსნელად, უპირველეს ყოვლისა, საყურადღებოა, რომ იგი დადებულია არა მუქ (ნაცრისფერ თუ შავ) სარჩულზე, (როგორც ეს უმეტესად კეთდებოდა, მაგ., საბერეგბოში, ბოჭორმაში, ბეთანიაში და სხვა)³⁴, არამედ საგანგებო ნივთიერებით გაპოხილ ბათქაშზე³⁵.

ლაჟვარდი მინერალური საღებავია, რომელსაც დაფარვისუნარიანობა დაბალი აქვს, თანაც ძალიან ძვირია. ამიტომ იგი ხშირად იდება მუქ რუხ ან სხვა ფერის მუქ სარჩულზე, რითაც მას ოპტიკური სიმკვრივე ენიჭება, რაც საშუალებას იძლევა ის ეკონომიურად იქნეს გამოყენებული. ყინცვისში ლაჟვარდი ძალიან უხვად, სქლად და მკვრივად არის დადებული, მუქი სარჩულის გარეშე, და არა

34 Е.Л.Привалова, Роспись Тимотесубани, Тб., 1980, გვ. 167, შენიშვ. 60.

35 ეს ნივთიერება წებოვანი ბუნებისა უნდა ყოფილიყო და თითქმის უფერული, ოღნავ მოყვითალო ელფერის მქონე. მისი ქიმიური შემადგენლობის იდენტიფიკაცია ჯერ-ჯერობით ვერ მოხერხდა. მაგრამ რაც უნდა იყოს ეს, ჩვენთვის ამ შემთხვევაში მნიშვნელოვანია, რომ ეს სარჩული (ეჭვობა, წებოვანი ნივთიერება ძნელად დასამაგრებელი მინერალური საღებავის ბათქაშზე უკეთ შესატყობლად მოიშველიეს). ფაქტიურად უფერულია და ლაჟვარდის ეღერადობას არ ცვლის. ასევე უნდა იყოს გამოყენებული იგი, მაგ., ბერთუბანში, კუმურდოში, გარეჯის “ნათლისმცემელში” (ვიზუალური დაკვირვებით).

თხელ ღესირებად მუქ სარწულზე, როგორც ეს ხდება ხოლმე (მაგ. საბერებში №7-ეკლესიაში, სადაც ლავეარდის ფენის ჩამოცვენამ მუქი სარწული გამოავლინა და საერთო ფერადოვნებას ერუ ეღერადობა მიანიჭა).

პიგმენტის ფერადოვნულ გამომსახველობაზე დიდ გავლენას ახდენს თვით გამოყენებული საღებავის სტრუქტურაც ანუ მისი დამზადების წესი. ყველამ, ვისაც კი საღებავი თავის ხელით გაუკეთებია, იცის, რომ მინერალური პიგმენტი რაც უფრო წვრილად არის დაფქვილი, მით უფრო ღია ფერისაა, მსხვილად დაფქვილი – კი უფრო მუქ ელფერს იძენს. როგორც ჩანს, ყინცვისშიც პიგმენტის დამზადების ეს წესი არის გამოყენებული, ანუ ტონალური სახესხვაობები მინერალის დაფქვის (ფრაქციულობა) თავისებურებით მიიღწევა. ყინცვისში მას მსხვილი კრისტალები აქვს, რომლებშიც კვარცისა და თაბაშირის მინარევებიც შეიქმნება³⁶.

დაფქვის ხარისხი ზემოქმედებს ფერის კიდევ ერთ მახასიათებელზე – შუქმნათობაზე. მინერალური საღებავის კრისტალური ბუნება განაპირობებს მის სხივოსნებას, ვინაიდან ლაქვარდში არის მინის მსგავსი პირიტის, ოქროს ან ვერცხლის მცირე ნაწილაკები. რაც უფრო სქლად არის დაფქვილი მინერალი, მით მეტია კრისტალთა წახნაგების ფართი და შესაბამისად, შუქის არეკვლის ძალა. ძველად შუქმნათობა ზოგჯერ უფრო ფასობდა, ვიდრე თვით ფერი³⁷.

ყინცვისის მოხატულობის ფერადოვნული გამომსახველობისათვის მნიშვნელოვანია მისი გამოყენების კიდევ ერთი თავისებურება: ლაქვარდი დაღებულაა არა მხოლოდ ფონებზე, არამედ დიდი რაოდენობით სამოსებზე, ორნამენტებში, ფონის ელემენტებში, რამდენიმე სცენაში კი – შარავანდებზეც (“ჯოჯოხეთის წარმოცეცვნა”). სხვა ძეგლებში, სადაც ლაქვარდის ფონებია, ეს საღებავი შესამოსელებსა და სხვა ელემენტებზე არც ისე დიდი რაოდენობით გამოიყენება, ანუ ხაზგასმულია მისი “ფონობა” მაგალითად, ტოკალი კილისეში ღურჯი ძალიან ინტენსიურია, მაგრამ თითქმის არ არის გამოყენებული სამოსებზე, ყოველ შემთხვევაში ასეთივე ინტენსივობით, ნიადაგის ზოლი კი სულაც მწვანეა.

ამიტომ ფერადოვნული ეფექტიც სულ სხვაა. ღურჯს ფაქტიურად მხოლოდ ფონის ფუნქცია რჩება, ის სხვა ფერების გამომსახველობის გაზრდასა და შემცირებაზე მუშაობს და ყინცვისის დარი ყოვლისმომცველობა არა აქვს. ასევეა ლაგუდერაში (1194), სტუდენიცაში (1208/9) და სხვ. ასეა ჩვენშიც – იშხანში, ბოტორმაში, ბეთანიაში და სხვ. სხვათაშორის, ბერთუბნის სატრაპეზოში (XIII ს-ის დასაწყისი) არის ღურჯზე ღურჯის დადების შემთხვევები, თუმცა არც ისეთი ოდენობით, როგორც ყინცვისში. თანაც ბერთუბანში ღურჯი უფრო მუქია, ყინცვისში კი ერთგვარად ბერლინის ლაქვარდის ელფერი დაკრავს, დიდილოს ფერი აქვს³⁸; მთავარი განსხვავება კი სწორედ შუქმნათობაშია.

ყინცვისში “ღურჯის ღურჯზე” დადება იმდენად ინტენსიურად ხდება, რომ მთელი მხატვრობა ფაქტობრივად შუქმნათი ლაქვარდით არის გამსჭვალული.

მაგ., “პურით ზიარებაში”, მოციქულთა კვართები უმეტესად ღურჯია, ამის გამო კომპოზიციის ქვედა ნაწილში მათი სამოსის კალთებით მიიღება თითქმის ისეთივე ინტენსივობის და სიგანის ღურჯი პორიზონტალი, როგორც ფონის ზოლი ზედა ნაწილში; ეს ზოლი მარცხნიდან მარჯვნივ ვითარდება და ქრისტეს კვართის მუქი, ღრმა, დაუნაწევრებელი სიღურჯით სრულდება.

36 ყინცვისის ტაძრის კედლის მხატვრობაში გამოყენებული პიგმენტების კვლევა ნაატარა ქართული კედლის მხატვრობის ტექნიკური კვლევის ცენტრის “ბეთანიის” ღირეკტორმა ნ. კუპრაშვილმა.

37 L. James, Light and Colour გვ. 33.

38 T. Velmans, A. Alpagó Novello, Miroir de L'Invisible, გვ. 50.

ტექნიკურმა ანალიზმა აჩვენა, რომ ლაჟვარდის კრისტალები თითქმის ყველა საღებავში არის დამატებული. ამის გამო, ყველაფერს აქ მოღურჯო იდუმალი ნათება ეფინება³⁹. ლურჯი ფერი თითქმის ყველაფერშია შეუონილი და ესეც ხელს უწყობს იმ უნიკალური ეფექტის შექმნას, რომელიც განსაზღვრავს ამ ფერწერული ანსამბლის თვალისმომჭრელ სიმშვენიერეს.

ფერადოვნული გამომსახველობისათვის მნიშვნელოვანია ლურჯი ლაქების დაუნაწევრებლობა. მაგ., სტუდენიცაში, რომელსაც სამართლიანად აღარებენ ყინცვისს, ფონის დიდი ლურჯი სიბრტყეები ხან მოზაიკის იმიტაციით, ხან წარწერებისა და ორნამენტების ოქროს “ბადეებით” არის დაფარული და ა.შ., რაც საკუთრივ ლურჯის ელერადობას საკმაოდ ამცირებს.

ყინცვისში ლურჯი რამდენიმე ადგილას ისეთი ღრმა და ინტენსიურია, რომ ყველა სხვა ფერი მასში ინთქმება. თვით ეს ლურჯი (ღრმა ცისფერი) რამდენიმე ელფერით არის წარმოადგენილი, ზოგ ადგილას კი (მაგ., აფრებში) ლაჟვარდის მაგივრად ახურიტია გამოყენებული, რომლის შექმნათობა ნაკლებია. ფერწერული დამუშავების მანერა ანუ გაღიადებებისა და მკრთალი გამჭვირვალე გამონათებების გამოყენება განაპირობებს ფერის მრავალ ტონალობას. ყველაზე მუქი და ინტენსიური ლურჯი არის მარიამის სტოლაზე კონქში, ქრისტეს ქიტონზე “სიარებაში”, “ჯვარცმაში”, “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში”, “თომას დარწმუნებაში” ლურჯის ეს ტონი ფონის ინტენსიურ ტონზე უფრო ღრმა და მუქია და შესაბამისად, დიდია მისი გამომსახველობაც.

ლაჟვარდის გამოყენება ტონალური დიფერენციაციით ხდება: სუფთა მკერივი ლაჟვარდის ფენა, მხოლოდ მუქი ლურჯი შავი ხაზებითაა დასერილი; ისეთივე ლურჯი, ოღონდ თეთრი გამონათებებით; უფრო ღია ფერის ლურჯი თეთრი გამონათებებით, მონაცრისფრო – ცისფერი მუქი რუხი ნახატით და მკრთალი გამონათებებით; ნაცრისფერი, ზედ ლურჯი ნახატით.

აი, მაგ., სტუდენიცაში, რომელიც კოლორიტის მხრივ თანადროული ბიზანტიური ნაწარმოებებიდან ყველაზე ახლოს არის, ალბათ, ყინცვისთან, რამდენიმე განმასხვავებელი ნიშანია: ლურჯს მუქი სარწული აქვს; მასზე უხვად არის ნახმარი ოქრო და, როგორც გ. ბაბინი აღნიშნავს, ლაჟვარდი და ოქრო ერთად მინანქრის ეფექტს ქმნიან⁴⁰. ყინცვისში კი მუქით გაუდენთილი, თითქმის დემატერიალიზებული ზედაპირის ეფექტი მიიღება.

სტუდენიცაში სამოსებზე და სხვა ელემენტებზე ლურჯი ისე ჭარბად არ არის გამოყენებული, როგორც ყინცვისში, და თუ არის, ერთი ტონით მაინც უფრო ღიაა ფონზე, მაშინ როცა ყინცვისში განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფიგურებზე ძალიან ღრმა ლურჯია (მაგ., მარიამის სამოსი ჯვარცმასა და კონქში,) თანაც ასეთ ადგილებში ლურჯის სიმუქე და სიღრმე გაძლიერებულია იმით, რომ ის მხოლოდ მუქი ლურჯივე ხაზებით არის დამუშავებული, თანაც საკმაოდ მენხერად, ყოველგვარი გაღიადებებისა და გამონათებების გარეშე. ა. ვოლსკაია აღნიშნავს, რომ ბერტუბანში მთავარი ფიგურები სწორედ ლურჯით გამოიყოფა. ასევეა ყინცვისში. მთავარ ფიგურებს – ქრისტეს და მარიამს არც სინგურისფერი სამოსები აცვიათ და არც თეთრი – ლურჯი აქ სუფიერი იერარქიის უადრესობას შეესატყვისება – “უპატიოსნესსა ქერუბიმთა და აღმატებით უზესთაესსა სერაფიმთასა”

სტუდენიცას მსგავსად, ლაგუდერას თითქმის თანადროულ მოხატულობაშიც

39 ა.ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის გვ. 94.

40 S.Čirković, V.Korać, G.Babić, Le Monastère de Studenica, Belgrade, 1986, გვ. 70.

ფონის ღურჯი ტონი ფიგურებსა და საგნებზე ზუსტად არ მეორდება. თანაც, იქ ძლიერია ღურჯის დრამატული კონტრასტი წითლის დიდ სიბრტყეებთან⁴¹. ბანკოვოს საძვლეს მოხატულობაში კი ღურჯი საერთოდაც “იკარგება” წითლის, მწვანისა და თბილი ოქროსფერი ოქრის გარემოში⁴², ხოლო ინტენსიური მოდელირება კი ერთგვარად ანელებს ქრომატულ ექსპრესიას. ასევე “არააქტუალურია” ღურჯი ფერი ელადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძრის მოხატულობაში (XII ს-ის მიწერული), რომელიც ბევრი თვალსაზრისით გარეგნულად “ჰგავს” ქართულ მხატვრობებს, თუმცა მისი ფერწერული “ენა” მაინც სულ სხვაა. აქ კოლორიტული ეფექტი დაქვემდებარებულია მოდელირებას, თანაც სწორედ რომ ღურჯის მინიმალური მონაწილეობით. ღურჯის გამოყენების მხრივ, ალბათ, ბევრად უფრო გვიანი ფერაპონტეს ტაძრის მოხატულობა (1502-1503წწ.) შეიძლება გავიხსენოთ, სადაც ღურჯის ელერადობაც და მწვანესთან დაწევილებაც თითქმის ისეთივე ექსპრესიულია, როგორც ყინცვისში.

ღურჯი თავისი ფერადოვნული გამომსახველობით საკმაოდ აქტიურია ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაში (და თანაც არა მხოლოდ ყინცვისის თანადროულეებში, არამედ უფრო ადრეულ ნიმუშებშიც, მაგ., ადიშის ოთხთავი (897წ.), ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარი (1030წ.), გელათის ოთხთავი, (XII ს.) და სხვ.), თანაც არა მხოლოდ იკონოგრაფიულად აუცილებელ ელემენტებზე. განსაკუთრებით ექსპრესიულია ის ზატიკის (A-734) მინიატურებში, რომლებიც ბევრი სხვა თვალსაზრისითაც უახლოვდება და ენათესავება ყინცვისის მოხატულობას (მონუმენტურობა, ლაკონიურობა, ხაზთა სინაზე და სიმსუბუქე და სხვ.), თუმცა ცოტა უფრო ადრეული პერიოდით თარიღდება – XII საუკუნის პირველ ნახევარი.

რაც შეეხება ხატწერას, ქართულ ფერწერულ ხატებს შორის ღურჯი ფერი მაქსიმალურად გამომსახველია მესტიის მუხეუმის XII საუკუნის მაცხოვრის ხატზე.⁴³

ღურჯი, თანაც ესოდენ შუქმნათი, უფრო სამეფისკარო და დედაქალაქურ დაკვეთებში გვხვდება. იგი თითქმის არ არის სვანურ მხატვრობაში, რაჭაში, გარეჯში კი უფრო XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე ჩნდება, თუმცა მწვანეს ორივეგან იყენებენ. ამდენად, ღურჯი ერთგვარად პრივილეგირებულ, “ელიტარულ” ფერად წარმოგვიდგება.

შუქმნათი ღურჯის ესოდენ ინტენსიური გამოყენება ყინცვისის მოხატულობაში, ცხადია, ბევრწილად, მისი სიმბოლური მნიშვნელობითაც არის განსაზღვრული.⁴⁴

41 S.Čirković, V.Korać, G.Babić, იქვე, სურ. 55-63.

42 E.Бакалова, Бачковската костница, София, 1977, სურ. 31, 32, 59. 65, 100.

43 ლავეარდის გამოყენებას ქრისტიანულ კედლის მხატვრობაში ნ. ტიერი კავკასიას უკავშირებს, საიდანაც იგი კაპადოკიასა და შემდეგ ბიზანტიურ სამყაროში გაერცვლდაო, საქართველოში კი ირანიდან, სასანიანთა დროს შემოვიდაო. N.Thierry, L'emploi du lapis-lazuli en peinture monumentale au X^e s. en Cappadoce et en Transcaucasie, ქართული ხელოვნების ნარკვევები, II, (თბილისი, 2002), 53. ჩვენში მართლაც არ ჩანს ლავეარდის საბადოები, თუმცა ვახუშტი იხენიებს ლავეარდის მოპოვების ფაქტს.

44 ექვე ადრექრისტიანულ ხანაში მოხაიკური თუ ფრესკული გამოსახულებათა ფონად ან შარავანდების ფერად ინტენსიური ღურჯის გამოყენება მხოლოდ ხილულ ცახთან ასოციაციით არ ეოფილა განპირობებული – ღურჯი ოქროსა და თეთრს ენაცვლება როგორც ღვთაებრივი ნათლის, ზეცათა სასუფეველის ფერი. ღურჯი – ზეციურის, მარადიულის, ბრწყინვალეების, ღვთაებრივი სიბრძნის ფერია; მაცხოვრის მანდორლები ხშირად ღურჯია (J.Gage, Colour and Culture, გვ. 73, J.Gage, Colour and Meaning გვ. 59) იგი ერთდროულად ნათელსაც განასახიერებს და წვედო-აღსაც – ანუ თვალშეუდგომლობას ღვთაებრივი ნათლისა. თუმცა მას ზოგჯერ საპირისპირო დატვირთვაც აქვს (J.Gage, Colour and Meaning გვ. 73), მაგ., სან აპოლინარე ნეოვოში ღურჯით

ეინცვისის ფერადოვნების ძირითადი ტრიადა: ღურჯი მწვანესთან და თეთრთან⁴⁵ შეხამებაში, სემანტიკურად ურთიერთკავშირში იძლევა საზრისს – სამოთხე, უფლის საუფლო, სულიწმინდა – ზეცათა სასუფეველი.

ძალიან გამომსახველია ეინცვისში ღურჯი ფერის ურთიერთობა მწვანესთან (წმ. ბასილი კესარიელის თქმით, ღურჯი და მწვანის წყვილი ყველაზე დამამშვიდებელი ფერებია)⁴⁶. ამ მხრივაც აქ უნიკალურ ფერადოვნულ გადაწყვეტასთან გვაქვს საქმე. ეინცვისის თანადროულ სხვა ქართულ მოხატულობებში (ვარძია, ბერთუბანი, ბეთანია, ტიმოთესუბანი, გარეჯის “ნათლისმცემელი”) ლაქვარდისა და მწვანის ასევე საკმაოდ აქტიურად გამოყენება, თუნდაც XI-XII საუკუნეებთან შედარებით (მაგ., ატენი, ბოჭორმა), მაგრამ ამ ფერების “კუთრი წონა” ფერწერულ ზედაპირთან მიმართებაში, როგორც ითქვა, ნაკლებია, ვიდრე ეინცვისში.

თავისთავად ღურჯი-მწვანის ფერადოვნული წყვილი საკმაოდ მდგრადი ნიშანია სხვადასხვა დროის ქართულ მხატვრობებში – ატენი, გელათი, ეინცვისი, და შესაძლოა რაღაც ძველ ტრადიციის არსებობას მიანიშნებდეს⁴⁷.

და მაინც, ღურჯი-მწვანე წყვილი ასეთი სიხშირით, როგორც ეინცვისში გვაქვს, სხვაგან იშვიათია. ღურჯი-მწვანე ფერადოვნული წყვილებია გუმბათში ვედრების რიგში, უმეტესი ანგელოზების სამოსზე; “ზიარებებში” მოციქულთა სამოსზე, წმ. არტემის შესამოსელში, ბემის ანგელოზების ფიგურებზე, “ჯვარცმის” ფერადოვნულ გადაწყვეტაში; “სამ ერმაში” ანგელოზის (იგივე ქრისტეს) ფიგურაზე და სხვ. ღურჯისა და მწვანის პრიორიტეტი, როგორც აღვნიშნეთ, ერთგვარ “მონოქრომულობას”, “ცივ დისტანცირებულობას” ანიჭებს მხატვრობას. ღურჯი და მწვანე სპექტრში ერთმანეთის გვერდით მდებარე ფერებია, არა-კონტრასტული, შესაბამისად, მათი “ერთად ყოფნა” მშვიდია. ამთან, მწვანეცა და ღურჯიც მინერალური საღებავებია, ანუ კრისტალური სტრუქტურა აქვთ და გაცილებით უფრო ძლიერად აირეკლავს შუქს, ვიდრე მიწის საღებავები. ამასთან, მწვანე ღურჯსა და წითელს შორისაც არის და აწონასწორებს მათ⁴⁸.

მწვანე სემანტიკურად სულიწმინდის, უფლის ცხოველმყოფელობის, სიკოცხლის, სიმაწვილის ფერია – “და ვითარმედ იგი არის მომცემელი ყოველთა საზრდელისაი, რამეთუ ყოველივე თესლი და მყოფი მწვანისფერ იქმნების და კუალად გამოაცხადებს”⁴⁸.

აღნიშნულია აპოკალიფსურ ხილვაში “თიკანთა” და მათი თანმდევი ანგელოზები საპირისპიროდ კრავების სიუთრისა. ღურჯი – არსებათა საიდუმლოს ფერი, ტრანსცენდენტური ფერი, მისი ნათება ყველაზე სპირიტუალურია; აღთქმის კარავი ცისფერია (რიცხვთა, 4: 6-12); იგია სიმშვიდე და უწინადაობა (E. Sendler, *The Icon, Image of the Invisible*, გვ. 152-155). ღურჯი – ღვათუბრივი ჭეშმარიტების აღმნიშვნელი – (A. H. Овчинников, *Символика Христианского искусства* გვ. 107). გამოცხადებაში უფლის საყდარი საფირონისაა და ა.შ. ასე რომ, ღურჯის სიმბოლური დატვირთვა დიდია და ძირითადად ზეცათა სასუფეველთან და უფლის ნათელთან ასოცირდება. წმ. დიონისე არეოპაგელის მიხედვით, ღურჯი ცის ფერთან ასოცირდება, ამიტომ ყველაზე ნაკლებ მატერიალურია და გრძნობადი, მას ყველაზე მეტი სულიერი მომხიბლაობა აქვს და ტრანსცენდენტური სამყაროს განსახიერებაა, ხოლო მარადიული ღვათებრივი ჭეშმარიტება, ღმერთი არის “ხენათელი წყვდიადი” (B. B. Бычков, *Эстетическое значение цвета в восточно-христианском искусстве*, გვ. 135, 137).

45 J. Gage, *Colour and Culture*, გვ. 61.

46 Т. Вирсаладзе, *Фрагменты фресковой росписи главного Гелатского храма*, ქართული ხელოვნება, 5, თბ., 1959, გვ. 196.

47 E. Sendler, *The Icon, Image of the Invisible*, გვ. 155.

48 ნ. ჩიქოვანი, *ფერთა აღმნიშვნელი ღექსიკის სემანტიკისათვის “იოვანეს გამოცხადებისა და მისი თარგმანების” მიხედვით*, თბ., 1978, გვ. 17; დიონისე არეოპაგელი, *კიური ეპარქიის შესახებ*,

მწვანე გამოყენებულია უმეტესი სახეების სარწულად და მსუბუქი ჩრდილები მომწვანო ელფერისაა. მწვანისა და ღურჯის შორის არის ის ფირუჭისფერი, რომელიც რამდენიმე სცენაში ეღერს (მაგ., “თომას დარწმუნება”, “საიდუმლო სერობა”, “ჯვარცმა”) ძალიან კრიალაა და ღურჯთან შეხამებაში საკვირველ ნათებას იწეებს – სამხრეთ კედელზე ეს შეხამება მეტად ეფექტურია. სწორედ ეს ქრომატიული წყვილი განსაზღვრავს ყინცვისის სახელგანთქმული ანგელოზის ფიგურის ფერადოვნულ გამომსახველობას.

როგორც აღინიშნა, შუა საუკუნეებში ფერი, როგორც იკონოგრაფიული ელემენტი, ნაკლებ ფასეულია, ვიდრე მისი სიმბოლური მნიშვნელობა, მართლაც, იკონოგრაფიულად მდგრადი ფერებიც კი, როგორც ჩანს, საკმაოდ ფართო ვარიაციებს ექვემდებარება⁴⁹. ამ მხრივ ძალიან საგულისხმოა სწორედ ანგელოზის სამოსის ფერები სცენაში “მენელსაცხებლე დედები ქრისტეს საფლავთან” ორ დიდ სარკმელს შორის, ფაქტიურად კედლის ცენტრში ღურჯ ფონზე გამოსახულ წითელ-ოქრისფერ ღოდზე მჯდომ მთავარანგელოზს ღურჯივე კვართი აცვია, მსუბუქად დამუშავებული ამჟამად განაცრისფრებული გამონათებებით, და ღრმა, შუქმნათი მწვანე მოსასხამი, რომელიც დაფარულია მხოლოდ რკალური ხაზების დინამიკური ნახატი, ყოველგვარი, თუნდაც მსუბუქი მოდელირების გარეშე. ეს შეხამება ღურჯისა ღურჯთან და მწვანესთან მართლაც, რაღაც “არა-ამქვეყნიურია”, ძალიან ექსპრესიული და მშვენივრად შეხამებულია მძლავრად მოქმედი ფრთების ბუმბუღების სხვადასხვა ინტენსივობის წითელს, თეთრსა და ღურჯს.

ამგვარად, ყინცვისში “მენელსაცხებლე დედებში” მთავარანგელოზს თეთრი სამოსი კი არ მოსავს, არამედ ცისფერი და მწვანე – თუმცა სახარების ტექსტში საგანგებოდ არის მითითებული მისი სამოსის “სპეტაკი” ანუ თეთრი ფერი. და ასეა არა მხოლოდ ამ ნაწარმოებებში. მაგ., ატენში ანგელოზს აცვია მწვანე მოსასხამი და მოწითალო ქიტონი⁵⁰; ფავნისში – თეთრი ტუნიკა და ცისფერი პიმატიონი⁵¹; ბეთანიაშიც მას ცისფერი და მწვანე ფერები მოსავს, ისევე როგორც გელათისა და ჯრუჭი II – ს ოთხთავეების ზოგ მინიატურაში (XII ს.). ასე რომ, ანგელოზის სამოსის ფერი ყინცვისის ამ სცენაში სულაც არ არის გამონაკლისი. ამავე დროს, მაგ., საფარაში (XIV ს.), მისი სამოსი მთლიანად თეთრი ფერისაა, მაგრამ იქ სხვა კოლორიტული გარემოა და უკვე სხვა სტილიც. ასევე ბიზანტიურ მხატვრობაში, მაგ., ყინცვისის თითქმის თანადროულ მილესეევას მოხატულობაში, (XIII ს-ის პირველი მესამედი), ანგელოზს ქათქათა თეთრი სამოსი აცვია, თანაც ნახატი მინიმალურად დამუშავებული⁵².

ყინცვისის მოხატულობაში ანგელოზის სამოსის “არა-იკონოგრაფიულ” ფერადოვნებას როგორც წმინდა მხატვრული, ასევე სიმბოლური ახსნა შეიძლება პქონდეს: ღურჯისა და მწვანის ფერებით მისი ფიგურა ზეცათა სასუფეველისა და სულიწმინდის სიმბოლურ ელერადობას ღებულობს⁵³. მეორე მხრივ, კონკრეტულად

სადგომისმეტყველო კრებული, 3, თბ., 1987, გვ. 272; ა.ოქროპირიძე, ქრისტიანული სახისმეტყველები-სათვის, სპექტრი, 1, (1998), 47; E. Sandler, The Icon, Image of the Invisible, გვ. 152, 158.

49 L. James, Light and Colour, გვ. 101.

50 თ.ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, სურ. 99.

51 Е.Л.Привалова, Павии, Тб., 1977, გვ. 29.

52 იქ საერთოდაც ძალიან ნათელი ფერებია – ფონი, ღოღი, მენელსაცხებლე დედების სამოსი და სხვ. ამდენად, აქ მეტი ტონალური ერთიანობაა და ნაკლებად ქრომატიული ინტერვალები. თანაც მილესეევას მოხატულობის სტილი გამოკვეთილად ფერწერულ-ცხოველხატულია, ილუზიონიზმის გარკვეული ნიშნებით. С.Радойчић, Милешева, Београд, 1963, ტაბ. XI.

53 ა.ოქროპირიძე, ქრისტიანული სახისმეტყველებისათვის, გვ. 44-51.

ყინცვისის მოხატულობის ამ კონკრეტული კედლის შემთხვევაში ესოდენ უდიდესი ფიგურის მთლიანად თეთრად შემოსვა სრულიად დაარღვევდა მოცემული ზედაპირი როგორც მხატვრულ, ასევე სემანტიკურ მთლიანობას. ცნობილია, რომ ფერისცვალებაშიც კი ხშირად ქათქათა თეთრის (“სპეტაკის”) ნაცვლად მაცხოვრის სამოსისათვის მწვანე ფერს იყენებენ ხოლმე⁵⁴. ასე რომ, ამ კოლორიტულ გადაწყვეტაზე სემანტიკური და წმინდა მხატვრული ფაქტორები ერთდროულად მუშაობდნენ.

ყინცვისში ღურჯი მეტ ექსპრესიულობასა და შუქის განსაკუთრებულ ძალას თეთრთან შეხამებისას დებულობს. საზოგადოდ, შუა საუკუნეების მხატვრობაში მიღებული ზეცის სიმბოლო – ცისფერზე არანაკლებ ადგილს უნიკთო ნათლის სიწმინდის აღმნიშვნელი – თეთრიც⁵⁵ იკავებს.

თანაც ამ ფერადოვან წყვილს და საკუთრივ თეთრ ფერს დრმა სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს⁵⁶. მაგ., ღურჯი და თეთრი ბერთუბანში – სამოთხეს განასახიერებს. ღურჯი და თეთრი ყინცვისის განედლებულ ჯერებზე – ასევე სამოთხის აღმნიშვნელია. სიტყვა სპეტაკი “გამოცხადებაში” მრავალჯერაა ნახმარი (1:14; 2:17; 3:4 და სხვ.) და სხვა განმარტებებთან ერთად, – “უწინარეს საუკუნეთა ყოფნა”, “მარჯვენით მამისა დგომა”, “სათნოება”, “ხარება”, – “სამოთხეში ყოფნასაც” გულისხმობს⁵⁷.

ყინცვისის მოხატულობაში თეთრით შესრულებულია ნიადაგის ზოლები, შარავანდები, სამოსები, ფონის ელემენტები, ორნამენტები, წარწერები. ანუ ეს ფერიც საკმაოდ დიდ ფართობებს მოიცავს. საინტერესოა, რომ ვიზუალური აღქმის გარკვეული კანონზომიერებით, როცა მოხატულობის მთელი ფონი თეთრია (მაგ., როგორც ატენში), თეთრის ქრომატული გამომსახველობა უფრო ნაკლებია – იგი აღიქმება მხოლოდ როგორც ნეიტრალური ფონი – კედელი, ვიდრე მაშინ, როცა იგი ფონის მხოლოდ ნაწილს მოიცავს და ღურჯთან არის დაწყვილებული, როგორც ყინცვისში – აქ მისი ქრომატული გამომსახველობა – თეთრობა – გაცილებით ძლიერდება.

ყინცვისის შემთხვევაში ყურადღებას იქცევს თეთრი ფერის გამოყენება ნიადაგის ზოლისათვის, რასაც, როგორც ჩანს, სამოთხის თემა (ანუ ცხოვნება) შემოაქვს მოხატულობაში⁵⁸. საზოგადოდ ნიადაგის ფერი უფრო მუქია ხოლმე (მწვანე, ყავისფერი, მუქი ოქრა და სხვ), ხოლო ფონის ზედა, “ცის” ნაწილი უფრო ნათელი, მსუბუქი, უფრო “ცის” ფერისა.

ყინცვისში კი სწორედ ნიადაგის ზოლია უფრო მსუბუქი, უფრო უწინადი ფერით მოცემული, იმ ფერით, რომელიც ფაქტობრივად შუქს, ნათელს განასახიერებს. ფონის ზედა ნაწილი კი (ანუ ცა) მასთან შედარებით უფრო მუქია, მძიმე. ამით თითქოს ხდება ნიადაგისა და, შესაბამისად, მასზე მდგომი ფიგურების დემატერიულიზაცია, რაც საკმაოდ ეწინააღმდეგება ო. ფირალიშვილის მიერ აქ დანახულ “რეალიზმს”, რენესანსულ სულისკეთებასა და “მიწიერებას”⁵⁹

54 J.Gage, Colour and Meaning, გვ. 70.

55 ა.ოქროპირიძე, ბოჭორმის წმ. გიორგის გვ. 86.

56 E.Sendler, The Icon, Image of the Invisible, გვ. 153-155.

57 ნ.იქივაძე, ფერთა აღმნიშვნელი ლექსიკის სემანტიკისათვის, გვ. 8-9.

58 A.Н.Овчинников, Символика Христианского искусства, გვ. 40, 107-112; ნ.იქივაძე, ფერთა აღმნიშვნელი ლექსიკის სემანტიკისათვის, გვ. 8-9; 3.Схиртладзе, Роспись пещерного храма в Бертубани (исследование по истории грузинской монументальной живописи начал. 13 века), (საკანდიდატო დისერტაცია), ხელნაწერი, თბ., 1987, გვ. 78; E.Sendler, The Icon, Image of the Invisible, გვ. 152-155.

59 ო.ფირალიშვილი, ყინცვისი, გვ. 21, 25 და სხვ.

თეთრი ნიადაგის ზოლები ამავე ეპოქის სხვა ქართულ მოხატულობებშიც არის – მაგ., ბეთანიაში, ბერთუბანში, ოზაანში, ტიმოთესუბანში. მაგრამ იქ სხვა კოლორიტული “წყვილებია” და, შესაბამისად, მათი ფერადოვნული “აკორდის” ელერადობაც სხვაა. მაგ., ტიმოთესუბანში თეთრი უფრო მეტად წითელთან ერთად აღიქმება; ბერთუბანში ბათქაშისფერ თბილ მოოქროსფერ ტონთან შეხამებაში ბეთანიაში კი უფრო დაბალი რეგისტრისა და დაბალი ელერადობის უფრო მუქ ლურჯთან, მეტი ნაცრისფერი რომ გადაჰკრავს. აზრობრივად კი თეთრი ნიადაგის ზოლები ყველაგან სწორედ “სამოთხის” თემას უნდა განასახიებდეს.

თეთრი ფერი, რომელსაც ძველ ქართულში *სპეტაკს* უწოდებდნენ, წმ. ბასილი კესარიელ-კაბადუკიელის მიერ იოანეს სახარების თარგმანებაში განმარტებულია როგორც “უფროისად უწინარეს საუკუნეთა ყოფილი, სათნოება და ბრწინვალება წმიდათა ბრწინვალება, სადაც ღმერთი განისვენებს” ანუ სამოთხე. სწორედ “გამოცხადებაში” მოხსენებულ კრისტალის ზღვასთან აიგივებს ზ. სხირტლაძე ბერთუბნის მოხატულობის ნიადაგის თეთრ ფერს⁶⁰.

ნიადაგის ზოლის თეთრად შეფერვა ერთგვარად მაღლით მოცული აღდგომის ღამის განათების ეფექტს ქმნის – იდუმალებით მოცული მუქი ლურჯი (კა და ღვთაებრივი ნათლით განათებული, განღმრთობილი მიწა. თუ მუსიკალურ ასოციაციას მივმართავთ, ყინცვისის მოხატულობის ფერადოვანი ელერადობა – მინორია, იდუმალება, სისუშე - *безшумные тона*⁶¹. «...ощущается особая тишина, тишина вечности. Это не отсутствие звуков, не вакуум жизни, не тишина могил, но тишина как совершенство гармонии, как полнота бытия, подобно тому, как белый цвет есть не отсутствие цвета, а сияние и полнота всех цветов радуги⁶²; თეთრი მეტაფორულად უწინარეს ყოველთა საუკუნეთა სისუშეა⁶³.

ინტენსიური თეთრი, საკმაოდ სქლად პასტოზურადაც კი არის დადებული ქრისტეს საყდარზე გუმბათში და კონქში მარიამის საყდარზე გადმოფენილ ქსოვილზე, და ორივე შემთხვევაში იგი, ორნამენტით შემკული, განასახიერებს ტრაპეზის საფარს სამსხვერპლოს. თეთრივე არის სამი ყრმის – განმზადებული მსხვერპლის – სამოსი. თეთრის დიდ ღაქებად მოიანს “ზიარების” დიაკვან-ანგელოზების სტიქარონები. წმ. ნიკოლოზის სამღვდელმთავრო სამოსი (მაგ., “კვიპაროსის მოჭრა”) და, ცხადია, ეკლესიის მამათა შესამოსლები.

თეთრი ფერის გამოყენება ლიტურგიული სამოსებისათვის აღნიშნული აქვთ სოფრომში იერუსალიმელს (VI-VIII ს.), გერმანე კონსტანტინოპოლელს (VIII ს.), სიმეონ თესალონიკელს (XV ს.)⁶⁴. თეთრი სამოსი და ქსოვილები, ამგვარად, ლიტურგიას უკავშირდება⁶⁵. თეთრი აქ არის უფლის ხორცის – უხრწნელი სამოსელის ფერი.

60 З.Схиртладзе, Роспись пещерного храма в Бертубани..., გვ. 78.

61 А.Н.Овчинников, Роспись Ачи, как одно из проявлений взаимосвязи..., გვ. 5.

62 Архимандрит Рафаил (Карелин), О языке Православной иконы, გვ. 50.

63 В.В.Бычков, Эстетическое значение цвета, გვ. 134; Архимандрит Рафаил (Карелин), დასახ. ნაშრ., გვ. 69.

64 В.В.Бычков, დასახ. ნაშრ., გვ. 134.

65 სპეციალური ტექნიკური კვლევა არის ჩასატარებელი იმის გასარკვევად პასტოზური თეთრი საღებავის ღაქები თანადროულია, თუ რადაც შემდგომი “გაცხოველების” კვალია. ასეთი, ერთი შეხედვით თითქოს არაორგანული თეთრი მონასმები არის გუმბათში ქრისტეს საყდარზე, გუმბათის ყელის ფონზე, სამი ყრმის სამოსზე, წმ. ნიკოლოზის კვიპაროსის სცენაში, ბაგრატიონთა წინ ქრისტეს საყდარზე და კიდევ რამდენიმე ადგილას. გარკვეული პასტოზურება ამ საღებავისა და მისი საკმაოდ დაუდევრად დადება, ზოგჯერ კონტურების გაუთვალისწინებლად თითქოს “ამოყარდნილია” საერთო ტექნიკური მახასიათებლებიდან – წვეულებრივ აქ ძალიან მკერძი

ორიგენე თეთრ ფერს სიწმინდესთან და რწმენის ჭეშმარიტებასთან აიგივებს⁶⁶.

მართლაც, ყინცვისშიც, თუ დაგაკვირვდებით, თეთრი ყველაზე მეტად გამოიყენება ლიტურგიასთან დაკავშირებულ საგნებზე ან სამოსებზე. სამოსებისა და შარავანდების თეთრი ღაქები ძალიან ექსპრესიულ, მთელი მხატვრობის გამაერთიანებელ რიტმს ქმნის.

ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ყინცვისში მთავარ ფიგურებს თითქმის არ აცვიათ თეთრი და არც წითელი სინგურის სამოსი. წითელიცა და თეთრიც მთავარი ფიგურების გარშემო ერთგარ სემანტიკურ “დაძაბულობის ველს” ქმნიან. მაგ., “ლაზარეს აღდგინებაში” მკაფიო სინგურის ფერით მსახურის ფიგურა არის გამოკვეთილი (ისევე, როგორც თითქმის თანადროულ ხატზე მესტიიდან); “შობაში” წითელი სარეცელი გარს ეხვევა მარიამის ფიგურას; წითელი ველში თავზე ადგას ქრისტეს “თომას დარწმუნებასა” და “საიდუმლო სერობაში” თეთრიც ძალიან თავისებურ კონტრასტულ ელერადობას იძენს, ძალიან თავისებურ კოლორიტულ აქცენტებს ქმნის. მაგ., “სამ ერმაში” ანგელოზი ღურჯ-მწვანე სამოსშია, სამი ერმის პატარა ფიგურებზე კი თეთრი ფერი კიაფობს.

თეთრი ფერი მართლაც რომ თავისი ქრომატულობის მაქსიმუმით არის გახსნილი ყინცვისში. ამ მხრივ, ბერთუბნის ტაძრის მოხატულობაც შეიძლება გავიხსენოთ, სადაც თეთრი ფერის ქრომატული ძალა ასევე ძალიან ექსპრესიულად არის აუღერებული⁶⁷.

ფერის მრავალი მახასიათებლიდან – ტონი, ელფერი, სიკაშკაშე, სიღრმე, სიმაღლე, ინტენსივობა, ელერადობა, შუქმნათობა, სითბო და სხვ., შუა საუკუნეებში, როგორც ვიცით, განსაკუთრებით სინათლე და შუქმნათობა ფასობდა⁶⁸. სწორედ ამ კონტექსტში განიხილება ლითონების – ოქროსა და ვერცხლის გამოყენება მხატვრობაში, კერძოდ კი, კედლის მხატვრობაში. ყინცვისში ოქრო დადებულია კონქსა და ჩრდილოეთ მკლავში ანუ სადაც მზე უფრო ეცემა და იწვევს ბრწყინვას – შარავანდებზე, მაცხოვრის, ღმრთისმშობლის, მეფეთა სამოსებზე. ცხადია, მის გამოყენებას, პირველ რიგში, სემანტიკური მოტივაცია განაპირობებდა⁶⁹. ოქროს ელერადობა და გამომსახველობა ყინცვისის კოლორიტში ახლა ძნელი განსასაზღვრია, იმდენად არის ის აქერცვლილი და ნაკლული. ფაქტია, რომ იგი არ ყოფილა ისე უხვად ნახმარი, როგორც სოპონანასა, სტუდენიცას და მილემშოვოს მოხატულობებში, სადაც მთელი ფონები არის ფურცლოვანი ოქროთი დაფარული, ზედ მოზაიკის იმიტაციით⁷⁰. მეორე მხრივ, თანადროულ ქართულ მხატვრობებში ოქროს ნაკლებად ეხედებით, მხოლოდ ბეთანიაში, ყინცვისის ღმრთისმშობლის ეკლესიაში, ხარების ეკლესიაში და სხვ. ზენობანის XIII საუკუნის დასაწყისის მოხატულობაში ფურცლოვანი ვერცხლია გამოყენებული.

თხელი საღებავის ფენაა. გუმბათის ველში არის რამდენიმე დეტალი, რომელიც დამაფიქრებელია წინასწარმეტყველთა მუხლების დონეზე წრიულად “შენგრეულია” კედელი ზედ ფერწერის ფრაგმენტებით – თითქმის მოხატვის მერე კიდევ დადგეს ხარაწი. ამის ახსნა ახლა ჭირს, მაგრამ არა მგონია, რომ რამდენიმე თეთრი მონასმის გამო ამხელა ხარჯი და ჯაფა გაეწიათ. თუ მოხერხდა ტექნიკური კვლევის ჩატარება, მაშინ შეგვეძლება უფრო მეტი ხიზესტით ვისაუბროთ.

66 L. James, *Light and Colour*, გვ. 530.

67 З.Схиртладзе, *Роспись пещерного храма в Бертубани*, გვ. 78-85.

68 Р.Арнхейм, *Искусство и визуальное восприятие*, М., 1974, გვ. 313-343; L. James, *Light and Colour*, გვ. 14; Н.Н.Волков, *Цвет в живописи*, გვ. 77-85; J. Gage, *Colour and Culture*, გვ. 44.

69 С.Аверинцев, *Золото в системе...*, გვ. 43-53.

70 В.Джурич, *Византийские фрески, Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония*, М., 2000, გვ. 86, 95, 115.

სავარაუდოდ, ოქროს ასისტის იყო ქრისტეს სამოსზე “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში” და, შესაძლოა, “საიდუმლო სერობაშიც” მართალია, სამხრეთ მკლავში ოქროს კვალი არ შეინიშნება, მაგრამ ქრისტეს კვართზე ასისტის ამოცვენის კვალი ნათლად ჩანს. ოქრო არის “ჯვარცმაში” ქრისტეს გამჭვირვალე არდაგის ზედაპირზე წვრილი წერტილების სახით. ამგვარად, ოქროთი კეთდება მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი აქცენტები, გამოიყოფა კონკრეტული გამოსახულებები, რომლებიც უმეტესად აღდგომასა და ექვარისტულ მსხვერპლთან არის დაკავშირებული: წყილელი ღმრთისმშობელი კონქში, “სიარება”, “მენელსაცხებლე დედანი”, “ჯვარცმა”, “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნა”, “საიდუმლო სერობა” (?). ოქროთი (შარავანდები, სამოსი) საგანგებოდ გამოიყოფლია ბაგრატიონთა პორტრეტები.

ოქროს მნიშვნელობის შესახებ ქრისტიანულ ხელოვნებაში უამრავი რამ არის დაწერილი⁷¹. იგი ყველაზე ახლო და პირდაპირი სიმბოლოა ღვთაებრივი ნათლისა, თვით თავისი არა-პიგმენტური, ლითონური ბუნებითაც: პრიალი, ბრწყინვალება, მაქსიმალური შექმნათობა, ცხადია, მასზე ყველაზე პირდაპირი მინიშნებაა. ამიტომაც გამოიყენებოდა ოქრო შარავანდებზეც და ფონზე ზეციური საუფლოს აღსანიშნავად.

“როგორც ოქრო განიწმინდება მინარევებისაგან (ვეცხლში, ისე ადამიანი წამებით განიწმინდება ცოდვებისაგან” (ანდრეა კესარიელ-კაპადუკიელი, 3.18). ოქრო უხრწნელი და უუანგავი ლითონია, ამიტომ მარადისობის აღმნიშვნელიცაა – “გამოცხადებაში” ახალი იერუსალიმი ოქროსია – “ქალაქი იგი ოქროსი წმინდაი მსგავსი ჭიქისა წმინდა” (ანდრეა კესარიელ-კაპადუკიელი, 21.18). მხატვრული მხრითაც, ოქროს ლითონური პრიალი და ბრწყინვალება მშვენიერად ესადაგება ყინცვისის კოლორიტის ცივ ნათებას.

მართლაც, ყინცვისის კოლორიტში ცივი ფერები დომინირებს, რაც ამ დროის მხატვრობისთვის არის დამახასიათებელი⁷². XII საუკუნის პირველი ნახევრის გელათის ნართექსის მოხატულობაში უკვე შეინიშნება ტონების “გაცივება”: ფონის თეთრი ფერი, ცისფერი და მწვანე ძალიან მჭიდრო კავშირშია, ძალიან აქტიურია, თუმცა სახეთა ტონები თბილი ოქროსაა და წითლის კეთრი წონაც საკმაოდ დიდია – აქ ერთგვარი ბალანსი არის თბილ და ცივ ფერებს შორის. “ფერის შექად ტრანსფორმირების ტენდენცია” XII საუკუნის დასაწყისის ბოჭორმის მოხატულობაშიც შეინიშნება⁷³.

თ. ვირსალაძის აზრით, ცივი მწვანისა და ლაქვარდის შეხამება თბილ ტონებთან, თითქოს უძველესი მხატვრული ტრადიციიდან მოდის და მეტ-ნაკლებად ქართული მხატვრობის ყველა ეტაპზე იხენს თავს, განსაკუთრებით ცენტრალური რეგიონების მხატვრობაში, მათ შორის მინიატურებშიც (მაგ., ზატიკი, A-734) და მინანქარშიც კი⁷⁴.

ცივი ფერების “მოძალება” შეუქთან მეტ ასოციაციას ქმნის, თანაც არა მიწიერ, თბილ შეუქთან, არამედ ზეციურ ნათელთან, რომელიც თავისი “არა-ამქვეყნიური ნათებით” სწორედ ცივი არის, გადახრილი “წყვდიადისაკენ”; თეთრი – ლურჯი – მწვანე ცივი შეხამებაა. თუმცა ყინცვისთან შედარებით ბეთანიაში და ტიმოთესუბანში კოლორიტი მაინც უფრო თბილი უღერადობისაა. კოლორიტის “გაცივების”

71 С.Аверинцев, დასახ. ნაშრ.

72 Т.Вирсаладзе, Фрагменты фресковой росписи ..., გვ. 196; ა.ოქროპირიძე ბოჭორმის წმ. გიორგის..., 92-94.

73 ა.ოქროპირიძე, იქვე, გვ. 98.

74 Т.Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 196.

ეს ტენდენცია კიდევ უფრო ძლიერდება XIII ს-ის ქართულ მხატვრობაში. უნდა გარეჯის “უდაბნოს” ხარების ეკლესიის ცივი ყვითლისა და ცისფრის თითქმის არამატერიალურ ნათებაში აისახება.

ყინცვისის მოხატულობაში სახეთა ტონიც საკმაოდ ცივია – ბევრგან მწვანე სარჩულია და ზედ საკმაოდ ცივი ტონის მოყვითალო კარნაცია, რაც კიდევ უფრო ცივ ელერადობას ქმნის. მწვანე ჩრდილები, როგორც დაფენილი შუქი, ერთგვარ ფერ-სინათლედ მოძრაობს ფორმაზე⁷⁵. ოქროს ლითონური ბრწყინვალეობა კარგად ესადაგება ამ ცივსა და შუქმნათ კოლორიტს.

ყინცვისში ფორმის მოდელირება ძალიან მსუბუქია, სხვადასხვა ფერზე სხვადასხვა ძალის და ასევე განსხვავებული კონტექსტით. (მაგ., ზოგან ღურჯი მოდელირებულია საკმაოდ მკაფიო თეთრებით (“სულიწმინდის მოფენა”), ზოგან კი საერთოდ არ არის მოდელირებული (ქრისტეს კვართი “ზიარებაში”).

უნდა აღინიშნოს, რომ კონტრასტული ფერებით მოდელირება (როგორც, მაგ., ვლადიმირში) აქ არსად ჩანს, და, ბიზანტიურისგან განსხვავებით, საზოგადოდ არ ახასიათებს ქართულ მხატვრობას⁷⁶.

ყინცვისის მოხატულობის ფერადოვნებაში გარკვეული წვლილი შეაქვთ ფერად შარავანდებს, რასაც ზოგი მკვლევარი ქართული მხატვრობის დამახასიათებელ ნიშნად მიიხსენებს⁷⁷.

განსხვავებით ტიმოთესუბნისგან, სადაც ფერადი შარავანდები მნიშვნელოვან როლს თამაშობს საერთო მხატვრულ-სემანტიკურ ქარგაში, ყინცვისში, ერთი შეხედვით, ასეთი მრავალფერადოვნება არ შეიმჩნევა, თუმცა არც სრულიად ერთგვაროვანი ყვითელი შარავანდები გვაქვს, როგორც ამ პერიოდის ბიზანტიურ მოხატულობებში, (მაგ., ნერეზი, ვლადიმირი, ლაგუდერა, სტუდენიკა და სხვ).

რასაკვირველია, ფერთა დეფორმაცია რამდენადმე აძნელებს ახლა შარავანდების ფერადობის მხატვრული ეფექტის განსაზღვრას, ზოგ რისამე თქმა კი მაინც შეიძლება. ყინცვისში შარავანდები რამდენიმე ფერისაა: ფურცლოვანი ოქროს შარავანდებია შემდეგ სცენებში: – ბაგრატონთა პორტრეტები და ქრისტეს ხატი მათ წინ, ანგელოზი “მენელსაცხებლედ დედებში”, ქრისტე “ზიარებაში”, ქრისტე “ჯვარცმაში”, მარიამი და ქრისტე კონქში. სხვაგან ოქროს შარავანდები თითქმის არსად ჩანს, ანუ კონცენტრირებულია საკურთხეველსა და ჩრდილო მკლავში.

თეთრი შარავანდი ღურჯი ჯვრით – თითქმის ყველა სხვა სცენაში მოსავს ქრისტეს.

თეთრი შარავანდები, რომლებიც განსაკუთრებულად ძლიერად აღნიშნავს სამოთხეში წმინდანთა ყოფნას და ხსნას: წინასწარმეტყველნი გუმბათის ყელში, ეკლესიის მამები, წმინდანები დასავლეთ კედელზე, წმ. მეომრები, მახარებლები აფრებში, ანგელოზები “შობაში”, და სხვ.

ყვითელი შარავანდები – წმ. ნიკოლოზი და წმ. სილიბისტრო აფსიდში, მოწამეები და წინასწარმეტყველები გუმბათის ყელში.

ამჟამად რუხი ფერის, თავდაპირველად, სავარაუდოდ, სურიჩხი (მონარინჯისფრო წითელი, ოდონდ უფრო ჩამქრალი, ვიდრე სინგური და ნაკლებ კაშკაშა): ეკლესიის მამები, ზიარების ანგელოზები, სამი ერმა;

სინგური (ამჟამად გაშავებული): დავითი “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში” წმ.

75 ა.ოქროპირიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 83.

76 Т.Вирсаладзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 195; ოქროპირიძე ა, “ბოჭორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა”, 145.

77 Т. Velmans, A. Alpago Novello, დასახ. ნაშრ., გვ. 52; Е. Привалова, , Роспись Тимотесубани, გვ. 182. შენიშ. 33.

ნიკოლოზის ეკლესიაში ასეთი შარავანდი სხვა არ ჩანს. ხომ არ ნიშნავს... ეს დავითის გამოხატულ გამოყოფას, როგორც ბაგრატიონთა წინამორბედისა?

ღურჯი შარავანდის ერთადერთი შემორჩენილი ნიმუშია სოლომონის შარავანდი “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში” იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, სოლომონი, როგორც იდეალური მეფე – თამარის პროტოტიპია, ამავედროულად მამა-ძის თემის ამსახველია და როგორც ძე დავითისა, ქრისტეს – ძეს უიგივლება (სოლომონი – დავითის ძე – ქრისტე). საზოგადოდ, ქრისტეს ცისფერი შარავანდი (მაგ., რავენის ხანტა კონსტანციაში, V ს.) სწორედ მისი ღვთაებრივი არსის აღმნიშვნელია.

საკმაოდ უცნაურია წმ. იოანეს შარავანდი “ჯვარცმაში” – პასტოზურად, ცომივით დადებული ფენა, თითქოს რაღაცის სარჩულად გამოხატული. იქნებ ფურცლოვანი ვერცხლის დასამაგრებლად? ასეთივეა შარავანდი წმ. იოანე ნათლისმცემლისა “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში”.⁷⁸ ახლა ძნელი სათქმელია, რა იყო ამ “სარჩულის” ნამდვილი დანიშნულება.

როგორც ვნახეთ, თუმცა ტიმოთესუბნისნაირი მრავალფეროვნება (მაგ., სინგურისა და ზურმუხტისფერი შარავანდების მონაცვლეობა) ყინცვისში არ არის, მაინც გვაქვს შარავანდების ფერების გარკვეული დიფერენციაცია, რაც დამატებით რიტმულ აქცენტებს ქმნის.

მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ ფერადი შარავანდები წმინდა ქართული მოვლენაა⁷⁹, არ არის სწორი – ბიზანტიური სამყაროს მოხატულობებში ფერადი შარავანდები ბევრ ძეგლშია, თუნდაც, მაგ., ხატმებრძოლეობის წინა ხანაში (რავენისა და რომის მოზაიკებში), ანდა შემდგომ ხანაში, თუნდაც მაგ., ნეო მონის მოზაიკებში (XI ს.).

სხვა საქმეა, როგორ გამოიყენება ეს ნაირფეროვნება, წმინდა დეკორატიულად, თუ უფრო ღრმა სემანტიკური მნიშვნელობით⁸⁰.

შარავანდი თავისი ბუნებით ნათელს განასახიერებს და აღნიშნავს, და როგორც ასეთი, ერთმნიშვნელოვანია. შარავანდი ნათლით მოსიღებას გამოხატავს (წმ. სიმონ თესალონიკელი) “он указывает на благодать, сияние и действенность в них (святых) безначального и бесконечного Бога, определяет сопричастность личности с сущностью Бога Единого. По Христианским понятием Бог есть свет и нимб в этом случае лишь часть условно отделенная от целого”⁸¹. შარავანდის ფორმაც და ფერიც იმთავითვე გარკვეულ შინაარსს მოიცავდა.⁸²

78 ანალიზებშია ასევე, რომ წმ. იოანეს შარავანდი არის გაშავებული ტყვიის თეთრა, ნათლისმცემლის შარავანდში კი არის ლაქვარდი, თუმცა აქაც, ეტყობა, ტყვიის თეთრა იყო. ეს საგანგებოდ განსახილველია. რატომ დასჭირდათ ასეთი სქელი გრუნტის დადება, მაშინ როცა იქვე მეფეების შარავანდების ფერები სრულიად გლუვად არის დადებული.

79 T. Velmans, A. Alpago Novello, დასახ. ნაშრ., გვ. 52; E. Привалова, დასახ. ნაშრ., გვ. 182, შენიშ. 33.

80 D. Mouriki, The mosaics of Nea Moni in Chios, vol. I, Athens, 1985, გვ. 272.

81 А. Н. Овчинников, Символика Христианского искусства, გვ. 10, 22, 33

82 შარავანდის ფერთა სიმბოლურობა VII ს-დან უკვე ჩანს (А. Н. Овчинников, Символика Христианского искусства გვ. 35), მამა ღმერთის ღურჯი ნიშბი თეთრი ჯვრით არის წინაუწეება ძის ჯვარცმის და აღდგომის. თეთრი – სამოთხის ნათელი; ღურჯი ჯვარი ქრისტეს თეთრ შარავანდზე – სიბრძნე და ზეციური არსი ძისა; ერთდროულად ღურჯი და წითელი – მარადიული ზეცა და აღდგომა. შარავანდის წითელი ფერი – ნიშანი აღდგომისა А. Н. Овчинников, Символика Христианского искусства გვ. 37, 38). აჭის წმ. გიორგის XIII ს-ის II ნახევრის მოხატულობაში ქრისტეს ეველა “მიწიერ” სცენაში აქვს ვარდისფერი ნიშბი, ხოლო ეედრებაში, ამაღლებაში, მიძინებაში (“ზეციურ” სცენებში) – ყვითელი (Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб., 1989. ფერადი შარავანდები არის მაცხვარიშშიც – ყვითელი, მოყვითალო-ყავისფერი, მონაცრისფრო-ცისფერი (გვ. 147, 199). ბევრია ფერადი შარავანდები სვანეთის ადრინდელ მოხატულობებშიც, მაგ., იფხში.

სხვადასხვა ფერების გამოყენებით ხდება გარკვეული სემანტიკური აქცენტების დასმა, მაგ., ჩვენს მიერ აღნიშნულ “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში” დავითის და სოლომონის გამოყოფა ფერადი შარავანდებით განკაცების თემის ხაზგასმაც არის⁸³, და, ამავედროულად, კონკრეტულად ამ ტაძრის კონტექსტში, ბაგრატიონთა საგვარეულოს წარმომავლობაზე აკეთებს აქცენტს, რაც “იესეს ძირის” გამოხატვითაც არის ხაზგასმული.

ყინცვისის მოხატულობაში არის რამდენიმე ფერი, რომელიც თითოჯერ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თითქოს საცდელად არის გამოყენებული, მაგ., ღვინისფერი წმ. სამონას სამოსზე, ნარინჯისფერი ოქრა (წმ. ელიას სამოსზე გუმბათში, ქრისტეს კვართი და მთა “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნაში”, ჩრდილოეთი სარკმლის მეუღაბნოების სამოსი). ასევე მხოლოდ რამდენიმე ადგილას არის ზურმუხტისფერი – გუმბათის ეკლის სარკმლების ორნამენტებში და დასავლეთი მკლავის კამარაზე (მცირე ზომის მედალიონში ჩაწერილი ჯვრის ფონი).

მთლიანობაში ყინცვისის მოხატულობა ძალიან ერთიანია კოლორიტულად, მაგრამ დეტალებში შეინიშნება განსხვავება ოსტატებს შორის, მაგ., სახის დამუშავებაში. აქ რამდენიმე ფერადოვან გადაწყვეტას ვხედავთ – მწვანე სარჩული დამუშავებული ცივი ყვითელნარევი თეთრით, მსუბუქი მწვანე ჩანრდილვით და თითქმის შეუმჩნეველი გამოთეთრებებით; მეორე მანერაა - თბილი ოქროსფერი ოქრის სარჩული, გაღიადებების რამდენიმე ფენით, მოწითალო ჩრდილებით, წითელი ტუჩებით და ყირძით. ყინცვისში თითქმის არ გამოიყენება ფერადი ნახატი, ანუ სახის ნაკეთების მუქი ნახატის წითელი ხაზებით დუბლირება და სხვა.

წინასწარმეტყველთა რიგში სახის სარჩულიც ცოტა სხვა ფერისაა, უფრო ზეთისხილისფერი და უფრო მონაცრისფრო-მოყვითალო კარნაციით. ყველა ეს ზემოხსენებული ნიშანი რამდენიმე ოსტატის მონაწილეობას მიგვანიშნებს.

სამწუხაროდ, სახეები ძველ მოხატულობებში ძალიან დაზიანებულია და ბევრი შედარების შესაძლებლობას როდი გვაძლევს. თუმცა, ნათლად ჩანს, რომ იკორთის XII საუკუნის მეორე ნახევრის მოხატულობის სახეების თბილი ოქროსფერი ოქრა სულ სხვაგვარია, ვიდრე ყინცვისისა; ასევე განსხვავებულია ბეთანიის მუქი ზეთისხილის ფერი ან მოაგურისფრო თბილი ოქრის სარჩული თუ ტიმოთესუბნის მარიამის სახის ზეთისხილისფერი სარჩული.

ამავე პერიოდის ბიზანტიურ ძეგლებში სახის დამუშავებაში გაცილებით მეტი ფერებია და, რაც მთავარია, მათი შეხამებები უფრო კონტრასტულია, უფრო მკვეთრი ფერადოვნულად, მაგ., მიღეშეკას ანგელოზის სახე⁸⁴.

ცხადია, დღევანდელი შთაბეჭდილებები მთლიანად და ყოველთვის არ შეესაბამება თავდაპირველს. ასლი-რეკონსტრუქციის შესრულების დროს ნათლად ჩანს, რამდენად უფრო ინტენსიური იყო ფერთა ელერადობა შუა საუკუნეებში; თვით ძეგლებზეც ხომ არის სრულიად “ქორფად” შემორჩენილი ადგილები, მაგ., იმავე ყინცვისში, აჭში, უბისაში და ბევრ სხვა მოხატულობაში, რომლებიც ფერთა ინტენსივობით ერთგვარ “შემაშფოთებელ” შთაბეჭდილებასაც კი ქმნის ჩვენი თანამედროვე თვალისათვის თითქოს მიუღებელი “გაჯერებულობითა და ელერადობით” მაგრამ მთავარი არის არა ცალკეულ ფერთა რეგისტრი და ელერადობა, არამედ მათი შეხამება და დაკავშირება. სწორედ ამაში ვლინდება ამა თუ იმ კულტურული წრის თუ ეროვნული ფორმათგანცდისა და ფერთამეტყველების თავისებურებები.

83 A.D.Kartsonis, Anastasis, The Making of Image. New Jersey, 1986, გვ. 198.

84 С.Радойчић, Милешева, Београд, 1963, ტაბ. XI.

ამ მხრივ კი ქართული მხატვრობისათვის დამახასიათებელი ნიშანია ფერადოვნულ შეხამებათა თავდაჭერილობა და ჰარმონიულობა, მაშინაც, როცა მაღალი უღერადობის და ინტენსივობის ფერებია გამოყენებული.⁸⁵ თ. კირსალაძე ამ ნიშნით განსხვავებს ქართულ ნიმუშებს ბიზანტიურისაგან:

“Такая строго ограниченная тональность в большей или меньшей степени характерна для всей грузинской монументальной живописи раннего периода, что существенно отличает ее от современного византийского искусства.»; «Современные им византийские мозаики, также следующие различным колористическим традициям, в целом более полихромны. Будь то холодная зеленоватая гамма мозаики Луки Фокидского, или более теплая гамма Дафни – и в тех и в других обильно применены яркие в несколько сил света и тени, иногда данные контрастирующим, т.н. дополнительным тоном, создают большую раздробленность цветового пятна, создают переходную тональность, меняющую основной локальный тон, а вместе с ним и гамму росписи.

В этой манере сказываются переживания «живописной», иллюзионистической традиции позднеантичного искусства эллинистического периода, которую византийское искусство сохранила в более чистом виде”⁸⁶.

მართლაც, თანადროულ ბიზანტიურ მხატვრობასთან შედარებისას ეინცვისში თვალში გვხვდება დიდი, ქრომატულად დაუნაწევრებელი ფერადოვანი ლაქების ექსპრესიული რიტმი და დიდ ინტერვალებზე აგებული ფერადოვნული რიგები, ფერთა თითქმის თანაბარი გაჯერებულობითა და სინათლით. აქ არ არის კონტრასტული ფერებით დამუშავება; არ არის ტენდენცია ტონალური გაერთიანებისა, როგორც მაგ., იგივე ვლადიმირში, ან ბანკოვოში, ან ლაგუდერაში. სტუდენიცაშიც კი მოდელირება და ფერადოვანი ლაქის დანაწევრება მაინც საკმაოდ ძლიერია.

კიდევ ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის კოლორიტისა დაკავშირებულია განათებასთან. ფერის აღქმაზე და მოხატულობის კოლორიტულ გამომსახველობაზე უდიდეს გავლენას ახდენს განათება, ბუნებრივი თუ ხელოვნური⁸⁷ ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობის გარჩევისას ა. ვოლსკაია აღწერს, თუ როგორ იძენს გამომსახველობას და როგორ იცვლება ფერები მზის სხვადასხვა განათების დროს⁸⁸.

ტაძრის ინტერიერში შუქი მუდამ მოძრაობს, დღისითაც და ღამითაც. ეს მოძრაობა თვით მრევლის და სამღვდელოების მოძრაობასთან ერთად, წირვის დროს, ფერის აღქმის და ფერადოვანი შთაბეჭდილების საკმაოდ განსხვავებულ სურათს ქმნის.

ეინცვისის ტაძარში ბუნებრივი განათება ყველაზე ეფექტურია დილას და საღამოს. არა იმდენად შუქის ინტენსივობის, არამედ მისი თანაბრობის მხრივ. ამ დროს გამოსახულებები უკეთ ჩანს⁸⁹ და, რაც მთავარია, განსაკუთრებით უღერს ლურჯი და თეთრი⁹⁰. ეს სწორედ ის დროა, როცა ტაძარში ჯამისწირვის მსახურება მიმდინარეობს. ასე რომ, ერთიანი სივრცითი ხატი სწორედ დილასა და საღამოს დროს იქმნება. შუადღეზე სამხრეთი სარკმლებიდან შემოსული აქტიური შუქი,

85 Т. Вирсаладзе, Фрагменты фресковой росписи..., გვ. 195; Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 204; А. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, გვ. 128.

86 Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись..., გვ. 202; Т. Вирсаладзе, «Фрагменты фресковой росписи..., გვ. 194;

87 L. James, Light and Colour, გვ. 8.

88 А. Вольская, Росписи средневековых..., გვ. 113.

89 Н. Н. Волков, Цвет в живописи, გვ. 25; J. Gage, Colour and Culture, გვ. 45.

90 L. James, Light and Colour, გვ. 8.

პირიქით, თითქოს ანაწევრებს და აქეცმაცებს სივრცეს და არათანაბრად ანათებს სხვადასხვა ნაწილს. დღის განათებისას მეტად მოდის წინ წითელი და თბილი ფერები, საღამოს და აისზე კი ღურჯი და თეთრი ფერები “ქადაგებენ”

განსაკუთრებით შექდება გუმბათი – ის პირველი “ნათდება” დილას და ბოლო “ქრება” საღამოს. ამიტომ მწუხრისა და აისის უამრავ გუმბათი, თეთრი ფონებით და ღურჯ ზეცაზე მოციაგე თეთრი ჯვრით, განსაკუთრებულად არაამქვეყნიური არამიწიერი, ზეციური წარმოგვიდგება დანარჩენ, უფრო ჩაბნელებულ და უკვე ნამქრად სივრცესთან მიმართებაში.

ფერადოვნება სულიერი საწყისის გადმოცემის უმნიშვნელოვანესი მხატვრული საშუალებაა, რომლის ემოციური ზემოქმედება მლოცველზე ძალიან ძლიერია, ისევე როგორც მისი სიმბოლური გამომსახველობის შესაძლებლობები. ამ თვალსაზრისით ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის კედლის მხატვრობა მართლაც რომ სრულიად განუმეორებელი და უნიკალური ნაწარმოებია, რომელშიც “ფერებით ქადაგება” უმაღლესი მჭერმეტყველების დონეზე არის აყვანილი.

Mariam Didebulidze

Colour Arrangement of the Early 13th C. Murals of the Kintsvisi Church of St. Nicholas

Colour arrangement is among the peculiarities of the medieval Georgian mural painting outlined by T. Virsaladze; more than once had she paid special attention to the colour gamut of Kintsvisi murals, which is quite natural – colour, firstly, the lapis lazuli, defines the impression left from the murals, it is saturated with meaning, at the same time uniting manners of several painters working in the church. Colour gamut of Kintsvisi murals is based on the combination of blue – white – green, with the inclusion of cinnabar and balanced by the tranquil “earthly” ochre – as if in response to the main theological idea – Inseparable Unity of Natures in Christ. Symbolism of the blue – white – green is linked with the Heavenly Jerusalem (as well as gold); they are equal to: emerald, sapphire and pearl. Main melody is led by lapis lazuli, paired with white (Divine “darkness” – Divine light). Abundance of the blue might even leave the impression of monochrome, although, actually, various different colours and tints are used. It should be noted that no such colour balance–tranquillity is seen in the contemporary Byzantine painting (e.g. Lagudera, Cyprus), where greater “leaps”, “parti-coloured” character and density of compositions is discernible – in this respect, Kintsvisi shows fidelity to the Georgian tradition. It should be noted that blue used in modelling is the same lapis lazuli of the backgrounds, while the “ground” is white (in the drum the entire background is white – indicative of the Paradise; only in the dome one can see the blue “sky” Garments of the Prophets are more “chromatic” – red, orange; Martyrs are mainly clad in greyish vestments). Drum windows bear bright, large-scale ornamentation (due to their better lighting). Certain differences are also seen elsewhere – Ikorta, Timotesubani, etc.

“Backbone” of the theological idea is marked by the white Crosses against the purple background in the summit of the vaults and blue-white Crosses in the dome and drum windows. In the chancel, blue-white is supplemented with the gold (highlights on the vestment of the Child

Christ in the conch and His blue crossed nimbus), green (vestments) and red accents are subjected to them (number of red – colour of the Resurrection, Second Coming and Incarnation – increases upwards and towards the centre). Generally, red “moved” upwards within the entire mural decoration, white “flowed” downwards, while blue was overwhelming, balancing and “spread” horizontally. Besides, red spots “move” upwards not along the verticals, but in curves, which well corresponds to the character of compositions and line (in the south cross-arm, red is more lavishly used, forming horizontals). Noteworthy are orange accents on the east wall of the north cross-arm, contributing to the rightwards motion within the symmetrical compositions – certain “incongruity” of the graphical and colour structure. In the south cross-arm turquoise is used, besides, bluish-green is more in the lateral cross-arms, while white is more in the west cross-arm – this seems to be preconditioned by the different lighting of these parts of the church, as well as work of different painters. Leading colours in Kintsvisi create large chromatic intervals, while their luminosity is the same, thus the impression of serenity (contrary case – Timotesubani murals). Besides, the colours, in general, are not subjected to one another in terms of tints, all are bright and luminous, while their expressiveness is preconditioned by the less articulation of the surfaces (cf. in Vardzia, backgrounds covered all over with flowers and stars). Above discovered directions of the colour sequences contribute to certain dynamism and the eye is as if moving together with the faithful gathered for the service.

Special expressiveness of lapis lazuli in Kintsvisi is preconditioned by the following: its application not on dark ground, but on the plaster impregnated with certain substance; coarse grinding, i.e. crystal glamour not only on the background, but also in modelling, addition of lapis lazuli crystals to each pigment (although, lapis lazuli is of different hues and on pendentives less luminous azurite is applied). All these results in the effect of almost dematerialised luminous surface. Blue used in the garments of figures of utmost symbolical significance, expresses their spiritual superiority. Similar is the “message” of blue in Georgian manuscripts, especially in the 12th c. Triodion miniatures, which show affinity to Kintsvisi murals in other respects as well. Abundance of lapis lazuli is also a trait distinguishing “royal” art. Pairing of blue and green seems traditional for the Georgian painting; however, such abundance as in Kintsvisi, is definitely unparalleled. Green – the colour of the Holy Ghost and life – balances blue – red, imparts serenity and luminosity. The garments of the famous Angel of Resurrection are blue–green (and not white, as indicated in the Gospel) – it seems likely that symbolically this should be indicative of Heaven, while in terms of artistic rendering, white spot would had been unacceptable here. As for the white “grounds”, this is the symbol of Paradise (as is the case of other contemporary Georgian murals). It is hard to say, how did gold – most straightforward symbol of the New Jerusalem, Eternity, Divine Light – “act” in Kintsvisi; generally, it is quite rarely met with in the Georgian mural painting (only several 13th c. murals can be quoted). In Kintsvisi it is not so lavishly used, as, e.g., in the contemporary Serbian murals; gold is seen only in the nimbi, and garments of the Saviour, the Virgin and royal donors, indicating the Sacrifice and Resurrection. On the other hand, this is also in concert with the “cooling” of the gamut – a general trend of the 12th-13th cc. Georgian mural painting – creating associations with the non-terrestrial light. Colour – gold, white, yellow, orange, cinnabar (distinguishing Prophet David in the Harrowing of Hell), blue (Prophet Solomon in the same scene) – nimbi are found in Kintsvisi to a lesser extent than elsewhere. Within quite unified colour gamut of Kintsvisi individual differences of painters are also discernible.

არგოხის ყველაწმინდის ეკლესიის მოხატულობა

ახმეტის რაიონის სოფელ არგოხთან, შემადგენელ ადგილზე, ფლეთილი ქვით ნაგები მცირე ეკლესია დგას, ყველაწმინდის სახელობისა. ეს პატარა დარბაზული ნაგებობა (მინაშენიანად 5,7/5,7მ.)¹, მთის ფერდზე ხშირ ტყეში ისეა მიმაღლული, რომ მნახველი ძნელად თუ წარმოიდგენს ამ ადგილზე ეკლესიის არსებობას (სურ. 1). მოულოდნელია ამ მომცრო, პროპორციულად არც თუ გამართულ ეკლესიაში ასეთი მშვენიერი მხატვრობის არსებობაც. ცუდი დაცულობის მიუხედავად, მოხატულობა დღესაც გვაოცებს თავისი დახვეწილობითა და შესრულების ოსტატობის მაღალი დონით. ამგვარი გამორჩეულობის მიუხედავად, სამეცნიერო ლიტერატურაში არგოხის ეკლესიის მოხატულობა მხოლოდ ერთხელ იხსენიება – „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობის“ მეორე წიგნში, რომლის მომცრო ანოტაცია მას XIII საუკუნის ძეგლად მოიხსენიებს².

დღეისათვის მოხატულობის ნახევარზე მეტი დაღუპულია, შემორჩენილიც ძლიერაა დაზიანებული – იმდენად ჩამორეცხილი და გაფერმკრთალებული, რომ ისედაც ცუდად განათებულ ტაძარში შესულს რამდენიმე წუთი თვალის შეჩვევა და იქ არსებული მხატვრობის „დანახვა“ სჭირდება.

შედარებით უკეთ საკონქო კომპოზიცია იკითხება – ერთადერთი მონაკვეთი მოხატულობისა, რომელიც ფრაგმენტულობის მიუხედავად, გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის არგოხის მოხატულობის ზედა შრისა და თავდაპირველი ფერადოვნების შესახებ. კონქი „ვედრებას“ წარმოგვიდგენს – სარკმლის თაღამდე ჩამოსულ კომპოზიციას, რომელიც აფსიდის ნახევარს მოიცავს³ (სურ. 2)⁴. აქ ვედრების ლაკონიური იკონოგრაფიული რედაქციაა ასახული: ცენტრში საყდარზე დაბრძანებული დიდი ზომის მაცხოვარი მავედრებელთა ფიგურებით.⁵ მაცხოვარი მანდორლის გარეშეა წარმოდგენილი, რაც განსაკუთრებით XII საუკუნის მიწურულისა და XIII საუკუნის ძეგლებისთვის არის დამახასიათებელი⁶. უზურგო საყდარიც ვედრების კომპოზიციაში სწორედ ამ ეპოქისათვის არის ნიშნული⁷.

1 საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა 2, ახმეტის, დუშეთის, თიანეთის, ეაზბეგის რაიონები (სძა), თბ., 2004, გვ.56.

2 იქვე, გვ. 56-57.

3 სძა, გვ. 56. ამჟამად საკონქო კომპოზიციის ქვედა ზღვარი აღარ იკითხება, აღარც საკურთხეულის მოხატულობის ქვედა დარუსი ნაწი. ქართველ მკვლევართა აღწერით საკურთხეველი ორ სარუსად იყო დაყოფილი, ქვედა ეკლესიის მამათა გამოსახულებას ეჭირა, იქვე, გვ.56.

4 მოხატულობის სქემები შესრულებულია გიორგი მაღლაკელიძის მიერ, რისთვისაც მას მაღლობით მოეხსენიებ.

5 ვედრების ეს ლაკონიური რედაქცია ხშირად გამოისახება მცირე ზომის დარბაზულ ეკლესიებში – მაგ., კალაუბნის წმ.გიორგის ეკლესია, ფაენისი, შიომღვიმის ჯვართამაღლება, ზენობანი, იხ. მდიდებელიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა (XIII ს-ის პირველი ნახევრის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან), დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ., 1990, გვ. 25.

6 Е.Привалова, Павниси, Тб., 1977, გვ. 21.

7 იქვე, გვ. 22-23.

ვედრების სცენა პირამიდალური პრინციპითაა აგებული. მეოხთა ფიგურებში მნიშვნელოვნებით გამორსეულ მაცხოვრის ფიგურასთან შედარებით ბევრად უფრო მცირე ზომისაა. მასშტაბურ ცვლილებასთან ერთად ისინი უშუალოდ აფხიდის თაღის კიდებთან გამოისახებიან, რის გამოც, ცენტრში წარმოდგენილი მაცხოვრის ფიგურა კიდევ უფრო დიდად აღიქმება. ამგვარ სხვაობას განსაკუთრებულ სიმძაფრეს მატებს ფიგურათა შარავანდების განლაგებაც - მაცხოვრის შარავანდის კონტური (რომელიც ზომით მავედრებელთა შარავანდებს აღემატება) საკუთრხეელის კონქის თაღს ებჯინება, რის შედეგადაც მისი ფიგურა ამ პატარა სივრცეში განცდისეულად კონქიდან გამოდის და ცენტრალური სივრცის განუყოფელ ნაწილად იქცევა.

აღბათ, ამიტომაცაა, რომ მაცხოვრის ქვემოთ გამოსახულ წინაშემდგომელთ შეამავლობასთან ერთად ვედრების ამ სცენაში უფლის დიდების კონტექსტიც შემოაქვთ. ქართულ შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობაში ფართოდ გავრცელებული ე.წ. “ვედრება-ხილვის”⁸ იკონოგრაფიული რედაქცია, ამ ლაკონიურ სცენაში, თითქოს და მასშტაბურ შეფარდებაშია ასახული. საკონქო კომპოზიციის ამგვარი მასშტაბური აქცენტირება განსაკუთრებით სწორედ XII- XIII საუკუნეების ძეგლებისთვის არის ნიშნეული.

ტაძრის სივრცეში მხატვრობა ვიწრო წითელი არშიით აღნიშნული რეგისტრების მონარხოებით ღაგდება, რომლითაც კედლისა და კამარის სიბრტყე სიმეტრიულ მართკუთხედ მონაკვეთებად იყოფა. ინტერიერის პატარა სივრცეში კომპოზიციები წვეილად - კამარასა და კედლებზე ორ-ორი სცენის განლაგებით თავსდება (სურ. 3).

ქრისტოლოგიური ციკლი სამხრეთ კამარაზე ხარებისა და შობის საუფლო სცენებით იწყება. დასავლეთი კედლის ღერებში ამჟამად მირქმის მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტები ამოიცნობა. სხვა კომპოზიციათა გარნევა დასავლეთ კედელზე შეუძლებელია, ათიოდე წლის წინ კი დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთ ნაწილში ჯოჯოხეთის წარმოტევევნის სცენის ამოცნობაც შეიძლებოდა⁹ შედარებით უკეთ დღეისათვის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობა იკითხება, აქ ერთმანეთის გვერდით ნათლისდება და ღაზარეს აღდგინებაა. ქვედა რეგისტრში კი ამადლების სცენის ანგელოზები და მაცხოვრის ფიგურის ძნელად გასარნევი ფრაგმენტები. მომდევნოდ, სულთმოფენობის სცენას ვხედავთ, რომელიც ოვალურად განლაგებული რამდენიმე შარავანდმოსილი სილუეტით ამოიცნობა. სამხრეთ კედელზე მეორე რეგისტრის ქვემოთ კედლებს ბათქაშიც კი არ აქვს შერნენილი.

ასევეა დაკარგული ჩრდილოეთი კედლის ქვედა რეგისტრების მხატვრობაც. საფიქრებელია, რომ მოხატულობა ტაძრის სივრცეში სამ რეგისტრად იქნებოდა განაწილებული, რადგან მეორე რეგისტრის კომპოზიციები საკმაოდ ზევით არის ატანილი.

არგოხის მხატვრობაში დიდი ზომის ფიგურებითა და კომპოზიციის ხაზგასმულად საზეიმო ხასიათით სხვათაგან გამორსეულია ათორმეტი დღესასწაულის პირველი სცენა - ხარება (სურ. 3). საღვთო ისტორიის დასაწყისი ეპიზოდის ამგვარი აქცენტირებით, თითქოს თავიდანვეა განსაზღვრული მოხატულობის პროგრამის იდეური მიმართულება. განკაცების წინასწარუწყების სცენის ამგვარი გამოყოფით (მითუმეტეს ასეთ პატარა სივრცეში!) - მხატვარს თითქოს ხსნისა და განგებულების აღსრულების დასაწყისში „შევეავართ”

8 ამ თემასთან დაკავშირებით იხ. T. Velmans, L' image de la Deisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin. Chaiers Archeologiques, 29, 1980-1981. ასევე, მდიდებულიძის დასახ. ნაშრ., გვ. 24-25.

9 სქა, გვ. 56.

ფიგურათა დახვეწილი მოძრაობებითა და ნატიფი სილუეტებით გამოირჩეულ ხარების ამ სცენაში იკონოგრაფიის მხრივ, არაფერია უჩვეულო: მარცხნივ ღმრთისმშობლისკენ ხელგაწვდილი მახარებელი მთავარანგელოზია – მარჯვნივ, საყდარზე დაბრძანებული ღმრთისმშობელი სართავით ხელში. დედაღმრთისა სახით მახარებელი ანგელოზისკენ არის მიბრუნებული, ოდნავ აწეული მარჯვენა მხარი და განზე გაწეული მარცხენა ხელი მის ფიგურას განსაკუთრებულ ემოციურობასა და მოხდენილობას ანიჭებს. სხეულის ამგვარ „მოძრაობას“ თითქოს შეპირისპირებულია მთავარანგელოზის ფიგურის ერთგვარი სტატიკურობა – ფეხზე მდგომი მთავარანგელოზი ფართოდ გაშლილი მაკურთხეველი მარჯვენითა და სიმეტრიულად განლაგებული ფრთებით. მისი გაწონასწორებული ფიგურა, ხელის გამომსახველი ეესტი, გარკვეული მონუმენტალიზმი, XII საუკუნის ნიმუშებს მოგვაგონებს. წინა ეპოქის გავლენას ასახავს ანგელოზის სავსე ოვალის მქონე სახის თითქოსდა მიიმე მოყვანილობაც.

ხარების სცენის ცენტრში ყურადღებას იპყრობს სვეტი მასზე დახვეული მეწამული ფერის ქსოვილით, რომელიც განკაცების სიმბოლოს გამომხატველ კრეტსაბმელად ცნაურდება¹⁰. კომპოზიციის ცენტრად აღქმული, ქსოვილის უხვი დრაპირებითაც გამორჩეული ეს იკონოგრაფიული დეტალი, ხარების სცენაში განსაკუთრებულ სიმბოლურ-მხატვრულ მახვილად იქცევა. თუ ხარებისთვის უფლის განხორციელების ეს სიმბოლო ტრადიციულია, რამდენადმე უცნაურია მისი შობის სცენაში გამოყენება.

არგოხის მოხატულობის შობის კომპოზიცია ვრცელ იკონოგრაფიულ ვერსიას წარმოგვიდგენს - მოგვთა თაყვანისცემას, მწყმსთა ხარებასა და განბანვის სცენას¹¹ (სურ. 3). პირველი რაც თვალში ხედება მაყურებელს, ეს ღმრთისმშობლის ხაზგასმულად დიდი ფიგურაა – გვერდითა ფიგურებთან შედარებით ის ერთნახევარჯერ მეტად დიდია. მის ზომასა და მნიშვნელოვნებას დამატებით ხაზს უსვამს ფონად გამოსახული მღვიმის აღმნიშვნელი ნეიტრალური მწვანე ფონი. ეს უკანასკნელი, ღმრთისმშობლის სილუეტს მეტ მკაფიოებას მატებს და უკეთ წარმოაჩენს მის გამომსახველობას. იმავედროულად, მღვიმის საკმაოდ დიდი ფერადოვანი ღაქა ამ მცირე ზომის კომპოზიციაში სცენას განსაკუთრებულ სიერცობლიობასა და სიხალვათეს სძენს.

ღმრთისმშობელი მჯდომარეა წარმოდგენილი. შობის სცენაში უფრო ტრადიციული თუმცა მწოდლიარე დედაღმრთისას გამოსახულებაა, მაგრამ მჯდომარე (უფრო ზუსტად, ნახევრად მწოდლიარე) ღმრთისმშობელსაც არაერთი პარალელი ეძებნება, განსაკუთრებით პოპულარული ის სწორედ ქართულ შუა საუკუნეების ხელოვნებაშია – ეს ვერსია ქართულ მხატვრობაში ადრეულ ეტაპზეც გვხვდება (ატენი, ზემო კრიხი), მაგრამ კიდევ უფრო გავრცელებული ის სწორედ რომ XII საუკუნის მიწურულისა და XIII საუკუნის ძეგლებშია (კალაუბნის წმ.გიორგი, XII ს., ვარძია, XII ს., ტიმოთესუბანი XIII ს., ეინცვისი XIII ს და სხვა)¹².

საინტერესო ისაა, რომ არგოხში ბაგა ღმრთისმშობლის მარჯვნივ კი არ

10 ქსოვილის სიმბოლური მნიშვნელობისათვის იხ. Sharon Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries, London 1999, გვ.75-77; H.Kessler, Studies in Pictorial Narrative, London 1994, გვ.101-102; ასევე:

ეკვლევაში, პირი ღმრთისა ქრისტიანული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში, დისერტაცია ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ. 2003, გვ. 35-36.

11 დღეისათვის იოსების გამოსახულება აღარ იკითხება.

12 მ. დიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა.. გვ.34-35.

გამოსახება, არამედ მეორე მხარეს ¹³ – მოგვთა და ღმრთისმშობლის შუამდგომლობით. ამგვარი კომპოზიციური შენაცვლება, შესაძლებელია, შობის ამ იკონოგრაფიული რედაქციის კონტექსტის ერთგვარ განმარტებად გავიაზროთ. სავარაუდოდ, შობის კომპოზიციაში მჯდომარედ ასახული ღმრთისმშობელი დაკავშირებულია ადრექრისტიანულ იკონოგრაფიაში მოგვთა თაყვანისცემის ცალკე გამოსახვის ტრადიციასთან, სადაც დედაღმრთისა საყდარზეა დაბრძანებული¹⁴. ამდენად, შობის კომპოზიციაში მჯდომარე ღმრთისმშობელი ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში გავრცელებული ხაზგასმული თაყვანისცემის თემის გავლენად შეიძლება მივიჩნიოთ¹⁵. მეტადრე, არგოხის მაგალითზე, სადაც მაცხოვარი უშუალოდ მარიამსა და მოგვთა შორის თავსდება¹⁶. აქ ფაქტობრივად, ღმრთის თაყვანისცემაა წინ წამოწეული (მოგვები უფლისკენ არიან მიმართულნი) და, შესაბამისად, ღმრთის დედობის კონტექსტიც.

ღმრთის „მტვირთველის“ ფუნქცია თვალსაჩინოდ არის წარმოდგენილი, შობისათვის რამდენადმე უწვეულო იკონოგრაფიულ დეტალში – ღმრთისმშობელს ხელში მეწამული ქსოვილი უპყრია. აქაც საგანგებოდ აღსანიშნავია მარიამის ფიგურის მდებარეობა – სახით და ტანით მოგვებისკენ მიმართულს, ხელები საპირისპირო მხარეს აქვს მიბრუნებული, რაც მის მასშტაბურ ფიგურას განსაკუთრებულ თავისუფლებას და მოხდენილობას მატებს. ფიგურის სივრცეში ასეთი თავისუფალი და მშვიდი განთავსება, ეკატერინე პრივალოვას დაკვირვებით, სწორედ XIII საუკუნის ხელოვნების ახალ ფაზას ახასიათებს ¹⁷.

ამ ხაზგასმულად ცენტრულ კომპოზიციაში – ბაგისკენ მიმართული მოგვები წინ გაწვდილი ხელებით, მაცხოვრისკენ თავდახრილი მარიამი, ღმრთისმშობლის ხელში წარმოდგენილი, ცენტრის საპირისპიროდ გამოსახული მეწამული ქსოვილი (თანაც შესამჩნევად დიდი ზომისა), განსაკუთრებული მახვილის მნიშვნელობას იძენს. შობის სცენაში ამ დეტალის „დუბლირება“, ბუნებრივია, ხარების დარად, ღვთაებრივი სიტყვის განხსენილებას გამოხატავს; სწორედ შობის სცენაში მისი გამოსახვა კი განსაკუთრებულ სიმძაფრეს და „ნატურალურობას“ ანიჭებს ამ სიმბოლოს. აღსანიშნავია მისი ფერიც – მეწამული – ეს ხომ განკაცებისა და განხორციელების ფერია!¹⁸

13 ეს იკონოგრაფიული რედაქცია საკმაოდ იშვიათია, ის წარმოდგენილია მაგ., კაპადოკიის ეწ. ესკი გიუმის, მერიამანის ეკლესიების მოხატულობებში, კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტში დაცული სეინაქსარის (A-648) შობის კომპოზიციაში (X-XI სს.)

14 ამ კავშირზე მითითებისთვის მინდა მადლობა მოვახსენო ქნ. ავოლსკაიას.

15 ამ კონტექსტში ძალზე საინტერესოა გელათის ოთხთავის (Q-908) (XII საუკუნე) შობის სცენა (18v), რომელიც თითქმის უშუალოდ ასახავს ამ მოსახრებას. ღმრთისმშობელი შობის ამ კომპოზიციაში ორჯერაა წარმოდგენილი – ერთხელ, ბაგასთან მწოლიარე, მეორეჯერ კი მჯდომარე ჩვილთან ერთად მოგვების წინაშე.

16 შობის კომპოზიციაში მოგვთა გამოსახვის ადგილის შენაცვლებით, მდიდებულის დაკვირვებით, კომპოზიციის სიმბოლური დატვირთვა იცვლება. მარცხნივ გამოსახული მოგვები მაცხოვართან დედაღმრთისას „გავლით“ მიემართებიან, ამ შემთხვევაში უფრო დედაღმრთისას შეამაყლური ფუნქციაა ხაზგასმული, მარჯვნივ, უშუალოდ მაცხოვრის გვერდით გამოსახული მოგვთა ფიგურები კი შობის კომპოზიციას განსაკუთრებულ თეოფანიურ კონტექსტს მატებს. იხ. მდიდებულის, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 40-41. არგოხი, თავისი კომპოზიციური გადაწყვეტით, ფაქტობრივად, ამ ორი რედაქციისა და სიმბოლური კონტექსტის სინთეზს წარმოგიდგენს.

17 Е. Привалова, Павниси, გვ. 135.

18 მეწამულის სიმბოლური მნიშვნელობისადმი მიძღვნილი ბიბლიოგრაფიისთვის იხ. H. Belting, *Likness and Presence; a History of the Image before the Era of Art*, Chicago, 1994, გვ. 278-279.

შობის კომპოზიციაში უფლის განკაცების გამომხატველ ამ სიმბოლურ სახეს, როგორც ჩანს, ხანგძლივი ტრადიცია უნდა ჰქონდეს. ის აღრექრისტიანულ ხელოვნებაშიცაა დადასტურებული: მაგ., მილანის კათედრალის საგანძურში დაცულ სპილოს ძეგლის რელიეფზე (VI-VIII)¹⁹; ამ იკონოგრაფიული დეტალის ერთგვარ გამომახილად შეიძლება მივინიოთ მაქსიმიანეს საყდრის (რავენას საეპისკოპოსო მუზეუმი, VI ს.) შობის სცენაში ღმრთისმშობლის ხელში წარმოდგენილი თავისივე მაფორიუმის კალთა. ეს იკონოგრაფიული დეტალი ქართულ შუა საუკუნეების მხატვრობაშიც დასტურდება – თანლილის მთავარანგელოზთა ეკლესიის შობის სცენაში (XIII ს.)²⁰, მხოლოდ ამ უკანასკნელში, ტილოს გამოსახულება თეთრი ფერისაა.

ერთსა და იმავე კომპოზიციაში ფიგურათა მასშტაბური ცვალებადობა, რაც არგოხის მხატვრობისთვისაა დამახასიათებელი, განსაკუთრებული სიცხადით შობის კომპოზიციაშია გამოვლენილი. ეს დამახასიათებლად ერთმანეთზე გამოსახულ მოგვთა ფიგურებზე შეინიშნება (სურ. 4), რომლებიც ღმრთისმშობელთან შედარებით ისეა დაპატარავებული, რომ გარკვეულ კონტრასტსაც კი ქმნის. მასშტაბური შეპირისპირების ასეთივე ხერხია გამოყენებული სხვა მრავალფიგურიან კომპოზიციებშიც – ღაზარეს აღდგინებასა და ნათლისღებაში.

მასშტაბურად განსხვავებულ გამოსახულებათა თანაარსებობა XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებშიცაა ჩანს²¹. თუ ეკატერინე პრივალოვა ტიმოთესუბნის მხატვრობის ანალიზისას საგანგებოდ აღნიშნავს შობის თემაში არსებულ, ნაკლებ შესამჩნევ მასშტაბურ ცვლილებას²² და ხაზს უსვამს იმას, რომ ტიმოთესუბანში ეს ერთადერთი მასშტაბური შეპირისპირების მაგალითია, საკმაოდ ხშირია ის XIII საუკუნის დასაწყისისა და შუა ხანების სხვა ძეგლებში, მაგ., დმანისის სიონის ეკლესიაში²³, ბეთანიაში, კისორეთში, ზენობანში²⁴.

არგოხის მხატვარი ამ მხრივ, შეიძლება ითქვას, მეტად გამბედავია, რადგან როგორც ითქვა, ხშირ შემთხვევაში, ის კონტრასტული შეპირისპირების ხერხსაც²⁵ კი მიმართავს. ამა თუ იმ სცენის ასეთ პატარა სასურათე არეზე ამგვარ მასშტაბურ სხვაობათა ჩვენებით მხატვარი თითქოს, კომპოზიციათა სიერცობრიობის იმიტაციას იძლევა. ამ შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო ამძაფრებს არგოხის ეკლესიის მომხატველი ოსტატისთვის დამახასიათებელი კიდევ ერთი მხატვრული ხერხი – კიდევ გამოსახულ ფიგურებს ჩარჩოს აღმნიშვნელი კერტიკალური არშიები კვეთს (მაგ., მოგვები, რომლებიც თითქოს ხაზის მიღმა გამოდიან; ნათლისღების მარჯვენა ანგელოზი; ღაზარეს აღდგინების სცენის ფიგურები და სხვა). დამახასიათებელია,

19 Н.Кондаков, Иконография Богоматери, Паломник, 1998, გვ. 194, ილ. 110.

20 სვანური მხატვრობის ეს ძეგლი ხაერთოდ გამოირჩევა იშვიათი იკონოგრაფიული დეტალების სიმრავლით. იხ. Н. Аладашвили, Роспись церкви Тангил в верхней Сванетии. თბილისის სახ. შამხატვრო აკადემიის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 1983.

21 მბეულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის „ხარების“ ეკლესიისა მოხატულობა (XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ისტორიიდან) ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, თბ. 1992 წ., გვ. 97.

22 Е.Привалова, Тимотесубани, Тб. 1980, გვ. 54.

23 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. ქ. მიქელაძე, დმანისის სიონის მოხატულობა. საქართველოს სიძველეები, 7-8, 2005, გვ. 251

24 მ.დიდებუდიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის ... გვ. 128.

25 ამგვარი კონტრასტი მასშტაბურ შეპირისპირებაში დმანისი სიონის მხატვრობაშიცაა, მხოლოდ ამ უკანასკნელში, ეს ხერხი ქტიტორის განსაკუთრებული აქცენტირებისთვის გამოიყენება. იხ. მიქელაძე, დმანისის სიონის..., გვ. 251

რომ ჩარჩოს ხაზი ფიგურებს, მეტწილად ნახევარზე გადაკვეთს, რაც სწორედ ფიგურათა სიღრმიდან გამოსვლის შთაბეჭდილებას იძლევა (ნათლისღების ანგელოზი, ღაზარს აღდგინების მოციქულთა ჯგუფი). ამ ხერხს ისიც აძლიერებს რომ, უმეტესად ასეთი ფიგურები გვერდიგვერდ მყოფ კომპოზიციებშია ასახული. ასე რომ, არგოხის მხატვრობის ზოგიერთ კომპოზიციაში ერთი რეგისტრის ხაზიდან ორსავე მხარეს, საპირისპირო მიმართულებით ვითარდება მოძრაობა (ნათლისღება, ღაზარეს აღდგინება).

განსაკუთრებით საყურადღებოა, ღაზარეს აღდგინების სცენის ერთერთი მოციქული, რომელსაც მკვეთრად აქვს თავი მიბრუნებული და თითქოს გვერდით კომპოზიციაში იყურება. ეს დეტალი აღნიშნულ სცენას გარკვეულ ემოციურ შეფერილობას აძლევს და თავისი „გამბედაობით“ აშკარად გამოხატავს დეკორატიულ-დინამიკური სტილის განვითარებულ ფაზას.

სტილურ ნიშნად ჩნდება ფიგურათა პროპორციების ცვლილებაც. ამ მხრივ დამახასიათებელია მოგვთა გამოსახულებები – მომცრო ზომის თავებითა და პატარა ტერფებით. ტერფების ასეთი დაპატარავება უწონადობისა და თითქოს პაერში „გამოკიდული“ ფიგურების განცდას ბადებს (სურ. 4). ამგვარ პროპორციულ მიმართებას ასახავს ნათლისღების კომპოზიციაში გამოსახული მაცხოვრის ფიგურაც – მისი თავი შესამჩნევად არის დაპატარავებული, ხელებიც დაწვრილებული, ორი პარალელური „უღონო“ ხაზის მეშვეობით გადმოცემული (სურ. 3). ახალ პროპორციულ შეფარდებას გამოხატავს ხარების ღმრთისმშობლის ფიგურაც, მისი დათხელებული და დაგრძელებული პროპორციებით.

ეს პროპორციული ცვლილება ქართულ შუასაუკუნოვან მხატვრობაში XII საუკუნის ბოლოდან იჩენს თავს და, მეტ-ნაკლები სხვაობით მთელი XIII საუკუნის განმავლობაშია შესამჩნევი.

ოღონდ ისიც უნდა ითქვას, რომ არგოხის მხატვარი (ან მხატვრები), ამ მხრივაც არ არის თანმიმდევრული: თუ ერთგან, მის მიერ შესრულებული ზოგიერთი ფიგურა აშკარად ასახავს ეპოქისათვის დამახასიათებელ პროპორციათა ცვლილებას, მეორეგან, სხვაგვარი მიმართება ჩანს – შობის კომპოზიციის ღმრთისმშობლის ფიგურა პირიქით, მძიმე და მონუმენტურია და, რაც მთავარია, შესამჩნევ წინააღმდეგობაშია მის გვერდით გამოსახულ მოგვთა მცირე ზომის ფიგურებთან (სურ. 4).

მონუმენტურ – პლასტიკური სტილის დეკორატიულ – დინამიკურით შეცვლის პროცესს განსაკუთრებით ნათლად ნათლისღების შედარებით უკეთ შემორჩენილი მაცხოვრის ფიგურა ასახავს. პროპორციულ ცვლილებებთან ერთად ახალი სტილის გაველნა თითქოს თავისებურად მაცხოვრის პოზაშიც წარმოიჩინდება (ილ. 3).

როგორც ცნობილია, ნათლისღების სცენაში უფრო ტრადიციულია ნათლისმცემლისკენ მიბრუნებული მაცხოვრის ფიგურა წინ გადადგმული ნაბიჯით (რაც ფიგურას მდგრადობის შთაბეჭდილებას აძლევს), უფრო იშვიათია ფრონტალური მაცხოვრის გამოსახულება (ზენობანი, ე.წ. ხარების ეკლესია დავით გარეჯის უდაბნოდან). არგოხის ოსტატი მაცხოვარს შეტყუებული ფეხებით გადმოსცემს ისე, რომ თითქოს ამ ორი რედაქციის სინთეზს წარმოგვიდგენდეს.

ამიტომაცაა, რომ მაცხოვარი არც მიბრუნებულია და არც ფრონტალური. ამგვარი მოძრაობა ფიგურისა, პროპორციულ ცვლილებებთან ერთად, კიდევ უფრო აძლიერებს ეპოქისათვის ნიშანდობლივ უწონადობის, არამდგრადობის განცდას.

ახალი სტილის გაველნა ხაზის, კონტურის ხასიათშიც აისახება. ეს ცვლილება, სრულიად ნათლად არგოხის მხატვრობასთან ქრონოლოგიურად ახლო მდგომ წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველის თხზულებათა XII საუკუნის ხელნაწერში (A-109)

ასახულ ნათლისღების მინიატურისა და არგოხის ამავე სიუჟეტის მომცველი სცენის შედარებისას აშკარავდება. მინიატურაში წარმოდგენილი მაცხოვრის ფიგურა პლასტიკურია, კონტური უფრო ღონიერი, მეტად მოქნილი, თავისი მონუმენტურობით იგი მის თანადროულ კედლის მხატვრობის ნიმუშებთან ავლენს მსგავსებას.

არგოხის მხატვრის კონტური მართალია, საკმაოდ მსხვილია, მაგრამ ის უკვე მოკლებულია ხსენებული ნიმუშის ხაზის მოქნილობასა და მუხტს. აქ ხაზი შესამჩნევად დუნეა, თუმცა ფორმის პლასტიკურობის შეგრძნება სრულად როდია დაკარგული – შთაბეჭდილება ისეთია, მაცხოვრის ფიგურა თითქოსდა თავისთავში ატარებდეს ამ გარდამავალი ეტაპის ფორმათშეგრძნებას – თუ წელსზემოდ ფიგურა თხელი და რამდენადმე არადიფერენცირებულია, წელსქვემოთ, პირიქით, შედარებით მძიმე და პლასტიკურად გამოკვეთილი. ამ მხრივ ყურადღებას იქცევს ფეხების ნახატი. იგივე ითქმის შობის ღმრთისმშობელზეც, ამ ფიგურაში ეს მიმართება კიდევ უფრო აშკარაა, რადგან ღმრთისმშობელი მჯდომარედ არის წარმოდგენილი, და ამდენად, წელსქვემოთ მისი სიმძიმე კიდევ უფრო თვალში საცემია. ერთსა და იმავე ფიგურაში ამგვარი პროპორციული „შეუთავსებლობა“ უფრო XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებისთვის არის დამახასიათებელი (სამაგალითოა ამ მხრივ, ზენობანის ეკლესიის ხარების მთავარანგელოზის ფიგურა)²⁶.

XIII საუკუნის ხელოვნებისთვის ზოგადად დამახასიათებელი ზესწრაფულობა თავისებურად კამარის სცენათა განლაგებაშიც, და, შესაბამისად, მთელი დეკორატიული სისტემის წყობაშიც აისახება. კამარას ცენტრში საკმაოდ ვიწრო პორიზონტალური სარტყელი ჰყოფს. უგუმბათო არქიტექტურაში ზეცის აღმნიშვნელი ამგვარი სარტყელის არსებობა ტრადიციულია; ძალზე ხშირია ის, მაგ., გარეჯულ ძეგლებში. ოღონდ, არგოხის კამარის სარტყელი სხვათაგან თავისი სივიწროვითა და “ნეიტრალიტეტითა” გამოირჩევა. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა კალაუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა (XII ს.), სადაც ზეციური სარტყელი ღამის კამარის ნახევარს მოიცავს. ასევე აქტიურია ის გარეჯულ ეკლესიათა მოხატულობაშიც.

აქ კი მისი ასეთი სივიწროვე და “უწინარობა” სცენათა სიმაღლეზე ატანას, დეკორის სისტემის მეშვეობით სივრცის ვიზუალური ზრდის შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს (არგოხში სარტყელი მხოლოდ გაბმული ორნამენტით არის შევსებული და მოკლებულია ჯერის ტრადიციულ გამოსახულებას). ისიც ნიშანდობლივია, რომ მოხატულობის პორიზონტალური რეგისტრი კონქის ქუსლის ღონეს არის აცდენილი, მის ზემოთ არის ატანილი, რაც თავის მხრივაც, ხელს უწყობს სივრცის „ვერტიკალურობის“ გამძაფრებას.

ახალი ეპოქის სტილის გავლენასთან ერთად ძველი ტრადიციების მდგრადობა, არგოხის მხატვრის ერთგვარი გაორება, კომპოზიციათა სტრუქტურაშიც იხენს თავს. მხატვარი ყოველ სცენას ცენტრულობას ანიჭებს – ამას ემსახურება ცენტრალური ფიგურების მასშტაბური გაზრდა, შესაბამისად კომპოზიციის ცენტრის გამოყოფა, სასურათე სიბრტყის არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონის მეშვეობით ორგანიზება. კომპოზიციები “იკეტება” მთებისა თუ არქიტექტურული ნაგებობების მეშვეობით, ეს უკანასკნელნი თითქოს სწორედ კომპოზიციათა ორგანიზების, უმთავრეს აქცენტთა გამოყოფა-ხაზგასმას ემსახურება – მაგ., ეს ასეა ღაზარს აღდგინების სცენაში, სადაც მაცხოვრის ხაზგასმულად დიდ ფიგურას ასევე დიდი ზომის მთის გამოსახულება უქმნის ფონს; შობის სცენაში მღვიმე იქცევა

26 მდიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის ეკლესიის ...გვ. 32.

დმთისმშობლის ფიგურის აქცენტირების ერთერთ საშუალებად და სხვ.

არქიტექტურისა და პეიზაჟური ელემენტების ასეთი „დამხმარე“ ფუნქცია XIII საუკუნის ძეგლთათვის არის დამახასიათებელი. ამ ეპოქის სტილურ მახასიათებლად ასევე შეიძლება ნათვალის ხსენებულ ელემენტთა, თუ შეიძლება ითქვას, „პაუზური“ ხასიათი²⁷. არქიტექტურული ნაგებობები მთელს სასურათე სიბრტყეს კი არ ავსებენ, არამედ კომპოზიციათა კედლებში, სცენათა „ნამკეპ“ ელემენტებად გამოსახებიან, ან, პირიქით, კომპოზიციის ცენტრში მთავარი ფიგურის შესატყვისად თავსდება.

ეს პრინციპი ფონების გამომსახველობით მნიშვნელობასაც ზრდის. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესო ნათლისღების სცენაა; კედელზე გატანილი, ფაქტობრივად, კუთხეში მოქცეული მთის გამოსახულება კომპოზიციაში იმდენად დიდი ნეიტრალური ფონის არეს ტოვებს, რომ სიცარიელის შთაბეჭდილებასაც კი წარმოქმნის²⁸. დამახასიათებელია ამ მხრივ შობის სცენაც (სურ. 4), რომელიც მისთვის განკუთვნილი საკმაოდ მცირე არისა და ვრცელი რედაქციის მიუხედავად არ ტოვებს სივიწროვის შთაბეჭდილებას – მასში გამოსახული მღვიმე თავისი ნეიტრალური ფონით, ფერადოვანი ღაქის ზომით და მნიშვნელობით ამ თავისუფლების განცდას იძლევა. ფონისა და გამოსახულების ასეთი მიმართებით არგოხის მხატვარი თითქოს XII საუკუნის ტრადიციებს მიჰყვება. ოღონდ, აქ ისიც უნდა ითქვას, რომ ფონის ასეთ მნიშვნელობას ქართული მხატვრობა XIII საუკუნის ბოლომდე ინარჩუნებს²⁹.

როგორც ჩანს, წინარე ეპოქის გავლენაა, რიგ შემთხვევაში, პეიზაჟური ფონების შედარებით დიდი მასშტაბით გამოსახვაც. ყურადღებას იქცევს ღაზარეს აღდგინების სცენის მთა, რომლის მასშტაბური გამოსახულება XII საუკუნის ძეგლთა ფონისა და ფიგურათა მიმართებას გვაგონებს (კალაუბნის წმ. გიორგის ეკლესიის მირქმის კომპოზიცია საღვინობლის დიდი გამოსახულებით). XIII საუკუნის ნახევრიდან ეს მიმართება, ფაქტობრივად, იკარგება; დეკორატიული ტენდენციების ზრდას არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონების მასშტაბური შემცირება მოაქვს. აქ კი სწორედ XII საუკუნის მონუმენტურობის პრინციპის ერთგვარ „გადმონაშთად“ იკითხება.

უფიქრობდალზე დამახასიათებელია ღაზარეს აღდგინების სცენაში წარმოდგენილი ამჟამად მხოლოდ ფრაგმენტულად შემორჩენილი, ველუმის გამოსახულებაც, რომელიც მარცხენა კუთხეში გამოსახულ შენობაზეა გადმოკიდებული. ის მხოლოდ მოსამზადებელი ნახატის დონეზე იკითხება. როგორც ცნობილია, ველუმის გამოსახულება მხატვრობაში აქტიურად XIII საუკუნიდან წნდება; დასტურდება იგი XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლებშიც (ტიმოთესუბანი, კისორეთი). ეს იკონოგრაფიული ელემენტი, რომელიც სიმბოლურად ძველისა და ახალი აღთქმის ერთიანობას, უფლის განკაცების სიმბოლურ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს, მხატვრულად მეტად ესადაგება ახალი სტილის თავისებურებას; ის, როგორც ცნობილია, დინამიკურ-დეკორატიული სტილის კომპოზიციათა გაერთიანებას, მათში დინამიკური საწყისის ხაზგასმას ემსახურება³⁰. არგოხში კი, თუ შეიძლება ითქვას,

27 მდიდებულიძე, ზენობანის მაცხოვრის გვ. 106

28 ბუნებრივია, ეს სიცარიელის განცდა გარკვეულწილად ამჟამად აღარ არსებული უფლის მარჯვენისა და მტრედის გამოსახულებით იყო განვსაზღვრული.

29 ქშიქელაძე, დავით ნარინის ეგვიპტის მოხატულობა. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1999, 2, გვ. 119.

30 მბეულია, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის „ხარების“ ეკლესიის მოხატულობა, გვ. 126.

იგი თავის ბუნებას ეწინააღმდეგება. ველუმი აქ ხომ 'შენობაზე გადმოკიდებული' – კედლის გასწვრივ ჩამოშვებული ტილოს სახით არის წარმოდგენილი; მისი კომპოზიციური როლი ძალზე მინიმალურია რაც, ალბათ, სტილურ ნიშნად შეიძლება მივიჩნიოთ. ამ იკონოგრაფიული დეტალის ამგვარი პასიურობა, არგოხის მხატვრობის, ასე ვთქვათ, „გარდამავალ“ ხასიათს მოწმობს.

ეურადღებას იქცევს თვით დეკორატიული სისტემის თავისებურებაც. მხატვრობა, როგორც უკვე ითქვა, წერილი წითელი რეგისტრების აღმნიშვნელი არშით მოიფარგლება. დამახასიათებელი აქ ის არის, რომ კომპოზიციების გამყოფი წითელი არშია მთელს კედლებს თანაბარ მართკუთხედ კომპოზიციებად ჰყოფს, ყოველ შემთხვევაში, სვენამდე მოღწეული სცენები ასეთ სიმეტრიულ „გეომეტრიულ“ (კომპოზიციების ფარგლები, როგორც პორიზონტალური, ასე ვერტიკალურის მიმართულებით ერთიანია) წყობას ექვემდებარება (სურ. 3). მაშინ როდესაც XIII საუკუნის დასაწყისის, თუმცა ჯერ კიდევ მონუმენტური პრინციპების გამომხატველი მხატვრობა (ყინცვისი, ტიმოთესუბანი) ასეთ სიმეტრიულობაზე უარს ამბობს, ახალი დეკორატიული სტილის ნიშნები უწინარესად სწორედ პროგრამის საერთო აგებაში იხენს თავს (ჭადრაკისებრი განლაგება, თვით სცენათა განსხვავებული ზომები და მასშტაბი, რეგისტრის დონის ცვალებადობა და სხვა).

ამასთან, არგოხის დეკორის აგების სიმეტრიულობა განსაკუთრებით ხვდება მნახველის თვალს. პილასტრების უქონლობა - ფართო ერთიანი სასურათე სიბრტყე კიდევ უფრო აქტიურს ხდის ამ მოწარმოებათა მნიშვნელობას. როგორც ითქვა, არგოხის მხატვრობა გვერდიგვერდ განლაგებულ მინიატურათა შთაბეჭდილებას ახდენს. აქ არ ჩანს დროისათვის დამახასიათებელი ანსამბლის გამთლიანების ტენდენცია³¹. ხარების სცენის ღმრთისმშობლის განზე გაწვდილი ხელის ექსტიც კი, რომელსაც, თითქოს, გვერდით კომპოზიციაში უნდა „გადაეყავდეთ“, სინამდვილეში მოკლებულია ამ მოძრაობის დინამიკას. ექსტიტ გამოხატული მიმართულება კომპოზიციის შემომსახურელი არშით არის „ჩაკეტილი“ ამასთან, ის გვერდითი კომპოზიციის მოგვთა გამოსახულებებითაც არის განელებული. თავისთავად, ალბათ, ნიშნეულია ხარების ღმრთისმშობლის მოხდენილი ფიგურის სივრცეში თავისუფლად განთავსება და ამ პოზის „დინამიკის“ შენელება რამდენადმე სტატიკური მთავარანგელოზის ფიგურით.

აქ მხატვრობის არა ერთიანად მომცველი, არამედ, თუ შეიძლება ითქვას, მხოლოდ ცალკეულ კომპოზიციათა შიგნით განვითარებული დინამიკაა. ამაში, ალბათ, გარკვეული წინააღმდეგობრიობაცაა – მხატვრობის არქიტექტონიკური „კარკასი“, და დინამიკურ – დეკორატიულ კომპოზიციათა წყობა. სწორედ ამიტომაცაა არგოხის მოხატულობა ერთმანეთის გვერდით „დალაგებული“, ერთმანეთისაგან სივრცობრივად დამოუკიდებელი მინიატურების შთაბეჭდილებას რომ ბადებს. ამ შთაბეჭდილებით არგოხის მხატვრობა ძალზე ახლოს არის ლაშა-გიორგის სახელთან დაკავშირებულ ბოსლევის მოხატულობასთან, რომელიც, არგოხის მსგავსად, სწორედ კედელზე მცირე ზომის მინიატურათა განლაგების უშუალო ასოციაციას იძლევა.

დამახასიათებელია ისიც, რომ არსად (ყოველ შემთხვევაში, შემორჩენილ სცენებში) რეგისტრის აღმნიშვნელი წითელი არშია გამოსახულებით არ არის გადაკვეთილი, პირიქით, როგორც უკვე აღინიშნა, ჩარჩო კვეთს, თითქოს „ჩამოჭრის“ კიდეებში გამოსახულ ფიგურებს; კომპოზიციათა მოწარმოებათა საზღვარი ყველგან მკაცრად არის დაცული, მოწარმოება, თუმცა კი მხოლოდ თხელი არშიის სახით

31 ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. მდიდებულიძის დასახ. ნაშრ., გვ. 81-82.

წარმოდგენილი, ამ მრავალფიგურიან კომპოზიციებს, მართლაც რომ „თავს უყრის“ და „კეტავს“ მათ. ალბათ, არსად ჩანს ისე არგოხის მხატვრის ტრადიციისადმი ერთგულება, როგორც ამ მიმართებაში; ძველი ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი „ტექტონიკურობა“, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, თითქოს და ამუხრუჭებს ახალი დინამიკურ-დეკორატიული სტილის სრულად გამოვლენას. ამგვარი გაორება მხოლოდ არგოხის მხატვრისთვის როდია დამახასიათებელი. კისორეთის მხატვრობაზე მსჯელობისას მართამ დიდებულიძე აღნიშნავს, რომ ახალი სტილის ნიშნები არა იმდენად ანსამბლის საერთო კომპოზიციურ აგებაში ელინდება, რამდენადაც იკონოგრაფიულ დეტალებში³². იქაც ახალი სტილის ნიშნები კომპოზიციის შიგნით ვითარდება. როგორც ჩანს, ეს „ნოვატორობისა“ და, იმავედროულად, ძველ ტრადიციათა დაცვის მცდელობა ზოგადად ეპოქის მახასიათებელ ნიშნად შეიძლება დავასახელოდ. არგოხის შემთხვევაში, ვფიქრობ, ეპოქის ეს თავისებურება, განსაკუთრებული ძალითაა გამოვლენილი და, შეიძლება ითქვას, გარკვეულწილად ხელოვნურ ხასიათსაც კი ატარებს. ამ თვალსაზრისით ის თითქოს უფრო XIII საუკუნის მეორე ნახევრის ძეგლებთან ავლენს სიახლოვეს. ამ მხრივ საინტერესოდ ჩნდება აჭის მხატვრობა. XIII საუკუნის ბოლოს შესრულებული ეს მოხატულობა, რომელიც უკვე პალეოლოგოსური სტილის აშკარა გავლენას ატარებს, თავისი დეკორატიული სისტემის გადაწყვეტით, პირიქით, ძალზე მაარქაიზებულია. მკაცრად დაცული რეგისტრები, ჩარჩოებად აღქმული კომპოზიციის მომსახდრელი არშიები აჭის მხატვრობას წინარე, კლასიკური ეპოქის ძეგლებთან აკავშირებს.³³ მაგრამ აჭისგან განსხვავებით, ჩვენი მხატვარი მხოლოდ სისტემის აგებულებაში როდია მაარქაიზებული, მისი, თუ შეიძლება ითქვას, გაორება თითქოს ყველაფერში ჩანს (კომპოზიციური აგება იქნება ეს თუ ფორმათშეგრძნება).

დეკორის აგების თვალსაზრისით საინტერესოა ასევე გარეჯის „უდაბნოს“ ე.წ ხარების ეკლესიის მხატვრობა, საუფლო სცენათა მოწარმოებანი, ხშირ შემთხვევაში, სწორედ ისევე ჩამოჭრის და გადაკვეთს ფიგურებს როგორც ეს არგოხის მხატვრობაშია, მაგ., ღაზარეს აღდგინების სცენის მოციქული, ნათლისღების კომპოზიციის ანგელოზები და სხვ. კომპოზიციათა მომსახდრელი სვეტები სწორედ ასევე უყრის თავს და კეტავს უდაბნოს სცენებს³⁴. მაგრამ თაღოვან მოწარმოებაში მოქცეული მასშტაბურად ერთმანეთისაგან ძლიერ განსხვავებული კომპოზიციები, არგოხისგან განსხვავებულ სიერცობლიობის განცდას იძლევა – XIII საუკუნის ბოლოს შესრულებული მხატვრობა თავისი სტრუქტურით მოკლებულია არგოხის სისტემისთვის დამახასიათებელ სიმეტერიულობას და წონასწორობას. თავისი ბუნებით მაარქაიზებულ ამ მხატვრობაში, „ახალი“ სტილისთვის დამახასიათებელი დინამიკურობა თითქოს სიბრტყეზე „გაფანტულ“ გამოსახულებათა განლაგების პრინციპში, თვით მხატვრული სისტემის დინამიკურობაში ისახება. არგოხში კი პირიქით, სწორედ დეკორის აგების თავისებურება აღიქმება ძველი, „კლასიკური“ ტრადიციების გამოძახილად.

დღეს ძალზე რთულია არგოხის კოლორიტზე საუბარი – როგორც აღინიშნა, ის ფაქტობრივად, ჩამორეცხილი და სრულებით გაფერმკრთალებულია. (ერთადერთი მონაკვეთი რომელიც მეტ-ნაკლებად ინარჩუნებს პირველად ფერადოვან ელერადობას ვედრების მაცხოვრის ფიგურის ფრაგმენტია). ერთადერთი, რაც დღეს

32 მ. დიდებულიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 85.

33 აჭის მხატვრობისათვის იხ. Дж. Иосебидзе, Роспись Ачи, Тб. 1989.

34 თვალში საცემად დარღვეულია ეს „კანონზომიერება“ წმ. დემეტრე თავდადებულის გამოსახულებაში, რომლის ხელის მტკვნები გადაკვეთს კომპოზიციის მომსახდრელ არშიას.

შეიძლება ითქვას ეს სინგურის აქტიური ელერადობა და სიუხვეა (სამოსი, პეიზაჟური ფონები, დიდ ღაქად აღქმული მთების გამოსახულებანი და სხვა). მნიშვნელოვანი იყო, როგორც ჩანს, ხასხასა მწვანე ფერიც – მისი ინტენსივობა შობის სცენის მღვიმის გამოსახულებაშიც იკითხება. მწვანე ფერის დიდი „ღაქა“ ხარების სცენაშიც წარმონიშნება – ღმრთისმშობლის უკან გამოსახული მწვანე ნაგებობა ფონს უქმნის მეწამულ სამოსში წარმოდგენილ ღმრთისმშობელს. „ტაძრის“ ეს გამოსახულება ფერადოვნებით ძალზე ახლოს არის მაგ. ტიმოთესუბნის ჯვარცმის სცენის მწვანე ნაგებობებთან. ის ფერადოვნებით და ინტენსივობით ტიმოთესუბნის მწვანე შარავანდებთანაც ავლენს სიახლოვეს (მაგ., სულიწმინდის მოფენა, გუმბათის ევდრება). მხატვრობის საერთო ფონი, როგორც ჩანს, მოთეთრო – მონაცრისფრო ფერისა იყო. განმსაზღვრელი არგოხის კოლორიტისა მაინც სინგური ფერის ელერადობა რჩება, თუ გავითვალისწინებთ იმ დროინდელ ქართულ კედლის მხატვრობაში აშკარად გამოვლენილ კოლორიტის გაცივების ტენდენციას, ნეენი მოხატულობა, ამ თვალსაზრისითაც, მაარქაიზებლად შეიძლება ჩაითვალოს.

დასასრულ, არგოხის ეკლესიის კიდევ ერთი ძალზე საინტერესო თავისებურება. ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიაში ე.წ. გარდამავალი ხანის ეს ეკლესია³⁵ საკმაოდ ბნელია, როგორც აღენიშნე, თავიდან მნახველს დაეოვნება და თვალის შეჩვევა სჭირდება, რათა მოხატულობა გაარჩიოს (საკურთხეველსა და დასავლეთ კედელზე მხოლოდ ერთი სარკმელია, ერთი სარკმელი და ერთადერთი კარია სამხრეთ ფასადზე).

ეურადლებას თავიდანვე ის იპყრობს, რომ ტაძარში შესულს საგანგებოდ სწორედ ნათლის დღესასწაულთა გამოსახულებანი ეგებებიან – პირველყოვლისა, ჩრდილო-დასავლეთით ნათლისღების კომპოზიცია, მის გვერდით ღაზარეს აღდგინება, ქვემოთ კი – ქვედა რეგისტრში, ამაღლება და სულთმოფენობა! ვფიქრობ, შესასვლელის პირისპირ, ესოდენ ცუდად განათებულ ტაძარში სწორედ ამ სცენათა განლაგება შემთხვევითი არ უნდა იყოს. ხსენებულ კომპოზიციათა სიმბოლურ შინაარსს სწორედ რომ ტაძარში არსებული სიბნელე აძლევს განსაკუთრებულ სიმძაფრეს.

ტაძარში შესული უმაღ კამარაზე გამოსახულ ნათლისღების კომპოზიციას მიაპყრობს ეურადლებას³⁶. მლოცველს წმ. სამების „ხორციელთა სახითა“ განცხადების დღესასწაული³⁷, „მეორედ შობის“ თეოფანიური სცენა ეგებება.

აღბათ, არსად ჩანს ამ დღესასწაულის საღეთო ნათელთან კავშირი ისე, როგორც ქართულ ენაში – „ნათლის-ღება“, რამდენადაც ცნობილია, არცერთ ენაში ეს ეტიმოლოგია ასე პირდაპირ ნათელს არ უკავშირდება³⁸.

ნათლისღების გვერდით, კი ღაზარეს აღდგინებაა წარმოდგენილი – აღდგომის

35 „საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა“-ში, ეკლესიის არქიტექტურა VIII-IX საუკუნეებით განისაზღვრება. გვ. 56.

36 ნათლისღების კომპოზიციის კამარაზე განთავსება განსაკუთრებულ სიმბოლურ დატვირთვას იღებს (თანაც, შესასვლელის პირისპირ); უძველეს იდგარში განცხადების დღესასწაულზე საკითხავ ტექსტში ვკითხულობთ – „დღეს მოხვედ იორდანელ, ნათელი მოიღე იორანესაგან, რამეთუ მოხდრიკენ ცანი, ვითარცა კამარანი“ „ამ პატარა ხივრცეში სწორედ კამარაზე გამოსახული გამოცხადების ეს სცენა ამ სიტყვათა გათვალისწინებით განსაკუთრებულ „ქმედითობას“ იძენს.

37 წმ. იოანე დამასკელი, მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა, თბ. 2000, გვ. 238.

38 ქართულში, თუ შეიძლება ითქვას, თვით სიტყვაა „გაქრისტიანებული“. მაგ., ბერძნულსა და ინგლისურ ენებში ნათლისღების ტერმინი წყალთან არის დაკავშირებული; რუსულში ჯვართან.

წინასწარუწების საუფლო სცენა, რომელიც თემატურადაც ბნელიდან ნათელში გამოსვლას გვჩვენებს! აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ თანამიმდევრობით საუფლო დღესასწაულთა ისტორიული თხრობაა დარღვეული. ნათლისღების კომპოზიციას, ტრადიციულად ფერისცვალების სცენა მოჰყვება. აქ კი ბეთანიის სასწაულია წარმოდგენილი. როგორც ჩანს, ეს „შეწვეილება“ ნათლისღებისა და ღაზარეს აღდგინებისა სიმბოლურმა კავშირმა მოიტანა – ნათლისღება ხომ ღაზარეს აღდგინების მსგავსად, სულიერ აღდგინებას, მკედრებით აღდგომას მოასწავებს. და მაინც, უცნაურია რომ არგოხის მხატვარი ფერისცვალების კომპოზიციის აქ გამოსახვაზე ამბობს უარს. მაგრამ ამ შენაცვლებით ხომ სრულად იცვლება მხატვრობის კონტექსტი - ფერისცვალებაში გაცხადებული ღვთაებრივობის ნაცვლად ის უფლის მიერ კაცობრიობის ხსნის თემას ამახვილებს. ნათლისღების გვერდით გამოსახული ეს კომპოზიცია კი, თუ შეიძლება ითქვას, ხსნის თემას, მართლაც რომ, „ფიზიკურ“ განზომილებას აძლევს (ნათლისღებაში გამოხატული „დაფვლა“, „მეორედ შობა“ და ღაზარეს აღდგინებაში მკედრებით აღდგომის თემა!).

ჩრდილოეთი კედლის მეორე რეგისტრშიც ნათლის ნიშნით განსაკუთრებულად „აღბეჭდილი“ სცენები თავსდება. ჩრდილო-დასავლეთით ამადლების, აღმოსავლეთით კი სულიწმინდის მოფენისა. ეს ორივე სცენა პატროლოგიაში სწორედ რომ ნათლის დღესასწაულთან ასოცირდება.³⁹

ნიშანდობლივია, რომ ამადლება და სულთმოფენობა მეორე რეგისტრში, თითქმის ადამიანის თვალის სიმაღლეზეა განთავსებული. რაც მათ განსაკუთრებულ სიმბოლურ აქტიუობას განსაზღვრავს. ეს ორი სცენა ხომ ხაზგასმულად ესქატოლოგიური კონტექსტის მატარებელია (ამადლება - მეორედ მოსვლის უწყება; სულთმოფენობა - კვლავ ღვთაებრივი ნათლის გარდამოსვლის, ეკლესიის დაფუძნების, ცეცხლოვანი ენების სახით გარდამოსული სულიწმინდის მიერ სამყაროს განახლების სცენა), რაც, ალბათ, კიდევ უფრო ამძაფრებს არგოხის სიბნელე-სინათლის „დრამატიზმს“

სამეცნიერო ლიტერატურაში არაერთგზის აღნიშნულა, რომ XI საუკუნიდან მოყოლებული ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში ჩნდება ხარისხობრივად ახალი დამოკიდებულება რეალურსა და გამოსახულ სივრცეს შორის. ამ პერიოდის სახვითი ხელოვნების სტილისტური ცვლილება მრავალმხრივ პანს ბელტინგის სახის კულტის ისტორიისადმი მიძღვნილ ნაშრომშია წარმოდგენილი⁴⁰.

გერმანელი მეცნიერი ამ პრობლემას ხატის ისტორიის კონტექსტში იხილავს და ამ სტილისტური „გარდატეხის“ მთავარ მახასიათებლად ემოციურობისა და ნარატიული საწყისის გაძლიერებას ასახელებს. ანტიკური ხელოვნების გავლენის მომძლავრება ბიზანტიურ ხელოვნებაში სახვით ხელოვნებას პოეზიისათვის ჩვეულ „რიტორიკულობას“ მაგებს⁴¹ – ხელოვნების ნაწარმოები მნახველში მრავალმხრივ სიმბოლურ ასოციაციებს იწვევს, და თავისი, როგორც ბიზანტიელი თანამედროვენი უწოდებენ მას „ახალი“ სტილით, ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის უშუალოებას განსაზღვრავს. და მართლაც, მიქაელ ფსელოსის მიერ „ცოცხალ მხატვრობად“ აღქმულ ამ ხელოვნებას, ემოციურობის გაზრდით მლოცველის ხარისხობრივად ახალი დამოკიდებულება შემოაქვს - მაყურებელი გამოსახულ მოვლენათა უშუალო თანამონაწილე ხდება⁴²; ბელტინგის დაკვირვებით, აქ თვით

39 Lis James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford 1996, გვ. 97.

40 H. Belting, *Likness and Presence: a History of the Image Before the Era of Art*, Chicago 1994, გვ. 261-296.

41 H. Belting, გვ. 125

42 H. Belting, *Likness and Presence...* გვ. 265.

ხელოვნების ნაწარმოების აღქმის პროცესიც იცვლება - ის უფრო “დინამიური”⁴³ და თუ შეიძლება ითქვას, გონისმიერი ხდება. აღქმის პროცესის გართულება, რომელსაც ხელოვნების ნაწარმოების სტრუქტურის ცვლილებაც ეკისვება - მხერაში, პერსონაჟთა პოზებსა და ექსტრემში გამოხატული დრმა ემოციურობა, მოძრაობის დინამიკა, ჟანრული ელემენტების სიმრავლე, და სხვ. გამოსახულებას “ახალი” “რეალურობის” ელფერით გვირთავს

აქედან გამომდინარე, გამოსახულებასა და რეალურ სივრცეს შორის არსებული ზღვარის როლი, რომელსაც ბელტინგი “ესთეტიკური ზღვარის” განსაზღვრებას აძლევს⁴⁴, ამ პერიოდის ზოგიერთ ძეგლში პრაქტიკულად მინიმუმამდეა დაყვანილი - მოაზრებული სივრცე უცხადდება რეალურს და პირიქით⁴⁵. ეს სტილისტური ცვლილება, ვფიქრობ, კიდევ უფრო აშკარად კედლის მხატვრობის ნიმუშებში იკვეთება, სადაც თვით ამ სახეობის ხელოვნების თავისებურებიდან გამომდინარე, ეს მიმართება გაცილებით აქტიურია.

არგოხის პროგრამის თავისებურებაც - ბნელ სივრცეში ნათლის დღესასწაულთა შესასვლელის პირისპირ განლაგება - ვფიქრობ, ამ ახალი სტილის ერთგვარი გამოხატულება უნდა იყოს; რადგან სწორედ ეს მხატვრული კონტრასტი იძლევა გამოსახულებათა რეალურ სივრცეში „გადმოსვლის“ შთაბეჭდილებას; მეტიც, ეს არა მხოლოდ გამოსახულების სივრცეში გადმოტანაა, არამედ ამ უკანასკნელთა მეშვეობით ტაძრის სივრცის ერთგვარი „გარდასახვაც“ რადგან ტაძარში არსებული სიბნელე, თუ შეიძლება ითქვას, ამ საუფლო სცენათა გამომხატველი სიმბოლური ნათლის საშუალებით “კომპენსირდება”⁴⁵ - სივრცე და გამოსახულება, ტაძარში არსებული სიბნელე და კომპოზიციითა სიმბოლური საღვთო ნათელი ერთ მთლიანობად იქცევა. ამ “ანტითეზას”, რომელსაც პანს ბელტინგი „ახალი სტილის”

43 H. Belting, *Likness and Presence*, გვ. 173.

44 ეს საკითხი განხილულია ა.ოქროპირიძის ნაშრომში: ბოტორმის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაცია, თბ. 1997, გვ. 67-68.

45 თითქოს სწორედ არგოხის მხატვრობაში ასახულ ნათელ-სიბნელის შეპირისპირების პასუხად დაიწერა ნათლისღების საკითხავში წარმოდგენილი სიტყვები - „ქრისტეს გამოჩენებასა ასრდილი კედელთაგან მოაკლდა...” სიტყვები, რომლებიც არგოხის მოხატულობაზე გაცილებით ადრე დაიწერა შესანიშნავად ასახავს აქ გამოხატულ სიმბოლურ კონტექსტს. უძველესი იადგარი, გვ. 37.

დღეს განსაკუთრებით ხშირია შუა საუკუნეების ძეგლთა განხილვისას მათში სულაც არარსებულ ეფექტურ საკითხავზე მსჯელობა. სუბიექტურად განცდილი ხშირად ობიექტურ ჭეშმარიტებად განიცდება. ამდენად, უპირანი მგონია არგოხის ამ თავისებურების “ობიექტურობა” სხვა ქართული მაგალითებით დავადასტურო. ამ თვალსაზრისით დამახასიათებელია წმ. იოანე დუთისმეტყველის ბოზნევის ეკლესია. ეს მაგალითი მით უფრო საინტერესოა, რომ არქიტექტურაცა და მხატვრობაც თანადროულია - XVII საუკუნისა. როგორც ჩანს, ეს მიმართება - ცუდად განათებული სივრცე და საგანგებოდ შერჩეული გამოსახულებანი (ტაძრის მოელს პერიმეტრზე ფერად ნათებაში ნაწერილი წმინდანების გამოსახულებები დაუყვება) თვით დამკვეთის, იოსებ თბილელის მიერ იყო ნაფიქრებული. ეკლესიაში არსებული სიბნელე საკმაოდ დიდი ზომის წითელ და ღურჯ ნათებათა გამოსახულებას განსაკუთრებულ სიმძაფრეს აძლევს. ეს “კომპენსაციის” მართლაც რომ ფიზიკური განცდა, ბოზნევაში კიდევ უფრო მეტად შესაგრძნობია. არგოხისათვის არაპირდაპირ პარალელად, ვფიქრობ, შეიძლება სვეტიცხოვლის მაცხოვრის საფლავის ასლიც მოვიშველიოთ. სულ მაკვირვებდა მისი ადგილ-მდებარეობა, ის ფაქტობრივად, სანახევროდ ჩრდილშია მოქცეული-თითქოს სიბნელიდან “იყურება”, ვფიქრობ, მის განლაგებაშიც იგივე პრინციპია საძიებელი. ეს თავისებურება კიდევ უფრო მეტად წარმოაჩენს ადღგომის ტაძრის ასლის სიმბოლურ მნიშვნელობას - ის თვალხილულად ადღგომის, სამყაროს გაბრწყინების ხატად იქცევა.

მახასიათებლად მიიხსენეს⁴⁶, არგოხის მხატვრობაში საღვთო სივრცის ფიზიკურ შეგრძნების განცდა შემოაქვს. აქვე აღბათ კვლავ ხარების სცენის განსაკუთრებული აქცენტების ხერხიც უნდა გავიხსენოთ, მისი ასეთი გამოყოფაც არგოხის პატარა სივრცეში, როგორც ჩანს, ამ ახალი მიმართების ერთგვარი გამოძახილი უნდა იყოს – ის, მართლაც რომ მლოცველის უშუალო თანამონაწილეობის, თხრობაში “წართვის” შთაბეჭდილებას იძლევა.

და კვლავ, არგოხის მხატვრობის თარიღის შესახებ. ბუნებრივია, მისი ცუდი დაცულობა ძალზე ართულებს თარიღის დაზუსტებას, მით უფრო მისი შექმნის ეპოქას თუ გავითვალისწინებთ. XIII საუკუნე ხომ ძალზე რთული პერიოდია ჩვენი ხელოვნების ისტორიისა. ის ახალი დინამიკურ – დეკორატიული სტილის, ასე ვთქვათ, განვითარების, საბოლოოდ ფორმირების ხანაა, და, იმავდროულად, გარედან მოტანილი პალეოლოგოსური სტილის დამკვიდრების ეპოქაც, ის ერთდროულად კონსერვატულიცაა და ნოვატორულიც.

არგოხში პალეოლოგოსური სტილის გავლენა ოდნავადაც არ იმეხს თავს. აშკარა მერყეობა ძველ ტრადიციებსა და ახალ დეკორატიულ-დინამიკურ სტილს შორის, სადაც ჯერ კიდევ საკმაოდ ქმედითია წინარე საუკუნეების ტრადიციები, ამ ძეგლს ახალი მხატვრული ეტაპის „გარდამავად“ ხანაში მიუჩენს ადგილს; აღბათ, უფრო XIII საუკუნის პირველი ნახევრის ახლო ხანებთან. სტილთან ერთად ამ თარიღს, ძეგლის იკონოგრაფიული ანალიზიც ამყარებს.

Catherine Gedevanishvili

Murals of Argokhi Church of All Holy Virgin

Single-nave church of the All Holy Virgin is located not far from the village Argokhi (Akhmeta district, historic Kakheti, eastern Georgia). It has preserved severely damaged murals of high artistic value, which are briefly described in the Inventory of Historic and Cultural Monuments of Georgia (v. 2, Tb., 2004, p. 86) and dated to the 13th c.

The apse conch bears Deesis (the best preserved part of the murals), represented in a concise version – the Saviour depicted without a mandorla is seated on a throne without the back (both motifs are indicative of the turn of the 12th c. to the 13th c.). Large dimensions of the central image, as well as small size of the interceding Virgin and St. John the Baptist, and their moving to the edges of the conch, imparts special emphasis on the image of the Saviour, introducing the allusions of Christ in Majesty (again, more characteristic of the turn of the 12th c. to the 13th c.). Lower register of the apse, with the sequence of the Holy Bishops, is vanished at present. Christological cycle was placed on two upper registers, in the vault and on naos walls: Annunciation and Nativity (south, vault register), Presentation at the Temple (fragmented; west wall lunette; in the past, Harrowing of Hell was also visible on the same wall), Baptism and Raising of Lazarus (north, vault register), Pentecost and Ascension (north, wall register). Lower registers of the lateral walls (three, on each) are vanished. Annunciation is distinguished by its large dimensions and solemnity, although the iconography of the scene is quite usual – The Virgin is shown seated and weaving,

St. Archangel Gabriel is standing motionless (reminiscent of the 12th c. images) in front of Her. Nativity is represented in an extended version – with the Magi, Annunciation to the Shepherds, Washing of the Child; the Virgin is half-seated (a motif, characteristic of the late 12th c. and early 13th c. Georgian murals), accentuated by the large green spot of the cave behind her; it is noteworthy that the Magi are moved to the left of the crib (as if repeating the Early Christian motif), laying special emphasis on the adoration of the Theotokos. At the same time, free position of the Virgin within the centred composition is characteristic of the 13th c. (E. Privalova). The Virgin is holding a purple cloth in Her hands – a symbol of Incarnation from the Early Christian epoch onwards (in Tangili murals the same cloth is white). Difference of the figure scale is also found here (similar to Raising of Lazarus and Baptism), which is indicative of the first half of the 13th c. This contributes to certain spatial effects of the compositions, as well as crossing of the figures by the vertical frame lines. Noteworthy is the Apostle from the Raising of Lazarus, “looking” into the next scene – a characteristic trait of the developed decorative-dynamic style. Figure proportions are, mainly, elongated, postures (e.g. Christ neither frontal nor turned in the Baptism) and line are somewhat slack; however, proportions, “heavy” for the 12th c., can also be found – the Virgin from Nativity, in some cases, the line becomes “more vigorous” – this a “transitional” trait typical of the first half of the 13th c. Among the features pointing to the 13th c., quoted should be certain verticality, which here is seen in the narrowing of the ornamental band outlining the vault, as well as moving the register line above the level of the springing of the conch. At the same time, the scenes are traditionally centred and secluded within their borders. Accentuation of the figures by the landscape elements also points to the 13th c., but, on the other hand, this contributes to the increased significance of the figures, which is rather a 12th c. tradition (although, still preserved in some 13th c. murals), as well as their large scale (which is no more found in the second half of the 13th c.) – “transitional” is also the velum of the Raising of Lazarus – a symbol of Old and New Testaments unity and, usually, unifier of the entire composition, is just passively hung here. Attention should be drawn to the full geometrical order of the compositions – both horizontals and verticals form homogeneous system, which is linked with the period prior to the 13th c. Since the naos wall are not articulated with the pilasters, they seem to bear a sequence of miniatures (in this respect, Argokhi murals show affinity to the Boslevi painting, ascribed to the first quarter of the 13th c.), which seem to reflect certain inter-relation of the compositions typical of the 13th c.; however, this is rather perceived as a contradiction, since the compositions are marked by certain dynamic “shifts”

Coexistence of the old and the new is also traceable in other 13th c. ensembles, e.g. Kisoreti, but in Argokhi it is discernible with special vigour, which seem likely to be more typical of the second half of the 13th c. (cf. archaic system of decoration in Achi murals); in the contemporary murals of Udabno church of Annunciation in David Gareji the figures are also cut by the frame (however, no symmetry and balance can be seen here). As far as the colour gamut is concerned, just abundance of cinnabar and bright green can be stated (abundance of red is also archaising for this epoch).

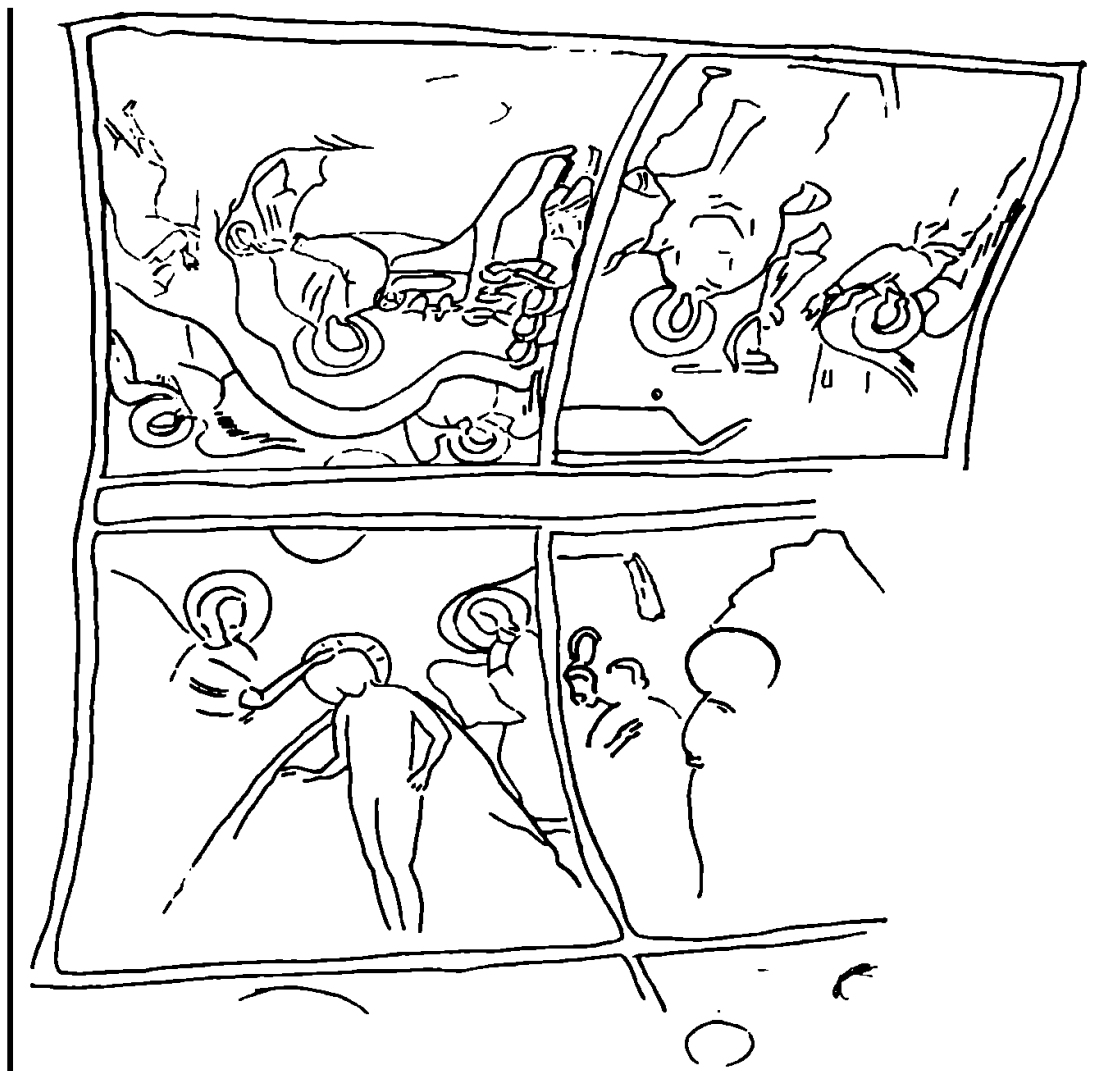
It is significant that in the dim interior, opposite the entrance the scenes displaying Apparition of the Divine Light (Baptism, Pentecost, Ascension) and transition from the darkness into the light (Raising of Lazarus) are depicted. Being well lit physically, they seem to compensate the dimness – echoing “new icon painting” (Michael Psellos) established in the painting of the East Christendom from the 11th c. onwards, which strove for the inter-connection of the viewer and the image (H. Belting).



სურ. 1



სურ. 2



სურ. 3



სურ. 4

მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის შუა საუკუნეების ქართულ საეკლესიო ხელოვნებაში

შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნების ისტორიაში ცნობილია შემთხვევები, როდესაც ერთი და იგივე ოსტატი მხატვრობის სხვადასხვა დარგში მოღვაწეობდა. მართალია, ამგვარი მრავალმხრივობა სავალდებულო არ იყო შემოქმედთათვის, მაგრამ, ბევრი მათგანი წარმატებით მუშაობდა როგორც მონუმენტურ, ისე დაზგურსა თუ მინიატურულ ფერწერაში. ნათქვამის დასტურად საკმარისია გავიხსენოთ ისეთი საყოველთაოდ განთქმული მხატვრების სახელები როგორებიცაა მიხეილ ასტრაპა და ევტიხი (XIII ს-ის ბოლო XIV ს-ის პირველი მეოთხედი – მაკედონია, ათონი), თეოფანე ბერძენი (XIV ს-ის მეორე ნახევარი – რუსეთი), მიტროპოლიტი იოანე-ზოგრაფი (XV ს. – სერბეთი), ანდრია რუბლიოვი და დანიელ ჩორნი (XV ს. – რუსეთი), დიონისე (XV-XVI სს. – რუსეთი), თეოფანე კრეტიელი, ანდრია რიცოსი და მისი ვაჟები (XVI ს. – კ. კრეტა და ათონი), და სხვანი, რომელთა ავტორობაც დადასტურებულია ან მათივე წარწერებით საკუთარ ნაწარმოებებზე, ანდა სხვადასხვა სახის საისტორიო წყაროებით.¹

ბუნებრივია, რომ ამ მხრივ არც ქართველი ოსტატები იქნებოდნენ გამონაკლისი. უნდა ვიფიქროთ, რომ მათ შორის განსაკუთრებით ნიჭიერი არ შემოიფარგლებოდნენ მხოლოდ ვიწრო სპეციალობით, და ისევე, როგორც მათი უცხოელი კოლეგები, ღმერთს აღიღებდნენ კედლებზე, დაფებზე თუ წიგნის ფურცლებზე ხორცშესხმული წმინდა გამოსახულებებით.

სამწუხაროდ, ამგვარი ფაქტების შესახებ ცნობები ქართულ საისტორიო წყაროებში არ არის შემონახული² და, ამდენად, აღნიშნული საკითხის გარკვევისას ჩვენ მხოლოდ ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზის იმედად ვრჩებით, რაც, რა თქმა უნდა, ართულებს საქმეს და წინასწარ გვაფიქრებინებს, რომ წინამდებარე ნაშრომში წარმოდგენილ ვარაუდებსა და დასკვნებს გამოუწინდებიან ოპონენტებიც. და მაინც, წამოჭრილ საკითხს იმდენად მნიშვნელოვნად ვთვლით, რომ გადავწყვიტეთ საჯარო განხილვის საგნად ვაქციოთ ამ მხრივ ჩვენი დაკვირვების შედეგები.

1. მეფის მხატვარ თეოდორეს ხატი ზემო სვანეთში

დავიწყოთ ისეთი აღიარებული ოსტატის შემოქმედებით, როგორიც იყო მეფის მხატვარი თეოდორე, რომლის სახელიც ზემო სვანეთში მის მიერ მოხატული სამი ეკლესიის ფრესკული წარწერებითაა ცნობილი. ამ მაღალნიჭიერი, ორიგინალური ხელწერის მქონე ხელოვანის შემოქმედება კარგა ხნის წინ გახდა მეცნიერთა

1 კიდევ უფრო მრავალმხრივ მოღვაწეობდნენ აღორძინების ხანის დასავლეთ ევროპელი ოსტატები (ლეონარდო და ვინჩი, მიქელანჯელო, რაფაელი, დონატელო, ბრუნელესკი, დიურერი და ა.შ.), რომელთაგან ზოგს, არა მხოლოდ ხელოვნების, არამედ მეცნიერების სხვადასხვა დარგებშიც ქონდათ მნიშვნელოვანი წარმატებები.

2 საერთოდ, შუა საუკუნეების საეკლესიო ხელოვნების ანონიმურობიდან გამომდინარე, ქართველ ოსტატთა სახელები ძალზე მცირერიცხოვნადაა შემონახული (იხ. ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, თბ., 1967).

ინტერესის საგანი – მას მიეძღვნა რამდენიმე საგანგებო გამოკვლევა;³ იგი გაშუქდა შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნებისა და ფერწერისადმი მიძღვნილ ზოგად კურსებშიც.⁴

თევდორეს შემოქმედება ბევრი რამითაა ღირებული. მას, მის მიერვე შესრულებული ფრესკული წარწერების თანახმად, XI საუკუნის მიწურულსა და XII საუკუნის პირველ მესამედში, სვანი აზნაურების დაკვეთით მოუხატავს იფრაღის, ლაგურკისა და ნაკიფარის სოფლების ეკლესიები, სადაც საავეტორო ფრესკული წარწერებით დაუფიქსირებია კიდევ მათი შესრულების დრო – 1096, 1112, 1130 წლები.

როგორც თევდორეს შემოქმედების მკვლევარები ასკვნიან, მის ნაწარმოებებში ნათლად აისახა ეველა ის ძირითადი ტენდენცია, რაც დამახასიათებელი იყო XI საუკუნის დასასრულისა და XII საუკუნის პირველი მესამედის ქართული კედლის მხატვრობის განვითარებისთვის.⁵ მისი ხელოვნება დიდად ფასობდა სვანეთში და ადგილობრივი ოსტატებისთვის მისაბამადაც იყო ქცეული.⁶ ამასთან, მხატვრის სტილისა და ინდივიდუალური მანერის ანალიზის საფუძველზე, მკვლევართა ერთი ნაწილის მიერ გამოთქმულია ვარაუდი, რომ თევდორე წარმომავლობით იყო სვანი და პროფესიული განათლება მიღებული ჰქონდა გელათში.⁷ ეს უკანასკნელი მოსაზრება ემყარება იმ ფაქტს, რომ ზემოთ მოტანილი თარიღებიდან გამომდინარე, იგი დავით აღმაშენებლის დროინდელი მოღვაწე გამოდის და ფიქრობენ, რომ სწორედ დავითის მიერ დაარსებულ “ახალ ათინაში”, ანუ გაენათის საეპარქიოში შექმნილ გამხდარიყო მას მეფის მხატვარი.⁸ ნაგარაუდბია ისიც, რომ თევდორე ეკლესიების გარდა ალბათ სასახლეების კედლებსაც ამკობდა თავისი ხელოვნებით.⁹

და მართლაც, როგორც ირკვევა, **თევდორეს 16-18 წლის შუალედებით უმუშავია ზემო სვანეთში; ე.ი. წარმატებით უღვაწია 34 წელი და უდავოდ უფრო მეტიც, ვინაიდან 1096 წლისთვის მას უკვე მინიჭებული ჰქონდა მეფის მხატვრის ტიტული.** ცხადია, ამ საპატიო წოდების დამსახურებასაც დასჭირდებოდა გარკვეული პერიოდი, ისე რომ, **მხატვრის შემოქმედების ქრონოლოგიური დიაპაზონი სულ ცოტა ოთხ ათეულ წელს მაინც ითვლის.**

ლოგიკურია ვიფიქროთ, რომ ამ ხნის განმავლობაშიც და ზემოაღნიშნულ შუალედებშიც იგი არ იქნებოდა დაუსაქმებელი. სამწუხაროდ, შეუძლებელია იმის დადგენა, თუ რამდენად მართებულია ზემოთ გამოთქმული ვარაუდი მისი მოღვაწეობის შესახებ საერო მხატვრობის სფეროში. ძნელია იმის დაზუსტებით თქმაც, თუ სად, რომელ სამხატვრო კერაში დაეუფლა იგი პროფესიას და სად

3 Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А.Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966; მათივე – Живописная школа Сванети, Тб., 1983.

4 ექ. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური მოგზაურობა ღვინჯუხსა და სვანეთში, პარიზი, 1937, გვ. 208; Ш. Я. Амиранашвили, История грузинского искусства, М., 1950, გვ. 186-188; მისივე – История грузинской монументальной живописи, т.1, Тб., 1957, გვ. 134-159; Р. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тб., 1962, გვ. 246-247; Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи. II Международный симпозиум по грузинскому искусству. Тб., 1977.

5 Н. А. Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И.Вольская, Живописная школа Сванети...გვ. 98, 100-101.

6 ამას მოწმობს წერძნის მაცხოვრისა და მთავარანგელოზთა ეკლესიების XII ს-ისა და ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესიის XIII ს-ის მხატვრობები (იხ. Н. А.Аладашвили, Г.В. Алибегашвили, А.И. Вольская, Живописная школа Сванети...გვ. 102-120).

7 იქვე, გვ.100

8 იქვე.

9 იქვე.

სრულყო განათლება – გელათში თუ ტაო-კლარჯეთში.¹⁰ ვიმედოვნებთ, რომ ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა მომავალში გახდება შესაძლებელი.

რაც შეეხება მის მიერ საეკლესიო მხატვრობის სფეროში შესრულებულ სხვა ნამუშევრებს, ვფიქრობთ, რომ მათგან ერთ-ერთი ზემო სვანეთშია შემონახული და წარმომავლობითაც სვანეთის სამხატვრო სკოლასთანაა დაკავშირებული.

საქმე ეხება ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობლის ერთ ხატს, რომელიც ეკუთვნოდა უშგულის თემის სოფ. ეიბიანის ყოვლადწმინდა მარიამის (ლამარიას) ეკლესიას, ამჟამად კი დაცულია სოფ. ჩაქაშში (სურ.1).

ეს ხატი დიდი ხანია რაც ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში.¹¹ იგი შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ისტორიის სხვადასხვა საკითხებთან მიმართებით არაერთხელ იყო განხილული, მაგრამ ჩვენთვის საინტერესო კუთხით მასზე ეურადღება დღემდე არ არის გამახვილებული.

თავიდანვე ვიტყვი, რომ უშგულის ხატი (66X52 სმ), ტექნიკური თვალსაზრისით წარმოგიდგება როგორც საკმაოდ ძვირფასი ნამუშევარი. იგი ტილოდაკრულ, კიღობნიან დაფაზეა ნაწერი, ფონი ფურცლოვანი ოქროთი აქვს დაფარული, ჩარჩოს ველები კი მოოქროვილი ვერცხლის მდიდრულად დეკორირებული ფირფიტებითაა შემკული.

ხატს დაზიანებული აქვს როგორც ფერწერული, ისე ლითონის ნაწილები. ძალზე ფრაგმენტულადაა მოღწეული ასომთავრული დამწერლობით შესრულებული ღმრთისმშობლის ინიციალები. მაგრამ, ამის მიუხედავად, სრულიად გარკვევით ჩანს მისი იკონოგრაფიულ-სტილური ნიშნები და პროგრამული თავისებურებები.

ხატზე ღმრთისმშობელი წელამდეა გამოსახული. მას მარცხენა ხელზე უხის ერმა იესო, რომელსაც მაკურთხეველი მარჯვენა განზე აქვს გაწვდილი, მარცხენით კი უპყრია წითელი ზონრით შეკრული თეთრი გრაგნილი. იესოც და ყოვლადწმინდა დედაც ცენტრისკენ 3/4-ით არიან შებრუნებული, ისე, რომ ორივე ერთმანეთისკენაა მიმართული, თუმცა, მათი მზერა არც შემხვედრია და არც მაყურებლისკენაა მიპყრობილი – ისინი ერთიერთსაწინააღმდეგო მხარეს, შორს, თითქოს მიღმურ სივრცეში არიან ფიქრითა და ზრახვით გადასულნი.

მართალია, ღმრთისმშობლის დაწვზე არ ჩანს სისხლმდენი ჭრილობა, მაგრამ ერთი შეხედვითვე ცხადია, რომ საერთო კომპოზიციითაც და დეტალებითაც (ფიგურების აღნაგობა, ერთიერთმიმართება, სახეთა ნაკეთების წყობა, გამომეტყველება, პოზები, ქესტები, კისრის მოყვანილობა), სვანეთში დაცული ეს ხატი უახლოესი ანალოგია ათონის წმინდა მთის ივერთა მონასტრის ღმრთისმშობელ-“პორტაიტისას” იკონოგრაფიული ტიპისა (სურ. 2-1).¹²

10 თვედორეს შემოქმედების კავშირის შესახებ ტაო-კლარჯეთის სამხატვრო სკოლასთან იხ.: შ. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи . . . стр. 157; И. Якобашвили, К вопросу о распространения смешанной техники стенописи в Грузии. Республиканская научная конференция молодых учёных и аспирантов - "Вопросы древней и средневековой истории". Тезисы докладов. Тб., 1986, стр. 52-53.

11 П. С. Уварова, Поездка в Сванети, Материалы по археологии Кавказа, вып. 10, გვ. 167; Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Исследование по истории грузинского средневекового искусства, Тб., 1959, გვ. 547-548, ტაბ. 47-48; Г.В. Алибегашвили, Памятники средневековой станковой живописи из Верхней Сванетии, Средневековое искусство. Русь, Грузия, М., 1978, გვ. 166; რ. ექვია, ე. ხიფოგავა, უშგული, თბ., 1986, გვ. 46-47; ნ. ჭიჭინაძე, კონსტანტინოპოლის სასწაულმოქმედი სახეები და XI-XIV საუკუნეების ქართული ფერწერული ხატები (ნაკვეთი მეორე). საქართველოს სიძველენი, № 6, 2005, გვ. 77.

სამწუხაროდ, ხატი დღემდე არ არის გამაგრებული და გაწმენდილი.

12 ნ. ჭიჭინაძის ვარაუდით, სვანურ ფერწერულ ხატებზე ოდიგიტრიის ტიპის ღმრთისმშობლის

საინტერესოა, თუ როგორ ახასიათებს და აღარებს ერთმანეთს ქალბატონი გაიანე აღიბეგაშვილი ამ ხატსა და ღმრთისმშობლის სხვა ხატს, რომელიც უშგულში მასთან ერთადვეა დაცული. მკვლევარის ნააზრევის ზუსტად გადმოსაცემად ორიგინალის ენაზე მოვიხმოთ მისი ერთ-ერთი ნაშრომიდან ამონარიდი: “Строгий абрис фигуры Богоматери, не нарушаемый лёгким наклоном головы к младенцу, большие миндалевидные глаза, правильные, почти выпрямленные дуги бровей, утончающиеся к наружному краю, низкий лоб, тонкий нос и при этом сочетание в трактовке лица выразительного рисунка с тонкими живописными эффектами выявляют признаки раннего времени. Рисунок глаз, бровей напоминает лучшие образцы греческой живописи XI в., но по сохранившимся фрагментам трудно утверждать принадлежность этой иконы греческим мастерам. Характерно, что глаза богородицы, несмотря на чуть склоненную голову, не устремлены на младенца – признак, который является одним из характерных особенностей стиля, сформировавшегося в греческом искусстве, тяготеющем к отвлечённости.

Интересно рядом с этой иконой рассмотреть хранящуюся в той же церкви другую, писанную на доске икону с аналогичной композицией. Основные иконографические моменты точно повторяют первую икону (лёгкий наклон головы, положение рук). Но во второй иконе рисунок огрублен, вместе с тем и формы очерчены более сочно, что представляет как бы местную, сванскую интерпретацию той же темы. Сванское происхождение этой иконы подтверждает не только характерный для сванской монументальной живописи сдержанный колорит, построенный на излюбленном сочетании серого с красновато-коричневым, но и особенность мягкого, чуть упрощенного абриса овала лица, с несколько укороченной нижней частью, рисунок носа, сотяжеленным кончиком а также эмоциональная выразительность взгляда, подчеркнутая сросшейся линией бровей. Именно это выразительность особенно сближает данную икону с изображениями в сванской монументальной живописи XI-XII вв.”(ხაზი წყენია – ნ. ბ.).¹³

როგორც ვხედავთ, გ. აღიბეგაშვილი, სტილის მთელი რიგი ნიშნებითა და განსაკუთრებით – ემოციური გამომხატველობით, წყენიის საინტერესო ხატს სვანეთის სამხატვრო სკოლას აკუთვნებს და აღგიდს უხეხს XI-XII საუკუნეების აღგილობრივი კედლის მხატვრობის ძეგლებს შორის.

თავის მხრივ, სვანეთში ამ პერიოდის ეველაზე თვალსაჩინო და სახასიათო მოხატულობები სწორედ თევდორე მხატვრის მიერ არის შესრულებული და იმდროინდელი სვანური სკოლის სტილური თუ იკონოგრაფიული თავისებურებებიც ძირითადად მის სახელთანაა დაკავშირებული. ისე რომ, თავისთავად ეს გარემოება წყენიის საინტერესო ხატის თევდორეს შემოქმედებასთან დაკავშირებისთვის მყარ ნიადაგს გვიქმნის.

ამ ნიადაგზე ის უდიდესი ვიზუალური მსგავსება, რაც ძალზედ ნათლად ჩანს ღმრთისმშობლის აღნიშნულ ხატსა და თევდორეს მიერ შესრულებულ მოხატულობებში წმინდანთა გამოსახულებს შორის გეაფიქრებინებს, რომ ისინი ერთი მხატვრის ხელითაა შექმნილი.

ეს მსგავსება, პირველ ყოვლისა, გამჟღავნებულია სახეთა ტიპებში, რომლებიც, მართალია ზოგადად ამ პერიოდისთვის დამახასიათებელ კონვენოსთა სტილშია შესრულებული, მაგრამ უდავოდ, მხატვრის მკვეთრად ინდივიდუალური მანერითაცაა გამორჩეული. და, მართლაც, თუ შევადარებთ ერთმანეთს, ერთი მხრივ, უშგულის ხატის ღმრთისმშობელს, მეორე მხრივ კი, თევდორეს მიერ იფრალისა და ღაგურკის

ხშირი გამოყენება ათონის ივერიის სასწავლთმოქმედი ხატის გავლენით უნდა ყოფილიყო განპირობებული (იხ. მისი დასახ. ნაშრ., გვ. 77).

13 Г. В. Алибегашвили, Памятники средневековой. . гв. 166.

ეკლესიების კედლებზე ნახატ ღმრთისმშობელს “ვედრების” კომპოზიციიდან: ევას “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნიდან” და წმ. ივლიტას მისი თავის კვეთის სცენიდან (სურ. 2-3,4,5), დაეინახავთ აბსოლუტურად იდენტურ სახის ტიპს.

ოსტატურად, ხელის ერთი მოსმით მსუყვად შემოხაზული სახე და ბოლოსკენ წაგრძელებული ოვალი, ოდნავ დამოკლებული ქვედა ნაწილით, “შებერილი” დაწვები, მაფორიუმის ნაკვეთებს ქვემოდან ძალზე ვიწროდ გამოჩენილი შუბლი, გრძელი და “ხორციანი”, მოკაუჭებული ცხვირი შემსხვილებული წვერითა და ნესტოების აწეული ხაზით, თვალების ფართო ჭრილი, შეჭმუხნული და ბოლოდაშვებული მსხვილი წარბები, ცხვირთან მიახლოებული პატარა, მჭიდროდ მოკუმული ტუჩები, ყურისა და კისრის სახასიათო ფორმები უეჭველს ხდის, რომ ისინი ერთი მხატვრის ხელს ეკუთვნის. ამას მოწმობს ისეთი დეტალებიც, როგორიცაა ქუთუთების ხაზთა შეუკერელი ბოლოები, თვალის უპის აღმნიშვნელი მადუბლირებელი ნახატი, ცხვირის წვერს “მიბმული” მოკლე “წრდილი”, ზედა ტუჩის აწეული კუთხეები და ქვედა ტუჩის სიახლოვეს გაველებული ნიკაპის მომრგვალებული ხაზი.

ამასთან, სახეებს შორის დიდ მსგავსებას განაპირობებს ისიც, რომ მათზე მწუხარება იშვიათი სიღრმითაა აღბეჭდილი. ემოციის ამგვარი გამომსახველობა და სახის არა არისტოკრატიული, არამედ “ხალხურად” უბრალო, მაგრამ შინაგანი ღირსებითა და სიმტკიცით აღსავსე ტიპიც თვედორეს ინდივიდუალურ სტილისთვისაა დამახასიათებელი, რითაც ეს დიდი მხატვარი განსაკუთრებულად ექსპრესიულ, ძლიერ დამუხტულ, ხაზგასმულად დრამატულ იდეურ-მხატვრულ სახეებს ქმნის.

ნიშანდობლივია, რომ უშგულის ხატზე ქრისტე-ევმანუელის სახეც ადგილობრივ ეთნიკურ ტიპსაა მიმსგავსებული. ამ, ასაკისთვის შეუფერებლად სერიოზული გამომეტყველების მქონე, თხელი აღნაგობის, შუბლმაღალი, დიდთვალება, ცხვირკეხიანი ერმის პორტრეტში თითქმის კონკრეტული, სვანი ემაწვილის გარეგნობაა აღბეჭდილი.

ერთიერთანალოგიურია ხატზე და კედლებზე სახის ფერადოვანი დამუშავების ხერხიც. ყველა შემთხვევაში სახის ფუძედ აღებულია ზეთისხილისფერი, რომელზეც ზემოდან დატანილია მოყვითალო-ოქროსფერი ტონალობის ფართო, თითქმის მთელი ოვალის შემავსებელი ლაქები. ამგვარ გაღიავენ, “განათებულ” ზედაპირზე “წრდილის” ადგილები მსუბუქი ზეთისხილისფერი მონასმებითაა აღნიშნული, ისე, რომ “წრდილები” რბილადაა ჩამდნარი სახეების საერთო ოქროსფერ შეფერილობაში. შუქ-წრდილების ფაქიზი მონაცვლეობისგან განსხვავებით, სახეებზე მკვეთრადაა დატანილი თეთრი “ათინათი” ადვილად გასარჩევი თეთრხაზოვანი მონასმებია შუბლზე – თავსაბურავის გასწვრივ და წარბებს ზემოთ, ისე, რომ ეს უკანასკნელი ცხვირის ძვიდესთან სახასიათო სამკუთხედს ქმნის. თეთრი ზოლითაა განათებული ცხვირის თხემიცა და წვერიც. თეთრითაა “ამოყვანილი” ყურების, ნესტოების, ტუჩებისა და ნიკაპის ფორმებიც. თეთრითაა დუბლირებული ქუთუთოებს ზემოთა და ქვემოთ, მოწითალო ფერის მრუდხაზოვანი მონასმებიც. აქვე, ქვედა ქუთუთოსთან, საფეთქლის მხარეს პარალელურადაა გაველებული სამ-სამი მოკლე თეთრი ხაზი.

ნიშანდობლივია, რომ ხატზე და ფრესკულ გამოსახულებებზე ფორმითაც და დამუშავების მხრივაც ერთნაირია საკმაოდ წვრილი კისერი და მოწრდილი ხელის მტევნები წაგრძელებული და ნატიფი თითებით. ისინი მსგავსია მოყვანილობით, თავებთან პროპორციული შეფარდებით და კომპოზიციური მიმართებით. ისე რომ, ამ მხრივაც უშგულის ხატი თვედორეს ინდივიდუალურ მანერასთან ზედმიწევნით ზუსტადაა მისადაგებული.

ხატზეც და ფრესკებზეც ნახატი შესრულებულია მტკიცედ და ენერგიულად, გაწაფული ოსტატის ხელით. ცხადია, კონტური, დარგობრივი სპეციფიკიდან

გამომდინარე, ხატზე გაცილებით თხელია და უფრო მსუბუქადაცაა გავლებული. –

ნაკეცების ნახატი ყველა შემთხვევაში ხშირია და ძირითადად – სწორხაზოვანი; თუმცა მასში შეინიშნება კუთხოვანი მიმართულებებიც. მიუხედავად შიდა ნახატის ხაზების სიხშირისა, ფორმები ნაკლებადაა დანაწევრებული და ხატზეც და კედლებზეც ფიგურებს შენარჩუნებული აქვს მონუმენტური ხასიათი.

თავად ხაზი – გრძელიცა და მოკლეც, სწორიცა და გამრუდებულიც – ხატზე არასწორად მოქნილია და კალიგრაფიული სიზუსტითაა გატარებული. ერმა იესოს სამოსელზე ისინი განსაკუთრებით თხლად და ფაქისადაა გავლებული.

უშგულის ღვთისმშობლის ხატი თვედორეს ხელწერასთან ფერადოვანი გამოთაც მჭიდროდაა დაკავშირებული. ისევე როგორც ფრესკების, ხატის კოლორიტიც არაა მრავალფეროვანი. იგი “შკაპრია” და თავშეკავებული. მასში პარმონიულადაა შეხამებული სადა – რუხი და მოყავისფრო-წითელი ფერები. ფერების ტონალობა ისეა შერწყმული და სამოსის ნაკეცების “შექნრდილიც” იმგვარადაა ნაწერი, რომ არაფერია მკვეთრი და თვალშისაცემი, რის შედეგადაც არ ირღვევა კოლორიტული გამოს მთლიანობის განცდა, რასაც ხელს უწყობს აგრეთვე, გამოსახულების ოქროს ფონის მშვიდი, “დამჯდარი” ფერი.

აღსანიშნავია, რომ სისადავის მიუხედავად, ერმის პიმატიონისთვის და განმსაზღვრელი წარწერებისთვის საკმაოდ ეფექტურადაა ნახმარი სინგური.

საერთოდ, როგორც უკვე ითქვა, ეს, ერთი შეხედვით უბრალო, “პროვინციული” ხატი დიდი სიფაქიზითაა შესრულებული და მდიდრულადაა მოხარწოებული. ამასთან, მის განსაკუთრებულ თავისებურებას წარმოადგენს ის, რომ უფლისა და ღმრთისმშობლის შარავანდებზე მოხანს ჭედური ორნამენტის მსგავსი ნახატი. იგი შესრულებულია ძალზე ოსტატურად, წვრილი ფუნჯითა და შეიძლება ითქვას, რომ “ნაწიკწიკებით” ნიშანდობლივია, რომ განვითარებულ შუა საუკუნეებში ფერწერულ ხატებზე შარავანდის ასე მოხატვა არ იყო მიღებული და გავრცელებული ხერხი.

(განსხვავებით პოსტბიზანტიური ხანის ხატებისგან, რომლებზეც ხშირად გვხვდება ნახატი ან ნაჭდევი ორნამენტებით შემკული შარავანდები). ამგვარი დეკორატიული მიდგომით იმ პერიოდში კეთდებოდა მხოლოდ ლითონის შარავანდები. საინტერესოა, მაშ რატომ დასჭირდა ხატმწერს, სვენი ღრმა რწმენით თვედორე მხატვარს, რომ ფერწერის ტექნიკით მიებაძა ჭედური ან შტამპური ლითონის შარავანდებისთვის? ვფიქრობთ, რომ ამ გზით **მან გაიმეორა ათონის ქართველთა მონასტერში დაცული და უკვე დიდად სახელგანთქმული სიწმინდის – “პორტაიტისას” სამკაული.**¹⁴

ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის უშგულის ხატთან მსგავსების შესახებ ზემოთ უკვე იყო საუბარი. აქ მხოლოდ იმას დავსძენთ, რომ თვედორეს ხატში ღმრთისმშობლის სახეზე უფრო ღრმადაა აღბეჭდილი ურვა-წეხილი, იესოს სახეში კი უფრო ნათლად ჩანს ადგილობრივი, სვანური ტიპი.

აქვე იმასაც ვიტყვი, რომ თვედორეს მიერ კედელზე და დაფაზე ნახატ გამოსახულებებში შეინიშნება განსხვავებებიც, რაც ძირითადად გაპირობებულია

14 მართალია, ათონის “პორტაიტისას” ლითონის ამჟამინდელი შარავანდები XI-XII საუკუნეების შემდგომ, XIV საუკუნეშია შესრულებული, მაგრამ ვფიქრობთ, რომ თვედორე მხატვრის დროისთვისაც წმ. მთის ამ წმინდა ხატზე შარავანდები ორნამენტულად დამუშავებული ძვირფასი ლითონით იქნებოდა დაფარული. ამასთან დაკავშირებით, საგულისხმოა, რომ ხატის ორივე შარავანდის ქვეშ ნაწილობრივ მოხანს უფრო ძველი, ლითონისავე შარავანდების ფრაგმენტები (ივერიის ღმრთისმშობლის ხატის მოჭედების შესახებ იხ. Z. Skhirtladze, The Original Cladding of the Portaitissa Icon. Oriens Christianus, Hefte für die Kunde des christlichen Orients, Band 89-2005, Harrassowitz verlag, pp. 148-219.

დარგობრივი სპეციფიკით – სხვადასხვა მასშტაბისა და მასალის სიბრტყეებზე მუშაობითა და განსხვავებული ზომის ფუნჯების გამოყენებით. მსგავს მაგალითებად შესაძლებელია დასახელდეს კელაე დასაწყისში ჩამოთვლილი ბერძენი, მაკედონელი თუ რუსი მხატვრების მიერ ასევე არაერთგვაროვნად შექმნილი მონუმენტური და დაზგური ფერწერის ნიმუშები. ამ მხრივ, რა თქმა უნდა, დიდი მნიშვნელობისაა ის გარემოებაც, რომ კედელზე და დაფებზე ნაწერი წმ. გამოსახულებები სხვაობს, პირველყოფლისა, ფუნქციური თეატალაზრობით. კედლებზე მათი დანიშნულება უფრო საიდუმლო-სტრაციო-თხრობითია და ამდენად მათში მეტია მოქმედებასთან დაკავშირებული მოძრაობა და დრამატიზმი, დაფებზე შესრულებული ხატები კი სამთხვევად, თავიანთი საცემად და სალოცავადაა გამიზნული და, აქედან გამომდინარე, მათი ახლო მანძილიდან მოსახილველი გამოსახულებებისთვის უფრო მისადაგებულია რეპრეზენტაციულ-წარდგინებითი ხასიათი.

ყველაფერი ზემოთქმული საფუძველს გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ **უშგულის ღმრთისმშობლის ხატი მეფის მხატვარ თევდორეს მიერაა შექმნილი**. მით უფრო, რომ ხატი, ტექნიკური და მხატვრული ნიშნებით მართლაც რომ სამეფო დონის და შესაძლოა, რომ თავად მეფისთვის გამიზნული ნაწარმოებიც კი არის. ამას მოწმობს მისი წარწერის გაფორმებაც ძვირფასი ლითონის ფირფიტებით და მასზე წარმოდგენილი წმინდანთა რეპერტუარიც.

როგორც უკვე აღინიშნა, წარწერის მოაქროვილი ვერცხლის ფირფიტებითაა შეჭედილი, რომლებზეც ორ რიგადაა დატვირთული ვახის ფოთლის ბმული ორნამენტი და მასში სიმეტრიულად ჩართული რვა მედალიონი წმინდანთა წელსზევითაა გამოსახულებებით. სტილის მიხედვით მოჭედილობა XI საუკუნეს ეკუთვნის, შესრულების დონის მხრივ კი იგი ამ პერიოდის ქართული ჭედური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშთა შორის იკავებს ადგილს.

ხატის ლითონის ნაწილზე, ზედა კუთხეებში გამოსახულია ორი მთავარანგელოზი,¹⁵ მათ შორის კი – წმ. გიორგი (იხინცა და სხვა წმინდანებიც ასომთავრული წარწერებითაა განმარტებული). ვერტიკალური ველების ცენტრში მოთავსებულია წმ. ბასილი დიდისა და წმ. გრიგოლ ღმრთისმეტყველის გამოსახულებები. ქვედა ველზე სამი მოწამეა წარმოდგენილი, რომელთაგან მეორე და მესამეა წმ. თევდორე და წმ. დავითი, პირველი კი აქამდე წმ. კვირიკედ იყო მიჩნეული.¹⁶ ამ გამოსახულებას ახლავს დაქარაგმებული წარწერა “წ-ფ || კ-ე”, რაც მართლაც შეიძლება რომ კვირიკეს სახელთან იყოს გაიგივებული.

წმ. კვირიკეს გამოსახვა სვანურ ხატზე, რა თქმა უნდა, რომ არ არის გასაკვირი, მაგრამ თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ მის სიმეტრიულად, ხატის ქვედა მარჯვენა კუთხეში წარმოდგენილია წმ. მოწამე დავითი, უნებლიედ ჩნდება აზრი იმის თაობაზე, რომ აქ გამოვსახული უნდა იყოს მისი მეწყვილე, წმ. კონსტანტინე – არგვეთის ერისთავი, რომელიც წმ. დავით ერისთავთან ერთად XI-XII საუკუნეების ქართულ ჭედურ ხელოვნებაში სხვაგანაცაა წარმოდგენილი.¹⁷ ამ აზრს ისიც ამყარებს, რომ წმ. კონსტანტინე არგვეთელი აღესრულა 17 წლის ასაკში, რაც ხავსებით შეესაბამება ხატზე არსებული მეომრის გამოსახულებას უწვერული ჭაბუკის სახით.¹⁸

15 ივერიის ხატის მოჭედილობაზეც – ღმრთისმშობლის და ევმანუელის თავებთან – ორი ანგელოზია წარმოდგენილი.

16 Г.Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное ... გვ. 547-548, ტაბ. 47-48; ; რ. ქენია, ე. სილოგავა, უშგული, თბ., 1986, გვ. 46-47.

17 С.М. Новаковская-Бухман, Произведения древнегрузинской чеканки в собрании Русского музея. Искусство христианского мира, Сборник статей, вып.8, М., 2004, გვ. 47-65.

18 ამგვარ იდენტიფიკაციას ხელს არ უნდა უშლიდეს ის, რომ სვანეთში დაცულ ჭედურ ხატზე

და მართლაც, სწორედ დავით აღმაშენებლის ეპოქისთვის უნდა ყოფილიყო განსაკუთრებით აქტუალური არაბ დამპყრობთა წინააღმდეგ მებრძოლი და ქრისტეს რჯულის ერთგულებისთვის წამებული მთავრების – დავითისა და კონსტანტინეს კულტი, რაც, ჩვენი აზრით, არის კიდევ ასახული თეოდორეს ხატის მოჭედილობაში.

ამ მხრივ საგულისხმოა ისიც, რომ ზედა ველზე, მთავარანგელოზთა შორის, მაცხოვრის ან “საყდარი განმზადებულის” ტრადიციული გამოსახულების ნაცვლად წარმოდგენილია წმინდა გიორგი, რომელიც, ზოგადად მეფეთა წინამძღოლადაა მიხნეული, კონკრეტულად კი, დავით მეფის ისტორიკოსის ცნობით, ხელუღადა მოუძღოდა წინ მეფეს დიდგორის ომში, რითაც აღსრულდა კიდევ ურჯულოთა ზედა “ძლევა საკვირველი” ნიშანდობლივია ისიც, რომ წმ. გიორგის გასწვრივ, ქვემოთ, გამოსახულია წმ. მეომართაგან გამორჩეულად პატივდებული წმ. თეოდორე, რომელიც აქ წარმოგვიდგება როგორც თვით მხატვრის მოსახელე და მფარველი წმინდანი.

ამასთან, ხატის ჩარჩოს გამოსახულებების რეპერტუარი გვჩვენებს, რომ ჩარჩოს პროგრამის ლაიტმოტივად შერჩეულია წმ. მეომრების თემა, რაც კარგად მიესადაგება დავით აღმაშენებლის ეპოქას და უშუალოდ მისი, როგორც მხსნელი მეფის, მეომრულ დეაქლს. ამავე დროს, ვერტიკალურ ველზე წმ. მღვდელმთავართა გამოსახულებების ჩართვაც სრულიად ლოგიკური ჩანს, თუ გავიხსენებთ იმხნად გატარებულ საეკლესიო რეფორმებს, რითაც დიდმა მეფემ დეაქლი დასდო არა მხოლოდ ქართული სახელმწიფოს, არამედ ეკლესიის ისტორიასაც.

ამრიგად, ექველავური ზემოთქმული საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ **ზემო სვანეთში, უშგულის თემში, დაცულია ღმრთისმშობლი-ოდიგიტრიის ხატი, რომელიც მეფის მხატვრის, თეოდორეს მიერ უნდა იყოს ნაწერი და რომ ეს დიდი მხატვარი მასზე მუშაობისას აშკარად ათონის “პორტაიტისას” ხატით იყო შთაგონებული.** მისი შესრულების უადრესად დახვეწილი მანერა და ძალზე მაღალი პროფესიული დონე გვაფიქრებინებს, რომ ძველი ქართული ხატწერის ეს შესანიშნავი ნიმუში მხატვრის შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაშია შექმნილი.

ამავე დროს, მხატვრული და შინაარსობრივი ნიშან-თავისებურებებიდან გამომდინარე, სავსებით შესაძლებელია, რომ **მხატვრის მიერ ეს ხატი თვით დავით აღმაშენებლისთვის ყოფილიყო მიძღვნილი. ასეთ შემთხვევაში ხატის შესრულების დროის ზედა ზღვრად XII საუკუნის პირველი მეოთხედი გამოდის.**

ხატის თარიღის ამგვარად დაზუსტების საფუძველს გვიქმნის იმაზე ფიქრი, რომ მისი შექმნის დროს მეფედ უკვე დემეტრე I-ის ყოფნის შემთხვევაში ეს ფაქტი უეჭველად აისახებოდა ჩარჩოზე გამოსახულ წმ. მეომართა რეპერტუარში წმ. დემეტრეს გამოსახულების ჩართვით.

ამასთან დაკავშირებით, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი, საკმაოდ უცნაური გარემოება, კერძოდ ის, რომ თეოდორეს მიერ მოხატული ტაძრების ვრცელ საქტიტორო და საავტორო წარწერებში არსად არის ნახსენები მეფის სახელი, რაც, ალბათ, განპირობებული იყო იმ პერიოდში სვანი ფეოდალების საქართველოს ცენტრალური ხელისუფლებისა და კერძოდ დავით მეფისადმი არცთუ კეთილგანწყობილი დამოკიდებულებით.¹⁹

ბზე წმ. კვირიკე ხშირად წარმოგვიდგება არა როგორც სამი წლის ასაკში მოკლული ბავშვი, არამედ როგორც ლაბადამოსხმული ჯაბუკი, ვინაიდან, ჩვენი აზრით, უშგულის ხატის მარცხენა ქვედა კუთხეში გამოსახული წმინდა მოწამის ვინაობა მაინც ჩარჩოს იკონოგრაფიული პროგრამის კონტექსტში უნდა იყოს განხილული.

19 ჩვენთვის მისაღებია ი. იაკობაშვილის ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ თეოდორე მხატვრს, იფ-

2. ატენის სიონის მოხატულობა და “ორმოცი მოწამის” ხატი

ჩვენი დაკვირვების მეორე ნაწილი ეხება შუა საუკუნეების ქართული საეკლესიო მხატვრობის ისეთ პირველხარისხოვან ძეგლებს, როგორებიცაა ატენის სიონის მოხატულობა და სვანეთის ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმში დაცული “ორმოცი მოწამის” ფერწერული ხატი.

მონუმენტური და დაზგური მხატვრობის ეს შესანიშნავი ნიმუშებიც კარგადაა ცნობილი სამეცნიერო ლიტერატურაში და ზოგადსაკაცობრიო ღირებულების ქმნილებებადაცაა მიჩნეული, თუმცა, ერთმანეთთან კავშირში აქამდე არც ისინი ყოფილა განხილული.

სადღეისოდ ატენის სიონი XI საუკუნის მიწერულითაა დათარიღებული,²⁰ ხოლო ხატი ორმოცი მოწამის გამოსახულებით – XII საუკუნის პირველი ნახევრით.²¹ თავისთავად, ამგვარი ქრონოლოგია არ ეწინააღმდეგება იმ ვითარებას, რომ ისინი ერთი მხატვრის მიერ იყოს შესრულებული.

როგორც ცნობილია, ატენის სიონი უპირველესი და უადრესი ნიმუშია ქართულ საეკლესიო ნაგებობათა შორის, რომლის ინტერიერიც მთლიანადაა მოხატული. ბაგრატიონთა დინასტიური პორტრეტების შემცველი ამ დიდებული ფრესკული მხატვრობის შესაქმნელად გაწეული სამუშაოს მასშტაბი და ხარისხი იმგვარია, რომ ცხადია, მასზე ვერ იმუშაებდა მხოლოდ ერთი ოსტატი. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია სამხრეთი აფსიდის გამოსახულებების ახლო მანძილზე მოხილვით.²²

ატენის ფრესკული დეკორი იმითაცაა გამორჩეული, რომ მისი მოხატულობის პროგრამა და სქემა ხასიათდება განსაკუთრებულად ღრმა გააზრებითა და

რალის თარიღხელის მოხატულობაში, მიქაელ მთავარანგელოზის წინაშე მუხლმოყრილ ისუ ნავეს გამოსახულებაში შესაძლოა ნაგულისხმები ყოფილიყო “წარმართთა შემმუსვრელი” მეფე დაითი (იხ.: ი. იაკობაშვილი, ისუ ნავეს გამოსახულების სიმბოლური მნიშვნელობის შესახებ მეფის მხატვარ თეოდორეს იფრალის მიქაელ მთავარანგელოზის ეკლესიის 1096 წლის მოხატულობაში. თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო კონფერენცია, თბ., 2000 წ. – ხელნაწერი; ნ. სიმონიშვილი, ნიკოპეას ტიპის ღვთისმშობლის გამოსახულებისა და ქტიტორთა ჯგუფური პორტრეტის ურთიერთმიმართების საკითხისათვის ატენის სიონის მოხატულობაში, “ხელოვნებათმცოდნეობა”, №5, თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, თბ., 2003, გვ. 200.

20 ატენის სიონის მხატვრობის თარიღის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია სხვადასხვა აზრი. შ. ამირანაშვილი მას ათარიღებდა X საუკუნით (Ш.Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, გვ. 77-98), რ. შმერლინგი – XI საუკუნის ბოლო მეოთხედით (Р. Шмерлинг, К вопросу о датировке Атенской росписи. Сообщения Академии наук Грузинской ССР, т. VIII, № 4, Тб., 1947, გვ. 267-273), თ. ვირსალაძე XI საუკუნის 60-იანი წლებით (იხ. მისი – ატენის სიონის მხატვრობის და ქტიტორთა პორტრეტების იდენტიფიკაციის საკითხისათვის. ქართული ხელოვნება, №10-А, 1991, გვ. 103-142), გ. აბრამიშვილი კი – იმავე საუკუნის 90-იანი წლებით (იხ. მისი – კიდევ ერთხელ ატენის სიონის მოხატულობისა და ქტიტორთა იდენტიფიკაციის საკითხებზე. შ. ამირანაშვილის სახელობის საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის სამეცნიერო შრომების კრებული – “ნარკვევები”, ტ. V, 1999, გვ. 72-88).

21 ხატის შესახებ იხ. გ. აღიბეგაშვილის: ქართული ხატწერის “ახლად აღმოჩენილი” ძეგლი. საბჭოთა ხელოვნება № 2, 1983, გვ. 104-111; “Вновь открытый” памятник грузинского иконописного искусства, ქართული ხელოვნება, №9-А, თბ., 1987, გვ. 89-93; ქართული ფერწერული ხატები, კრებული: თ. საყვარელიძე, გ. აღიბეგაშვილი, ქართული ხატები, თბ., 1994, გვ. 134-135.

22 ტაძრის სამხრეთ აფსიდში დღესაც დგას ხარანო სარესტავერაციო პროცესის მოსამზადებელი წინასწარი კვლევისთვის (რესტავრატორი – მერაბ ბუჩუკური).

ლოგიკური გადაწყვეტით.²³

ზოგადი კომპოზიციური სქემის მიხედვით, სამხრეთ აფხიზში დასურათებულია ღმრთისმშობლის ცხოვრების აპოკრიფული ციკლი, რაშიც ჩართულია ყოველადწმიდა დედასთან დაკავშირებული ათორმეტ უდიდეს დღესასწაულთა ისეთი სცენები როგორებიცაა “ღმრთისმშობლის ხარება”, “უფლის შობა” და “მიცვალება დედისა ღმრთისა”

როგორც ვხედავთ, სამხრეთ მკლავის მოხატულობაში თვით ტაძრის პატრონის, სრულიად საქართველოს მფარველი და მეოხი ღმრთისმშობლის თემაა გავრცობილი, რაც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს მოხატულობის ამ ნაწილს. ეს გარემოება იმითაცაა ხაზგასმული, რომ ტაძარს შესასვლელი მხოლოდ ჩრდილოეთ მკლავში აქვს გაჭრილი და შემსვლელს თვალსაწიერში პირველყოვლისა ხედება სწორედ ღმრთისმშობლისადმი მიძღვნილი ციკლი.

ცხადია, რომ მოხატულობის ამ, მეტად მნიშვნელოვან მონაკვეთს შეასრულებდა იქ მომუშავე ამქრის ერთ-ერთი წამყვანი ოსტატი, რომელსაც, როგორც ჩანს, პყავდა დამხმარე მხატვარიც. ის ფაქტი, რომ ატენის ტაძრის მომხატველთა ჯგუფი რამდენიმე კაცისგან იყო შემდგარი ცხადი ხდება იმით, რომ სამხრეთ მკლავშიც და სხვაგანაც, აშკარად მოჩანს რამდენიმე მხატვრის ხელწერის ინდივიდუალური ნიშნები.²⁴

სამწუხაროდ, ქრისტიანული ფერწერის ეს უბრწინვალესი ძეგლი დღემდე არ არის სათანადო სიღრმით გამოკვლეული. თუმცა, ქალბატონმა თინათინ ვირსალაძემ თავის დროზე, მისთვის ჩვეული გამჭრიახობით ივარაუდა, თუ რამდენი მხატვარი იყო დაკავებული ატენში და როგორ იყო განაწილებული სამუშაო მათ შორის.

მისი აზრით, “ატენის მხატვრობის სტილისტური ერთიანობა არ გამოირიცხავს ზოგ-ზოგ, ერთი შეხედვით შეუმჩნეველ, სხვაობას ტაძრის ცალკეულ ნაწილთა შესრულებაში, რაც, როგორც ჩანს, განპირობებული უნდა იყოს განსხვავებულ ნიშნულზე გამოყენებით, ამ დიდ მოხატულობაზე მომუშავე ოსტატთა განსხვავებული ხელწერითა და დასასრულ, მოხატულობის ცალკეულ ნაწილთა განახლებით

როგორც ჩანს, საკუთხეველში გამოყენებითაა მონუმენტური ფერწერიდან ნახესხები ნიშნულები, ხოლო სხვა მკლავებში – მინიატიურიდან ნახესხები.

უეჭველია, რომ ატენის სიონის მოხატვაზე მუშაობდა ოსტატთა მთელი ამქარი, მთავარი მხატვრის წინამდგომლობით. ორ ოსტატს უმუშავია საკუთხეველის აფხიზზე.

პირველს, რომელიც დარწმუნებული, მოქნილი მანერით მუშაობდა,

შეუსრულებია მხატვრობის მთელი ზედა ნაწილი სარკმელთა ღონემდე. ვინაიდან მისივე ხელითაა შესრულებული ქტიტორთა პორტრეტებიც, ე.ი. მოხატულობის ეველაზე მეტად პასუხსაგები ნაწილები, საფიქრალია, რომ მთავარი მხატვარიც ის იქნებოდა.

მეორე მხატვარს, რომელიც ეკლესიის მამათა მწკრივი დაუხატავს, რამდენადმე უფრო მშრალი და სქემატური მანერა აქონია.

მესამეს არანაკლებ ნიჭიერ მხატვარს შეუსრულებია სამხრეთი აფხიზის მოხატულობა. მისი ნახატი გამოირჩევა განსაკუთრებული ძალითა და გამომსახველობით, ხოლო ფერი –

სიწმინდით (ხაზი ჩვენი – ნ.ბ.). მსგავსი მანერით უმუშავია ჩრდილოეთ აფხიზის მომხატველ ოსტატსაც, მაგრამ მისი ნახატი ნაკლებ გამომსახველია და ფერებიც

უფრო მშრალი. უფრო ძნელია დასაველეთ აფხიზის მომხატველი მეხუთე მხატვრის მანერის შესახებ მსჯელობა, ვინაიდან ეს მხატვრობა საფუძვლიანად, თუმცა კი

23 Т. Вирсаладзе. Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона. Средневековое искусство, Русь, Грузия, М., 1978, გვ. 86-91.

24 ნათქვამის საიდუმლოება იხ. თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მოხატულობა, თბ., 1984, ტაბულა.

ერთობს ოსტატურად განუახლებიათ XIII საუკუნის დასასრულს. „²⁵

თ. ვირსალაძის ნაშრომიდან ამ ამონარიდში ჩვენ საგანგებოდ გავესვით ხაზი სამხრეთ მკლავის მოხატულობასთან დაკავშირებულ ნაწილს, ვინაიდან სწორედ იქ მომუშავე ნიჭიერი მხატვრის მანერა შეიქნა ჩვენი ყურადღების საგანიც.

განსაკუთრებული ძალისა და გამომსახველობის მქონე ნახატი და წმინდა ფერები – აი, ის ძირითადი ნიშნები, რითაც პატივცემული მეცნიერი გამორჩეულად მაღალ შეფასებას აძლევს მოხატულობის ამ ნაწილს. და მართლაც, რომ არაფერი ეთქვათ “უფლის შობის” არანგულებრივად მწეობრ კომპოზიციაზე, რომლის თითოეული ფიგურა თუ დეტალი ნახატივითა და ფერითაც სწორედ რომ საეკლესიო ხელოვნებისთვის განსაკუთრებულად ფასეულ, არაამქვეყნიური, ღვთაებრივი სისადავის, სიმშვიდისა და სიდიადის შთაბეჭდილებას ქმნის, საკმარისია თვალი გადავაგვლოთ თუნდაც სხვადასხვა სცენებიდან ამოკრებილ რამდენიმე პორტრეტს, რათა ცხადი გახდეს მათი ავტორის პროფესიონალიზმი და ღმრთივმიმადლებული უნარი ჭეშმარიტად განბრძნობილი და განსულიერებული სახეების შექმნის.

ზემოთქმულს თვალსაჩინოს ხდის ისეთი პორტრეტები, როგორებიცაა მაგალითად მღვდელმთავარი “ღმრთისმშობლის ტაძრად მიყვანებაში”, იოსები “იოსების სიზმარში”, მღვდელმთავარი “ღმრთისმშობლის მიძინებაში” და ერთ-ერთი მართალი დასავლეთ აფსიდში განთავსებულ “დღე განკითხვაში” (სურ. 3–1,2,3,4). ამ პორტრეტებში ურთიერთმსგავსია ხაზის ტიპი, დამუშავების მანერა და დრამატული ხასიათი, რასაც, ეპოქის სტილის საერთო ნიშნებიდან გამომდინარე, რა თქმა უნდა, ანალოგები ეძებნება ამავე პერიოდის სხვა მოხატულობებშიც, მაგრამ არა ისეთი ზედმიწევნითი სიახლოვით, როგორიცაა აღნიშნულ პორტრეტებსა და “ორმოცი მოწამის” ხატის წმინდანთა გამოსახულებებს შორის (სურ. 4).

ორმოცი “მოწამის ხატი”, ისევე, როგორც ზემოთ განხილული მეფის მხატვარ თეოდორეს ხატი, ტილოდაკირულ დაფაზეა ნაწერი. იგი შესრულებულია ძვირფასი მინერალური საღებავებით – ლაჟვარდით, სინგურიტ, გლაუკონიტით. ნალურსმაღლის მიხედვით ცხადია, რომ თავის დროზე მისი ჩარჩოც მოჭედილი იყო ძვირფასი ლითონით. ისე, რომ ეს, იშვიათი იკონოგრაფიული სქემით გამორჩეული, უმშვენიერესი ხატი უდავოდ უმაღალესი რანგის ქმნილება არის. უეჭველია ისიც, რომ მისი დამკვეთი უნდა ყოფილიყო საერო ან სასულიერო იერარქიის მაღალ საფეხურზე მყოფი პირი და ხატი, ნიკოფსიიდან დარუბანდამდე განვრცობილი საქართველოს ერთ-ერთ დიდ ტაძარში იქნებოდა დაბრძანებული.

ხატის პირველი შემსწავლელის, გაიანე ალიბეგაშვილის ერთ ნაშრომში მის ამგვარ შეფასებას ეხვდებით – “ხეანეთის ხატზე მოწამეთა განსულიერებული სახეების კეთილშობილი ტიპი ახლოსაა გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის მოხატულობასთან და ზატიკის (A-734) მინიატურებთან, რომლებიც თარიღდება XII საუკუნის პირველი ნახევარით. ჩვენს ხატს ამ ძეგლებთან განსაკუთრებით აახლოვებს წონასწორობის “გრძნობა”, რომელიც სახეების გამომეტყველების, პოზებისა და ექსტრემების გარეგნულად თავშეკავებულ და მასთან ერთად შინაგანად მეტად ემოციურ ხასიათში აისახება. ყველაფერი ეს საშუალებას იძლევა ორმოცი მოწამის ხატი მივაკუთვნოთ XII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლთა იმ რიცხვს, რომელიც თავისი წარმოშობით საქართველოს ცენტრალური რაიონების სახელისნოებთან უნდა იყოს დაკავშირებული”.²⁶

გ. ალიბეგაშვილის მართებული დასკვნით “ხატზე შენარჩუნებულია უფრო ადრეული ძეგლებისთვის (ატენის მოხატულობა) დამახასიათებელი ფორმათა

25 იქვე, გვ. 11-12.

26 გ. ალიბეგაშვილი, ქართული ფერწერული ხატები, გვ. 135.

“წონადობა” და ნახატის ენერგიული ხასიათი, ამასთანავე, აისახება იმ ახალი მიდგომაში: “წინათგრძნობა”, რომელიც კულმინაციას აღწევს მოგვიანო ხანაში, XII საუკუნის ბოლოსა და XIII საუკუნის დასაწყისში – როდესაც დენადი ნახატის დინამიკაში პლასტიკური და დეკორაციული გამომსახველობა ერთმანეთს ერთნაირი ძალით შეერწყმის”.²⁷

როგორც ვხედავთ, პატივცემული მეკლევარი, ხატს ათარიღებს ატენის მოხატულობასთან შედარებით გვიანი პერიოდით, მაგრამ გვერდს ვერ უვლის იმ ფაქტს, რომ იგი ძალზე ახლოს დგას ატენის მხატვრობასთან სტილის თვალსაზრისით.

ე. ი. ხატის უახლოეს პარალელურად მეკლევარს მიაჩნია ატენის, გელათისა და ზატიკის მოხატულობები. ნათქვამს უნდა დავამატოთ, რომ ჩვენი აზრით, დასახელებული ძეგლებიდან, “ორმოცი მოწამის” ხატს ყველაზე ახლო ანალოგები ეძებნება მაინც ატენის მხატვრობაში. ამის საბუთია ერთი მხრივ, ჩვენ მიერ ზემოთ მითითებული ატენის ფრესკული პორტრეტები და მეორე მხრივ, გელათისა და ზატიკის გამოსახულებები,²⁸ თუმცა გელათის სახეებს შორისაც გვხვდება მოწამებთან ძალზე მსგავსი პორტრეტები.²⁹ ამ მხრივ საგულისხმოა, რომ თ. ვირსალაძე გელათის დასავლეთ ნარტექსის მხატვრობას საეკლესიო კრებების გამოსახულებით ქრონოლოგიის მიხედვით ათავსებდა სწორედ ატენისა და ყინწვის ფრესკულ მოხატულობათა შორის.³⁰

ატენში და იფხის ხატზე ნაწერი წმინდანების პორტრეტების შედარებისას ჩანს, რომ ისინი იდენტურია სახეთა მოყვანილობით, ნაკეთების ფორმებითა და წყობით, თმის ვარცხნილობითა და ფერადოვანი დამუშავების მანერით. საგულისხმოა ამ მხრივ სახის წაგრძელებული და არასწორი ოვალის, ერთიდაიგივე სიმაღლის შუბლი, წარბების ერთნაირი მოხაზულობა, თვალების, ცხვირის, ტუჩებისა და ყურების ფორმების იდენტურობა.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ წმინდანებს ხატზე და კედლებზე თითქმის ერთნაირად სერიოზული და ოდნავ მკმუწვარე გამომეტყველება აქვთ. თუმცა, სიუჟეტის მიხედვით ორმოცი წამებულის სახეთა გამომეტყველება უფრო ემოციურია.

ის, რომ “ორმოცი მოწამის ხატზე ხაზი გაცილებით მოქნილია და პლასტიკური, სახეები და სხეულებიც უფრო მოცულობითია და უფრო გულდასმითაა დამუშავებული, და რომ მთლიანად წერის მანერა ბევრად უფრო დახვეწილია და შეიძლება ითქვას, რომ ვირტუოზულიც, უნდა აიხსნას იმით, რომ ისევე, როგორც თეოდორეს შემოქმედების შემთხვევაში, აქაც სხვაობა განპირობებული უნდა იყოს კედელზე და ხის დაფაზე მუშაობის სპეციფიკით და იმითაც, რომ ეს გამოსახულებები განსხვავებული მანძილიდან უნდა ყოფილიყო აღქმული – ფრესკა უფრო ზოგადი შემოქმედებისთვის, ხატი კი მიახლებით საღოცად და თავიანთი საცემად იყო გათვალისწინებული.

ვფიქრობთ, ამის შედეგია ხატის ქვედა ნაწილში ქსოვილების დამუშავების უფრო აქტიური და გულდასმითი ხასიათიც. აქ ძალზე ეფექტურადაა “გათამაშებული” თეთრათი აელვარებული ლაქვარდისა და სინგურის ლაქები. უნდა გავითვალისწინოთ

27 იქვე.

28 შესადარებლად იხ.: თ. ვირსალაძე, გელათი, თბ., 1982, ილ. 56, 57 და Г.В. Алибегашвили, Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – нач. XIII вв., Тб., 1973, ილ. 36-41.

29 იხ. თ. ვირსალაძე, გელათი, 56-ე ილუსტრაციაზე მარცხნივ წარმოდგენილი ორი მღვდელმთავარი.

30 იქვე, გვ. 13.

ისიც, რომ ხატის ზედა ნაწილში ღაუვარდისფერი მოსასხამით წარმოდგენილი მაკურობეველი მაცხოვრის ნახევარფიგურა სინგურით დაფერილ ნახევარწრეშია ჩაწერილი და ოქროს ფონზეა მოთავსებული, სადაც ორ რიგად იყო ჩამოწერილებული ოქროს მკირე ზომის ორმოცი გვირგვინიც. ამგვარი ფერადოვანი გადაწყვეტა აშკარად მაჟორულ ელერადობას სძენს ხატს და დღესასწაულად წარმოგიდგენს ორმოცი სებასტიელი მეომრის ტრაგიკულ თავგადასავალს – მათ თავგანწირვას ქრისტეს რჯულის ერთგულებისთვის.

აქვე იმასაც დავსძენთ, რომ ნვენთვის ისიც ანგარიშგასაწევია, რომ ატენის მოხატულობისა და “ორმოცი მოწამის” ხატის ერთი მხატვრის მიერ შესრულების შესაძლებლობის შესახებ იგივე აზრისაა ბატონი მერაბ ბუნუკურიც, რომელიც მონაწილეობდა ორივე ძეგლის წინასარესტავრაციო კვლევისა და რესტავრაციის პროცესებში.

რაც შეეხება, თავის მხრივ, ამ ძეგლების მსგავსებას გელათის XII საუკუნის მოხატულობასთან, ამასთან დაკავშირებით ჩნდება კითხვა – **ვინაიდან ატენიცა და გელათიც წმ. მეფე დავით აღმაშენებლის დროსაა მოხატული, განა არ შეიძლებოდა, რომ “ატენელ ოსტატ(ებ)ს” ემუშავა(თ) გელათშიც?**

ცხადია, ამ კითხვაზე პასუხის გასაცემად აუცილებელია ორივე ძეგლის მიზანდასახული კვლევა, რაც იმედია, რომ მომავალში გახდება შესაძლებელი.

3. ანანურის ტაძრის მოხატულობა და საპატრიარქოს კეთილი წმ. სვიმეონ მესვეტის ხატი

როგორც ცნობილია, 2002 წელს, ქართველმა რესტავრატორებმა, მერაბ ბუნუკურის ხელმძღვანელობით, კირხსნარის შეღესილობისგან გაწმინდეს ანანურის ღმრთისმშობლის ტაძრის კედლები და ბურჯების შედგენადაც მათზე გამოვლინდა გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობის ძალზე საინტერესო ნიმუშები.³¹

იქამდე მხატვრობა მოწინაა ეკლესიის სამხრეთ მკლავში – სარკმლის ქვემოთ და გუმბათქვეშა ბურჯების აღმოსავლეთ წახნაგებზე. სამხრეთ მკლავში წარმოდგენილი იყო “დღე განკითხვის” სცენა, ხოლო სამხრეთ ბურჯზე ორ რიგად განაწილებული წმ. მოწამეების (ვედრაფოსი, ერმოგინე, ტეირიფონი, ნიკიფორე) და წმ. მეომრების (არტემი, პროკოფი, ნიკიტა, მინა) გამოსახულებები.

რესტავრაციის დროს ჩრდილოეთ მკლავში აღმოჩნდა კომპოზიცია აღმოსავლეთი მიმართულებით გატეხებული სამი მხედრის (წმ. გიორგი, წმ. თევდორე, წმ. დიმიტრი) გამოსახულებით.

ანანურის მოხატულობაში განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ჩრდილოეთ ბურჯზე წარმოდგენილი თორმეტი ასურელი მამის პორტრეტები (სურ. 5–2,3,4). მათი ნახევარფიგურები იქ აღმოსავლეთის მხრის ოთხ წახნაგზე სამ-სამ რიგადაა განაწილებული. წმ. იოანე ზედაზნელთან ერთად ბურჯზე გამოსახული არიან: წმ. ისიდორე სამთავნელი, წმ. იოსებ აღავერდელი, წმ. პიროს ბრეთელი, წმ. დავით გარეჯელი, წმ. ზენონ იეალთოელი, წმ. ისე წილკნელი, წმ. თათე მამებელი, წმ. ანტონ მარტყოფელი, წმ. სტეფანე ხირსელი, წმ. მიქაელ ულუმბოელი და წმ. შიო მღვიმელი. ყველა მათგანს ახლავს მხედრული დამწერლობით შესრულებული განმსაზღვრელი წარწერები. წარწერებიცა და წმ. მამათა პორტრეტებიც მეტ-ნაკლები დაზიანებითაა მოღწეული. ზოგი მათგანი დამაკმაყოფილებლადაა დაცული, ზოგისგან კი მხოლოდ

31 დ. გაგოშიძე, მ. ბუნუკური, ანანურის ღმრთისმშობლის ეკლესიის მოხატულობის კონსერვაცია, საქართველოს ხიბელები, №2, 2002, გვ.152-155.

მცირე ნაშთია დარჩენილი.

რესტავრატორების ცნობით: “თორმეტივე წმ. მამას მსგავსი სქემ-მონაზვნის სამოსი აცვია. ყოველ მათგანს მოსაეს წითელი ფერის კვართი და ყელთან შეკრული ყაყისფერი მოსასხამი. მკერდზე აფენიათ თეთრი ფერით გაცხოველებული მწვანე ანაღავი, რომელზეც წითელი ფერის გოლგოთის ჯვარი, ზოგიერთზე კი წამების იარაღებიცაა გამოსახული. ასურელ მამათაგან რვას კუნკული მხრებზე აქვს ჩაკეცილი, ოთხი მათგანი კი .თავდაბურულია კუნკულით. შებლზე მათ წითლად გოლგოთის ჯვარი აქვთ გამოსახული. **წმინდანთა სახეები ისე სკრუპულოზურად და გულდასმითაა ნაწერი, რომ უნებურად გაგონდებათ XVII-XVIII საუკუნეების ხატწერის ნიმუშები. ზედმიწევნითაა აღნიშნული ყოველი წერილმანი დეტალი – თმის ფორმა, წვერის დაყენების წესი;** გამოვლენილია ყოველი მამის იკონოგრაფიის ინდივიდუალური ნიშნები. ამგვარი მიდგომითაა შესრულებული სამხრეთის ბურჯზე წარმოდგენილი წმინდანები და “საშინელი სამსჯავროს” სცენაც, რაც გვაფიქრებინებს, **რომ მათი შემსრულებელი ოსტატი ერთი და იგივე პირია, რომელიც კარგად იცნობდა თანადროული ხატწერის ნიმუშებსაც და, შესაძლებელია, თვითონაც ხატმწერი იყო**”³² (ხაზი ნენია – ნ. ბ.).

რესტავრატორების ყურადღება იმანაც მიიქცია, რომ ტაძრის საკურთხეველი საერთოდ მოუხატავადაა დატოვებული. ამას ისინი ხსნიან იმით, რომ შესაძლოა მის წინ იდგა მაღალი ხატებიანი იკონოსტასი, რომლითაც კონქი იყო დაფარული.

მართლაც, ძალზე უნეველთაა, რომ ანანურის ტაძარში მხოლოდ დარბაზის კედლებისა და ბურჯების (ვალკეული მონაკვეთებია მოხატული და საკურთხეველის კონქი “თავისუფლადაა” დატოვებული. უნეველთაა ისიც, რომ “განკითხვის დღე” დასაველეთ მკლავის ნაცვლად სამხრეთშია წარმოდგენილი, ბურჯებზე კი წმ. მამების (ვალ-ვალკე მონარნობეული, ფრესკული ხატებია განთავსებული.

ეს ყველაფერი, თვით მოხატულობის სტილისა და წერის ტექნიკის ხატწერის მანერასთან სიახლოვის გათვალისწინებით, იმას უნდა მოწმობდეს, რომ ანანურის ტაძარში მომუშავე მხატვარი ყოფილა სწორედაც რომ ხატმწერი, რომელიც არ იყო კედლების მოხატვას ნეველი. მას “უპრობლემოდ” დაურღვევია ტაძრის მოხატულობის სისტემის ძირითადი პრინციპები და ინტერიერში აქა-იქ მიუხატია (ხატებზე “დაუკიდია”) მისთვის ან უფრო სწორი იქნება ვიფიქროთ, რომ დამკვეთისთვის სასურველი გამოსახულებები.

ანანურის ტაძრის ასე ფრაგმენტულად შემკობის მიზეზი შესაძლოა ადვილად აიხსნას სინქარით ან უსახსრობით. მაგრამ, ნენია აზრით, ორივე შემთხვევაში, მხატვარსა და პროგრამის შემდგენელს მაინც კჳონდათ სრულიად გარკვეული მიზანი, რაც მდგომარეობდა უპირველეს ყოვლისა ასურელ მამათა დასის გამოსახვის სურვილში. და ეს არც არის გასაკვირი იმის გათვალისწინებით, თუ რა დროსაა მოხატული ანანურის ტაძარი.

რესტავრატორების შეხედულებით, ფრესკები შესრულებული უნდა იყოს XVII საუკუნის ბოლოს ან XVIII საუკუნის დასაწყისში. ევთანხიმებით რა ზოგადად ამ თარიღს ნენი უფრო XVII საუკუნის ბოლოთი დათარიღებისკენ ვიხრებით. ამის საფუძველს გვაძლევს შემდეგი გარემოებები:

1. როგორც ცნობილია ქართულ კედლის მხატვრობაში არც ანანურის მოხატვამდე და არც შემდგომ აღარ გვხვდება ასურელ მამათა ასე ერთად გამოსახვის ფაქტი;³³

32 იქვე, გვ. 154

33 XIX საუკუნის რუსთა მოხატულობებში ისინი სულ სხვაგვარად, რუსული ტიპებით და ტაძრის სხვადასხვა კედლებზე განაწილებით არიან წარმოდგენილი. ანანურის მსგავსად

2. ცნობილია, რომ თავის დროზე ასურელი მამები სირიიდან და კერძოდ ანტიოქიიდან ჩამობრძანდნენ საქართველოში;

3. ცნობილია ისიც, რომ XVII საუკუნის 60-იან წლებში საქართველოს ორჯერ ეწვია მაკარიოს III, ანტიოქიის მეღვინე პატრიარქი, რომელმაც ვაჟთან არქიდიაკონ პავლესთან ერთად იმოგზაურა და იცხოვრა ჩვენ ქვეყანაში;³⁴

4. ანტიოქიის პატრიარქს მოგზაურობისას თან ახლდნენ ხატმწერები. ხატებს წერდა თვით პავლე ალექსოვლიც;

5. როგორც ირკვევა, მათ ვიზიტს უკავშირდება საქართველოში შემორჩენილი რამდენიმე არაბულწარწერიანი ხატი და კედლის მხატვრობის სოგიერთი არაბულწარწერიანი ძეგლიც.³⁵

ფეიქრობთ, ყველაფერი ზემოთქმული საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ანანურის ღმრთისმშობლის ტაძარიც მოხატულია ანტიოქიის პატრიარქის ვიზიტის დროს, XVII საუკუნის 60-იან წლებში. საკვებით შესაძლებელია, რომ

ეს სამუშაო თვით მაკარიოს სურვილით მისი თანმხლები ანტიოქიელი ხატმწერის მიერ იყოს შესრულებული.

საკითხის ასე დაყენების შემთხვევაში გასაგები ხდება ის ფაქტი, თუ რატომაც ხაზგასმულად წარმოსენილი ამ მხატვრობაში თორმეტი ასურელი წმ. მამის პორტრეტი და რატომაც ისინი შესრულებული ხატწერის ტექნიკითა და მანერით.

ამასთან დაკავშირებით არსებობს კიდევ სხვა სარწმუნო საბუთი. საქმე ეხება სრულიად საქართველოს პატრიარქის, უწმინდესისა და უნეტარესი ილია II-ის კუთვნილ ხატს, რომელიც ინახება საქართველოს საპატრიარქოში და რამდენიმე წლის წინ ცოტა ხნით გამოიფინა შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (სურ. 5-1).

ხატზე წარმოდგენილია ასურელ მამათა სულიერი წინამძღოლი, ანტიოქიის მახლობლად, შავ მთაზე მოღვაწე ცნობილი ასკეტი სვიმეონ მესვეტე (უმკროსი), რომელიც ნუსხა-ხუცურით შესრულებულ წარწერაში სვიმეონ საკვირველთმოქმედადაა წოდებული.

სიცოცხლეშივე წმინდანად შერაცხული სვიმეონ საკვირველთმოქმედი ძველთაგანვე დიდად პოპულარული იყო ქართველთა შორის, რომლებიც ხშირად მიიღგვოდნენ მასთან მონასტერში. ქართველთა შავ მთაზე მოღვაწეობის შესახებ ცნობები დაცულია სწორედ სვიმეონისა და მისი დედის, მართას “ცხოვრებაში”, რომელიც ქართულად ითარგმნა უკვე X საუკუნეში. წმინდანის გამოსახულებებიც დაახლოებით ამ დროიდან ჩნდება ქართულ ხელოვნებაში და საუკუნეების მანძილზე გვხვდება კანკელებზე და კედლის მხატვრობაში. რაც შეეხება მის ხატებს, ცნობილია მხოლოდ ერთი, XI საუკუნის შესანიშნავი ჭედური ხატი (ვაგერიდან, რომელზეც

ჯგუფურად და რეგისტრებში ასურელი წმ. მამები გამოსახული არიან გვიან შუა საუკუნეების მხოლოდ ერთ ხატზე, რომელიც დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახელობის ხელოვნების მუზეუმის კოლექციაში.

34 მაკარი ანტიოქიელი, ცნობები საქართველოს შესახებ, არმადანი, აღმოსავლური მწერლობის ნიმუშები, თბ., 1982, გვ. 88-122. მამა-მეილი მოსკოვში მოგზაურობის დროს ორჯერ შეწერდა საქართველოში. მაკარიოსმა წაღენჯიხაში დაწერა თავისი “ცნობები”. პავლე კი 1669 წელს გარდაიცვალა და დაიკრძალა თბილისში. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. აგრეთვე – მ. თამარაშვილი, ქართული ეკლესია დასაბამიდან დღემდე, თბ., 1995, გვ. 455.

35 ნ. ბერგუელაძე, არაბულწარწერიანი ხატები საქართველოს ეროვნულ მუზეუმში. II საერთაშორისო სიმპოზიუმი: ქრისტიანობა ჩვენს ცხოვრებაში: წარსული, აწმყო და მომავალი. თბ., 2005. მოხსენებათა მოკლე შინაარსები, გვ. 204-205. რა თქმა უნდა, ამ პერიოდის არაბულწარწერიანი ძეგლები, შესაძლოა დაკავშირებული იყოს აგრეთვე წმ. მიწისა და კერძოდ იერუსალიმისაკენ ქართველთა გამძაფრებულ ღვთაებასთან.

სვეტზე მდგარი წმ. სვიმეონი მისდამი მავედრებელ ცაგერელ ეპისკოპოსთან ერთადაა წარმოდგენილი.

პატრიარქის ხატზე წმ. სვიმეონი გამოსახულია კომპოზიციის მარცხენა მხარეს, ბაღდახინიან სვეტზე მდგარი. იგი 3/4-ითაა შებრუნებული მარჯვნივ და მარცხენა ზედა კუთხეში ღრუბლებში გამოსახული მაკურთხებელი მაცხოვრისკენ ევდრებითაა მიმართული.

გამოსახულების ფონი სამნაწილიანია – ოქროსფერი (ზემოთ), ვარდისფერი (შუაში) და მწვანე (ქვემოთ), სვეტი კი, რომლის ზედაპირი ამობრუნებულიაა ნახევრები – ღია ოქროსფერი. ბაღდახინის აქვს მრგვალი, თხელი და მაღალი სვეტები და მათზე გადაყვანილი სფერული გუმბათი.

ნაცრისფერ ღრუბლებში ნახევარი ტანით წარმოდგენილ მაცხოვარს მოსავს ოქროსფერი ქიტონი და ჰიმატონი და მარცხენა ხელით უკერია ოქროსფერივი წიგნი.

ხატის ფერადი, სადღესასწაულო კოლორიტის შესაბამისია წმ. სვიმეონის სამოსელიც.

მას მოსავს ფართოსახელოებიანი ვარდისფერი კაბა, ფილონის ტიპის წითელი მოსასხამი და მუქი ფერის წვეტიანი ფეხსაცმელი. თავზე ხურავს მონაცრისფრო ქსოვილი, რომლის კალთები კისერთან აქვს შემოხვეული და მკერდზე დაფენილი. მოსასხამის ქვეშ მოუჩანს ასეთივე ფერის, შავი თოკით დაბმული სქემა (ანალაგი), რომლის ბოლო მუხლებამდე აქვს დაშვებული. თავსაბურავიცა და ანალაგიც წითელი ფერის ჯვრებითაა შემკული. თავსაბურავზე, შუბლთან საფეხურებზე აღმართული, გოლგოთის ჯვარი და ენების იარაღებია “ამოქარგული”.

წმ. მამის აღნაგობა, სახის ტიპი, ცალკეული ნაკეთები, თმა-წვერი, შესამოსელის ნაწილები, თარგი და გაფორმება ანანურის წმ. მამათა გამოსახულებების იდენტურია.

ნათქვამის საილუსტრაციოდ საკმარისია შევადართო ერთმანეთს წმ. სვიმეონისა და ანანურის სამი წმ. მამის პორტრეტები (სურ. 5).

როგორც მათზე დაკვირვებით ჩანს, ხატზე და ტაძრის სვეტის კედლებზე წმინდანებს მსგავსი სახეები აქვთ. ყველასთვის დამახასიათებელია მუქი შავი, სქელი და შედარებით მოკლე წარბები, რომლებიც თვალთაგან საკმაოდ მაღლა თითქმის სწორხაზოვანადაა გაულებული. ამგვარი წარბების, თვალის შედარებით მცირე და ვიწრო ჭრილის, შებერილი ქეთუთოების და მაღალი ყვრიმალეების გამო ანანურში წარმოდგენილი ასურელი მამების სახეები აშკარად აღმოსავლური იერით არიან გამორჩეულნი.

ამასთან, თავდაბურულ წმინდანებს თითქმის ერთი სიმაღლის შუბლები აქვთ. ცხვირი განსაკუთრებით თხელია. პატარა, მაგრამ “ხორციანი” ტუჩები ცხვირის წვერს მიახლოებულია და “ნაფლულია” ფაფეკ წვერულვაშში. განსაკუთრებით სახასიათოა თმისა და წვერის საგულდაგულო ვარცხნილობა, რაშიც ბეწვები გულდასმით, ღერა-ღერაა გამოსახული.

მსგავსია მათ შორის სახის წერის მანერაც. ოვალის თითქმის მთლიანად შემავსებელი ფუძეფერი ყველგან ერთნაირად მერთალია. ამ ფონზე მკაფიოდ იკვეთება ნაკეთების აღმნიშვნელი, ძალზე თხელი და კალიგრაფიული შავი ხაზით შესრულებული ნახატი. წმინდანთა გამომეტყველება სერიოზული და ნაკლებ ემოციურია, თუმცა მათთვის მაინცაა დამახასიათებელი ოდნავი მჭმუნვარება (ასეთი შთაბეჭდილება წარბებს შორის ღია ფერის სამკუთხა “ნაოჭით” იქმნება).

“შუქჩრდილი” სახეებზე არაკონტრასტული – რბილია. გაღიაეებისა მონასმები და თეთრი ათინათი ფაქისადაა დატანილი და არადიფერენცირებულია. ყურის

ფორმა თითქმის ერთნაირია. მსგავსია დიდი ხელის მტევნებიც, რომლებიც გრძელდება თხელი თითებით ბოლოვდება.

მსგავსია თავსაბურავების ფორმა. მათზე ორნამენტული მოტივებიც – ჯვრები და გადახაზული რომბები თუ წრეებიც იდენტურია. მართალია მოსახამების ნაკევების ნახატი კედლებზე და ხატზე განსხვავებულია, მაგრამ შიდა კაბები ზედმიწევნით მსგავსია. ისინი დამუშავებულია ერთგვაროვნად – ხშირი, ძირითადად სწორად გავლებული თეთრი ხაზებით, რითაც უკიდურესად სიბრტყობრივ-გრაფიკული მანერის შტაბჟდილება იქმნება.

როგორც ვხედავთ, ხატსა და მოხატულობის წმ. მამებს შორის ბევრი საერთო იკონოგრაფიულ-სტილური ნიშანია, რაც გვაფიქრებინებს, რომ ისინი ალბათ ერთდროულად შეიქმნა. შესაძლოა მათი მხატვარი არ იყო ერთიდაიგივე პიროვნება, მაგრამ ცხადია, რომ ისინი ერთი, უცხოური ჯგუფის წევრებია. ცხადია, მოსაზრებას მხატვრის არაქართველობის შესახებ არ ეწინააღმდეგება ის ფაქტი, რომ წარწერები ყველგან ქართული – ნუსხური და მხედრულია.

ანანურის მოხატულობაზე მსჯელობისას, რესტავრატორები მასში სხვათაგან განასხვავებენ დასავლეთ კედელზე აღმოჩენილ სამი მხედრის გამოსახულებას და აღნიშნავენ, რომ მხედრები, რომლებიც მოხატულობის დანარჩენი ნაწილების სინქრონულია უფრო ქართულ ტრადიციებზე დაყრდნობით შექმნილს გავს. ე. ი. მათი შეხედულებიდანაც გამოდის, რომ ანანურის მოხატულობის ძირითადი ნაწილი არაქართველებს მოუხატავთ.

ვინ შეიძლება ყოფილიყვნენ ეს უცხოელები, ჩვენ ამაზე უკვე ვისაუბრეთ და ამიტომ ამ თემაზე აღარ შევასერებთ ყურადღებას. ვიტყვით მხოლოდ იმას, რომ ანანურის მოხატულობა ამ მხრივ გამონაკლისი არაა და მსგავსი ტიპის და ცხადია წარმომავლობის ძეგლები გვიან შუა საუკუნეების საქართველოში სხვაგანაც ნანს.

* * *

უშგულის ღმრთისმშობლის, “ორმოც მოწამეთა” თუ წმ. სვიმეონ მესვეტეს ხატები საეკლესიო ხელოვნების ისეთი მნიშვნელოვანი ნიმუშებია, რომ მათი ავტორები, რა თქმა უნდა, რიგითი მხატვრები არ არიან. ცხადია შემთხვევითი არაა ამ ძეგლების დიდი სიახლოვე კედლის მხატვრობის ისეთ განსაკუთრებულ, გამორჩეულ ნიმუშებთან როგორებიც იფრალის, ღაგურკის, ნაკიფარის, ატენის, გელათისა და ანანურის მოხატულობებია. როგორც ზემოთ უკვე ითქვა, ჩვენ ეს მსგავსება მხოლოდ ეპოქის სტილისმიერი ან რომელიმე კონკრეტული სკოლისმიერი არ გვგონია და ვთვლით, რომ სამივე შემთხვევაში საქმე გვაქვს ოსტატისეული ხელწერის ავთენტურობასთან.

ამასთან ამ პუბლიკაციით ჩვენთვის საინტერესო საკითხი არ ამოიწურება. საქმე მეტად მნიშვნელოვან პრობლემას ეხება, რომლის კიდევ უფრო გასაღრმავებლად და გასაფართოვებლად კვლევა მომავალშიც გაგრძელდება.

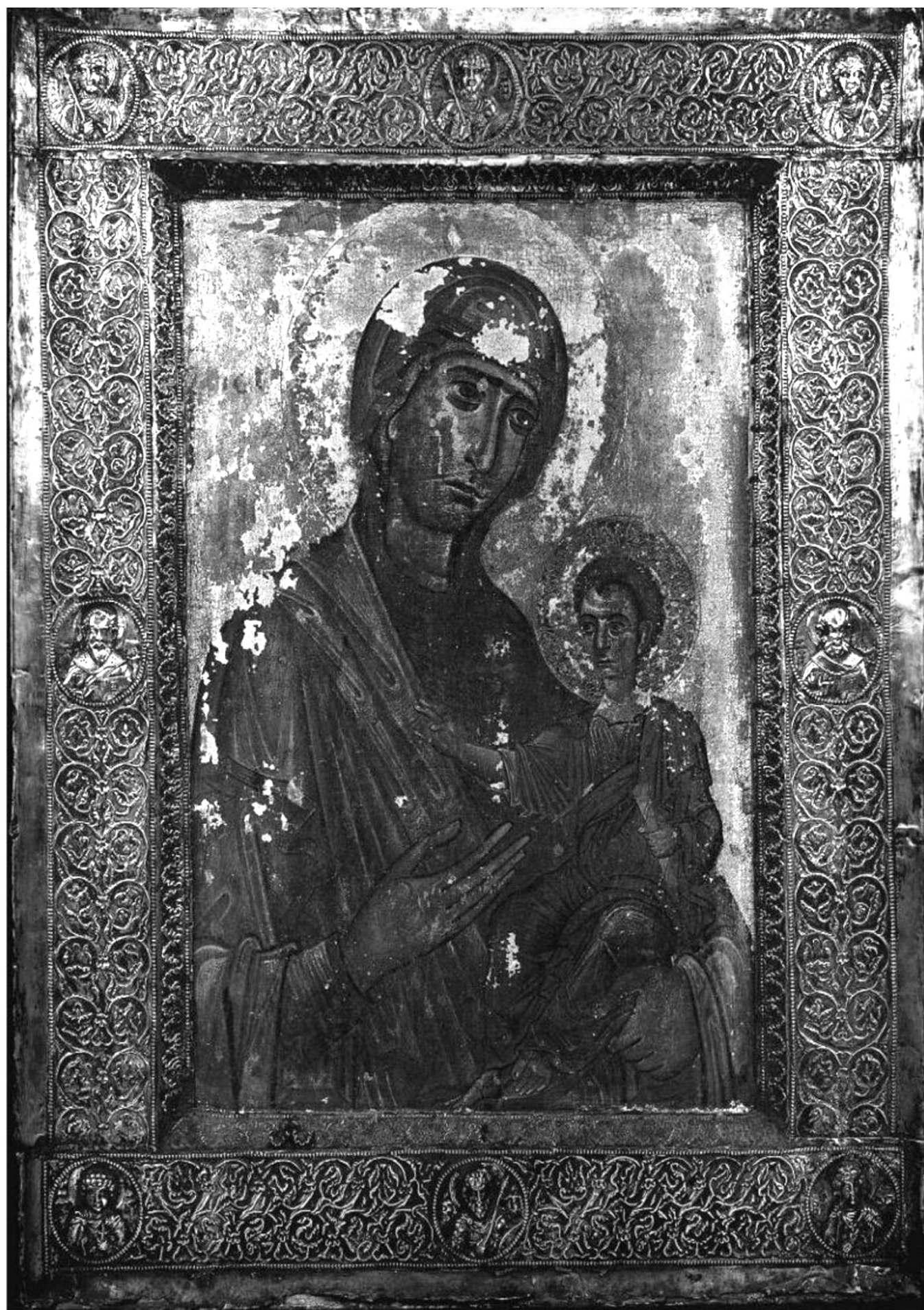
Georgian literary sources had left no evidence that Georgian painters, similar to the case of their Greek, Serb, Bulgarian or Russian fellow-workers, were active in the diverse fields of painting (mural painting, icon painting, miniature painting). However, it should be doubtless that the most talented among them at least, should have been likewise versatile. At present their such activity can only be traced based on the art historical analysis and the article presents some propositions and conclusions derived from the comparative analysis of three cases.

Royal painter Tevdore, active in Upper Svaneti in the late 11th – early 12th cc., is likely to be the most widely recognised among the medieval Georgian painters; he had left three signed mural decorations (Iprari, 1096; Lagurka, 1112; Nakipari, 1130) and had influenced creative activity of his contemporaries. Suppositions are put forward concerning the place of his possible training (according to one viewpoint, this is Gelati monastery, according to the other – Tao-Klarjeti), as well as his working in the secular painting. Based on the comparative analysis of the murals created by the royal painter Tevdore and the painted icon of the Virgin Hodegetria (initially belonging to the Zhibiani church of the Virgin, at present kept in Chazhashi), the author proposes attribution of the icon to the hand of Tevdore, which is proved by the following arguments: a. similarity of the facial type; b. similar manner of the face modelling (large spots on the olive ground and light olive “shadows”, sharp white highlights); c. similar character of the line (firm and energetic; on the icon, due to its specifics, it is thinner and lighter); d. similar character of the drapery folds (dense, more rectangular, even angular, monumental; on the icon they are, in addition, flexible and calligraphic); e. similar colour gamut (with the predominating grey, brownish and red). Apart from similarities, certain differences are also stated, preconditioned by the difference of technique and function. Additional argument for the attribution of the icon to the royal painter Tevdore lies in the high artistic quality of the chased silver frame of the icon (besides, St. Constantine represented on the icon frame is identified with the Georgian Warrior Saint – St. Constantine *Argveteli*, ruler of Argveti).

Another case concerns comparison of the murals of Ateni Sion and painted icon of the forty Martyrs of Sebaste from Ipkhi church, at present kept in the Mestia Historic-Ethnographic Museum. Ateni murals are dated to the second half of the 11th c., while the painted icon – to the first half of the 12th c. As shown by T. Virsaladze, Ateni Sion was painted by several painters, most talented among them – in the south apse, who is distinguished “by the special vigour and expressiveness, as well as brightness of colours” Modelling of the faces in the south apse of Ateni, their dramatic emotionality can well be seen on the icon of Forty Martyrs, which is definitely distinguished by its high artistic level. Dating the icon to the 12th c., G. Alibegashvili also compared the character of its design to Ateni murals. However, affinity to Ateni murals is greater than to the 12th c. murals in the narthex of Gelati *katholikon* and 12th c. miniatures of the Triodion, quoted by her as stylistic parallels to the icon from Mestia Museum. Similarity between the Mestia icon and Ateni murals is seen in the facial features, while greater flexibility of line on the icon is explained by the specifics of the icon painting. Attribution of the icon of Forty Martyrs to the hand of the painter working in Ateni is also strengthened by the reference to the same supposition put forward by the conservation painter M. Buchukuri. Close affinity of both monuments to the Ateni murals is explained by the assumption that both painters could have been active in Gelati monastery.

In 2000, partial “opening up” and partial cleaning was undertaken on the murals of

Ananuri church, where attention was drawn by the images of the 13 Syrian Fathers on the north pillar, as well as character of their modelling, which revealed a hand of the icon painter (this seems also likely to explain violation of the church decoration system – chancel left unpainted, stressed inclination of depicting Holy Fathers as a sequence of icons) and provided an argument in favour of dating these murals to the late 17th c. It is known that in 1660s, Georgia was visited by Paul of Aleppo, Patriarch of Antioch – icon painter himself – accompanied by a group of icon painters. It is proposed that several murals and icons with Aramaic inscriptions preserved in Georgia are linked with this visit of the Antioch clerical delegation. Respectively, Antiochian provenance of the Ananuri murals is argued, strengthened by the selection of the theme and “iconic” character of treatment. Also quoted is the analogous icon of St. Symeon Thaumaturgos (in the collection of Ilia II, Catholicos-Patriarch of Georgia) and a supposition is put forward on attributing Ananuri murals and the icon of St. Symeon to the foreign painters of one artistic circle, if not to the hand of the same painters (although, the inscriptions in both cases are Georgian).



სურ. 1. უშუქული. ოდიგორიის ზატი



სურ. 2. ივერიის ღმრთისმშობლის ხატი



სურ. 3. ღაგურკა. თევდორეს მოხატულობა. ევას გამოსახულება “აღდგომიდან”



სურ. 4. იფრალი. თევდორეს მოხატულობა. ღმრთისმშობელი “ვედრებიდან”



სურ. 5. ღაგურკა. თევდორეს მოხატულობა. წმ. ივლიტა მარტვილობის სცენიდან



სურ. 6. ატენის სიონი. სამხრეთ და დასავლეთ მკლავების მოხატულობის ფრაგმენტები



სურ. 7. მესტიის მეზეუმი. “ორმოცი მოწამის” ხატი



8.



9.



10.



11.

სურ. 8. საქართველოს საპატრიარქო. წმ. სვიმეონ მესვეტის ხატი.
სურ. 9, 10, 11. ანანურის მოხატულობა. ფრაგმენტები ასურელ წმ.
მამათა გამოსახულებებით

უცნობი სააღაპე წარწერა იერუსალიმის ჯვრის მონასტრიდან

წმინდა მიწაზე ქართველთა მოღვაწეობასთან დაკავშირებული ეკლესია-მონასტრების, ფრესკების, ეპიგრაფიკული ძეგლებისა თუ მათი კუთვნილი ნივთების დიდი ნაწილი დღეისათვის ფაქტობრივად დაკარგულ-დაღუპულია. ასეთ პირობებში პირველწყაროს მნიშვნელობა ენიჭება ქართველ მომლოცველ-მოგზაურთა და სწავლულთა (ტიმოთე გაბაშვილი, გიორგი ავალიშვილი, პეტრე კონჭოშვილი, ნიკოლოზ ჩუბინაშვილი, ალექსანდრე ვაგარელი) იმ აღწერილობებსა და ჩანაწერებს, რომლებმაც ჩვენამდე XVIII-XIX საუკუნეებიდან მოაღწიეს. პალესტინის სიძველეების შესახებ მათში დაცული ინფორმაციის მნიშვნელობიდან გამომდინარე, ბუნებრივია, დიდია ინტერესი ყოველი ახალგამოვლენილი მასალისადმი, რომ არაფერი ვთქვათ მათ მნიშვნელობაზე საქართველოს ისტორიისა და ქართული კულტურის კვლევის საქმეში.¹

* * *

ქუთაისის ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმის ხელნაწერთა ფონდში დაცულია XIX საუკუნეში უცნობი პირის მიერ გაკრული ხელით ნაწერი პატარა რვეული (ქიემ №7, №8), რომელიც იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მხატვრობის, წარწერებისა და სიძველეების აღწერილობას ეხება.

ქართულ პრესაში XIX საუკუნის 80-იან წლების მიწურულს დაბეჭდილი წერილებისა და ქუთაისის მუზეუმში მოძიებული დოკუმენტური და საარქივო მასალების საფუძველზე გაირკვა, რომ აღწერილობა შედგენილია XIX საუკუნის შუახანებში ჯვრის მონასტერში მოღვაწე ბერის, ალექსანდრეს (ლორთქიფანიძე) მიერ.² ალექსანდრე ლორთქიფანიძის შესახებ ბიოგრაფიულ ცნობებს ვხვდებით 1898 წელს გაზეთ „ივერიაში“ დაბეჭდილ არისტიდ ქუთათელაძის წერილში. მასში მოთხრობილია მონაზონ ნისიმეს (ციციშვილი) მიერ 1858 წელს ჯვრის მონასტრიდან სამახსოვროდ წამოღებულ ხელნაწერის გადმონაწერზე, სადაც აღგილობრივი ბერის მიერ აღწერილი იყო იერუსალიმის სიძველეები. ჯვრის მონასტრის ქართველ ბერ-მონაზონთა გადმოცემით, წმინდა მიწის სიძველეების ეს აღწერილობა ეკუთვნოდა ჯვრის მონასტერში მოღვაწე ბერს ალექსანდრეს (ლორთქიფანიძე), რომელიც სახადისაგან (ყვავილისაგან) ახალგაზრდავე დაღუპულა. საკმაოდ განათლებული და ენების მცოდნე პიროვნება, ჯვრის მონასტრის ბერი ალექსანდრე წარმოშობით

1 წინამდებარე ნარკვევი ნაწილია ნაშრომისა, რომელშიც შესულია XIX საუკუნის შუახანებში ნიკო ჩუბინაშვილისა და ალექსანდრე ლორთქიფანიძის მიერ შესრულებული იერუსალიმის ქართული საეკლესიო და ჯვრის მონასტრის სიძველეების აღწერილობათა ტექსტები (გამოკვლევისა და კომენტარებითურთ).

2 დ. კლდიაშვილი, ნ. ხუციშვილი, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის მხატვრობა და სიძველეები კიდევ ერთი ძველი აღწერილობის მიხედვით, II საერთაშორისო სიმპოზიუმი. ქრისტიანობა ჩვენს ცხოვრებაში: წარსული, აწმყო, მომავალი (მოხსენებათა მოკლე შინაარსები). თბილისი, 2005, გვ. 200.

იმერეთის სოფელ საჩინოდან ყოფილა.³ მას წმინდა მიწის ქართული სიძვედეების აღწერილობა ნ. წებინაშვილის მიერ 1845 წელს დაწერილი მოგზაურობის დღიურის⁴ ახლო ხანებში, ან რამდენადმე მოგვიანოდ უნდა შეესრულებინა.

ალექსანდრე ლორთქიფანიძის აღწერილობაში ჯვრის მონასტრის მხატვრობისა და იერუსალიმის სავანეებისათვის შეწირული ნივთების წარწერების თაობაზე მოტანილი მასალების ნაწილი უცნობია და არც სხვა ავტორებთან დასტურდება. აღწერილობაში⁵ დაცული ინფორმაციის მნიშვნელობას ისიც ზრდის, რომ იქ დასახელებული წარწერებისა და ნივთების ნაწილი დღეს უკვე დაკარგულია და ზოგიერთ მათგანზე ცნობა სწორედ ქუთაისის მუზეუმის აღწერილობამ შემოინახა.

დღემდე უცნობი ერთ-ერთი ასეთი წარწერა (ქიმ №7, 4) შესრულებული ყოფილა ჯვრის მონასტრის მთავარი ტაძრის ტრაპეზთან, სამხრეთი შესავალი კარის (სავარაუდოდ, საღიაკენესა და საკურთხეველის დამაკავშირებელი დიობის) შიგნით, მარცხენა კედელზე. იგი მელნით, კალმით ყოფილა ნაწერი და სიძველის გამო იმ დროისათვის იმდენად ყოფილა გამქრალბულ-წაშლილი, რომ ძნელად იკითხებოდა. წარწერა შესრულებული ყოფილა იმ ადგილას (ტრაპეზის მარცხნივ), სადაც ა. ცაგარელის აღნიშვნით, XIX საუკუნის დამლევს ჯერ კიდევ შეინიშნებოდა ძლიერ დაზიანებული წარწერები.⁶ წარწერის ტექსტის საკმაოდ ვრცელი ფრაგმენტიდან ირკვევა, რომ იგი აფხაზთა მეფის ასულის, რუსუდანის სააღაპე განხიზნებას წარმოადგენდა. როგორც ჩანს, თავად შეწირულების აქტი იმდენად მნიშვნელოვანი ყოფილა ჯვრის კრებულისათვის, რომ იგი ტრაპეზთან ახლოს კედელზე სპეციალურად მიუწერიათ მელნით. სააღაპე განხიზნების ტექსტი ალექსანდრე ლორთქიფანიძისეული გადმონაწერის მიხედვით შემდეგი შინაარსისაა:

[...] მოგვივიდა შვიდი ათასი თეთრი თქვენი გამოგზავნილი [...] მეფეთა, თქვენ, აფხაზთა ასულის რუსუდანისაგან [...] და გავაჩინეთ მარხვითა დიდთა ტაძრად მიეწიებას და დიდ ხუთშაბათს და შაბათ-კვირიაკეთა, განეყოფოდეს ძმათა თითო სეპისკვერი და თითო სახმელი ღვინო [...] და სხვა მოგვივიდა ათასი თეთრი და მისთვის გავიჩინეთ ორი პანაშვიდი და შემდგომ მისისთა წესითა გარდავიხდიდეთ მიცვალებულად (sic) და ვინ აღასრულოს ეს განხიზნება ჩუენი, ისიც მოხსენებულ იქმნეს სახუფეველსა შ(ინა) [...]

წარწერაში, თარიღის გარდა, დაზუსტებას მოითხოვს აფხაზთა მეფის ასულის რუსუდანის ვინაობა. ამ საკითხების გასარკვევად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება ჯვრის მონასტრის სააღაპე წიგნში XIV საუკუნის დასაწყისის ალაპ-

3 ა. ქუთათელაძე, საისტორიო და საბიბლიოგრაფიო საქმე (ჯვრის მონასტერი და მისი მდგომარეობა 1845-მდე), *ივერია*, 1889, №70, გვ. 3 (34).

4 А. Цагарели, Сведения о памятниках грузинской письменности, т. I, вып. 3, СПб., 1894, с. VII-XI, с. 35-52.

5 ნ. კვარაცხელია, იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის კედლის მხატვრობის აღწერილობა ქუთაისის მუზეუმში დაცული ხელნაწერის მიხედვით, *ქუთაისის მუზეუმის მასალები. კრებული XII*, ქუთაისი, 2000, გვ. 59-69.

6 А. Цагарели, Памятники грузинской старины в Святой Земле и на Синае, Православный Палестинский Сборник, т. 4, Вып. 1, 1888, с. 108.

მოსახსენებლებს შორის შეტანილ იმ სააღაპე განხილებებს (აღაპი №65, 131-250), რომლებიც მეფე დემეტრეს ასულის, რუსუდანისა და მისი თანამეცხედრის, თაყა ფანასკერტელისთვისაა დადებული.⁷ საკითხს ასევე გარკვეულწილად ნათელს ფენს ნ. მარის მიერ გამოცემული ჯვრის მონასტრის სვინაქსარის (№22) სარესტავრაციო მასალაზე ერთი ნუსხური ხელით შესრულებული მოსახსენებლების ფრაგმენტები. მათზე, ჯვრის მამა იოანეს და მისი ძმის ნიკოდიმეს ხსენებებთან ერთად, რუსუდან დედოფლისა და მისი მამის, დემეტრე II-ის მოსახსენებლებიცაა შემორჩენილი.⁸ რაც მთავარია, ერთ დროს ჯვრის მონასტრის კედელზე შესრულებული სააღაპე დაწერილის ანალოგიური ტექსტი ასევე აღმოჩნდა ჯვრის მონასტრის სვინაქსარის სააღაპე წიგნში (აღაპი №65). სააღაპე განგება 14 ნოემბერსაა დადებული და მეფე დემეტრეს ასულის რუსუდანის სიცოცხლეში ჩანს შეტანილი ჯვრის მამა სვიმონ ელმელიქისძის, აღდგომელი მოძღვრის, დეკანოზის, იერუსალიმისა და ჯვრის მონასტრის ქართველ მოწესეთა მიერ. ამ სააღაპე განხილებით, რუსუდანსა და თაყა ფანასკერტელს დალოცვის დასაწესებლად იერუსალიმში გაუგზავნიათ 7000 თეთრი, ხოლო შემდგომ, დამატებით, საპანაშვიდე თანხა – 1000 თეთრი. ამდენად, აღექსანდრე ღორთქიფანიძის აღწერილობაში შეტანილი რუსუდანის სააღაპე განხილება ჯვრის სვინაქსარის სააღაპე ჩანაწერის ანალოგიურად შეიძლება ჩაითვალოს. შესადარებლად ჯვრის მონასტრის სააღაპე წიგნიდან სრულად მოვიტან ამ სააღაპე დაწერილის ტექსტს:

ამათ წმიდათა მარხვათა ქრისტეს შობისათა და წმიდათა ღიღთა მარხვათა ყოველთა შაბათ-კვრიაკეთა ტაძრად მიყვანებასა, ხარებად და ღიღსა ხუთშაბათსა გაგვიხენია კვარგესი, რუსუდანესთვს და თაყა ფანასკერტელისთვს. გაეანინეთ წუენ, ჯუარისა მამამან სვმონ ელმელიქის ძემან, მოძღუარმან აღდგომისამან, დეკანოზმა და იერუსალიმს და ჯუარს მყოფთა ძმათა ერთსულობით. გამოეგზავნა ღიღსა დაჭირებასა შიგან დემეტრე მეფისა ასულისა რუსუდანს და თაყა ფანასკერტელსა შვდი ათასი თეთრი და ამისთვის მათთვს სალოცავად, რომე შემდგომად გამოწირვისა თვთო სეფისკუჭრი და თვთოე სახუმელი ღვინო ერთობილსა კრებულსა მიეცემოდეს და მათთვს შენდობას იტყოდენ – შაბათსა რუსუდანისთვს და კვრიაკესა თაყასთვს. და ათასი თეთრი სხუად გამოეგზავნა მათვე საპანაშვდედ, რომე ტაძრად მიყვანებად რუსუდანისთვს გარდაიკვდებოდეს და თვედრობად თაყასთვს მისითა განგებითა. და ვინცა ეს გარდააგდოს რადსცა მიზეზისათვს სადამდის ქართველნი იყვნენ, უნაწილომცაა ქრისტესგან.⁹

ჯვრის მონასტრის სააღაპე წიგნში რუსუდანის სახელზე შეტანილ განხილებასთან დაკავშირებით ელ. მეტრეველმა გაარკვია, რომ იგი იყო დემეტრე II-ის (1270-1289) ასული კომნენის ასულისაგან. რუსუდანის პირველი ქმარი უნდა ყოფილიყო არღუნ ყაენის პირველი ვაჟირის ბუღას ვაჟი, რომელიც შეთქმულებაში ბუღას მონაწილეობის გამო, 1289 წელს, დემეტრე II-სთან ერთად, სიკვდილით იქნა დასჯილი. მოგვიანებით, რუსუდანი ცოლად გაჰყოლია ტაოს ერისთავს

7 ელ. მეტრეველი, მასალები იერუსალიმის ქართული კოლონიის ისტორიისათვის (XI-XVIII სს.), თბილისი, 1962, გვ.85, 91, 102, 136-137, 153, 170.

8 Н. Марр, Синодик Крестового монастыря в Иерусалиме, СПб., 1914, с. XVIII.

9 ელ. მეტრეველი, მასალები, გვ. 85.

თავა ფანასკერტელს. ამ ქორწინების დამადასტურებელია ისტორიულ ოლთისში ვახშირის ფანასკერტელთა საგვარეულო მონასტრის ეკვდერის საადმშენებლო წარწერა, რომლის თანახმადაც, ქართველთა და აფხაზთა მეფის დიმიტრის ასულს, რუსუდანს, 1306 წელს მთავარი ეკლესიისათვის საგვარეულო ეკვდერი მიუშენებია. ამ წარწერის ტექსტი 1907 წელს კოლა-ოლთისში ექსპედიციის დროს გადმოიღო ე. თაყაიშვილმა, იგი შემდეგნაირად იკითხება:

ქ. ქართველთა და აფხაზთა მეფისა დიმიტრის ასუ[ლისა] [პატრონ]ისა რუსუდანისა და(უ)თავეთ (?) ე(ო)ვლითა). / და მათითა საფასოდთა აღეშენა / ეკუტერი ესე სახელსა ზედა ყოვლად წმიდისა ღმრთისმშობელისასა, მოძღურობასა შინა ეს... / გოდერძის ძისა, ქრონიკონსა ფკვ, ჰელითა ...ა ცხო...¹⁰

ვახშირის საადმშენებლო წარწერაში, ისევე როგორც ჯვრის მონასტრის სააღაპე განიხილებაში, იხსენიება მხოლოდ რუსუდანი, თავა მოხსენიებული არაა. თავა ისტორიულ წყაროებში პირველად ჩნდება XIV საუკუნის დასაწყისში, აზატ მოსეს მეთაურობით თურქთა მიერ ტაოს მოოხრებასთან დაკავშირებით, როცა *ერისთავი ტაოსა თავა ფანასკერტელი უღონო იყო სიმცირისათვის ღაშქრისა*.¹¹ დასახელებულ წარწერებში თავას მოუხსენებლობა მისი გარდაცვალებით არ უნდა იყოს გამოწვეული, რამდენადაც იგი ჯერ კიდევ ცოცხალია 1313 წელს გადაწერილ სომხური ხელნაწერის პიშატარაკანში.¹²

ფანასკერტელ-ციციშვილთა ქველმოქმედება და საქტიტორო მოღვაწეობა წმინდა მიწასე გაცილებით ადრე იღებს სათავეს. ჯერ კიდევ XIII საუკუნის 50-იან წლებში გრიგოლ ფანასკერტელის მიერ გაგზავნილი უხვი შეწირულებით ჯვრის მონასტრის კრებულს აქაიას მამული შეუძენია, ხოლო ნაწილი იერუსალიმში მყოფ ქართველებს, იერუსალიმის პატრიარქსა და იქაურ მონასტრებს გაუნაწილებიათ (აღაპი №№123, 123ა, 135, 182).¹³ XIV საუკუნის პირველ ნახევარში, თავა ფანასკერტელისა და მისი თანამეცხედრის, დემეტრე II თავდადებულის ასულის რუსუდანის მიერ მონასტრისათვის შეწირულების გაგზავნის ახლო ხანებში, ჯვრის მონასტერში ფანასკერტელთა სახლის კიდევ ერთი წარმომადგენლის, ამილდამბარ ფანასკერტელისათვის დაუდვიათ აღაპი (№105).¹⁴

რუსუდანის და თავა ფანასკერტელის შეწირულება ჯვრის მონასტერში

10 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და ჩანგლში 1907 წელს, პარიზი, 1938, გვ. 58.

11 *ქართლის ცხოვრება*, ტექსტი დადგენილი ეველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, II, თბილისი, 1959, გვ. 311.

12 სომხურ ხელნაწერთა XIV-XV საუკუნეების ანდერძების (პიშატარაკანების) ცნობები საქართველოს შესახებ, ძველი სომხურიდან თარგმნა, შესავალი, კომენტარები და შენიშვნები დაურთო ა. აბდალაძემ, თბილისი, 1978, გვ. 19.

13 ელ. მეტრეველი, მასალები, გვ. 73, 75, 90-91, 92, 95, 150-152; შდრ.: თიხლისა და ხახელის ხელნაწერების მინაწერები (მასალები XIII-XVI საუკუნეების სამხრეთ საქართველოს ისტორიისათვის), ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკვლევა და საძიებლები დაურთო დ. კლდიაშვილმა, თბილისი, 1986, გვ. 56-59.

14 ელ. მეტრეველი, მასალები, გვ. 88, 145-146.

მიუღიათ დიდსა დაჭირებასა შიგან (აღაპი №65),¹⁵ რაც კიდევ უფრო ზრდიდა მათგან გადებული მდიდრული შეწირულების მნიშვნელობას ჯვრის მონასტრის კრებულისათვის და იერუსალიმის ქართული საძმოსათვის. ამაზე მიუთითებს ჯვრის მონასტერში როგორც წარწერის შესრულების ფაქტი, აგრეთვე თუნდაც ის, რომ სააღაპე დაწერილი მიუწერიათ ჯვრის მთავარი ტაძრის ტრაპეზთან, საკუროთხეულის შესასვლელში.

რუსუდანისა და თაყა ფანასკერტელის მიერ იერუსალიმში შეწირულების გაგზავნა გარკვეულწილად დაკავშირებული იყო იმ მძიმე მდგომარეობასთან, რომელშიც იერუსალიმის საეპარქიები და ჯვრის მონასტერი XIII საუკუნის უკანასკნელ მეოთხედში აღმოსნდა. როგორც ცნობილია, 1273 წელს ჯვრის მონასტერი მამლუქებმა ჩაიგდეს ხელში და მიზგითად აქციეს. მონასტრის დაცვას შეეწირა ჯვრის მონასტრის ძმობის ერთ-ერთი წევრი ლუკა, რომელიც შემდგომ წმინდანად იქნა შერაცხული. ფაქტი იმდენად მნიშვნელოვანი და მძიმე ყოფილა ქართველი ბერმონაზვნობისათვის, რომ იმ პერიოდის იერუსალიმელი ქართული ხელნაწერების კოლოფონებსა და სააღაპე ჩანაწერებში თარიღის ათვლა ჩვეულებრივ ამ ავბედითი მოვლენით ხდებოდა. მაგალითად, 1299 წელს, ეგვიპტეში ღაშქრობის დროს, მეფე ვახტანგ III (1298, 1302-1308) იერუსალიმში ჩასულა და ჯვრის მამა სოლომონისათვის დიდი სააღაპე შეწირულება გადაუცია *“მას ქამსა, ოდეს ჯუარის მონასტერი კვ (26) წელსა სპარსთა წაელა, მაშინ რეა თაჲი ღაპრი და ათასი თეთრი ჩუენ მამამან სოლომონ და სვიმეონ მოვახმარეთ მონასტერსა”* (№206);¹⁶ ხოლო იოანე აღდგომელი, რომელიც გვევლინება Jer. Georg. 76 ხელნაწერის მომგებლად, საკმაოდ ერცულ და საინტერესო ანდერძში გვიყვება მამლუქთა (*თურქთა*) მფლობელობის პირობებში უფლის საფლავის ეკლესიაში ნაკეტილი ქართველი ბერ-მონაზვნების გაუსაძლისი მდგომარეობის შესახებ. მისი აღნიშვნით, ხელნაწერი *“დაიწერა წინაშე წმიდა საფლავსა, წელსა ღბ-სა (32) თურქთა ქონებისასა, ოდეს კლიტენი მათ კქონდეს, საწურთელად ცოდვათა ჩვენთათჳს, არცა ვის შესლვა დაუტევებდეს თუნიერ დიდისა ჭირსა და სასყიდელისა და არცა ჩუენ გამოსელად გუტევებდეს”*¹⁷ და სხვ.

1305 წელს, დავით VIII-ის (1293-1311) მცდელობით, ჯვრის მონასტერი ქართველებს დაუბრუნდათ.¹⁸ ახლო ხანებშივე მოხდა ქართველთა მიერ მამლუქთაგან დაბრუნებული („შემოქცეული“) ჯვრის მონასტრის განახლება (ახლად შეკაზმვა) და, როგორც ფიქრობენ, ხელმეორედ მოხატვა, რაც დავით ნარინის ძის, აფხაზთა მეფის კონსტანტინე I-ის (1293-1327) მომგებლობით უნდა მომხდარიყო.¹⁹ ჯვრის მონასტრის აღაპების იმ ფენაში (XLVIII ტაბულა), სადაც რუსუდანისა და თაყა ფანასკერტელის აღაპია ჩაწერილი, პალოგრაფიული თვალსაზრისით გაერთიანებულია მხოლოდ ის აღაპები, რომლებიც ჯვრის განთავისუფლებასა და აღდგენაში ღვაწლმოსილ და ამადგარ საქართველოს მეფეებს, დიდებულებს და ჯვრის მონასტრის კრებულის წევრებს ეკუთვნით. ესენი არიან: კონსტანტინე აფხაზთა მეფე (I, იმერთა, †1327), „ჯუარისა მონასტრისა ახლად შემკაზმაჲი“ (აღაპი №239), წმ. ლუკა, რომელიც ჯვრის დაცვას შეეწირა (აღაპი №256), ჯვარის მამა სოლომონი (აღაპი №227, 251), ბედან დადიანის მეუღლე ხვაშაქი (აღაპი №276) და მისი ძე გიორგი (აღაპი №304),

15 იქვე, გვ. 85, 136.

16 ელ. მეტრეველი, მასალები, გვ. 97-98, 164.

17 ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფოტოთეკა, Jer. Georg. 76, fol. 242-243.

18 ელ. მეტრეველი, მასალები, გვ. 45.

19 იქვე, გვ. 138, 169.

ვახტანგ მეფე, II, 1298-1308 წწ. (აღაპი №206).²⁰ აღსანიშნავია, რომ სწორედ აღაპების ამ ჯგუფში ერთიანდება დიმიტრი თავდადებულის ასულის, რუსუდანისა და თაყა ფანასკერტელის სააღაპე განხილვაც (№65).

ჯვრის მონასტრის სვინაქსარში რუსუდანისა და თაყა ფანასკერტელისათვის დაწესებული მსახურების განგება თვით შემწირველის, სავარაუდოდ, იერუსალიმში შეწირულების სამტანის მიერ ჩანს შედგენილი.²¹ ამასვე მიაწინებს ის, რომ სააღაპე დაწერილში, რუსუდანისა და თაყას გარდა, დალოცვა და პანაშვიდი დაწესებულია კიდევ ერთი პირისათვის, ვინმე ევაგრესათვის, რომლის ვინაობაც ელ. მეტრეველისათვის გაურკვეველი დარჩა.²² ვფიქრობ, ევაგრე უნდა იყოს სწორედ ის პირი, რომელმაც იერუსალიმში ორჯერ ჩაიტანა რუსუდანის მიერ გაგზავნილი შეწირულება. ევაგრე ვახედორელი მოღვაწე ჩანს. ევაგრეს კავშირს ვახიძორის მონასტერთან და ფანასკერტელებთან, ისევე როგორც მის უშუალო მონაწილეობას რუსუდანის სააღაპე განგების შედგენისას, ვფიქრობ, არაპირდაპირ მოწმობს ჯვრის მონასტრის აღაპების ე.წ. ტიშენდორფისეული ნუსხის პირველი ფენაში (განეკუთვნება XIV საუკუნის დასაწყისს) შეტანილი ერთობლივი განხილვა, რომლითაც ევგრესთვის და ჯვრის კრებულის მოწესის, სოლომონ ვახიძორელისათვის მონასტერში პანაშვიდი და ხსენება დაუწესებიათ (*უძღვებისა კვრიაკესა ძმისა ჩუენისა სოლომონი ვახიძორელისათვის გარდაიკვდებოდეს, სამხრად ევაგრესი მწუხრი პანაშვიდი ხანთლითა მისითა, განგებითა საუკუნოდ, ვინცა შეუცვალოს, მისნიმცა ცოდვანი უზღვენ. სოლომონს და მისთა მშობელთა ღმერთმან შეუნდვენ, ამინ*).²³ სოლომონი, რომელიც ვახედორელ მოღვაწედ წარმოგვიდგება, მისი იერუსალიმში ჩასვლის ახლო ხანებში ჯვრის მამა უნდა გამხდარიყო. იგი შეიძლება გავაიგივოთ ჯვარის მამა სოლომონთან, რომლის მამობასაც ელ. მეტრეველი XIII საუკუნის მიწურულითა და XIV საუკუნის დამდეგით (პირველი ათეულით) განსაზღვრავდა.²⁴ სოლომონი ჯვარის მამა ყოფილა სვიმონ ელმელიქისძესთან ერთად, რასაც მოწმობს მათი ერთად მოხსენიება “მამად” მეფე ვახტანგ II-ისათვის დადებულ აღაპში (აღაპი №206). რუსუდანისათვის და თაყა ფანასკერტელისათვის სააღაპე განხილვების დაწესებისას ჯვარის მამა სოლომონ ვახედორელი გარდაცვლილა. ეს რომ ნამდვილად ასეა მოწმობს, როგორც თავად რუსუდანის განხილვა, რომელშიც მხოლოდ ერთი ჯვარის მამა სვიმონ ელმელიქისძე იხსენიება, ასევე ამ განხილვის იდენტური ხელით 17 ივნისის გასწვრივ სვინაქსარში შეტანილი ჩანაწერი: “ამასვე დღესა აღაპი სოლომონისათვის. ამას დღესა მიიცვალა”.²⁵ ვახედორის მონასტრის კრებულისა და ფანასკერტელთა საგვარეულოს წარმომადგენელთა მჭიდრო ურთიერთობა თუ საქტიტორო მოღვაწეობა იერუსალიმთან და ჯვრის მონასტერთან არც შემდგომ პერიოდში შენელებულა.²⁶ ამ მჭიდრო კავშირების დამადასტურებელია

20 ე. მეტრეველი, მასალები, გვ. 100, 169 (№ 239); 102, 172 (№ 256); 100, 102, 168, 170 (№ 227, № 251); 104, 174 (№ 276); 107, 177 (№ 304); 97, 164 (№ 206).

21 იქვე, გვ. 137.

22 იქვე, გვ. 137.

23 ელ. მეტრეველი, მასალები, გვ. 78.

24 იქვე, გვ. 36.

25 იქვე, გვ. 102.

26 წმინდა მიწაზე ფანასკერტელ-ციციშვილთა საქტიტორო მოღვაწეობასთან დაკავშირებით და მათ მიერ უფლის საფლავის მახლობლად წმ. ეკატერინეს მონასტრის აშენების თაობაზე იხ. დ. კლდიაშვილი, ქართული სამონასტრო

ე. თაყაიშვილის მიერ ვანიძორის მახლობლად მღვიმეში ნაპოვნი XV საუკუნის ორი წერილი, რომლებიც ჯვრის მონასტრისა და ქრისტეს საფლავის ქართულ საძმოსთან ვანიძორელთა ურთიერთობის მოწმობად შეიძლება ჩაითვალოს.²⁷

ამდენად, რუსუდან აფხაზთა მეფის ასულის უცხოში სააღაპე წარწერა ჯვრის მონასტერში XIV საუკუნის პირველ ათწლეულში, 1305-1313 წლებს შორის უნდა შეესრულებინათ. იგი დიმიტრი II-ის ასულისა და თაყა ფანასკერტელის თანამეცხედრის, რუსუდანის სააღაპე განხიზმებას წარმოადგენდა. წარწერა უნდა შეესრულებინათ იმ პერიოდში, როცა მიზგითად ქცეული ჯვრის მონასტერი მამლუქებმა ქართველებს დაუბრუნეს და მოხდა დაბრუნებული მონასტრის განახლება და ხელმეორედ მოხატვა.

Darejan Kldiashvili
Unknown Commemorative Inscription
from the Monastery of Holy Cross in Jerusalem

Majority of the churches and monasteries or a great part of objects belonging to them, as well as frescoes and inscriptions connected with the activities of Georgians on the Holy Land are in fact lost or damaged by now. In this conditions the notes and descriptions by eighteenth-nineteenth-centuries Georgian pilgrims, travelers and scholars (Timothe Gabashvili, Giorgi Avalishvili, Petre Konchoshvili, Alexsandre Tsagareli) acquires the importance of the original source. Proceeding from the importance of information concerning the antiquities of the Holy Land, each newly obtained material naturally causes great interest.

The collection of the manuscripts of the Kutaisi Historic-Ethnographic Museum possesses a small handwritten notebook (KHEM №7 and 8) by an nineteenth century anonymous author, which describes murals, inscriptions and antiquities of the Holy Cross monastery in Jerusalem. The study revealed that the description belongs to the monk Alexandre (Lortkipanidze), who conducted activities by the mid-nineteenth century in the Holy Cross Monastery. Part of the recorded by the Monk Alexandre material which concerns the inscriptions of the donations, as well as of the murals was unknown, neither has it been proved by other authors either. The importance of information preserved in the description becomes more significant because a part of inscriptions and objects named there has been lost and just this very description preserved information on some of them.

One of such inscriptions still unknown has been executed by ink on the inner wall of the entrance of the chancel (presumably the doors connecting the diakonicon and the chancel) at the main church of the Holy Cross Monastery. It is unknown commemorative (*agapae*) inscription of Rusudan, daughter of King of Abkhazeti. It was made in the first half of the fourteenth century, between 1305 and 1313; according to the content, this was an epigraphic document of Rusudan, daughter of King Dimitri II (1270-1289) and wife of Taq'a Panaskerteli, *Eristav* (duke) of Tao. The inscription should have been done in the period, when the Holy Cross Monastery turned into mosque was returned to Georgians by Mamluks and the monastery was renewed (construction works were conducted) and repainted.

სულთა მატიანეები. სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის ქართველთა ეკლესიის სულთა მატიანე, წიგნი I, თბილისი, 2008, გვ. 71-91.

27 ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოღთისში, გვ. 64-66.

საქტიტორო პორტრეტი გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ჩრდილოეთი კარიბჭის მოხატულობიდან

გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის ფრესკები, როგორც ცენტრალურ სივრცეში, ასევე მის ეგვტერებსა და კარიბჭეებში არაერთხელ იყო განახლებული და შეესებოდა. ერთ შემთხვევაში ეს განახლებები გამოწვეული იყო ამა თუ იმ მიზეზით დაზიანებული ძველი ფერწერის შეცვლის აუცილებლობით, მეორე შემთხვევაში კი ნაკარნახევი იყო ქტიტოროთა სერვილით დაეტოვებინათ ხსოვნა თავის შესახებ გამოსახულებების სახით.¹ ტაძარში წარმოდგენილია მრავალი ქტიტოროთა – საქართველოს მეფეები, რომელთა საძვალე დავით აღმაშენებლის ანდერძის თანახმად გელათი იყო და მონასტერში მოღვაწე სასულიერო პირები.

საქტიტორო პორტრეტის როგორც მხატვრული, ასევე ისტორიული მხარე დათარიღებისათვის მყარ საფუძველს ქმნის, რაც განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ისეთი მრავალშრიანი მხატვრობის ფენათა განსაზღვრისათვის, როგორიცაა გელათის ღმრთისმშობლის შობის ტაძრის მოხატულობა.

ტაძრის ჩრდილოეთ კარიბჭეში, 1953 წლის რესტავრაციის დროს (მხატვარი-რესტავრატორი შ. აბრამიშვილი), ზედა ფენის საქტიტორო პორტრეტის ქვეშ გამოვლინდა უფრო ძველი ფენა, ასევე საქტიტორო კომპოზიციით. 'ზედა ფენა'ზე არსებული დაზიანებული პორტრეტი ნამოხსნეს, გაამაგრეს და გადაიტანეს მონასტრის ერთ-ერთ სახლში (მუზეუმში) (ნახ. 1. სურ. 12). როგორც პირველი, ასევე მეორე ფენის პორტრეტებს პიროვნებათა განმსაზღვრელი წარწერები არ შემორჩათ. ქვედა შრის საქტიტორო პორტრეტი, რომელზეც გამოსახულია სამეფო ინსიგნიების გადაცემა მეფისა და დედოფლისთვის, სტილისტური ნიშნების მიხედვით მიეკუთვნება ტაძრის ცენტრალური სივრცის იმ ფერწერულ ფენას, რომელიც XVI საუკუნის 20-იანი წლებითაა დათარიღებული.² აქედან გამომდინარე, მეფე და დედოფალი იდენტიფიცირებულია იმერეთის მეფე ბაგრატ III-სა (1510–1565) და მის მეუღლე ელენესთან (ნახ. 2. სურ. 3).³ კარიბჭის მეორე შრის საქტიტორო პორტრეტზე გამოსახული მეფის ვინაობის განსაზღვრა შესაძლებელი გახდა

¹ Т. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, ქართული ხელოვნება, 5, თბ., 1959, გვ. 164.

² ი. მამაიაშვილი, მედქიხედეკ საეკარელიძის საქტიტორო პორტრეტი (გელათის მთავარი ტაძრის მოხატვის ერთი ეტაპის დათარიღებისთვის), თსუ ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა, სამეცნიერო შრომების კრებული, ხელოვნებათმცოდნეობა, №6, თბ., 2005, გვ. 184–197.

³ ისტორიულ პირთა ვინაობის შესახებ გამოთქმული იყო სხვადასხვა ვარაუდი – თ. ვირსალაძე აღნიშნავს, რომ პორტრეტზე შეიძლება იყოს გამოსახული იმერეთის მეფე ან ბაგრატ II-ა (1466–1477), ან ბაგრატ III (1510–1565) – რ. მეფისაშვილი, თ. ვირსალაძე, გელათი, არქიტექტურა, მოზაიკა, ფრესკები, თბ., 1982, გვ. 14; ა. კლდიაშვილი ბაგრატ III-ის გამოსახვის შესაძლებლობას გამოთქვამს – ა. კლდიაშვილი, მეფედ კურთხევის გამოსახულებისათვის ქართულ კედლის მხატვრობაში. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 3, თბ., 1991, გვ. 185, 186; ი. მამაიაშვილი გამოსახულებებს აიგივებდა ბაგრატ II და მის მეუღლე ელენესთან – ი. მამაიაშვილი, მეფე-დედოფლის კურთხევის კომპოზიცია გელათის მონასტრის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კარიბჭეში. ი. ჯავახიშვილის სახ. თსუ ხელოვნების ისტორიის და თეორიის კათედრის სამეცნიერო შრომების კრებული, ტ. 1, თბ., 2000, გვ. 109–117. შემდგომი კვლევისას დადგინდა, რომ პორტრეტზე გამოსახული უნდა იყოს ბაგრატ III და მისი მეუღლე ელენე.

ანტონი მაწვეერელის საქტიტორო წარწერაზე დაერდნობით. მისი სახელმძღვანელო წარწერაშია მოხსენიებული.⁴ უზარმაზარი პროფილირებული ჩრდილოეთი თაღის საფეხურის გასწვრივ მოთავსებულ მსხვილ ასომთავრულ წარწერაში ხატოვნადაა გადმოცემული ვედრება ღმრთისმშობლისადმი, რათა მან შეიწყალოს ანტონი მთავარეპისკოპოსის სული. ტაძარში შესასვლელი კარის ზემოთ გამოსახულ მცირე ზომის გაშლილ გრაგნილზე მეორე წარწერაა იმის შესახებ, რომ მაწვეერელმა და, ახლა უკვე, გელათელმა მთავარეპისკოპოსმა ანტონიმ მოახატინა კარიბჭე მეფე გიორგის სადიდებლად. ანტონი მთავარეპისკოპოსის გელათში მოღვაწეობის დროს, 1568 წელს დაიწერა იმერეთის მეფის გიორგი II და დედოფლის რუსუდანის მიერ გელათის მონასტრისთვის მიცემული ქმა-მამულის შეწირულების სიგელი (1568 წ., VIII, 30 Sd-2001)⁵. ამ სიგელით მტკიცდება, რომ ანტონი მაწვეერელი მეფე გიორგის დროსაა (1565–1583) გელათელი მთავარეპისკოპოსი. სწორედ ამ მეფის სადიდებლად მოახატინა ანტონი მთავარეპისკოპოსმა კარიბჭე და სავსებით ღოგიკურია, რომ საქტიტორო პორტრეტზეც მეფე გიორგი იყოს გამოსახული.⁶

მეფე გიორგის და დედოფლის ჩამოხსნილი პორტრეტი თავისი სტილისტური ნიშნების მიხედვით კარიბჭის მხატვრობის შემადგენელი ნაწილია.

გეგმაში კვადრატული, კამარით გადახურული საკმაოდ დიდი კარიბჭე XII–XIII საუკუნეებშია აგებული.⁷ ჩრდილოეთი მხრიდან გახსნილი მისი უზარმაზარი თაღი მოგვიანებითაა ამოშენებული. კედელში დატოვებულია კარი და ზემოთ ღღუნეტის ფორმის ღიობი, საიდანაც ინტერიერში უხვად იღვრება შუქი. კარიბჭეს კიდევ ორი კარი აქვს – სამხრეთით, ტაძრის მთავარ სივრცეში შესასვლელი და აღმოსავლეთით – ჩრდილო-აღმოსავლეთ ეგვტერთან დამაკავშირებელი. დასავლეთ კედელზე თაღიანი ნიშაა.

კარიბჭე მთლიანადაა მოხატული. მხატვრობა შესრულებულია საკმაოდ მაღალი პროფესიული ოსტატობით. იგი გამოირჩევა დინამიკურობით, ხაზგასმული დეკორატიულობით, რასაც განსაზღვრავს როგორც ორნამენტის სიუხვე და მრავალფეროვნება, ასევე მკვეთრი მწვანე, ყვითელი მოწითალო-ყავისფერი, ლურჯი ფერადოვანი ლაქების ურთიერთდაპირისპირებით მიღებული უღერადი კოლორიტი. მხატვრობაში წარმოდგენილია ღმრთისმშობელი ოდიგიტრია, სახარების ერთი სცენა – „პურთა გამრავლების სასწაული“, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლი, აყვავებული ჯვარი, წინასწარმეტყველთა, მეუდაბნოეთა, წმ. მარტვილთა გამოსახულებანი. კარიბჭის მოხატულობის თეოლოგიურ პროგრამაში დომინირებს მსხვერპლისა და ხსნის თემა.

ჩამოხსნილი, ორად გაყოფილი გიორგი II-ისა და მისი მეუღლის საქტიტორო პორტრეტის ადგილმდებარეობისა და ფიგურათა განლაგების ზუსტად აღდგენის შესაძლებლობას იძლევა თინათინ ვირსალაძის მიერ გაკეთებული სქემა⁸ (ნახ. 1. სურ.

4 წარწერები გამოქვეყნებულია შემდეგ ნაშრომებში – Г. Церетели, Полное собрание надписей на стенах и камнях и приписок к рукописям гелатского монастыря, М., 1891, გვ. 6; ბ. ლომინაძე, გელათი, თბ., 1955, გვ. 41; Р. Мепишавили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тб., 1966, გვ. 13.

5 თ. ჟორდანიას, ქრონიკები, ტ. II, ტფ., 1897, გვ. 410.

პირთა ანოტირებული ლექსიკონი, თბ., 1991, გვ. 159.

6 M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Georgie et dans l'Arménie, rapport XI, SPb., გვ. 10.

ამის შესახებ აზრი აქვს გამოთქმული აგრეთვე თ. ვირსალაძეს. საარქივო მასალები ინახება გ. ნუბინაშვილის სახ. ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის ცენტრის არქივში.

7 Р. Мепишавили, დასახ. ნაშრ., გვ. 75.

8 სქემა ინახება თ. ვირსალაძის საარქივო მასალებში. ქვეყნდება პირველად.

12). მეფისა და დედოფლის ფიგურები მოთავსებული იყო აღმოსავლეთი კედლის თაღის ზედა ნაწილში (რეგისტრის ხაზი გაკლებულია სწორკუთხა კარის ზედა დონეზე), ისინი ვედრებით იყვნენ მიმართული ამჟამად ადგილზე დარჩენილი ცის სუგმენტში ჩაწერილი ქრისტეს პატარა ნახევარფიგურისკენ, რომელსაც ორივე ხელი კურთხევად აქვს გაშლილი. ქრისტეს ფიგურა ფარავს ქვედა შრის კომპოზიციის ქრისტეს გამოსახულების სახეს. განსხვავებით ზედა ფენის პორტრეტისგან, ადრინდელ კომპოზიციაში კედლის თაღის ზედა ნაწილი უჭირავს ქრისტესა და ანგელოზების გამოსახულებებს, რომლებიც სამეფო ინსიგნიებს გადასცემენ ქვემოთ, კარის ორივე მხარეს დარჩენილ ვიწრო მონაკვეთებში გამოსახულ მეფესა და დედოფალს (ნახ. 2. სურ. 3).

გიორგი II და დედოფლის შარავანდოსილი ფიგურები გამოსახულია მთელი ტანით, სამ მეოთხედში, მოწითალო-ყავისფერ, მწვანე და ნაცრისფერისაგან შემდგარ სამეფო ფონზე (სურ. 1,2). ხელები მათ ქრისტეს ნახევარფიგურისკენ აქვთ აპყრობილი. ორთავეს ბიზანტიური სამეფო სამოსი აცვია – წელში გამოყვანილი, გრძელი მონაცრისფრო-ღურჯი ბისონი, რომელსაც ამშვენებს ძვირფასი ქვებით შემკული ოქროსფერი მანიაკი, საბუხარები, ქობი, ღორონი, რომლის ბოლო მათ ხელზე აქვთ გადაფენილი, თავს ადგათ ასევე თვალ-მარგალიტით შემკული გვირგვინი. დედოფალს გვირგვინის ქვეშ თეთრი მანდილი აქვს მოხვეული, რომელიც მხრებზე ეშვება. გაირჩევა დედოფლის სახის მომრგვალებული, რბილი მოხაზულობა და საყურე (სახეები დაზიანებულია).

ციური მფარველისკენ ვედრებით ხელადმართული ქტიტორთა ცენტრირებული კომპოზიცია გავრცელებული იკონოგრაფიული სქემაა XVI–XVII საუკუნეების მხატვრობაში. ამგვარი პორტრეტები ასოცირდება პალეოლოგოსთა ხანის ანალოგიურ პორტრეტებთან, რომლებიც ფართოდაა გავრცელებული ბალკანეთის ქვეყნებში⁹. გვიანი ხანის ქართულ მხატვრობაში მსგავსი კომპოზიციური სქემები ხობის, წაღენჯიხის, მარტვილის ეკლესიების, გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსის კიბორიუმის საქტიტორო პორტრეტებზე გვხვდება¹⁰.

ყველა დასახელებული საქტიტორო პორტრეტის ფრონტალური ფიგურებისგან განსხვავებით, გელათის კარიბჭის ქტიტორები სამ მეოთხედში არიან გამოსახული. მართალია, XVI–XVII საუკუნეებში უპირატესობა ეძლევა ისტორიულ პირთა ფიგურების ფრონტალურ ასპექტს, რომელმაც XIV საუკუნიდან შეცვალა ქტიტორთა სამ მეოთხედში გამოსახვის ტრადიცია, მაგრამ ზოგიერთ მოხატულობაში, კარიბჭის ფიგურათა მსგავსად, ქტიტორების სამ მეოთხედში გამოსახვის შემთხვევებიც აღინიშნება (ნეკრესი, გრემი, გელათის ღმრთისმშობლის ტაძარში – დომენტი ჩხეტიძის პორტრეტი – XVI ს.).

საქტიტორო პორტრეტს ქართულ კედლის მხატვრობაში ტრადიციულად ქვედა რეგისტრი, კარგად განათებული ადგილი უჭირავს ეკლესიაში შესასვლელის პირდაპირ, გამოირჩევა დიდი ზომით და თავიდანვე ხვდება მხედველობის არეში¹¹. მართალია, კარიბჭის პორტრეტის არც სიდიდე და არც მდებარეობა არ მისდევს არსებულ ტრადიციას, მაგრამ თაღის კონფიგურაციასთან ორგანულად შეთანხმებული, ნეიტრალურ ფონზე თავისუფლად განლაგებული ფიგურები მაინც ნათლად აღიქმებოდა. კარებით დანაწევრებულ კარიბჭეში პორტრეტისათვის, როგორც ჩანს, ყველაზე შესაფერისი ადგილი იყო შერჩეული – კედლის თაღი

9 Г. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тб., 1979, გვ. 63, 64, 72.

10 Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 64.

11 Г. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 30.

საგანგებოდ გამოყოფდა და აჩარჩოებდა მას.

ქტიტორთა ფიგურები წვრილია, მსუბუქი – პატარა თავი, ვიწრო მხრები და ტორსი, წელს ქვემოთ დაგრძელებული სხეული, პატარა ფეხის ტერფები. ფიგურათა თხელ აღნაგობას ხაზს უსვამს წელში გამოყვანილი კაბა. სილუეტი დანაწევრებულია, თითქოს მყიფეც. ამ შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს როგორც პროპორციები ასევე წვრილი, მკლავის მახვილი იდაყვი, რომელიც სამკუთხედს ქმნის სხეულის კორპუსთან, მეორე, ზემოთ აპყრობილი ხელი და მისგან ჩამოშვებული ღორონის წაწვეტილებული ბოლო.

ქტიტორთა ფიგურების წაგრძელებული პროპორციები, თხელი აღნაგობა გვიანპალეოლოგოსთა მხატვრობიდან მომდინარეობს და ნიშანდობლივია როგორც კარიბჭის, ასევე გელათის ტაძრის ცენტრალური სივრცის ჩრდილოეთ კედელზე და წმინდა გიორგის ეკლესიაში გამოსახული საერო პირთა ფიგურებისთვისაც.

კარიბჭის ფიგურების სტატიკურობას და სიბრტყობრივ ხასიათს განსაზღვრავს გამარტივებული, არაპლასტიკური ნახატი და ტანსაცმლის ხაზობრივ-გრაფიკული მოდელირება. მონაცრისფრო ღურჯი ტანსაცმლის ნაკეცები დამუშავებულია წითელი ნახატი, რომელიც დუბლირებულია შავით. ქტიტორებისაგან განსხვავებით, კარიბჭის მოხატულობის რელიგიურ პერსონაჟთა ტანსაცმლის მოდელირებისას გამოყენებულია ჩრდილები და გამოთეთრებები. ზოგან ჩრდილები ძირითად ფერთან კონტრასტულია, რაც გაუბრალოებული სახით პალეოლოგოსთა მხატვრობის ფერწერული მოდელირების ანარეკლს წარმოადგენს. წმინდანთა ფიგურების „ფერწერული“, ხოლო საერო პირთა „ხაზობრივი“ დამუშავება საერთოდ ახასიათებს ქართულ მხატვრობას¹² (გარდა „ხალხური“ მხატვრობის პორტრეტებისა, სადაც ფიგურების დამუშავება ერთნაირად ხაზობრივია).

კარიბჭის პორტრეტს დეკორატიულ ხასიათს ანიჭებს სამი – მოწითალო-ყავისფერი, მწვანე და მონაცრისფრო-ღურჯი (ამჟამად გახუნებული ნაცრისფერი) კონტრასტული ფერებისგან შემდგარი ფონი, რომელზეც მკაფიოდ გამოიკვეთება ოქროსფერით გაცოცხლებული ღურჯი ტანსაცმლის ფერადოვანი ლაქები. ფერები ხისტია, გაუმჭვირვალე. ფერთა დაპირისპირება ქმნის ერთგვარ სიჭრელეს. სამფერი ფონები ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში ჩნდება XIII საუკუნის ბოლოს, აჭის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაში¹³ და შემდეგ გვიანი შუა საუკუნეების მხატვრობაში გვხვდება (გრემი, ბობნევი, ტაბაკინი).

გვიანი პერიოდისთვის დამახასიათებელი ნიშნები შეიძლება დავინახოთ ტანსაცმელშიც – წელში გამოყვანილი, პარადული სამეფო გრძელი კაბა XIII ს-ის ბოლოდან აღინიშნება, მანამდე კი ბისონი ასევე გრძელია, მაგრამ წელში გამოუყვანელი¹⁴; დედოფლის მანდილი არ ფარავს ყელს, როგორც, მაგალითად, თამარ მეფის პორტრეტებზე (ბეთანია, ყინცვისი, ბერთუბანი)¹⁵. მხრებზე თავისუფლად ჩამოშვებული მანდილი გვხვდება XIV საუკუნიდან (ვამეყ დადიანის ეგვტერი ხობში)¹⁶ და შემდეგ მომდევნო ხანის პორტრეტებზე (მაგ., გელათის ტაძრის XVI–XVII სს-ის ქტიტორთა პორტრეტები)¹⁷; აღსანიშნავია აგრეთვე მანიაკის არა ერთიანი,

12 Г. Алибегашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 95.

13 Дж. Иосебидзе, *Роспись церкви св. Георгия в селении Ачи. Памятники культуры. «Новые открытия»*, Москва, 1975, გვ. 156.

14 მ. ქენია, *სამეფო პორტრეტი დენაშის დანის ეკლესიის მოხატულობაში*, საქართველოს ხიბველურ-ნი, 2, თბ., 2002, გვ. 96.

15 Г. Алибегашвили, *დასახ. ნაშრ.*, ტაბ. 10, 17, 21.

16 იქვე, ტაბ. 37.

17 რ. მეფისაშვილი, *თ. ვირსალაძე, გელათი*, ტაბ. 60; Р. Меписашвили, *Архитектурный ансамбль Гелати*, таб. 28.

ნახევარწრიული მოხაზულობა, არამედ დანაწევრებული, დეკორატიული, სახე — ამგვარი მანიაკი ხშირად გვხვდება სამეფო ტანსაცმელზე XV–XVI საუკუნეების მხატვრობაში.

როგორც აღინიშნა, გიორგი II და მისი მეუღლის პორტრეტზე არ არის შემორჩენილი გამოსახულ პიროვნებათა განმსაზღვრელი წარწერა. ამიტომ ძნელია იმის გარკვევა, გიორგისთან ერთად რომელი მეუღლეა გამოსახული — 1578 წელს გარდაცვლილი რუსუდანი თუ მეორე მეუღლე თამარი. დედოფლის ვინაობის დადგენა არც მთავარ ტაძარში არსებულ რუსუდანის და წმ. გიორგის ეკლესიაში გამოსახულ თამარის პორტრეტებთან შედარების საფუძველზე შეიძლება, რადგან რუსუდანის სახე ორივეგან ძალიან დაზიანებულია (ამასთან შუა საუკუნეთა გამოსახულებების „პორტრეტულობა“ ხომ საკმაოდ პირობითია).

თ. ვირსალაძე მიიხსენებს, რომ პორტრეტზე მეფე გიორგი და მისი მეუღლე რუსუდანია გამოსახული, რომელთაც გელათის მონასტერს უბოძეს შენაწირები¹⁸. სწენც ვიზიარებთ მკვლევარის ვარაუდს. როგორც ცნობილია, რუსუდანი, გიორგი II შვილთან — ბაგრატთან ერთად, ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში, ქტიტორთა პორტრეტების მწკრივშია გამოსახული. ვფიქრობთ, თამარის გამოსახულება ამავე ტაძარში არ უნდა მოეთავსებინათ. იგი მეუღლესთან ერთად წმ. გიორგის ეკლესიაშია წარმოდგენილი, და იქვე არის კიდევ დაკრძალული. ამრიგად, მხატვრობა შესრულებული უნდა იყოს რუსუდანის გარდაცვალებამდე, 1578 წლამდე.

საინტერესოა საკითხი, თუ რატომ უნდა შეეცვალათ გიორგი II და მისი მეუღლის რუსუდანის პორტრეტი ბაგრატ III და მისი მეუღლის ელენეს გამოსახულებებით. ჩანს, რომ ახალგაზრდა ბაგრატ III დაკვეთით XVI საუკუნის 20-იან წლებში შესრულებული მხატვრობა აღარ აკმაყოფილებდა დამკვეთებს, რადგან ისევ მისი ინიციატივით მოხატვის მეორე ეტაპზე (1557–1565 წწ.) ცენტრალური სივრცის საკუთრებელის მხატვრობა დაიფარა ბათქაშით და ხელახლა მოიხატა, შესაძლოა ბათქაშმა დაფარა აგრეთვე ჩრდილოეთ კარიბჭეში, ვიწრო მონაკვეთებში “ჩატკედილი” ბაგრატისა და ელენეს ადრინდელი პორტრეტები. ტაძრის მოხატვის მომდევნო ეტაპზე (1565–1578 წწ.), გიორგი II მეფობის დროს ბაგრატ III გამოსახეს ტაძრის ცენტრალურ სივრცეში, საპატიო ადგილას — ჩრდილოეთ კედელზე განლაგებულ ქტიტორთა მწკრივში, რომელსაც თავში დავით აღმაშენებელი უდგას. ამგვარად გამოხატეს ბაგრატის დიდი ღვაწლის დაფასება ქვეყნისა და გელათის მონასტრის წინაშე. ჩრდილოეთ კარიბჭეში კი გიორგი II პორტრეტი გამოსახეს, რომლის სადიდებლად მოახატინა კარიბჭე ანტონი მთავარეპისკოპოსმა.

გიორგი II-სა და მისი მეუღლის პორტრეტი ერთი საინტერესოთაგანია გელათის მონასტრის ეკლესიებში წარმოდგენილ იმერეთის მეფეთა რამდენიმე თაობის გამოსახულებათა შორის და მეტად მნიშვნელოვანია გვიანი შუა საუკუნეების საქტიტორო პორტრეტისა და მონასტრის ისტორიის შესწავლის თვალსაზრისით.

Irine Mamaiaashvili

Donor Portrait in the Murals of North Porch of the Gelati *Katholikon*

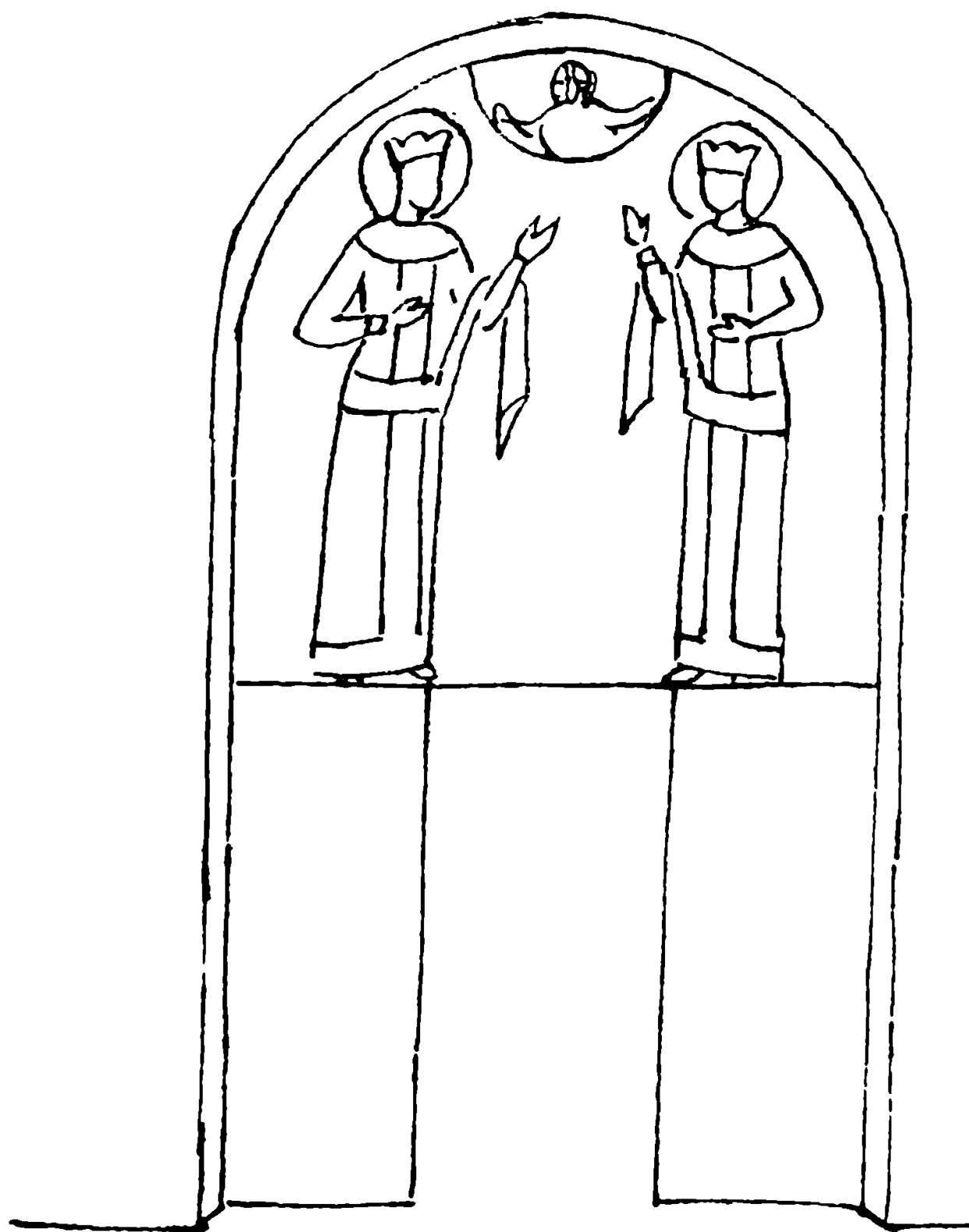
Murals of the Gelati monastery *Katholikon*, as well as those of its annexes, contain numerous portraits of the donors – Georgian kings and queens, members of the royal families and clergy.

18 თ. ვირსალაძე, ხაარქიუო მასალა.

In 1953, in the north porch anonymous donor image was discovered by the conservation painter Sh. Abramishvili under the sequence of donor portraits (neither provided with the explanatory inscriptions). Since the composition of the older layer was quite unusual – handing of the insignia to the king and the queen – portraits of the upper layer were removed and transferred to the Museum. Identification of the donors on the older layer (preserved in situ up to now) was long disputable – the king depicted here was considered to be one of the kings of Imereti, either Bagrat II (1466-1477) or Bagrat III (1510-1565). Finally, it was ascertained that the donor image was to be identified with Bagrat III, King of Imereti and the portrait was ascribed to 1520s, the period of his first commission to embellish Gelati. Identity of the king depicted on the upper layer was ascertained based on the inscription of Anthony *Matskvereli* (Bishop of Atskuri), later on *Genateli* (Bishop of Gelati), which mentions George II King of Imereti (1565-1583).

Murals highlighting the idea of the Holy Sacrifice and Salvation through numerous images of the Saints, the Virgin Hodegetria, Miraculous Multiplication of Loaves and life scenes of St. John the Baptist, are placed in the porch erected in the 12th-13th cc. General composition of the removed donor scene is precise based on the scheme made by T. Virsaladze – the king and the queen were depicted standing on both sides of the door and received benediction from the Saviour (half-figure, still left in situ). The royal couple is represented in 3/4, with their hands upraised and clad in the Byzantine royal vestments – these scheme of the Paleologan-Balkan origin is well known in the 16th-17th cc. Georgian mural painting; however, in the majority of cases, the donors are depicted frontally, which is neither unparalleled for the epoch under discussion. In Gelati the donors are given quite a non-traditional place (flanking the door), but it seems likely that this location was considered to be most suitable and well visible. Thinness of figures and their vestments are typical of the epoch; also noteworthy is greater linearism in the depiction of donors, as compared to the images of the Saints.

One more question is the identification of the queen – which of the two, the first wife of George II, Queen Rusudan, or his second wife, Queen Tamar was represented in this scene. The author shares a supposition put forward by T. Virsaladze, identifying her with Queen Rusudan, who passes away in 1578 (Queen Tamar was represented in the murals of the Gelati church of St. George, where she was later on buried). It seems likely that the portrait of Bagrat III was plastered during the second stage of decoration the church, initiated by him and George II had his father's portrait painted in the main space, on a honourable place, in the sequence of donor portraits, while Anthony *Matskvereli* had commissioned the portrait of George II in the north porch.



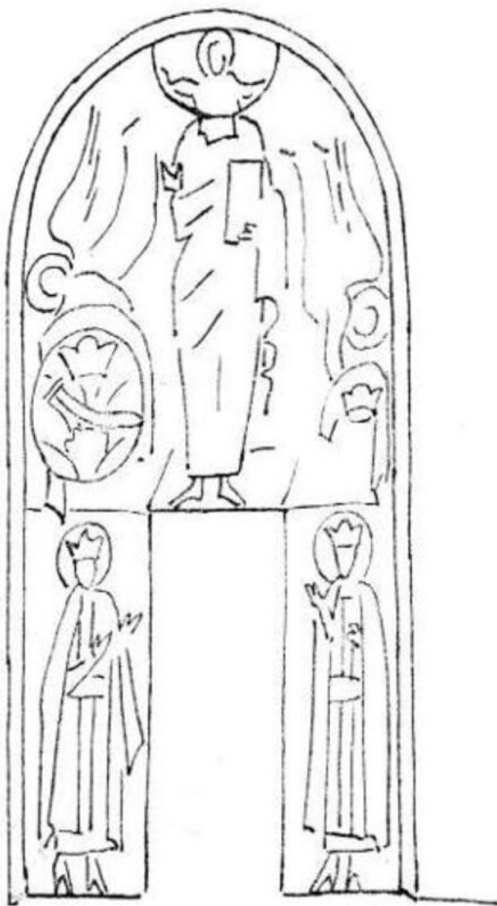
ნახ. 1. – გიორგი II-სა და მისი მეუღლის საქტიტო პორტრეტი. სქემა (შესრულებულია თ. ვინაიასის მიერ)



სურ. 1 გიორგი II პორტრეტი



სურ. 2. დედოფალ
რუსუდანის პორტრეტი



ნახ. 2. ბაგრატ III და დედოფალი
ელენე. სკემა (შესრულებულია თ.
ვირსალაძის მიერ)



სურ. 3. ბაგრატ III-სა და დედოფალ
ელენეს პორტრეტი მეფედ
კურთხევის კომპოზიციაში

დედოფალ ანა-ხანუმის დაფარნები

ქართული მხატვრული ქარგულობის საქმეში, ეკლესია-მონასტრებთან არსებული სახელოსნოების პარალელურად, უდიდესი როლი სამეფო-სადედოფლო სახლმა ითამაშა, რაც ნაქარგობის მთელ რიგ ნიმუშებზე წარწერებითაა დამოწმებული. მათ შორის დიდი ღვაწლი ქართლის დედოფალ ანა-ხანუმსაც (1746-1788) მიუძღვის. სიღამაშითა და კეთილგონიერებით განთქმულ დედოფალს ასე ახასიათებენ მისი თანამედროვენი:

„ესე ყოველთა ბანოვანთა შორის უმეტეს აღმოცისკრებულ იყო და სხივსა მისსა მზისა შარავანდი ბნელ ექმნა, შვიდნივე მნათობნი ცისანი მონებად დავრდომილ-იყვნეს და სიბრძნისა მიერ გონება აღზენაჲ-ადეგბსროლო“.

ანა-ხანუმის შემოქმედებიდან წარწერებით დამოწმებული ხუთი ნიმუშია ჩვენთვის ცნობილი: დაფარნები თბილისის სიონის ტაძრიდან – სამი ცალი (კომპლექტი), წმ. ნინოს ღუსკუმის საფარებელი ბოძის მონასტრიდან¹ – ერთი ცალი და ერთი ც საფლავის საფარებელი, რომელიც დედოფალმა ქალიშვილის – ელისაბედის გარდაცვალების შემდგომ, 1770 წელს მოქარგა².

აღნიშნული ნიმუშებიდან ოთხი შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმშია დაცული, ელისაბედის საფლავის საფარებელი კი ინახებოდა ცაგერის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში, რომელიც 1997 წ. ხანძრის შედეგად დაიწვა. დაფარნათა კომპლექტი (სურ. 1,2,3) თბილისის სიონის ტაძრიდან ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმში 1924 წელს შემოვიდა.

ფეშხუმისა და ბარძიმის პერექედეები საკმაოდ კარგადაა დაცული. ცაგ კი დაზიანებულია, განსაკუთრებით – მისი მარჯვენა მხარე. ატლასის მიწარი აღაჩნულია, ფერშეცვლილი, აბრეშუმის სამაგრი ძაფები დაწყვეტილი, ლითონის ძაფები (ოქროსა და ვერცხლის თმა) – აშლილი და აბურღული. ტრადიციულად ლითონის ძაფებით ნაქარგი ნიმუშები დრო-ჟამს კარგად უძლებს და კარგადაც ინახება. ანალოგიური დაზიანების შემთხვევა მუზეუმში დაცულ სხვა მასალაზე არ დასტურდება. ჩვენი აზრით, ამ სახის დაზიანება მაღალი ტემპერატურის შედეგი უნდა იყოს: გახურებულმა ლითონის ძაფებმა გაფართოების შედეგად დაწყვიტა აბრეშუმის სამაგრი ძაფები და შედეგად მივიღეთ ზემოაღწერილი დაზიანება (ამჟამად დაფარნა რესტავრირებულია, სამუშაო შეასრულა რესტავრატორმა ნინო სოხაშვილმა).

გვიანი შუა საუკუნეების საეკლესიო დანიშნულების მხატვრულ ქარგულობაში დაწყებული შემოქმედებითი ძიებანი იკონოგრაფიის ცვლილებებისა და განახლებისკენ იყო მიმართული. ამ პერიოდის ქრისტიანული ხელოვნება იმეორებს ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში შექმნილ სახეებსა თუ დეტალებს, პარალელურად კი შეინიშნება აღმოსავლური და დასავლური კულტურისა და ხელოვნების

1 ე. სულხანიშვილი, საფლავის ქვის გადასაფარებლები. ნარკვევები, IX, თბ., 2004, გვ. 105.

2 ჯ. საღინაძე, ენიკალური ნაქსოვ-ნაქარგი. საბჭოთა საქართველო, №8. 1969. გვ. 69. П. С. Уварова Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванети, МАК, т. X. М., 1904, გვ. 182. იქვე. გვ. 33; სპარსეული. ელისაბედ ბატონიშვილის მხითვის წიგნი. სსმ X- გვ. 206.

გავლენებიც, რის საფუძველზეც შეიქმნა ახალი ქართული ხელოვნება, რომლის შესახებაც შ. ამირანაშვილი წერს: „დასავლეთ ევროპის ხელოვნების ელემენტები შეერწყნენ ქართულ მხატვრულ ტრადიციებს, რის შედეგადაც გამოიქმნა ახალი სტილი ქართულ ხელოვნებაში, რომელიც მოწმობს იმ დიდ გარდატეხაზე მხატვრულ აღქმასა და აზროვნებაში, რომელმაც მოამზადა ნიადაგი ახალი ქართული ხელოვნების შესაქმნელად“³.

XVIII საუკუნეში აღმოსავლეთ საქართველოში დაფარნათა მორთვის მთავარ შინაარსობლივ და მაორგანიზებელ ელემენტად ორნამენტი იქცა. სახოვან გამოსახულებებს სიმბოლური მნიშვნელობით დატვირთული მცენარეული ორნამენტი და სიმბოლური ნიშნები შეენაცვლა. შეიქმნა ორნამენტით მორთვის საგანგებო დეკორატიული სისტემა. მათი მეშვეობით მოხდა რთული თეოლოგიური ცნებებისა თუ სიუჟეტების გადმოცემა⁴.

ტრადიციად ქცეულმა ამ მოვლენამ გაგრძელება ანა-ხანუმის შემოქმედებაშიც პოვა, სადაც მთელი სისრულით წარმოიჩინა ეპოქისეული მხატვრული პროცესი. მის მიერ შესრულებული დაფარნების შესწავლამ და შედარებითმა ანალიზმა მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ მათზე გამოსახულ კომპოზიციებში დავინახოთ თეოლოგთა მიერ უკვე დამუშავებული და გააზრებული სიუჟეტები, რომლებიც ჩვენ სვეტიცხოვლის პერექელებსა თუ თამარისეულ დაფარნაზე „ამოვიკითხეთ“. თამარისეულ დაფარნაზე წარმოდგენილ ერთ კომპოზიციაში ჩატეული სიუჟეტები ანა-ხანუმის დაფარნათა კომპლექტზე „მარტივ მამრავლებად“ დაშლილი და გადანაწილებული. მისმა შესწავლამაც კიდევ ერთხელ დაადასტურა ის ფაქტი, რომ ქართველი ოსტატები მუდამ ახლის ძიებაში არიან და არა და არა „გატკეპნილი გზით“ მოსიარულებნი.

სცენები სამივე დაფარნაზე დამოუკიდებელი, დასრულებული კომპოზიციური გადაწყვეტით ხასიათდება და უმთავრესად „ლიტურგიული მსხვერპლის“, „ზიარებისა“ და „მეორედ მოსვლის“ თეოლოგიურ იდეას გადმოსცემს. მავდროულად, მთელი კომპლექტი განიხილება როგორც ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამით მორთული ნაწარმოები, გამთლიანებული და ხაზგასმული ენდროსფერი მიწარითა და იდენტური სახის მოწარმოებით. სამივე ძირითადი ეურადლება, ტრადიციულად, ცენტრში წარმოდგენილ კომპოზიციებზეა გამახვილებული, სადაც წამყვანი ადგილი ზიარებაზე მიმანიშნებელ ყოფით დეტალებს (ბარძიმი, ფეშხუმი, ტრაპეზი) ეთმობა. მათი მეშვეობითაა განსაზღვრული თითოეული მათგანის ფუნქციური დანიშნულება.

მხატვრული თვალსაზრისითაც დედოფლისეული ნამუშევრები უდაოდ გამორჩეული და დახვეწილი ნიმუშებია. შესრულების არანეულებრივი მაღალი დონე მუდგენდება როგორც მთელი კომპოზიციის ორგანიზებაში, ისე ცალკეული დეტალის დამუშავებაში. მისი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ასევე არანეულებრივად მდიდარი და მრავალფეროვანი ორნამენტის გამოყენება, სადაც კოლორიტი ცოცხალი და გამომსახველობითია. ორნამენტის პარალელურად, როგორც კომპოზიციის აგებისა და გამთლიანების ელემენტს, დიდი ადგილი უჭირავს მოძრავ, დინამიკურ ხაზსაც. ხაზია რიტმული აქცენტების შემქმნელი. კომპოზიციები წრიულ-სპირალურ პრინციპზეა აგებული, სადაც წრეა მაორგანიზებელი ელემენტი,

3 შ.Я.Амиранашвили. Грузинская миниатюра, М., 1966, გვ. 36.

4 გ. ბარათაშვილი, ბატონიშვილ თამარის დაფარნის იკონოგრაფიული თავისებურებანი.

ნარკვევები, VI, თბ., 2000, გვ. 111; იმელიქიშვილი, საბუხართა წყვილი დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრიდან. ნარკვევები, VI, თბ., 2000, გვ. 106; გ. ბარათაშვილი, დაფარნათა კომპლექტი სვეტიცხოვლიდან. ნარკვევები, VIII, თბ., 2003, გვ. 68.

რომელიც დამატებით გარკვეული სიმბოლური შინაარსითაცაა დატვირთული.

ანა-ხანუმის მიერ შემოთავაზებული დრამა გააზრებული იკონოგრაფიული პროგრამა, მაღალმხატვრულ დონეზე გადაწვევითი დეკორატიული მხარე, ნიშანია იმისა, რომ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მხატვრულ ქარგულობაში ტრადიცია არ დარღვეულა, შენარჩუნებულია მხატვრული მეტყველების მაღალი კულტურა და დონე. მქარგველმა ნაცნობი თემატიკა და იკონოგრაფიული რედაქციები გაართულა, ძველი სახეები „გააცოცხლა“ და ახალი დეტალებით შეავსო. ამ მხრივ საყურადღებოა ფეშხუმის პერექელი (სხმ/ნ 3434 ნახ. 1).

პერექელი ენდროსფერი ატლასისაა. კვადრატის ფორმის (ზომა: 47,5×47,5 სმ). კომპოზიცია წრიულ მოდელზეა აგებული მკვეთრად აქცენტირებული ცენტრით. მთავარ გამოსახულებას ვარსკვლავადადგმული ფეშხუმი წარმოადგენს. ოქროსთმით მოსითვულ ფეშხუმზე ხაზგასმულია ევრცხლისთმის ტარიგი – კრავი ოქროსფერი ბაერაყით⁵ ხელში.

როგორც ვხედავთ, ოსტატმა თავი აარიდა იკონოგრაფიული სქემის ერთფეროვნებასა და მსხვერპლის ტრადიციული ფიგურის – ემანუელის ნაცვლად კრავი გამოსახა უშარავანდოდ – ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში ფართოდ გაერცვლებული სიმბოლო-ნიშანი. ამ შემთხვევაში იგი „ტარიგი ღმრთისა, რომელმან აღიხუნეს ცოდვანი სოფლისანი“, არის აქ წარმოდგენილი პროგრამის მთავარი ფიგურა⁶.

“ტარიგი” ძველ აღთქმაში ეწოდებოდა ისრაელთა მიერ პასექობაში უმანკო კრავის შეწირვას ეგვიპტიდან გამოსვლის აღსანიშნავად, რომელიც პირდაპირ მოასწავებდა ჯვარცმულ იესო ქრისტეს.

კრავის გამოსახულებას საფუძვლად ესაია წინასწარმეტყველის სიტყვები დაედო:

„იგი განბოროტებისათვის არა აღაღებს პირსა თვისსა, ვითარცა ცხოვარი, კვლად მიმართ მიიყვანა და, ვითარცა კრავი წინაშე მრისველისა თვისსა უჭმო, ეგრეთ არა აღაღებს პირსა თვისსა.“ (ესაია – 53-7).

პერექელზე გამოსახული კრავი ახლო ანალოგიას ამჟღავნებს სომხური ხელოვნების ნიმუშებთან, როგორიცაა ჭელური ფირფიტებით მორთული მაუდის ღორისპირი (XVIII ს.)⁷. ნაქარგობით შესრულებული ფარდის მოსართავი (XVIII ს.) და 1754 და 1760 წლებით დათარიღებული ბარძიმის საფარებლები⁸.

მსგავსება მხოლოდ დროშიანი კრავის გამოსახულებით და მისი მდებარეობით (მათაც ცენტრალური ადგილი უჭირავთ) შემოიფარგლება. ქართულისაგან განსხვავებით, „სომხური კრავები“ სხივმფენ წრეებშია მოთავსებული და ყველა მათგანს შარავანდი ან შარავანდზე მიმანიშნებელი გამოსახულება აქვს.

უფრო ადრეული ნიმუში კრავის ფიგურით გვაფიქრებინებს მათი საერთო პროტოტიპის არსებობას, რითაც ქართველ-სომეხი ოსტატები სარგებლობდნენ. ასეთ ორიგინალს წარმოადგენს მარტინ ლუთერის (1483-1546 წწ.) წიგნის საბეჭდავი⁹ და ევროპული წარმომავლობის ქსოვილის ფრაგმენტი (XVIII ს.)¹⁰. სრულიად

5 ბაერაყი – ხაეკლესიო დროშა (სუელხან-ხაბა).

6 სწავლა შედგენილი მღვდელ რაჟდენ გიგაუროვის მიერ, ქუთაისი. 1875, „ადმოსაელური ეკლესიის ღვთისმსახურება“, №1, 1993, გვ. 81.

7 Сокровища армянской церкви из собрания святого Эчмиадзини, СПбн 2000, გვ. 95. ტაბ. 67.

8 Сокровища Эчмиадзина, Ереван, 1984.

9 Г.Бидерман, Энциклопедия символов, М., 1996, გვ. 23.

10 ქსოვილის ფრაგმენტი დაცულია ხელოვნების მუზეუმის ნაქ. და ქს. კოლექციაში. სხმ/ნ 3409.

დასაშვებია, აღნიშნული გამოსახულებანი გამხდარიყო ქართველი და სომეხ-ოსტატების შთაგონების წყარო.

კრავი, როგორც ძველი აღთქმის შესაწირავი, ტრულის კრების (691-692 წწ.) დადგენილების შემდგომ მართლმადიდებლური ქვეყნების სახით ხელოვნებაში აღარ გამოისახებოდა.

მაშ, რის საფუძველზე გაბედა და „გააცოცხლა“ დედოფალმა ეს აკრძალული სიმბოლო? ამისი ახსნა შესაძლებელი ხდება იმდროინდელ საქართველოში შექმნილი ისტორიული ფონის გათვალისწინებით.

XVIII საუკუნეში საქართველოში სრული სარწმუნოებრივი თავისუფლება არსებობდა. განსხვავებული მრწამსისა და რელიგიის მიმდევრებს ხელისუფლება არ ზღუდავდა და ხელს არავის უშლიდა. ამის შედეგად კათალიკოს ანტონი I-ის მოღვაწეობის პერიოდში, განსაკუთრებით კი 1744–1749 წლებში, სომეხ მონოფიზიტთა პროპაგანდამ თავის აპოგეას მიაღწია. მათ წინააღმდეგ გამოცხადებულმა ბრძოლამ ანტონი I დასავლეთის მისიონერებს, განსაკუთრებით ლათინელ პატრებს დააახლოვა, რომლებმაც, ეტეობა, 1754 წელს ანტონი I საბოლოოდ გადაიბირეს და თავის სარწმუნოებაზე მოაქციეს, რის გამოც სინოდმა 1756 წელს ანტონი I გაასამართლა¹¹.

ამდენად, ანა-ხანუმს კრავის – ამ მივიწყებული სიმბოლო-ნიშნის გამოსახვის უფლებას აძლევდა ქვეყანაში არსებული სიტუაცია, ერთი მხრივ, და, მეორე მხრივ, წმინდა წერილი, როგორიც „ახალი აღთქმა“ – „გამოცხადებაში“ კრავი მაცხოვრის სინონიმად ოცდაექვსჯერ გვხვდება¹².

აქვე მინდა დავძინო, რომ სწორედ ანტონი I-თან დაკავშირებული ზემოაღწერილი არასასიამოვნო ფაქტი დაგვეხმარა ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ნაქარგობის ნიმუშების თარიღის დაკონკრეტებაში. პერექელზე ანა-ხანუმი „დედოფლადაა“ მოხსენიებული:

ბოძეს ზრცე ჩოჲს შიხსეჲნსო

დ(ე)დ(ო)ფლის ანახ(ა)ნუმის მოსახსენ(ე)ბლ(ა)დ.

1746 წელს თეიმურაზ II-მ ანა-ხანუმი ცოლად დაქვრივებიდან მალევე შეირთო. ანტონი I-ის გასამართლების (1756 წ.) შემდგომ დედოფალი, ალბათ, აღარ ისურვებდა ამგვარი სიმბოლოს გამოსახვას. გამომდინარე აქედან, ჩვენს მიერ წარმოდგენილი დაფარნათა კომპლექტი 1746-1756 წლებში მოქარგულად მივიჩნიეთ.

ოსტატმა კომპოზიციის აგებისას გამორჩეული ცენტრალური და დიდი ადგილი დაუთმო და წრით გამოჯნა ვარსკვლავიანი ფეშხუმ¹³ – ტარიგის საბრძანებელი,

11 თ. ჟორდანიას. ანტონ I. ქ. „ხალეთისმეტყველო კრებული“ №1, თბ., 1991. გვ. 34. იქვე, გვ. 78.

აღ. ხახანაშვილი. კათალიკოს ანტონ I-ის ცხოვრება და მოღვაწეობა. ქ. „ხალეთისმეტყველო კრებული“ გვ. 78.

12 გამოცხ. 5–6, 8, 12, 13; 6–1, 16; 7–9, 10, 14, 17; 12–11; 13–11; 14–1, 4, 10; 15–3; 17–14; 19–7, 9; 21–9, 14; 21–22, 23, 27; 22–1, 3.

13 ფეხშუმი – (ბერძ. დისკოს – „მრგვალი თეფში“) – იმ თეფშის სიმბოლოა, რომელიც მაცხოვარმა გამოიყენა საიდუმლო სერობაზე. მისი სიმრგვალე ქრისტიანული ეკლესიის მუდმივობის გამოხატულებაა. კვეთის შესრულებისას ფეხშუმი ნიშნავს კასა და ბეთლემის ბაგას. იგი ასევე სიმბოლოა სამარისა, სადაც მაცხოვრის ცხედარი დაახვეწეს. ფეხშუმის სადგამი შეერთებული „წიადთან“, მაცხოვრის ორბუნებოვნების გაერთიანებას აღნიშნავს. ქვედა ნაწილი მაცხოვრის მიწიერი, ადამიანური ბუნებაა, ზედა – ღვთიური. იგი ასევე შეესატყვისება ქრისტიანულ ეკლესიაში ზეციურისა და მიწიერი ყოფის გაერთიანებას, მჭიდროდ დაკავშირებულს ერთმანეთთან, მაგრამ არა შერეულს (იხ. Настольная книга священнослужителя, т. 4, М., 1983, с.86). პროსკომიდიის

რამდენადაც ამ საგნითაა განსაზღვრული წარმოდგენილი პერექელის ფუნქციონირება და „ზიარებაზე“ მინიშნება.

ოქროსთმით მოსითეული დიდი ზომის ფეშხუმი ($h=12,5$ სმ; $D=18$ სმ.) ფორმითა და მაღალი ფეხით ბარძიმს წამოკავს, რითაც მეტ სიახლოვეს ამუღავენებს რუსულ ფეშხუმებთან, რომლებიც ფრესკებსა და ხატებზე, ჭედურობასა და ქარგულობის ნიმუშებზეა დაცული¹⁴.

ოსტატმა განსხვავებული ტექნიკური სახეებით – „ელასტურ-ტეხურითა“ და „რომბულებით“ „გამოჰყდა“ ფეშხუმის ზედა, გარეთ გადმოზნექილი კიდე და „წიაღი“. მათივე მეშვეობით შექმნა სიღრმის შთაბეჭდილება, რაც საკმაოდ ძნელი მისაღწევია ლითონის ძაფებით ქარგვისას, მითუმეტეს თუ ეს სამუშაო ერთიდაიგივე სახეობის ძაფით სრულდება. „საგანგებოდაა“ დამუშავებული ფეშხუმის გვერდებიც. გარკვეული ინტერვალებით დაცილებული ჭდეული ვერტიკალური ხაზები და კონტრასტული ტექნიკური ხერხებით („კილოური“ და „ტეხური“) შესრულებული ხაზთაშორისი მონაკვეთების არსებობით გარკვეულწილად დაძლეულია გამოსახულების სიბრტყეობრიობა, სქემატურობა. ამავე ხერხითაა დამუშავებული ფეშხუმის ფეხიც, რომელიც ზედა ნაწილთან ვარდულითაა დაკავშირებული.

პერექელზე გამოსახულ კომპოზიციაში „მსხვერპლის თემასთან“ შერწყმულია „მსხვერპლის თაყვანისცემაც“, რაზედაც მიაწინებენ დიაკნის სამოსით შემოსილი ანგელოზები ქერუბინის გამოსახულებიანი წყვილ-წყვილი ღაბარუმით ხელში, რითაც გაძლიერებულია ცენტრალური სცენის ესქატოლოგიური აზრი, რამდენადაც აქ აპოკალიფსის (გამოცხ. 4, 5–12–13) ანდა, თუნდაც საგალობლის სიტყვებიცაა ხორცშესხმული:

„ვორცი უფლისად, სისხლი მაცხოვრისად წინაშე დგანან ზეცისა ძალნი, უხილაჲდ მსახურებენ, ჳმითა დიდებულთა დაღადებენ და იტყჳან ზეცისა გალობასა: წმიდა ხარ, წმიდა ხარ, წმიდა ხარ შენ, უფალო“¹⁵.

ასევე ცის სეგმენტი, ღრუბლების სახით, რაზედაც გაველენა ათონურ ოდიკებსა¹⁶ და რუსული ქარგულების ნიმუშებს უნდა მოეხდინა.

დამთავრების შემდეგ ვარსკვლავს ჯერულად დადებენ ფეშხუმზე სიტყვებით: „და აჰა, ვარსკვლავი იგი, რომელ იხილეს აღმოსავლეთით... და დაადგრა ადგილსა მას, რომელსა იყო ერმა იგი“ (მათე: 2-9). ვარსკვლავი (ვარსკვლავს მეორენაირად კამარასაც ეძახიან – იხ. კ. კეკელიძე, ეტიოლოგიური ძეგლი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან. XIV, თბ., 1986. გვ. 206.) ისეთნაირად დაიდება, რომ ცენტრში ტარიგი მოხედეს, რაც სიმბოლურად მაცხოვრის შობისას ბეთლემის თავზე აღმო-ბრწყინებულ ვარსკვლავს ნიშნავს, რომელიც მოგვებს გზას უსვენებდა. ვარსკვლავი თავისი ორი მკლავით მაცხოვრის ორბუნიბოვნების გამოხატულებაა. მისი ჯერული ფორმა მიაწინებებს იარაღს, რომლითაც იესო ქრისტემ დაღუპვისაგან იხსნა კაცობრიობა. როგორც ვარსკვლავის მკლავები, ასევეა მაცხოვრის შობა და ჯვარცმა ერთმანეთთან დაკავშირებული.

საზიარებელ ძღვენზე დასმული ვარსკვლავი ლიტურგიის საწყის ნაწილს ინკარნაციისა და შობის სიმბოლოდ აქცევს (H. J. Schulz, Die byzantinische Liturgie, Freiburg, 1964, გვ. 37).

ვარსკვლავს პრაქტიკული დანიშნულებაც აქვს: იცავს ფეშხუმზე მოთავსებულ წმ. ნაწილებს პერექელის შეხებისაგან. ვარსკვლავის ხმარებაში შემოტანა წმ. იოანე ოქროპირს უკავშირდება (იხ. Настольная книга გვ. 90).

14 კიევის წმ. მიქაელის მონასტრის საკერთხეველი (იხ. Н. Кондаков, Русские древности в памятниках искусства. СПб., вып. 4, გვ. 125-126, 163; პონავეის მიძინების ღავრაში დაცული ფეშხუმი (იხ. Димитрий епископ Рязанский, Древний дискос Новгородский в ризнице Почаевской лавры. «Светильник», №6-7, 1913, გვ. 23); იქვე, ნოვგოროდში ანტონისა და ხეტინის მონასტრებში დაცული XVII ს-ის დაფარნები.

15 ექველესი იადგარი. თბ., 1980. გვ. 450.

16 Marie e Θεοχαρη. Αντιμνησιν εκ τοψ εκψοφλακοψ τηε μονηε τοψ εινα, Εν Αφηναιε, 1972, ტაბ. 6,9,10; ხელოვნების მუზეუმში დაცული ოდიკები სხმ/ნ 2758, 2760.

პერექელზე განპერობილი მამა-ღმერთის ნახევარფიგურა (ვის სეგმენტზე ღრუბლებს მიღმა სხივმფენ მანდორლაშია განთავსებული: „აჰა, უფალი ზის ღრუბელსა ზედა სუბუქს“ (ესაია: 19-1).

მამა-ღმერთის წიაღში მტრედის გამოსახულებაა, მის ქვემოთ – ექვსსხივიანი ბეთლემის ვარსკვლავი.

ა. გრაბარის აზრით, პირველი დეტალი (მტრედი – სული წმიდის სიმბოლო) მაშინ ნნდება ამა თუ იმ სცენაში, როცა ხაზი ესმება ინკარნაციის მისტერიას. მეორე დეტალი – ბეთლემის ვარსკვლავი, „შობის“ ატრიბუტის გარდა, „ამაღლების“ სცენაშიც გვხვდება, როგორც სიმბოლური განსახიერება ღმერთის განსხეულების სასწაულისა¹⁷. ნვენს შემთხვევაში კი იგი დამატებით მაცხოვრის ამაღლებასაც უნდა მიაწიშნებდეს. ამ განცხადების უფლებას იძლევა „დროშიანი კრავი“, რომელიც, ძლევის პარალელურად, „აღდგომის“ სიმბოლოცაა.

პერექელზე მათრგანიხებული ელემენტი წრეა. ფორმათა შორის წრე ყველაზე სრულყოფილი უნივერსალური სიმბოლოა. დაუსაბამობის, უსასრულობის გამო ღმერთი წრესაა შედარებული, „რომლის ცენტრი ყველგანაა, გარშემოწერილობა კი – არსად“ (პერმეს ტრისმეგისტოსი)¹⁸. კომპოზიცია ორი წრის მეშვეობით ორ ნაწილადაა გაყოფილი თვითეული ჩართულია დეკორის საერთო პროგრამაში როგორც დამოუკიდებელი, მაგრამ იმავდროულად ყველა სხვა გამოსახულებასთან აზრობრივად მტკიცედ დაკავშირებული თემა. ამ შემთხვევაში წრეები მიწიერი საეკლესიო ლიტურგიისა და ზეციური საღმრთო ლიტურგიის გამიჯვნისა და ამ ლიტურგიათა მედმეობის გამოხატულებას ემსახურება.

წრიულობის პრინციპთან ერთად შეინიშნება ცენტრის მკვეთრად ხაზგასმისა და ცენტრისკენ დინამიკური სწრაფვის ტენდენცია. ქერუბინ-სერაფიმთა ფრთები, ანგელოზთა სხეულები წრეთა შორის სივრცეზე „მორგებულადაა“ შესრულებული. მახარებელთა სიმბოლოების ოდნავ მორკალული და ზედმეტად დაგრძელებული ფრთებიც ამავე მიზანს ემსახურება. წრეებს შორის მოთავსებული სცენის ორიენტაცია არტმული მთლიანობა და აღქმის თანმიმდევრობა ლოგიკურად დასმული აქცენტებით განისაზღვრება, სადაც გარკვეულ როლს თამაშობს ვერცხლისთმით მოსითვული შროშანები, რომელთაც მთავარი სცენის მორთულობაში, მართალია, დაკარგული აქვს მათრგანიხებული ელემენტის როლი და მხოლოდ აქცენტების სახითაა წარმოდგენილი, მაგრამ ეს სულაც არ ამცრობს მათს სიმბოლურ მნიშვნელობასა და აზრს.

ქრისტიანულ ხელოვნებაში შროშანის სიმბოლურობა ძალზე ვრცელია:

1. იგია სიწმინდის, უმანკოების ღმრთისმშობლის სიმბოლო². ნიშანია „აღდგომისა“ და „ამაღლებისა“, 3. ღეროდ აღმართული – ღვთიური აზრის გამოხატულებაა¹⁹, 4. იგი, სხვა ყვაილების ანალოგიურად, სიმბოლოა ზეციური სამოთხისა, სულთა საბინადროსი. 5. ყვაილი ზოგადად (ნვენს შემთხვევაში შროშანი) მაცხოვრის ეპითეტია²⁰.

ამა თუ იმ სამბოლური ნიშნის სწორად განსაზღვრისათვის ყურადღება უნდა მიექცეს ადგილს, „გარემოს“, სადაც იგია განთავსებული. მაგ.: უბისის

17 A. Grabar. Les ampoules de Terre Sainte, Paris. 1958. გვ. 60-61.

18 F.F.C. Cooper, Lexikon alter Symbole, Leipzig, 1986, გვ. 90.

19 F.C. Cooper, Lexikon ... გვ. 110, გვ. 26.

20 ეტიმოლოგია კვიპრელი (IV ს-ის II ნახევარი), ფსევდო-დოინისე არეოპაგელი (V ს.), იოანე საბანისი (XI ს.) ქრისტეს „ყუაიდად“ მოიხსენიებენ. იოანე მტბევეარის (X ს.) საეკლესიო საგალობლებშიც ამავე მნიშვნელობისაა ტერმინი „ყუაილი“. იხ. Н. Чубинашвили, Хандиси, Тб., 1972, გვ. 95.

გარდამოხსნაზე (XVI ს.) „დეროდ აღმართული შროშანი“, რომელიც მარცხენა ზედა კუთხეში წმ. იოანე მახარებლის სიმბოლო-ნიშნის, არწივის ქვემოთაა ამოქარგული²¹, ცვლის „მაცხოვრის ამადლების“ სცენას, რომლითაც მორთულია მთელი რიგი ქართული გარდამოხსნები, და რითაც გამოირჩევიან და განსხვავდებიან ისინი სხვა მართლმადიდებელი ქვეყნების გარდამოხსნებისაგან²².

„ხარების“ სცენაში შროშანი ღმრთისმშობლის უმანკოების ხაზგასმის პარალელურად, მინიშნებაა ერმის უბიწო ცასახვაზე.

რაც შეეხება ანა-ხანუმის პერექელზე გამოსახულ შროშანებს, მისთვის წინასწარგააზრებულადაა გამოყოფილი განსაზღვრული ადგილი – ორი წრიო შემოფარგლული „ზონა“, რომლის საზღვრები არსადაა დარღვეული. აღნიშნულ „ზონაში“ მათი განთავსებით ოსტატმა უშუალოდ მიანიშნა „ზეციურ სამოთხეზე“ – ღმრთისმშობლის საუფლოზე²³, სადაც

„ვერ შევლენ სიბილწისა თუ სიცრუის ვერც ერთი მოქმედი და თანაზიარი, არამედ მხოლოდ ისინი, რომელნიც ნაწერილნი არიან კრავის სიცოცხლის წიგნში“ (გამოცხ.: 21-27).

შროშანთა ორნამენტული გამოსახულება საკმაოდ ხშირია ძველ ქართულ რელიეფურ პლასტიკაში. ჩვენი შროშანების ანალოგიური გამოსახულება გვხვდება წილკნის სამხრეთი სარკმლის (V ს. II ნახევარი) მორთულობაში, ბოლნისის (VI ს.), ბაშკინეთისა (VI ს.) და ზედა თმოგვის (VI ს.) სტელებზე, ქვემო ბოლნისის (VI ს.) კაპიტელზე²⁴.

აღმოსავლეთის ქვეყნების კულტურის გავლენით შროშანთა გამოსახულებამ ფართო გავრცელება აპოვა გვიანი შუა საუკუნეების დასავლეთის ხელოვნებაში და ამ პერიოდიდან იგი დასავლეთის კუთვნილ სიმბოლოდ იქცა.

ფეშხუმის პერექელზე თეოლოგიური პროგრამის ძირითად აზრს ცენტრალურ ვერტიკალზე განლაგებული ფიგურები წარმოადგენენ: „ციურ ზონაში“ – მამა-ღმერთი – მსაჯული და მსხვერპლადგამდები მხოლოდშობილი ძისა; „მიწის ზონაში“ – პირველქმნილი ცოდვით დაცემული ადამი, რომელმაც დაკარგა სამოთხე და დაცილდა ღმერთს. მათ შორის „შუამავალი“ განკაცებული, ხორციო შემოსილი უფალი, რომელიც ადამიანის ხსნისათვის კვდება გოლგოთაზე და მის სისხლსა და ხორცს ნაზიარებ ადამის მოდგმას არიგებს ღმერთთან და გზას უხსნის სამოთხისაკენ.

„ზიარების“, „ვენახისა“ და „მსხვერპლის“ თემის უნეველო და საინტერესო გამოსახულებაა წარმოდგენილი ბარძიმის პერექელზე (სხმ/ნ 1380; ზომა 39×39 სმ. ნახ. 2) ნაცნობი, „მშობლიური“ ორნამენტული მოტივებითა და ტრადიციული სიმბოლური ნიშნებით (ბარძიმი, ვაზი) ოსტატმა შეძლო სრულიად განსხვავებული კომპოზიციის შექმნა, რომლის პირდაპირი პარალელი ვერსად მოვიძიეთ. რუსულ ნაქარგობაში, ბერძნულის ანალოგიურად, ბარძიმისათვის განკუთვნილ პერექელებზე არც ბარძიმი შეგვხვედრია და არც ვაზი – მტევანი. მათზე გამოსახულია უმთავრესად „ნიშოვანი ღმრთისმშობელი“²⁵.

21 ვ. ბერიძე, ქართული ნაქარგობის ისტორიიდან, თბ., 1983, ტაბ. 3.

22 მეფე გიორგი VIII-ის (1446-1466 წწ.), მარიამ დედოფლის (1632-1680 წწ.), გივი ამილახერის (1678-1694 წწ.), ზილფიჯანის (1691 წ.). გარდამოხსნები იხ. ვ. ბერიძე, ქართული ნაქარგობის ტაბ. 1, 6, 11, 13.

23 Е.Л.Привалова, Роспись Тимотесубани. Тб., 1980, ტაბ. XXVI.

24 Н. Чубинашвили. Хандиси, ტაბ. 35, 73, 70, 80, 43.

25 Искусство Строгановских мастеров, Л., 1987, სერ. 103. П. Манушина, Художественное шитье древней Руси в собрании Загорского музея, М., 1983, გვ. 76. В. Георгиевский, Древнерусское шитье в ризнице Троице-Сергиевой лавры, Свистильник №11-12, 1914, ტაბ. VII, VIII. Хлебникова Н. А., Древнерусское ли-

მოძიებული მასალის შესწავლის საფუძველზე სავარაუდებელია, რომ ბარძიმი და ვაზი დაფარნათა მორთულობაში მხოლოდ ქართული მხატვრული ქარგულობისთვისაა დამახასიათებელი.

ანა-ხანუმის პერექელზე კომპოზიციის მთავარ აქცენტს ბარძიმი წარმოადგენს. ბარძიმი (ბერძ. – პოტირ) ფეშხუმის ანალოგიურად, თავისი წარმომავლობით საიდუმლო სერობასთანაა დაკავშირებული. იგი ის ჭურჭელია, რომელიც ქრისტემ მოწაფეებს მიაწოდა სიტყვებით: „სუთ ამისგან ყოველთა, ესე არს სისხლი ჩემი“ (მათე: 26-27, 28; მარკოზ: 14-23; ლუკა: 22-20). ბარძიმი სიმბოლოა ქრისტეს გახვრეტილი ნეკნისა, საიდანაც წარმოსდინდა სისხლი და წყალი.

ქართულ მხატვრულ ქარგულობაში ბარძიმის პირველი გამოსახულება, არსებული მასალის მიხედვით, კაცხის საბუხარებზე (XII ბოლო – XIII ს-ის დასაწყ.) არის დამოწმებული „ხიარების“ კომპოზიციაში²⁶. ქართულ დაფარნებზე კი იგი პირველად ნიკორწმინდის პერექელზე (1667 წ.) დავაფიქსირეთ²⁷. შემდგომში მისი პერექელებზე გამოსახვა ტრადიციად იქცა²⁸.

ოქროსთმით მოსითეული ბარძიმი დიდი ზომისაა (H – 17,8 სმ. D_7,2 სმ.) მაღალი ფეხითა და „მიძმე“, „მასიური“ სადგამით. ბარძიმის „წიაღი“ დამატებით საგანგებოდაა დამუშავებული და დეკორატიულად მორთული საკმაოდ დიდი ზომის კიდებდაკბილული ფოთლებით, მდიდრულადაა გაფორმებული მისი ფეხიც. ოქროსთმით მოსითეულ „მიწარზე“ ანალოგიური ძაფით მსგავსი სახეების შექმნა მაღალპროფესიონალიზმსა და დახელოვნებას მოითხოვს, რასაც ანა-ხანუმმა შესანიშნავად გაართვა თავი. ბარძიმს ზედა კიდესთან გახდევს „ძვირფასი ქვების“ იმიტაციის წყება. „საგანგებო თვალბუდეებში“ ჩასმული მოგრძო ფორმის „ქვები“, მოქარგული მუქი შინდისფერი აბრეშუმის ძაფით, „ძოწსა“ და „ღალზე“ მიგვანიშნებს.

წარმოდგენილი წმინდა ჭურჭელი ფორმითა და „წიაღის“ მორთულობით ძლიერ ჩამოკავს ოდიკების მოჩარხოებაზე გამოსახულ ბარძიმს²⁹. ბარძიმის უკან „მეორე პლანზე“ „მიწიდან“ ამოზრდილი ვერცხლისთმით მოსითეული ვაზის ორი ღერო – მორთული ყურძნის მტკვნელებითა და ფოთოლ-პწკალებით – მიემართება ზევით, იშლება მთელ სიბრტყეზე და თავისუფალ არეს ავსებს. ღეროთა დინება ღალი, ცოცხალი და პლასტიკურია. მტკვნელებსა და ფოთლებს აერთებს და აკავშირებს კომპოზიციის გადაწყვეტის საერთო დეკორატიულობასთან შერწყმული ხაზობრივი კარმონია. ზაზია აქ რიტმული აქცენტების შემქმნელი, მათგანიშნებული ელემენტი.

ხაზის ხელოვნებას, რომელიც ასე მკვეთრად აისახა ანა-ხანუმის შემოქმედებაში ღრმა ეროვნული ფესვები გააჩნია. იგი გვხვდება ქართული ხელოვნების ყველა დარგში: მონუმენტურ ფერწერაში, ქვის რელიეფებსა თუ ჭედურ ძეგლებში, მინიატურაში, ხელნაწერთა ორნამენტული დეკორის ხელოვნებაში, ტიხრულ მინანქარში³⁰.

целое шитье в коллекции Великоустюжского музея, Л., 1984, гл. 400. Древнерусское шитье XV начало XVIII века, гл. 103, 111.

26 ი. მელიქიშვილი, ნაქარგობის უძველესი ნიმუში კაცხიდან. ნარკვევები 1, თბ., 1995, ილ. 55.

27 პერექელი დაცულია ხელოვნების მუზეუმში (სხმ/ნ 3844).

28 სხმ/ნ 3411, 3414, 60, 3740, 3817, 3816, 3739, 312, 2957, 2956, 2905/ა, 2958, 1443, 59.

29 სხმ/ნ 2845, 2797, 27; XVIII ს-ის ეს ოდიკები ხელოვნების მუზეუმშია დაცული.

30 ნაკიფარის, ეინწვისის კედლის მხატვრობა. იხ. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши. ქართული ხელოვნება 4, თბ., 1955. Г. В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тб., 1957. Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Росписи художника Тевдоре верхней Сванетии, Тб., 1960. მღვიმევის ტაძრის რელიეფური მორთულობა. იხ. ი. გომელაური. მღვიმევი. თბ., 1982, ტაბ. 28, 30, 32. ანისხატის მოჭედულობა ზოგადად, განსაკუთრებით ბექა ოპიზარისეული

ვერცხლისმით მოსითუელი მტევნები პირდაპირ ოქროსფერ ფოთლებზე¹ დავანებული. ფერადოვან აქცენტებს ქმნის თავისუფალ არეზე გაბნეული ოქროსმით მოვარაყებული მწვანე ზეზის ფოთლები. ოქროსფერ-ვერცხლისფერის, შინდისფერისა და აქა-იქ რიტმულ აქცენტებად გაბნეული მწვანე ფერის ურთიერთშეპირისპირება ქმნის ცოცხალ, გამომსახველობით კოლორიტს, რომელიც მთლიანობაში ემოციურობას აძლიერებს და განსაკუთრებულ ცხოველხატულობასა და საზეიმო განწყობილებას ანიჭებს მთელ ნაქარგობას.

„ვაზის-ვენახის“ იგივე „სიცოცხლის ხის“ თემას ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს ქრისტიანულ სიმბოლიკაში. თემამ განსაკუთრებული ასახვა პპოვა ქართულ ორნამენტიკაში³¹. იგი გვხვდება როგორც ქვის რელიეფებზე (ბოლნისი, წილკანი, საფარა, აკვანება, ბანა, თშკი, ქუთაისის „ბაგრატის“ ტაძარი, ნიკორწმინდა, სამთავისი, სვეტიცხოველი, გელათი, ანანური და ა.შ.), სტელებზე (ტარსონი, წვეროდაბალი, წრომი, გარეჯის „ნათლისმცემელი“, კატაულა, ზედა თმოგვი და ა.შ.), ასევე ხეზე კვეთაში (ბუხრის მორთულობა თრიალეთიდან, კარები სამეგრელოდან)³², ლითონზე პლასტიკასა (ანისხატი, ხახულის კარედი, მღვიმევის ვედრების ხატები, მაცხოვრის ხატი გელათიდან და ა.შ.) და ნაქარგობის ნიმუშებზე (დაფარნები, კრეტსაბმელები, ენქერები, საბუხარები, საფლავის საფარებლები)³³.

„ვაზის-ვენახის“ თემას საფუძვლად იოანეს სახარება უდევს (იოანე: 15-1,5). ქრისტიანული იკონოგრაფიის თანახმად, ძველ აღთქმაშივე „რქა და ტევანი ყურძნისა“ არის აღთქმული ქვეყნის სიმბოლო, მინიშნება ზეციურ სასუფეველზე (რიცხვთა: 13-23).

კლიმენტი ალექსანდრიელის განმარტებით: „ძველ აღთქმაში ვაზის ღერწისაგან წარმოიშვა წინასწარმეტყველური მტევანი, ეს დიდებული მტევანი, რომელიც ნუენთვის დაიწურა, ნიშანია ღოგოსისა“³⁴ წმ. იპოლიტე რომაელის თანხმად: „სულიერი ვენახი მაცხოვარია, რტოები და ღერწები – მორწმუნე წმინდანები, მტევნები – მოწამენი“³⁵. ეტვიფანე კვიპრელი მაცხოვრის შესახებ წერდა: „რომელ არს წყარო ცხორებისა და მშვიდობისა ნუენისა სიხარული, ახლისა ვენახისა კვირტი, რომელმან ტევანი გამოიღო კურთხევისა და დაჰხსნა საღმობანი ნუენი დღითიდღენი სუმითა მით სისხლისა ქრისტესითა, რომელმან მოგვანიჭა ნუენ ჭეშმარიტი“³⁶.

ქრისტიანული ხელოვნება ზოგადად, და მათ შორის ქართული მხატვრული ქარგულობაც, წმ. წერილთა პარალელურად მჭიდრო კავშირშია საგალობლებთან:

„ქრისტემან ღმერთმან, ვენახმან ჭეშმარიტმან ტევანი ნაყოფად გამოგიხუნათ, რომელთა ცხორების ღვინო აღმოგიცვენენ ნუენ,

მოკვდილობა. იხ. შამირანაშვილი. ბექა ოპიზარი. თფ. 1937; ხახულის ღვთისმშობლის კარედი ხატის შიდა და გარე მოკვდილობა. იხ. შ. ამირანაშვილი, ხახულის კარედი. თბ. 1972. ი. ხუსკივაძე. ქართული საერო მინიატიურა XVI-XVIII სს., თბ., 1976, გვ. 61. Образцы декоративного убранства грузинских рукописей. Введение и замечания к таблицам Рене Шмерлинг, Тб., 1940, გვ. 25.

31 Johanna Flemming, Der Lebensbaum in der georgischen Kunst und sein Verhältnis zu Byzanz und einigen byzantinischen Einflussgebieten. თსუ, შრომები, 1975, გვ. 90.

32 ავ. კრავენკო, ნ. ი. ვარაღაშვილი, ქართული ორნამენტი, თბ., 1953, ტაბ. 61, 63, 70.

33 დაფარნები სხმ/ნ 3778, 1378, 2879, 3770, 1445; კრეტსაბმელები სხმ/ნ 3701, 5054; ენქერები სხმ/ნ 2228, 3667; 304, 2906, 3820. საბუხარები სხმ/ნ 135, 105, 115, 3700, 3699. ე. სულხანიშვილი. საფლავის ქვის ..., სურ. 1, 4, 5, 6.

34 Творения учителя церкви Климента Александрийского, Педагог, Ярославль, 1890, გვ. 24.

35 იპოლიტე რომაელი. ისააკისა და იაკობის კურთხევათა შესახებ. საღვთისმეტყველო კრებული. №3, თბ., 1988, გვ. 314.

36 ეტვიფანე კვიპრელი. ქალწულის მარიამისათვის. სინური მრავალთაფი, თბ., 1959, გვ. 47.

დგერთ“შემოსილნი მოცკიქულნი“³⁷.

ანა-ხანუმის ბარძიმის პერექელი, თეოლოგიურ-იკონოგრაფიული თვალსაზრისით, ყველაზე მეტ სიახლოვეს თამარისეულ დაფარნასთან ამჟღავნებს, აქაც მტკვნევის რიცხობრიობითაა მინიმუმებული „ზიარების“ აქტი³⁸.

პერეკელზე „მსხვერპლი“ ბარძიშში ჩასაწურად გამზადებული მეცამეტე მტევნითაა მინიშნებული და მის ზემოთ „აღუვალებული ჯვრით“ ხაზგასმული. ოსტატი აქაც თავს არიდებს იკონოგრაფიული სქემის ერთფეროვნებასა და ტრადიციული ბარძიშის გვერდით „მსხვერპლის“ არატრადიციულ გამოსახულებას წარმოგვიდგენს. ამ შემთხვევაში ეს მეცამეტე მტევანი თავად უფლის სიმბოლოა, რომელიც ადამის მოდგმის ხსნისათვის „დაიწურა“ ჯვარზე. იგივე მტევანი, იმავედროულად, მაზიარებლადაც გვევლინება, რაზედაც მიგვანიშნებს ბარძიში და თორმეტი მტევანი – სიმბოლო თორმეტი მოციქულისა.

დედოფალი ანა-ხანუმი, როგორც ვხედავთ, კარგადაა დაუფლებული ქარგვის ტექნიკას, იმავედროულად შესანიშნავად ერკვევა ქრისტიანულ სიმბოლიკაშიც, რაც ნაქარგობაზე წარმოდგენილ სახეებშია გამჟღავნებული: ვაზის ორი ღერწი ბარძიმის ზემოთ ჯვრით მორთულ ერთ მტევანში გამთლიანებული, ოსტატის მთავარი ნაწილია: „ქრისტეში გვამოგვებით შეერთება ღვთიურობისა და კაცობისა, ე.ი. შეერთება ორის ბუნებისა ერთს პიროვნებაში“, რომელმაც თავისი მოწამებრივი სიკვდილით იტვირთა ადამის მოდგმის ცოდვა და დაუმკვიდრა კათა სასუფეველი.

ცაფე (სხმ/ნ 3668. ნახ.3 ზომა: 93,5×70 სმ.) კომპოზიცია ანალოგიური პრინციპითაა აგებული. აქაც მთავარი ფიგურა, რითაც მისი ფუნქციური დანიშნულებაა განსაზღვრული, ცენტრშია წარმოდგენილი. ესაა ტრაპეზი ვარსკვლავდადგმული ფეშხუმითა (ფეშხუმზე წმ. ძრეენი) და ბარძიმით (ბარძიმში – ყურძნის მტევანი) და ლიტურგიაში მონაწილე სხვა სარიტუალო სიწმინდეებით (სახარება³⁹, ჯვარი წამების იარაღებით, ეკლის გვირგვინი, ღრუბელი, მახვილი და დაფაზე წარწერით: ҊҊҊҊ “ი(ესე) ნ(ა)ზარეველი) მ(ე)ფე) პ(ურიათაი)”

ტრაპეზთან ორივე მხრიდან თითო მაღალფეხიანი შანდალია „ანთებული“ სანთლით (გავიხსენოთ „სანთელ არს ფერკთა ჩემთა შჯული შენი და ნათელ აღაგთა ჩემთა.“ ფს. 118-105).

ტრაპეზის გამოსახვისას ოსტატმა სტანდარტული იზომეტრიული პერსპექტივის ნაცვლად უკუპერსპექტივის ეფექტი გამოიყენა.

ტრაპეზი განსაკუთრებული წესითაა ნაკურთხი და შემოსილია ორი სახის წმინდა შესამოსელით: პირველი თეთრი ქვედა საფარებელი – კვართი (ბერძ. კატასარკა) სიმბოლოა არმენაკისა, რომელშიც მაცხოვრის სხეული „წარგრაგნეს“ საფლავად დადებისას; მეორე ზედა საფარებელი – ინდინტია – თავისი ნათელი და სადღესასწაულო ფერით სადმართო მეუფებისა და დიდების ბრწყინვალეობას მოასწავებს⁴⁰.

აღბათ, ამ ორ საფარებელს გულისხმობდა ჩვენი ოსტატი, როცა ტრაპეზის შესამოსელი ორი ფერით – ოქროსა და ვერცხლის თმით მოქარგა.

წმ. მამა გერმანე კონსტანტინეპოლელის განმარტებით: „წმ. ტრაპეზი

37 იგადობება ხელშაბათს, მეორე შვიდეულისათა. ფხადმუნის წარდგომა. ხმა 7.

38 გ. ბარათაშვილი, ბაგონიშვილის თამარის გვ. 116.

39 „წმ. გრაჰეზზე მდებარე სახარება სამბოლურად ნიშნავს თვით იესო ქრისტეს საყდარსა ზედა ჯდომარეს“. იხ. მოკლე განმარტება ღიბურგისა, შეკრებილი გრ. მანასკერტოვის მიერ. თფ. 1852. გვ. 106.

40 Архiepиcкoп Вeниaмiн, Нoвaя cкpижaль, СПб, 1859, зз. 20.

საკურთხეველისა, სახე არს სუფევისა უფლისა, რომლისა ზედა მდებარე არს⁴¹ ჭეშმარიტი იგი და ზეცისა პური ქრისტე, რომელი იგი უსისხლოდ დაიკელის ვითარცა კაცი და ხორცსა და სისხლსა მისსა მისცემს მორწმუნეთა ცხორებად საუკუნოდ.⁴² „წმ. ტრაპეზი ყოვლადწმიდა სამების სულიერი საბრძანებელია. ტრაპეზოვნება სიმბოლურად წარმოადგენს საღმრთო სიბრძნით აღვსებას. პური ქრისტეს სხეულის ღვთაებრიობასთანაა დაკავშირებული. ხოლო ღვინო განკაცებული „ლოგოსის“ სულიერი სიმბოლოა და ალეგორიული მინიშნება ჭეშმარიტების სისხლზე“⁴³. „წმ ტრაპეზი და საიდუმლო მსხვერპლშეწირვა, რომელიც მასზე სრულდება, გახლავთ მთელი ეკლესია და თვითმული მორწმუნის სულიერი ცხოვრების ცენტრი“⁴⁴.

ცენტრალური სცენის მნიშვნელობას ხაზს უსვამს ირგვლივმოვლებული გირლანდა და მის თავზე მდიდრულად მორთული „მეუფე დიდებისას“ გვირგვინი, რომელიც „ლიტურგიულ დიდებას“ უკავშირდება და „საღმრთო ლიტურგიაზე“ მიგვანიშნებს. „საღმრთო ლიტურგიის“ ერთ-ერთი მნიშვნელობა კი განკითხვის დღესთან, უფლის გამოცხადებასა და მეორედ მოსვლასთანაა გაიგივებული.

ფეშხუმის პერექელის ანალოგიურად, აქაც შინაარსობრივი აქცენტები ორი წრის მეშვეობითაა გამოიხატული. (შიდა წრის როლს გირლანდა ასრულებს). ოსტატი გამორჩეულ ინტერესს ამჟღავნებს „ზეციური სამოთხის“ წარმოსახენად, რისთვისაც იყენებს არანეველებრივად მდიდრულ და მრავალფეროვან ორნამენტს, სადაც, კიტი მანაბლის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „მხატვრულ მეტყველებას საფუძვლად უდევს ესთეტიკური კონცეფცია, სადაც უმკაცრესი სიმეტრია წარმოადგენს სამყაროს წესრიგის თავისებურ ხილვად სახეს“⁴⁵.

კომპოზიცია წრიულ-სპირალურ პრინციპზეა აგებული. წრიულად განლაგებულ ორნამენტს ხაზის სპირალური მოძრაობა თანდათან გადაეცემა ქვემოდან ზემოთ. იკვეთება უწყვეტი რიტმული მოძრაობა, რომელიც მთლიანად ავსებს მთელ ზედაპირს. კომპოზიციის აგებისას გათვალისწინებულია როგორც ყვავილთა და მათი ღეროების სპირალური მოძრაობის თანმიმდევრულობა, ასევე მთელი ნაქარგობის წრიული მიმართულებით გათვლიანების მოთხოვნაც. ამავე მიზანს ემსახურება წრის გარეთ მახარებელთა სიმბოლოების ზედმეტად დაგრძელებული მორკალული ფრთხილი.

კაფზე გამოსახული ეაზი ყურძნის მტევნებით, ბროწეულის ყვავილები და ნაყოფი, ლოტოსი, ზამბახი, შროშანი ორად განტოტვილი ერთი ხის ნაყოფს წარმოადგენს და უშუალოდ მიაჩნებს აპოკალიფსში აღწერილ მრავალთესლა ხეს, რომელიც ზეციურ იერუსალიმში „სიცოცხლის წყაროსთან“ ხარობს და „ძელი ცხორებისას“ სახელითაა ცნობილი და ჰეტიმასიასთან ერთად „მეორედ მოსვლასა“ და „განკითხვის დღესთანაა“ დაკავშირებული: „შორის სივრცესა მის ქალაქისასა და მდინარისა მის მიერ და წიად ძელი ცხორებისა, გამომღებელი ათორმეტსა ნაყოფსა, ყოველთა თთუეთა მომცემელი თ სისა მის ნაყოფისა და ფურცელნი იგი მის ხისანი საკურნებელად წარმართთა და საყდარი იგი ღმრთისა და კრავისა მას შინა იყოს“ (გამოცხ.: 22,2). და მხოლოდ იმ ადამიანს ექნება უფლება „სიცოცხლის ხეზე“, „რომელმან სძლოს, მივსცე მას ჭამად ძელისა მისგან ცხორებისა, რომელი არს შორის სამოთხესა ღმრთისა წემისასა“ (გამოცხ. 2-7).

41 გერმანე კონსტანტინეპოლელი, მოთხრობა ეკლესიაებრივი და საიდუმლოებითი, გვ. 423-424.

42 А. Катанский, Догматическое учение о семи церковных таинствах, СПб, 1877, гв. 148-149.

43 ეპისტოლე აღმოსავლეთის კათოლიკე ეკლესიათა პატრიარქებისა მართლმადიდებლური რწმენის შესახებ. საღვთისმეტყველო კრებული №3, 1988, გვ. 79.

44 კ. მანაბელი, სტელის ფრაგმენტი სოფელ საცხენისიდან. ქართული ხელოვნება, 10-А, თბ., 1991, გვ. 55.

ამდენად, დედოფალ ანა-ხანუმის ცაის მორთულობაში მცენარეულ ორნამენტს მთავარი მორგანიზებული როლი აკისრია. ტრადიციული ორნამენტის (ვაზი, შროშანი) პარალელურად, მან მანამდე ქართულ მხატვრულ ქარგულობაში უზვეულო მცენარეული სახეებიც (ზამბახი, ბროწეული, ღოტოსი) შემოიტანა, რომელთა ძირითადი დანიშნულება, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, „ზეციური სამოთხის“ წარმონეხაა, მაგრამ იმავედროულად გათვალისწინებულია თითოეული მათგანის ქრისტიანობისთვის მისაღები სიმბოლური მნიშვნელობაც. ზამბახის სიმბოლურობა გაიგივებულია შროშანთან, რამდენადაც ისინი ერთი ოჯახის წარმომადგენლები არიან⁴⁵.

ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ბროწეული ეკლესიის სიმბოლოა, რომლის მრავალრიცხოვანი მრეელი სიმბოლოზირებულია თესლის სახით⁴⁶ (იქნებ ოსტატმა ამიტომაც გამოსახა იგი გახლეჩილი ძოწისფერი მარცვლებით).

ბროწეული ჯერ კიდევ მოსემ, უფლის ბრძანებისამებრ, ამოაქარგვინა მღვდელმთავრის სამოსზე (გამოს.: 39-24, 26). ღმერთი ბროწეულის ნაყოფებით თავის მოწყალებას ავლენდა (ანგია. 2-19). ამ აზრითაა ეს ნაყოფი გამოსახული ქრისტიანულ ხელოვნებაშიც: ბერთუბნის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთი კედლის მოხატულობაში (XII-XIII სს.) „ანას ხარების“ სცენაში მსხმოიარე ბროწეულია წარმოდგენილი⁴⁷. იგი, როგორც „სამოთხის ხე“, გვხვდება ტიმოთესუბნის კედლის მოხატულობაში⁴⁸.

ღოტოსის ყვავილი აღმოსავლეთის ქვეყნებში (იაპონიამდე) გავრცელებული უნივერსალური სიმბოლოა, რომლის წარმომავლობა ეგვიპტეს უკავშირდება, სადაც იგი მზის ღვთაების – რას გამოხატულებაა. ქრისტიანობაში ღოტოსი, ფორმის გამო, იქცა ბარძიმის სიმბოლოდ. იგი ასევე სინათლის, სულიერი სრულყოფილების სიმბოლოცაა⁴⁹.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სამივე დაფარნაზე სცენები დამოუკიდებელი, დასრულებული კომპოზიციური გადაწყვეტით ხასიათდება და გადმოსცემს „ლიტურგიული მსხვერპლის“ „ზიარებისა“ და „მეორედ მოსვლის“ იდეას. აღნიშნული თემები სამივე დაფარნაზე განსხვავებული სიმბოლური ნიშნებითა და მცენარეული სახეებითაა წარმოდგენილი, მაგრამ მთელი კომპლექტი იკონოგრაფიული პროგრამით ერთიანდება. მის გამთლიანებაში დიდ როლს ასრულებს იდენტური სახის მონარხოების პარალელურად, ენდროსფერი (წითელი) მიწარი.

სიმბოლურად გააზრებულმა წითელმა ფერმა უცვლელი ადგილი დაიმკვიდრა ქრისტიანულ სიმბოლიკაში. წითლის სიმბოლურობა მრავალფეროვანია. ის ზოგადად „დიდებაც“ არის და „მეორედ მოსვლაც“. იგია ცეცხლის სიმბოლოც⁵⁰. შატბერდის კრებულში წითელ ფერს ასე განმარტავენ:

„იაკინთის ფერი ბრწყინვალე ცეცხლის მსგავს, ფანაკის მსგავს სიმეწამულითა. რამეთუ თუაღი იაკინთს – ყოვლადვე სისხლის ფერ და ნაკუერცხლის ფერ. სისხლის ფერ ამით, რამეთუ იცხნეს ყოველნი ნათესავნი, და ცეცხლის ნაკუერცხლის ფერ ამით, რამეთუ უფალმან ჩუენმან იესუ ქრისტემან განსაჯნეს ცხოველნი და მკუდარნი დიდებულებით მოსღვასა მას თვსსა... ამას ყოველსა მოგუასწავებს

45 ნათესაობა კარგად ჩანს მათ გერმანულ სახელებში: შროშანი – Lilie; ზამბახი – Schwertlilie იხ. F.C. Cooper, Lexikon გვ. 85.

46 Г.Бидерман, Энциклопедия символов, М., 1976, გვ. 62.

47 А.Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974, ტაბ. 49.

48 Роспись Тимотесубани. Е.А.Привалова, Тб., 1980, ტაბ. XXVII.

49 F.C. Cooper, Lexikon გვ. 26, 112

50 F.C. Cooper, Lexikon გვ. 50.

“ვიღვაწე ხელითა ჩ(ემ)ითა წ(მიდ)ა ესე დაფარნა ქ(ა)რთლისა დედოფალმან ანა-ხანუმ და სურვილით გაიღვენ ცათა მობაძეხა და ზეშთა წ(მიდ)ასა სამოციქულ(ო)სა ეკლესიასა ხალხინებ(ე)ლ(ა)დ ს(უ)ლისა ჩ(ე)მ(ი)სა⁵⁵.”

ამდენად, დედოფალ ანა-ხანუმის დაფარნათა კომპლექტი მხატვრული ქარგულობის უნიკალური ძეგლია, ნიმუში ევროპულ-აღმოსავლურ კულტურათა შერწყმისა. მთელი მისი შემოქმედება – მაღალმხატვრულ დონეზე გადაწყვეტილ დეკორატიულ მხარესთან შერწყმული ღრმად გააზრებული იკონოგრაფიული პროგრამა, მხატვრული მეტყველების მაღალი კულტურა თვალსაჩინო ნიმუშია იმისა, რომ XVIII საუკუნის 50-იან წლებში ქართული მხატვრული ქარგულობა ღირსეულად აგრძელებს მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს და მყარად ღვას ეროვნულ ნიადაგზე.

Gulnaz Baratashvili

Liturgical Covers of Queen Ana-Khanum

Queen Ana-Khanum (1746-1788), wife of Teimuraz II, king of Kartli was one of those noble Georgian ladies, who practised needlework. Up to recently five embroideries made by her had survived (one – a tomb-cover for her daughter, Elisabeth, made in 1770, vanished in fire in 1997). Four of her embroideries – cover of St. Nino's tomb from the Bodbe monastery and three liturgical covers for the Tbilisi Sion cathedral – are kept at the Sh. Amiranashvili Museum of Fine Arts of Georgia (Georgian National Museum).

One is a paten-cover, another – a chalice-cover and the third – an aer, put over both together (SKhM/N 3433, 1380, 3668; dimensions: 47,5 x 47,5 cm.; 39 x 39 cm.; 93,5 x 70 cm.). Similar to the case of other 18th c. liturgical covers, subject scenes are replaced by the ornamental and figurative motifs with deep symbolic connotations; embroidery of high mastery is made of silk, gold and silver threads on purple (the colour indicating Christ's Sacrifice, as well as His Second Coming – Eternal Glory) atlas. General concept, uniting all the components of the composition is Liturgical Sacrifice, Communion and Second Coming. On the paten-cover, attention is drawn by the central image of a paten with Christ represented as a Lamb with a banner. Here this ancient symbolic image, which is also found on the 18th c. Armenian liturgical objects, should be taken from the Renaissance and Baroque Western European models, most likely reflecting the period (1746-1756), when influence of the Roman Catholic missionaries in the Georgian Church grew stronger. The Lamb-Holy Sacrifice is venerated by the Angels, imparting eschatological meaning to this image; in the upper part – for the first time on the Georgian liturgical covers – a sky segment with clouds is depicted with the image of the God-Father bearing the Holy Ghost-Dove and somewhat lower, a star, pointing to both the Incarnation and Ascension.

⁵⁵ აღნიშნული წარწერის მცირე ფრაგმენტი გვხვდება ნაშრომში: М.Ткемаладзе, Тифлисский Сіонскій кафедральный соборъ, Тиф., 1901, გვ. 96.

Quite original is the representation of a chalice and vine on the chalice-cover (Greek and Russian chalice-covers, usually, bear image of the Virgin Platytera). Nikortsminda chalice-cover of 1667, can be quoted as the first case of depicting chalice on the chalice-covers. Vine is a symbol of the “Tree of Life”, the Saviour, the Paradise; from its thirteen bunches, twelve are indicative of the St. Apostles, and one – of the Saviour. This image is distinguished by the particular beauty of lines.

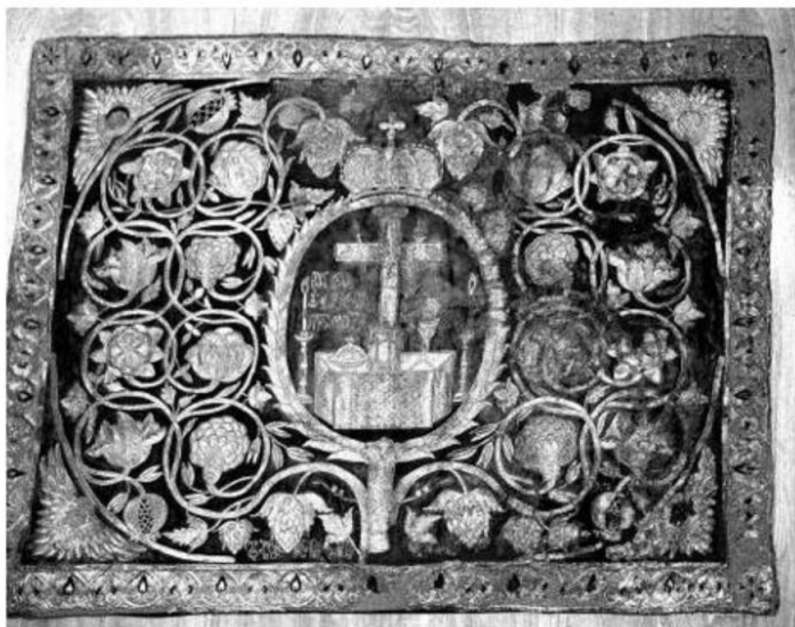
On the aer, an altar with the chalice and paten, a Gospel, a Cross and instruments of Passion is embroidered; two candles are also depicted. The altar – the Throne of the Saviour, the Church – is accompanied by the vine with the pomegranate blossoms and fruits, lotus, lilies and irises, representing Tree of Life of the Heavenly Jerusalem (Revelation, 22:2). All the three liturgical covers are framed with the ornamentation and equal-armed crosses are represented in the corners.



სურ. 1. ფეშხუმის პერეკელი



სურ. 2. ბარძიმის პერეკელი



სურ. 3. ცაი

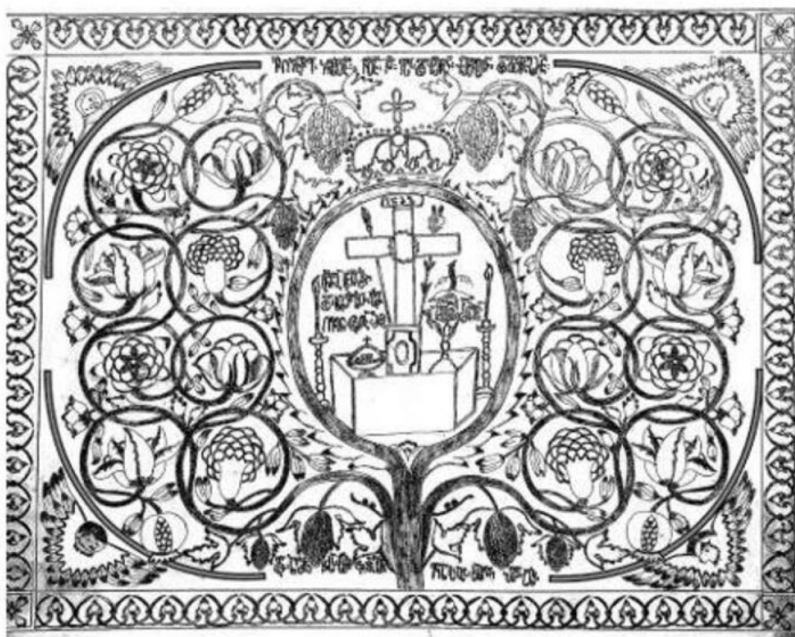
ნახ. 1. ფეშხუმის პერეკელის
ნახატი



ნახ. 2. ბარძიმის პერეკელის
ნახატი



ნახ. 3. ცაის ნახატი



გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურის პროგრამათა ინტერპრეტაციისთვის

ქართული მქანდაკებლობა, რომელიც ხანგრძლივი განვითარების მრავალ საუკუნეს ითვლის, ქვეყნის ისტორიის ჟამთა სვლის განუყოფელი თანმდევეია.

ქართული შუასაუკუნოვანი პლასტიკის შემოქმედებითად სხვადასხვაგვარი აქტივობითა და თანმიმდევრულობით განვლსურ გზას არსებით ნიშნად გასდევს ზოგადქრისტიანულ მსოფლმხედველობასთან შენივთული ეროვნული თვითმყოფადი მხატვრული ხედვის სიცხოველე.¹

XVII-XVIII საუკუნეები საქართველოს ისტორიაში რთული და მრავალწახნაგოვანია. აქ ერთმანეთს გადაეჯაჭვება, ერთი მხრივ, მძიმე ისტორიულ-პოლიტიკურ-ეკონომიკური ფონი და, მეორე მხრივ, კულტურული აღმავლობისათვის თავგამოდებული ღვაწლ-სწრაფვა. XVII საუკუნის მეორე ნახევარსა და XVIII საუკუნეში გამოუდმებული ომებისგან დროგამოშვებით, რამდენადმე “შესვენებულ – ამოსუნთქელი” საქართველოს კულტურულ ცხოვრებაში დგება სულიერი აქტივობის ხანა, რომელიც გამძაფრებული ეროვნული გრძნობითაა განმსჭვალული. კულტურის გამოღვიძება, დაცემული ეროვნული თვითშეგნების, შებღალული ზნეობისა და შერყეული სარწმუნოების აღდგენა – გაცხოველება ყველაზე ადრე ქართულმა მწერლობამ იტვირთა – კ. კეკელიძე ქართული საერო მწერლობის პერიოდიზაციაში მესამე ეტაპს – XVI – XIX სს. - აღორძინების ანუ ვერცხლის ხანას უწოდებს.²

ეპოქისმიერი ტალღა ქვეყნის სახელმწიფოებრიობის, ეროვნული კულტურის საზოგადო აღზევება – გამოცოცხლებისა, ბუნებრივია, ქართულ ხელოვნებასაც შეეხო. გვიანი შუა საუკუნეების (XVI – XVIII სს.) ხუროთმოძღვრებასა და მხატვრობაში (მონუმენტური, წიგნის მხატვრული გაფორმება), ჭედურ ხელოვნებაში მრავალი საგულისხმო ძეგლი იქმნება. იმაქმნა მეტად გაცხოველებულია როგორც საეკლესიო, ისე საერო (ხათავდაცვო, კოშკების, ციხე-გაღავენების) ხუროთმოძღვრული ნაგებობების, ანსამბლების მშენებლობაცა და “მეორედ აღშენებაც” საქართველოს სხვადასხვა რეგიონებში: თბილისის “ჯვარის მამა” (XVI ს.), გრემი (XVI ს.), ახალი შუამთა (XVI ს.), მჭადიჯვარი (XVII ს.), ანანური (XVII ს.), ტბისი (XVII ს.), ტანძია (XVII ს.), საგარეჯოს პეტრე-პავლე (XVIII ს.-ის დასაწყისი), ღვინის მცხეთა (XVIII ს.), წესის ბარაკონი (XVIII ს.), დავით-გარეჯის ღაერის კარიბჭე (XVII ს. ბოლო), ქოლაგირის ციხე (XVIII ს.) და სხვ.; იმხანადაა აღდგენსური: სვეტიცხოვლის, ალავერდის, სამთავისის, რუისის, თბილისის მეტეხის, თბილისის

1 ადრეული და განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული მქანდაკებლობა საფუძვლიანად არის შესწავლსური ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობით მეცნიერებაში: გ. ნუბინაშესურის, რ. შმერლინგის, ნ. აღადაშესურის, ა. ვოლსკაიას, ნ. ნუბინაშესურის, კ. მაჩაბლის, რ. ყენიას, თ. საყვარელიძის, ლ. ხუცკივაძის, ლ. რჩეულიშესურის სამეცნიერო მონოგრაფიებსა და პუბლიკაციებში.

2 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, ტ. II (საერო მწერლობა XI-XVIII სს.), თბ., 1924, გვ. 9. ნ. ბერძენიშესური, საქართველოს ისტორიის საკითხები, წიგნი II, თბ., 1965, გვ. 47.

სიონის, ანისისხატისა და სხვა ტაძრები; მრავლად იქმნება მონუმენტური მხატვრობის ნიმუშებიც: XVI საუკუნის ე. წ. “ხალხური ნაკადის” სახელით ცნობსური მთელი რიგი ძეგლებისა, აგრეთვე ნიკორწმინდა (XVII ს.), ხობი (XVII ს.), მარტვისური (XVII ს.), წაღენჯისა (XVII ს.), ანისისხატი (XVII ს.), მცხეთის სვეტიცხოვლის “ცხოველი სვეტი” (XVII ს. კათალიკოზ ნიკოლოზ ამსურახვრის დაკვეთით), ანანური (XVII ს.), ბობნევი (XVII ს.) და სხვ.; გვიან შუა საუკუნეებშია შექმნილი საფასადო მხატვრობა ამირანდარეჯანიანის გმირული ეპოსის სიუჟეტებით სვანეთის ღაშთხვერის (XV ს.) და ჩაქაშის (XVII ს.) ეკლესიებში. ასევე მრავლად იწერება და მინიატურებით მდიდრულად იმკობა საღვთისმსახურო წიგნები: ანისისხატის გულანი – -30-31-32 (კეკელიძის სახ. ხელ. ინსტ., 1681 წ. კათალიკოს ნიკოლოზ ამსურახვრის დაკვეთით), “ყანაეთის ეამგულანი” – -1452 (კეკელიძის სახ. ხელ. ინსტ., 1674 წ. ევდემონ რატიშესურის დაკვეთით), ეამგულანი – -342 (კეკელიძის სახ. ხელ. ინსტ., 1661 წ.), -1755 და სხვ.; ამ დროს ყალიბდება სხვადასხვა საოქრომჭედლო სახელოსნოები (ღვეან დადიანის (სამეგრელოს), კახეთის, გელათის, მესხეთისა და სხვ.) თავისი სპეციფიკური მხატვრული თავისებურებებით.

მიუხედავად, ეპოქისმიერი გამოღვიძებული შემოქმედებითი მიუხედავად და აშკარად გამოხატული მონღოლებისა, ამ ძეგლებს მატერიალური შეძლების, ოსტატობის, ტექნიკური ფლობის, გემოვნების, საერთო მხატვრული დონის, კლასიკურ ხანასთან შედარებით, ხარისხობრივი დაქვეითება-დაღმასვლა, მაინც, აშკარად ატყეპია. მათშივეა გამჟღავნებული რთული ეპოქის არაერთგვაროვანი სტრუქტურის ურთიერთშემსჭვალული ნიშნებიც.

უფიქრობთ, გამოღვიძებული შემოქმედებითი ძალების მზარდი აღმავლობის ეპოქაში, სადაც ხელოვნების ეს “მოზღვავებული” ნიმუშები იქმნება, სრულებით კანონზომიერად წნდება დიდი ხნით მივიწყებული, ქვის მონუმენტური საფასადო სკულპტურის “აღორძინებაც” ქართული გვიანი შუა საუკუნეების, XVII საუკუნის ბოლოსა და XVIII საუკუნის დასაწყისის, მონუმენტური ქვის საფასადო ქანდაკება, ასე ვთქვათ, უკვე დიდი ხნით მინაგლებული შემოქმედებითი ძალების ერთგვარ (უკანასკნელს შუა საუკუნეების ფარგლებში) აღზევებას საყურადღებოდ წარმოაჩენს.

XI საუკუნის შუა ხანებიდან მოკიდებული შუა საუკუნეების ქართულ საფასადო სკულპტურაში ვეღარ ვხვდებით ტაძართა ერთიანი იდეით დაკავშირებული რელიეფებით შემკობას. ამ ხანის (XII-XVI სს.) ეკლესიათა დეკორში მცირერიცხოვანი, ცალკეული ფიგურული რელიეფები (ხშირად ცხოველთა გამოსახულებები) ან დეკორატიულ ორნამენტაციაში იკარგება (კარგავს რა მნიშვნელოვანებას) ან, უმეტესად ერთმანეთთან დაუკავშირებლად, “უსისტემოდ” აღიქმება ფასადებზე (ფიტარეთი, კაზრეთი, ერთაწმინდა, წუნდა, წუდრულაშენი, დმანისის სიონი, მაღალაანთ ეკლესია, საფარა, სადგერი, ჩითახევის სამრეკლო და სხვ.). ერთიანი პროგრამით გაერთიანებული მონუმენტური საფასადო სკულპტურის კვლავ “ამოტივტივება” კი სწორედ XVII-XVIII საუკუნეთა მიჯნის, ნეენს მიერ განსახსურველ ეკლესიათა (ანანური, 1689 წ., საგარეჯოს პეტრე-პავლე, 1712 წლის ახლოს, ყინცვისის “გიგოს საყდარი”, XVII ს.) ფასადებზეა სახსურველი.

საგულისხმოა და, მკვეთრად ანტიმაჰმადიანურად განწყობილი ეპოქისათვის, ნიშანდობლივი ანანურისა და საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ეკლესიათა ფასადებზე მხატვრულ – იდეური სახის საფუძველთა საფუძველის, ფასადთა ერთიანად განმსჭვალავი, ვეება, ქართული ტაძრების ფასადებზე მანამდე არნახული მასშტაბის მქონე, ჯვრების გამოსახვა. სწორედ ამ, ტრიუმფალურ – ესქატოლოგიური ნიშნით აღბეჭდსური ჯვრების მკლავებქვეშ “იშლება” ტაძრების საფასადო პროგრამათა

ძველი თუ ახალი აღთქმისეული სახეებით გაჯერებული რელიეფური დეკორი-
უმთავრესი იდეა.

გამოსახულებებით ყველაზე უფრო დატვირთული, ანანურის სამხრეთი
ფასადის რელიეფებში შუა საუკუნეების ხელოვნების ლაკონიურ-პირობითი
ენითაა გადმოცემული სიმბოლოებში აკუმულირებული უნივერსალური ცოდნა
– კაცობრიობის ისტორია – შესაქმე, ცოდვით დაცემული ადამის მოდგმის
გოლგოთაზე ქრისტეს ჯვარცმით ხსნა – სიკვდსურის დათრგუნვა და აქედან
გამომდინარე აღდგომა – “ცხოვრების მომნიჭებელი” მარადიული სუფევის (სამოთხის)
დამკვიდრება. (სურ.1)

ანანურის “სამოთხესა შინა დანერგული” ჯვარი ერთდროულად აერთიანებს
“ხე ცხოვრებისა”, გოლგოთის ჯვრისა და მეორედ მოსვლის მაუწყებელი ჯვრის
ხატებას.³

ქერობინთა, მთავარანგელოზთა და ანგელოზთა თანხლებით “სიერცეში”
“აზიდული” “ზეცისად” გამოხინებული ჯვარი – კოსმოსის ღერძი – გარდაუვალი
მეორედ მოსვლის ერთგვარი მაუწყებელიცაა. ანანურის ჯვარი გველემპას განგმირავს,
რაც, მეექვსეულად, გოლგოთის “სიკვდსურითა სიკვდსურისა დამთრგუნველი”,
ცოდესური კაცობრიობის მხსნელი ჯვრის ხატებასთან ასოცირდება (ჯვარი
ხომ ჯვარცმასაც მოასწავებს, ლუკა 2, 35). მართლაც, ანანურის ძღვეის ჯვრის
გამოკვეთსურად ტრიუმფალური ხასიათი გოლგოთის მისტერიით აღსრულებული
მაცხოვნებელი აღდგომის მომნიჭებელი ბრწყინვალე დღესასწაულის ცხოველ
(პირველ)განცდას შთამბეჭდავი ძალისხმევით “გვახსენებს”. აქ, თითქოს, პირდაპირი
გაცხადებაა ქრისტეს ჯვარცმით (ბოროტის დათრგუნვით) მოპოვებული აღდგომისა,
ვითარცა ქრისტიანობის საზრისისა: “მე ვარ აღდგომად და ცხოვრებად. რომელსა
პრწმენეს ჩემი, მო-დათუ-კუდეს, ცხოვნდესევე” (იოანე, 11,25).

სამოთხესა და სიცოცხლის ხეს შინაარსობრივად უკავშირდება ქერობინთა
გამოსახულებები: “და დააწესა ქერობინი და მოტყინარე მახვსური იქცევისი
დაცვად გზასა ხისა ცხოვრებისასა” (შესაქმე 3, 24). ანანურის სამხრეთ ფასადზე
სიცოცხლის ხეთა გვერდით ღვთის მიერ დადგენსური სამოთხის კარიბჭის
მცველი, “მოტყინარე” ქერობინები (თუმცა, ამ კონტექსტში, ისინი შესაძლოა,
სერობინებიც იყოს) მეორედ მოსვლის მაუწყებელი ჯვრის თანხმდებადაც
გვევლინებიან (მფრინეალ ანგელოზთანა და პაურის მცველ, საგანასთან მეზრძოლ
მთავარანგელოზებთან ერთად): “ქვეყნის აღსასრულს, მეორედ მოსვლის ეამს, ჯვარი
კელავაც პირველი გამოცხადდება დიდითა დიდებითა ზეცად, მრავალრიცხოვან
ანგელოზთა დასითურთ”.⁴

სიცოცხლის ხეთა აქეთ - იქით, სარკმელთა (თავად სარკმლები, თავისი
ჩუქურთმიანი საპირეებით, სამოთხის წაღკოტის სახეში იწერებიან) თავზე

3 აღსანიშნავია, რომ, სწორედ, ადრექრისტიანული ხელოვნების მოვლ რიგ ძეგლებშიც ეპოქის
მსოფლადქმისთვის დამახასიათებელი ლაკონიური ენით გამოხატული საზრისის მრავლის-
მომცველობა და სინთეზურობაა წენსური; მაგ., სანტა პედენციანას საკურთხეველის მხატვრო-
ბასა (V ს.) და სანტ აპოლინარე ინ კლასეს (V ს.) საკურთხეველის მოზაიკაში ჯვარი ერთდროუ-
ლად გამოხატავს ენების, ტრიუმფისა და მეორედ მოსვლის ნიშნ. J. Engemann, *Auf die Parusie
Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst. Jahrbuch für Antike und Christentum*, Jahrg.
19 (1976), S. 139-156 (149, 155); ე. კვაჭატაძე, გვიანი შუა საუკუნეების საფასადო სკულპტურა
(ანანურის, საგარეჯოს პეტრე-პავლეს, ენცევისის “გიგოს საყდრის” ტაძართა რელიეფები), დის-
ერტაცია, 2005 წ.; ე. კვაჭატაძე, წმ. ნიკოლოზის რელიეფური ხატი ანანურის ღმრთისმშობლის
ეკლესიის სამხრეთ ფასადზე, საქართველოს სიძველენი, №10, 2007.

4 ევრემ ასური, სიტყვა საყოველთაო აღდგომაზე, სინანულსა და სიყვარულზე და უფლისა
ჩვენისა იესო ქრისტეს მოსვლაზე. სმს. წ. 2, 1991, გვ. 140.

სიმეტრიულად განთავსებული სამოთხის მცველი მიჯაჭვული ღომების⁵ მოზრდური ფიგურებიცაა გამოკვეთსური.⁶ ღომის “მიჯაჭვით” ბოროტი ძალები უვნებელყოფსურია და სიკეთის სამსახურად მოქცეული. ღომი – მცველის სიფიქსლეთი, “ფიზიოლოგიის” გვამცნობს და ამით ქრისტეს მარადიულობას მიაწვდის⁷ – “აჰა არა პრულეს, არცა დაიძინოს მცველმან ისრაელისამან” (ფს. 120, 4). ისინი ერთდროულად თავიანთ ორბუნებოვნებასაც ავლენენ, მცველობენ რა იმ ზღუბდს, რომელსაც არა ბოროტი ძალა გადააბიჯებს და, თანაცვე, გვახსენებენ ფსალმუნის სიტყვებს: “მისხენ მე პირისაგან ღომისა” (ფს. 21, 21); “ნუსადა წარიტაცოს ვითარცა ღომმან სული ჩემი” (ფს. 7, 2). ღომის, როგორც ბოროტი, დემონური ძალების დათრგუნვა ისევ ფსალმუნის სიტყვებშია პირდაპირ გამოქვეყნებული: “დათრგუნო შენ ღომი და ვეშაპი” (ფს. 90, 13); სწორედ ჯვართან კავშირში გამოსახვა სძენს “მიჯაჭვულ” ღომებს ამ შინაარსს. (სურ. 2)

ჯვრის განივ მკლავთა ქვეშ შევეულად ნამოგრძელებია ნაყოფითა და ცხოველებით დახუნძლული, სტსურიზებულ ვაზს მიმსგავსებული სიცოცხლის ხეები, რომელთა ძირში ღსურვის მოწარმოვებაში გამოსახული მთავარანგელოზთა ფიგურებია წარმოდგენსური. სამოთხის ბაღის აუვავებულ ხეთა ზედაპირები მცენარეული ორნამენტით, თითქოს ფოთლოვან-ყვავისუროვანი ყლორტებით ერთიანად იფარება, რაც, ერთგვარად, სიცოცხლის ხისა და განედლებული ჯვრის თავისებურ სინთეზურ ხატს ქმნის. ძველი აღთქმის სიცოცხლის ხის ახალი აღთქმის ჯვართან გაიგივებასა და შესაფერის გამოსახულებებს ხშირად ეხედებით ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებასა (V ს. – დან მოკიდებული) და მრავალრიცხოვან საეკლესიო თხზულებებში.⁸ ჯვრის წინასახე იყო “ხე ცხორებისა”, რომელიც ღმერთმა სამოთხეში დანერგა; “რამეთუ რადგანაც ხის გამო შემოვიდა სიკვდსური ადამიანისათვის (დაბად. 2,3), ამიტომ ჯერ-იყო, რომ ხისავე მეშვეობით მონიჭებოდა ადამიანს (საუკუნო) სიცოცხლე და მკედრეთით აღდგომა”,⁹ ვინაიდან, სწორედ, ჯვრით “განგვეხენა კარნი” სამოთხისა, “რომელმან სძლოს, მივსცე მას ჭამად ძელისა მისგან ცხორებისა, რომელი არს შორის სამოთხესა ღმრთისა წემისასა” (გამოცხ. 2,7), “კაცებად, პირველ ხისაგან დაცემული, აწ აღდგა ძელისა მის აღმართებითა” (იოანე მინჩხი).⁹ წმ. იოანე ოქროპირი ჯვარს ხის თვისებებს ანიჭებს; მისი აზრით, ქრისტეს ჯვარი იმ მოლოდინს აღასრულებს, რომელიც სამოთხის

5 ე. კვატაძე, ქოლაგირის ციხის კარიბჭის “მიჯაჭვული” ღომების რელიეფები (“მიჯაჭვული” ღომების გამოსახულებათა ინტერპრეტაციისათვის შუა საუკუნეების ქართულ სკულპტურაში). საქართველოს სიძველენი, 3, 2003, გვ. 127-142.

6 წმ. ბასსური დიდი (ეესარიელი), მხეცთათვის სახისა სიტყვაი. – შატბერდის კრებული (X საუკუნის), გამოსაცემად მოამზადეს ბ. გიგინეიშესურმა და ელ. გიუნაშესურმა, თბ., 1979, გვ. 176.

7 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.I., (Rom, Freiburg, Basel, Wien), 1994, gv. 262-263; Schottroff, L., Das Kreuz: Baum des Lebens, Stuttgart, 1987; P. Stockmeier, Theologie und Kult des Kreuzes bei Johannes Chrysostomus (ein Beitrag zum Verständnis des Kreuzes im 4. Jahrhundert), Trier, 1966 (Hrs. von der Theologischen Fakultät Trier), S.221-223; G. B. Ladner, Handbuch der frühchristlichen Symbolik, Stuttgart, Zürich, 1992, gv. 23, 95; Aug. Wünsche, Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser, in: EX ORIENTE LUX, B. I, Leipzig 1905 (S. 50-103); G. Ladner, Medieval and modern understanding of symbolism, Roma, 1983, gv. 254-257.

8 წმ. იოანე დამასკელი, მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა, თბ., 2002 წ. (ძვ. ბერძნ. თანამედროვე ქართულზე თარგმნა, შესავალი და შენიშვნები დაურთო ედ. ჯელიძემ), გვ. 432.

9 იოანე მინჩხის პოეზია, თბ., 1987 (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო ლელა ხანიძემ), გვ. 297; (შეად. II სჯული. 28.66 “და იყოს ცხორებაი შენი დამოკიდებულ ძელსა ზედა) წინაშე თვალთა შენთა”, სადაც, ღვთისმეტყველთა განჭვრეტით, მოხეს მიერ ნაწინასწარმეტყველებია ქრისტეს ჯვრის ძელზე მიმსგავსება).

სიცოცხლის ხესთან იყო დაკავშირებული და რომელსაც ეს ხე მოიცავდა.¹⁰ ხოლო ჯვარი, თავისთავად, ქრისტეს სიმბოლოს წარმოადგენს და მისი გამოსახულებები ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში ხშირად ერთმანეთს ენაცვლება.

ანანურის სამხრეთი ფასადის სიცოცხლის ხე – ჯვრის ქვეშ მოქცეული აყვავებული ხის ორსავე მხარეს გამოსახული ირმებიც, სწორედ, ცხოველმყოფელი, მარადიული ხიდან ჩამოცვესური ნაყოფის ჭამით “სიკვდურისგან განერის”.¹¹ (იგი მეცესეულად ასოცირდება წმ. ეფრემ ასურის სიტყვებთანაც: “თხემსა ზედა აღიმართა ჯვარი იგი და უმაღლ აღმოცენდა მტევანი ნვენის ცხოვრებისა”¹²) (სურ. 3). ამ ტიპის იკონოგრაფიულ სახეებს ქართულ ძეგლებში წარმართული ხანიდან ვხვდებით, ჯერ კიდევ ბრინჯაოს სარტყელებზე. სიცოცხლის ხისა და მის მიერ განკურნებულ ცხოველთა ხატება ქართულ მითოლოგიურ აზროვნებაშიც უდიდესი მნიშვნელობისაა: “უძველეს საქართველოში სამყაროს უნივერსალურ ხატს სამყაროული ხე შეადგენდა, რომლის ტოტები ზესკნელთან იყო დაკავშირებული, ფესვები – ქვესკნელთან, ხოლო ღერო ადამიანებით დასახლებულ კოსმოსს ასახავდა. სამყაროული ხის ფუნქციას სხვადასხვა ცხოველი ასახავდა, განსაკუთრებით ხშირად კი – ირემი. ირემი ყველაზე სრულად გადმოგვცემდა სამყაროს მთლიანობის იდეას, მის არსს, ამავე დროს, ამ სამყაროს წარმოშობას, მის გენეზისს”, “მონადირის მიერ ირმის მოკვლის მოტივი... კოსმოგონიის აქტის სიმბოლურ გამოხატულებად გაიაზრებოდა და ახალი სამყაროს დაბადებას უკავშირდებოდა”.¹³ სამოთხის ცხოველებით, ვაზის მტევნებითა და ყლორტებით (შესაძლოა, ბროწეულისაც, როგორც მოწამეობრივი სისხლის, ხსნის, ნაყოფიერების სიმბოლოსი¹⁴) დახუნძლული სტსურიხებული ხეები სამოთხის წალკოტის და, ერთდროულად, სიცოცხლის ხეთა, ხელოვნებაში დამკვიდრებული ზოგადი სახის გადმომცემია. ვაზის (ხის) სახით გამოსახულ სიცოცხლის ხეს ქართულ ხელოვნებაში იშვიათად ვხვდებით (თელოვანი – VIII-IX სს., სვეტიცხოველი – XI ს.; თუმცა ყურძნის მტევნების გამოსახულებები, მათ შორის განედლებული ჯვრის სახით - როგორც მარადიული სიცოცხლის სიმბოლოსი - ძალზე ხშირია); მისი სიმბოლიკაც, რომელიც მარადიულ ცხოვრებასა და სულის ხსნაზე მიაწვდის, უპირველესად, თავად უფლის სიტყვებს ეფუძნება: “მე ვარ ვენაჭი ჭეშმარიტი” (იოვანე 15, 1), “მე ვარ ვენაჭი და თქვენ რტონი. რომელი დაადგრეს ჩემ თანა, და მე მის თანა, ამაღლი მოიღოს ნაყოფი მრავალი, რამეთუ თუნიერ ჩემსა არარაჲ ძალ-გიც ყოფად არცა ერთი” (იოვანე 15, 5). სწორედ, ამ მარადიულ ნაყოფს შეექცევთან სიცოცხლის ხეებზე შემომსხდარი სამოთხის ცხოველები და ფრინველები; ფიზიოლოგოსთან მოხსენიებული პირიდექსიონ ანუ კვიშტობის ხე, რომელზეც “ტრედნი დასხდიან მას ზედა ჭამად ხსურისა”, აგრეთვე სიცოცხლის ხის უნივერსალურ ხატს წარმოგვიდგენს: “ვიდრე მას ხესა ზედა დამკვდრებულ არიედ ტრედნი იგი, ვერ შეეხის გუელი იგი ტრედთა მათ და ვერცაღა აწრდსურსა მისსა მიეახლის”.¹⁵ წმ. ბასსური დიდის განმარტებით, ხე მამა ღმერთისა და შემოქმედის ბუნებას ემსგავსება, ხსური – ძე ღმერთისას, იესო ქრისტეს, ხოლო

10 P.Stockmeier, Theologie und Kult des Kreuzes gv . 222-223.

11 “მოქცევაჲ ქართლისაჲ” ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, წ.1. (ი.აბულაძის რედ.), თბ., 1963, გვ. 159.

12 ეფრემ ასური, სიტყვა საყოველთაო აღდგომაზე გვ. 139.

13 მ. ხიდაშელი, სამყაროს სურათი არქაულ საქართველოში, თბ., 2001, გვ.112 ტაბ. XIV- 2.

14 G. B. Ladner, Handbuch ... 1992, gv. 142.

15 წმ. ბასსური დიდი (კესარიელი), მხეცთათვის გვ. 189.

ანრდსური – სულსა წმიდასა.¹⁶ მგრედი, რომელიც ეურძნის მტევანს 'შეგქცევა', ხელოვნებაში დამკვიდრებულ ევქარისტულ სიმბოლოსაც ასახავს.¹⁷

ქრისტიანულ ხელოვნებაში სამოთხის ბაღის გამოსახვის ძირითად წყაროდ შესაქმნა (2, 8-21) მისწეული, თუმცა, "ღვთის ბაღის" აღწერას ეხვდებით დანიელ ("ხე შორის ქუეყანისა და სიმაღლე მისი მრავალ", "და სიმაღლე მისი მისწულა ცამდე და სიერცე მისი კიდეთა ყოვლისა ქუეყანისათა", "მის ქუეშე დაიმკდრებდეს მხეცნი ველური და რტოთა მისთა შორის მყოფობდეს მფრინველნი ცისანი" (4, 7-9)) და ეზეკიელ (31,6-10) წინასწარმეტყველებთანაც. ქრისტიანულ ხელოვნებაში პირველქმნსური სამოთხის ბაღისა (აყვავებული წალკოტი, ხსურითა და სამოთხის ცხოველებით სავსე, სადაც სამოთხის მდინარეები ჩამოედინება) და ზეციური სასუფეველის (სამოთხის) გამოსახულებებს შორის პრინციპულ განსხვავებას ვერ ვხვდებით (თუმცა, ზოგჯერ, გარკვეული დეტალებით, პრიორიტეტული აქცენტებიც ისმება). ეურადსაღებია, რომ სწორედ ამგვარივე მოტივებით განსახოვნდება მარადიული სასუფეველის სახეც (პირველსახეთა, არქეტიპთა საფუძველზე), რომელიც იოვანეს აპოკალიფსისა და ეზეკიელ და ესაია წინასწარმეტყველთა ხსურვებს ეყრდნობა. და, ამ თვალსაზრისით, მეორედ მოხელის, ზეციური იერუსალიმის, სიონის ამადლების იდეას უკავშირდება¹⁸: "შორის სიერცესა მის ქალაქისასა და მდინარისა მის ამიერ და წიად ძელი ცხორებისაჲ, გამოძლებელი ათორმეტსა ნაყოფსა... და ფურცელნი იგი ხისანი საკურნებელად წარმართთა" (აპოკ. 21, 2), (აპოკ. 2, 7), "მიხუენა მე ქალაქი წმიდაჲ იერუსალჲში, გარდამომავალი ზეცით ღმრთისაგან" (აპოკ. 21, 10), "და თქუან: ქუეყანაჲ იგი იქმნა ვითარცა სამოთხე შეუბისაჲ" (ეზეკ. 36, 35), "და შენცა აწ ნუგეშინის-გცე, სიონ... დავხსნე ოჯერი მისნი, ვითარცა სამოთხე შეუბისა, და დასაელეთკერძონი მისნი, ვითარცა სამოთხე უფლისაჲ" (ესაია 51, 3), მარკოზი 4, 30-32; მათე 13, 31-32; ლუკა 13, 18-19. ვფიქრობთ, ანანურის მრავლისდამტევენელი იკონოგრაფიული პროგრამისთვის ამგვარი მრავალპლასტიანი სინთეზი უცხო არ უნდა იყოს.

უფლის მეორედ მოვლინების იდეას ეხმიანება ამავე ფასადის კეხში წარმოდგენსური წმ. ნიკოლოზის რელიეფური ხატი (სურ. 4) როგორც განსაკუთრებული შუამავლისა და მეოხისა უკანასკნელ სამხჯავროზეც,¹⁹ ისევე როგორც სამხრეთისავე ფასადის ტიმპანის ანგელოზთაგან უფლის დიდების სცენა (სურ. 5). ტიმპანის მთელი არე სრულად ივსება ერთმანეთში ჩაწნულ-გადახლართული სამოთხის წალკოტის განმასახიერებელი მცენარეული ორნამენტებითა და ეურძნის მტევნებით (რომელნიც გირნებს ემსგავსება). ქრისტიანული სახითმეტყველებით ვენახის სემანტიკა უშუალოდ მაცხოვარს უკავშირდება: «მაშინ შეიქმნა ცხორებაჲ, ოდესცა ყუავსური გამოსნდა ქუაყანასა ზედა და სხვლაჲ მოიწია, რამეთუ მტსური იყო აღგსური იგი საფლავისაჲ მის და ვენახი იგი, რომელ დაენერგა, ამისთვის, რამეთუ თქუა: «მე ვარ ვენაჴი ჴეშმარიტი» (იოვანე 15, 1). პ. კესლერი ღურა ევროპოსის სინაგოგისა და ადრე ქრისტიანული მხატვრობის განხსურვისას, სინაგოგათა იმ კომპოზიციებში, სადაც არ გვხვდება ვაზის ნაყოფის - ეურძნის მტევნების გამოსახულება, მას იაზრებს როგორც მესიის მოლოდინს (ესქატოლოგიური იდეა – ხე მოიტანს ნაყოფს; ესაია 4, 2; ზაქარია 8, 12),²⁰ ხოლო სან ვიტალეს (საერთოდ რავენას გამოსახულებებში)

16 იქვე, გვ. 189.

17 А. С. Уваров, Христианская Символика, М.-Л., 2001, гв. 213.

18 Lexikon der christlichen Ikonographie, B.1, 1994, гв. 375-376.

19 ე. კვატაძე, წმ. ნიკოლოზის

20 H. L. Kessler, Program and Structure, in: K. Weitzmann and H. L. Kessler, The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art, Dumbarton Oaks, 1990, гв. 158.

საკუთრებებში გამოხატული ეურძნის მტევნებგამოღებული ვაზი, ფაქტობრივად, მოსულ მესიას გულისხმობს.²¹ ანანურის სამხრეთი ტიპანის ესქატოლოგიური ხასიათის უფლის დიდების კომპოზიციაში განედლებულ ელორტებში ნაბნეული ეურძნის მტევნები, ისევე როგორც სამხრეთისავე ფასადის სტურიზებული ვაზის სახით წარმოდგენსური, ნაყოფით დახუნძლული სიცოცხლის ხეები, ერთი მხრივ, «სასყიდით სყიდული» კაცობრიობის ხსნისთვის მოსული ქრისტემესიის იდუის გამომხატველია, მეორე მხრივ კი, - ესქატოლოგიური საზრისისა - მარადიული ცხოვრების დასამკვიდრებლად, ქრისტეს დიდებით, მეორედ მოსვლისა. საგულისხმოა, ინტერიერში ამავე სამხრეთისავე კედელზე “საშინელი სამსჯავროს” ვრცელი ფრესკული კომპოზიციის მოთავსება. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართულ კედლის მხატვრობაში (ისევე როგორც ბიზანტიურში) ამ სცენას დასავლეთი კედელი ან კედლის დასავლეთი მკლავი (მოგვიანებით ნართექსი) ეთმობა (ქრისტიანული სახითმეტყველების მიხედვით დასავლეთი ცოდვის, აღმოსავლეთთან დაცხურებული მხარეა), ხოლო სამხრეთ (ნათლის, მადლის და, ამავდროულად, ესქატოლოგიური ასპექტით გააზრებული მხარე), კედელზე მისი გამოსახვა ძალზე იშვიათია (ბუგეული XVI ს.).

ამ თემას უკავშირდება ჩრდსუროეთი ფასადის ანგელოზთა მიერ მანდორლით მოსსური, გოლგოთის ჯვრის ამადლების, მოწითალო - შინდისფრით დაფერსური კომპოზიცია, ისევე როგორც დასავლეთი ფასადის სამოთხის წიადში გამოსახული გვირგვინოსანი, ზეციური დედოფლის სახით წარმოდგენსური, ნესურედი ღმრთისმშობლის (ქართულ სახით ხელოვნებაში უპრეცედენტო იკონოგრაფიული რედაქციით - ფეხმორთხმით გადმოცემული) რელიეფური ხატი და ერთიანი პროგრამის გამასრულებელი, აღმოსავლეთი ფასადის მაცხოვრებელი გოლგოთის სამი ჯვრის მოტივით შექმნსური ლაკონიურ - სიმბოლური კომპოზიცია (სურ.6)

ეფიქრობთ, ანანურის სამხრეთი ფასადი ერთიანად, მთელი თავისი სკულპტურული პროგრამით, ერთგვარად, სამოთხის კარიბჭედაც შეიძლება მოვიაროთ, ქრისტეს ვნებითა და აღდგომით მოპოვებულ “უფლის ბჭედ”, სადაც მხოლოდ მართალნი შევლენ და “თუ ვინმე შევიდეს ცხონდეს” აქ სამოთხის ბაღი, დაკარგულიცა და კვლავ მოპოვებულიც, თითქმის, ჩვენს თვალწინ იშლება; სამხრეთი ფასადის კარის ტიპანიც ხომ უფლის სამარადჟამო დიდებას ასახავს. თავად სამოთხის კარი კი უნებურად, ქრისტიანთა სანუკვარ, ზეციური იერუსალიმის კარიბჭესთანაც ასოცირდება, იერუსალიმისა “რომელ არს სამოთხე” (წმ. გრიგოლ ნოსელი) (“სამოთხე ღმრთისა და სასუფეველ ზეცისა არიან სავანენი საუკუნენი”²²). იოანეს აპოკალიფსის მიხედვით: “ნეტარ არიან, რომელნი იქმოდინ მცნებათა მისთა, რათა იყოს ხელმწიფება მათი ძელსა მას ზედა ცხორებისასა, და ბჭეთა მათ მიერ შევიდენ ქალაქად” (აპოკ. 22, 14). მეტად საყურადღებოა, რომ იერუსალიმის კარიბჭე მორთული იყო “ოქროს ვაზზე დაკიდული ეურძნის მტევნებით”.²³ “სიონად უწოდა ზეცისა ქალაქსა იერუსალიმსა, ვითარცა მასწავა ჩვენ ნეტარმან პავლე, და ბჭედ ზეცისა - ქალაქისა ეკლესიასა; სახლსა ღმრთისასა, რომელ არიან ყოველსა

21 იქვე, გვ. 169.

22 მ. შანიძე, შესავალი ეფრემ მცირის ფხადმუნთა განმარტებისა. თსუ, ძველი ენის კათედრის შრომები, 11, 1968, გვ. 77-122.

23 H. L. Kessler, *dasax. naSr.*, gv. 157; *aqve avtors moyvansuri aqvs Semdegi literatura*: Cf. R. du Mesnour du Buisson, *Les tessères et les monnaies de Palmyre*, Paris, 1962, gv. 337, 195. Josephus, *Jewish Antiquities*, 15, 11; Asher Kaufman, *A note on Artistic Representations of the Second of Jerusalem*, *Biblical Archeologist* 47 (1984), 253 *da Semdeg.*.

ქუეყანასა, ამისთვის, რამეთუ ეკლესიაჲ მიგვეყვანებს ზეცისა ქალაქად, რომელ არს მორწმუნეთაჲ”.²⁴ ანანურის ტაძარი ხომ ღმრთისმშობლის მიძინების სახელობისაა და, მაშენებელიც, სწორედ, მას, ყოვლადწმიდას, როგორც “წყევისა დამხსნელსა” და “სამოთხედ შემყვანებელსა” შესთხოვს “საუკუნო ცხოვრებას”: ღმრთისმშობლის მიძინების დღეს “(ბჭვი) იგი ზეცისაჲ და ტაძარი სიწმიდისაჲ მიიკვალუბის ზეცასა იერუსალიმს და იქმნების მკუიძრ ნათელსა მას დაუსრულებელსა”.²⁵

ქართლის მრავალ სიწმიდეთა სივრცეში ნაგები თავად ანანურის ღმრთისმშობლის მიძინების ტაძარი “მეორედ იერუსალიმად” ნაგულები მცხეთის სვეტიცხოვლისაკენ მზირალია (“სვეტიცხოვლის ტაძარი იქცა ქართველთა სიონად (მას იმთავითვე სიონი შეერქვა). სიონთან ღვთისმშობელი იყო დაკავშირებული, თუმცა სვეტიცხოველი თორმეტი მოციქულის სახელობის ტაძარია”²⁶). ერთიანი იდეური საზრისით განმსჭვალული მონუმენტური სკულპტურის აღორძინების მოსურნე ანანურის ოსტატი შემოქმედებით იმპულსს, ერთგვარად, შუა საუკუნეების ბრწყინვალე ეპოქის დიდებული ძეგლისგან იღებს. საუბარია, არა მხოლოდ სულიერ – საკრალურ მიმართებებზე, არამედ რ. შმერლინგის მიერ იმთავითვე შენიშნულ სვეტიცხოვლის დასავლეთ და სამხრეთ ფასადთა და ანანურის სტესურიზებული ვახის სახით გადმოცემულ სიციცხლის ხეობა გამოსახულებების სტესურ კავშირზეც.²⁷ (აღსანიშნავია, სვეტიცხოველში მიახლოებით XIV-XV საუკუნეებში მოწყობილი კაპელა, რომელიც განასახიერებდა უფლის წმ. საფლავის იმ დროის საქართველოში ერთადერთ ასლს²⁸). ინტერესმოკლებული არ იქნება აქვე მოვიხმოთ მ.საბინინის მიერ მოპოვებული ერთი გადმოცემაც, რომელსაც თუმცა დღესდღეობით ვეღარავინ გადაამოწმებს, მაგრამ ის მაინც საგულისხმოა. მის მიხედვით წმ. კონსტანტინეს მიერ წმ. მეფე მირიანისადმი ძღვნად ბოძებული ჯვრად შექმნილი ძვირფასი ქვებით მოჭეხილ ოქროში შეჭედსური “ნაწესური ჯუარისა, რომელსა ზედა დამსჭუალესურ იყვნეს ფერხნი სამეფოსანი” ბიზანტიის იმპერატორმა პერაკლიოსმა 629 წელს უკან წააბრძანა, ხოლო “შემდგომ რაოდენისამე დროსა წმ. ნაწესური ესე დაბრუნებულ იყო კეალად საქართველოს, რომელიც იქმნა დასვენებული ანანურის ეკლესიაში ფრთხილობისათვის, რათა არ იქმნას დაკარგულ”, თუმცა, წმიდა ტერფხადგამის ჯვარი მაინც დაკარგულა გიორგი XIII მეფობის ხანაში²⁹. უაღრესად მნიშვნელოვანია ცნობაც, იმის შესახებ, რომ ანანურის ღმრთისმშობლის ტაძარში უბედურების ჟამს სვეტიცხოვლიდან გახიზნული წმ. ნინოს ჯვარი ინახებოდა (3 წელი).³⁰

მაშასადამე, ანანურის სამოთხესა შინა დანერგული ჯვარი ერთდროულად

24 Teodore kvipreli, Targmaneba Á daviTis fsalmunchisaÁ. Satberdis krebuli.... gv. 387 (fs. 9, 14-15).

25 უძველესი იადგარი, (გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკვლევა და საძიებელი დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ღ. ხევსერიანმა), თბ., 1980, გვ. 270, 26-27.

26 რ.ხირაძე, ქრისტიანული კულტურა და ქართული მწერლობა 1, თბ. 1992, გვ. 20; (საქართველოს კულტურისა და ეკლესიის ისტორიაში იერუსალიმის ოდითგანვე განსაკუთრებული მნიშვნელობის შესახებ იხ. ი. პაბლიტშის წერსური, შენ.5).

27 Шмерлинг, К характеристике стилистического различия двух сходных памятников разных эпох – XI и XVII вв. საქ. სსრ.მეც. აკადემიის მოამბე, ტ. III, №6, 1942 გვ. 611-618.

28 J. Pahlitsch, Die Bedeutung Jerusalems für Königtum und Kirche in Georgien zur Zeit der Kreuzzüge im Vergleich zu Armenien. Lidea di Gerusalemme nella spiritualita crustiana del Medioevo, Gerusalemme, 1999, გვ. 104- 131 (116) – კაპელის თარიღი აქ არასწორადაა მოითითებული. იხ. მცხეთა, საქართველოს ძველი ქალაქები, თბ., 2000, ანოტ. 18(1), გვ.89; ჯ. უსურკინსონი, ქრისტეს საფლავი: იერუსალიმი და მცხეთა, საქართველოს სიძველენი, 1, 2002, გვ. 59-67.

29 გ. (მიხასურ) საბინინი, საქართველოს სამოთხე, სპბ, 1882, გვ. 95.

30 Натроев, Мхетъ и его кафедральный собор Свети-Цховели, Тиф. 1900, გვ. 130; Пл. Иоселиани, Описание древностей города Тифлиса, Тиф. 1866, гв. 123-124.

აერთიანებს “ხე ცხორებისა”, გოლგოთის ჯვრისა და მეორედ მოსვლის მაუწყებელ ჯვრის ხატებას. ანანურის საფასადო სკულპტურის კვალად შექმნილი საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ეკლესიის აღმოსავლეთ და სამხრეთ ფასადებსაც ქრისტიანული სარწმუნოების უარსებითესი, მრავლისდამტკუნელი საზრისით განმსჭვალული, მსგავსი იკონოგრაფიული რელიეფური კომპოზიციები ამკობს.

აღმოსავლეთი ფასადის ვეება ჯვარი (სურ.7) აქაც გველეშაპების დამთრგუნველად, სერობინების თანხლებით წარმოგვიდგება, ოღონდ ჯვრის სინთეზურ სახებაში, აქ, უპირატესად გოლგოთის ჯვრის ანუ მაცხოვნებელი გოლგოთის მისტერიის აღდგომის იდეის მომცველი, ღვთის განგებულებაა ტრიუმფალურად წარმოსტეხული: ჯვარი გოლგოთის თხემის განმასახოვნებელ, საფეხურებიან კვარცხლბეკზეა აღმართული, მის ქვეშ მოქცეული ადამისა და ევას თავები “ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის” სცენას გვახსენებს; (სურ.8) სამყაროს, კოსმოსის ცენტრში - გოლგოთის თხემზე, იქ, სადაც “პირველი” ადამი დაიკრძალა, ადამის მოდგმის გამოხსნისთვის მაცხოვრის ვნებისა და ჯვარცმის, “სიკუდსურითა სიკუდსურისა დამთრგუნველი” ჯვარი აღიმართა. “ჯვარი აღიმართების / ადამ მეორესთვის / და იგი მას ზედა ვნებითა / აცხოვნებს სოფელსა”,³¹ ხოლო უფრო ქვემოთ გამოკვეთსური სხივებით “გაბრწყინებული” ორი მნათობის როგორც ქრისტეს სიმბოლოს გამოსახულებები - “მზე სიმართლისას” (“აღვსებაჲ განმთავსებელი და კვალად საფლავისაგან შუენიერი მზმ - ქრისტე აღმოგვიბრწყინდა”.³²) უნდა ასახიერებდეს. ქრისტიანობაში მზე, სულიერი მნიშვნელობით განიხსურება ქრისტეს ხატად.³³ საეკლესიო კომნოგრაფიასა და სასულიერო ლიტერატურაში ხშირად ვხვდებით ქრისტეს ამგვარი ეპითეტებით (მეტაფორული სახელებით) მოხსენიებას: “მზე სიმართლისა”, “ნათელი ჭეშმარიტი” (იოანე 1,9; 3,20-21), “მზე ჭეშმარიტებისა”, “მზე დაუკალი”; მაგ., “აღმობრწყინდა მზე სიმართლისაჲ და განანათლა კიდენი ქუეყანისანი აღდგომითა მისისა მადლითა”³⁴ და სხვ. საცნაურია ისიც, რომ საგარეჯოს ეს, აღდგომის იდეის განმასახოვნებელი კომპოზიცია, სწორედ, აღმოსავლეთ ფასადზეა განთავსებული, ფასადზე, რომელიც მხარეთა ქრისტიანული ეგზეგეტიკით “მზე ჭეშმარიტებისა”, ჭეშმარიტი ნათლის, მადლისა და ხსნის მხარედ მოიაზრება.³⁵ ამგვარად, მზეთა (თუ მნათობთა) ამ კონტექსტში წარმოდგენა, ერთი მხრივ, შესაძლოა ასახავდეს ქრისტეს ჯოჯოხეთში შთასვლას (“ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნისას”) და, ამდენად, მისით ჯოჯოხეთის ბნელის ნათლით “განათლებას” (“ცხორება და აღდგომა, და აღმოსავალ და ცისკარ, და ღღე და მზე სიმართლისა ბნელსა შინა და ანრდსურთა სიკუდსურისათა მსხდომარეთა მათ ექმნა”³⁶), მეორე მხრივ კი - ჯვარცმის დროს მნათობთა თანადასწრებას, და იმ ეამს, როდესაც მზე დაბნელდა: “და დაბნელდა მზე, და განიპო კრეტსაბმელი ტაძრისაჲ მის შორის”, (ლუკა, 23,45), “მას ეამსა უბიწონი / განკვირდეს და ძრწოდეს ყოველნი ბუნებანი, / ღღე ღამედ გარდაიქცა, / რამეთუ

31 იოანე მინჩხის პოეზია, გვ. 271.

32 უძველესი იადგარი, . გვ. 510, 1-7.

33 მ. გველესიანი, მზე - ქრისტესა და ჯამთა გამოსახულებების შესახებ აკურას ბაზისურიკის აღმოსავლეთ ფასადზე. ლიტერატურა და ხელოვნება, 1997, 1-2, გვ. 76.

34 იოანე მინჩხის პოეზია გვ. 299.

35 F. W. Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt, 1983, gv. 90; g.alibegaSvsuri, geografiuli mxareebi bibliaSi, literatura da xelovneba, 1993, 1, gv. 5-21; J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 1964..

36 წმ. გრიგოლ ნოსელი, მკედრეთით აღდგომისათვის უფლისა წყენისა იესუ ქრისტესსა, თბ.

2002 წ. (ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და წინასიტყვა დაურთო ნატო ბეკიამ) გვ. 6; ფს. 106, 9-10.

მზე მგლოვარე იქმნა / და დაბნელდა ნათელი მისი”,³⁷ “და იყო ქამი მეექვსეჯგუფა ბნელი იყო ყოველსა ქუეყანასა ვიდრე მეცხრედ ქამამდე” (ლუკა, 23, 44). “მზემან ბრწყინვალებად თვის დაიფარა, რაჟამს გიხსურა ჯუარსა ზედა დამშკუალული”.³⁸ შესაძლოა, მნათობთა გამოსახულებებს ჯუარსა და მის თანმხლებ ზეციურ დასთან (ქერობინ-სერობინთან) იერარქიულ მიმართებაში (მიწისა და ზეცის საზღვარზე) თავისი ადგსურიც მიეწინებათ და, ამდენად, სამყაროში ჯვრის ყოვლისმკერებლობა იდიდება: “ღმრთივ შეენიერი უფროსს მზისა თეაღისა ნათელი ცხოველს-მყოფელი პატიოსანი ჯუარი აღმოგუიციენდა ქუეყანით მორწმუნეთა საძლეველად მტერისათვის, რომლითა საცთური დაითრგუნა და ჯოჯოხეთი წარმოიტყუენა”.³⁹ მას ეპასუხება სამხრეთი ფასადის კარის ტიმპანის, ანანურის ეკლესიის ანალოგიური, თეოფანიური ხასიათის უფლის დიდების კომპოზიცია.

საგარეჯოს პეტრე-პავლეს ტაძარი საგულისხმო ძეგლია არა მხოლოდ გვიანი შუა საუკუნეების ქართული საფასადო სკულპტურისათვის დამახასიათებელი ქრისტიანული მრავალპლასტიანი იდეით დატვირთული ერთიანი იკონოგრაფიული პროგრამის შექმნის მცდელობის თეაღსაზრისით, არამედ ეკლესიის დასავლეთი ფასადის პორტალის ე.წ. ხელჯუკური ორნამენტული დეკორის სრულიად დახელოვნებული ოსტატობით წარმონეხის მხრივაც. აქ თეაღსაწინო ხდება, რომ ქართულ ხელოვნებას ამ რთულ (ადრეულ შუა საუკუნეებთან შედარებით დაღმასვლით) ეტაპზეც ძალუძს უცხო მხატვრული მოტივების შემოქმედებითად კომპონირება.

ყინცვისის “გიგოს საყდრის” მცირე ეკლესიის საფასადო სკულპტურა ბევრად მოკრძალებულია, მაგრამ თავისი მხატვრული მნიშვნელოვნებით თანაბრად ღირებული. იგიც ეპოქისმიერ ტენდენციას ამჟღავნებს: ქრისტიანული მოძღვრების უარსებითეს იდეას დაფუძნებული კარგად გააზრებული რელიეფური კომპოზიციებით ფასადთა გამთლიანებისა.

დასავლეთი ფასადის ტიმპანის კომპოზიცია, აქაც უფლის დიდების სცენას წარმოგვიდგენს, (სურ.9) ოღონდ ანანურისა და საგარეჯოს ანალოგიურ კომპოზიციებთან შედარებით, სრულიად ორიგინალურ რედაქციას გვთავაზობს – უჯვრო შარავანდით გამოსახული ქრისტეს ნახევარფიგურა ორნამენტული სარტყლით შეკრული ძირიდან ამოზრდსური, განზე გაშლსური აყვავებული ყლორტებითაა გადმოცემული, და ერთგვარად, ქრისტეს ფიგურით ჩანაცვლებული განედლებული ჯვრის სახებასთან ასოცირდება. ქრისტეს, ისევე როგორც მთლიანობაში უფლის დიდების ამ კომპოზიციის, ანალოგიური გამოსახულება ქრისტიანულ ხელოვნებაში ჩვენთვის ცნობსური არ არის. ვფიქრობთ, “გიგოს საყდრის” ტიმპანის კომპოზიცია, სადაც მაკხოვარი ცხორების ხედაა გააზრებული, ამ ხატების უშუალო პირველსახეს გვიცხადებს. “მაშინ შეიქმნა ცხორება, ოდესცა ყუავსური გამოინდა ქუეყანასა ზედა”, “აღმოსცენდა ქუეყანით ვენავი, რაჟთა აღესრულოს წერსური იგი: არამედ ჭეშმარიტება ქუეყანით აღმოსცენდა და სიმაღლეს ზეცით გამოინდა” (ფს. 84,12).⁴⁰ შესანიშნავია, რომ ანანურისა და

37 იოანე მინნისი პოეზია გვ. 196.

38 ეძველესი იადგარი, გვ. 462, 4-6.

39 “გამოაბრწყინე გულთა ჩუენთა ნათელი შენი ჭეშმარიტი, რაჟთა გმონებდეთ შენ შიშით და ვადიდებდეთ წმიდასა სახელსა შენსა”, ჭსურ-ეტრატის იადგარი (გამოსცეს და გამოკვლევა დაურთეს ა. შანიძემ, ა. მარტიროსოვმა და ა. ჯიშიაშვესურმა), თბ. 1977, გვ.176 (ჯუართა აპყრობ-აჲ), გვ. 135.

40 წმ. კირსურე იერუსალიმელი, მკუდრეთით აღდგომისათვის უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესა. კლარჯული მრავალთაჲი (ძველი ქართული მწერლობის ძეგლები XII), ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკვლევა დაურთო თამსურა მგალობლიშვესურმა, თბ., 1991 წ. გვ. 239.

საგარეჯოს “პეტრე-პავლეს” ტიმპანის, უფლის დიდების კომპოზიციებში მაცხოვარო, მთავარანგელოზებთან ერთად, ძირიდან ამოზრდსური ფოთლის თუ მარეუქისებრ, მედალიონისებრ წრიულ ელორტშია მოთავსებული, რაც ერთგვარად, მეტად ზოგადი “სქემით”, ასოციაციურად, პოსტბიზანტიურ ხანაში ძალზე გავრცელებულ კომპოზიციას – “ქრისტე ვენახზე” – მოგვაგონებს. საყურადღებოა, პ. კესლერის მოსაზრება ამ სცენის (“ქრისტე ვენახზე”) იკონოგრაფიის წარმომავლობის შესახებ. როდესაც იგი ღურა ევროპოსის სინაგოგაში თორის ნიშის თავზე ვენახის სახით გამოსახული სიციცხლის ხეზე საუბრობს, “იესეს ძირის” (“ქრისტე ვენახზე”) კომპოზიციას ამ გამოსახულების გვიანდელ ვარიანტად მიიხსენებს.⁴¹ აყვავებული იესეს ძირს (“და გამოვიდეს კუერთხი ძირისაგან იესესა და ყუავსური ძირისაგან აღმოვდეს” (ესაია II, 1). წმ. პავლე მოციქულიც აღდგომის ხატად ასახელებს: “და მერმე ესაია იტყვს: და იყოს ძირი იგი იესესი, და რომელი – იგი აღდგომად არს მთავრად წარმართთა” (პრომაელ. 15,12). ნერგს არის ქრისტე შედარებული აღდგომის საკითხავშიც: “უფალო, წინა-გამოსახა სასწაული შენი მამათ მთავარმან იაკობ წუერსა ზედა კუერთხისასა, თაჟუანის-ცემითა გუაჟწყებდა მერმისა მის გამოწინებასა, რომელსა ზედა ჯუარს-გაცუეს ნერგი ცხოველი”.⁴² თუ ანანურისა და საგარეჯოს ტიმპანის გამოსახულებები, რამდენადმე, “ქრისტე ვენახზე” – კომპოზიციას გვაგონებს, ყინცვისის “გიგოს საყდრის” ტიმპანის უფლის დიდების გამოსახულება უფრო ქრისტეს ფიგურით ჩანაცვლებული განედლებული ჯვრის სახებასთან ასოცირდება (“ჯუარმან გამოიღო ნაყოფი სიწმიდისა”).

ამდენად, ტიმპანის სცენაში ერთდროულად გადმოცემულია ანგელოზთაგან უფლის სამარადუამო, დაუსაბამო და უსასრულო დიდება და, ამავდროულად, ცხორების ხედ და ცხორების წყაროდ (ფს. 35,9-10) გააზრებული ქრისტე, ვითარცა “ქრისტე დაუჭნობელი” აღდგომის ტრიუმფისა და სამოთხის (მის ორსავ მხარეს მტრედებიც გამოისახებიან), საუკუნო სასუფეველის მარადიულობის ხატებას წარმოაჩენს. მას სახითმეტყველებითად უშუალოდ უკავშირდება ტიმპანის თავზე ირმის გამოსახულება, როგორც “სიციცხლის წყაროსთან” მდგომი, და აღმოსავლეთ ფასადზე ერთგვარად ჯვრის ქვედა მკლავის მსგავსად გამოსახული, ვიწრო სარკმლის (ვითარცა სინათლის წყარო, შეიძლება იგი ჯვარსაც ენაცვლება) ქვეშ მოქცეული დრაკონი (სურ.10), რომელიც ბოროტების დათრგუნვას უნდა განასახიერებდეს, რასაც ანანურისა და საგარეჯოს სკულპტურაშიც ვხვდებით. ყურადსაღებია ტაძრის ინტერიერში შემორჩენსური კანკელის ფრაგმენტებიც, სადაც მთავარანგელოზის ფრონტალური ფიგურაა გამოკვეთსური. სხიერისა (X ს.) და ღაღამის (XIV ს.) კანკელებზე წარმოდგენსური მთავარანგელოზების მსგავსად, შესაძლოა “გიგოს საყდრის” მთავარანგელოზიც (ან მთავარანგელოზები) სრულად ვერ შემორჩენსური კანკელის რელიეფური გამოსახულებების ესქატოლოგიური ხასიათის კონტექსტში იყო ჩართული.

საყურადღებოა, რომ გვიანი შუა საუკუნეების რელიეფური სკულპტურის მხატვრული სტესური ისევეა არაერთმნიშვნელოვანი და არაერთგვაროვანი, როგორც ამ ეპოქის, რიგ შემთხვევებში, არატიპიურ - არაორდინარული, სიმბოლური მრავალასტიალობით დატვირთული, ძნელად “წასაკითხი” - იკონოგრაფია.

სამთავე ეკლესიის გარეპირის რელიეფური სამკაული კედლის სიბრტყეზე საკმაო ოსტატობითაა განთავსებული და ორგანიზებული: ფასადებზე მკაცრად დაკული სიმეტრიულობა, თავისებურად მოწესრიგებულია პროპორციები, ცოცხალია

41 H. L. Kessler, *dasax. naSr. gv.* 159 (Sen. 25).

42 ჰილ-ეტრატის იადგარი, თბ. 1977, გვ. 119.

მასშტაბისა და “სიერცის” განცდა, აშკარაა დეკორატიულობის განვითარებული გრძნობა და გარკვეულწესურად მხატვრული ნაწარმის მთლიანობა – კანონზომიერება – ეს ნიშნები კი, ახლად აღორძინებული საფასადო მონუმენტური სკულპტურის თავისებურ ხასიათს ცხადყოფს, თუმცა მონუმენტურობის ცნება, ახლა უკვე (XI ს.-თან შედარებით) სხვაგვარი “ელფერიტა” და აზრით იმოსება. აქვე შესანიშნავი ეპოქის ვერ გამოამუშავებული ერთიანი სტრუქტურისთვის დამახასიათებელი სტრუქტურული “სიჭრელე”, ზოგ შემთხვევაში ეკლექტიურობაც: ერთიმეორის გვერდით ჩუქურთმის მრავალგვარი სახის მექანიკურად გამოყენება, ფიგურული გამოსახულებებისთვის ერთდროულად სხვადასხვა ნიმუშთა მოხმობა. სკულპტურული ძიებები, რომელნიც ქართულ პლასტიკაში, პრაქტიკულად, XI საუკუნის შუა ხანებში წყდება, არც ახლა (XVII-XVIII სს.-ში) ხდება გამოცოცხლებული შემოქმედებითი ძალების მთავარი მამოძრავებელი (არც საფასადო სკულპტურაში და არც მცირე ფორმის ქვის რელიეფურ და ჭედურ ხელოვნებაში). ქართული შუა საუკუნეების შემოქმედებითი იმპულსებისა და შთაგონების წყაროდ დასახული ბრწყინვალე ეპოქის (X-XI სს.) ნაწარმოებთა რემინისცენციები, ვერ “უზრუნველყოფს” “რეტროსპექტული” ეპოქის ხელოვნების კლასიკურ ხანასთან მიახლოებას, მით უფრო განმეორებას. მიუხედავად გაუბრალოებული ფორმებით მეტყველებისა, გამოსახულებათა სტრუქტურული არაერთგვაროვნებისა, ჩუქურთმათა ორნამენტულ სახეთა სიჭრელისა, ფასადებზე გამოსახულებები მაინც ერთიანად შეკრულ, რაც მთავარია, იდეურად, შინაარსობრივად გამთლიანებულ დეკორს ქმნის.

ამგვარად, განხსურულ ეკლესიათა საფასადო რელიეფები შუა საუკუნეების მქანდაკელობის ტრადიციის უწყვეტობასა და სახითმეტყველებითად როული პროგრამების შექმნის შესაძლებლობებს ცხადყოფს. ისინი ამდიდრებენ შუა საუკუნეების მონუმენტური სკულპტურის მხატვრულ სახეთა სისტემას და წარმოასწავს ქართული საფასადო მქანდაკელობის ტრადიციის მდგრადობას გვიან შუა საუკუნეებშიც.

Catherine Kvachatzadze

To the Interpretation of the Late Medieval Facade Sculpture Programmes

Active striving towards the cultural and spiritual revival in the 17th-18th cc., which was named “Silver Epoch” or “Revival Epoch” by K. Kekelidze in connection with the contemporary literature, is also discernible in the Georgian sculpture. From the first quarter of the 11th c. onwards, facade sculpture is, mainly, limited to the individual figure reliefs (images of the Saints, animals, birds, heads), which are not united in a single system. Exceptional in this respect is a group of the 17th and 18th cc. churches – Ananuri (1685), Sagarejo church of Stt. Peter and Paul (ca. 1712), “Gigas Sakdari” in Kintsvisi (17th c.). In Ananuri and Sagarejo churches entire facade composition is united by the enormous eschatological Crosses (unparalleled before) with the Old and New Testament motifs carved under their arms, which form a well thought off programme.

Most lavishly decorated is the south facade of Ananuri church, where the universal knowledge embodied in the symbols is expressed through the laconic and conventional language – Genesis, the Fall – Sacrifice on the Calvary – Resurrection (?). In Ananuri, the Cross, as a cosmic

axis is indicative of the Second Coming – it suppresses the dragon, at the same time, piercing it, i.e. “suppressing with death”, bringing Salvation to the mankind. The Paradise – is linked with the Tree of Life, Cherubim and Seraphim, guards of the Cross (lions, defeated by its power), it is flanked by the Trees of Life (Old Testamental prefigurations of the Cross) accompanied by the Archangels, at the bottom of Trees of Life are stags (a motif of oldest origin in the Georgian culture) – images of the Saved, while doves and animals (symbols of the Redeemed) are eating pomegranates and grapes (again, Old Christian symbols of the Salvation). Here, one might seem likely to deal with the combined image of the Garden of Eden, Heavenly Paradise and New Jerusalem, all the more that idea of Second Coming is echoed by the image of St. Nicholas – intercessor for the mankind during the Last Judgement – in the summit of the facade and the Glorification of the Saviour by the Angels in the south tympanon – indicative of the Incarnation – Salvation in the Paradise (it is noteworthy that the Last Judgement is represented in the interior, on the south wall, which is quite rare in the Georgian mural painting). Ascension of the Cross on the north facade, Crowned Virgin and Child within the Paradise on the west facade and a composition of the three Crosses of Calvary on the east facade are all linked with the Second Coming theme. Here south facade is the Gate to Paradise, obtained through the Passion of Christ – it is noteworthy that the church was consecrated to the Dormition of the Virgin, “Leader to the Paradise” and was oriented towards the cathedral of Mtskheta, perceived as the New Jerusalem; as evidenced by the preserved data, for a certain spell Ananuri church would shelter the particles of the Holy Cross and the Cross of St. Nino.

In the Sagarejo church of Stt. Peter and Paul the key element of the programme elaborated in similarity to Ananuri, is the Cross. It is also suppressing the dragon, is accompanied by the Seraphim, but placed on a stepped base it is perceived as a Calvary Cross, while heads of Adam and Eve below it are indicative of the Harrowing of Hell; heavenly bodies above the Cross should bear implication on Christ – the Sun of Truth, turning the composition into an image of Resurrection; at the same time, the heavenly bodies are “looking” eastwards, from where the Messiah is to expected to emerge (besides, they might also be “witnesses” of the Crucifixion). South tympanon bears a Theophanic composition, akin to that of Ananuri, while the west portal bears clear evidence that Georgian craftsmen were quite skilled in the “Selchuk” ornamentation.

Far more modest decoration of the Kintsvisi “Gigos Sakdari” represents the same concept: on the west facade, an original version of Christ in Majesty – Christ without the crossed nimbus emerging from sprouts, i.e. here He has replaced the Flourishing Cross, being directly linked with the Tree of Life; similar to Ananuri and Sagarejo, links with the image of “Christ – the Vine” and Tree of Jesse. As the Saviour and Source of Life this image is linked with the doves (on the tympanon) and stags (above it), while on the east, the window (source of light, maybe, replacing the Cross) is suppressing the dragon; it seems likely that the relief of the Archangel (imitating 10th-11th cc. chancel-barrier plaques) preserved from the chancel-barrier should also had born eschatological meaning. However, these facade compositions are quite retrospective in character and stylistically heterogeneous.



სურ. 1. ანანურის სამხრეთი ფასადი



სურ. 2. ანანურის სამხრეთი ფასადი. ფრაგმენტი



სურ. 3. ანანურის სამხრეთი ფასადი. ფრაგმენტი



სურ. 4. ანანურის სამხრეთი ფასადი. ტიმპანი



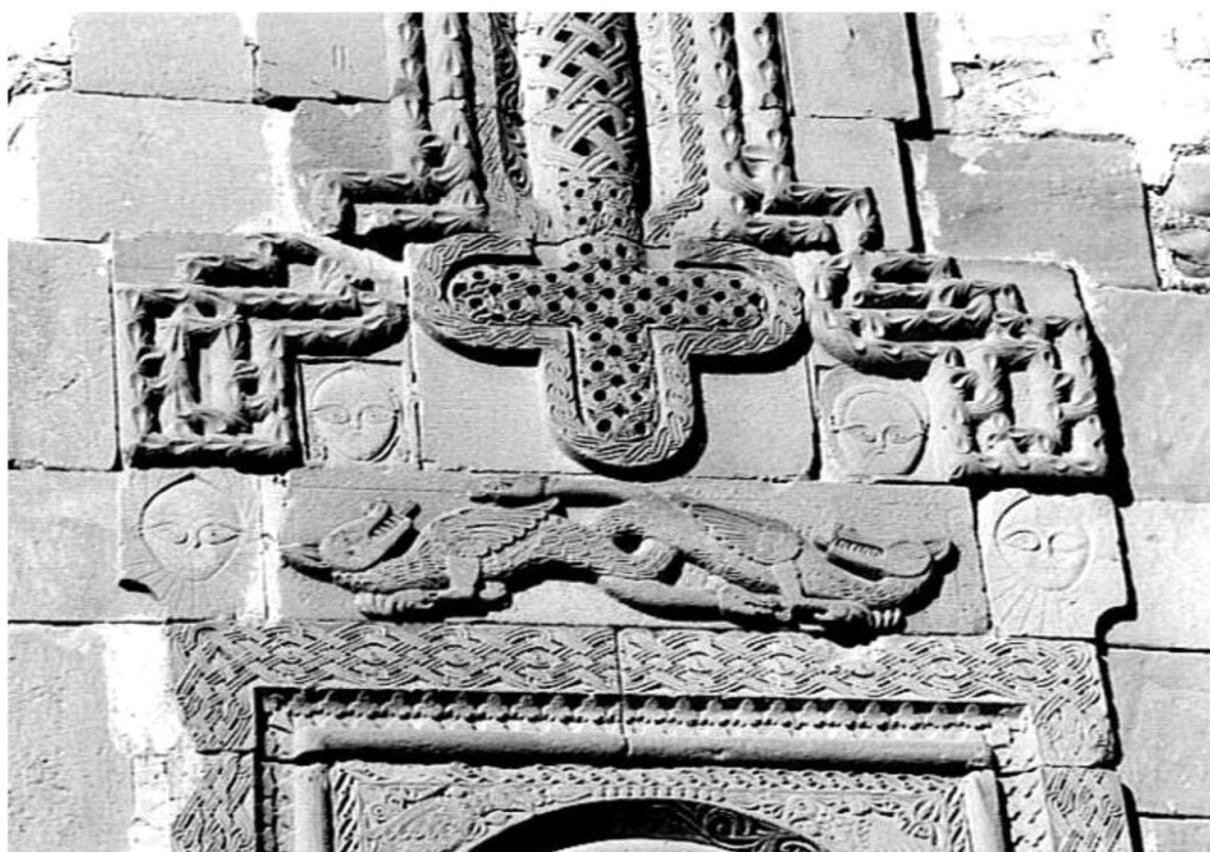
სურ. 5. ანანურის სამხრეთი ფასადი.
წმ. ნიკოლოზის რელიეფური გამოსახულება



სურ. 6. ანანურის დასავლეთი ფასადი. ჩვილადი ღმრთისმშობლის
გამოსახულება



სურ. 7. საგარეჯოს პეტრე-პავლე.
აღმოსავლეთი ფასადი



სურ.8. საგარეჯოს პეტრე-პავლე. აღმოსავლეთი ფასადი. ფრაგმენტი



სურ. 9. ყინცვისის გიგოს საყდარი.
დასავლეთი ფასადი. ტიმპანი



სურ. 10. ყინცვისის გიგოს საყდარი.
აღმოსავლეთი ფასადი

**ქართულ ხელნაწერ წიგნში გამოყენებული ოქრო
(დამზადების წესი, ტერმინოლოგია)**

მდიდრულად შემკული ხელნაწერი წიგნის შექმნისას თითქმის ყოველთვის გამოიყენებოდა ოქრო – რბილი და ძლიერ პლასტიკური, ყვითელი ფერის ძვირფასი ლითონი (ნიკო ნუბინაშვილის განმარტებით „უძვირფასესი მეტალი, ფერით ყვითელი და მძიმე“).¹ ოქროსაგან ამზადებდნენ სამწიგნობრო ხელოვნებაში ფართოდ გამოყენებულ ფურცლოვან ოქროს და საწერ-საღებავს,² რითაც წერდნენ საზედაო ასოებს, სათაურებსა და დასაწყისებს, რიგ შემთხვევაში ტექსტის გარკვეულ ნაწილს, იშვიათად ანდერძ-მინაწერებს. ძირითადად ის გამოიყენებოდა წიგნის დეკორატიულ მხატვრობაში ფონის შესაქმნელად, მრავალი ორნამენტული დეტალის დასამუშავებლად, XVII-XVIII საუკუნეების ფართოდ გავრცელებული, ფერადებით დახატული სწორი, გეომეტრიული ფორმის ოთხკუთხედი წარწოხ, ჯახულის³ შესაქმნელად, რომელშიც ნაწერილი იყო ტექსტი და სხვა (მაგ. ადიშის ოთხთავი, 897 წ.;⁴ H-1346, 978 წ.; A-40, X-XI სს; A-87, XI ს; A-484, 1054 წ.; S-962, 1054 წ., A-92, XI ს.; Q-908, XII ს.; იენაშის ოთხთავი, XII ს.;⁵ A-496, XII ს.; Q-899, XII-XIII სს.; A-1335, XII-XIII სს „ოქროს ოთხთავი“;⁶ A-488, XV ს.; A-351, 1494 წ.; A-401, 1514 წ.; S-1247, XVII ს.; H-54, XVII ს.; A-123, XVII-XVIII სს.; A-398, XVIII ს.; H-342, 1661 წ.; H-98, 1681; A-198, 1696; Q-261, XVII ს.; H-16, 1691 წ.; A-1193, XVII-XVIII სს.; Q-326, XVII-XVIII ს.; A-1095, XVIII ს.; A-398, XVIII; S-954 (დ) XVIII-XIX და სხვა).

ოქროსაგან დამზადებული საწერ-საღებავის აღმნიშვნელ ტერმინად ქართულში ძირითადად ოქრომელანი, ოქროს მელანი, შედარებით იშვიათად კი ოქროს იხმარებოდა; 1007-1008 წლებში გადაწერილი ხელნაწერის (Ath.13) 47v-ზე ასეთი სახის მინაწერია: „დავწერე წერილი შეუნიერი მელნითა ოქროსხათა“;⁷ XI საუკუნის ალავერდის ოთხთავზე (A-484) დართულ ანდერძში, კაცხის ღმრთისმშობლის მონასტრისათვის შეწირულ ნივთებს შორის აღნიშნულია: „შეწირე ოთხთავი ერთი სრული და გამოკრებული, ზანდუკითა და კამართა, შიგან წმიდანი მახარებელნი ოქრო მელნითა დაწერილნი და ყოველი ასომთავარი ოქრო მელნითა დაწერილნი“.⁸

ელ. მაჭავარიანის განმარტებით, მოტანილ ანდერძში ოქრომელანთან ერთად

1 ნ. ნუბინაშვილი, ქართული ლექსიკონი რუსული თარგმანითურთ, თბ., 1961, გვ. 325.

2 ამ სახელწოდებით მოიხსენიებს ივ. ჯავახიშვილი ყოველგვარ საღებავს, რომელიც ეტრატზე ან ქაღალდზე კალმით წერის დროს გამოიყენებოდა, იხ. ივ. ჯავახიშვილი, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტ. IX., დამწერლობათმცოდნეობა, ანუ პალეოგრაფია, თბ., 1996, გვ. 53-54.

3 მოხაზრება, რომ „ჯახული“ წიგნის შემკულობის აღმნიშვნელი ტერმინია და ტექსტის გარემომცველ, ფერადებით დახატულ წარწოხ უნდა ნიშნავდეს, გამოთქმული აქვს ივ. ჯავახიშვილს, იხ. დასახ. ნაშრ., გვ. 83.

4 დაცულია მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

5 დაცულია მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში.

6 „ოქროს ოთხთავი“, იმერეთის თავადის, გიორგი აბაშიძის მიერ, იერუსალიმის უფლის საფლავისთვის შეწირული, დაცულია ტაძრის საგანძურში, საუკულო დღესასწაულები და პირველი თავის გარკვეული ნაწილი შესრულებულია ოქრომელნით.

7 ხელნაწერის ფოტოპირი დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში.

8 ანდერძი სრული ტექსტით გამოქვეყნებულია, იხ. ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, თბ., 1986, A II, გვ. 214.

ნახმარი ტერმინი „დაწერილი“, მახარებელთა გამოსახულებებისა და საზედაო ასოების მრავალშრიანი საფერწერო ტექნიკით მხატვრულად შესრულებას, მოხატვას გულისხმობს, ამიტომ, ოქრომელანი ანდერძში საღებავის მნიშვნელობით უნდა გავიგოთ.⁹ კ. დანელიასა და ზ. სარჯველაძის „ქართულ პალეოგრაფიაში“, „ოქრომელნითა დაწერილი“, „I შემთხვევაში ნიშნავს ოქრონარევი საღებავით დახატულს, II შემთხვევაში კი – ოქრონარევი მელნით დაწერილს“.¹⁰ ამასთან დაკავშირებით გვინდა თავიდანვე აღვნიშნოთ ერთი მნიშვნელოვანი ნიუანსი: დამზადებისა და შედგენილობის თვალსაზრისით, საღებავ ოქრომელანსა და საწერ ოქრომელანს შორის არანაირი განსხვავება არ არის. ისინი ერთმანეთისაგან მხოლოდ კონსისტენციით განსხვავდებოდნენ, რადგან მოხატვა ხდებოდა ფუნჯით, ხოლო ასონიშნების დასმა – კალმით, ამიტომ საღებავი ოქრომელანი საწერ ოქრომელანთან შედარებით კონცენტრირებული, ბლანტი იყო. საწერი ოქრომელანი კი, განსაკუთრებული, დენადი.¹¹ აქვე აღვნიშნავთ, რომ ოქრომელანისთვის, ისევე როგორც შავი ან წითელი საწერ-საღებავისთვის, ცალკე კალამი არსებობდა. ამ მხრივ საინტერესოა მესტიის ოთხთავის მათე მახარებლის მინიატურა. წმ. მათე მახარებელი, როგორც სახარების ტექსტის ავტორი წარმოდგენილია გადამწერის როლში – ზის სამეშაო მერხის წინ, მუხლზე უდევს ფურცელი და ხელში უჭირავს კალამი, შავად შეფერილი წვერით. მაგიდაზე სხვადასხვა შრომის იარაღებთან ერთად (ფარგალი, დანა, სამელნე და სხვა), დევს კიდევ ორი კალამი; ერთი წითლად, ხოლო მეორე ოქროსფრად შეფერილი წვერით.¹²

კათოლიკოს ეფთვიმე სავეარელიძის ბიჭვინტის ეკლესიისადმი შეწირულობის წიგნში (1600 წ. ახლოს) აღნიშნულია: „შეწირე მე ერთი ოქროს კონდაკი, ოქროს მელნით დახატული“,¹³ ტერმინი „ოქროს მელანი“ გვხვდება აგრეთვე XV- XVIII საუკუნეების ლიტერატურულ ძეგლებში, კერძოდ „შაჰ-ნამეს“ ქართულ ვერსიებში და „რუსუდანიანში“: „ერთი გონიარი მწიგნობარი იკმოძინა შარიართანა. ოქროს მელნითა სურნელისა სულითა კელმწიფესა ფრიდონს წინა წიგნი დაწერეს“,¹⁴ „მოვარესავით ოქროს მელნით ნაწერი იყო სრაზედა“,¹⁵ „წავიდნენ და ოდეს შევიდნენ ნახეს შესავალსა კარსა ოქროს მელნითა ნაწერი“,¹⁶ XI საუკუნის (A-92), w.m. გრიგოლ ღვთისმეტყველის კრებულში 128v-ზე, ტექსტის ბოლოს გადამწერის მიერ ასეთი მითითებაა: „თავეები დამიტეობია, ოქროდთა დასვი“,¹⁷ ვანის ოთხთავზე (A-1335, XII-XIII სს.) დართულ მხატვრის ანდერძში აღნიშნულია: „ქ. ოქროთი მოიწერა ეს წიგნი მიქელ ოქროთმწერლის კორესელის მიერ“,¹⁸

9 ელ. მაჭავარიანი, ძველ ქართულ ხელნაწერ წიგნთა შემკულობის აღმნიშვნელი ზოგიერთი ტერმინის შესახებ, პალეოგრაფიული ძიებანი, II, თბ. 1969, გვ. 111-113.

10 კ. დანელია, ზ. სარჯველაძე, ქართული პალეოგრაფია, თბ., 1997, გვ. 292.

11 იგივე შეიძლება ითქვას სინგურის, სურინჯის, ჟანგაროს და სხვა საწერ-საღებავების შესახებ.

12 იხ. მესტიის ოთხთავი, დაცულია მესტიის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმში

13 ქართული სამართლის ძეგლები, ტომი III, თბ., 1970, გვ. 387.

14 შაჰ-ნამე, ქართული ვერსიები, ტ. II, თბ., 1934, გვ. 438.

15 შაჰ-ნამეს ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები, ტ. I, თბ., 1916, გვ. 510.

16 რუსუდანიანი, ილ. აბულაძისა და ივ. გიგინეიშვილის რედაქციით, თბ., 1957, გვ. 453.

17 პალეოგრაფიული ტერმინი – „ახოს დასმა“ განმარტებული აქვს მ. სურგულაძეს, რომლის მისედედთაც „კალმის მოსმას“ „კალმის მოვლება“ ან „მოქცევა“ ეწოდებოდა, ხოლო ახოს დაწერას – „ახოს დასმა“, იხ. მ. სურგულაძე, ძველი ქართული პალეოგრაფიული ტერმინები, თბ., 1978, გვ. 53. ანდერძი გამოქვეყნებულია, იხ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, ტ. I, თბ., გვ. 328; გრიგოლ ნაზიანზელის თხზულებათა შემკველ ქართულ ხელნაწერთა აღწერილობა, თბ., 1988, გვ. 82.

18 ანდერძი გამოქვეყნებულია, იხ. თ. ყაუხჩიშვილი, ზოგი ქართული ხელნაწერის ბერძნული მინაწერები, მიმამხილველი, ტ. II, თბ., 1951, გვ. 455.

ოქროსაგან დამზადებულ საწერ-საღებავთან დაკავშირებით საუკრადდებუ ცნობას გვაწვდის Sin. 50 ხელნაწერზე დართული ანდერძ-მინაწერები, სადაც დავით გარეჯისა და მცხეთის წმ. ჯვრის მონასტრის კუთვნილ საეკლესიო ნივთებს შორის ნახსენებია სახარებაჲ ოქროწყლისაჲ და ოქრო-წყლითა დაწერილი ხატჲ: „იადგარნი (სია) წიგნთა ზედა ზედნელთაჲ: ბეჭდულნი 24 და სხუაჲ წიგნი – 30; ოთხი თავი – 3, პავლშ – 3, გრიგოლი – 1, ნინოსი – 1, სახარებაჲ ოქროწყლისაჲ – 1“; ... და ჯუარცჳმაჲ ტილოსა ზედან ოქრო-წყლითა დაწერილი ხატჲ, დებორა სამშვილდეჲ დედოფლისა შეწირული, რომელმან სამშვილდისა ეკლესიაჲ აღაშენა განსრულებით”.¹⁹

მოტანილ ანდერძ-მინაწერებში ოქროწყალი ორჯერ არის ნახსენები. პირველ შემთხვევაში იგი სახარებასთან ერთად არის ნახმარი და სამწიგნობრო ხელოვნებაში გამოყენებულ, ოქროსაგან დამზადებულ საწერ-საღებავს უნდა ნიშნავდეს. რაც შეეხება მეორე შემთხვევაში ნახსენებ ოქროწყალს, იგი ეფიქრობთ ოქროსაგან დამზადებულ საღებავს გულისხმობს, რითაც, როგორც ანდერძ-მინაწერიდან ჩანს, ტილოზე ჯვარცმის გამოსახულება მოიხატა.

Sin. 50 სინას მთის ახლად აღმოჩენილი კრებულია, რომელშიც გაერთიანებულია „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ და „ახურელ მამათა ცხოვრების წიგნები“ თვითონ ხელნაწერი X საუკუნით თარიღდება, მაგრამ გადმოწერილია უფრო ადრეული ხელნაწერიდან. გადამწერს ტექსტის წერისას ტექსტებში ნაურთავს ძველი ხელნაწერის ანდერძ-მინაწერებიც, ამდენად შეიძლება ითქვას, რომ „ოქროწყალი“ ოქროსაგან დამზადებული საწერ-საღებავის ყველაზე ადრეული ტერმინია, რომელიც X საუკუნეზე ადრეულად უნდა მივიხსნოთ, იგი ჯერ-ჯერობით მხოლოდ Sin. 50-ში გვხვდება.

ოქრომელანის დასამზადებლად გამოიყენებოდა მეტალი (ოქრო), ამიტომ იგი პირობითად შეიძლება მივაკუთვნოთ მეტალური მელნების ჯგუფს. ოქრომელნის დამზადების პროცესი აღწერილია შუა საუკუნეების დასავლეთევროპულ, ახლო აღმოსავლეთისა და სომხურ ტრაქტატებში. მის დასამზადებლად ჯერ ხდებოდა მეტალური ოქროსაგან დისპერსული ოქროს ფხვნილის მიღება, ხოლო შემდეგ მისი შერევა წებოვან, შემაკავშირებელ ნივთიერებასთან (გუმარაბიკი, თევზის ბუშტის ან პერგამენტის წებო).²⁰ ზოგჯერ ელასტიურობის მისანიჭებლად 2-3 წვეთ ეურძნის წვენს – ბადაგს უმატებდნენ, ხოლო ფერის გასაძლიერებლად – ზაფრანას ხსნარს.²¹ ოქროსაგან მელნის დამზადების ტექნოლოგია, როგორც აღვნიშნეთ, დისპერსული ოქროს შემკვრელ ნივთიერებასთან შერევას ითვალისწინებს. სირთულეს მხოლოდ მეტალისაგან დისპერსული ფხვნილის მიღება წარმოადგენს. ოქრო, როგორც ძალზე ჭედვადი ლითონი, არ ქუცმაცდება; მექანიკური ზემოქმედებისას კი არ წერილმანდება, არამედ იზილება. ამიტომ ოქროს ფხვნილის მიღების ერთ-ერთი მეთოდის მიხედვით, იყენებდნენ არა მასიურ, არამედ ფურცლოვან ოქროს.

მის დასამზადებლად ძვირფასი მეტალის მცირე ზომის, წინასწარ გაბრტყელებულ ნაწილებს აწყობდნენ კარგად დამუშავებული, გლუვი ზედაპირის მქონე, თანაბარი

19 Le nouveau manuscrit Georgien Sinaitique № 50, Edition en fac –simile, introduction par Z. Aleksidze, trduite du Georgiene par J. P. Mahe, Louvain, 2001, გვ. 29, 56.

20 Манускрипт Ираклия об искусствах и красках римлян VIII – IX вв., перевод А. В. Винера и Н. Е. Елисеевой, сообщения ВЦНИЛКР, М., 1961, гл. 23. Манускрипт Теофила, Записки о разных искусствах, (перевод с латинского), сообщения ВЦНИЛКР, М., 1962, вып. 7, гл. 50, 91, 94. А. Х. Арутюнян, Краски и чернила по Древне-Армянским рукописям, Ереван, 1941, гл. 74. Казиев А. Ю., Художественно-технические материалы и терминология средневековой книжной живописи, каллиграфии и переплетного искусства, Баку – 1966, гл. 64-66.

21 А. Ю. Казиев, დასახ. ნაშრ., გვ. 64-65.

ზომის პერგამენტის ნაჭრებს შორის, ათავსებდნენ ბრტყელ ქვაზე და შემდეგ სპეციალური, ფართო თავიანი ტყვიის ჩაქუნით ბეგავდნენ უთხელესი ფურცლების მიღებამდე.²² ასეთი წესით მიღებული ოქროს თხელი ფენა, მასიური ოქროსაგან განსხვავებით, მექანიკური ზემოქმედების შედეგად ადვილად იფშვებოდა და ილესებოდა. ფურცლოვანი ოქროს დამზადების რეცეპტს ქართულ წერილობით წყაროებში ვერ მივაკვლიეთ, მხოლოდ ნიკო ნუბინაშვილს აქვს აღწერილი მისი დამზადების პროცესი და ისიც ძალზე ზოგადი და არაზუსტი სახით: „რა ოქრო გააწერილო თმაებზე, ეწოდების ოქროსთმა, რა თმა იგი განსტკიცო ბრტყელად, პქვიან სხეპლა ხოლო სხეპლა განფართოვებითი ფურცლებად არს ქანდა, ანუ ვარაყი“.²³ როგორც მოყვანილი მაგალითიდან ჩანს, ოქროს ფურცლის აღმნიშვნელი ტერმინებია, „ქანდა“ და „ვარაყი“. სულხან-საბა ორბელიანის მიხედვით, „ვარაყი სხეთა ენაა, ქართულად ქანდა პქვიან“.²⁴ ქანდა ოქროს ვარაყადვე აქვს განმარტებული. ვარაყი არაბულიდან შეთვისებული ტერმინია და ფურცელს ნიშნავს,²⁵ იგი „ან სპარსული გზით არის შემოსული ან თურქელისა - ვარაკ“.²⁶ რაც შეეხება „ქანდა“-ს, აკაკი შანიძე მას ასე გამმარტავს: „ქანდა არ არის ქართული, სპარსულია და ახალ სპარსულში „ნაჭრილს“ „შიგ შეჭრილს“ ნიშნავს, და მაინც არა მაქვს საფუძველი, რომ ეჭვის თვალით შევხედო სულხან - საბა ორბელიანის მტკიცებას, პირიქით უნდა ვთქვა, რომ „ფურცლის“ ანუ „ვარაყის“ მნიშვნელობით სპარსული „ქანდაც“ იხმარებოდა ჩვენში“.²⁷ ადრეული, XI საუკუნის წერილობითი ძეგლების მიხედვით, ფურცლოვანი ოქროს შესატყვია - *ოქროფურცელი/ოქროპეტალო*. ოქროფურცელი გვხვდება მელქისედეკ კათალიკოსის მცხეთის საყდრისადმი დაწერილში (1031-1033 წწ.); „და სხე(ა)ი ხატები ს(ა)როთი და *ოქროფურცლითა* დაწერილნი, ჩემნივე დასუენებულნი რიცხვით ნე“.²⁸ ხოლო *ოქროპეტალო* - პეტრიწონის ქართველთა მონასტრის ტიპიკონში (1083 წ.): „ხატნი ფიცრისანი, *ოქროპეტალოთა* და წამლითა შეუნიერად დაწერილნი“; „და სხუად ხატები შეშისად, *ოქროპეტალოთა* შეკაზმული, რიცხვთ ოცდა შვიდი“.²⁹

ვარაყი/ოქროს ვარაყი ქართულ წერილობით ძეგლებში მოგვიანებით,

22 Манускрипт Теофила, Записки о разных искусствах, (перевод с латинского), ВЦНИЛКР, вып. 7, М., 1962, გვ. 86-87., А. Ю. Казисв, დასახ. ნაშრ., გვ. 64.

23 ნ. ნუბინაშვილი, დასახ. ლექსიკონი, გვ. 325. იგივე განმარტება მოცემულია დ. ნუბინაშვილის ლექსიკონში, იხ. დ. ნუბინაშვილი, ქართულ-რუსული ლექსიკონი, თბ., 1984 გვ. 100.

24 სულხან-საბა ორბელიანი, ლექსიკონი ქართული, ტომი I, თბ., 1991, გვ. 254.

25 Varak - лист дерева или бумаги, Н. Д. Ягело, Полный Персидско - Аравско - Русский словарь, Ташкент 1910, გვ. 1738, Varak a. l. лист (дерева, бумаги, и пр.) 2. (или altin varak) тонкий слой золота, листовое золото, В. А. Гордлевского, Турецко-русский словарь, М., 1945, გვ. 650.

26 აკ. შანიძე, ოქროფორტლთა (მხატვრობაში ხმარებული ერთი შერყენილი ტერმინის გამართვისათვის). საბჭოთა ხელოვნება, 8, 1970, გვ. 51.

27 იქვე, გვ. 45.

28 ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი. ტომი I, შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ენუქიძემ, ე. სილოგავამ, ნ. შოშიაშვილმა, თბ., 1984, გვ. 23.

29 „ოქროპეტალო“, ოქროს ფურცლის, ოქროს ვარაყის მნიშვნელობით, განმარტებული აქვს აკაკი შანიძეს პეტრიწონის ტიპიკონზე დართულ ლექსიკონში, გვ. 185, აკ. შანიძე, თხზულებანი თორმეტ ტომად, ტომი IX, ქართველთა მონასტერი ბუღგარეთში და მისი ტიპიკონი, თბ., 1985, გვ. 68, 113. აღსანიშნავია, რომ პეტალო (πέταλον, лист, металлическая пластинка), ბერძნული სიტყვაა და ფურცელს, მეტალის ფირფიტას ნიშნავს, აკ. შანიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 186, И. Х. Дворецкий, Дрнегреческо-русский словарь, М., 1958., გვ. 1310. ასევე განმარტავს სულხან-საბა, „პეტალო, იღერკო ქარტახავით შექმნილი, მისივე განმარტებით იღერკო ეწოდების ოქროსა, ვერცხლსა, სპილენძსა და ყოველსა მისთანასა, იხ. დასახ. ლექსიკონი, ტ. I, გვ. 327, 621.

XVII საუკუნიდან გვხვდება, კერძოდ; მაღაქია კათალიკოსის ბიჭვინთისადმი შეწირულობის წიგნში (1616–1639 წწ.) აღნიშნულია „კონდაკი ოქროს ვარაყითა დაწერილი“;³⁰ შაჰ-ნამეს“ ქართულ ვერსიებში (უთრუთიან-საამიანი, პოეტური რედაქცია, XVII ს.), ასეთი ხატოვანი გამოთქმაა: „მისწერეს, ჯიმშედ მოიხმეს, მივა ფაიქი-მერენი, მიართვეს წიგნი ჯიმშედის, ვარაყ ნაწერი მეღანი“;³¹ „რუსუდანიანში“ (XVII ს.) ნახსენებია, „ოქროს ვარაყით დახატული ყუთი“;³² ეტრატზე, ქაღალდზე, შეკრული წიგნის ყდაზე, მთლილი წიგნის პირზე, სიგელის არშიაზე ვარაყის დაკერის წესები აღწერილია S-3721 ხელნაწერში (იხ. §§ 187, 238, 239, 240, 241, 242). იგი გადაწერილია რუსეთში ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ XVIII საუკუნის 40-იან წლებში, წარმოადგენს ვახტანგ VI-ის „წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის“ სრულ ტექსტს და მოიცავს იმდროინდელი პრაქტიკული ქიმიის თითქმის ყველა საკითხს.³³

ოქრომეღანის დამზადებასთან დაკავშირებით საინტერესო ცნობას გვაწვდის ფრანგი მოგზაური შარდენი, რომელმაც 1670-იან წლებში იმოგზაურა საქართველოში. მოგზაურობის დროს სარგებლობდა სპარსეთის ხელმწიფის ფირმანით, რომელიც დაწერილი იყო ოქროს, ცისფერი, წითელი და შავი ასოებით. ქართლის მეფე ვახტანგ V მოხიბლულა ფირმანის სილამაზით და ასლის გადაღება უბრძანებია. შარდენი, როგორც ფირმანის მფლობელი, როგორც ნახს, ესწრებოდა ოქროსა და სხვა ფერადი საწერ-საღებავების დამზადებასა და ასლის გადაღებას. აი, რას წერს იგი: „ოქროს ასოებით ისევე ლამაზად და წერილად წერენ, როგორც მეღნით; ამისთვის ოქროს ფირფიტებს ძალიან დიდხანს ფხვნიან მარმარილოზე, შემდეგ ფუნჯით აგროვებენ ოქროს, რომელშიაც როგორც მეღანში, ისე აწებენ კალამს. ასევე იქცევიან წითელი და სხვა ფერების მომზადების დროს, ყოველივე ამის გამო ნაწერი ფუნჯით შესრულებულს უფრო წააგავს, ვიდრე კალმისას“.³⁴ შარდენს აღწერილი აქვს ფურცლოვანი ოქროსაგან ოქრომეღნის დამზადების არასრული პროცესი. შარდენის ცნობა იმითაც არის საინტერესო, რომ მასში მოცემულია ოქრომეღნით წერის წესი. კერძოდ, „ოქროში, როგორც მეღანში, ისე აწებდნენ კალამს“. განსხვავებული წესი პქონდათ ახლო აღმოსავლეთის ქვეყნებში, იქაურ კალიგრაფებს ოქრომეღანი ფუნჯით გადააქონდათ კალმის წვერზე.³⁵

ამრიგად, შარდენის მონაცემების სახით გვაქვს, საქართველოში ფურცლოვანი ოქროსაგან ოქრომეღნის დამზადების, მართალია არასრული, მაგრამ ჯერ-ჯერობით ყველაზე ადრეული ცნობა.

ფურცლოვანი ოქროსაგან მეღნის მომზადების სრული რეცეპტი მოცემულია პლატონ იოსელიანის მიერ თარგმნილ და სვიმონ ტაბიძის მიერ 1835 წელს გადაწერილ Собр. Св. 22/17 ხელნაწერში. მოცემული რეცეპტი: „ვითარ ჯერ არს შემზადება ოქროსა ანუ ვერცხლის მეღანთა გაკეთება“. ვერცხლის მეღანი ქართულ

30 ქართული სამართლის ძეგლები, ტომი III, გვ. 499.

31 „შაჰ-ნამეს“ ანუ მეფეთა წიგნის ქართული ვერსიები, ტომი III, თბ., 1974, გვ. 86.

32 რუსუდანიანი, ილ. აბულაძისა და ივანე გიგინეიშვილის რედაქციით, თბ., 1957, გვ. 45.

33 ხელნაწერის ერთადერთი სრული ტექსტი დაცულია ხელნაწერთა ეროვნულ ცენტრში; – ვახტანგ VI, წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმიისა ქმნის, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს, შესავალი კომენტარი, ტერმინთა საძიებლები და ლექსიკონი დაურთეს თ. ენუქიძემ და ვ. კოკიაშვილმა, თბ., 1981, (გვერდები და პარაგრაფები მითითებულია ამ გამოცემის მიხედვით).

34 შარდენის მოგზაურობა სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებში, (ცნობები საქართველოს შესახებ), ფრანგულიდან თარგმნა, გამოკვლევა და კომენტარები, დაურთა მ. მგალობლიშვილმა, თბ. 1975, გვ. 329, 332.

35 А. Ю. Казисв, дахав. ნაშრ., გვ. 65.

ხელნაწერებში თითქმის არ იხმარებოდა, ფურცლოვანი ვერცხლი გამოყენებულა მხოლოდ ერთ, XVIII საუკუნის ხელნაწერში (H-16),³⁶ იგი წარმოადგენს ქართული დამწერლობით შესრულებულ სახარებას სპარსულ ენაზე, საყურადღებოა, რომ ფურცლოვან ვერცხლს ქართულში „პეტალო ვერცხლი“, „ვერცხლის ვარაყი“ და „თეთრი ვარაყი“ აღნიშნავდა. მაგ. პეტრიწონის ქართველთა მონასტრის ტიპიკონში (1083 წ.) სხვადასხვა საეკლესიო ნივთებს შორის აღნიშნულია „სხუა ხატი ერთი დიდი შეშისა, პეტალოთა ვერცხლითა შემოჭვდილი, წმიდისა გიორგისი“³⁷; ეახტანგ VI „ქიმის წიგნში“ კვითხულობთ: „... ვარაყი ოქროსი ან ვერცხლისა დააკარ და ბამბით დასტკეპნე“; „მოიტანე ყვითელი და თეთრი ვარაყი და თეგების პირის ტოლად დასტკერ“³⁸ „ვერცხლის წყალი გაქმენდილი 15 მისხალი ან ვერცხლის ვარაყი და ან დაქლიბული წმინდა ვერცხლი“³⁹.

ფურცლოვანი ოქროსაგან მელნის მომზადების რეცეპტი გამოქვეყნებული აქვს ელენე მაჭავარიანს,⁴⁰ ნვენ შევეცდებით მხოლოდ მისი ამომწურავი ანალიზი ჩავატაროთ.

რეცეპტის მიხედვით, პირველ სტადიაზე ოქროს ფურცლის თაფლთან ერთად ღვსავენ „მარმარილოს კალიტაზე ხაღესით“. გაღვსვა ამ შემთხვევაში, დაფქვას, დაწვრილმანებას ნიშნავს: „მოიღე ოქროს ფურცელი და ამასთანავე მკირვდი თაფლი და განღვსენით კარგად, ვითარცა მსგავსი მტერისა“. ამ შემთხვევაში მოცემულია ოქროს დაწვრილმანების „სველი“ მეთოდი, რომლის თანახმად დანაკარგის თავიდან ასაცილებლად (მაგ., პაერში გაბნეული ოქროს მტვერი), ღვსვის პროცესის დასასრულებლად და გასაადვილებლად ფურცლოვანი ოქრო იღვსებოდა სხვადასხვა თხევად ნივთიერებასთან ერთად. ღვსვის დროს თაფლის გარდა იყენებდნენ სუფთა განუზავებელ ღვინოს⁴¹ ან წებოვანი ნივთიერების წყალხსნარს.⁴² ოქროს დაწვრილმანების მშრალი მეთოდის თანახმად, ფურცლოვან ოქროს აქეცმაცებენ მშრალად დაფქვილ წებოვან ნივთიერებასთან ერთად, სპეციალურ ფილაზე ხის ჩაქუჩით.⁴³

მეორე სტადიაზე თაფლთან ერთად გაღვსილ ოქროს რეცხავენ ნელთბილი წყლით: „ხოლო შემდგომ შესრულებისა ღვსვისა, წმინდას მინას ჭურჭელში შეკრიბენ და ნელთბილ წყალში აღმორეცხნე, ესე ოდენ ჯერ რომელ ვიდრემდის გამოიწურებოდეს თაფლის წვენი“. ამ პროცესის შედეგად გაღვსილ ოქროს სცილდება თაფლი და მიიღება დისპერსული ოქროს სუფთა ფხვნილი.

მელნის მომზადების ბოლო სტადიაზე მიღებული ფხვნილის წყალხსნარს ურეკდნენ წებოვან ნივთიერებას: „ხოლო შემდგომ სამყოფი დაახსი ცივი წყალი წმინდა, შემდგომ ჩაავდევით მკირვოდენი ხის წებო (რუსულად ამ წებოს ეწოდების ვიშნეო – клей გასამაგრებლად“. ამ შემთხვევაში, შემკვრელ ნივთიერებად გამოყენებულია, ალუბლის ხის - *Prunus cerasus* მერქნიდან გამოუონილი გუმფისური ნივთიერება, რომელიც რუსულ წყაროებში „клей вишневы“ – ის სახელით არის

36 ხელნაწერებზე მეშაობისას, ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრის ფონდებში დაცულ კოლექციაში ფურცლოვანი ვერცხლით შემკულ სხვა ხელნაწერს ვერ მივაკელიეთ, თუმცა არ გამოვრიცხავთ მისი არსებობის შესაძლებლობას.

37 იხ. აკ. შანიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 118

38 ყვითელი ვარაყი ამ შემთხვევაში ფურცლოვან ოქროს უნდა ნიშნავდეს.

39 ეახტანგ VI, წიგნი ზეთების შეზავებისა და ქიმისა ქმნის, გვ. 129, 180, 184, 199.

40 ელ. მაჭავარიანი, დასახ. ნაშრ. გვ. 111.

41 Манускрипт Ираклия . . . გვ. 29.

42 А. Ю. Казиев დასახ. ნაშრ., გვ. 65.

43 იქვე, გვ. 65.

ცნობილი,⁴⁴ რეცეპტის ბოლოს მითითებულია მზა ოქრომელნის გამოყენების წესი, „შემდგომ ეშვით გაღვსე – ზემორე მელნით დაწერილი და თუ არ გაღვსეთ, ელვარე არ იქმნების“. „ეშვით გაღვსე“ ამ შემთხვევაში ოქრომელნით დაწერილი ტექსტის გაპრიალება, გაელვარებას ნიშნავს, რაც აუცილებელია, რადგან დისპერსულობის გამო ოქრომელნის მქრქალი, მოყავისფრო შეფერილობა აქვს,⁴⁵ გაპრიალების ანუ ეშვით გაღვსვის შემდეგ კი, იგი მასიური ოქროსთვის დამახასიათებელ ელფერსა და ბრწყინვალეობას იძენს.⁴⁶

ვახტანგ VI მონაცემების მიხედვით, გაპრიალება - გაელვარების აღმნიშვნელ ტერმინად „გაღვსე“-ის პარალელურად „გაუშვეს“ იხმარება. გასაელვარებლად ძირითადად ცხოველის კბილს, ეშვს ან სალივეტერთის (?) ქვას იყენებდნენ: „... ვარაყი დააფინე, თავის ნებად გააშრევ. მას უკან ეშვით გაღვსე და გაელვარდება“.⁴⁷ „წიგნის პირი რომ მოხთალო დანა წაუსვიდა წმინდად დაფხიკე. მერმე ცხენის კბილი იყოს, თუ ეშვით, ასე გაღვსე ის მოთლილი ქაღალდი, რომ ელვა დაიწყოს რახან გაშრეს, მოიტანე ძაღლის კბილი და წყნარ-წყნარა ღვსე დაუწყევ“;⁴⁸ „რომ გაშრეს, გაუშვე, ოქროსავით ბრწყინვალეობას დაიწყებს“;⁴⁹ „მერმე სალივეტერთის ქვით გაუშვე“;⁵⁰ „... წმინდად გარეცხილი ნადირალი სამყით გაღვსე“ და გააშრევ და გაუშვე“.⁵²

ფურცლოვანი ოქროსგან, ოქრომელნის დამზადებასთან დაკავშირებით საინტერესო მონაცემი გვაქვს ვახტანგ VI „ქიმიის წიგნში“. § 205 – ში, რომლის სათაურია, „დაწერა ქაღალდზე ერთი მელნით ორი რიგის გამოსენა“, სხვადასხვა მითითებებთან ერთად ვკითხულობთ: „თუ ვარაყით არშია გინდა, უნდა დასაწერად გაღვსილს ვარაყს ცოტა არჯახისი წყალი დაახსა, ისე დასწერო“.⁵³ მოცემული ფრაზა - „დასაწერად გაღვსილი ვარაყი“, ამ შემთხვევაში ფურცლოვანი ოქროსგან დამზადებულ ოქრომელნის ნიშნავს და გულისხმობს მელნის დამზადების სრულ პროცესს - ოქროს თხელი ფურცლის ანუ ვარაყის მექანიკურ დაწერილმანებას და შემდეგ შემკვრელ ნივთიერებასთან შერევას.

მეტალური ოქროდან ოქროს ფხენილის მიღება სხვა მეთოდითაც იყო შესაძლებელი: ოქროს ჯერ ქიმიური გზით ხელოვნურად ამყიფებენ, ხოლო შემდეგ მექანიკურად აწერილმანებენ. რადგან ოქროს პლასტიკურობა ძალიან მგრძნობიარეა ტყვიის მინარევის მიმართ, გამყიფება და მისი აღვილად დაფშვნა შესაძლებელია უკვე 0,15% ტყვიის მინარევის არსებობის დროსაც კი.⁵⁴ ოქროში ტყვიის მინარევის შეყვანისა და გამყიფებული ოქროს დაწერილმანებით ოქრომელნის მომზადების წესი

44 В. А. Щавинский, Очерки по истории техники живописи и технологии красок в древней Руси, М., 1935, გვ. 146.

45 სინათლის სხივი ოქროს ნაწილაკებზე დაცემის შედეგად სხვადასხვა მიმართულებით აირეკლება.

46 В. С. Ильенков, Курс химической технологии, СПб., 1857, გვ. 537.

47 ვახტანგ VI, დასახ. ნაშრომი, § 241, სულ ერთპირად ვარაყის დაკერა ქაღალდზედ გინდოდეს, რომ ოქროს ქაღალდი შეიქნას, გვ. 199.

48 იქვე, §236. მოთლილს წიგნის პირზედ ვარაყის დაკერა ასე უნდა, გვ. 197.

49 იქვე, §171. ოქროს ვარაყსავით რეინაზედ დაწერა, თუ დახატვა გინდოდეს, ასე უნდა, გვ. 173.

50 იქვე, §187. სპილენძზე ვარაყის დაკერა, გვ. 180.

51 „სამყით გაღვსე“ ამ შემთხვევაში გუმფისური ნივთიერებისა და ოქროს ფხენილის შერევას ნიშნავს.

52 იქვე, §180 ოქროს გაღნობა, გვ. 177.

53 იქვე, §205. დაწერა ქაღალდზე ერთი მელნით ორი რიგის გამოსენა, გვ. 184 185

54 Р. В. Чагунава, Вахтанг Багратиони и его труд по химии, Тб., 1984, გვ. 132.

აღწერილა X საუკუნის დასავლეთ-ევროპული ტრაქტატის ერთ-ერთ რეცეპტში – „როგორ უნდა დაეამზადოთ და ვწერთ ოქროთი“⁵⁵ რეცეპტის მიხედვით, გამლღვალ ტყვიას წყალში ასხამენ, შემდეგ კი ამ წყალს გამლღვალ ოქროს უმატებენ, რის შედეგადაც ოქრო მყიფე და აღვიდად ფშენალი ხდება.

მსგავსი ქიმიური პროცესი აღწერილია ვახტანგ VI „ქიმიის წიგნში“ (§124)⁵⁶. მართალია, ამ შემთხვევაში იგი მეღვინის დასამზადებლად არ არის გათვალისწინებული, მაგრამ უდაოდ იმსახურებს ყურადღებას, რადგან მასში დეტალურად არის აღწერილი დისპერსული ოქროს ფხვნილის მიღება. რეცეპტის მიხედვით, ნათლად ჩანს, რომ გამლღვალ ოქროსა და ტყვიის წყალში ჩასხმა, მათ ურთიერთშეხების მიზნით კი არ ხდება, როგორც ეს დასავლეთ-ევროპული რეცეპტის მიხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, არამედ აღვილი აქვს მეტალური ტყვიიდან წყალში ამ ლითონის გარკვეული რაოდენობით გახსნას და შემდეგ გახსნილი ტყვიის ოქროში გადასვლას. გამლღვალ ტყვიის წყალში ჩასხმის შედეგად ტყვიის მცირე რაოდენობა წყალში რჩება, ასეთ „ტყვია-შემცველ“ წყალზე გამლღვალ ოქროს დამატებისას, ტყვია ერევა ოქროს და როგორც რეცეპტშია ნათქვამი „მიწასავით შეიქმნება“.

ოქროს გამყიფებასთან დაკავშირებით ვახტანგ VI სახელმძღვანელოში მეორე რეცეპტიც გვხვდება სათაურით – „გაფოლადება ოქროსი“ (§62)⁵⁷.

გაფოლადებაში ოქროს გამყიფება იგულისხმება. ამ შემთხვევაში ოქროში ტყვიის მინარევის შეყვანა გამდნარი ოქროს ტყვიის ჟანგთან – მურდასანგთან უშუალო ურთიერთქმედებით ხდება, რის შედეგადაც ოქრო „ასე გაფოლადება, კვერი რომ დაჰკრა, დაიფშენილება“.

დისპერსული ოქროს ფხვნილის მიღება ქიმიური მეთოდითაც არის შესაძლებელი. ამ მხრივ საინტერესოა ვახტანგ VI წიგნში მოცემული ორი პარაგრაფი - §180 და §260.⁵⁸ პირველ პარაგრაფში აღწერილია ოქროს ვერცხლისწყალში გახსნით ამაღვამის მიღება, რომელსაც გოგირდის ფხვნილი ემატება. ამ ნარევის ახურებენ ვერცხლისწყლისა და გოგირდის მოცილების მიზნით. მაღალ ტემპერატურაზე ვერცხლისწყალი ორთქლის სახით, ხოლო გოგირდი ნაწილობრივ ვერცხლისწყალთან რეაგირების შედეგად მიღებული ვერცხლისწყლის სულფიდის, ხოლო ნაწილობრივ გამოწვის შედეგად წარმოქმნილი SO₂ - ის სახით გამოიყოფა აირად ფაზაში.⁵⁹ საბოლოოდ გვრჩება ყვითელი ფხვნილი, რომელიც საგულდაგულოდ ირეცხება და იღვსება წებოვან ნივთიერებასთან ერთად: „რაც იმ ქოთანში ყვითელი დარჩეს, ის გამოფხიკე ნიჟარაზედ და წელით სამჯერ გარეცხე და ის წმინდად გარეცხილი ნაძირალი სამყით გაღვსე და გააშრე და გაეშეე ბოლო ფაზა – „გააშრე და გაეშეე“, უკვე ქაღალდზე ან ეტრატზე დაწერილ ოქრომელანს შეეხება, რომლის გაღვსვა - გაელვარება ანუ „გაეშეება“, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ აუცილებელია გაშრობის შემდეგ.

მეორე პარაგრაფში (§260) მოცემულია ოქროს დაწერილმანების მეტად საინტერესო მეთოდი. თავდაპირველად ოქრო იხსნება „ოქროს გამდნობ თაზაფში“ ე. ი. სამეფო წყალში (HNO₃, 3HCl), შემდეგ მიღებული ხსნარით იელინდება დოლბანდი, რომელსაც აშრობენ, წვავენ და ნამწვავს წყალში ყრიან: „დოლბანდი გააშრე, დასწვი და წყალში ჩაყარე, ოქრო ძირს წავა, ნამწვავე დოლბანდისა ზევით ამოვა. მანამდინ

55 Манускрипт Теофила, დასახ. ნაშრ., გვ. 95.

56 ვახტანგ VI, დასახ. ნაშრ. §124, ოქროს პალის გაკეთება, გვ. 143.

57 იქვე, §62, გაფოლადება ოქროსი, გვ. 99.

58 იქვე, §180, ოქროს გაღნობა, გვ. 177, §260, ოქროთი დაფერვისა, გვ. 207 - 208.

59 P. B. Чагунава, დასახ. ნაშრ. გვ. 99.

პქენ, ცარიელი ოქრო დარჩეს“. ამ გზით მიღებული წვრილდისპერსული ოქროს ფხენილი, რომელსაც ხვეულებრივ სხვადასხვა საგნების მშრალად მოოქრვისათვის იყენებდნენ, შესაძლოა ოქროს მეღნის დასამზადებლადაც იქნეს გამოყენებული.

Darejan Gogashvili

**Gold Used in the Georgian Manuscripts
(Production Technology, Terminology)**

In Georgia, similar to the case in other countries, gold (both sheets and paint) was widely used in the production of written codices. In Georgian manuscripts dating from the 9th up to the turn of the 18th c. to 19th c., gold was used in initials, headings, certain parts of the text, backgrounds of the miniatures, details and decorative framings. In the medieval Georgia, paint produced from gold and used for writing was called “*okromelani*”, “*okros-melani*” and rarely – “*okro*” This word denoted the paint, which was used both for writing and painting (sometimes, in Old Georgian, one and the same verb – “*tsera*” or “*datsera*” – was used for both actions, e.g. colophon of the 11th c. Alaverdi Gospel); the only difference was in the consistence – the paint used for writing was to be more liquid, since they painted with a pencil and wrote with a pen. It is noteworthy that simultaneously different pens were used for different colour inks (see the image of St. Mathew in Mestia Gospel); in certain cases, the painter working with gold was called “*okromtserali*” Is should be noted that in the 10th c. manuscript cod. Sin.-50, gold used for both writing and painting the icon of Crucifixion is called “*okromelani*” – since this manuscripts was copied from an earlier original, it had preserved the oldest form of this term.

As described in the treatises of the medieval Western Europe, Near East or Armenia, in order to produce paint from gold, firstly, thin golden sheets were to be chased. In the 11th c., “*okropurtseli*” or “*okropetali*” (cf. Greek *petalon*) were used in Georgian to denote gold leaf, while from the 17th c. “*varak*” (a word of Arabic provenance) and “*kanda*” (Persian word, meaning “cut in”) were introduced for the same purposes (see dictionary of Sulkhan-Saba Orbeliani, turn of the 17th c. to the 18th c., and dictionary of Niko Chubinashvili, 19th c.).

In early 18th c., Vakhtang VI, king of Kartli, described how to apply “*varaki*” in his “Chemistry Book”, while in 1670s, French traveller Jean Chardin had described (although, not completely) production and use of gold-ink in Georgia. In 1830s, receipt of the gold-ink was translated by the historian Platon Ioseliani; however, some technological details (cutting of the golden sheets, mixing of the melted gold with the lead-mixed water, production of amalgam) can also be found in Vakhtang VI’s book.

Silver leaf (called “*petalo vertskhli*” or “*vertskhlis varaki*”) was also used in Georgia; however, this is evidence by only one, 18th c. manuscript (cod. H-16, Persian Gospel written in Georgian letters).

XX საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე ერთი უცნობი მხატვრის შესახებ

ჟურნალის „საბჭოთა ხელოვნება“ 1966 წლის IV ნომერში (გვ.60) დაბეჭდილია რევაზ მიშველაძის წერილი „სატირული გრაფიკის ისტორიიდან“, სადაც ავტორი წერს: „1907-1908 წლების ქართული სატირული ჟურნალების ფურცლებზე მოღვაწეობდნენ ქართული სატირული გრაფიკის პიონერები გ. საზიაშვილი (ივანიშვილი), თ. შმერლინგი, ი. შანშიაშვილი, პ. მღებრაძე, შ. ქიქოძე, მ. თოიძე, ი.ნიკოლაძე, მ. ჭიაურელი, ვ. კილაძე, ვ. სიღამონ-ერისთავი და სხვები“¹.

აქ მოხსენიებულ მხატვართა გვარების უმრავლესობა კარგადაა ცნობილი საზოგადოებისათვის და მათ ღირსეული ადგილიც აქვთ დამკვიდრებული ქართული სახვითი ხელოვნების ისტორიაში, ხოლო მათ შორის ნახსენები პ. მღებრაძე სრულიად უცნობია და ჩვენ შევეცდებით, მიკვლევულ მასალაზე დაყრდნობით, წარმოვაჩინოთ ამ მხატვრის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რადგან მიგვაჩნია, რომ

თანამედროვე ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების საწყისი ეტაპის სრულყოფილი სურათის წარმოდგენისათვის უმნიშვნელოვანესია თვითოეული ახალი სახელის გამოვლენა.

საქართველოს ისტორიულ არქივში ინახება პლატონ ღიბრაძის (მღებრაძის) პირადი საქმე (ფორმულიარი სიით 422-1; 14008; აღწერა № 7809,580,1916 წელი). პირად საქმეზე დაყრდნობით და მხატვრის ოჯახში დაცული მცირე მასალის საფუძველზე აღვადგინეთ მხატვრის ბიოგრაფია. ვინაიდან ხდება საზოგადოებისთვის სრულიად უცნობი მხატვრის წარდგენა, გადარჩევის გარეშე მოგაწვდით ყველაფერს, რისი მოპოვებაც კი შეეძლო.

არქივში დაცულ მხატვრის პირად საქმეზე დაყრდნობით ცნობილი ხდება, რომ პლატონ სპირიდონის ძე ღიბრაძე, იგივე – მღებრაძე — მართლმადიდებელი ქრისტიანი, დაიბადა 1884 წლის 24 სექტემბერს, სოფელ გოლოგანში. მამა – სპირიდონ ნიკოლოზის ძე ღიბრაძე (ნიკოლოზს ჰყოლია ორი ვაჟი – სპირიდონი და ალექსი), დედა – მატრონა თევდორეს ასული ღიბრაძე (ქალიშვილობის გვარი უცნობია). როგორც ჩანს ისინი იყვნენ შეძლებული გლეხები, რასაც მოწმობს ოჯახში დაცული რამდენიმე მამულის შესყიდვის საბუთი, რომელთა ნახყიდობას აწარმოებს პლატონის დედა – მატრონა, რომელიც საბუთის შედგენისას, 1903 წელს, ქვრივად მოიხსენიება, ანუ ამ წელს მხატვრის მამა უკვე გარდაცვლილია. ოჯახს ჰყავდა სამი ვაჟი, მათ შორის უფროსი პლატონია, შუათანა სამსონი (დაბ. 1886წ. - ?) და უმცროსი ჭიჭიკო (დაბადებისა და გარდაცვალების თარიღი უცნობია), რომლის აღზრდასა და განათლებაზეც მზრუნველობა შემდგომში პლატონს აუღია, რაც 1911 წლით დათარიღებული პირადი წერილიდან ჩანს.

1 იხ. აგრეთვე ქართული წიგნი ბიბლიოგრაფია, ტ. I, თბ., 1941; ქართული პერიოდიკის ბიბლიოგრაფია 1819–1945, თბ., 1946; გ.ნ.შნიანიძე, სიცილის არქივიდან, სატირა რევოლუციის სამსახურში, თბ., 1971; ო.სეფიაშვილი, ქართული კარიკატურა, საბჭოთა ხელოვნება, 1957, 7, გვ.17; მ.ნხიკვიშვილი, პირველი ქართული კარიკატურისტი. ლიტერატურული საქართველო, 1967, 17 მარტი, გვ.2; რ.მიშველაძე, სატირული გრაფიკის ისტორიიდან, საბჭოთა ხელოვნება, 4, გვ.60 მარკ კიპნისი, ქართული კარიკატურის პიონერები. ლიტერატურული საქართველო, 1967, 6 ივნისი, გვ.4.

1903 წლის 12 ივნისს პლატონი ამთავრებს ქუთაისის პირველ საქალაქო სასწავლებელს. 1903–1907 წლებში სწავლას აგრძელებს თბილისში, სამხატვრო სასწავლებელში, რომლის კურსდამთავრებულებს ეძლეოდათ უფლება ემუშავათ გრაფიკული ხელოვნების მასწავლებლად საშუალო და უმაღლეს დაწეებით სასწავლებლებში. ამ სასწავლებელში სწავლა ხუთ წლიანი ყოფილა, მაგრამ პლატონს მხოლოდ ოთხი წელი უსწავლია, რადგან იგი 1907 წელს დახურულა. არასრული სასწავლო კურსის გავლის გამო, მას შემდგომში სიძნელეები შეხვდა, რათა შეენარჩუნებინა სამსახური და ხატვის მასწავლებლად მუშაობის უფლება ქუთაისის პირველ საქალაქო სასწავლებელში, სადაც მას 1907 წლის 27 სექტემბრიდან დაუწია მუშაობა. ვინაიდან 1914 წელს ეს სასწავლებელი უმაღლეს დაწეებით სასწავლებლად გადაკეთებულა, იქ დასაქმებულ პედაგოგებსაც უმაღლეს სასწავლებელში მიღებული ცოდნა მოეთხოვებოდათ. ცოდნის შევსების ანუ კვალიფიკაციის ამაღლების მიზნით მხატვარს რამდანჯერმე მიუღია მონაწილეობა სპეციალურ სასწავლო კურსებში, რომლებიც ორგანიზებული იყო კავკასიის სასწავლო ოლქში – თბილისში (1911.VII.), პიატიგორსკში (1914.IV.), და ვლადიკავკაზში (1915.VI.).

1914 წლის 1 იანვრიდან პლატონ ღიბრაძე (მღებრაძე) გადაუყვანიათ გრაფიკული ხელოვნების მასწავლებლის მოვალეობის შემსრულებლად, სადაც უმსახურია გარდაცვალებამდე. როგორც ჩანს თანამდებობის შენარჩუნება, ერთი მხრივ, იმ დადებითი სარეკომენდაციო წერილებით მოხერხდა, რომელსაც ხსენებული სასწავლებლის ხელმძღვანელობა მრავალჯერადად უგზავნიდა სახალხო განათლების დეპარტამენტს და კავკასიის სასწავლო ოლქის ზედამხედველს (ეს დოკუმენტები არქივში დაცულ მხატვრის პირად საქმეში შემოინახა), მეორე მხრივ კი, საქართველოს დამოუკიდებელ რესპუბლიკად გამოცხადებამაც მოუხსრო და შეანერა ზედამხედველის ზეწოლა.

1912 წელს პლატონ ღიბრაძე (მღებრაძე) დაქორწინებულა, ქუთაისის მკვიდრი, შეძლებული გლეხის არქიფო სალაძის ქალიშვილ – კალინკა სალაძეზე (1893-1959), რასაც მოწმობს მათი ქორწილის მაუწყებელი მოსაწვევი, რომლიც მეტად ორიგინალურია და შემდეგი შინაარსისაა: “უმორჩილესად გთხოვთ პატივი მკვეთ და დაესწროთ ჩემს ქორწინებას კალინკა არქიბოს ასული სალაძისადმი 17 ამა თებერვალს, დღით კვირას, შეადღის 10 საათზე, მწვანეყვავილის ეკლესიასთან, არქიბო სალაძის საკუთარ სახლებში, და თქვენის მობრძანებით მარად დავალებული გვყოთ. პატივისცემით პლატონ სპირიდონის-ძე მღებრაძე.” მათ ერთად მხოლოდ შვიდი წელი უცხოვრიათ, შესძენიათ ვაჟი – კონსტანტინე (კოტე) – (1917-1994), (შემდგომში – საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი), ხოლო მეორე შვილის – მარიამის (1919-1966), (შემდგომში – ექიმი) დაბადებას მხატვარი ვერ მოსწრებია, რადგან მოულოდნელად გარდაცვლილა 1919 წლის 9 მარტს, 35 წლის ასაკში. დაკრძალული ყოფილა ქუთაისში, ე.წ. საფინხიაზე მდებარე ეკლესიის ეზოში. სამწუხაროდ, შემდგომში ამ ეზოს ნაწილი გზის მშენებლობის გამო ჩამოუჭრიათ, გადასვენების შემდეგ კი საფლავიც დაკარგულა.

პლატონ ღიბრაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან ცოტა რამ შემორჩა – ესაა ქვენარხოდან მოჭრილი რამდენიმე ფერწერული ტილო და მცირე ზომის, ყდაშემოცლილი, ჩანახატებიანი ბლოკნოტი, ძლიერ დაზიანებული, დაცალკეებული ნახევრად დაფლეთილი ფურცლებით. ჩანახატების გარდა, რვეულში მცირე ჩანაწერებიცაა, ლექსების სტრიქონები და სხვადასხვა მოკლე ციტატები. საინტერესოა ისიც, რომ რვეულის ერთ ფურცელზე წერია: „სამშობლო ენის მოყვარულთა ქართველთა კრება“ და იქვე, ცოტა ქვევით: „დედა ენის მოყვარულთა

ქართველთა ამხანაგობა” – ფურცელზე ნუმერაციაა ჩამოწერილი – ოც ციფრამდე, თუმცა მხოლოდ პირველი ორის გასწვრივაა გვარ-სახელი: ბიჭაშვილი ზახარი (?) და მღებრაძე პლატონი.

ფერწერული ტილოებისა და ჩანახატების შესრულების ზუსტი თარიღის განსაზღვრა ძნელია. სამაგიეროდ, ზუსტად თარიღდება პოლიგრაფიულად დაბეჭდილი სატირული პერიოდული გამოცემის “ემშაკის მათრახისთვის” შექმნილი რამდენიმე კარიკატურული ჩანახტი (1908 წელი, № 27,29,30,31,32,33,34,35.) და მხატვრულად გაფორმებული ზღაპრის პატარა წიგნი – ნინო ნაკაშიძის “ზარაბიბილის ხელმოწიფის ქალი” (ქუთათური ამხანაგობის გამოცემა № 23. ქუთაისი 1914.) – შემორჩენილია ასევე ამ წიგნისთვის შესრულებული ილუსტრაციის ორგინალის ორი ფრაგმენტი.

პლატონს, როგორც ჩანს, მხატვრის პროფესიის გამოხატვის სურვილით სახე უცვლია საკუთარი გვარისთვის და ღიბრაძე – მღებრაძედ შეუცვლია. ამ გვარით აწერს ხელს ნამუშევრების უმრავლესობას, ზოგჯერ სრულად და ზოგჯერ კი მხოლოდ ინიციალების – პ. მ. – ის – შერწყმულ კომბინაციას ხმარობს. ხსენებულ ბლოკნოტში შემონახულია ქართული და რუსული შრიფტით შესრულებული ავტოგრაფების ვარიანტები. გვარის ორივე ფორმა იხმარება ასევე ისტორიულ არქივში დაცულ პირად საქმეშიც და „ემშაკის მათრახის” კარიკატურების ხელმოწერებზე.

ჩანახატები, რომლებიც დაზიანებული ბლოკნოტის ფურცლებზეა შემორჩენილი უფრო სავარჯიშო, ეტაუდური ხასიათისაა. ძირითადად აქ მხოლოდ ჩანახტის პატარ-პატარა ფრაგმენტები ამოიკითხება. ერთმანეთს ცვლის ფანქრითა და ტუშით შესრულებული პეიზაჟის, პორტრეტის მონახაზის, ადამიანის სხეულის ცალკეული ნაწილებისა და სხვადასხვა მოძრაობის დამაფიქსირებელი ელემენტები. მხატვრის ხელწერა ზოგჯერ მოწაფური სისუსტით გამოირჩევა, ზოგჯერ კი ოსტატურ დახვეწილობამდე მიდის. ყოველივე ეს მხატვარის შემოქმედებითი ძიების პროცესს ასახავს.

ეტაუდური ხასიათისაა შემორჩენილი, ქვეწარმოებიდან მოხსნილი, ფერწერული ნამუშევრებიც.

ერთ-ერთ მათგანზე ჩამავალი მზის ფონზე გამოსახული ბუნების ხედია მოცემული (ტ.ზ., 16,7X23,5). ჩამავალი მზის შუქით მერთაღად გამონათებული ციდან მთების კონტური მკაფიოდაა გამოკვეთილი. ამ კონტურს აცოცხლებს ბუნქოვანი მცენარეებისა და ხეთა სილუეტები. მათ ქვევით კი, პირობითად დასმული, დიაგონალურად გადამკვეთი ღია ფერის ზოლი გზის გამოსახვის ასოციაციას იწვევს, რომელსაც საფუძველს უქმნის ნეიტრალურად დასმული მუქი ტონალობა, რომელიც ამავე დროს კომპოზიციის სიღრმეში შესვლის ფუნქციასაც ასრულებს და მიწის ზედაპირის მონაკვეთსაც გამოსახავს. ეს მცირე ზომის ფერწერული ჩანახატი ღირიკული, პოეტური განწყობით გამოირჩევა და რუსული რეალისტური მხატვრობის ფერწერული ამოცანების ძიების პროცესის გამომხატველია, მხატვრის მიერ რეალისტური პეიზაჟი გამოსახვასთან ერთად, დროის გარკვეული მონაკვეთის, მზის ჩასვლის მომენტის დაფიქსირების მცდელობასთანაც გვაქვს საქმე. განწყობილება ფუნჯის თამაში მოძრაობით და ფერთა პასტოზური დადებით მიიღწევა. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ნამუშევარი მაინც ვერ ცდება ეტაუდური ძიების პროცესს.

ასეთივე ხასიათს ატარებს შემორჩენილი ორი პეიზაჟიც. ერთზე მწვემსი გოგონაა გამოსახული (ტ.ზ., 23,5X35.), მეორეზე კი ბაღის პეიზაჟში ჩადგმული ქანდაკების სილუეტი იკითხება (ტ.ზ., 6,8X23,5). ორივე მათგანი დაწყების მომენტშია მიტოვებული,

მათან შედარებით ზემოთ მოხსენიებული პეიზაჟი უფრო დასრულებულია.

შემორჩენილი ორი პორტრეტიდანაც ერთ-ერთი „ქალის პორტრეტი“ (ტ.ზ., 35X24) დასრულებული, რეალისტური ნამუშევარია, „ბავშვის პორტრეტი“ (ტ.ზ., 35X22,5) კი ასევე საწყის ეტაპზეა განხრებული.

მხატვრის ფერწერულ ნამუშევრებზე თვალის შევლებით ჩანს, რომ იგი რეალისტური, აკადემიური ფერწერის შეთვისების პროცესში იყო და საკმაოდ ოსტატურადაც ახერხებდა დასმული ამოცანის მიღწევას, თუმცა დამოუკიდებელი ფერმწერის ხელწერაზე საუბარი აქ არ შეიძლება, რადგან ნამუშევრები ვერ სცილდება სასწავლო, ეგზეგურ ხასიათს.

როგორც აღვნიშნეთ, ფერწერული ნამუშევრების შესრულების თარიღი ვერ დგინდება, ხოლო სატირული პერიოდული გამოცემის „ეშმაკის მათრახის“ თარიღი გარკვეულია, ესაა 1908 წელი – და, აქედან გამომდინარე, მის ნომრებში განთავსებული კარიკატურული ნახატების შესრულების დროც იგივეა. ანუ, როდესაც მხატვარს თბილისის სამხატვრო სასწავლებლის ოთხწლიანი კურსი უკვე გავლილი აქვს (1903–1907), გრაფიკული ხელოვნების პროფილით და იგი ამ დროს 24 წლისაა. მხატვრის ოჯახში შემორჩა პატარა წერილი, რომლის შინაარსიც ასეთია „პატივცემულო პ... ! ეშმაკის მათრახის მე-30-ე ნომრამდე იბეჭდება თვენგნით გამოგზავნილი 10 სურათი, რომლის ანგარიშს თხუთმეტ მანეთს ნაგაბარებს ჩვენი აგენტი ბ-ნი ისიდორე კვიცარიძე. იმედი გვაქვს შემდეგშიც მოგვაწოდებთ. ეცადეთ იმ დროს გამოგზავნოთ სურათები, რომ კვირა დღეს მივიღოთ აქ თორემ ორშაბათს მიღებული ვერ მოესწრება იმავე კვირაში. ეშმაკის მათრახის გამომცემელი თეოფილე ბოლქვაძე.“ ეს წერილი ორად გაკეცილ პატარა ზომის ქაღალდზეა დაწერილი, რომლის მეორე მხარესაც კვითხულობთ: „ბ-ნ ისიდორე! გთხოვთ ჩვენს მხატვარს ბ-ნ მღებრაძეს გადასცეთ თხუთმეტი მან. (15 მ.) და დაუკლოთ სიმონოვს „ეშმაკის მათრახის“ ანგარიშში, რომელიც ჩვენ უკვე მიღებული გვაქვს ნაწერილი სიმონოვიდან. „ეშმაკის მათრახის“ გამომცემელი თეოფილე ბოლქვაძე“ ფურცლის ორივე გვერდზე დასმულია – იუმორისტული ეურნალი „ეშმაკის მათრახის“ – ოფალური ბეჭედი, ქართული და რუსული ტექსტით.

პლატონ მღებრაძის მიერ შესრულებული კარიკატურები „ეშმაკის მათრახის“ 27 ნომრიდან იწყება. ამ ნამუშევრებზე თვალის გადავლებით იგრძნობა, რომ მხატვარი ფლობს ნახატის ტექნიკას, მისი ხელწერა თამამია, ფიგურების გამოსახვაში ჩანს, რომ იცის პროპორციული აგების ხერხები და ეს იგრძნობა მაშინაც, როდესაც აზრის გასამძაფრებლად მიმართავს გამოსახულების ნაწილთა უტრირებას, ხოლო გარემოს გადმოცემისას შეიცნობა სივრცითი და ხაზობრივი პერსპექტივის ცოდნა, ასევე უმრავლეს შემთხვევაში დაცულია კარიკატურული ნახატისთვის და ილუსტრაციისთვის დამახასიათებელი მოთხოვნა ქაღალდის სიბრტყის შენარჩუნების თვალსაზრისით. მხატვრის ნამუშევრები ხასიათდება ასევე ნახატის სიმარტივით და აზრის გამოსახვის სისხარტით. აღსანიშნავია ისიც, რომ იმ პერიოდის კარიკატურებს, შინაარსობრივადაც, პრობლემატიკის სიმძაფრის თვალსაზრისით დღესაც არ დაუკარგავს აქტუალობა.

ერთ-ერთი კარიკატურა („ეშმაკის მათრახი“, №27, გვ.4) პირობითად აღნიშნულ საქართველო-თურქეთის საზღვართან მდგარ თურქ მესაზღვრეს გამოსახავს, რომელსაც მარჯვენა დაშვებულ ხელში ჭოგრიტი უჭირავს, მარცხენა მოხრილი ხელის გაშლილი საჩვენებელი თითი კი ნიშნის მოგებით აღუმართავს. ნახატის ამგვარი გადაწყვეტით XX საუკუნის დასაწყისის მწვავე პოლიტიკური მდგომარეობა აისახება. თურქთა მიერ საქართველოს დაპყრობის სურვილის ფარული ჩანაფიქრის

გამომხატვა ხდება, რაც იმ პერიოდის ისტორიული ვითარების დაფიქსირებაა. კარიკატურის არსს ნათლად გამოხატავს ქვევით მინაწერი ტექსტიც: „აბა რას იტყვი ალია? საით გიჭირავს თვალია“ კარიკატურა მარტივი, ნათლად აღსაქმნელი კონტურული ნახატი სრულდება, ყოველგვარი დეტალიზაციის გარეშე და მიუხედავად მინიმალური მინიშნებებისა ნათლად შეიცნობა სასაზღვრო სივრცის ვრცელი გარემო, იოლად გადასახლება მარტივი ბოძების ზღუდე, და მასთან მომდგარი ფარული სურვილებით შეპერობილი „ალია“

მეორე კარიკატურაზე, დასათაურებით „ქუთაისელი „მეგალსტუქი“ (იქვე - გვ.10) ძლიერი ხელით პაერში აწეული, ინტელიგენტური გარეგნობის, კოსტუმში ნაცმული მამაკაცია გამოსახული, კისერში ხელწაჭერილი, ენაგადმოგდებული, საცოდავად ჩამოშვებული დამანჯული თითებით, მოხრილი ფეხებით. უსუსურ მდგომარეობაში მეოფი ადამიანის ყოფას განმარტავს მისი პოზაც და კოსტუმზე წაწერილი ტექსტიც – „სახლის პატრონი“, ხოლო „ძლიერ მკლავზე“ მინაწერია – „ქალაქის გამგეობა“. ამრიგად ნათელია, რომ ნახატი ზუსტად და მახვილ-გონიერულად ასახავს მის შინაარსს.

იმავე 27-ე ნომრის მე-16-ე გვერდზე ორი კარიკატურაა განთავსებული – „ქუთაისის ბულვართან“ და „თაგვების მოედანი“. პირველზე სწორად აგებული ხაზობრივი პერსპექტივითაა გამოსახული ქუჩის მონაკვეთი, რომელსაც მხატვრის თვალი ზევიდან დასცქერს და გამოსახავს ტროტუარზე მომავალ, „პატივცემულ საზოგადოებას“, კოსტუმებში და შლიაპებში მოსილ მამაკაცებსა და გრძელ ძვირფას კაბებსა და ფარფლიან ქუდეებში გამოწყობილ ქალბატონებს, რომლებიც, როგორც ნანს, სახეზე მიფარებული ცხვირსახოცებით ცდილობენ დაიცვან თავი იმ საშინელი „სურნელისგან“ რაც ქუთაისის ბულვარზე ტრიალებს.

მეორე კარიკატურაზე კი არქიტექტურული ნაგებობაა გამოსახული, რომლის კარებიც ფიცრებითაა ატეხილი, ქვევით წარწერით: „ქუთაისის წიგნის გამომცემელი ამხანაგობა“ შენობის წინ კი მაყურებლისგან ზურგშექცეული, მიწაზე წამოწოლილი მძინარე მამაკაცები არიან გამოსახულნი, რომლებსაც ზურგზე აწერიათ „წევრი“, ანუ ამ დაწესებულების მიძინებული, უსაქმური თანამშრომლები, რომლებსაც შენობის სახურავიდან გადმოსცქერის ეშმაკი თავისი მოქნეული მათრახით. ნახატი მარტივი და მკაფიოა, შინაარსი ნათლად აღსაქმელია და იოლი გასაგებია მისი მორალური მხარეც.

ასევე მახვილი იუმორით გამოირსევა კარიკატურა „ეგზამენი მოახლოვდა“ („ეშმაკის მათრახი“ №29, გვ.4), რომელზეც ბუნებაში საქეიფოდ გახული ახალგაზრდების ჯგუფია გამოსახული. „გიმნაზისტთა“ ფორმებში გამოწყობილი ემაწვილები უდარდელი გართობისას არიან გამოსახულნი. ნაწილი ღვინის სმითაა დაკავებული, ნაწილი კი ქალიშვილებთან სეირნობს. ნახატი თბილი იუმორითაა გაჯერებული, ფიგურები მრავალგვარ მოძრაობაში არიან გამოსახულნი, ზოგი ზის, ზოგი წევს, ზოგი მაყურებლისკენ ზურგითაა, ზოგიც ანფასში ან პროფილშია. მოძრაობები თავისუფალია, ძალდაუტანებელი, ნახატი მარტივია, კონტურული, კომპოზიციურად სწორად აგებული, გაწონასწორებული დეტალებით, უკანა ხელის სიხალვათითა და ფიგურათა მოქმედებების ცენტრში თავმოყრით. კარიკატურის შინაარსი ადეკვატურად ილუსტრირებს იქვე მოცემულ განმარტებით ტექსტს: „ცხვირზე გეადგას „ეგზამენი“

სტოლზე, ღვინო „ყიფიანი“

სწავლას მერმეც მოვესწრებით

ქეიფი გესურს რიგიანი.”

ამავე ნომერში პ. მღებრაძის კიდევ ერთ კარიკატურაზე - „შანტაჟისტობამ

იკლო" (1908, №29, გვ. 16.) - ხელგაწეული გლეხია გამოსახული, რომელსაც თავის ხელის ორი ახალგაზრდა, იარაღით ხელში, ანუ კარგად ჩანს, როგორი სიმშვიდეცაა ქვეყანაში.

„ეშმაკის მათრახის" №30-ში მხატვრის ორი კარიკატურაა, რომლებზეც ამ შემთხვევაში მხოლოდ ინიციალებითაა ხელმოწერილი, მ. და პ. ასოების შერწყმით, აფიქსირებს იგი თავის ავტორობას.

კარიკატურებიდან ერთ-ერთი სატირული შინაარსის ლექსს - „ბახვიდან ოზურგეთამდე"- ასურათებს. ნახატს ქვეშ მიწერილი აქვს „ანდელაძის ლინეიკა (ბახვიდან ოზურგეთამდე)". გამოსახულია გამხდარი (ცხენებით შებმული ფარდაღალა ეტლი, რომლის სახურავზეც ჯანჯდარისაგან აყირაგებული მგზავრებია ბარგთან ერთად, ზოგი ვარდნისას ფიქსირდება, ზოგიც წელიდან ამოდის, მგზავრთა ნაწილი ხელგაშლილი მისდევს ეტლს, მეეტლე ცალი ხელით აღვირს ეხიდება, მეორეთი კი მათრახით ცდილობს ცხენების მართვას. ფიგურათა მოძრაობები ცოცხალი და მრავალგვარია, ნახატი იუმორითაა გაჯერებული, სრულ თანხვედრაშია ლექსის შინაარსთან.

ამ ნომრის მეორე კარიკატურაზე ქუთაისის ქვაფენილია ასახული და წარმოადგენს იმავე დასახელების ლექსის დასურათებას. ლექსის შინაარსიც და ნახატიც დღევანდლობისთვისაც მეტად აქტუალურ ხასიათს ატარებს. გამოსახულია აყრილი ქვაფენილი და ტროტუარზე, ღრმა ორმოში ჩაცვენილი მოქალაქეები. ერთ-ერთ მათგანს, რომელიც უკვე ჩავარდა, მოულოდნელი მარცხისგან გაოცებული, სასოწარკვეთილი სახე აქვს და შევლას ითხოვს, მეორე ვარდნისასაა გამოსახული, უკან გადაქანებული სხეულითა და პაერში საცოდავად აწვდილი ხელებით.

ოცდამეთერთმეტე ნომერში ერთი კარიკატურაა შესრულებული - „სცენა ფირალოვის ქარხანაში გაფიცვის დროს", რომელიც ასევე ინიციალებითაა ხელმოწერილი. შემდეგ ნომერში შესრულებული კარიკატურა ასახავს სფუერს „ქუთაისის რეალური სასწავლებლის ჩაკეტილ კარებთან ეგზამენების დროს" (ეს კარიკატურაც ინიციალებითაა ხელმოწერილი), გამოსახულია სასწავლებლის შენობასთან თავმოყრილი მამაკაცები, რომლებსაც კარებიდან გამოშვებული, მუჭში ჯოხმომართული ხელი გარეთ დევნის. ფიგურები სასაცილოდ არიან ერთმანეთში არეულნი, აქეთ-იქეთ ცვივიან, ქუდები პაერში დაფრინავს. ნახატი მარტივია, კონტურული, მახვილგინიერულად გამოხატავს გამოცდების ციებ-ცხელებასთან დაკავშირებულ ქაოსსა და მღელვარებას. საგამოცდო დაწესებულებაში შეჭრის სურვილის შენერებას, სიმბოლურად აღქმადი, სასწავლებლის ადმინისტრაციის „ძლიერი ხელით" ამავე 32 ნომერში მეორე კარიკატურაცაა განთავსებული, დასათაურებით „ქუთაისის ბულვარი", აქ მხატვარი სახელის ინიციალს და გვარის სრულ ხელმოწერას ასრულებს (პ.მღებრაძე). კარიკატურაში რამდენადმე გამეორებულია №29-ში შესრულებული კარიკატურის - „ეგზამენი მოახლოვდა" - კომპოზიციური წყობა, მაგრამ მინდორზე მსხდომი მოქვიფე ახალგაზრდების ნაცვლად, ამ შემთხვევაში, მიწაზე დაწოლილი მძინარე მამაკაცები, თავისუფლად მონავარდე ძაღლების გუნდი და ზურგზე ხის ყუთებ-მოკიდებული ფეხსაცმელების მწმენდავი ემაწვილები არიან გამოსახულნი. მართალია, კომპოზიციური მსგავსება აშკარაა, მაგრამ ნახატი შესრულების თვალსაზრისით განსხვავებულია. პირველი კარიკატურა კონტურული ნახატიანაა შექმნილი, ამ შემთხვევაში კი მხატვარი ცდილობს მოცულობითობა შესძინოს ფიგურებს, რისთვისაც მიმართავს შუქ-ჩრდილით მოდელირებას წერილი შტრიხებით, მაგრამ კონტური ფიგურათა მოხაზულობისას მაინც უტრირებულია, რითაც საგანთა ფორმები და ადამიანთა მოძრაობები მკაფიოდაა გამოკვეთილი. ნახატის შინაარსი ნათელია, ჩანს მოუვლელი,

სკამებ-დაღვწილი ბუღვარი, დაგლეჯილი ეკალ-მავთულით მოსაზღვრული გაზონებით, ჯგუფად შეყრილი უპატრონო ძაღლები, გულარხეინად მძინარე მამაკაცები და ლუკმაპურის საშოვნელად ქუჩაში გასული ბავშვები, ერთმანეთს რომ უზიარებენ საკუთარ ყოფას.

„ეშმაკის მათრახის“ №33-ში ერთი კარიკატურაა შესრულებული – „ქუთაისიდან ბაღდადამდე“, რომელზეც ცხენებ-შებმული სამგზავრო ეტლია გამოსახული, ადამიანებითაა გადავსებული ეტლი შიგნით და მის სახურავზეც ბევრია მოკალათებული, სიცხისაგან თავდასაცავად ქაღალტონებს ქოლგები გაუშლიათ, ერთი მათგანი კი თან ბარგის გამაგრებითაა დაკავებული. მეეტლის გვერდით მჯდომი მამაკაცი გაშლილი თითებით სამს ეპატიუება ასევე დიდი რაოდენობით დარჩენილი მგზავრებისგან. კარიკატურის თავზე წარწერაა – „ორიგინალური ნახატი“ – და, მართლაც, მეტად ორიგინალურად გადმოსცემს მხატვარი ყოველდღიური ყოფის ამ ჩვეულ სცენას. მიუხედავად გამოსახული ფიგურების მრავალრიცხოვნებისა ნახატის კომპოზიციური წყობა დახვეწილია, არანაირი გაურკვეველობა არ რჩება არც შინაარსის გაგების და არც ნახატის წაკითხვის თვალსაზრისით, ფიგურათა კონტურული მონახაზით შესრულება კი მათ მკაფიო აღქმას უწყობს ხელს. ეს კომპოზიცია უცვლელადაა გამეორებული ჟურნალის – „ეშმაკი და საღამური“ 1909 წლის №8-ის მე-8 გვერდზე (რედაქტორი ე.ტურაბელიძე).

„ეშმაკის მათრახის“ 1908 წლის №33-ში კიდევ ერთი ილუსტრაციაა, რომელსაც ზევით ახლავს წარწერა „ჭიათურის შავი ქვის მრეწველთა კრების გამო“, ქვევით – „შავი ქვის ფლავი“ კარიკატურაზე გამოსახულია სამ რიგად განლაგებულ ლოქებში მსხდომი კრების წევრები, რომელთაც დაპრეხილი უღვაშები და წაგრძელებული ყურები მეტად სასაცილო იერს ანიჭებს, იუმორის ელფერს უფრო ამძაფრებს მათი გადამეტებითად სერიოზული გამომეტყველება. კრების თავმჯდომარე მაგიდაზე დადგმული დიდი ჯამიდან შავი ქვის ფლავს სთავაზობს მათ დიდი კოვზით. კარიკატურას განმმარტებითი პატარა ლექსი ახლავს თან: „ბატონებო! გადმოყავით თქვენი მაღლიანი მკლავი, კრებამ ასე გადაწყვიტა შეიჭამოს აგი ფლავი. მით უმეტეს ამის ჭამა იმით არის სასიამო – ცოტა მომშეულიცა ვართ ამდენ კრიზისების გამო“, ხოლო მაგიდის გადასაფარებელზე მინაწერია „სასადილო იაფ ფასიანი მუშებისათვის“ ამ ტექსტის შუაში კი დიდი კითხვისნიშანია დასმული. ნახატი აქაც კონტურულ-ლაქობრივია, მარტივად აღსაქმელი და გასაგები. მხატვრის ხელმოწერა ინიციალებითაა შესრულებული.

აღმანახის №34-შიც ორი ილუსტრაციაა, მათგან ერთს მხატვრის ინიციალები ახლავს („თავისუფალი ეპატრობა-მაჭანკლობა ქუთაისში“), კარიკატურის შინაარსი იქვე დაბეჭდილი ლექსიდანაა გამომდინარე და ქუთაისში „მოვლენილ“ სერიოზული სახის, ხელებ-გაშლილ მამაკაცს, მაჭანკალს წარმოგვიდგნს, რომლის ცალ მხარეს დგანან ხანდაზმული და ახალგაზრდა ქაღალტონები ციფრებ დაწერილი, წინ გაწვდილი ჩანთებით. ციფრებში მაჭანკლის მიერ მათზე დაწესებული საფასურია ნაგულისხმები. მეორე მხარეს კი მუშტარი მამაკაცები არიან, დოინჯ-შემოყრილი თავმომწონე პოზებით და ცნობისმოყვარე სახეებით. ნახატი იუმორითაა გაჯერებული, შინაარსი ნათელი და გასაგებია.

ამ ნომერში შესრულებული მეორე ნახატიც ლექსის დასურათებას ემსახურება და განწირული პირუტყვის სასაკლავოზე წაყვანის მომენტს გამოსახავს, სათაურით „ქუთაისის საკლავეები“ ნახატი ხელმოუწერელია, მაგრამ შესრულების სტილით აშკარად გავს პ. მღებრაძის ხელწერას, თემატიკითაც ქუთაისს უკავშირდება და ამიტომ, ვფიქრობთ, ისიც პლატონის მიერაა შესრულებული.

ამრიგად, აღმანახ „ეშმაკის მათრახში“ დაბეჭდილი ნამუშევრების განხილვით

გამოჩნდა, რომ მხატვრის კარიკატურები მახვილი იუმორითაა შეჯერებული. კომპოზიციები უმთავრეს შემთხვევაში გამართულია და გამოსახულ ფიგურათა პროპორციები დახვეწილი.

„ეშმაკის მათრახის“ 1908 წლის №34-ის შემდეგ პლატონ ლიბრაძის (მღებრაძის) მიერ შესრულებული ილუსტრაციები აღარ გვხვდება, თუმცა აღმანახის დახურვამდე კიდევ გამოვიდა რამდენიმე ნომერი, რატომ შეწყვიტა მხატვარმა ჟურნალთან ურთიერთობა ჩვენთვის უცნობია, მაგრამ უნდა აღინიშნოს შემდეგი გარემოება – ჟურნალის №43-ში არის ერთი ილუსტრაცია (1908, №43, გვ.8), რომელიც პ. მღებრაძის კარიკატურების – „ეგზამენი მოახლოვდა“ და „ქუთაისის ბულვარის“) მსგავსია კომპოზიციურადაც, ხელწერითაც, სათაურითაც, ამ კარიკატურასაც პქვია: „ქუთაისის ბულვარში“, მაგრამ კომპოზიციის ზედა მარჯვენა კუთხეში დასმული ლათინური S ასო-ნიშანი გვაუწყებს გადაწყვეტით მივაკეთვნოთ იგი პ. მღებრაძეს. დიდია სტილისტური მსგავსება ასევე სხვა ორ კარიკატურასთან №34, გვ. 4, №39, გვ.16. – პირველი მათგანზე შემსრულებლის გვარის ამოკითხვა ჭირს, მეორეზე კი ლათინური შრიფტითაა შესრულებული ხელმოწერა **Scorpion**, ხოლო რომელი მხატვარი სარგებლობდა ამ ფსევდონიმით, ჩვენთვის უცნობია, ვერც იმას ვიტყვი, რომ პლატონს შეიძლება აეღო ეს ფსევდონიმი, თუმცა ამ კარიკატურების შესრულებაში მხატვრის ხელწერა მსგავსია..

ამის შემდეგ მხოლოდ 1914 წელს გამოცემული მცირე ფორმატიანი, ილუსტრირებული წიგნიდან რჩება შემორჩენილი პ. მღებრაძის შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან.

წიგნი წარმოადგენს ნინო ნაკაშიძის ზღაპარს, სათაურით „ზარაბიბილის ხელმწიფის ქალი“, გამოცემულია ქუთაისში (ქუთათური ამხანაგობის გამოცემა №23).

მხატვარი წიგნისთვის ქმნის შვიდ ილუსტრაციას და აფორმებს ედას. ზღაპარი ერთი ვაჟის თავგადასავალს მოგვითხრობს, რომელსაც მამამ ანდერძად ორი დის პატრონობა და კერძის არ გაცივება დაუბარა, მაგრამ ერთხელ სახლში დაბრუნებულ ემაწილს დები შინ არ დახვდნენ, ისინი კაჟან დეკს, გველეშაპსა და ორბს გაეტაცნა.

ილუსტრაციები თანმიმდევრულად მისდევს ზღაპრის შინაარსს. პირველი მათგანი გამოსახავს მარტოდ დარჩენილ, მოჭრილ ხეზე მჯდომ ახალგაზრდა მამაკაცს და ხის ტოტზე ჩამომჯდარ ორ წიტს. თხრობა კი გვამცნობს, რომ წიტები ზარაბიბილის ხელმწიფის ასულის მშვენიერებაზე საუბრობენ, მათი ნაამბობით შთაგონებული ახალგაზრდა ზარაბიბილის ხელმწიფის ქალის საძებნელად გადაწყვეტს წასვლას. ამის შემდეგ ზღაპარი გვითხრობს ვაჟის თავგადასავალს, მხატვარი კი აფორმებს საკვანძო მომენტებს: 2. ვაჟის შეხვედრა მოსიარულე ყვავილთან, რომელსაც კაჟან დეკის ცოლისთვის, ამ ვაჟის დისთვის, კოკით მიაქვს წყალი; 3. ვაჟის შეხვედრა ქალ-თევზასთან, რომელიც მის მეორე დას, გველეშაპის ცოლს ეავს გამოგზავნილი; 4. ორბის ცოლთან ანუ მესამე დასთან და ორბთან სტუმრობა; 5. ზარაბიბილის ხელმწიფის გალავანთან გაქვავებული ახალგაზრდების ნახვა და ერთ-ერთი მათგანის მოხუც დედასთან შეხვედრა; 6. ზარაბიბილის ხელმწიფის ქალის საძინებელში შეღწევის სცენა; 7. ვაჟისა და ზარაბიბილის ხელმწიფის ქალის დაბრუნება ვაჟის სახლში და კერძის განახლება მამის ანდერძის ასასრულებლად.

წიგნის გარეკანზე კი ემაწილი კაცი შორეული მთების ფონზე გამოსახულ კოშკს შესცქერის, კოშკის ზევით, თავისუფალ არეზე ზღაპრის სათაურია განთავსებული მხატვრულად შესრულებული შრიფტით. ედას კომპოზიციაც და ილუსტრაციებიც

სპეციალურად შექმნილ ერთმანეთისგან განსხვავებულ ჩარჩოებშია განთავსებული, რომლებიც მოდერნის სტილშია გადაწყვეტილი. ყდის ჩარჩოს ზედა კუთხეებში, სარკისებრი სიმეტრიით, პროფილში მოცემული ქალების სახე გამოიკვეთება, პირობითად გამოსახული მათი თმები კი ტალღისებურ ორნამენტად შემოუყვება მთელ ნახაგს. ჩარჩო შიგნით მოიქცევს „მინი-სამყაროს“ და ამ „სამყაროდან“ მკითხველისათვის იწყება მოგზაურობა ზღაპარში, მისი მთავარი გმირის გაცნობით, ანუ იწყება ამბავი ზარაბიბილის ხელმწიფის მზეთუნახავი ასულის მაძიებელი ყმაწვილის შესახებ. ჩარჩოში გამოსახული ქალის სახეებიც ამას მიგვანიშნებს. ყველა სხვა ილუსტრაციასეც ჩარჩოს ორნამენტი ნახატში ჩაღებულ შინაარსთანაა დაკავშირებული. ჩიტების საუბრის მოსმენით გართული, ტყის პირას მჯდომი ზღაპრის გმირის ამსახველი ილუსტრაციის სტილიზებულ ჩარჩოზე ხეში გამოკვეთილი ჩუქურთმის ფაქტურა შეიცნობა, ჩიტების თავების გამოსახულებით. მოსიარულე ყვავილთან შეხვედრის ამსახველი სცენის ჩარჩოშიც ხის ფაქტურა და ყვავილების ფურცლები გამოკრთის. ქალ-თევზასთან შეხვედრის ილუსტრაციას კი თევზებისა და მცურავი ფანტასტიკური არსებების გამოსახულებები ამშვენებს ასევე შინაარსიდან გამომდინარე მისადაგებული ელემენტებია გამოყენებული სხვა ილუსტრაციების ჩარჩოებზე.

როდესაც ზღაპრის გმირთა მოქმედებას მხატვარი სხვადასხვა ოთახის ინტერიერში გამოსახავს, პერსპექტივს სწორად აგებს, მაგრამ სივრცეს კეტავს ოთახის უკანა კედლით და ამით ორ განზომილებაში აქცევს მოქმედებას. იგივე ხერხს იყენებს შენობის გარეთ განვითარებული სცენის წარმოდგენის დროსაც, უკანა პლანს კეტავს ზოგჯერ კედლით, ზოგჯერ ხეთა მწკრივით. ამგვარი გამოსახვით წიგნის გრაფიკის სპეციფიკისათვის სასურველ სიბრტყობრივობას ინარჩუნებს. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ თუ ერთ შემთხვევაში უკანა ხელზე განთავსებული კედელი გაცოცხლებულია შეისრული, დეკორატიული თაღებით დაგვირგვინებული კოლონებით, მეორე შემთხვევაში კედლის ზედაპირი შპალიერისებური ნახატი იფარება. ინტერიერთა გადაუტვირთავხალვათ სივრცეებში ხის ავეჯია განთავსებული – სავარძელი ჩიტის თავებიანი დეკორატიული სახელურებით სრულდება, ხისავე საწოლის თავები კი მცენარეული, სტილიზებული ორნამენტით. მხატვარი დეკორის ხასიათში თანაბარზომიერად აჯერებს აღმოსავლურ და დასავლურ ელემენტებს („შეისრული თაღები და ფანჯრის მაქმანისებური დეკორი – კოლონები და ოვალური თაღი). მომართებაში გამოყენებული მოდერნის სტილისთვის დამახასიათებელ ორნამენტში ორგანულად ერთდება ეროვნული ნიშნებით გამორჩეული ელემენტებიც – მხატვარი ხაზს უსვამს მამაკაცის გამორჩეულად ეროვნულ გარეგნობას და სამოსს, გრძელ გადაპრეხილ უღვაშებს, ნაცმულობაში – „აზიურ“ ნექმებსა და ნოხა-ახალუხს, ქამარ-ხანჯალსა და კახურ ქუდს. მნიშვნელოვანია ასევე ბოლო ილუსტრაციაში გამოსახული ზარაბიბილის ხელმწიფის ქალისა და ვაჟის მაძისეულ, საკუთარ სახლში დაბრუნების სცენა. გამოსახული ოთახის კუთხე ქართული ოდა-სახლის ინტერიერს ნაწილს წარმოადგენს, კერით ცენტრში. ჭერიდან ჩამოშვებულია ქვაბის დასაკიდი ჯაჭვი, იატაკზე ნახევარწრიული დაბალი სამფეხა სკამია, კედელთან მიწობილია ეთნოგრაფიული, დამახასიათებელი ფორმის თიხის ღოჭები. ხის ძელებისგან შეკრული კედლებითა და ნაღისებრი თაღით დასრულებული კარის ღიობით ნაცნობი არქიტექტურული სივრცე შეიგრძნობა. კუთხის სიღრმის გამოსახვა სპეციალურადაა გადაკვეთილი ოთხკუთხა ჩარჩოთი, რომელშიც შეიძლება ქსოვილ-ჩამოფარებული ხატი ვიგულისხმოდ. საინტერესოა ასევე ამ ილუსტრაციის მომსახდრელი ჩარჩოს დეკორიც, რომელიც ყველა სხვა ჩარჩოსგან განსხვავებული მარტივი დეკორითაა შემკული და ხელოსნური,

ეთნოგრაფიული ხელ-ნაკეთობითი უბრალოებით გამოირჩევა.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ეველა ილდუსტრაცია ხელმოწერილია, სახელისა და მამის სახელის ინიციალებით და მღებრადის გვარით.

მხატვრის ოჯახში შემორჩენილ ნამუშევრებს შორის ამ წიგნისთვის განკუთვნილი ორი ილდუსტრაციის ფრაგმენტიც შემოინახა – ქალთევზას გამოსახულებით ზღვის ფონზე და ვაჟის შეხვედრა გაქვავებული ახალგაზრდის დედასთან). პირველი მათგანი ფერებითაა შესრულებული, აკვარელითა და ტუშით, მეორე შავ-თეთრადაა გადაწვეტილი და ფუნჯითა და ტუშითაა შექმნილი.

შემოინახა ასევე ტუშით შესრულებული არქიტექტურული ნაგებობის ფასადის პროექტი, ხელმოწერილი რუსულად, მღებრადის გვარით. ამგვარი სახლის აგება მხატვარს საკუთარი ოჯახისთვის პქონია განზრახული, მაგრამ მოულოდნელი გარდაცვალების გამო მისი ჩანაფიქრი ვერ განხორციელებულა.

ჩვენ შევეცადეთ სრულად წარმოგვედგინა ყოველივე რაც მოვიძიეთ დღეს-დღეობით, უცნობი მხატვრის პლატონ ღიბრადის (მღებრადის) შემოქმედების შესახებ. შესაძლოა ქუთაისის საარქივო განყოფილებაში, კიდევ გამოიხსნას რამე ახალი, დამატებითი მასალა, რასაც მომავალი კვლევის იმედად ვიტოვებთ.

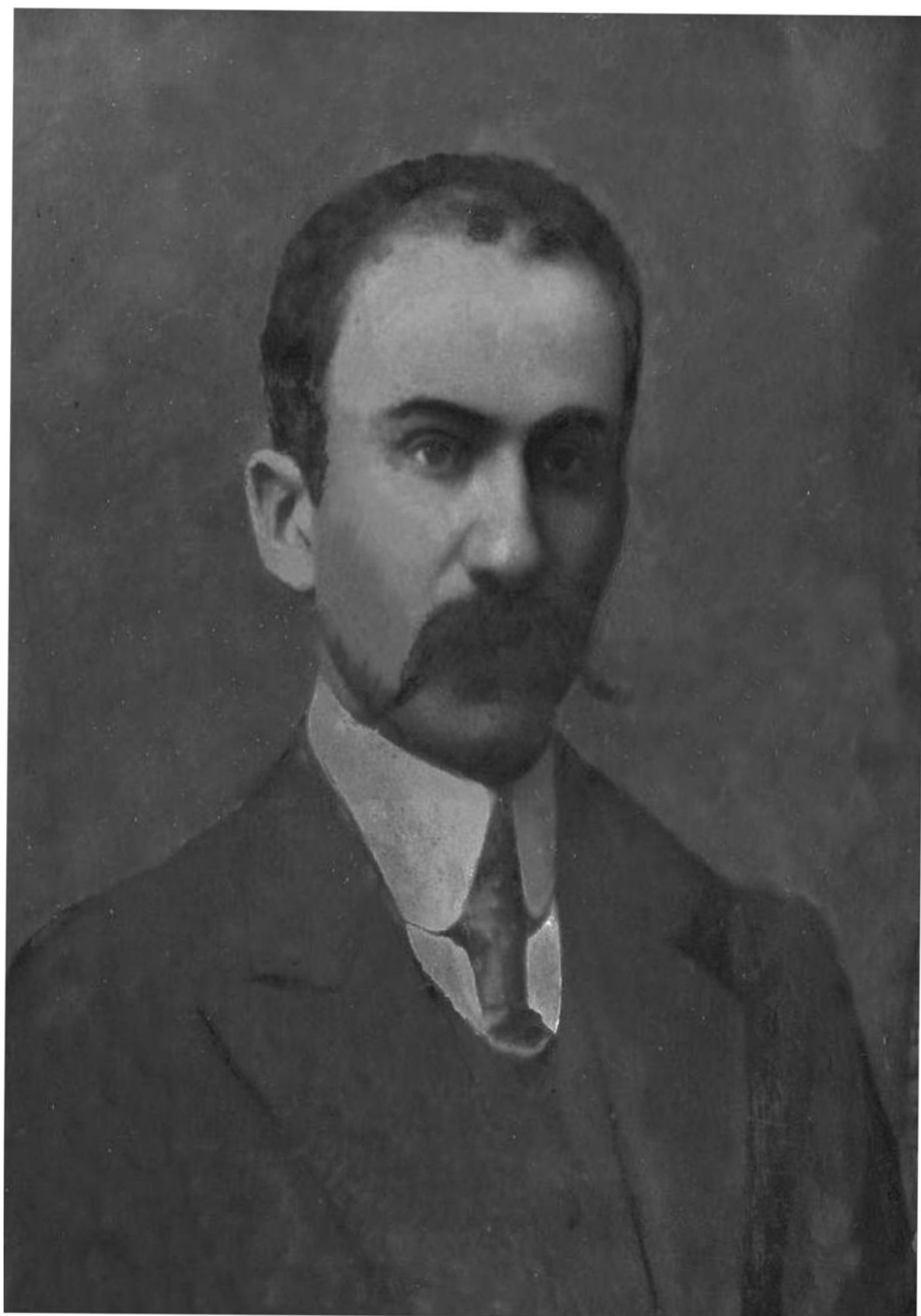
Mariam Gachechiladze

About One Unknown Painter Active in Early 20th Century

Among the painters of early 20th c., sometimes mentioned is P. Mgebradze – a painter unknown up to now. Archival study had proved that this is Platon Gibradze (24.IX.1884 - 9.III.1919) one of three sons of Spiridon and Matrona Gibradze, well-to-do peasants residing in the village Godogani (historic Imereti, western Georgia). “Mgebradze” is the name given to himself by the painter. In 1903 he had finished Kutaisi First Municipal School, in 1903-1907 he studied in Tbilisi, Art School, which gave him the right of teaching and in 1907-1919 he worked as a teacher at the Kutaisi First Municipal School. Several of the painter’s works are preserved, as well as his notebook with notes and sketches (by the way, it also shows that he participated in the establishment of a society, which was to be named “Society of Georgians Lovers of the National Language” or “Brotherhood of Georgians Lovers of Mother-tongue”); besides, there is a number of caricatures for the satirical periodical “Eshmakis Matrakhi” (Devil’s Whip) (1908, NN 27, 29, 30-35) and illustrations for the fairy tale “Princess of Zarabibil” by Nino Nakashidze. The painter either never used his signature, or signed only his initials – P. M.

Sketches in the notebook, made either in pencil or Indian ink, are exercises revealing various levels of mastery; paintings are sketches in the Russian Realism style. Caricatures for the “Eshmakis Matrakhi” are works of a trained young painter with certain level of mastery. All of them, even alongside intentional deformation, show the knowledge of figure and space representation, at the same time, in accordance with the genre peculiarities, his design is worked out in less details, being quite simple, while the major idea is expressed in a laconic form. Caricatures reflect both foreign policy (“What would you say, Alia?”, N27) and internal policy (“Blackmailing decreases”, N29; “Scene during the strike in F. Ralov’s factory”, N31; “On the meeting of Chiatura manganese producers”, N33) issues; however, larger number is dedicated to the everyday life disorders, light-

mindfulness and incapability (“Kutaisi boulevard”, “Mice square”, N27; “Exam is approaching”; N29; “From Bakhva to Ozurgeti”, “Kutaisi paving”, N30; “Kutaisi boulevard”, “At the closed doors of the Kutaisi Modern School during exams”, N32; “From Kutaisi to Bagdadi”, N33; “Free trade – matchmaking in Kutaisi”, N34; caricatures in NN34, 39, 43 show certain affinity to his works, although the painter’s authorship is hard to be claimed). For Nino Nakashidze’s fairy tale P. Gibradze had made seven illustrations and designed the book cover. Both illustrations and the cover are inscribed in the Art Nouveau framings (their motifs echo contents of the images), national elements are also included, script to be applied on the cover is also designed; the painter thoroughly depicts attributes of the national costume, coiffure, everyday life, etc. P. Gibradze had also tried hand at architecture – never implemented project design of his private house facade is preserved.

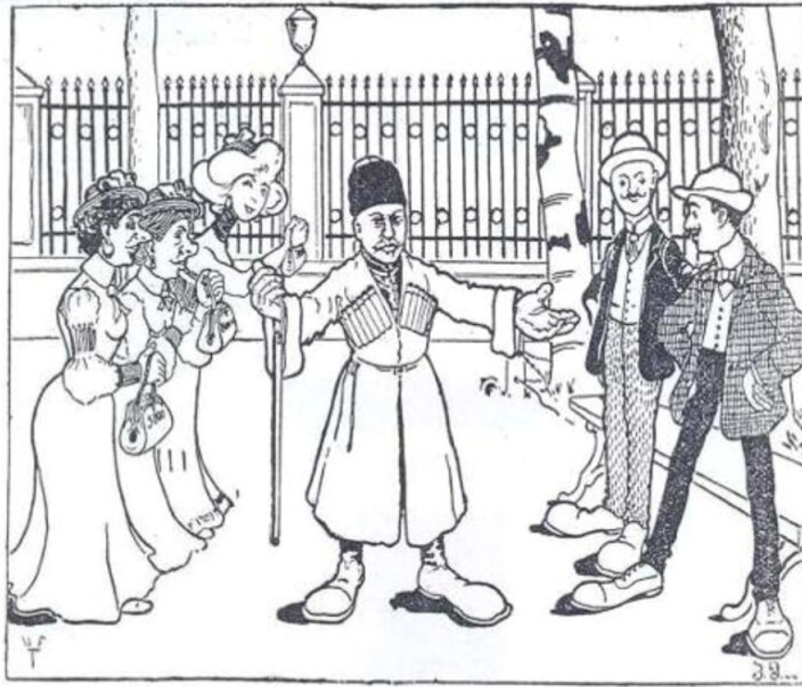


პლატონ ღიბრაძე

პ.დიბრაძე, ქალის
პორტრეტი



პ.დიბრაძე, პეიზაჟი



თავისუფალი ვაჭრობა-მაჭანკლობა ქუთაისში.

ერთი უცხო მოყმე ვინმე
მოგვევლინა ქუთაისში,
მაგისტანა მაჭანკალსა
ვერც კი ნახავთ მუშტაიდში.
ბულვარი სულ მოგვითქვანა
ცნობებსა კრეფს დემაგოგი,
გასათხოვარ ბარიშების
უკან დასდევს მთელი ჯოგი.
აღმა-დაღმა დაყიალობს
საქმროს ეძებს ზოგისთვინა,
თუ რომ ენა წაიგძელა
არ დაიხვეს არვის წინა.

არა ერთ-ორ სულელს ყმაწვილს
უცბად ჯვარი გადასწერა,
თავის ურცხვი მაჭანკლობით
ქუთაისი გააშტერა.

ნუ თუ არ იცით ვინ არის
ეს ბიჭი აბდალაია?
თუ ცოლის შერთვა მოგინდეთ
იკითხეთ ბარკალაია.

წერილები ეშმაკისადმი.

თბილისიდან

თბილისის რკინის გზის მთავარ სახელოსნო-ში 1 შაისს მოხდა სახელოსნოს დაარსების 25 წლის
ილესასწაული. საიდესასწაულო პარაკლისის გადაბ-
ვის შემდეგ გაიმართა დიდებული ნადიმი. ნადიმის
ეროს მთელ ადმინისტრაციას ღვინო საშინლათ

მოეცა და როცა ძალაზე გამოიბრუნენ ვერის
ბაღებისკენ გაექანენ ფაიტონებით. წასვლის დროს
მათ მიმართა სახელოსნოს კომისიის წევრებმა სე-
მიონოვმა, ნორიამ და ალექსიევმა და სთხოვეს
„თქვენ წაბრძანდით“ შემდეგ ჩვენ მოვალთ და ყვე-
ლა მუშების მაგიერ მოგილოცავთო. რასაკვირვე-
ლია ადმინისტრაცია დასთანხმდა. დელეგატები გაბ-
ლენ, მიულოცეს და შემდეგ მთელი დღე ქეიფობ-
დენ მათთან. ნეტა რომელმა მუშებმა დააეღლათ ამ
უზურპატორებს მილოცვა?

პატარა ეშმაკი.

შმაო ეშმაკო! შენ გენაცვალე
ერთხელ ჩვენკენაც გამოიარე,
აზარიანის ქარხანა ნახეთ
აუცილებლათ შეზოიარეთ,
არიან აქა ზოგი მუშები
სმის და თამაშში გამოწრთვნილები
და მას ეტრფიან მუდამ ჯამს მარად
(ოი იმათ კი, ვენაცვალეები).
მე, გეფიცები იმათსა თავსა
ტყუილს არ გეტყვი ერთ წვეთს ერთ კაპლსა
ასე ჰყარგავენ სმის და თამაშში,
რაც დარჩენიათ, იმ ცოტა დროსა.
პირველათ ნახე ილიკო გრძელი...
ვით მათი ცენტრი უფროსი „ძია“
რომ გასაშინჯათ შენი მათრახის
მის ზურგზე სცადო რეპრეტაცია.
შემდეგ კი ბესო და თვით ლუბინა,
მათაც არგუნე შენი წყალობა,
გაუტყაუენე მათრახის ბოლო
რომ სხვა ხმაზედა იწყეს გალობა...
მაშად ალი,

ეთერ ედიშერაშვილი
ნინო ციციშვილი
აპ. ქუთათელაძის სახ. თბილისის სახელმწიფო
სამხატვრო აკადემია

უბისის ეკლესიის მომხატველი ოსტატების შესახებ

2005 წლის ზაფხულში 21-დან 27 აგვისტოს ჩათვლით მოეწყო ექსპედიცია უბისაში, რომლის მიზანს წინასწარესტავრაციო კვლევა წარმოადგენდა. სახელოვნებათმცოდნეო შესწავლის თვალსაზრისით გამოიკვეთა კონკრეტული ამოცანა – სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული ცნობებისა და ძეგლზე დაკვირვების შედეგად – გაგვეჩინა ოსტატები, რომლებიც მხატვრობის შესრულებაში მონაწილეობდნენ და წარმოგვეჩინა მათი თავისებურებანი. სპეციალურ ლიტერატურაში ოსტატების საკითხს ეხებიან შ. ამირანაშვილი¹ და ნ. ტოლმაჩევსკაია.² პირველი ორ ოსტატს განარჩევს, ხოლო მეორე ოთხი ოსტატის არსებობაზე მიუთითებს, თუმცა მყარი არგუმენტაცია არც ერთ მეცნიერს არ მოჰყავს.

უბისის მოხატულობა პალეოლოგოსთა ხანის ხელოვნების მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, რომელშიც სრულად არის წარმონეილი სტილის ნიშნები: მონუმენტურობის დაკარგვა, თხრობითობის შემოტანა, კომპოზიციითა გართულება, პროპორციითა დაგრძელება, კონტრასტული დამუშავება და სხვ.

ძეგლზე დაკვირვების შედეგად გამოიკვეთა, რომ უბისის მოხატულობა ხუთმა ოსტატმა შეასრულა. პირველ ოსტატს მივაკუთვნეთ კონქის, კამარისა და მისი თაღების მოხატულობა, მეორე ოსტატს – სამხრეთ კედელზე, ზედა, პირველ რეგისტრში განთავსებული სცენები – „ჯვარცმა“, „გარდამოხსნა“, „დატირება“ და დასავლეთი კედლის ზედა თაღოვან ნაწილში მოთავსებული „სულიწმინდის მოყენის“ კომპოზიცია, ხოლო საკურთხეველის აფსიდში გამოსახული „საიდუმლო სერობის“, „მოციქულთა ზიარების“ და ჩრდილოეთი კედლის ზედა, პირველი რეგისტრის კომპოზიციების – „იერუსალიმად შესვლა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“ და „ამაღლება“ – შემსრულებლად კი მესამე ოსტატი მივინიშნეთ. მეოთხე ოსტატის შესრულებული უნდა იყოს მეორე რეგისტრი – წმ. გიორგის ციკლი, ხოლო ქვემოთ, თაღებში მოთავსებულ წმინდანთა ფიგურებს მეხუთე მხატვარი ასრულებს.

შევეცდებით დაგვახასიათოთ თავიდან ის ოთხი ოსტატი, რომელთაც ვფიქრობთ, რომ ეკლესიის საკურთხეველის კონქი, კამარა და ზედა რეგისტრები მოხატეს.

კონქის, კამარის და თაღების მომხატველს პირობითად მთავარი ოსტატი ეწოდეთ.

როგორც ცნობილია, კამარის თაღზე წარწერაა, რომლიდანაც ვიგებთ, მხატვრის სახელს – გერასიმეს, და ვფიქრობთ, რომ სწორედ იგი უნდა იყოს მთავარი

1 შ. ამირანაშვილი, უბისა, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის, ტფ., 1930.

2 И.Н. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тб., 1931., თანამედროვე გამოკვლევებში გაზიარებულია მოსაზრება უბისაში რამდენიმე მხატვრის მუშაობის შესახებ, მაგრამ ეს საკითხი საგანგებოდ არ განხილულა (იხ. И. Лорткипанидзе, Некоторые особенности росписи церкви св. Георгия в Убиси, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი IV საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბ., 1983., მიხივე წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლი უბისის კედლის მხატვრობაში, საქართველოს სიბეველენი, 6, 2004, გვ. 147-162; ნ. ბურგულაძე, უბისის მონასტრის ხატები და კედლის მხატვრობა, თბ., 2006, განსაკუთრებით გვ. 162).

ოსტატი.

მთავარი ოსტატის შესრულების მანერა (სურ. 1-3) განსხვავებულია სხვა დანარჩენი ოსტატებისაგან. სხვა მხატვრებთან შედარებით, მისი კომპოზიციები რეპრეზენტაციულია, საერთო ხასიათით მისი ხელწერა მკაცრი და აკადემიურია. ამ მოსაზრების გამოთქმის საფუძველს მისი შესრულების მანერა გვაძლევს. მხატვარი წინა საუკუნეების ე.წ. კლასიკური ხანის ფერწერის პრინციპების მიბაძვას ცდილობს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მოქნილი, ძლიერი ხაზი, რომელიც თუმცა პალეოლოგოსურად არის დატეხილი, მაგრამ მაინც ინარჩუნებს ერთიანობას. შესაბამისად, განსხვავებული შთაბეჭდილება მიიღება – ასეთი ხაზით შექმნილი ფორმა უფრო შეკრულია და ერთიანის, მთლიანის განცდას ბადებს. გამოთეთრებები მინიმალურად არის გამოყენებული, დამუშავება ძირითადად გაღიადებებით ხდება, სამოსის ნახატი მოწესრიგებულია, სახეებზეც მკაფიოდ არ იკვეთება ჩრდილები. აქედან გამომდინარე ფორმა უფრო ერთიანია. ამასთან, მოქნილი ხაზით შექმნილი მთლიანი, შეკრული ფორმა, პლასტიკური დამუშავების და თითქოს ერთგვარი მონუმენტურობის განცდასაც კი ბადებს. მაგრამ ეს “ცრუ მონუმენტურობაა”, რაც მხოლოდ გარეგნული ფაქტორებით ნნდება, ფიგურები აღსავესენი არიან შინაგანი ექსპრესიითა და ძალით.

სამხრეთი კედლის კომპოზიციებში, რომლის შემსრულებელსაც პირობითად მეორე ოსტატი ვუწოდებთ, უპირველესად თვალსაჩინოვდება გარკვეული მსგავსება მთავართან (სურ. 4, 5). მისი ყველაზე მკაფიო და გამოკვეთილი ნიშანი, ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება, გრაფიკული ხაზია, რომელიც ერთიანად დატეხილი და დანაწევრებულია. ხაზის სიხისტიდან გამომდინარე, ფორმა მეტად ნაწვევრდება, კუთხოვანებას იძენს. სწორედ ხაზის ასეთი ხასიათი ქმნის გამოსახულებათა საერთო, მთლიან ემოციურ შთაბეჭდილებას და სიმდაფრეს ანიჭებს სცენებს. მისი ხელობის ყველაზე მკაფიო ნიმუშია დატირების სცენა და ანგელოზთა ფიგურები ჯვარცმისა და გარდამოხსნის კომპოზიციებში.

ჩრდილოეთი კედლის ანუ მესამე ოსტატის კომპოზიციებიდან განსხვავებულ შთაბეჭდილებას ვიღებთ, თუმცა თითქმის იგივეა სახის ტიპი, სხეულის პროპორციები და კოლორიტი (სურ. 6, 7).

მასთან დამუშავების განსხვავებული ხერხია გამოყენებული. ჩრდილები ღიაა, ლაქოვანი; გამოთეთრებები თხელი, მსუბუქი მონასმებით რიგმულადაა დადებული და არ არის მკვეთრი მონასმებით მონიშნული, ისინი თანდათან ღიავენება, მქრქალდება და ძირითად ფერს ერევა. სწორედ ეს ქმნის რბილ გადასვლებს, ფორმის სიღბოს, რითიც მთლიანობაში იგი სხვა ოსტატებისგან განსხვავდება. ამგვარი დამუშავების შედეგად კომპოზიციებში კოლორიტი სირბილეს იძენს, უფრო თბილია და ნაკლებად მკვეთრი, ვიდრე წინა ორი ოსტატისა, მიუხედავად იმისა, რომ ფერები იგივეა.

სხვაობას აჩენს ე.წ. მეხუთე ოსტატის მიერ შესრულებული გამოსახულებანი – ქვედა, პირველ რეგისტრში მოცემული წმინდანთა ფიგურები.

მათგან ყველაზე კარგად სამხრეთ კედელზე გამოსახული წმ. მეომრების ფიგურებია შემორჩენილი. დანარჩენი გამოსახულებანი მეტად დაზიანებულია, ზედაპირი გადაცლილი აქვთ, რაც საკმაოდ ართულებს მათზე დაკვირვებას.

მთავარი ოსტატის მიერ შესრულებულ კომპოზიციებში (სურ. 1-3) პერსონაჟებს მკაფიოდ მოხაზული სახის ოვალ აქვთ, გრძელი, სწორი ან ოდნავ კეხიანი ხორციანი ცხვირი, პატარა, საესე ბაგეები. მსხვილი, მსუბუქად მორკალული ან სწორი, „შეყრილი“ წარბები. კუთხისაკენ დახრილი, გამომსახველი თვალები – დაგრძელებული ქუთუთოს ხაზით, თვალის შიდა კუთხიდან ჩამოსული უკის

აღმნიშვნელი მოკლე, ტეხილი ხაზით.

ფერმწერი სახეზე თეთრას ენერგიული მონასმით ადებს – თვალების ქვემოთ, შუბლზე, გარედან შიდა მიმართულებით, მკაფიო აქცენტების სახით. ყირმიში „სამკეთხა“ ფორმისაა, ღოყებზე ზემოდან ქვედა მიმართულებით დაეწროებული და გამუქებული. კონტური ძლიერია, ენერგიულად მოხაზული. ამგვარი დამუშავების შედეგად ფორმა, როგორც ითქვა, შეკრული და მკვრივია.

ეურადლებას იქცევს მასთან პროფილი – დიდი, ნახევარწრიულად მოხაზული მრგვალი შუბლი, მაღალი, პატარა ცხვირი, მსხვილი ბაგეები, პალეოლოგოსური ხანისათვის დამახასიათებელი წინ წამოწეული, მძიმე და ქვემოთ ჩამოსული ქვედა ყბა, მასიური მომრგვალებული ნიკაპით, რომელიც ქვედა ბაგის ხაზს ისე აგრძელებს, რომ მისგან არ გამოიყოფა.

სამხრეთი კედლის ოსტატთან (სურ. 4, 5) პროფილი მთავარი ოსტატისაგან განსხვავებულია – სწორი, მეტად მოკლე, ოდნავ ზემოთ აწეული ცხვირი, პატარა შუბლი და შუბლსა და ცხვირს შორის გამოსული „კოპი“, ბაგეებისაგან მკაფიოდ გამოყოფილი, წაგრძელებული, ძლიერად გამოწეული ნიკაპი. აქ ფორმა კუთხოვანია, რასაც ხაზის გრაფიკული, ხისტი ხასიათიც განაპირობებს, განსხვავებით პირველი ოსტატისაგან, სადაც ფორმა უფრო შეკრულია და ნაკლებად დანაწევრებული.

ჩრდილოეთი კედლის კომპოზიციებში (სურ. 6, 7) სახეები ოვალური მოყვანილობისაა, წაგრძელებული, სავსე, რბილი ფორმებით, პატარა, მრგვალი თვალები, ერთი მონასმით შესრულებული მომრგვალებული წარბები – სწორი ან ოდნავ, მსუბუქად მორკალული ხაზით აღნიშნული ცხვირი, პატარა, სავსე ტუჩები, მრგვალი, პატარა ნიკაპი.

სახის, კედლის, ხელების დამუშავება წინა ოსტატებთან შედარებით (სადაც მოცულობა მკაფიო, მკვეთრი მონასმებით მიიღწევა) მსუბუქად, რბილი, თანდათან გადასვლებით ხდება სიმუქიდან გაღიაღება-განათებისაკენ. სახეზე გამოთეთრებები ნაკეთების ფორმას მიუყვება, თითქმის ყველგან მომრგვალებულია (წარბის ზემოთ, წვერზე, ბაგეებზე, უბეების აღმნიშვნელად ნახევარწრიულად შემოუვლებს). ცხვირის წვერზე, ბაგეებზე, ყურებზე წითლით თხელი მონასმია დადებული, რაც ძლიერ აცოცხლებს სახეს და მას ფერწერულობას სძენს (იგივეს ვხედავთ წმ. გიორგის სკვენებშიც).

ამ მხატვართან პროფილში მკაფიოდაა გამოკვეთილი სახის ნაკეთები. აქ წინა ოსტატებთან შედარებით ქვედა ყბა უფრო პროპორციულია, არ არის ასე მასიური და მძიმე, უფრო რეალური ზომისაა და ნაკლებ კუთხოვანი (ვიდრე, მაგ., სამხრეთი კედლის ოსტატთან). პალეოლოგოსთა ეპოქისეული ხაზის დანაწევრება-დატეხილობისაკენ სწრაფვა აქ ნაკლებად შესამჩნევია, ვიდრე წინა ორ მხატვართან, რადგან ხაზი ნაკლებ ხისტია, მონასმისა და დამუშავების შედეგად კი ფორმის ერთიანობის შეგრძნება ჩნდება.

ე.წ. მეხუთე ოსტატის მიერ შესრულებულ ფიგურებს რბილი სახის ოვალური აქვთ, ნიკაპისკენ ოდნავ დაეწროებული. სწორი, მოგრძო თხელი ცხვირი, პატარა ნესტოებით. პატარა, ოდნავ სავსე ბაგეები. ფიგურების ვარცხნილობა – ხვეული, გრუზა თმა ქუდს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე თმას.

სახეები მწვანე ჩრდილებითაა დამუშავებული – ისინი მსხვილ ხაზადაა დადებული და ცხვირს, თვალებს, უბეებს, შუბლს, ღაწვებს შემოწერს. თვალების გუბებიც კი ამავე ფერის მწვანითაა შევსებული და თეთრია ჩაწვეთებული (ისევე როგორც წმ. გიორგის ოსტატთან). ერთ-ერთი წმინდანის სახეზე თვალების უბეების ქვემოდან სხივისებურად დაფენილი თეთრა გამოდის, რომელიც გარე მიმართულებით მიემართება. დანარჩენი წმინდანების სახეზე თეთრა არაა გამოყენებული. მათი

თვალეების უპეები მწვანეთი და ყავისფრითაა აღნიშნული და სახის მოცულობაც ამ ჩრდილების მეშვეობით მიიღწევა; მოწითალო-ყავისფერი მონასმითაა მონიშნული ბაგეები.

მთავარ ოსტატთან სამოსი დამუშავებულია დიდი, ფართო, ძირითადი ფერის სხვადასხვა ტონების ლაქოვანი გაღიადებებით, რომელნიც სამოსის ნაკეცების ფორმის შესაბამისად იდება. დრაპირების ის ნაწილები, რომლებიც სხეულის ფორმებს გამოყოფს სამოსის ფერის ყველაზე მეტი ტონალობით გამოისახება. მთლიანად ფიგურის, სხეულის ცალკეული ნაწილების შემომსახვერელი ხაზი მეტი ყავისფერი, მოშავოა.

პირველ მხატვარს ყველაზე ცოცხალი, ინტენსიური კოლორიტი აქვს, მკვეთრი, ხასხასა ფერებით – მწვანე, ზურმუხტისფერი, ძოწისფერი, ოქრა. ტონები ჟღერადია და სუფთა, დაწმენდილი. ამას თან ერთვის ისიც, რომ თეთრათი მინიმალური და მხოლოდ გაღიადებებით დამუშავების შედეგად ფერის ლოკალურობის განცდა იბადება, ფერი უფრო მკაფიოდ აღიქმება და იქმნება მისი მთლიანობის შთაბეჭდილება.

მეორე მხატვართან სამოსი მასიურია, გაბერილი. სხეულის ნაკეთების გამომსახველი ნაკეცები მსხვილი და კუთხოვანია. მოცულობა გაღიადფერების, გამოთეთრებისა და ჩანრდილვების მონაცვლეობით მიიღწევა, ისევე, როგორც მთავარ ოსტატთან. მაგრამ განსხვავებული დამუშავებაა – თუ პირველთან დამუშავების ძირითადი ხერხი ფართო გაღიადებებია და გამოთეთრებას ის ნაკლებად მიმართავს, სამხრეთი კედლის სცენების შემსრულებლისთვის დამუშავების ძირითადი ხერხი სწორედ დიდი გამოთეთრებებია, რომელთაც ის ფართო მონასმებით ძირითადი ფერის პარალელურად ადებს.

მესამე მხატვრის ფიგურების სამოსი გაფრიალებულია, დაწახნაგებული, კუთხოვანი ბოლოებით სრულდება. დამუშავება ძირითადი ფერის სხვადასხვა ტონალობით (მეტი და ღია) ხდება (მაგ., წმ. მეომრების სამოსი, ბურჯზე გამოსახული ფიგურის სამოსი და სხვ.); ამგვარადაა „ამოყვანილი“ ფორმაც.

მთავარი ოსტატი გრაფიებს ძალიან იშვიათად მიმართავს – მხოლოდ სამოსის გარკვეულ ნაწილებში და ისიც ზუსტად არ მისდევს ნაკაწრს.

ამ ტექნიკას სამხრეთი კედლის ოსტატიც იყენებს, მაგრამ აღსანიშნავია, რომ ზუსტად არც ის იცავს ნაკაწრ ხაზთან მიმდევრობას. თუმცა მასთან გრაფიების მეტი სიხშირით გამოყენება არა მხოლოდ სამოსზე, არამედ სახეზე, წვერზე, შეიძლება კიდევ ერთხელ მიუთითებდეს მხატვრის ნიმუშზე მეტ დამოკიდებულებას.

მესამე ოსტატი გრაფიებს ყველაზე ხშირად მიმართავს, მხოლოდ სამოსზე და წინა ორი მხატვრის მსგავსად არც ის მისდევს მათ ზუსტად.

მთავარი ოსტატის შესრულებულ ფიგურებს უფრო მწკობრი, გამართული პროპორციები აქვს, ვიდრე დანარჩენ ორს, მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ფიგურათა აგება მაინც პალეოლოგოსურია.

სამხრეთი კედლის კომპოზიციებში კი სხეულის პროპორციები უმეტესად დარღვეულია. ეს მომენტი განსაკუთრებით ცხადი ხდება სცენებთან მიახლოებისას. სხეულის ნაწილები ძლიერ არის უტრირებული (მაგ., ნიკოდიმეს ფიგურა დატირებაში) – მსხვილი, მაჯისკენ უცბად დავიწროვებული ან გამსხვილებული ხელები (მაგ., სულთმოფენობის სცენაში), მსხვილი, თითქოს გაბერილი მკლავები და ფეხის ტერფები, ასევე „გაშეშებული“ თითებით. ხელის მტევნები და თითები არ არის ისეთი გრძელი და მკაფიოდ გამოყვანილი, როგორც მთავარ ოსტატთან, მასთან მხოლოდ ზოგადი ფორმა იხაზება. მკაფიოდ არის გამოყოფილი კუთხოვანი ცერის ფუძე. მაცხოვარს (დატირების სცენაში) სწორი, გაშეშებული ფეხები აქვს,

მკაფიოდ მონიშნული, გამოკვეთილი კუნთით, ვიწრო მუხლებითა და პატარა ფეხის ტერფებით. დეფორმაცია და უტრირება ერთგვარი გამომსახველობითი ხერხია ამ ოსტატისათვის, რომელსაც იგი ემოციურობის შექმნისთვის მიმართავს.

დამუშავების განსხვავებული ხერხის შედეგად ჩრდილოეთი კედლის სცენების ფიგურებს სულ სხვა პროპორციები აქვთ, ვიდრე მთავარი, ან სამხრეთი კედლის ოსტატის მიერ შესრულებულ ფიგურებს და კომპოზიციებისაგან მიღებული საერთო, მთლიანი შთაბეჭდილება განსხვავებულია. განხილული კომპოზიციების ფიგურები ზომით უფრო მცირე გვეჩვენება და უფრო მეტ წაგრძელებულობასაც იძენს, ვიდრე წინა ორი ოსტატისა.

მეხუთე მხატვრის მიერ შესრულებული ფიგურები თხელი, აზიდული პროპორციებით გამოისახებიან. ვიწრო, მომრგვალებული მხრებით, წვრილი კიდურები (მაჯასთან მკვეთრად დავიწროებული), მკაფიოდ გამოკვეთილი ფეხის კუნთებით, მუხლის თავებით (სხეულის ნაწილების ასეთი მკაფიო დიფერენცირება სხვა ოსტატებს არ ახასიათებთ). ფიგურები თითქოს პაერშია გამოკიდებული, მათი დგომა არამყარია.

ამდენად, მთავარი ოსტატი წინა ეპოქის მონუმენტურ პრინციპებს მიმართავს, ფორმას პლასტიკურად, მკვეთრად ამუშავებს. მასთან ხაზი ენერგიული, მეტყველი და მოქნილია. პერსონაჟებს მკაფიოდ გამოხატული ძლიერი, სახასიათო სახეები აქვთ.

სამხრეთი კედლის ოსტატი ნიმუშზე მეტ დამოკიდებულებას ავლენს. მასთან ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება გრაფიკული, ხისტი, დატეხილ - დანაწევრებული ხაზია.

ჩრდილოეთი კედლის ოსტატისათვის დამახასიათებელია მოქნილი, ნაკლებ ხისტი ხაზი. წერის ცხოველხატული მანერა, მისწრაფება ფორმის დამრგვალებისაკენ. დამუშავების განსხვავებული ხერხი, რომელიც განსხვავებულ გამომსახველობას იძლევა. ამ განსხვავებათა მიუხედავად, სამივე ოსტატთან, თითოეულის ინდივიდუალობის ფარგლებში, ვლინდება პალეოლოგოსთა ხელოვნების პრინციპები. ერთიანია სტილი, მიმართულება და სწორედ მის საზღვრებში ხდება ოსტატთა ინდივიდუალური შემოქმედებითი მიდგომის და ამა თუ იმ ამოცანის დამოუკიდებელი აღქმით გადაწყვეტა.

რადგანაც ეკლესია და მთელი მონასტერი წმ. გიორგის სახელობისაა, მის გამოსახულებებს თვალსაჩინო ადგილი უკავიათ მხატვრობაში.³

მოწამის სასაწულებსა და ვნებათა სცენებს მეორე რეგისტრი ეთმობათ, რომელიც მთელ სივრცეს სარტყელივით შემოუყვება (რასაკვირველია, აფხიდის გარდა). ამას გარდა, წმ. გიორგის ნაწილობრივ ეთმობა მესამე რეგისტრიც; დასავლეთ კედელზე „დასია ქალაქის სასაწული“, სამხრეთ-აღმოსავლეთ ნიშში წმ. გიორგისა და წმ. დემეტრეს ფრონტალური ფიგურები და ჩრდილო-აღმოსავლეთ ნიშში – წმინდანის ენების კულმინაცია, „წმ. გიორგის თავის კვეთა“

ამჯერად ჩვენი ყურადღება მიპყრობილია მეორე რეგისტრის გამოსახულებებისაკენ (სურ. 8) – ვნებათა და სასაწულების გაერცობილი ციკლისაკენ. აქ, ისევე როგორც მთელ მოხატულობაში, სცენები ერთმანეთისაგან მოწითალო ზოლითაა გამოყოფილი, ზოგიერთ სცენაში კი ორი მოვლენაა გაერთიანებული. ჩვენი ვარაუდით, მეორე რეგისტრი ერთი ოსტატის მიერაა შესრულებული, რის დასაბუთებასაც რიგი მახასიათებლების აღნიშვნით შევეცდებით.

3 ი. ლორთქიფანიძე, წმ. გიორგის ცხოვრების ციკლი უბისის კედლის მხატვრობაში, საქართველოს სიძველენი, 6, 2004.

პირველ ყოვლისა, თვალში საცემია, რომ წმ. გიორგის ტიპი მისი ციკლის ყველა სცენაში ზუსტად მეორდება: ოდნავ მოგრძო სახე, მოთხკეთხელო ნიკაპი, ღია ყავისფერი კონტურით მოხაზული კუთხეებდახრილი თვალები. მაღალი, თხელი ცხვირი, სახე ბაგეები. სახეს ერთმანეთის თავზე თევზის ფარფლისებურად დაწყობილი მუქი ყავისფერი ნახევარწრეები შემოუყვება, რომლებიც თმას აღნიშნავს და ქედს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ვარცხნილობას.

განსხვავებულ სახეებს ქმნის ოსტატი ჯალათების ფიგურების გადმოცემისას და თითქოს ცდილობს სახეზე თითოეულ მათგანს ინდივიდუალური შტრიხი შესძინოს. ჯალათების სამ მეოთხედში მოცემული სახეები ერთმანეთისაგან განსხვავდება: სახეს ღოყები, წვეტიანი ნიკაპი ან უფრო თხელი ნაკეთები, სახის მოგრძო ოვალი. ოდნავი განსხვავება ჯალათების სახეზე მათ საერთო მსგავსებაზე არ აისახება, რადგან ოსტატი, შეიძლება ითქვას, ერთი ნიმუშით სარგებლობს. რიგ შემთხვევაში ხდება ოდნავი ცვლილებებით ჯალათების ფიგურათა, პოზების და შესტების განმეორება. მათ მსგავსებას ხელს უწყობს თითქმის ერთნაირი ნაცმულობა (ქიტონი მუხლამდე ან ოდნავ გრძელი, სხეულზე მჭიდროდ მომდგარი ორნამენტირებული თეთრი შარვალი).

აღსანიშნავია, რომ ოსტატი ხშირად იყენებს გრაფიებს სახეზე, სხეულსა და დრაპირებაზე. გრაფია ამ პერიოდში საკმაოდ გავრცელებული ხერხია და მას უბისის დანარჩენი ოსტატებიც მეტ-ნაკლები სიხშირით მიმართავენ. წმ. გიორგის ოსტატი მას არა მარტო ხშირად მიმართავს, ნაკაწრებს თითქმის ყოველთვის ზუსტად მისდევს კიდევ. შეიძლება ითქვას, რომ იგი შესრულებისას ნაკლებად თავისუფალია და გარკვეულ კანონებს, ნიმუშებს ემორჩილება.

სქემაზე გარკვეული დამოკიდებულება სულაც არ ნიშნავს, რომ მეორე რეგისტრის სცენები სხეებზე ნაკლები ღირებულებისაა. პირიქით, მისი შემსრულებელი საკმაოდ კარგი პროფესიონალია, მისი წერის მანერა დახვეწილია. პირველ ფენად იგი ოქრას იყენებს, რომელზეც სხვადასხვა ფერით რბილი და მოცულობითი ფორმები ამოჰყავს. სახე და სხეული ღენადი, ყავისფერი კონტურით შემოიწერება, რომლის ქვეშაც მხატვარი მუქ წითელს იყენებს და ამით თითქოს აცოცხლებს ერუ, ჩამუქებულ ყავისფერს. თვალ-წარბს, ცხვირს, ტუჩებს ის წვრილი ყავისფერი კონტურით გადმოსცემს. სახის და სხეულის მოდელირება ხორცისფერით, ოქრანარევი მწვანეთი და მწვანე წრდილებით ხდება. ეს უკანასკნელი იდება ღოყაზე, შუბლზე, კისერზე. ასეთი დამუშავება პალეოლოგოსურ ხანაში საკმაოდ გავრცელებული ხერხია და ამ მეთოდს უკლებლივ ყველა ოსტატი მიმართავს. მეტი ცხოველხატულობისათვის წმ. გიორგის ოსტატი თეთრას წვრილი, პარალელურ მონასმებს იყენებს, რომელიც სქლად იდება ყვრიმალბთან, შუბლზე, ცხვირის კეხზე, ნიკაპზე. თეთრას ასევე „ჩაწვეთებული“ შავი ფერის გუგასთან, რაც არცთუ დიდი თვალების მზერას უფრო გამომსახველს ხდის (ესეც პალეოლოგოსთა მახასიათებელია, სწორედ ამ პერიოდში ნნდება მისწრაფება სხეულისა და დრაპირების თეთრით მოდელირებისაკენ).

ოსტატი რბილი, მოცულობითი ფორმების გადმოცემისკენ მიისწრაფის: ღენადი კონტური, რომელიც იდაყვთან თუ მუხლებთან მრგვალდება, სხეულის სისავსის შთაბეჭდილებას ქმნის, რომელსაც ასევე მომრგვალებულად დადებული თეთრას პარალელური მონასმები აძლიერებს. როგორც ჩანს, ის პატარა ფუნჯით მუშაობს, პატარ-პატარა წვეტილი მონასმებით ამოჰყავს ფორმა, რის გამოც ერთგვარი დაქუცმაცებულობის, დანაწევრებულობის შთაბეჭდილებაც გვრჩება. მართალია, საერთო ჯამში ერთიანი ფორმა მაინც არ ირღევეა, არ „იფანტება“

სწრაფი წვეტილი მონასმებით ამოყავს სახე მთავარ ოსტატსაც. მეტი ცხოველხატულობისთვის იგი დაწვებთან მოაგურისფრო - წითელს იყენებს.

მისი ექსპრესიული, ცოტა ნერვული მონასში ცეცხლის ენებს ჰგავს წამახუდრი ბოლოებით. ისიც, ტრადიციისამებრ, ფორმას მწვანე ჩრდილებით და თეთრათი ამუშავებს. მაგრამ მისი მონასში უფრო ენერგიულია, ერთი „ამოსუნთქვით“ დადებული. რასაკვირველია, რბილ გადასვლასა და გრადაციასე აქაც ზედმეტია ლაპარაკი, მაგრამ ფორმა უფრო ერთიანია, შეკრული, მთავარი ოსტატი ფერებს უფრო თავისუფლად, მოქნილად ადებს, რაც საბოლოოდ ფორმას გამომსახველს ხდის.

წმ. გიორგის ოსტატთან დანაწევრებულობა – დაწვრილმანებულობა იგრძნობა დრაპირების გადმოცემისას. სამოსი მისივე ფერის მუქი და ღია ტონებით და გამოთეთრებებით გამოისახება (იქნება ეს მწვანის ღია და მუქი ტონები, ყვითლის, წითლის და ა.შ.). სამოსს მუქი ფერის ფართო კონტური შემოწერს, ხოლო მის გვერდით ამავე ფერის ღია ტონი იდება. დრაპირება დატეხილი ხაზებით გადმოიცემა, რომელსაც კიდევ უფრო ანაწევრებს ასევე დატეხილი, სწრაფ მონასმებად დადებული თეთრა. ოსტატი სამოსის ზედაპირს გეომეტრიზებული ფორმით ანაწევრებს, მაგრამ ფორმას ძალიან არ აბრტყელებს და მოცულობისაკენ მიისწრაფის. მოკლე, ხშირი დატეხილი ხაზები ერთგვარი დაძაბულობის, ექსპრესიულობის შთაბეჭდილებასაც აძლიერებს. ესეც პალეოლოგოსთა დამახასიათებელი ნიშანთაგანია. ამავე მოხატულობის სხვა ოსტატებიც, ტრადიციისამებრ, მიმართავენ დატეხილ ხაზს. თუმცა, რასაკვირველია, თითოეულ მათგანს საკუთარი ხელწერა აქვს.

პრინციპი ყველგან ერთია: ძირითადი ფერის მუქი და ღია ტონები და თეთრა. მთავარი ოსტატი სამოსს ძლიერი, დატეხილი, მუქი ტონის კონტურით შემოწერს და შემდეგ უფრო მცირე ზომის ღია ტონის მონასმებით ამუშავებს ზედაპირს. სამოსის ნაკვეცების ნახატის დუბლირება თეთრი ხაზით ხდება.

ჩრდილოეთი კედლის ოსტატის ხაზი რბილია, მოქნილი. სამოსის თეთრათი გაღიადებული ზედაპირი მუქი ტონით ნაკლებად ნაწევრდება, თანაც მუქსა და ღია ტონს შორის კიდევ რამდენიმე გარდამავალი ტონი იდება და გადასვლა შედარებით „რბილია“ ჩანაოჭებულ ადგილებში თეთრას სქელი ტეხილი მონასმები იდება.

თითქმის უწყვეტი ხაზი ახასიათებს სამხრეთი კედლის პირველი რეგისტრის ოსტატს. ტეხილი, ექსპრესიული მონასში მასთან სამოსის ზედაპირს შემოწერს, რომლის ქვეშაც სხეული არ იგრძნობა. სამოსი აქაც ნაწევრდება ღია ტონებითა და თეთრათი. მაგრამ ხაზი მოკლე და წერილი კი არაა, არამედ თითქმის უწყვეტია. ოდნავ ხისტი, თუმცა ემოციურად გამომსახველი (საერთოდ ემოციურობა ახასიათებს ამ ოსტატს, განსხვავებით წმ. გიორგისაგან, რომელიც საკმაოდ თავშეკავებულია).

როგორც ცნობილია, პალეოლოგოსურ ხანაში პეიზაჟის როლი თანდათან იზრდება და იგი უფრო მეტ ადგილს იკავებს კომპოზიციაში. გამონაკლისი არც უბისის მოხატულობაა. აქაც, უკლებლივ ყველა ოსტატთან ვხვდებით ხედვის სხვადასხვა წერტილიდან ნანვენებ არქიტექტურას და შიშველ კლდეებს. რომელთა ფონზეც სცენები ვითარდება. რასაკვირველია, წმ. გიორგის სცენებიც არაა გამონაკლისი. არქიტექტურა წაგრძელებული, მწვობრი პროპორციებისაა და რეგისტრის მთელ სიმაღლეს მოიცავს. იგი, ძირითადად, ოქრათი გადმოიცემა თეთრას ხშირი ჩანართებით. ოქრათივე გადმოიცემა კლდეები: სხვადასხვა რაკურსით ნანვენები ოთხკუთხა სიბრტყეები, რომლებიც ზემოდან გამოთეთრებებით და წითელი ბასრი მონასმებით მუშავდება. ერთმანეთის გვერდით დადებული მუქი და ღია სიბრტყეები კონტრასტს უსვამს ხაზს და „შუქ-ჩრდილის“ ეფექტს წარმოშობს.

ოდნავ წაგრძელებული, მაგრამ არა უტრირებული ფიგურები კიდესთან ახლოს გამოისახება, რათა მთელ სიმაღლეზე მოცემული არქიტექტურისა და კლდეების

ფონზე არ ჩაიკარგოს. თუმცა, სიახლოვის მიუხედავად, ფიგურები მნახველთა უშუალო კონტაქტს არ ამყარებენ და თავის თავში, თავის გარემოში არიან მოქცეულნი. წმ. გიორგის ოსტატი მეტად კარგად გრძნობს პროპორციას. მისი ფიგურები პროპორციული აგებულებით, სხეულის ნაწილების თანაბარზომიერებით, აღდგომის ურთიერთშეფარდებით გამოირჩევა.

თუ შევადარებთ წმ. გიორგის ოსტატს სრდილოეთი კედლის გამოსახულებებს ანუ ე.წ. მესამე ოსტატის ფიგურებს, დავინახავთ, რომ ეს უკანასკნელი თხელი, აწიღული პროპორციებისაა. თუმცა ქვემოდან მომზირალი მნახველისათვის განსხვავება ისეთი თვალსაჩინო არ არის, ანუ მესამე ოსტატი ითვალისწინებს მის ქვემოთ მდებარე რეგისტრს და ვიზუალურ ცდომილებებს.

აღლო არც წმ. გიორგის ოსტატს დაღატობს. იგი ასევე კარგად იაზრებს სივრცეს და მასში ფიგურების მნიშვნელობას. შესაბამისად, ის ოსტატურად აკავშირებს ფიგურათა მასშტაბს თავად რეგისტრის ზომასთან და სხვა რეგისტრებთან. ასევე ითვალისწინებს ამ რეგისტრის დაცილებას მნახველისაგან.

ფიგურათა ურთიერთმიმართება, შესრულების მაღალი დონე, დახვეწილი მანერა ოსტატის პროფესიონალიზმზე მეტყველებს. თუმც, მის მხატვრობაში კანონისადმი მეტი მორჩილება, ერთგვარი „შეზღუდულობა“ იგრძნობა. უბისის მოხატულობას ზოგადად ემხნევა ბიზანტიური ოფიციალური სკოლის გავლენა და გარკვეული „აკადემიზმი“ ყველა ოსტატს ახასიათებს. თუმც, ამავე დროს, თითოეული მათგანის ნამუშევარში საკუთარი ხელწერა და მიდგომა (იკითხება).

Eter Edisherashvili, Nino Tsitsishvili

On the Painters Working in Ubisi Church

14th c. murals in the Ubisi monastic church of St. George are one of the significant examples of the Paleologan painting in Georgia. They had been discussed more than once, however, certain problems still need to be addressed – number of painters working in the church, being among these. According to Sh. Amiranashvili Ubisi church was painted by two painters (1930), while N. Tolmachevskaya thought that their number equalled four (1931). On 21-27.VIII.2005, prior-restoration research in Ubisi was carried out by a group, whose observations and conclusions are published in the article.

Examination of the murals from the scaffoldings had proved that Ubisi murals are creation of five painters. First – most likely, the chief painter, presumably Gerasime mentioned in the well-known fresco inscription, who “had painted” Ubisi – had decorated the conch and the vault; the second (named “the painter of the south wall”) – worked on the upper register of the south wall and west wall lunette; the third (named “the painter of the north wall”) – painted upper register of the north wall and apse wall registers; entire fourth register with the life cycle of St. George – belongs to the fourth (named “the painter of St. George”), while the fifth – painted images of Saints in the arches.

Compositions of the “chief painter” are more representative, his manner is austere, “academic”,

line – uninterrupted, akin to that of the preceding “classical” period, highlights and shadows are used very moderately. Contrary to him, manner of the “painter of the south wall” is characterised by broken, angular lines and forms. Unlike them, the “painter of the north wall” gives preference to light shadows and rhythmic, thin highlights, imparting greater softness to the forms and colour gamut. Facial type, rendering of drapery, figure proportions and colour gamut of these painters (as well as of the fifth painter) also differ to a certain extent. Likewise different is the manner of the “painter of St. George” (he uses scratched tracing more than all others) – he is more inclined towards flowing, curved lines, although numerous small, short strokes somehow over-articulate figures painted with high professional mastery.



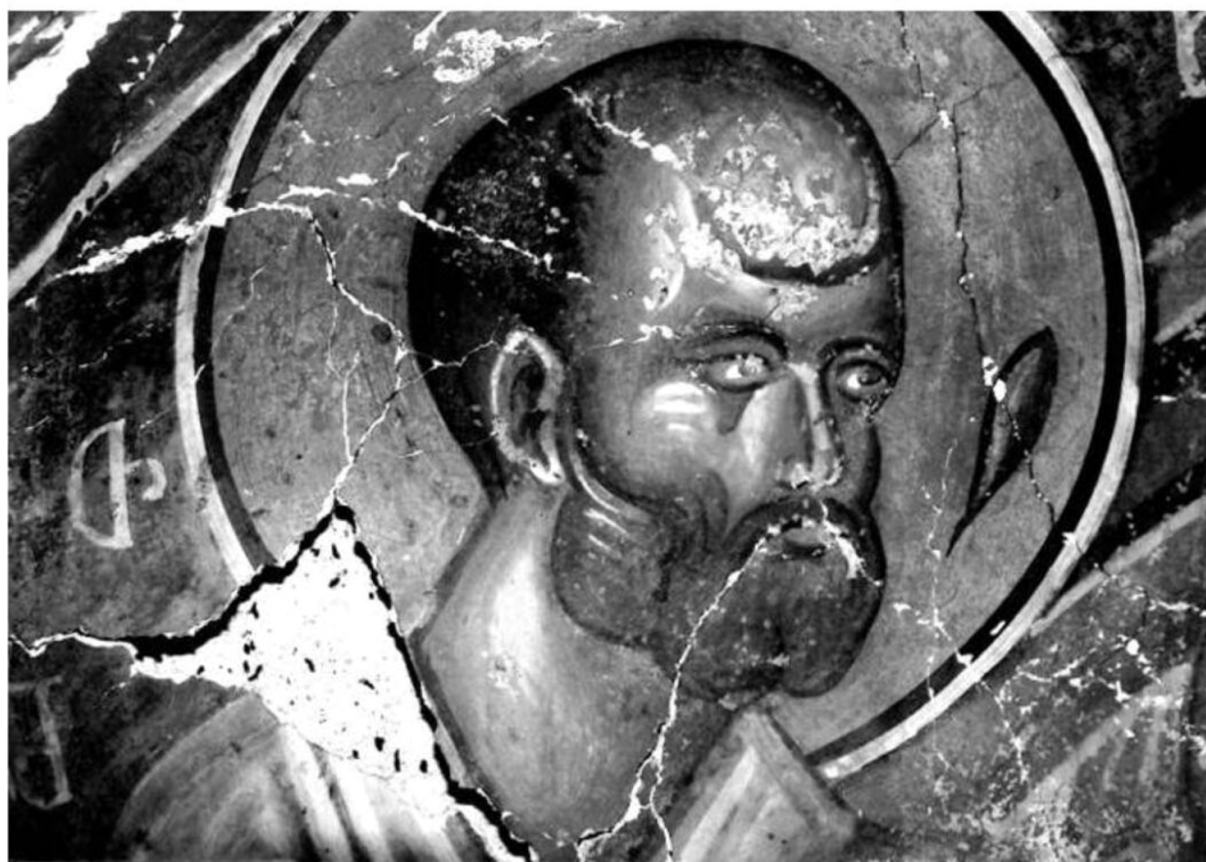
სურ. 1



სურ. 2



სურ. 3



სურ. 4



სურ. 5



სურ. 6



სურ. 7



სურ. 8

**მოგონებები ახლო წარსულზე
(თინათინ ვირსალაძის დაბადებიდან 100 წლისთავის გამო)**

100 წელი შესრულდა თინათინ ვირსალაძის დაბადებიდან. ფართო საზოგადოებამ შესაძლოა ნაკლებად იცოდეს მისი პიროვნებისა და საქმიანობის შესახებ, მაგრამ კუმანიტარული დარგის მეცნიერთა წრეში, განსაკუთრებით ხელოვნების ისტორიკოსთა შორის, იგი ერთ-ერთი უპირველესია მის მიერ შეტანილი წვლილით მეცნიერების ამ დარგში, ისევე როგორც ერთ-ერთი უპირველესი იყო თავისი კულტურით, დახვეწილობითა და იშვიათი არაორდინალურობით. თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ასეთი პიროვნებები დღევანდელ ჩვენს პრაგმატულ(!) საზოგადოებაში ობოლი მარგალიტით თუ გამობრწყინდებიან ხოლმე და, სამწუხაროდ, უმეტეს წილად ისინიც წარმავალი თაობისა არიან.

ქალბატონ თინას პირველად 50 წლის წინ შეეხვდი. მაშინ, როცა ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში სამუშაოდ მივედი. რამდენად უფროსი ვარ დღეს მე იმ ქალბატონ თინაზე, მაშინ რომ პირველად ვნახე და მოვიხიბლე მისი იერით. ჭკმმარიტი ინტელიგენტი, არისტოკრატი, ეს სიტყვები გაიელვებდა მისი პირველად მნახველის გონებაში, მაგრამ შემდეგ სამარცხვინოდ უნდა ვაღიარო, რომ მე, უნივერსიტეტის ახლადკურსდამთავრებულმა (ისტორიკოსის წარმინებული დიპლომით) არც მისი პიროვნების შესახებ ვიცოდი არაფერი და არც მისი ნაშრომები მქონდა წაკითხული. თუმცა, აქვე დავეუმატებ, რომ ბევრი მსმენოდა ვირსალაძეთა გვარის გამორჩეული ნიჭიერების შესახებ; ვიცოდი ვინ იყო სოლიკო ვირსალაძე, სტუდენტობის წლებიდანვე ჩემი თაობა არ აცდენდა მის მიერ გაფორმებული საბალეტო სპექტაკლების პრემიერებს თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში. ისიც საყოველთაოდ ცნობილი იყო, რაოდენ დიდი იყო სოლიკო ვირსალაძის ესკიზებით შესრულებული კოსტიუმების წვლილი ილიკო სუხიშვილისა და ნინო რამიშვილის ხალხური ცეკვის ანსამბლის ტრიუმფალურ გამოსვლებში. მაგრამ ის, რომ ბატონი სოლიკო ქალბატონი თინას ძმა იყო, ხოლო მშვენიერი ქალბატონი ლოლოტა ვირსალაძე, მისი და, ეს უკვე გვიან გავიგე. აქვე მინდა შევნიშნო, რომ ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი, სადაც მე ოთარ ჯაფარიძის, უნივერსიტეტში ჩემი ლექტორის რეკომენდაციით მოვხვდი, ჭკმმარიტი თა'ხისი იყო იმდროინდელი პოლიტიკური რეჟიმის პირობებში.

ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის სკოლის ფუძემდებლის – გიორგი ნუბინაშვილისა და მისი მოწაფეების-თანამოაზრეების წყალობით ეს ინსტიტუტი შორს იდგა საბჭოური რეჟიმის ტრაფარეტებისაგან (არსებობდა, საბედნიეროდ, სხვა მცირეოდენი გამონაკლისებიც) და თავის ძირითად სამეცნიერო საქმიანობასთან ერთად ახალგაზრდა თაობას აზიარებდა ხელოვნების ისტორიის საფუძვლებს საუკეთესო ეუროპული სამეცნიერო სკოლების პრინციპების კვალად, მაგრამ ინსტიტუტში მარტო მეცნიერებას არ “გვასწავლიდნენ”, აქ მოსული ახალგაზრდა პიროვნულადაც იწვრთნებოდა, ყალიბდებოდა იმ ორიენტირების მაგალითზე, რომლებიც დღენიადაგ თვალწინ გვედგა. ასეთ ატმოსფეროში წამოყალიბდა (თუ შეიძლება ასე ითქვას) ინსტიტუტში მისული ჩემი თაობა და მეც, სხვებთან

ერთად.

როდესაც ინსტიტუტში (დღეს, რეორგანიზაციის შემდეგ გიორგი ნუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ძეგლთა დაცვის ეროვნული კვლევის (კენტრში) დაიწყო საუბარი ქალბატონი თინას 100 წლისთავის აღნიშვნის შესახებ, მე ძალიან მომინდა თუნდაც მცირედი მოგონების სახით გამომეხატა სიყვარულისა და მადლიერების ის გრძნობა, რომელიც ამ დიდებული ქალბატონის მიმართ მაქვს და გამეყვება სიცოცხლის ბოლომდე. მით უმეტეს, რომ როგორც საკმაოდ გვიან აღმოვაჩინე, მე ვყოფილვარ ქალბატონი თინას პირველი ასპირანტი ანუ ოფიციალური მოსწავლე; თუმცა ქალბატონი თინასთვის მისი მუშაობის ოფიციალურ მხარეს არასდროს პქონია განსაკუთრებული მნიშვნელობა. იგი უშუერველად უზიარებდა თავის ცოდნას ახალგაზრდებს, ამომწურავ პასუხს იძლეოდა შეკითხვებზე, რომლითაც მას მიმართავდნენ. ამიტომაც იყო, იშვიათად რომ ვინმე ნეენგანს არ შეეყო ქალბატონ თინასთან სადამო ხანს (წინასწარი ზარის შემდეგ), ამა თუ იმ პრობლემასთან დაკავშირებით.

მაგრამ როდესაც ერთ-ერთს ჩემს ახალგაზრდა კოლეგას, ინსტიტუტის თანამშრომელს “გაგანდე” ჩემი გეგმები, მან სრულიად სერიოზულად მკითხა – “ვისთვის წერო?” (ის პიროვნება ჩემთვის იმდენად ახლობელია, რომ, ასაკობრივი სხვაობის მიუხედავად, “შენობით” მომმართავს). რა თქმა უნდა ის ამ შეკითხვაში გულისხმობდა არა ჩვენს ინსტიტუტს, არამედ დღევანდელ საზოგადოებას, რომელიც თითქოსდა აუცილებელი ორიენტირების გარეშე მოძრაობს და ისიც გაისმის უკვე, რომ ძველი თაობის მეცნიერები (ანუ ისინი, ვისაც ხვდა კომუნისტური რეჟიმის დროს ცხოვრება და მუშაობა) დღეს თურმე ახალი თაობისთვის ნიმუშად ვერ გამოდგებიან(!).

ჩემი ახალგაზრდა კოლეგის ამ გულისტკივილით დასმული შეკითხვის პასუხად კიდევ უფრო გამომტკიცდა აზრი ამ მოგონებების დაწერის შესახებ, თუნდაც იმიტომ, რომ ყველა ქვეყნის, მათ შორის საქართველოს ისტორიიდანაც მრავალი მაგალითით ნათლად ჩანს, როცა ქვეყანა წარსულს კარგად გაიაზრებდა, შეცდომებს ნაკლებად უშვებდა და შემდგომი ნაბიჯებიც უფრო სწორი იყო, მაგრამ ეს ყოველთვის ასე არ ხდებოდა, სამწუხაროდ, ისტორია მეორდება.

მე ღრმად მწამს, რაც უფრო მეტი აღამიანი, ახალგაზრდა გაიგებს როგორ ცხოვრობდნენ ჩვენი მოსწავლეებლები, როგორ ზრუნავდნენ ახალგაზრდების, თავისი შემცველი თაობის აღზრდაზე, უბრალოდ, როგორი კეთილშობილები იყვნენ და რა პატივისცემას იმსახურებდნენ საზოგადოებაში, ვინმეს ხომ გაუჩნდება სურვილი მიბადოს მათ, გაიაზროს და გაიზიაროს მათი დამოკიდებულება სულიერისა და მატერიალურის მიმართ და უპირატესობა მიანიჭოს პირველს. ჩემი უკიდუგანო ოპტიმიზმი მარწმუნებს, რომ ეს ჩემი მოგონებაც რომელიმე, თუ არა რამდენიმე ახალგაზრდის გულის სიმს შეეხება და აღუძრავს პატივისცემას ისეთი ტიპის ქალბატონის მიმართ, როგორიც თინა ვირსალაძე იყო.

&

ბევრი ვიფიქრე ამ მოგონებების ფორმის შესახებ ანუ როგორ უნდა დამეწერა იგი, რისთვის მიმენიჭებინა უპირატესობა ჩემს თხრობაში – ქალბატონი თინას მეცნიერული დამსახურებებისათვის, ანუ მისი ადგილისათვის ქართული სახეითი ხელოვნების შესწავლის ისტორიაში, თუ მისი პიროვნული თვისებებისათვის, მისი ურთიერთობებისათვის ოჯახის წევრებთან, კოლეგებთან, მოწაფეებთან? რა თქმა უნდა, საუბარი ერთის შესახებ მეორის გარეშე შეუძლებელია, მაგრამ მე

მაინც გადავწყვიტე მკითხველის ეურადღება შევასერო სწორედ მის პიროვნულ-თვისებებზე და ხასიათზე, ადამიანებთან (უმცროსებთან – განსაკუთრებით) მის ურთიერთობებზე. თუნდაც რა იყო მიზეზი იმისა, რომ ჩემთვის, მისი მოწაფისათვის, შემდგომში მისი ახალგაზრდა კოლეგისათვის (ჩვენს შორის ასაკობრივი სხვაობა 27 წელი იყო) ბედნიერება იყო მასთან პირადი ურთიერთობა, მისი სახლის კარის შეღება, მისი საყვედურისა თუ შენიშვნის მოსმენაც კი. – ამას მეუბნება? ესე იგი მასთან ახლო ვარ, ახლობლად მივანხივარ, უკეთესი უნდა რომ ვიყო, უნდა რომ მეტი ვიმუშაო და უკეთესი ნაშრომი გამომივიდეს – ვფიქრობდი ხოლმე მე როდესაც იგი შენიშვნას მაძლევდა ან რაიმე ნაწერს დამიწუნებდა.

თუ ამ მოგონების ბოლოში მკითხველი მიხედება, რატომ მიეკარდა ასე ქალბატონი თინა, გაიაზრებს მის პიროვნულ ხატს (სახეს), ჩემი მიზანი მიღწეული იქნება.

ვინაიდან ინსტიტუტში მუშაობის დაწყებისას ჩემი ინტერესები კედლის მხატვრობისკენ გადაიხარა, ბუნებრივია მე შეა საუკუნეთა სახვითი ხელოვნების განყოფილებაში ჩამრიცხეს. ამ განყოფილებას მისი დაარსებიდან ხელმძღვანელობდა ქალბატონი თინა (სიცოცხლის ბოლომდე). გარკვეული დროის შემდეგ მე ჩავაბარე ასპირანტურაში და გაეხდი ასპირანტი, ხოლო ჩემს ხელმძღვანელად ქალბატონი თინა დაინიშნა. მერე, წლების შემდეგ მიფიქრია, ქალბატონ თინას რომ არ ჰქონოდა ჩემთან მუშაობის სურვილი, ძალას აღბათ ვერავინ დაატანდა? ეს იყო 1961 წელი. დაიწყო ჩემი არანეულებრივად საინტერესო, მაგრამ არცთუ ია-ვარდით მოფენილი ცხოვრება. ქალბატონი თინას ხელმძღვანელობით მუშაობა აღმოჩნდა მეტად საინტერესო, მიმზიდველი, მაგრამ ამავე დროს რთულიც და არც თუ იოლი, თუ მიიღებდი მისი “თამაშის წესებს” (როგორც სპორტსმენები ამბობენ), მაშინ ხდებოდა მისი “პარტნიორი”, აკეთებდი სამუშაოს, რომელიც უაღრესად საინტერესო იყო შენთვის და გქონდა თანადრობის გრძნობა დიდი მეცნიერის გვერდით არსებობისა. ამ მუშაობის პროცესში ქალბატონ თინას თანდათან შეჰყავდა მეცნიერების წიაღში და გიკვალავდა გზას (შეუმჩნევლად, შენ ამ დროს გეგონა, რომ შენ თვითონ იკვლევ ამ გზას) უფრო და უფრო რთულ საკითხებში გასარკვევად.

&

1957 წელს, როცა მე ინსტიტუტში მივედი, ქალბატონი თინა 50 წლის ხდებოდა. თხელი, ელვაგანტური აღნაგობის, ინტელიგენტის განსხეულება. წლებთან ერთად სიგამხდრე თითქოს ემატებოდა, მაგრამ მისი ბუნება, მანერები, პიროვნული ხიბლი უცვლელი იყო და მიმზიდველი. მე ახალგაზრდა ქალბატონი თინა არ მახსოვს, მაგრამ როცა ვუყურებდი მასთან სახლში მისი უახლოესი მეგობრის ქეთევან მაღალაშვილის მიერ შესრულებულ მის პორტრეტს, ვგრძნობდი რა სასიამოვნო გარეგნობა ექნებოდა ახალგაზრდობაშიც. ბოლომდე შერწა სქელი, ტალღისებური თმები, რომელსაც არ იღებავდა და ჩვენ ვხედავდით როგორ თანდათან ემატებოდა ჭაღარა. ჰქონდა გრძლად გადარკალური წარბები, გარეთა კიდეებზე აზიდული (არისტოკრატიზმის ნიშანი) და არანეულებრივად ღამაზი, ნუშისებრი ოვალის დიდი თვალები. ერთხელ მასთან ვიყავი და ვუკითხავდი ჩემს ნაწერს (ქალბატონ თინას არ უყვარდა სხვისი ნაწერის თვითონ წაკითხვა, მას მოსმენით მიღებული შთაბეჭდილების მიღება ერჩივნა, როგორც ჩანს), შემომხედა და ფანჯრიდან შემოსული მზის შუქზე დავინახე, რომ მისი მომწვანო-თაფლისფერი თვალების

გუგას მუქი ფერის ხალები ჰქონდა. საოცარი სილამაზე იყო. ასეთი რამ არ ჰქონდა. ვერ მოვიტმინე და ვუთხარი – ქალბატონო თინა, იცით, რომ «დახალული თვალები» გაქვთ-მეთქი, რა ლამაზია-თქო. გაიცინა – ვიცით, ირონიულად მიპასუხა.

ინტელიგენტურ და განათლებულ ოჯახში დაბადებულს და გაზრდილს, ტრაგიკული ბედი ერგო. 1937 წელს დაიჭირეს და დახვრიტეს მისი მეუღლე მეთოდე, (კაცა ხოშტარია (ასე ეძახდნენ თურმე შინაურები). იგი ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ არც კი გაუგია თავისი პირმშოს განენა. გოგი ხოშტარია, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე (აგრეთვე პოლიტიკოსი), ქალბატონი თინას ვაჟია.

ქალბატონ თინასთან სამუშაოდ ახალგაზრდები მის ბინაში მივდიოდით სადამოცხადო ბელინსკის ქუჩის აღმართის ბოლოს რომ იყო, ლამაზი ორსართულიანი სახლის მეორე სართულზე. ჩემზე ადრე (ჩემს მეხსიერებაში) მასთან დადიოდა ხოლმე ეკა პრივალოვა, შემდეგ მე, მერე ჯილდა იოსებიძე, მარინე ვანნაძე (მასთან ქალბატონ თინას განსაკუთრებით თბილი ურთიერთობა ჩამოუყალიბდა), დადიოდნენ სხვებიც.

გასული საუკუნის 50-იან წლებში მისულს ინსტიტუტი სახელმწიფო მუზეუმის შენობაში დამხვდა. კეცხოველის ქუჩა, № 10 – ეს იყო კიდევ დიდხანს ჩვენი მისამართი. მუზეუმში ინსტიტუტს ფაქტობრივად მხოლოდ ორი (მაგრამ დიდი) სამუშაო ოთახი ჰქონდა, სამუშაო ადგილები საკმარისი არც იყო, ამიტომ ჩვენი ინსტიტუტი არ ცხოვრობდა იმ რეჟიმის დროს მიღებული წესებით. ითვლებოდა ზოგადად, რომ ინსტიტუტში სამსახური იწყებოდა დილის 10 საათზე, მაგრამ ამ დროს უნდა გამოცხადებულიყვნენ მხოლოდ ბიბლიოთეკის, კანცელარიის თანამშრომლები და ჩვენ – ახალგაზრდები. 10 საათზე პედანტიურად მოდიოდა ხოლმე ყოველთვის ბატონი ვახტანგი (ბერიძე), მაშინ ბატონი გიორგის, დირექტორის მოადგილე, გარდა იმ შემთხვევისა თუ რაიმე “საგარეო” საქმე არ გამოუჩნდებოდა. ახალგაზრდები ვკითხულობდით წიგნებს (არსებობდა სავალდებულო ლიტერატურის სია), ვეცნობოდით ბიბლიოთეკაში სპეციალურ სტენდზე გამოფენილ ახლადმიღებულ წიგნებს და ჟურნალებს (ბევრს უცხოეთიდან), ვემზადებოდით გამოცდებისათვის, რომლებსაც სისტემატურად გვაბარებინებდნენ გარკვეული პროგრამის მიხედვით, თანდათან ვეუფლებოდით მეცნიერული კვლევის მეთოდებს. უფროსები 2 საათის შემდეგ მოდიოდნენ. თავიდან ძალიან გამოკვირდა, როცა აღმოვაჩინე, რომ უფროსები და უმცროსები ცალცალკე ოთახებში არ ვისხედით. ჩვენს ოთახში ახალგაზრდების გვერდით ისხდნენ რენე შმერლინგი, სარა ბარნაველი, ლეო რჩეულიშვილი, რუსუდან მეფისაშვილი, ზაქრო მაისურაძე, ლეო შერვაშიძე, ქალბატონი თინა, ინა გომელაური. ვინაიდან ქალბატონი თინა ამ პირობებშიც კი “განსაკუთრებულ რეჟიმში” მუშაობდა – ან გვიან მოდიოდა, ან საერთოდ არ მოვიდოდა ხოლმე, მას მიეკედლა, უფრო სწორედ მის მაგიდასთან იჯდა ხოლმე ჩვენი უფროსი კოლეგა ქალბატონი ინა გომელაური (რა თქმა უნდა ქალბატონ თინასთან შეთანხმებით). მახსოვს, როგორც კი ქალბატონი თინა გამოჩნდებოდა ოთახის კარებში, ქალბატონი ინა იმ წამსვე წამოდგებოდა (ქალბატონი თინას პროტესტის მიუხედავად) და რომელიმე თავისუფალ მაგიდას მიუჯდებოდა. ადმინისტრაციის მხრიდან ასეთი ლიბერალური დამოკიდებულება თუნდაც ქალბატონი თინას რეჟიმის მიმართ სავსებით გასაგები იყო. ყველამ იცოდა, რომ “ქალბატონი თინა მუშაობდა”, მაგრამ ეტყობა იყო მომენტები, როცა ქალბატონი თინას ლიმიტი იჭურებოდა და ოთახში შემოსული ბატონი ვახტანგი მეტყვოდა ხოლმე მშვიდად – თუ არ გიჭირთ, შეუარეთ თინას, უთხარით იქნებ გამოიაროს ინსტიტუტში (ამასობაში მე ინსტიტუტში რამდენიმე თანამდებობრივი საფეხური ავიარე). შეიძლება ვინმემ იფიქროს, რომ ეს ზედმეტი თავისუფლება საქმეს ვნებდა, მაგრამ სინამდვილეში პირიქით იყო. ნდობის და

პასუხისმგებლობის გრძნობას თავიდანვე აღვივებდნენ ჩვენშიც, ახალგაზრდებში – წინა ოთახში გრძელ, განივად დადგმულ მაგიდასთან სახით თანამშრომლებისკენ იჯდა ვახტანგ ბერიძე, ხოლო მის წინ თავთავის მაგიდებთან ისხდნენ რუსუდან ყენია, ნიკო წუბინაშვილი (ბატონი გიორგის ვაჟი), ვახტანგ დოლიძე, ანელი ვოლსკაია, გაიანე ალიბეგაშვილი, გიორგი მასხარაშვილი, კუკური დვალი და უფრო ახალგაზრდებიც, სისო კინწურაშვილი, ნოდარ ჯანბერიძე.

ბატონ გიორგის ცალკე ოთახი პქონდა კაბინეტად, ვიწრო, გრძელი, ერთი ფანჯრით, ასკეტის სამყოფელს რომ მოგაგონებდათ. სხდომები უმეტესად ბერიძის ოთახში იმართებოდა. უფროსების და ახალგაზრდების ერთად ყოფნაში დიდი აზრი იყო ნადებული. თუ ამას ისიც დაემატება, რომ უფროსები ერთმანეთთან მეგობრობდნენ ოჯახებით, ჩვენ კი, ახალგაზრდები ვმეგობრობდით ერთმანეთთანაც და ჩვენი მასწავლებლების უკვე თანდათან წამოზრდილ შვილებთანაც, ნათელი გახდება, რომ ინსტიტუტში არა მარტო ჩვენს განათლებაზე, არამედ ჩვენს სულიერებაზეც ზრუნავდნენ.

პიროვნულ სიახლოვეს ჩვენს მასწავლებლებთან ხელს უწყობდა ერთდღიანი გასვლები კვირაში ერთხელ ინსტიტუტის ძველი, დანჯღრეული ავტობუსით, ადრე გაზაფხულიდან რომ იწყებოდა, შემდგომ ზაფხულის ექსპედიციები (ეს უკვე საკმაო ხნით), მივლინებები მოსკოვსა და ლენინგრადში. თანდათან ჩვენც დავიწყეთ სხვადასხვა კონფერენციებში მონაწილეობა თბილისში, მაშინდელი საბჭოთა კავშირის ქალაქებში და ბოლოს დაიწყო ჩვენი მჭიდრო ურთიერთობები უცხოელ კოლეგებთან, მათი ჩამოსვლა საქართველოში, ქართული ძეგლების გაცნობა და ჩვენი მივლინებები უცხოეთშიც. ყოველივე ამის დაგვირგვინება იყო ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი 6 საერთაშორისო სიმპოზიუმი (გასული საუკუნის 70-80-იან წლებში რომ შედგა) ფაქტიურად ერთი კაცის, ვახტანგ ბერიძის მიერ ორგანიზებული და ბრწყინვალედ ჩატარებული.

მაგრამ მე მინდა დაეუბრუნდე ქალბატონი თინას და ჩემი ურთიერთობის ისტორიას. ზემოთ უკვე შევნიშნე, რომ ქალბატონ თინას ერჩივნა ახალგაზრდები სამუშაოდ მასთან სახლში მივსულიყავით. ალბათ სწორიც იყო. ინსტიტუტში ხშირად იყო სხდომები, სემინარები, მოხსენებების კითხვა. ჩვენს უფროსებთან მოდიოდნენ სახელოვანი მეცნიერები და ხელოვანები, ისინი ბჭობდნენ და ერთად წყვეტდნენ ქართული ხელოვნებისა თუ კულტურისათვის მნიშვნელოვან პრობლემებს. მე მახსოვს ინსტიტუტში ხშირად მოსული პავლე ინგოროვეა, აკაკი შანიძე, ილია აბულაძე, გრიგოლ ჩხიკვაძე, გოგი ლომთათიძე, ლონგო სუმბაძე, სერგო ქობულაძე, უნა ჯაფარიძე და ბევრი სხვა ღირსეული პიროვნება, ზოგი მათგანი ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭოს წევრი იყო. დრო ხშირად 6-ს გადაცდებოდა და ინსტიტუტში საქმიანი სტუმრობა და საუბრები არ წყდებოდა.

როცა სამუშაო გვექონდა, რა თქმა უნდა, ქალბატონი თინა ცალ-ცალკე გვიბარებდა ახალგაზრდებს სახლში, მაგრამ იყო დღეები, მას შეეძლო დაერეკა და ეთქვა – ხომ არ გინდა ამ საღამოს ჩემთან მოხვიდე, სოლიკო ჩამოსულიო – უბრალოდ ეპატიეებოდა მასთან ახლო მყოფ ახალგაზრდებს. სოლიკო ვირსალაძე მაშინ დიდების ზენიტში იყო. იგი ძირითადად რუსეთში მუშაობდა, აფორმებდა საბალეტო სპექტაკლებს მოსკოვის დიდ თეატრში და ლენინგრადის კიროვის სახელობის (დღეს პეტერბურგის მარინის) თეატრებში. დროდადრო როცა კი საშუალება პქონდა, ჩამოდიოდა თბილისში, აფორმებდა საბალეტო სპექტაკლებს, და ეთქვი კიდევ, სუბიშვილების ცეკვის ანსამბლის წარმატებებში დიდი წვლილი ბატონი სოლიკოს მიერ შექმნილ ქართულ ეროვნულ კოსტიუმებს მიუძღოდა.

ის საღამოები, როცა და-ძმა ვირსალაძეები იკრიბებოდნენ ხოლმე ქალბატონ

თინასთან, დაუვიწყარია ჩემთვის და ჩემი მეგობრებისათვის, ვინც იქ ვყოფილყარო! ამ დროს. ბატონი სოლიკო, მაღალი, ელევანტური მანერებით, თხემით ტერფამდე არისტოკრატი, ულამაზესი ქალბატონი ლოლოტა (მანანა ხიდაშელის დედა) და ბედნიერი დიასახლისი (და-ძმის ერთად ყოფნის გამო) ქალბატონი თინა ერთმანეთთან მოსაუბრენი საინტერესო, ხშირად ჩვენთვის უცნობ თემებზეც, ერთმანეთის ნახვით ხალისიანები, საოცარ შთაბეჭდილებას ტოვებდნენ ჩვენზე. ვხედავდი, რომ გამორჩეულ, არისტოკრატულ პიროვნებებთან გვექონდა ურთიერთობა. ქალბატონი თინაც გრძნობდა შინაგანად ამას და ამიტომაც გვეპატიუებოდა ჩვენ, მის მოყვარულ ახალგაზრდებს, რომ რაღაც მაღალს, განსაკუთრებულს ვზიარებოდით.

ძალიან მიყვარდა ქალბატონი თინას ბინა. ჩვენ ახლო ვცხოვრობდით. ყაზბეგის ქუჩიდან, სადაც მე ვცხოვრობდი და ვცხოვრობ, ბარნოვის ქუჩის გავლით 10-ოდე წუთში უკვე ქალბატონ თინასთან ვიყავი. ძველი თბილისური სახლი, სადაც, თუ არ ვცდები, ჯერ კიდევ ქალბატონი თინას მეუღლის მშობლები ცხოვრობდნენ, ქალბატონი თინა ოჯახითურთ მეორე სართულზე, სამოთახიან ბინაში ცხოვრობდა; ყველაზე დიდი ოთახი, კორიდორიდან მარცხნივ, ქალბატონი თინასი იყო. ამ ოთახის წინ, მარცხნივ გასასვლელი იყო ლამაზ, ფართო აუქურულ თუჯის აივანზე. მარჯვნივ კი დიდი ფანჯარა იყო. ასე რომ ქალბატონი თინას ოთახში შუქი მუდამ უხვად იღვრებოდა, ფანჯრიდან მთაწმინდის ხედი ჩანდა, წლის სხვადასხვა დროს განსხვავებულად ლამაზი.

ოთახის ცენტრში ქალბატონი თინას ლოგინი იდგა, თავით კედლისკენ, მომდევნო ოთახს რომ ესაზღვრებოდა. ამ კედელზე ჩამოფარებული იყო დიდი, ულამაზესი ქირმანშალი. ლოგინს გვერდით, ფანჯრის მხარეს მიდგმული ჰქონდა განიერი, გრძელი მაგიდა, თითქმის ლოგინის სიგრძე, რომელიც დახუნძლული იყო ქალბატონი თინას სამუშაოთი – თაბახის ფურცლებით, საქაღალდეებით, წიგნებით, ჩანახატებითა და სქემებით. აქვე იდო პაპიროსი “ყაზბეგის” (ან “კურორტის”) ცარიელი და სავსე კოლოფები, ასანთი, საფურფლე – ქალბატონი თინას ყოფის აუცილებელი ატრიბუტები. ოთახის არაორდინალურობას ხაზს უსვამდა ძველი ავეჯი, კედელზე ბატონი სოლიკოს ესკიზები და თვით ქალბატონი თინას ერთ-ორი ჩანახატი. აქვე იყო თაროები უამრავი წიგნით, ტანსაცმლის ძველი კარადა, ასევე ძველებური კამოდი, რომელზეც ერთ-ერთ პირველ მისვლაზე სხვა ნივთებს შორის შევამჩნიე ქალის ულამაზესი პატარა ქანდაკება ქალბატონმა თინამ დაიჭირა ჩემი მხერა და მკითხა – «Что, нравится? Танагр. Солико» ასე რამდენიმე სიტყვით გამაგებინა, რომ ეს არის ერთ-ერთი იმ პატარა ქანდაკებებიდან ტანაგრის სახელით რომ არის ცნობილი და რომ იგი ბატონმა სოლიკომ საჩუქრად მიართვა მას ერთ-ერთი გასტროლიდან დაბრუნების შემდეგ. ოთახის მშვენიერა იყო ქალბატონი თინას სიერმის მეგობრის (ეს მეგობრობა მათ ბოლომდე შერჩათ) ქეთევან მაღალაშვილის მიერ ახალგაზრდობაში შესრულებული ქალბატონი თინას პორტრეტი. მეორე ასევე ახალგაზრდობაში ქალბატონი ქეთოს მიერ შესრულებული მისი პორტრეტი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული.

ოთახის ინტერიერს აგვირგვინებდა დიდი, ძველი საბჭოური ტელევიზორი, რომელიც ქალბატონი თინას ლოგინის პირისპირ იდგა. რას უყურებდა ქალბატონი თინა ტელევიზორით? – ფეხბურთს! მას სიგიჟემდე უყვარდა ფეხბურთი. ჩვენი «დინამოს» ქომაგი იყო, მაგრამ აზარტული “ფანატი” იყო ასევე, საერთოდ კარგი ფეხბურთის, მახსოვს ერთხელ შეუთანხმებლად მივედი (ასეც ხდებოდა ხოლმე) და ჩემი სამუშაოს დამთავრებული ნაწილი მივუტანე, აღმოჩნდა, რომ ქალბატონი თინა ტელევიზორით თბილისის “დინამოს” მაგნს უყურებს! აღშფოთდა, როცა დამინახა, “თუ შენ არ გაინტერესებს თბილისის “დინამოს” თამაშები ქმრისთვის მაინც

გვეთხა “დინამოს” თამაშების ცხრილი – ეს უკვე ირონიულად დაამატა. იცოდნენ, რომ რეზი (ჩემი მეუღლე) ფეხბურთის თავგადაკლული გულშემატკივარი იყო და ქალბატონ თინას მის (რეზის) მიმართ პიროვნულ სიმპათიას ესეც უძლიერებდა. მერე მოვბა, დარწმუნ – დამრთო ნება, მატჩი მაინც მაღე თაედებაო. გათაედა თამაში და დავიწყეთ მუშაობა.

ქალბატონი თინა თავისი ბუნებით “დამურა” იყო,დამით მუშაობა უყვარდა, მუშაობაში ხშირად თავხეც დაათენდებოდა, ამიტომ სამსახურში გამოცხადების ისეც ჰუმანური რეჟიმი,ქალბატონი თინას მიმართ განსაკუთრებით ღოიადური იყო. ინსტიტუტში შემორნა რამდენიმე ისტორია, ანეგდოტის დარი, ქალბატონი თინას სამსახურში გამოცხადებასთან დაკავშირებით. ორ მათგანს მოვიგონებ. ერთხელ დღის 3-4 საათი იქნებოდა, ქალბატონი თინა მოვიდა ინსტიტუტში, ვერაეინ ნახა თავის ოთახში, მხოლოდ ერთ კოლეგას (ნოდარ ჯანბერიძეს) წააწყდა ბერიძის ოთახში და ირონიულად ჰკითხა – *Что, уже все разбежались* (ყოველდღიურ საუბარში ქალბატონი თინა, როგორც ძველი თაობის ინტელიგენტი, ხშირად მიმართაედა რუსულს, თუმცა ბრწეინვალე მოქართულე იყო). აღმოჩნდა, რომ შაბათი ყოფილა, დასვენების დღე!

სხვა ამბავი უფრო ადრინდელია, მეორე მსოფლიო ომის დროის. იგი ბატონმა ვახტანგმა გვიამბო ერთ-ერთი შეკრების დროს. უამრავ სხვა ღირსებასთან ერთად, ბატონ ვახტანგს გარკვეული, „დადებითი“ პედანტიზმი ახასიათებდა და ამ თვისების წყალობით მის მდიდარ პირად არქივში, სამეცნიერო შრომებთან, წერილებთან ერთად შემორნა ბევრი საინტერესო, კურიოზის ან ანეგდოტების დონემდე მისული დოკუმენტი,აი,ერთ-ერთ 1 აპრილს,ინსტიტუტის დაარსების დღეს, რომელიც ტრადიციულად აღინიშნებოდა ხოლმე ჩვენთან, ისევე როგორც ბატონი გიორგის დაბადების დღე (21 ნოემბერი), ბატონმა ვახტანგმა ჩვეულებისამებრ დაიდო წინ საქადალდე და დაიწყო სხვადასხვა დოკუმენტების კითხვა და მათი კომენტარი, ჯერი მიდგა ბატონი გიორგის ერთ-ერთ ბრძანებაზე (საინსტიტუტო, ოფიციალური ბრძანება), ომის დრინდელზე. შავით თეთრზე ეწერა, რომ ბატონი გიორგი, ინსტიტუტის დირექტორი საეეედურს უცხადებს განყოფილების გამგეს თინათინ ვირსალაძეს სამსახურში 10 წუთით დაგვიანებით გამოცხადების გამო. რამდენიმე წამი სინუმე ჩამოვარდა, მაგრამ მერე ისეთი ხარხარი ატყდა, რომ მუხეუმის კორიდორშიც ისმოდა. ვიცინოდით ეველა – თავად ქალბატონი თინა, ბატონი გიორგი და ბატონი ვახტანგი,რომელიც განსაკუთრებით კმაყოფილი დარჩა აუდიტორიის რეაქციით და იუმორის გრძნობით. რა თქმა უნდა, ამ ბრძანებას (საეეედურს) ქალბატონი თინას ბიოგრაფიისათვის არავითარი ზიანი არ მიუყენებია, მაგრამ,მე მგონი არც ქალბატონი თინა “გამოსწორებულა” დიდად ამის შემდეგ.

ინსტიტუტში არსებული წესის თანახმად, ახალგაზრდას სადისერტაციო თემას უფროსები (ანუ ხელმძღვანელი) ურჩევდნენ. ამ შერჩევისას გათვალისწინებული იყო საერთო საინსტიტუტო კვლევის მიმართულება და მომავალი დისერტანტის ინტერესი და შესაძლებლობანიც,მე სადისერტაციოდ შემირჩიეს სორის (რაჭაშია) წმინდა გიორგის სახელობის ეკლესიის მოხატულობა,რომელიც მანამდე ნანახიც არ მქონდა. მკითხველს თავს არ შევაწყენ ამ მოხატულობის დახასიათებით. ვიტყვი მხოლოდ, რომ იგი განეკუთვნება ე. წ. პალეოლოგოსთა ხელოვნების არეალს (XIV-XV საუკუნეების), ანუ არის ბიზანტიური წრის ძეგლი, რომელიც იმჟამად ჩემს საკმაოდ გაუნათლებელ გონებასა და სულს არაფერს ეუბნებოდა, უცხო იყო ჩემთვის. მე ვარძია, ეინცვისი, ატენი და მათი მისადაგი ძეგლები მომწონდა. მართლაც რომ მძიმეა ცოდნის დეფიციტი! როცა ქალბატონმა თინამ მე მითხრა, რომ სორზე უნდა ვიმუშაო და დამისაბუთა რატომ,მე, რა თქმა უნდა,დავეთანხმე.

მაგრამ სახლში რომ მივედი აეტირდი. ვფიქრობდი, რატომ ვარ ასეთი უბედური? რომ უნდა ვიმუშაო მოხატულობაზე, რომელიც არ მომწონს-მეთქი.

დავიწყე მუშაობა სორის მოხატულობაზე ქალბატონი თინას მეგზურობით, თანდათან გავიგე პალეოლოგოსთა ხელოვნების ხიბლი, ნავეფალი ქართულ-ბიზანტიურ ურთიერთობებში. ასევე თანდათან გამოიკვეთა ნემთვის მონუმენტური ფერწერისა და ქვეყნის პოლიტიკური ცხოვრების გარკვეული ურთიერთქმედების მეტად საინტერესო სურათი. გამოიკვეთა აგრეთვე როგორი საინტერესო და რამდენად ქართული შეიძლება იყოს ბიზანტიური სულის (მანერის) ფერწერა, ქართულ ნიადაგზე შესრულებული, ქართველი მხატვრის მიერ, ან, პირიქით, როგორ აირეკლა ბიზანტიური, კონსტანტინოპოლიდან სპეციალურად მოწვეული მხატვრის პროგრამაში ქართველი დამკვეთის ნება, და ბოლოს, იმაშიც დაერწმუნდი, რომ გარკვეულ ეპოქებში ბიზანტიასთან სიახლოვე არამც თუ არაფერს აკლებს ქართულ მხატვრობას, არამედ ამდიდრებს მას და ქვეყნისთვის მძიმე მომენტებში პოლიტიკურ დატვირთვასაც იძენს ხოლმე. საბოლოოდ მე ისე გამიტაცა ამ ეპოქამ, მისმა ძეგლებმა, რომ იგი აბსოლუტურად “ნემი” გახდა და აგერ უკვე რამდენიმე ათეული წელია მის წიაღში ვტრიალებ.

მაგრამ ყოველივე ამას წინ უძღოდა ნემი პირველი ექსპედიციები სორში. ქალბატონი თინასგან დამოდვრილი წავედი სამუშაოდ, მაგრამ ეკლესიაში შესვლისთანავე თითქოს ნემი თავიდან გაქრა ყველა მისი შეგონება, ჯერ ერთი, როცა შევხედე თითქმის შუაზე გადახლეჩილ (გაბზარულ) საკურთხეველს (აღბათ მიწისძვრის შედეგად), ვიფიქრე, რომ მისი მხატვრობა პალეოლოგოსთა ხანაზე ბევრად გვიანდელი იყო; ხოლო ამ ხანის ძეგლებზე მუშაობა ნემთვის უკვე უეღმეო დაძალებას ნიშნავდა(!) (მე კი ძლიერ “დავთანხმდი” პალეოლოგოსთა ხანას). თანაც დონე ამ მხატვრობის არცთუ გამორჩეული იყო, მაგრამ მერე, როცა ჩრდილოეთ კედელზე დავინახე “შობის” უღამაზესი კომპოზიცია, ამხედრებული სამი მოგვით, გაჭენებულ ცხენებს ფონის სიღრმეში რომ მიაგეღვებდნენ, როცა იქვე, ჩრდილოეთ კედელზე დავინახე ვინმე ჭარულის ძე ქველის მუხლებზე დაეარდნილი ფიგურის გამოსახულება, თანმხლები მავედრებელი წარწერით მრავალძალის (!) წმინდა გიორგის მიმართ (ორივე ეკლესია სორისაც და მრავალძალისაც წმინდა გიორგის სახელზეა ნაკურთხი და ორივე ერთ ხეობაში მდებარეობს), უკვე დავინტერესდი. დაერწმუნდი, რომ ეს “ნამდვილი” პალეოლოგოსური ძეგლი იყო, თანაც მაღალი მხატვრული დონის. მომხიბლა ფაქტმა, რომ ადგილობრივ მოსახლეობას მრავალძალის წმინდა გიორგი უფრო ძლიერად მიაჩნდა, თანდათან ერწმუნებოდი, რომ ამ მხატვრობაში ნემთვის ბევრი საინტერესო რამ იყო დაუნჯებული. საბოლოოდ “დავმარცხდი”, როცა დავინახე სამხრეთი კედლის დასავლეთ მონაკვეთში გამოსახული ქტიტორთა პორტრეტები – კედლიდან მიმსერდნენ აღნაგი, ვაჟკაცური იურის, ღირსების გრძნობის მატარებელი ქართველი დიდებულები, უთუოდ, მოხატულობის დამკვეთნი, რაჭის ერისთავები. მათი სამოსელი, ქუდები ძალიან აგავდა სამცხის ათაბაგების ნაცმულობას ზარზმის, საფარისა და ჭულეს იმავდროულ მოხატულობებში.

სორში რამდენიმე საფხული ვიყავი ზედიზედ. აღწერე მოხატულობა, გადავიღე ფოტოები, გაეკეთე სქემები. ნემგან მხატვარი, სამწუხაროდ ვერ გამოვიდოდა, მაგრამ ქალბატონი თინას დაუინებელი მოთხოვნით გაებედე და შევუდექი სქემების გადმოღებას. ის სქემები მხოლოდ ნემთვის ვარგოდა, მაგრამ მუშაობის პროცესში მათ დიდი დახმარება გამიწიეს. სწორი იყო ქალბატონი თინა, როცა მიხსნიდა, რომ სქემების ხატვისას თვალი უკეთ ხედავს, ისეთ დეტალებს არნევ, რომლებიც სიტყვიერი აღწერისას შეიძლება ვერც კი შეამჩნიო.

მაგრამ მოხდა ისე, რომ ქალბატონი თინას ნებითვე ჩემი მონღოლებუდო-მუშაობა სორში “წყალში ნამყარა” (სინამდვილეში პირიქით გამოვიდა). ერთ სადამოს, ქალბატონ თინასთან მორიგი ვიზიტით მივედი, სორის მასალით, იგი ჩვეულებრივ პოზაში დამხვდა, ღოგინზე ფეხმართხმულად მჯდარი (ასე იჯდა ხოლმე), გვერდით თავისი საყვარელი რძიანი ყავის ფინჯანი ედგა. მან პაპიროსს მოუკიდა, ღრმა ნაფაზი დაარტყა და ცოტაოდენი ყოვნის შემდეგ მითხრა – მე მგონი, არ ვიყავით სწორი, არნევეანი სორზე რომ შევანერეთ. მე ძალიან შევწუხდი, დაუწყვე დარწმუნება, რომ სიამოვნებით ვმუშაობ, რომ სორის მხატვრობა უკვე შემოიყვარდა. მაგრამ ქალბატონი თინას საუბრიდან გაირკვა, რომ საქმე ჩემი სორის მოხატულობისადმი ემოციურ დამოკიდებულებაში არ ყოფილა, მან მშვიდად, დაყვავებით ამიხსნა, რომ მხატვრობის ძეგლის შესწავლისას აუცილებელია მისი დათარიღება – არგუმენტირებული და შეძლებისდაგვარად მყარია. სორში ქტიტორები კი არიან გამოსახული, მაგრამ ვერ ხერხდება მათი იდენტიფიცირება, არც წყაროებში არსებობს რაიმე ცნობა, პირდაპირი ან ირიბი, ამ ეკლესიის მოხატვის შესახებ. დათარიღება ასეთ შემთხვევებში შედარებითი სტილისტურ-იკონოგრაფიული ანალიზით ხდება. საკანდიდატო დისერტაციის მიზანია დისერტანტმა წარმოაჩინოს კვლევის უნარი და ამისთვის ნუ ავარჩევთ ყველაზე რთულ გზასო – დასძინა ქალბატონმა თინამ. დამარწმუნა, როგორ არ დამარწმუნებდა, როცა მის ყოველ სიტყვას, ყოველ წინადადებას ვისრუტავდი როგორც ღრუბელი. როცა ეს მონოლოგი დაასრულა, ქალბატონმა თინამ დააყოლა – ძეგლიც უკვე შეგირჩიეო და დამისახელა ნაბახტევის მოხატულობა (ქართლში), რომლის შესახებ რამდენიმე ფრაზა მქონდა წაკითხული შალვა ამირანაშვილთან – ქტიტორებიც არიან, წარწერებიც ახლავთ და, რაც მთავარია, მოხატულობა უკვე დათარიღებულიაო, მიიღებდა სამუშაოს ქალბატონი თინა. შალვა ამირანაშვილს მართლაც ჰქონდა დათარიღებული ეს მოხატულობა XIV საუკუნის დასასრულით და ეს თარიღი დამკვიდრებული იყო სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაში.

ქალბატონი თინას მიერ გამხნეებულმა და სამუშაოს გაადვილების პერსპექტივით «შესახელებულმა», გავიხარე და მეორე დღესვე შევუდექი საქმეს. ასე იქცა ნაბახტევის მხატვრობა ჩემს საკანდიდატო დისერტაციადა, ვმუშაობდი გულმოდგინედ და რაც უფრო მეტად შევდიოდით სიღრმეებში (ქალბატონი თინა და მე), მით უფრო საინტერესო ხდებოდა მუშაობის პროცესი და სულ უფრო და უფრო მიზიდავდა ეს ძეგლი. სხვათა შორის ნაბახტევის მიმართ განსაკუთრებული განწყობა-დამოკიდებულება გამოყოლილი მაქვს დღემდე. შესაძლოა იმიტომაც, რომ ფაქტიურად ეს იყო ჩემი პირველი დიდი ნაშრომი. მაგრამ იყო სხვა ფაქტორიც – ძალიან მდიდარი და საინტერესო გამოდგა ამ ძეგლთან დაკავშირებული ისტორიული მასალა, რამაც ძალიან გამიტაცა. ქალბატონმა თინამაც მირჩია, რომ საგანგებო ეურადღება მიმექცია ისტორიული პორტრეტებისათვის. ძეგლის კვლევისას ისტორიული ფონი მისთვის ყოველთვის მეტად მნიშვნელოვანი იყო. ქალბატონი თინა ჯერ ახლადგახსნილ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა, შემდეგ თბილისის უნივერსიტეტში გადავიდა და ივანე ჯავახიშვილის ხელმძღვანელობით დაამთავრა ისტორიის ფაკულტეტი. მოგვიანებით კი მან ასპირანტურის კურსი ხელოვნების ისტორიის სპეციალობით მაშინდელ ლენინგრადში (პეტერბურგში) დიმიტრი აინალოვთან გაიარა და საბოლოოდ ხელოვნებათმცოდნედ წამოყალიბდა. მაგრამ ინტერესი ისტორიისადმი, ისტორიული ფაქტებისადმი, მას ბოლომდე გაყვა. ნაბახტევის გარშემოც ძალიან საინტერესო და უხვი მასალა გამოჩნდა. უმთავრესი ისაა, რომ შესაძლებელი გახდა მოხატულობის თარიღის დაზუსტება (1412-1431 წლები). 1412 წელი უნდა მივიხსნით ტერმინუს ანტე ქუემ-ად, ვინაიდან

ფრესკაზე სამეფო სამოსელში გამოსახული ალექსანდრე მეფე (ქუცნა ამირეჯიბი, დონატორის შვილიშვილი) სამეფო ტახტზე 1412 წელს ავიდა, ხოლო 1431 წელი ტერმინუს პოსტ ქუემ, ანუ ამ მოხატულობის შესრულების ზედა ზღვარია, ვინაიდან ამ წელს ალექსანდრე დიდ ადაპს უკვეთავს იერუსალიმის ჯერის მონასტერში თავისი პაპის, ქუცნა ამირეჯიბის სულის მოსახსენებლად.

მუშაობის პროცესში ნემთვის დიდ კითხვის ნიშნად იქცა ქუცნა ამირეჯიბის ცნობილი სიგელი, თეოდო ჟორდანიას მიერ «ქრონიკების» II ტომში გამოცემული, სადაც ულუმბოს მონასტრის დაარსების შესახებ საუბრის დროს ნათქვამია, რომ აქ ეკლესიის კედელზე გამოსახულნი არიან მონასტრის დამაარსებელი ქუცნა ამირეჯიბი და მისი მეუღლე რუსა. ვერავითარ სხვა ცნობას ულუმბოს მონასტრისა და მისი მოხატულობის შესახებ, მაშინ მე ვერ მივაკვლიე. დამაუკვია ისტორიულ ლიტერატურაში არსებულმა მოსაზრებამ ულუმბოსა და ნაბახტევის ეკლესიის იდენტურობის შესახებ. ასეთი დასახელებაც შემხვედრია – ულუმბო-ნაბახტევის ძეგლი – ამავე დროს ივანე ჯავახიშვილის მიერ გამოცემულ რუკაზე ნათლად ჩანს, რომ ულუმბოც და ნაბახტევიც, მართალია, ორივე ალის ხეობაშია, მაგრამ სხვადასხვა ძეგლებია და მანძილი მათ შორის საკმაოა, 18-20 კმ.

ზაფხულის ერთ მშვენიერ დღეს ქალბატონ თინასთან წინასწარი მოთათბირების შემდეგ, ჩემი თაობის კოლეგებთან ერთად, დაფჯექით ინსტიტუტის ავტობუსში და გავემგზავრეთ ექსპედიციაში ულუმბოს სამებნელად! გზაში თან წავიდეთ ჯავახიშვილისეული რუკა და ამონაწერი ვახუშტი ბატონიშვილის «გეოგრაფიიდან». ყველანი ცოტათი აჟიტირებულნი ვიყავით, რაღაც ავანტიურული იყო თითქოს ამ მოგზაურობაში. უფროსების გარეშე, მარტონი მივდიოდით ერთ-ერთი ასურელი მამის, მიქელის მიერ დაარსებული სამონასტრო ანსამბლის მოსაძიებლად(!). ვახუშტისავე მონათხრობის თანახმად, დასავლეთ საქართველოსკენ მიმავალ ტრასაზე, ხაშურამდე მიუსვლელად, დაბა გომთან გადაუხვიეთ მარჯვნივ და ავუყევით მდინარე ალის ხეობას. უკან მოვიტოვეთ სოფლები ალი, ნაბახტევი და ვახუშტის რუკას მინდობილებმა მალე მარცხნივ შევუხვიეთ. მივდიოდით დაუსახლებელ ტყეში. მალე სამანქანო გზაც გაქრა და ფეხით განვაგრძეთ სიარული. ადამიანის ჭაჭანება არ იყო, გზაში ერთი მწყემსი შეგვხვდა, რომლის ნაგაზმა კინაღამ დაგეგლიჯა; რომ არა ნუგზარ ანდლულაძე და მისი იშვიათი კონტაქტურობა, საქმე ცუდად წაგვივიდოდა. ნუგზარმა რამდენიმე წამში მოახერხა სიტუაციის განმუხტვა და ძაღლი მოსისხლე მტრიდან ჩვენს მოკრეჭუნე მეგობრად აქცია. მწყემსმა გაიშვირა ხელი – აი, აქეთ რაღაც ნანგრევები არისო და დაგეშორდა, სულ მალე მივაღექით ეკლესიას, რომლის ფასადზე შემორჩენილი წარწერა ადასტურებდა, რომ იგი ნამდვილად ულუმბოს ღვთისმშობლის ეკლესიაა, მაგრამ, როგორც წარწერა გვეუბნება, 1871 წელს იგი თითქმის ხელახლა «აღაშენა» მღვდელმა ალექსი კველემმა (კველიშვილმა), მხოლოდ კედლების ქვედა რიგების წყობა არის ძველი, თავდაპირველი. ამიტომ 1871 წლის შემდეგ ქუცნასა და მისი ოჯახის წევრებს ულუმბოში ვედარავინ ნახავდა, თუმცა თეოდო ჟორდანიასთან, ქუცნას სიგელში დაცული ცნობა, რომ ულუმბოში ტაძრის კედელზე გამოსახული იყვნენ ქუცნა ამირეჯიბი და მისი მეუღლე, არავითარ ეჭვს არ იწვევს, ვინაიდან ცნობილია, რომ ულუმბოს მონასტერი მთავარი სალოცავი იყო ამირეჯიბთა საგვარეულოსი.

ყველანი ბედნიერები ვიყავით, არავის მოსვლია აზრად, ვისი პირადი ინტერესი იყო ჩადებული ამ კოლექტიურ «მიგნებაში». სხვათა შორის, ეს ტრადიცია თანაღმობის, მიღწეულის გამო საერთო სიხარულის, ჩვენი მასწავლებლების მიერ იყო იმთავითვე ჩვენში დანერგილი.

მე ძალიან გამიტაცა ალექსანდრე დიდის ეპოქამ, ამირეჯიბების ოჯახის წვლილმა ქვეყნის ხელახალ აღმშენებლობაში თემურ ლენგის შემოსევების შემდეგ. ალექსანდრე დიდის ზეობის ხანა, ბოლო გამობრწყინება ერთიანი, ძლიერი საქართველოსი, მიმზიდველი და საამაყო იყო ნემთვის – ქართველისათვის. ისტორიული მასალა ამ ეპოქის შესახებ უხვადაა შემორჩენილი და ამიტომ ქალბატონი თინა და მე სადამოებით ვსაუბრობდით ხოლმე იმდროინდელი საქართველოს ბედის(!), ალექსანდრეს პიროვნების და თქვენ წარმოიდგინეთ ძველ საქართველოში ბავშვების აღზრდის პრინციპების შესახებ. ერთ-ერთ სიგელში ალექსანდრე მოიხსენიებს მის «სულკურთხეულ ბებიას რუსას» (ქეცნა ამირეჯიბის მეუღლეს) და დასძენს, რომ თუ რაიმე არის მასში (ალექსანდრეში) კარგი, სწორედ რუსას, მის აღმზრდელ ბებიას უმადლის. საინტერესო ფაქტია, რომ როცა ალექსანდრემ გადაწყვიტა ეკლესია-მონასტრების აღდგენა (თემურ ლენგის შემდეგ), მას «არა ჰქონდა ღონე აღშენებისა» და ამიტომ დააწესა საგანგებო გადასახადი – კომლზე ექვსი შაური. გადასახადი მან მაღალ სასულიერო და საერო პირთა თანხმობით შემოიღო(!). ეს იყო 1425 წელი, ხოლო 1440 წელს როცა დასახული გეგმა შესრულებულად ჩათვალიდა, ალექსანდრე მეფემ სხვა სიგელით გააუქმა ეს გადასახადი. ქალბატონმა თინამ და მე იმ სადამოს საუბრისას ამაყად დავასკვნით, რომ ბევრ ახლანდელ დემოკრატიულ სახელმწიფოს შემუშრდებოდა ალბათ ასეთი ბრძენი, სამართლიანი მმართველი.

საბოლოოდ ჩვენი მუშაობის სტილი ასე ჩამოყალიბდა – ნაწილ-ნაწილ მიმქონდა დისერტაციის დამთავრებული თავები, მე ვუკითხავდი ქალბატონ თინას, იგი მისმენდა, ხშირად მანერებდა, მაძლევდა კითხვას. ძალიან უყვარდა ახალი ვარიანტების წამოჭრა. *А может быть так было бы лучше?* – მეტყოდა და დააყოლებდა, აბა სინჯეო. უკვე ვთქვი, რომ ქალბატონი თინას სიტყვა ნემთვის კანონი იყო, თანაც მეც გამიტაცა ამ „მეცნიერულმა აზარტმა“. რა თქმა უნდა, უსიტყვოდ მომქონდა სახლში გამზადებული ნაწილი ნემი ტექსტის, და ახალ ვარიანტზე ვიწყებდი მუშაობას, ყოფილა შემთხვევა, ისიც დაუწუნებია, როცა გასწორებული ვარიანტი მიუიტანე და წავუკითხე, მითხრა, რაღაც არც ეს მომწონს და ასე (...) ხომ არ გავაკეთოთ. მე უკვე ეს გადაკეთებები აღარ მიზიდავდა და როცა დავიწყეთ ახალ (მეოთხე) ვარიანტზე საუბარი, მე ვუთხარი – ქალბატონო თინა, ეს ხომ ნემი პირველი ვარიანტია, რატომ მაწვალეთ ამდენი-თქო? ამაზე სრულიად მშვიდად მიპასუხა – მე კი არ გაწვალე, შენ თვითონ დარწმუნდი, რომ შენი ვარიანტი გამოდგა სწორით. ანთებულმა კომპლიმენტის მსგავსი ფრაზით, ისევ განვაგრძე მუშაობა. ნემი ჭკუით საბოლოოდ დავამთავრე ნაშრომი და ერთ სადამოს ისევ შევუდექი ბელინსკის აღმართს ნემი საქალაქდებობით ხელში, მაგრამ გზაში უცებ ვიფიქრე, კიდევ რომ დამიწუნოს მეოქი? ამის წარმოდგენაც კი არ შემეძლო. შევედი თუ არა ოთახში, პირდაპირ დავიწყე ნემი მონოლოგი – ქალბატონო თინა, რაც შემეძლო გავაკეთე, ყველა თქვენი მითითება გაკითვალისწინე, მაგრამ იცოდეთ, რომ სიტყვა “ნაბახტევის” უბრალოდ გაგონება აღარ შემიძლია და ერთ ასოსაც ვეღარ შევცვლი ნემს ნაწერშითქო! ამაზე გულისანად გაიცინა, თბილად შემომხედა და მითხრა (ეს ფრაზა ტეინში ჩამებეჭდა) – *Да? Значит ты дошла до кондиции*, აღარ გვინდა არაფრის ნახვა, არც წაკითხვა, ხვალვე წაუღე მბეჭდავსო. ბელინსკის ქუჩაზე კი არ მოვდიოდი, მოვფრინავდი. ასევე გავფრინდი მეორე დღით მბეჭდავთან, უმშვენიერეს ქალბატონ ლილი ღოდობერიძესთან საბა-სულხანის ქუჩაზე და მიუუტანე ნემი ნაშრომი.

ასე დამთავრდა ნემი ეპოპეა, ნაბახტევე მუშაობასთან დაკავშირებული. მაგრამ ერთი დეტალი კიდევ, ნემთვის მოულოდნელი. დისერტაციის დაცვის წინ,

წვეული, ზამთარ-ზაფხულ გარტყმნილი გზით, ისევ ავედი ქალბატონ თინასთან, რომ მენვენებინა მისთვის წემი შესავალი სიტყვა, დისერტაციის დაცვისთვის, მომზადებული, აგრეთვე პასუხები ოპონენტების შენიშვნებზე. ავდექი, რომ დავემშვიდობო, ამ დროს ვხედავ ქალბატონ თინას, როგორ იღუნება, უჯრიდან იღებს რაღაცას და მიწვდის მე – ეს შენ საჩუქრად იმისათვის, რომ მასიამოვნო. ეს იყო ძველი ვერცხლის ბეჭედი, მოსვენადებული, გიშრის თვალთ, მშვენიერი ნაკეთობა, ეხლაც დევს ეს ბეჭედი წემი “ძვირფასეულობის” ყუთში და დროდადრო სიყვარულით დავხედავ ხოლმე. დავხედავ და ვფიქრობ, რამდენი იქნებოდა წვენში ასეთი ხელმძღვანელები მაშინ, გასული საუკუნის 60-იანი წლების დასასრულს ან დღეს თუ არიან, მოწაფის, შეგირდის ნაშრომით კმაყოფილები მას რომ საჩუქარს გაუკეთებენ და ამით საკუთარი ძაღლების რწმენას განუმტკიცებენ, მიღწეულის სიხარულს გაუათქვამებენ?

ვგრძნობ, რომ ჟურნალის რედაქციამ შეიძლება საყვედური მითხრას ასეთი ვრცელი ნაწერისათვის, მაგრამ სტატიის წერის დაწყებისთანავე მოგონებები ნიადაგრივით წამოვიდა და ვფიქრობ რომ სათქმელს ვერავითარ მოცულობაში ვერ დავატევ.

მე მგონია წემს მონათხრობში ჩანდა კიდევ, რომ ნიჭიერებასთან, გამორწეულ გენეტიკასთან ერთად, თინა ვირსალაძის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისება არაორდინალურობა იყო. მას არაფერი აქონდა საერთო წვეულებრივი, საშუალო სტატისტიკური ინტელიგენტი ქალბატონის ტიპთან. იგი შორს იყო ყოფითობისაგან. თუმცა მშვენივრად ხმარობდა წემსა და ძაფს, როცა სჭირდებოდა. მისი ოთახი ყოველთვის დალაგებული იყო (ქაოსური წესრიგი მხოლოდ მის საწერ მაგიდაზე იყო), მექად შედებილი იატაკი ბრწყინავდა. მაგრამ იგი მთელი არსებით იყო ჩაფლული თავის საქმეში. თუმცა ეს საქმე მხოლოდ მეცნიერული კვლევის ჩარჩოებით არ შემოიფარგლებოდა. ასევე აქტიური იყო მისი საქმიანობა ძეგლთა დაცვის, მათი რესტავრაციის სფეროში. იგი იყო სხვადასხვა საბჭოს წევრი, ძეგლთა დაცვისა და აღდგენის პრობლემებს რომ კურირებდნენ. მახსოვს, როგორი გულისყურით უსმენდნენ მის რწევასა და მოსახრებებს რესტავრატორები აქ, თბილისში შეხვედრის დროს და მაშინაც, როცა ქალბატონი თინა მათთან ჩადიოდა ძეგლზე; რესტავრატორები ხარაჩოებზე მუშაობდნენ ხოლმე და ქალბატონი თინა, ისევე როგორც სხვა მისი კოლეგები, ცდილობდა ყოველთვის გამოეყენებინა ფრესკების ახლო ნახვის შანსი. ამ მიზეზით მოვხვდი მე ბევრ ძეგლზე ქალბატონ თინასთან ერთად – ალავერდში, მანგლისში, გელათში, ზემო კრიხში, საფარაში, სხვაგანაც. გარდა ფრესკების ახლო ნახვის სიამოვნებისა, ძალიან საინტერესო იყო იმის ცქერაც, როგორ მუშაობდა უშუალოდ ძეგლზე ქალბატონი თინა – აკვირდებოდა, იწერდა, იხატავდა, ფიქრობდა, ბოლოს, დიდი გატაცებითა და მღელვარებით საუბრობდა კოლეგებთან, რესტავრატორებთან.

ქალბატონ თინასთან ერთად ვყოფილვარ მივლინებითაც, თავიდან ძირითადად მოსკოვსა და ლენინგრადში, შემდეგ უცხოეთშიც. უფროსებს წესად აქონდათ კონფერენციებისა და სიმპოზიუმებში თვითონ რომ მონაწილეობდნენ ჩვენც ჩავერთეთ; მათ უნდოდათ, რომ სამეცნიერო მუშაობასთან ერთად, ჩვენ, ახალგაზრდები საჯარო გამოსვლებსაც მიეწვეოდით. ქალბატონი თინა მიღებული და ცნობილი იყო ბიზანტინოლოგ მეცნიერთა წრეში, წვენშიც და საზღვარგარეთაც: თითოეული მისი ნაშრომის გამოქვეყნება (არც თუ ბევრის) მნიშვნელოვანი იყო მეცნიერების წვენი დარგისათვის, და არა მარტო!

ისევ ვუბრუნდები წვენს პირად დამოკიდებულებას. დავიცავი საკანდიტატო დისერტაცია. გავიდა წლები. წვენი ურთიერთობა კიდევ უფრო წრფელი და

მეგობრული გახდა. ქალბატონი თინას რჩევით ვიმუშავე რამდენიმე მნიშვნელოვან ძეგლზე, რომლებზეც მანამდე იგი თვითონ მუშაობდა, მაგრამ მე დამითმო. ასე იყო ხობის ვამპე დადიანის ეკვლერის, წალენჯიხის, უბისის, დავით ნარინის ეკვლერის შემთხვევაში (თუმცა ეს უკანასკნელი მოგვიანებით ქალბატონი თინას მაგალითით უკვე მე გადავუღოცე ჩემს ახალგაზრდა კოლეგას ქეთი მიქელაძეს და მან მშვენიერი ნაშრომი გააკეთა). ბევრჯერ მიფიქრია, რატომ უნელდებოდა ქალბატონ თინას ინტერესი გარკვეული დროის შემდეგ ამა თუ იმ ძეგლის მიმართ?

ზემოთ ვწერდი, რომ იგი ასარტული, გატაცებების ადამიანი იყო მეცნიერებაში, მან ახალგაზრდა მკვლევარმა ბრწყინვალე ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზის შედეგად დაამტკიცა, რატომ არ შეიძლება ხობის იოანე ნათლისმცემლის ციკლი იყოს XIII საუკუნის დასაწყისის და როგორ არც XIV საუკუნის დასასრულისთვის შეიძლება მისი მიკუთვნება, მხოლოდ XIII საუკუნის დასასრული, ან XIV საუკუნის დასაწყისი, ასეთია ქალბატონი თინას დასკვნა და ვერც შეედავები, მაგრამ ეტყობა ამასობაში იგი სხვა პრობლემამ გაიტაცა (შეიძლება ეს ყოფილიყო მოხატულობათა პროგრამები), იშხანის მოხატულობა, რომლის შესახებ მან ბრწყინვალე მოხსენება წაიკითხა ინსტიტუტში ან ატენი... (მე მაინც ვთვლი, რომ ე.წ. “წვრილი”, იოლი თემები მას არ იზიდავდა). სამწუხაროა, რომ ქალბატონი თინა ისე წავიდა ამ ქვეყნიდან, რომ ვერც ტაო-კლარჯეთში იმოგზაურა და ვერც იერუსალიმში ნახა, მაგრამ ჯერის მონასტერსაც და შოთა რუსთაველის პორტრეტს მიუძღვნა ფრიად მნიშვნელოვანი გამოკვლევა. არადა რა მოხდებოდა, როცა ასეთი აუიოტაუი იყო იერუსალიმში რუსთაველის პორტრეტის, მისი შესრულების თარიღის ირგვლივ, ერთი ხელოვნებათმცოდნე ქალბატონი თინასდარი გაეშვათ ადგილზე ფრესკის გასაცნობად.

&

მოხდა ისე, რომ ერთ ზაფხულს ქვიშხეთში ერთ დროს ვისვენებდით – მე, რეზი, დედანემი და პატარა სანდრო და მეზობლად ქალბატონი თინა თავის დიდებულ დასთან, ლოლოტასთან და მის ქალიშვილთან მანანა ხიდაშელთან ერთად.

წლების განმავლობაში თბილისი ურთიერთობა ჩამოუყალიბდათ ქალბატონ თინას და დედანემს. იგი ერთიორჯერ წვეთანაც ყოფილა სახლში. მახარებდა რეზისა და ქალბატონი თინას ურთიერთობა – თავშეკავებული, გარკვეული დისტანციით, მაგრამ უაღრესად კეთილგანწყობილი. მე ადრეც ვთქვი, რომ ქალბატონი თინა მას პატივს სცემდა როგორც ფეხბურთის დიდ მოყვარულს, მაგრამ წლების განმავლობაში დააფასა აგრეთვე როგორც მოქართულე და წვენი ქვეყნის წარსულის ბრწყინვალე მცოდნე და მოტრფიალე. როცა ქალბატონმა თინამ მოამზადა ალბომი ატენის შესახებ, ქართული ტექსტის რედაქტირება სტილის თვალსაზრისით (რეზის უბადლო სტილის გრძნობა კქონდა) რეზიმ გაუკეთა, ხოლო მუშაობის პროცესში ისინი ტელეფონითაც საუბრობდნენ და იმ მეცნიერთა შორის, ვინც ატენის ქტიტორების თინა ვირსალაძისეულ იდენტიფიკაციას იზიარებდა, ერთ-ერთი გულმხურვალე მომხრე რეზიც იყო.

ვგრძნობ, რომ მოგონებები საკმაოდ ვრცელი გამოვიდა, მაგრამ უკვე ვთქვი – მიჭირს დამთავრება. ასე მგონია ქალბატონ თინას ვესაუბრები, ბელინსკის ქუჩაზე ვარ, მის სახლში, იმ დროში ებრუნდები, როცა ქალბატონი თინა, სხვა წვენი

მასწავლებლები, ახლობლებიც ცოცხლები იყვნენ და მაგონდება უამრავი... რამდენიმე იქედან, რასაც “ადამიანურ ურთიერთობათა პოეზია” ჰქვია.

ამ მოგონებების წერა 2007 წლის იანვრიდან დაიწყო, ვწერდი ნელა, უფრო მეტად – ვფიქრობდი ქალბატონ თინაზე, ინსტიტუტის შესახებ. ახლა მაისის დასასრულია და მეც თითქმის დავამთავრე წერა. ეს რამდენიმე დღეა ძალიან კარგ გუნებაზე ვარ (ნემს ბევრ ახლობელს შეიძლება გაუკვირდეს). წინ მიდევს ინსტიტუტის მიერ ახლახანს გამოცემული ქალბატონი თინას რჩეული ნაშრომების ერთტომეული. საოცარია, რა სიფაქიზით, როგორი არტისტული სიმსუბუქით მაჰყავს თანდათან ქალბატონ თინას მკითხველი ხელოვნების ისტორიის სიღრმეებში. მისი სამეცნიერო ნაშრომები მხატვრული ნაწარმოების დარად იკითხება. ვკითხულობ მის გამოკვლევას ზემო კრიხის მოხატულობის შესახებ. იგი საუბრობს ორი ცნობილი მეცნიერის – სარგის კაკაბაძისა და გიორგი ბოჭორიძის მოსაზრების შესახებ ზემო კრიხის მხატვრობის თარიღთან დაკავშირებით. პირველი მათგანი ამ მოხატულობას XIII საუკუნით ათარიღებს, მეორე – XI საუკუნით (მოხატულობის დათარიღებისას ავტორები შემორჩენილ წარწერებს ემყარებიან). ქალბატონი თინა არ ამჟღავნებს თავის დამოკიდებულებას წარმოდგენილი თარიღების მიმართ და ამ წარწერათა ანალიზზე გადადის. იგი აფიქსირებს, რომ ზემო კრიხის მოხატულობაში ორი ხასიათის წარწერებია, ერთი – ასომთავრული, კლასიკური, უღამაზესი ასოები, საოცარი ოსტატობით შესრულებული, მეორე – ნუსხახუცური, ნაკლები ოსტატობის, დაწვრილმანებუდი, ნაკლებად პროფესიული. მკითხველი დაფიქრებასაც ვერ ასწრებს კითხვაზე – რატომ? ერთი მხრივ, ბრწყინვალე მხატვრობა, მისი სადაგი უღამაზესი ასომთავრულით შესრულებული წარწერები, და მეორე მხრივ, აქვე სრულად სხვა დონის, უნიათო წარწერები. ქალბატონი თინა თვალნათლივ გიჟვცნებს სხვაობას ამ ორ შრიფტს შორის და იქვე, თითქოს გამარჯვებული სახით “გიმხელს” საიდუმლოს – ეს იმიტომ, რომ ასომთავრული წარწერები მხატვრობის ძირითად ფენას განეკუთვნება, ხოლო ნუსხახუცური მეორე, უფრო გვიანდელ ფენისააო! “...ორი ისტორიკოსი მოხატულობის დათარიღებისას, მხოლოდ და მხოლოდ წარწერების საფუძველზე მიაკუთნებს მას სხვადასხვა დროს. სარგის კაკაბაძემ სრულიად მართებულად დაათარიღა ხუცურით შესრულებული წარწერები XIII საუკუნით... და არ მიაქცია ყურადღება ასომთავრულ წარწერებს. ბოჭორიძემ, პირიქით, ზუსტად დაათარიღა სწორედ ასომთავრული წარწერები და მოხატულობა XI საუკუნეს მიაკუთვნა...” (Тинатин Вирсаладзе, Избранные труды. Грузинская средневековая монументальная живопись. თბილისი, 2007, გვ. 37, ესაა ჩემი პირველი მითითება ქალბატონ თინას ამ წიგნზე, როგორ მიხარია მისი არსებობა!).

ქალბატონი თინა დელიკატურად უხსნის მკითხველს (მისი დამახასიათებელი მანერაა), რატომ არ შეიძლება ხუცურ წარწერაში მოხსენებული მხატვარი ამ შესანიშნავი მოხატულობის ავტორი იყოს და რომ “იგი მხოლოდ შემკეთებულია მისი” და იქვე აგრძელებს, რომ ეს მხატვარი, გვარად ნუბინიძე მონღოლებული რესტავრატორი იყო, მაგრამ არ იყო ფერწერის ოსტატი (გამოდის, რომ ნიჭიერებაც აკლდა), მაგრამ და ამიტომ განსაკუთრებით ძვირფასიაო მისი ფაქიზი დამოკიდებულება შემორჩენილი ძველი ფერწერის მიმართ.

ქალბატონი თინა გამოთქვამს ვარაუდს, რომ ნუბინიძეს – XIII საუკუნის მხატვარს, შესაძლოა აკლდა განათლება და მან ამიტომ არ მოინდომა (ვერ შეძლო?) აღედგინა წარწერათა ძველი ასომთავრული და მათ მისთვის ნაცნობი ხუცურით იმეორებდა. თუმცა, ხაზს უსვამს ქალბატონი თინა, ნუბინიძე არ შეხებია ძველ, დაუზიანებელ ფრაგმენტებს და ამიტომაც იყო, რომ მათ მთელი თავისი ფერადოვანი და გრაფიკული ბრწყინვალეობით მოაღწიეს მანამ, ის საშინელი მიწისძვრა არ

მოხდებოდა ზემო იმერეთსა და რაჭაში 1991 წელს, რომელმაც, სხვა დატრიალებულ უბედურებებთან ერთად, ფაქტიურად იმსხვერპლა ზემო კრიხის მხატვრობა.

ქალბატონი თინა აღარებს ზემო კრიხში ასოთა წერის მანერას, მათ მოხდენილ, მდორე ნახატს, ლიგატურის სირთულეს ატენის, მანგლისის წარწერებისას, ადგენს მათ სიახლოვეს და ამით იმზადებს საფუძველს კრიხის დათარიღებისათვის; ძეგლისა, რომლის შექმნის შესახებ არაერთარი ისტორიული ცნობა არ გაგვანია და არც ბრწყინვალე საერო პორტრეტების გვერდით შემორჩენილი წარწერების ფრაგმენტები გვეუბნება რაიმეს. მაგრამ ამ ფრაგმენტების ანალიზი მიეხმარა ქალბატონ თინას განმტკიცებინა მისი მოსაზრება ძირითადი ფენის და აგრეთვე უფრო გვიანდელი ნაწილობრივი რესტავრაციის თარიღების შესახებ.

ძალიან მიეყარს ამ ნაშრომის ის პასაჟები, ზემო კრიხის პროგრამაში მთავარანგელოზთა თემას რომ ეხება. დასაწყისში ავტორი თითქოს სხვათა შორის ამბობს, რომ ბემის თაღში მთავარანგელოზების გამოტანით მხატვარი ეკლესიის პატრონების თემას უსვამსო ხაზს (ზემო კრიხის ეკლესია მთავარანგელოზების სახელობისაა). იქვე მოჰყავს პარალელები იფრარის, წიორმის ეკლესიათა მოხატულობებიდან, ასევე მთავარანგელოზებისადმი რომაა მიძღვნილი. აქაც მთავარანგელოზთა თემაა წინა პლანზე წარმოდგენილი.

ზემო კრიხში “ხარების” სცენა და მისი მთავარი მოქმედი პირი, გაბრიელ მთავარანგელოზი, ყველაზე გამოსახენ ადგილას – სატრიუმფო თაღის შუბლზეა გამოტანილი, მაგრამ როგორც ქალბატონი თინა გვიხსნის, ეს ბიზანტიური ტრადიციის გამოძახილი კი არ არის (საქართველოში “ხარება” როგორც წესი, სადღესასწაულო სცენების რიგშია წართული). არამედ კონკრეტული ამოცანის – მთავარანგელოზთა თემის გამოკვეთის იდეას ემსახურება. ამიტომაც ეთანხმება ქალბატონი თინა ოტო დემუსს, რომლის თანახმადაც, ყოველი მოხატულობის სქემა მთლიანობაში მისდევს გარკვეულ ტრადიციებს, მაგრამ თითოეულ კერძო შემთხვევაში ტაძრის მომხატველი ყოველი მხატვრის წინაშე ახალი ამოცანა წამოიჭრება. ასეთი ახალი (აღბათ, მთავარი) ამოცანა ზემო კრიხის მხატვრისათვის იყო მთავარანგელოზთა თემის მნიშვნელოვანების წარმონიშნება (ეს უსათუოდ შედიოდა რაჭის დიდი ფეოდალების, დონატორთა დაკვეთაში), მით უმეტეს, რომ მთავარანგელოზები საქართველოს მთიანეთში გამორჩეულად პატივმიგებული წმინდანები არიან.

ასევე ერთი სულის მოთქმით იკითხება ამ კრებულში წარმოდგენილი ქალბატონი თინას სხვა ნაშრომები. ისინი თავის დროზე რუსულად იყო დაწერილი. ამიტომ კრებულის მომზადებისას გადაწყდა დედანის ენის შენარჩუნება. დიდად სასურველია, რა თქმა უნდა, რომ ეს წიგნი ქართულად ითარგმნოს, ვინაიდან რუსული ენა, სხვადასხვა მიზეზთა გამო ნაკლებ პოპულარული ხდება ჩვენს ახალგაზრდობაში. უფრო მეტიც, ფინანსების მოძიების შემთხვევაში, წიგნი აუცილებლად უნდა გადაითარგმნოს რომელიმე ევროპულ ენაზე; თინა ვირსალაძის ეს ნაშრომები საჭიროა და სასარგებლო არა მარტო მათთვის, ვინც შუა საუკუნეთა ქართულ ფერწერას სწავლობს; ეს კრებული ბიზანტიური და ახლო აღმოსავლეთის კედლის მხატვრობის ბევრ მნიშვნელოვან და საინტერესო პრობლემას ახლებურად წარმოგვიდგენს.

ერთ დეტალს გავიხსენებ კიდევ ზემო კრიხთან დაკავშირებით. ნაშრომი ფაქტიურად უკვე დასრულებული ჰქონდა, როცა გამოქვეყნების წინ მან გადაწყვიტა ერთხელ კიდევ ახულიყო კრიხში და შეემოწმებინა ადგილზე თავისი დასკვნების სიზუსტე. მეც გავეყვი! კარგად მახსოვს შემოდგომის ის დღე. ქალბატონი თინა ზის ეკლესიაში, ჩრდილო-დასავლეთ კუთხეში, და დაჟინებით ათვალიერებს საკუთრების მოხატულობას. ამ დროს სარკმლიდან შემოსული კაშკაშა მზის

სხივი დაეცა სატრიუმფო თაღის პილასტრას და გაანათა იგი. “ხელაფ?” – მეკითხება ქალბატონი თინა, ხელგაშლილი პილასტრისკენ. მე ახალი ვერაფერი დავინახე. ახლო რომ მივედი კედელთან, ქალბატონმა თინამ მიხვეწა წმ. ეკატერინეს გამოსახულების ქვემოთ, ფერადოვანი ორნამენტის წიაღიდან როგორ გამოსჭვივის (“при хорошем освещении”, – დაწერს შემდეგ “ჩვენ კრებულში” ქალბატონი თინა) რეს ფონზე შესრულებული მინიატურული ფარშევანგების გრაფიკული ნახატი. როგორც ჩანს, ქალბატონი თინა ასეთ მზიან დღეს ზემო კრიხში პირველად მოხვდა. დაებრუნდით თბილისში, ქალბატონი თინა ჩაუჯდა “ფარშევანგების თემას” და ერთი პატარა, მაგრამ დიდად საგულისხმო ნაკვეთი დაემატა ბრწყინვალე ნაშრომს ზემო კრიხის მხატვრობის შესახებ.

ქალბატონი თინას დამსახურებათა შორის უნდა აღინიშნოს მისი დიდი თანადგომა, როცა სერგო ქობულაძე თანამოაზრეებთან ერთად, ცდილობდა ძეგლთა ფიქსაციის ლაბორატორიის შექმნას. იგი სავსებით სამართლიანად თვლიდა, რომ ასეთი დაწესებულებების გარეშე შეუძლებელია ძეგლების სრული გამოკვლევა, წლების განმავლობაში ქალბატონი თინა ამ ლაბორატორიის კონსულტანტი იყო. მნიშვნელოვანი, თუ გადამწყვეტი არა, როლი ითამაშა ქალბატონი თინას აზრმა, რომ გაგარინისეული მხატვრობა თბილისის სიონის ტაძარში ჩვენი კულტურის ისტორიაა და მისი ხელის ხლება ყოველად დაუშვებელი იქნებოდა.

თინა ვირსალაძის სამეცნიერო ნაღვაწი მტკიცე ორიენტირად იქცა ქართული ფერწერის ისტორიის დარგში, ხოლო მისი პიროვნული ხიბლი, ჩვენი ურთიერთობების სითბო, სამუდამოდ დარჩა ჩემს, მისი ერთ-ერთი მოყვარული მოწაფის გულში.

თბილისი

2007 იანვარი-მაისი

ტექსტი კომპიუტერზე ააწევს ცენტრის თანამშრომლებმა:
ვალიდა სიმსივემ და ნანა ღარიბაშვილმა.

Inga Lordkipanidze

Recollections of Near Past (Tinatin Virsaladze)

The author shares her memories of her teacher and academic supervisor, Tinatin Virsaladze, the atmosphere of the Virsaladze family and George Chubinashvili Institute of History of Georgian Art, famous Georgian scholars and public figures of 1950-1980s.

თინა, როგორც მახსოვს

ოჯახი, რომელსაც თინათინ ვირსალაძე ეკუთვნოდა, რომელსაც ვეკუთვნი მეც და გოგი ხოშტარიაძე, ოჯახთა იმ საკმაოდ მრავალრიცხოვან რიცხვს განეკუთვნება, რომელთა მაგალითზე შეიძლება დაიწეროს XX საუკუნის ქართული ინტელიგენციის ისტორია. ვირსალაძეების ოჯახს უშუალოდ შეეხო გასაბჭოების უმძიმესი წლები, ემიგრაციის მკვდელობა, 1937 წლების რეპრესიები და ბოლოს, აფხაზეთის ტრაგედია.

თინას მამა, ბაგრატ ვირსალაძე სოფელ სიმონეთში დაიბადა. მისი მამა, სიმონი, სოფლის ეკლესიის მნათე იყო. მას სამი შვილი ჰყავდა - ივლიანე, სპირიდონი და ბაგრატ. ივლიანე სოფელში დარჩა. მის შთამომავლობას, სამწუხაროდ, არ ვიცნობ. სპირიდონი და ბაგრატ თბილისში ჩამოვიდნენ. ჯერ სასულიერო სემინარიაში სწავლობდნენ, ხოლო შემდეგ საზღვარგარეთ განაგრძეს სწავლა. სპირიდონ ვირსალაძე ცნობილი ექიმი გახდა, მის სახელს ატარებს დღეს პარაზიტოლოგიის ინსტიტუტი. ცნობილი ექიმი იყო მისი შვილი კოტეც, პიანისტ ელისო ვირსალაძის მამა. სპირიდონის უფროსი შვილი, დავითი, გერმანიაში სწავლობდა. ფაშისტური რეჟიმით შეძრწუნებული, 1935 წელს სამშობლოში დაბრუნდა, შემდეგ კი 1937 წლის რეპრესიების მსხვერპლი გახდა. დავითი შესანიშნავი ფილოლოგი იყო. გერმანულ ენაზე თარგმნიდა ქართული პოეზიის ნიმუშებს. ვიცი, რომ ნათარგმნი ჰქონდა ნ.ბარათაშვილის „მერანი“.

ბაგრატ ვირსალაძე ცნობილი ეკონომისტი იყო. საქართველოს რესპუბლიკაში ის კონტროლის პალატას ედგა სათავეში. არც ერთი პარტიის წევრი არ ყოფილა. როგორც დიდუდა იგონებდა, ბაგრატ იფედერალისტებს თანაუგრძნობდაო. მას ერთი დიდი გატაცება ჰქონდა, ეს იყო თეატრი. საზღვარგარეთ მოგზაურობის დროს ხშირად დადიოდა თეატრში, აღტაცებული იყო სარა ბერნარის ხელოვნებით, იყო კოტე მარჯანიშვილის, ვერიკოსა და უშანგი ნხეიძის დიდი თაყვანისმცემელი. თავის მემუარებში, ძირითადად თეატრალურ შთაბეჭდილებებზე წერდა. 1937 წელს, მისი დაპატიმრების დროს, ეს მემუარები სახლიდან წაიღეს.

თინას დედის, ელენე მუსხელიშვილის მამა, ეფრემი, ცნობილი გენერალი იყო. განსაკუთრებით გაითქვა სახელი მან 1905 წლის რუსეთ-იაპონიის ომში. ვიცი, რომ წერდა ლექსებს. ისინი სპეციალურ ჟურნალში იბეჭდებოდა, მათზე შემდეგ მუსიკა იწერებოდა და ამ სიმღერებს ჯარისკაცები მღეროდნენ.

ელენე მუსხელიშვილს დედა ადრე გარდაეცვალა. მამას მეორე ოჯახი ჰყავდა. დიდუდა თავის დეიდასთან იზრდებოდა ქუთაისში. შემდეგ საცხოვრებლად თბილისში გადმოვიდნენ. დიდუდამ წმინდა ნინოს პანსიონში დაიწყო სწავლა, რომელიც 16 წლისამ, ოქროს მედლით დაამთავრა. მაშინვე უნდოდა სწავლის გასაგრძელებლად საზღვარგარეთ წასვლა. მაგრამ დეიდა წინ აღუდგა. ელენემ სამსახური დაიწყო, შემდეგ ოქროს მედალი გაიღო და ამ ფულით შვეიცარიაში გაემგზავრა, სადაც ბიოლოგიის ფაკულტეტი დაამთავრა. საფრანგეთში მოგზაურობის დროს, პარიზში შეხვდა თავის მომავალ მეუღლეს, და, როგორც თვითონ ამბობდა, შეიძინა თაყვანისმცემელი, რომელიც უკან ახრდილივით დაჰყვებოდა.

ელენე მუსხელიშვილი მრავალმხრივ განათლებული და უნიჭიერესი ადამიანი

იყო. სრულყოფილად ფლობდა ფრანგულ, ინგლისურ და რუსულ ენებს, შესანიშნავად¹ ხატავდა და კარგად მღეროდა. ის აქტიურად თანამშრომლობდა ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებაში, წერდა საბავშვო მოთხრობებს და ფსევდონიმით „ელენე“, ჟურნალ „ჯეჯილში“ იბეჭდებოდა.

სამშობლოში დაბრუნების შემდეგ ელენე და ბაგრატ² შეუდგნენ. 1907 წელს მათ შეეძინათ პირველი შვილი თინათინი, 1909 წელს ვაჟი სიმონი (სოლიკო), ხოლო 1911 წელს - ქალიშვილი ელენე (ლსოლსოტა). შვილებში ყველაზე სუსტი და ნებიერი თინა იყო.

ვირსალაძეები ძალიან მეგობრობდნენ ქეთო და პავლე ინგოროყვებთან, შალვა ალექსი-მესხიშვილისა და ივანე ზურაბიშვილის ოჯახებთან. თინას განსაკუთრებით ივანეს ვაჟი, სალომე ზურაბიშვილის მამა, ლევანი უყვარდა. სალომე მეუბნებოდა, რომ საფრანგეთში ცხოვრების დროს, ლევან ზურაბიშვილიც ხშირად იგონებდა თავის ბავშვობასა და ვირსალაძეების ოჯახს. 1918 წლის ბრესტის ზავის დადების შემდეგ, როდესაც ბათუმის შესაძლო დაკარგვის საკითხი დადგა, ელენეს უმცროსი ძმა, სოსო მუსხელიშვილი, ფრონტის ხაზზე მოხალისედ წავიდა და ოცდაცხრა წლისა დაიღუპა.

საქართველოს გასაბჭოების შემდეგ, ვირსალაძეების ოჯახმა ემიგრაციაში წასვლა გადაწყვიტა. აიყარნენ და ბათუმში გაემგზავრნენ. უკანასკნელ წუთში დიდუდას უთქვამს - ბაგრატ, მე ბავშვებს სამშობლოს ვერ დავუკარგავო და თბილისში დაბრუნებულან. მათ ბინაში, ცხაკაიას ქუჩაზე, რუსის ჯარი იდგა. ისინი ყოფილი პეტრე დიდის, შემდეგ ძერჟინსკის (ახლა პინგოროყვას) ქუჩის 14-ში შესახლდნენ. მეორე სართულზე ირაკლი გამრეკელი ცხოვრობდა, ხოლო მესამეზე, მათ გვერდით, პავლე ინგოროყვასა და შალვა ალექსი-მესხიშვილის ოჯახები. გივი და ლადო მესხიშვილების გვერდით გაიარა მათმა ბავშვობამ. სოლიკო იგონებდა, რომ მიუხედავად გაჭირვებული წლებისა, სახლში მათ ყოველთვის ჰქონდათ კარგი წიგნები, საინტერესო ჟურნალები, ქაღალდი და საღებავები. ბავშვებმა სცენის მოზრდილი მაკეტი გააკეთეს, სადაც სპექტაკლებს დგამდნენ. ითვლებოდა, რომ ხატვის ყველაზე დიდი ნიჭი თინას ჰქონდა, სოლიკო კი უკვე მაშინ შესანიშნავად აკეთებდა სცენისათვის აუცილებელ რეკვიზიტს, განსაკუთრებულად ღამაზად აცმევდა თოჯინებს. აქტიურად მონაწილეობდა ღვთაღმცოდნეობაში, ამასთან ერთად, ის პოეზიითაც იყო გატაცებული.

თინა და ლსოლსოტა მე-8 შრომის სკოლაში მიაბარეს. ქართულ ენასა და ლიტერატურას მათ სპირიდონ კედიას მეუღლე, სოფიო ჩიჯავაძე ასწავლიდა, რომელსაც ყოველთვის განსაკუთრებული პატივისცემითა და სიყვარულით იხსენებდნენ.

სკოლის დამთავრების შემდეგ, თინამ უნივერსიტეტში, კუმანიტარულ ფაკულტეტზე განაგრძო სწავლა. პარალელურად სამხატვრო აკადემიაში სწავლობდა, რომელიც, რატომღაც, მეხუთე კურსზე მიატოვა.

როგორც თინა და სოლიკო იგონებდნენ, ეს ერთ-ერთი უბედნიერესი წლები იყო მათ ცხოვრებაში. ბევრი მეგობარი ჰყავდათ - პეტრე ოცხელი, თამარ აბაკელია, ლენკო მუსხელიშვილი, თამარ ციციშვილი და სხვები. ხშირად იკრიბებოდნენ, ბევრს ცეკვავდნენ და მხიარულობდნენ.

1935 წელს თინა ცოლად გაეყა ცნობილი მეცენატის, აკაკი ხოშტარიას ძმისშვილს, მეთოდე ხოშტარიას, რომელსაც შინაურები ცაცას, ან ცაკას ეძახდნენ. განათლებით ის საგზაო ინჟინერი იყო. ცაკა მშობლებთან და დასთან, ვარდიკოსთან (ბარბარე) ერთად ბელინსკის ქუჩაზე ცხოვრობდა. მისი უფროსი და ნინო, ირანში იყო, ცოლად გაჰყვა ირაკლი ციციშვილს, სამშობლოში აღარ დაბრუნებულა და ინგლისში

გარდაიცვალა. ცაკას უფროსი ძმა - კაკო, გერმანიაში სწავლობდა. თბილისში დაბრუნების შემდეგ, უნივერსიტეტში ასწავლიდა გერმანულ ენას. მას, გერმანულ ენაზე ლექსად ჰქონდა ნათარგმნი „ვეფხისტყაოსნის“ ნახევარზე მეტი. თარგმანმა გრიგოლ წერეთლისა და შალვა ნუცუბიძის დიდი მოწონება დაიმსახურა. კაკოს დაპატიმრებისას, თარგმანი სახლიდან წაიღეს.

მალე თინა და ცაკა ლენინგრადში გაემგზავრნენ. თინა ცნობილი ბიზანტიოლოგის, პაინალოვის ასპირანტი გახდა. იმდროინდელ ლენინგრადში ბევრი ქართველი სწავლობდა. ლენინგრადში იყვნენ სოლიკო და ნემი მშობლებიც - ელენე ვირსალაძე და შალვა ხიდაშელი. ლენინგრადში დავიბადე მეც. ცაკა ნემი ნათლია უნდა ყოფილიყო. მის ნახუქარ თეთრ საწოლში მთელი ბავშვობა მეძინა. დედამ ლენინგრადში დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია და შემდეგ თბილისის უნივერსიტეტის ფოლკლორის კათედრაზე დაიწყო მუშაობა.

ლენინგრადიდან დაბრუნების შემდეგ თინა მეტეხის მუზეუმში მიიწვიეს სამუშაოდ, სადაც ძალიან დაუმეგობრდა დიტო (დიმიტრი) შევარდნაძესა და ქეთო მაღალაშვილს.

დადგა 1937 წელი და ყველაფერი ძირფესვიანად შეიცვალა. ჩვენს დიდ ოჯახს, ჯერ დედანემი გამოაკლდა. 1937 წლის გაზაფხულზე, 26 წლის ლიოლიოტა დააპატიმრეს, ცოტა ხნის შემდეგ 68 წლის ბაგრატ ვირსალაძე წაიყვანეს. აქ მინდა გავიხსენო ერთი უმძიმესი ეპიზოდი. ღმრღმორტამ არაფერი იცოდა მამის დაპატიმრების შესახებ. ერთხელ ციხის საკნის ფანჯრიდან ეზოში გადაიხედა. ეზოში პატიმარი მამაკაცები ჰყავდათ გამოყვანილი. მათ შორის ღმრღმორტამ თავისი მამა დაინახა, ასანთის კოლოფზე თავისი სახელი დაწერა და ფანჯრიდან გადაუგდო...

მალე ხოშტარიების ოჯახსაც მოადგნენ. ჯერ კაკო წაიყვანეს, მერე კი ცაკა. როგორც ვიცი, ცაკა შვილზე ოცნებობდა. ისე წავიდა ამ ცხოვრებიდან, არაფერი იცოდა, რომ მამა უნდა გამხდარიყო. ეს მხოლოდ მისი დაპატიმრების შემდეგ გაირკვა.

თინას ცხოვრება ძირფესვიანად შეიცვალა. ფეხმძიმე თინა სამსახურიდანაც დაითხოვეს, ყველას ჩამოშორდა და სახლში ჩაიკეტა. მე და დიდედა საცხოვრებლად მასთან გადავედით. თინას ერთადერთი საზრუნავი ჯერ მე ვიყავი, ხოლო შვილის დაბადების შემდეგ - გოგი. მაგრამ იმ უმძიმეს წლებშიც არსებობდა შვების ერთი ადგილი - “მესხების ოჯახი” თინას დედის აღმზრდელი დეიდა - ბები ვერა - იქვე ახლოს, ბელინსკის ქუჩაზე ცხოვრობდა. იქვე სახლობდნენ დიდედას დეიდაშვილები - მესხები. თითქმის ყოველ საღამოს, იქ მრავალრიცხოვანი ნათესავები იკრიბებოდნენ, მესხები, აბულაძეები, თუმანიშვილები. იქმნებოდა რაღაც მშვიდი და სიყვარულით სავსე გარემო.

ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის დაარსების შემდეგ, თინამ, ბატონ გიორგი ჩუბინაშვილის დახმარებით, ამ ინსტიტუტში დაიწყო მუშაობა. თინა მაინც კარნაკეტილად ცხოვრობდა. მის ცხოვრებაში სამი აქტიური წერტილი იყო დარსენილი, დედას გადასახლებიდან დაბრუნების შემდეგ, ჩვენი სახლი, ინსტიტუტი, რომელიც მეორე ოჯახად მიაჩნდა და ქეთო მაღალაშვილი, რომელთანაც განსაკუთრებული მეგობრობა აკავშირებდა.

თინა ძალიან ბევრს მუშაობდა. წერდა და ნაწერებს გაუთავებლად ათეთრებდა. უჭირდა წერტილის დასმა. ევრაფრით ამთავრებდა საკანდიდატო დისერტაციას. ბატონ გიორგი ჩუბინაშვილს ერთხელ უთქვამს: თინა, მოვალ თქვენთან, სადარბაზოში კიბეზე დავეჯდები, არ წავალ, სანამ ნაშრომს არ გამატანთო. სადოქტორო დისერტაციის დაცვა მაინც ვერ მოახერხა.

ყოველ ზაფხულს თინა ძეგლებზე დადიოდა და გატაცებით მუშაობდა, ნანახატებს აკეთებდა. თითქმის ყოველთვის თან ჰყავდა გოგი. მათთან ერთად სვანეთში სოლიკოძაც იმოგზაურა. ერთხელ მე, დედა და მამა ატენში ჩავედით. მახსოვს, ტაძარში შევედი და გაოცებული ვუყურებდი გუმბათთან დაკიდებულ თინას.

მიუხედავად კარნაკეტილი ცხოვრებისა, თინას ყველაფერი აინტერესებდა, ყველაფრის საქმის ეურში იყო. უყურებდა ტელევიზორს და პოლიტიკაშიც იყო ჩართული. განსაკუთრებით ფეხბურთით იყო გატაცებული, თბილისის “დინამოს” გულმხურვალედ თანაუგრძნობდა და, როგორც ამბობდნენ, ფეხბურთში პროფესიონალივით ერკეოდა. მე და თინა ყოველთვის მიფერინავდით მოსკოვში, სოლიკოს პრემიერებზე.

თინა დიდ დროსა და ენერგიას უთმობდა თავის მოწაფეებს, ბევრს მუშაობდა მათთან და მათი დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა.

არ შემიძლია განსაკუთრებით არ აღვნიშნო ის საოცარი ურთიერთობა, რომელიც თინას, სოლიკოს და ლდოლდოტას ერთმანეთთან აკავშირებდა. იშვიათად მინახავს ასეთი და-ძმობა, ერთმანეთისადმი ასეთი სიყვარული, პატივისცემა და სათუთი დამოკიდებულება. როდესაც ერთად ვიყავით, და ეს საკმაოდ ხშირად ხდებოდა, საოცარი განწყობილება იქმნებოდა. სოლიკო ახალი სპექტაკლის ნაწიყრზე საუბრობდა, თინა და ლდოლდოტა თავიანთ ნაწერებს ერთმანეთს უკითხავდნენ, საუბარი იყო ქართულ ძეგლებზე, ხელოვნებაზე, ლიტერატურაზე. მე და გოგიც იქ ვტრიალებდით, ბევრი რამ მაშინ არც გვესმოდა, მაგრამ, ალბათ რაღაც მაინც რჩებოდა ჩვენში.

თინას ოთხი შვილიშვილი დარჩა. ისინი წარმატებულნი არიან თავის საქმიანობაში. დღეს მათ საკუთარი ოჯახები და შვილები ჰყავთ. მინდა ყველანი ბედნიერები იყვნენ, ახსოვდეთ და უყვარდეთ თავისი დიდედა, რომელიც მართლა განსაკუთრებული ადამიანი იყო.

როდესაც თინაზე ვფიქრობ, თვალწინ წარმომიდგება მისი ოთახი, საწოლი, რომელზეც თინა ფეხმორთხმული ზის, საწოლთან მოდგმული მაგიდა, რომელიც ხავსეა ქაღალდებით, გაშლილი პასიანსი, ანთებული პაპიროსი, სითბო, სიყვარული და სიხარული თინას თვალებში, რომელიც ჩემი დანახვით არის გამოწვეული.

Manana Khidasheli

Tina, as I Remember Her

Tinatin Virsaladze's niece speaks about her life, family and personal qualities.

როგორი დარჩა ქალბატონი თინა ვირსალაძე ჩემს მეხსიერებაში

დიდი მოკრძალებით მინდა შემოგთავაზოთ მცირედი მოგონება ჩემს საყვარელ მასწავლებელსა და უფროს მეგობარზე, ქალბატონ თინათინ ვირსალაძეზე.

ქალბატონი თინა იყო უდიდესი მეცნიერი. მისი თითოეული ნაშრომი ნებისმიერი რანგის მეცნიერისთვის, დაწეებული სტუდენტით და დამთავრებული ევროპული მასშტაბის მეცნიერით, მუდმივი შემეცნების წყაროა. მან განსაზღვრა შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების ძირითადი ეტაპები, დაუკავშირა ის როგორც ბიზანტიურ, ასევე მთლიანად აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებას და რაც მთავარია, მას ღირსეული ადგილი მიუჩინა.

ძალზე სასიხარულოა, რომ დიდი ხნის მოლოდინის შემდეგ გამოვიდა ქ-ნ თინას რჩეული ნაშრომების კრებული, სადაც თავმოყრილია მისი ბრწყინვალე კვლევების დიდი ნაწილი (Тинатин Вирсаладзе, «Грузинская средневековая монументальная живопись», Тбилиси 2007 г.) ამავე დროს, არ შემძლია დიდი გულისტკივილი არ გამოეხატო იმის გამო, რომ, ალბათ, ვერასოდეს ვიხილავთ ქალბატონი თინას მთავარ ნაშრომს, რომელზეც ის მთელი ცხოვრება მუშაობდა – ეს არის ატენის სიონის მოხატულობა. ეს კვლევა ფაქტობრივად (როგორც ძალიან ხშირად ზეპირ საუბარში ამბობდა ქ-ნი თინა) წარმოადგენდა ქართული მონუმენტური ფერწერის ისტორიას. როგორც ამბობენ, ეს ნაშრომი, რომელიც წერილად დაწერილი თაბახის ფერცლების მრავალი დასტისგან შედგებოდა და ყოველთვის იღო მის სამუშაო მაგიდაზე, ავტორის გარდაცვალების შემდეგ გადატანილ იქნა ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში და სამოქალაქო ომის დროს ინსტიტუტთან ერთად დაიწვა. არ ვიცი, ქალბატონ თინასთან ვიზიტების დროს ეს ხელნაწერი ყოველთვის თვალწინ რომ მქონდა იმის გამო, თუ იმის გამო, რომ ის ხშირად მესაუბრებოდა ამ ბრწყინვალე მოხატულობაზე და მის მნიშვნელობაზე არა მხოლოდ ქართული ხელოვნებისათვის, ან იმიტომ, რომ მთელი ინსტიტუტი სთხოვდა დაესვა წერტილი და გამოეცა ყველასთვის საჭირო უმნიშვნელოვანესი კვლევა, მაგრამ სრულიად გულწრფელად მინდა გითხრა – ჩემთვის ქალბატონი თინა მეორედ გარდაიცვალა, როდესაც გავიგე, რომ მისი ცხოვრების უმთავრესი ნაშრომი დაიწვა. ერთადერთი, რის გამოც იმედის ნაპერწკალი ციმციმებს, არის ცნობილი გამოჩნატქამი: “ხელნაწერები არ იწვის” ვნახოთ, მომავალი გვიჩვენებს.

ქალბატონ თინას მე ვიცნობდი ბევრად ადრე, ვიდრე ინსტიტუტის ასპირანტი გახდებოდი. მამიდანემი, ბაბო (ბარბარე) ვაჩნაძე, დდიდან ინსტიტუტის დაარსებისა მისი ფოტოთეკის გამგე იყო და ხშირად დავეყავდი ექსპედიციებში, სადაც სრულიად ახალგაზრდა ვეზიარე ქართულ ხელოვნებას ისეთ გამოჩენილ პიროვნებებთან ურთიერთობისას, როგორებიც იყვნენ ბატონები გიორგი ნუბინაშვილი, ვახტანგ ბერიძე, ლევან რჩეულიშვილი, ქალბატონები თინა ვირსალაძე, რენე შმერლინგი და მრავალი სხვა. ამიტომაც ქ-ნი თინა ჩემთვის იყო “დეიდა თინა” – ასე ვეძახდი ბავშვობიდან და ასევე გაგრძელდა ბოლომდე.

უნივერსიტეტის დამთავრების შემდეგ, მე ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში სტაჟორად ამიყვანეს, რის შემდეგაც ნავაბარე ასპირანტურაში. რადგან ჩემი კვლევის თემად ავირჩიე გვიანი შუა საუკუნეების (XVI ს.) კახეთის მონუმენტური ფერწერა, ხელმძღვანელად დამინიშნეს ქ-ნი თინა. იმ დროიდან იწყება ჩემთვის ძალზე საინტერესო ეტაპი – ურთიერთობა ამ ბრწყინვალე მეცნიერსა და

საოცარ ადამიანთან.

ქ-ნი თინა სახლიდან იშვიათად გადიოდა – მისი სახლი ჭეშმარიტად მისი ციხე-სიმაგრე იყო. ამიტომ, როგორც ინსტიტუტის თანამშრომლები, რომლებსაც მასთან კონსულტაცია სჭირდებოდათ, ასევე ახლობლები მას ხშირად სტუმრობდნენ.

მეც თავიდან მასთან, როგორც ხელმძღვანელთან მივდიოდი, მაგრამ შემდეგ თანდათანობით ჩვენმა ურთიერთობამ სხვა დატვირთვა მიიღო – ჩვენ დავემეგობრდით.

როგორც ჩანს, ნიჭიერება, რომელიც ახასიათებდა ქ-ნ თინას, გენეტიკური ფაქტორით იყო განპირობებული. მისი და, ქ-ნი ელენე იყო ბრწყინვალე მკვლევარი-ფოლკლორისტი, ხოლო ძმა, სოლიკო ვირსალაძე, მსოფლიოში ერთ-ერთი საუკეთესო და საყოველთაოდ ცნობილი თეატრალური მხატვარი.

ბ-ნი სოლიკო იმ პერიოდში მოსკოვის დიდი თეატრის მთავარი მხატვარი იყო. ამიტომ ის თეატრთან ერთად მთელ მსოფლიოში მოგზაურობდა და უამრავ საინტერესო ამბებს გვიყვებოდა მსოფლიოს საუკეთესო ქვეყნებსა და კულტურის გამოსწორებულ მოღვაწეებზე, რადგან იმ პერიოდში, 1960-1970-იან წლებში ჩვენ არ გვქონდა საშუალება გვემოგზაურა რკინის ფარდის მიღმა.

ასეთი არასვეულებრივი ადამიანების გარემოცვაში გაიზარდა ქ-ნი თინას ვაჟი გოგი (გიორგი) ხოშტარია, რომელიც თავადაც ძალზე განათლებული, ნიჭიერი და მჭერმეტყველია. გოგიმ წლების განმავლობაში აზიარა ხელოვნებას ახალგაზრდობის ბევრი თაობა.

ბ-ნ სოლიკოს ძალიან უყვარდა თავისი ახლობლებისთვის სასუქრების ჩამოტანა უცხოეთიდან, ქ-ნი თინა კი მისი ნებიერა იყო. მახსოვს მისთვის ჩამოტანილი უღამაზესი სამკაულები, ბეწვის მოსასხამი და დახვეწილი ფუფუნების სხვა საგნები. და თუმცა ქ-ნი თინა საყვედურობდა, რატომ შეწუხდი და რატომ დახარჯე ამდენი ფულიო, სინამდვილეში ძალიან უხაროდა და ყოველთვის მშვენივრად მოირგებდა ხოლმე ყველა ნივთს (ხშირად დაურეკავს ჩემთვის, მოდი, ნახე სოლიკომ რა ჩამომიტანაო!).

ქ-ნ თინას ძალიან საინტერესო და დამახასიათებელი გარეგნობა ჰქონდა – დიდი ღამაზი თვალები ხშირი წამწამებით და გადაბმული წარბებით, ხშირი, აფუებული თმები – და იყო საოცრად გამხდარი, რაც ყოველთვის ელეგანტურ იერს ანიჭებდა. ჩვენ, ახალგაზრდები, ფაიუმის პორტრეტს ვეძახდით.

მისი პირადი ცხოვრება, რომელიც მისივე მონაყოლიდან ვიცო, ძალიან რომანტიულად და ბედნიერად დაიწყო.

ქ-ნი თინა და მისი მეუღლე, ახალგაზრდა ნიჭიერი ინჟინერი მეთოდუე ხოშტარია, სიყვარულით დაქორწინდნენ. ცხოვრობდნენ ყოფილი ბელინსკის აღმართის ბოლოში, სულ მაღლა. როცა გვიან ბრუნდებოდნენ ხოლმე სახლში, საკმარისი იყო ქ-ნ თინას ეთქვა, დავიდალეო, მეუღლე აიტაცებდა ხოლმე ხელში და ამ გრძელ აღმართზე სახლამდე ასე ატარებდა. ქ-ნი თინა გამომიტყდა, ხანდახან ვეშმაკობდი, ისე მომწონდა, ხელით რომ ავყავდიო.

სამწუხაროდ, მათი ბედნიერება ძალზე ხანმოკლე აღმოჩნდა – 1938 წ. იანვარში 27 წლის მეთოდუე ხოშტარია დააპატიმრეს და როგორც წლების შემდეგ გაირკვა, მაისში დახვრიტეს. თუმცა, ოფიციალური ორგანოები 11 წლის (!) განმავლობაში ატყუებდნენ ოჯახს თითქოს ის ცოცხალი იყო.

ქ-ნ თინას ეს საშინელი ტრაგედია გადაატანინა მისი ერთადერთი ვაჟის, გოგის დაბადებამ, თუმცა ბედი აქაც უღმობელი აღმოჩნდა – მეუღლის დაპატიმრების მომენტში თავად ქ-მა თინამაც არ იცოდა, რომ ფეხმძიმედ იყო და იმ ავბედითი 11 წლის განმავლობაში, სანამ მეუღლე ცოცხალი და გადასახლებაში მეოფი ეგონა,

ყველა გზით ცდილობდა შეეცოებინებინა მისთვის, რომ ვაჟი ეავდათ!

ამავე პერიოდში კიდევ ორი დიდი უბედურება დაატყდა თავს – დააპატიმრეს და დახვრიტეს მისი მამა, ხოლო და, ელენე, გადაასახლეს.

მოუხედავად ყველაფრისა, ქნი თინა არ გატყდა, გაიარა ღირსეული ცხოვრება და დიდ მეცნიერებაში საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა.

მას ძალზე თავისებური დღის რეჟიმი ჰქონდა – ღამე მუშაობდა, დღე კი 4-5 საათამდე ეძინა. ამიტომ ჩვენ ყოველთვის სადამოსკენ მივდიოდით მასთან. სამაგიეროდ, შეგვეძლო გვიან ღამემდე დარჩენა.

ქნ თინას უამრავი ინტერესი ჰქონდა ხელოვნების, მეცნიერებისა თუ კულტურის დარგში, თუმცა ნამდვილი პოზი ჰქონდა სამი – ეს იყო სიგარეტი (უფრო ზუსტად პაპიროსი), ყავა და ფეხბურთი!!!

ყავა იმ დროს დეფიციტი იყო და მე ჩემს თავზე ავიღე მისი ყავით მომარაგება, რასაც პირნათლად ვასრულებდი. პაპიროსის მოტანა გოგის ევალებოდა, თუმცა ახალგაზრდობაში, თავისი რომანტიული ბუნებიდან გამომდინარე, იგი პერმანენტულად გატაცებული იყო (სხვათა შორის, როგორც ნამდვილ ესთეტს, ამაშიც დახვეწილი გემოვნება ჰქონდა) და ვიდას ახსოვდა პაპიროსები?! ამიტომ, დედამისი ყოველთვის აიძულებდა მოსაწევის დიდი მარაგი გაეკეთებინა.

რაც შეეხება ფეხბურთს, ის ნამდვილი “ფანი” იყო და ვერავინ გადაურჩებოდა მის რისხვას, ვინც გაბედავდა მატჩის დროს დარეკვას ან მითუმეტეს მისვლას.

განსაკუთრებით სასიამოვნო მოგონებები დამრჩა იმ შეიდ თუ რვა ზაფხულზე, რომელიც ქმა თინამ, ისევე როგორც ჩვენი ინსტიტუტის არაერთმა წევრმა და ჩემმა ოჯახმა ბორჯომში გაატარეთ.

იმ დროს ჩემი მეუღლე, ირაკლი გურგენიძე, ბორჯომის რაიონის ხელმძღვანელის თანამდებობაზე მუშაობდა და ყველანაირად ხელს უწყობდა ჩვენი ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენლებს, რათა დაესვენათ ამ შესანიშნავ კუთხეში.

აღბათ, ყველას ახსოვს ბორჯომის ცენტრში მშვენიერი ძველი სასტუმრო დიდი მომრგვალებული აივნებითა და უგემრიელესი ნამცხვრების საცხობით.

ქნი თინა მთელი წლის განმავლობაში ელოდა ზაფხულის ორ თვეს – ივლისსა და აგვისტოს, რომ დაესვენა თავის ახლობლებთან (შვილთან, შვილიშვილებთან) ერთად. რამოდენიმეჯერ ბნი სოლიკოც იყო ჩამოსული. ქნ თინას განსაკუთრებით უყვარდა ერთი ნომერი, რომელიც ყოველთვის დაჯავშნული იყო მისთვის და ყველას, ვინც ბორჯომში აპირებდა წასვლას, ეუბნებოდა – “მე ჩემს ნომერში ვიქნები და აუცილებლად მინახულებთ”-ო.

ჩვენ პლატოზე, ტყეში, ულამაზეს ადგილას გვქონდა აგარაკი, რომელიც ჩემს მეუღლეს თანამდებობით ეკუთვნოდა. ქნი თინას გარდა, ჩვენი ინსტიტუტის წევრები – ბნი ვახტანგ ბერიძე მეუღლით, ნატუსია (ნატო) ფალავანდიშვილი, კიტი მანაბელი ოჯახით, ლეილა ხუსკივაძე და თემურ საყვარელიძე, ნუნუ ასათიანი და ლერი მემმარიაშვილი, ინა გომელაური და კიდევ ბევრი სხვა, ვინც ხეობაში ისვენებდა ამ პერიოდში, აუცილებლად გვსტუმრობდნენ ხოლმე. ჩვენი სახლის კარები ყველასთვის ღია იყო და ბევრი დღემდე იგონებს იმ დაუვიწყარ საღამოებს.

განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ერთი წვეულება. იმ დროს ინსტიტუტში საქმიანი ვიზიტით იმყოფებოდა ჩვენი იტალიელი მეგობარი, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე ლუიჯი მაგაროტო, ხოლო ზემოთნათქვამი პიროვნებები ბორჯომსა და ლიკანში ისვენებდნენ.

ინსტიტუტიდან დამირეკეს ჩვენმა თანამშრომლებმა ნუგზარ ანდლულაძემ და ნუკრი აღხაზაშვილმა და მკითხეს, შეიძლებოდა თუ არა ბორჯომში ჩამოვეყვანათ და ჩემთან სტუმრად მოვეყვანათ ლუიჯი. მე, რა თქმა უნდა, თანხმობა მივეცი.

ჩემი მეუღლის ძალისხმევით გაიშალა მშვენიერი სუფრა. ჩვენს პირად სტუმრებთან ერთად შეიკრიბა არანაკლებ 30 კაცისა. ჩემი მეუღლე იმ დღეს აუცილებელ საქმეზე იყო ასული ალპიურ ზონაში და გამაფრთხილა, რომ დააგვიანდებოდა. ყველანი შევიკრიბეთ და დათქმულ დროს თბილისიდან სტუმრებიც ჩამოვიდნენ. ქალები ძალზე გავიპრანჭეთ, თუმცა ყველაზე ელეგანტური ქნი თინა იყო – მას ეცვა ბ-ნი სოლიკოს მიერ იტალიიდან ჩამოტანილი კაბა თავისი მოსასხამით, ყელზე კი ვერცხლის რამდენიმე ღამაში ძეწკვი ეკეთა.

საერთო მისაღმებისა და ხვევნა-კოცნის შემდეგ, ქეიფი “გახურდა”. თამადა, როგორც ყოველთვის, იყო ბატონი ვახტანგ ბერიძე, ცნობილი თავისი მჭერმეტყველებითა და ენამახვილობით. ჩვენი მამაკაცები არანევეულებრივად მღეროდნენ.

ამ დროს გაიღო კარები და შემოვიდა ირაკლი ალპიური ყაყაჩოების თაიგულით ხელში – ეს იყო საოცარი სიღამაშის ყვავილები, უშველებელი, ნარინჯისფერი, ამდაგვარი არავის გვენახა. მისაღმების შემდეგ მან გამოაცხადა, რომ ეს ყვავილები ჩამოუტანა ყველაზე ელეგანტურ ქალს ჩვენს სუფრაზე. მე, რა თქმა უნდა, ძალზე ნასიამოვნებმა, თვალები დავხარე და ველოდები, როდის მომართმევს ჩემი მეუღლე ამ თაიგულს. მაგრამ ირაკლიმ საოცარი რამ გააკეთა – ყველას ჩაგვიარა და თაიგული ქ-ნ თინას მიართვა! ეს იყო დაუვიწყარი წუთი – ასეთი ნასიამოვნები ქ-ნი თინა იშვიათად უნახავს ვინმეს. მან გადაკოცნა ირაკლი, და ერთი ყაყაჩო მოსასხამზე მიიმაგრა, მეორე კი თმებზე. ჩვენ იქვე მოვნათლეთ და შევარქვით კარმენი.

ჩვენი არანევეულებრივი განწყობა კიდევ უფრო გამძაფრდა და ყველას მეხსიერებაში ეს დღე დაუვიწყარი დარჩა

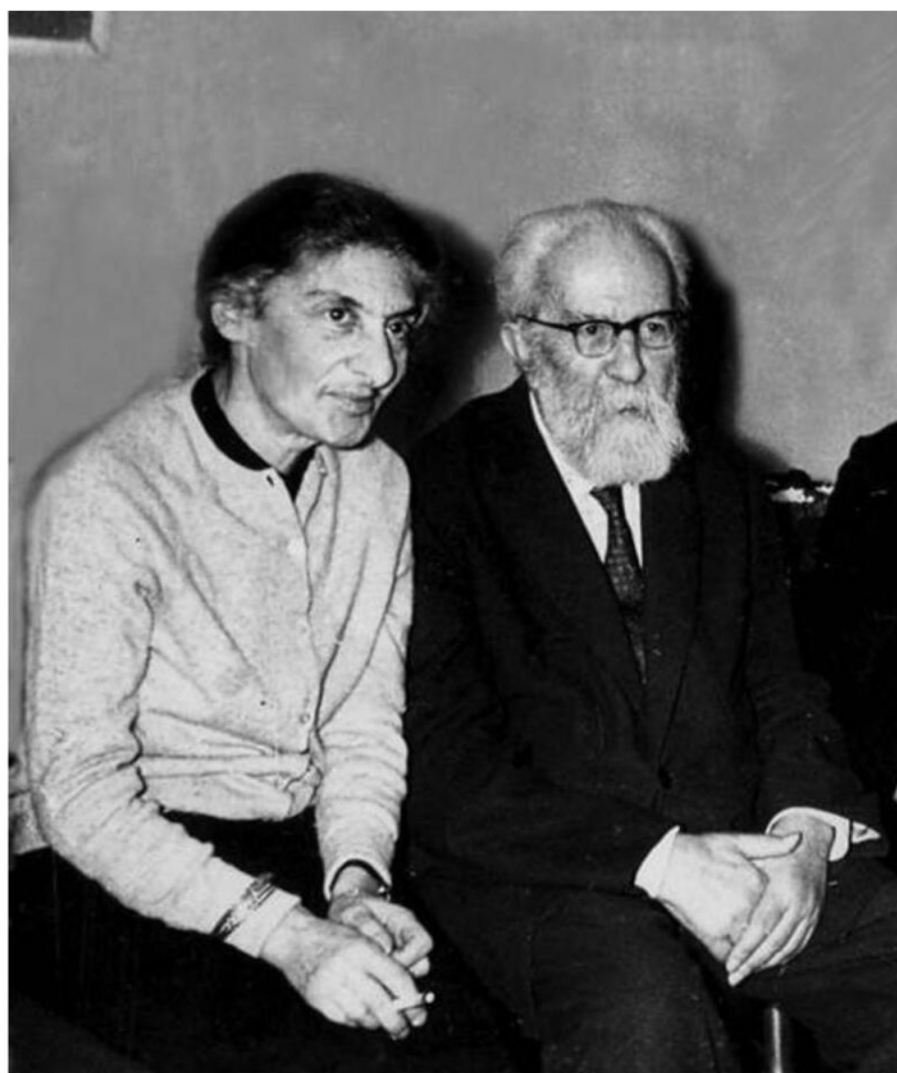
Marina Vachnadze

Recollecting Tinatin Virsaladze

One of the disciples of Tinatin Virsaladze tells about her meetings with the scholar, showing her personality.

ქეთევან მაღალაშვილი,
თინათინ ვირსალაძის პორტრეტი





გიორგი ჩუბინაშვილი და
თინათინ ვირსალაძე



თინათინ ვირსალაძე, ნინო ღვინიაშვილი, გიორგი ჩუბინაშვილი, 1960 წელი

სხედან: მაღაქია დვალი, რუსუდან მეფისაშვილი, თინათინ ვირსალაძე
 დგანან: რუსუდან ყენია, ნოდარ ჯანბერიძე, ნატალია ფალავანდიშვილი



სხედან: მარცხნივ – ვახტანგ ცინცაძე, მარჯვნივ – თინათინ ვირსალაძე



სხედან: რუსუდან მეფისაშვილი, თინათინ ვირ-
სალაძე დგას: ლევან რჩეულიშვილი



დგანან: რუსუდან ყენია, თინათინ ვირსალაძე, ვახტანგ ცინცაძე, 1960 წელი



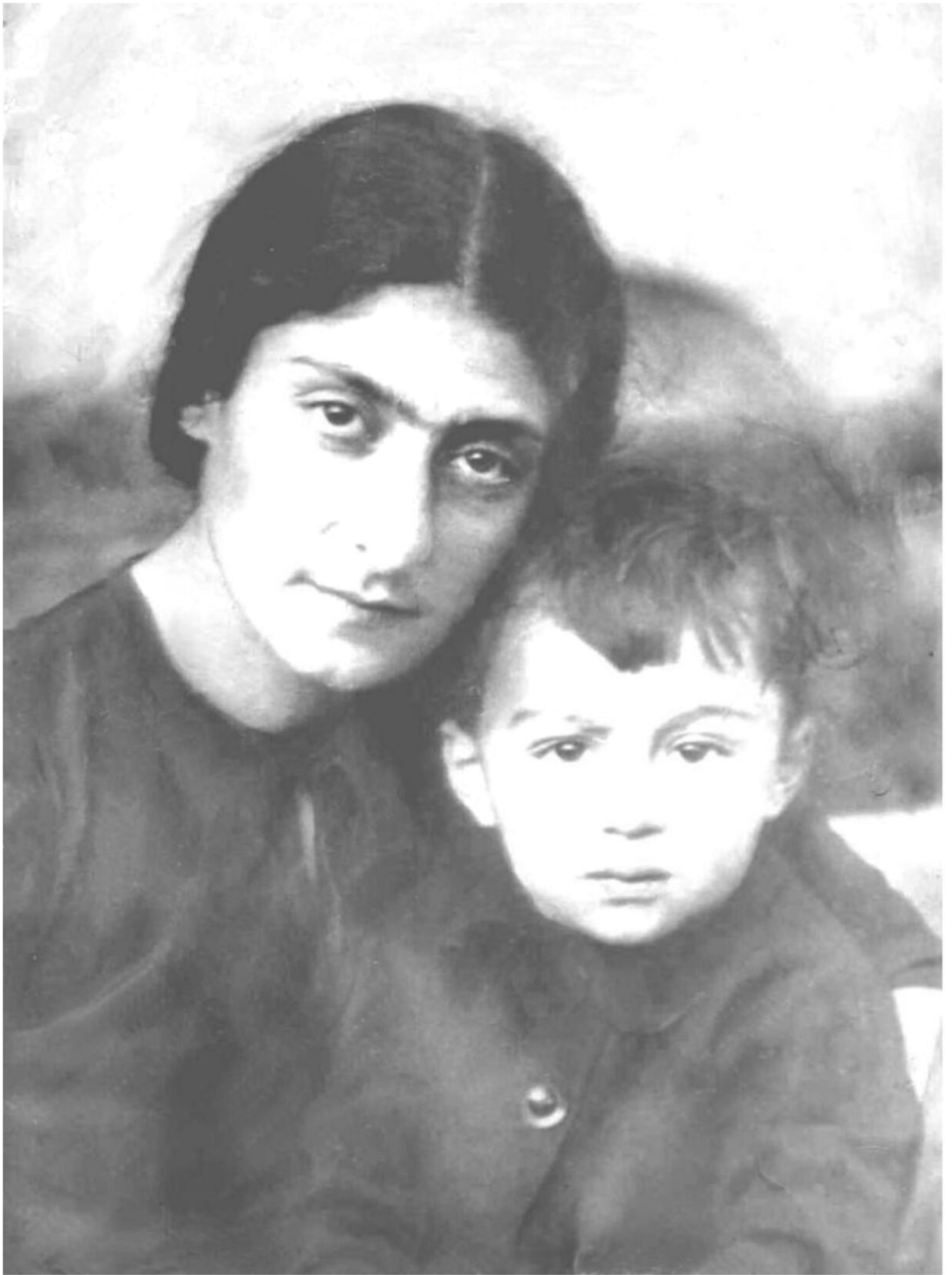
სხედან: ვახტანგ ბერიძე, თინათინ ვირსალაძე, გიორგი ჩუბინაშვილი
დგანან: რონე შმერლინგი, რუსუდან მეფისაშვილი,
ლევან რჩეულიშვილი, ვახტანგ ცინცაძე, პარმენ ზაქარაია



მეთოდე ხოშტარია



ლიოლიოტა ვირსაღაძე



თინათინ ვირსალაძე და გოგი ხოშტარია



თინათინ ვირსალაძე, ქეთევან მაღალაშვილი და სოლიკო ვირსალაძე



ვახტანგ ბერიძის შარუი – ნიკო ბერძენიშვილი და
თინათინ ვირსაღაძე

თინათინ ვირსალაძე

შერგილ დადიანის დროინდელი XIII საუკუნის ეკლესიის მხატვრობა ხობში¹

შიგნით ხობის ტაძარი სამეგრელოს ეკლესიებისთვის საკმაოდ ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოგვიდგენს. მისი მხატვრობა არაერთგზის გადაუწერიათ, თანაც, როგორც ჩანს, ნაწილ-ნაწილად და სხვადასხვა დროსაც. ამიტომაც, თუმცა მოხატულობის უმეტესი ოდენობა გვიანა ხანისაა, შემოგვრჩა ძველი ფენებიც, მართალია მომცრო, მაგრამ იკონოგრაფიული თუ მხატვრული ნაწარმოების მხრივ მთლიან ნაწილებად წარმოდგენილი.

ტაძრის ცენტრალური ნაწილის, ე.ი. საკურთხეულის, შუა ნავისა და გვერდითი უბეების მოხატულობა, როგორც ჩანს XVII საუკუნეს ეკუთვნის. მთელს ტაძარში გაბატონებულია კიდევ პირქუში და მშრალი კოლორიტი, რომელშიც მკვეთრი ეპისფერი, მჭახე ღურჯი, მღვრიე მწვანე და ყვეთელია მოჭარბებული.

XVII საუკუნის ეს მოხატულობაც არაერთგვაროვანია და რამდენიმე ნაწილისგან შედგება; ერთი მათგანი ღვეან II დადიანის (კოლ-შვილითურთ) და ნიკოლოზ კათალიკოსის პორტრეტებით თარიღდება.

ამის გარდა, ტაძრის აღმოსავლეთ ნაწილში ისეთ მონაკვეთებსაც ვიპოვიოთ, რომელნიც არაუადრეს XIX საუკუნესაა გადაწერილი.

უფრო ადრეულ მხატვრობას ვნახულობთ ტაძრის დასავლეთ ნაწილში. ის მჭახე, ძალიან მკვეთრი ფერებით და მშრალი, მკაფიო ნახატითაა გამორჩეული.

მასზე ძველ მხატვრობას, რომელიც ვამეყ დადიანის XIV საუკუნის წარწერით თარიღდება, სამხრეთ ეგვტერში ვნახავთ.

დასასრულ, მხატვრობის უძველეს ნაწილს წარმოადგენს ტაძრის სამხრეთ-დასავლეთი უბის მოხატულობა. ტაძრის დანარჩენი მოხატულობისგან მას ნახატის სინატიფე და კოლორიტის კეთილშობილება განასხვავებს; აქვეა შემორჩენილი შერგილ, ნათელა და ცოტნე დადიანების გამოსახულებებიც.

ამგვარად, ხობის ტაძრის მოხატულობა, სხვადასხვა დროის, განსხვავებული სკოლებისა და ნიჭიერების ოსტატების მიერ არის შექმნილი და მდიდარ მასალას გვთავაზობს შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის სტილთა და მანერათა შესასწავლად.

ამ მრავალფეროვანი მოხატულობის ცალკეული ნაწილების შესწავლა ერთმანეთისგან დამოუკიდებლადაც შეიძლება, ამიტომაც ჩვენ დასაშვებად ჩავთვალეთ, პირველ ყოვლისა, მისი უძველესი ნაწილი გამოგვეყო და წინამდებარე მოხსენებაც მისთვის მიგვეძღვნა.

¹ ძნელად თუ იპოვიოთ “პალეოლოგოსთა ხანის” ქართული მხატვრობისადმი მიძღვნილ ნაშრომს, რომელშიც თინათინ ვირსალაძის (1907-1985) ამ ნარკვევის (მოხსენებად იქნა წაკითხული 1946 წელს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის სამეცნიერო სესიაზე) თეზისები არ იყოს დამოწმებული. ახლა მისი სრულად დაბეჭდვა გადავწყვიტეთ, თუმცა ქალბატონი თინა მას, აღბათ, ბევრს მიუმატებდა და, იქნებ, მოაკლუბდა კიდევ. ჩვენს მკითხველს, უთუოდ, არ დასჭირდება იმის შესხენება, რომ ზოგი რამ მას აქეთ დაზუსტდა (მაგ., ნაბახტევი – XV საუკუნით დათარიღდა) და უმთავრესი ამ ნაშრომში დღეს – საკითხის თვით დაყენება და მისი გადაჭრის გზა.

სამხრეთ-დასავლეთი სიერცხე, ამჟამად ტაძრის ცენტრალური ნაწილისკენ თაღებით გახსნილი, თავდაპირველად განცალკევებული კაპელა ყოფილა².

დაბალი კამარა პატარა კონსოლებზე გადაყვანილი საბრჯენი თაღითაა შემტკიცებული. სამხრეთი კედელი ორი ნახევართაღითაა გაყოფილი; დასავლეთ კედელში კარია (ახლა ამოქოლილი), მის ასწვრივ კი – მომცრო სარკმელი.

მოხატულობა კამარაზე, ნაწილობრივ დასავლეთ და სამხრეთ კედლებზეა შემორჩენილი; მისი დაცულობა არაერთგვაროვანია.

კამარის ქიმს ორნამენტის განიერი ზოლი გასდევს, მას კი სამხრეთ თაღზე გადავლებული და კამარის მხრებს აყოლებული ზოლები კვეთს. ორნამენტის ეს ზოლები კამარაზე განთავსებულ ოთხსა და დასავლეთ კედლის ღიუნეტის – მეხუთე – სცენას აჩარჩოებს.

სამხრეთ კედელზე, ნახევართაღში ქტიტორთა ოჯახური პორტრეტია; ისინი კონსოლზე მოქცეულ, მკერდზეთ ღმრთისმშობელს წარუდგებიან. ტიმპანსა და კარის თაღის შიდა პირზე, წელსზეთ სამი წმიდა დედის გამოსახულებანი მოჩანს.

ამრიგად, კამარა და ღიუნეტი სცენებს ეთმობა, კედლები კი მთელი ტანით წარმოდგენილი მოზრდილი გამოსახულებებითაა შევსებული.

ამგვარი განთავსება დაბალკამარიანი საღვთისათვის სავსებით ჩვეულებრივი რამაა.

“წინამორბედის ციკლი”, ისევე როგორც ვნებათა ციკლიც, სავსებით შეეფერება კაპელას დანიშნულებას – იგი აქ გამოსახულ პირთა საოჯახო განსასვენებელი იყო.

ეს პირნი არ ყოფილან მთელი მოხატულობის დამკვეთნი, რადგან მაშინ გაუგებარი იქნებოდა მათი ამ ადგილზე მოთავსება.

საქტიტორო პორტრეტი წარმოგვიდგენს მამაკაცს, ქალს, ბიჭსა და გოგონას.

ჯერ კიდევ 1927 წელს, როდესაც მოხატულობა პროფ. შამირანაშვილმა გადაიღო, გამოსახულებათა დაცულობა ბევრად უკეთესი იყო. ამჟამად მთელი ქვედა ნაწილი წამოცვენილია, რის გამოც მთლიანად დაიკარგა ბიჭის გამოსახულება (მისი ქუდიღა შემოგვრჩა).

გამოსახულებებს ახლავს ასომთავრული წარწერები: “ერისთავთ ერისთავი შერგილ დადიანი”, “დედოფალთ დედოფალი ნათელა”, “ძე მათი ცოტნე”; უარესად განირჩევა – “ასული მათი თამარ”

ვედრებად მდგომი ქტიტორები მდიდრული სამოსით წარმოგვიდგებიან. შერგილის სამოსი საკმაოდ გრძელია, წელში გამოყვანილი, ღამაში მუქ ალუბლისფერი, ოქროს არშიით, სამხრეებითა და სამკლავეებით გაწყობილი; თავსაბურავი იმავე ფერისაა, წვეტწამახული, სამკუთხა გადმონაკეცით; ფეხსამოსად მას მაღალი ნექმები აცვია.

ამგვარივე ყოფილა ცოტნეს ტანისამოსიც.

ნათელას ქვედა მუქშინდისფერ სამოსზე მეორეც აქვს გადაცმული – მექი მწვანე, ყოშებიანი, მხრებსა და გულისპირზე ყვავილებითა და ოქროს წნულით უხვად დაქარგული, ბეწვის ქობიანი; თავზე მას წითელივე მანდილი ხურავს, თვლებით გაწყობილი რგოლით შემაგრებული.

2 იხ. ღრნეულიშვილის რეკონსტრუქცია (ახლა: იხ. ღრნეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994 წ.).

გოგონას ფიგურა ცუდად განირჩევა.

ამავე ფერებს ვხედავთ ციკლთა სცენებზეც, სადაც აღუბლისფერ-წითლისა და მუქი მწვანის გარდა ერთმანეთს კიდევ ბაცი სოსანი, ვარდისფერი, მოცისფრო ნაცრისფერი, ბაცი მწვანე და მოლქროსფროებიც ეხამება.

“წინამორბედის ციკლი” ოთხ სცენად შემოგვრჩა, რადგან მეხუთე თითქმის არ განირჩევა.

ის კამარის სამხრეთი ფერდის აღმოსავლეთ ნახევარზე იწეება ‘ხაქარიას’ მიმართ ხარებით, რასაც ასომთავრული წარწერა ახლავს: “ხარება ‘ხაქარიას’ (ნახ.1).

მომდევნო სცენა, “წმ. იოანეს შობის გამოსახულება” [შობა იწნე ნათლის მცემლისა”, მოპირდაპირედ ჩრდილოეთ ფერდზე მოთავსებული (ნახ.2).

ციკლის მესამე სცენა – “ხაქარია წერს წმ. იოანეს სახელს” [“სახელის წერა იოწნესი”] დასავლეთი კედლის ღვეუნებზეა მოთავსებული (ნახ.3).

ამ ორ სცენას შორის ე.ი. კამარის ჩრდილოეთი ფერდის დასავლეთ მონაკვეთზე მოთავსებული სცენა ახლა აღარ განირჩევა, პროფ. შამირანაშვილი კი მას “პეროდეს ნადიმად” განსაზღვრავს.

ციკლი კვლავ კამარის სამხრეთ ფერდზე სრულდება “თავისკვეთის” სცენით (ნახ.4).

ამგვარად, ციკლი მეტად მოკლე რედაქციითაა წარმოდგენილი. შესაძლოა, დაკლებული სცენები აღმოსავლეთისა და ჩრდილოეთ, აწ დანგრეულ კედლებზეც ყოფილიყო განთავსებული.

* * *

სამეცნიერო ლიტერატურაში ხობის მოხატულობას, წვეულებრივ, ცოტნე დადიანის გამოსახულებიდან გამომდინარე ათარიღებდნენ ხოლმე, რომელსაც XIII საუკუნის პირველ ნახევარში მცხოვრებ პიროვნებასთან აიგივებდნენ, და რაკი ფრესკაზე ცოტნე ბავშვია, მოხატულობასაც XIII საუკუნის პირველ მეოთხედს აკუთვნებდნენ (თ. ჟორდანიას, ე. თაყაიშვილი, შამირანაშვილი).

მაგრამ მოხატულობის უშუალოდ გაცნობისას წვენ ეჭვი აღგვეძრა ამგვარი დათარიღების სისწორეში, ვინაიდან მოხატულობის სტილი უფრო მოგვიანო ძეგლთა წრის მსგავსი მოგვეჩვენა, არაუადრეს XIII საუკუნის ბოლოსა ან XIV საუკუნის დასაწყისისა.

მოგვიანებით წვენს ეჭვს, ერთი მხრივ, ისტორიული რიგის მონაცემები შეემატა, მეორე მხრივ კი, ტაძრის არქიტექტურის კვლევის შედეგებიც – მისი აგება მიაკუთვნეს ხანას არაუადრეს XIII საუკუნისა.

მოხატულობაზე წვენი შთაბეჭდილებისა და აღნიშნული დამატებითი მოსაზრებებიდან გამომდინარე, წვენ შევეცადეთ მისი სტილი როგორც XIII საუკუნის დამდეგის, ასევე XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის ქართული ძეგლების (უპირატესად კედლის მხატვრობის) მთელი რიგისათვის შეგვედარებინა.

ძეგლთა პირველ ჯგუფში შევიყვანეთ ის ძეგლები, რომელნიც მეტ-ნაკლებად ზუსტად თარიღდება თამარ მეფისა და გიორგი-ლამას გამოსახულებებით – ყინცვისი, ბეთანია, ბერთუბანი, – და მონათესავე ტიპოთეს უბანი.

მეორე ჯგუფშია: [გარეჯის] “უდაბნოს” ხარების ეკლესია, დემეტრე თავდადებულის გამოსახულებით 1270-1280 წლებით დათარიღებული; ქობერის მხატვრობა, საქტიტორო გამოსახულებებით XIII საუკუნის 90-იანი წლებისა და გელათის სამხრეთი ეგვტერის აღმოსავლეთი სადგომის მხატვრობა, რომელიც

პროფ. შამირანაშვილმა საგანგებო კელევის შედეგად ასევე XIII საუკუნის I გასულს მიაკუთვნა; XIV საუკუნის მოხატულობა ღიხნეში, ნაბახტევი, წაღენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეგვტერი და აღნიშნული ძეგლების წრესთან ახლო მდგომი უბისის მხატვრობა.

ეს ძეგლები თავისი ეპოქისათვის ტიპურია და, რამდენადაც ვიცით, განუხილველი ძეგლები მათგან განსხვავებულს არაფერს წარმოადგენს.

მათი განხილვისას ჩვენ ვეცადეთ გაგვეთვალისწინებინა და წარმოგვეჩინა ყოველი ძეგლის ინდივიდუალური თავისებურებები, რომელიც არა მარტო მათი შექმნელის ინდივიდუალობით არის განპირობებული, არამედ იმითაც, რომ შუა საუკუნეების ყოველი ძეგლი ამა თუ იმ მხატვრული ტრადიციის ნაყოფიც არის.

ამგვარ ინდივიდუალურსა თუ ჯგუფურ ნიშნებთან ერთად საესებით გამოკვეთილად ჩნდება ამა თუ იმ ეპოქისათვის საერთო, ტიპური ნიშნებიც და სწორედ მათი ერთობლიობა განსაზღვრავს, რაოდენ გნებავთ ინდივიდუალური, ძეგლის შექმნის დროს.

ვინაიდან შერგილისეული მოხატულობის “წინამორბედის ციკლის” სკენებში თვალსაჩინოა არქიტექტურული ლანდშაფტის წილი, ჩვენც არქიტექტურის ფორმებისა და მათი გამოსახვის მანერის გარნეით დავიწყებთ.

XIII საუკუნის დასაწყისის ძეგლებში არქიტექტურის ფორმები შედარებით მარტივია და ვერც განსაკუთრებულ მრავალფეროვნებას დაიკვეხნის.

ძირითადად ესაა ნაგებობები, რომელთაც ზემოთკენ წაგრძელებული კოლოფების სახე აქვს; ისინი ან პაწია ფრონტონის მქონე ორქანობა სახურავით ანდა გამოშვერილ ღაფგარდანიანი ბანითაა დასრულებული.

კედლის გასაწყობადაც ის ან პატარა სარკმლების რიგებით ნაწევრდება ან ორნამენტის ზოლით “სართულებად” იყოფა – ესაა და ეს; შენობის საძირკველად, ჩვეულებრივად, წყობაა გადმოცემული (ბერთუბანი, “იოაკიმესა და ანას დაბრუნება”; ბეთანია, “წმ. აარონ წინასწარმეტყველი”). ზოგჯერ ნაგებობას პირობითად საღხინებელი ენაცვლება (ბეთანია, “ჯვრის აღმართვა”; ყინცვისი, “მარიამის შობა”). ზოგჯერაც შენობათა შორის კედელია გადაჭიმული, ჩვეულებრივ, მოდაბლო და გლუვი (ბეთანია, “უფლის სერობა”; ტიმოთესუბანი, “სულიწმიდის მოყენა”), ხანაც თაღნარით და სარკმლებით გაწყობილი (ყინცვისი, “უფლის სერობა”).

ძირითადად ამით ამოიწურება XIII საუკუნის დასაწყისის მოხატულობებში გადმოცემული არქიტექტურის ფორმები.

ამაზე მეტად მაინცდამაინც მრავალფეროვანი ისინი არც იმავე დროის მინიატურებში არის. წიგნის მხატვრობაში ენახავთ კიდევ ბიზანტიური ტაძრების მსგავს გუმბათიან შენობებს (ამგვარივე შენობა კედლის მხატვრობაში რამდენადმე ადრე, დავით გარეჯის “უდაბნოს” მონასტრის “უფლის სერობაში” გვხვდება).

აქვე შევნიშნავთ, რომ არქიტექტურის ფორმის გამოსახვის, მათი კომბინირების მეტი თუ ნაკლები მრავალფეროვნების მხრივ, თვალს მონუმენტური და წიგნის მხატვრობის გარკვეულ ძეგლთა ერთგვარი ნათესაობაც ხვდება.

ასე, მაგ., ხელნაწერ A-109-ში გამოსახული ნაგებობები ხასიათით ბეთანიისა და ტიმოთესუბნისას მოგვაგონებს (A-109, “სულიწმიდის მოყენა”) (ნახ.5). წინააღმდეგ ამისა, ხელნაწერ A-706 (ზატიკი) –ის და კიდევ უფრო ჯრუჭის მეორე ოთხთავის მინიატურებში შენობათა და კედლების კომბინირებისა და მათი თაღნარებით, სარკმლებითა და ორნამენტის ზოლებით გაწყობის მეტ მრავალფეროვნებას ვხედავთ. ამ ხელნაწერთა მინიატურებს უახლოვდება ყინცვისის ფრესკების არქიტექტურული ფონები. ყინცვისში, “უფლის სერობის” დიდ კომპოზიციაში გამოსახული შენობები ფანტასტიური მოყვანილობის ფანჯრებით; თეთრით ღურჯხე

დატანილი ორნამენტის ზოლები; თაღნართა და მასში ჩაწერილი სარკმლებით დანაწევრებული კედლები; შპილი მასზე შემოხვეული ველუმიტურთ იმდენად უახლოვდება ჯრუჭის მეორე ოთხთავის ტიპის დასურათებას, რომ მთლიანად კომპოზიცია (გადაღებული მინიატურის შთაბეჭდილებას ტოვებს (სურ.6).

მიუხედავად ამ ინდივიდუალური სხვაობებისა, XIII საუკუნის დასაწყისის ფერწერაში არქიტექტურის ფორმები, მთლიანობაში, ერთგვაროვანია. შევნიშნავთ ასევე, რომ უფრო ადრეულ მხატვრობასთან მიმართებაშიც ეს ფორმები ახალს არაფერს გვთავაზობს.

არქიტექტურული ფორმების გამოსახვის მანერა სავსებით პირობითია. სამგანზომილებიან სივრცესთან მიმართებაში შენობები ირეალურია, პერსპექტივის გადმოცემის თვალსაზრისითაც და მათი ფიგურებთან შეფარდების მხრივაც (ნახ.5-6). ამგვარ ამოცანებს ბიზანტიური ხელოვნება არც როდის წყვეტდა, თუმცა ანტიკური ტრადიციის ნიადაგზე აღმოცენებული, ის არასოდესაა მთლიანად მოკლებული მოცულობრივი გამოსახვის გარკვეულ ელემენტებს, ცალკეულ სწორ გამოსახულებებს კი ბიზანტიური (სახელდობრ ქართულიც) ხელოვნების გარკვეულ ნაკადში განსაკუთრებით ხშირადაც ვხვდავთ.

ასე, ბეთანიასა და ტიმოთესუბანში შენობები აბსოლუტურად ბრტყელია. ბერტუბანში მცდელობა, შენობები თითქოსდა სხვადასხვა სიბრტყეზე განთავსდეს, პერსპექტიულ შემცირებათა სრულ არეგ-დარეგას გვაძლევს (მაგ., "მსხვერპლის უარისყოფა").

ყინცვისში კი, "უფლის სერობის" კომპოზიციაში კედლის წინ გამოსახული ორი შენობის ერთმანეთისკენ სიღრმეში მიმავალი გადახურვების პერსპექტიული შემცირება სწორადაა გადმოცემული. ამასთანავე, აქვე სრული შეუსაბამობაა წინა შენობების პერსპექტიული შემცირების ხაზებსა და შენობების სართულებად დამანაწევრებელ ზოლებსა თუ სარკმლების რიგებს შორის. ეს კი, სარკმლის დიობებისა და საკუთრივ მაგიდის აბსოლუტური სიბრტყეითობისას, მთელ გამოსახულებას ფიგურებს მიღმა გადაჭიმულ რაღაც ბრტყელ კრეტსაბმელად აქცევს.

ამდაგვარ ხერხებს ვხვდავთ ჯრუჭის მინიატურებშიც – №9 მინიატურაზე, სადაც ორი შენობაა გამოსახული, ერთი კედლის გამოღმა, მეორე კი გაღმა. უკანას მასები, ასე თუ ისე, სწორად შედის სიღრმეში, წინა კი გაუგებარი და სავსებით ბრტყელი რამ ნაშენია. ასევე პირობითი და არასწორია ხაზების ურთიერთმიმართება მინიატურებზეც. ამდენად, ამ მინიატურებზეც, ისევე როგორც ცოტათი მოგვიანო, მაგრამ სტილით მათთან ახლომდგომ ყინცვისის მოხატულობაში, ცალკეული სწორი გამოსახულებები ეველა დანარსენის პერსპექტივის გადმოცემის სრულ პირობითობასაა შეხამებული.

მოცულობის აქა-იქ სწორად გადმოცემა სივრცის ათვისების პირველი მცდელობა კი არაა, არამედ მარტოოდენ გარკვეულ ტრადიციას მიეოლა, გვიმოწმებს X-XI საუკუნეების ვატიკანის მენოლოგიუმის ზოგიერთი მინიატურაც. აქ ისეთ არქიტექტურის ფორმებს ვნახავთ, რომელნიც არა მხოლოდ ძალზე უახლოვდება ჯრუჭის ოთხთავისას, არამედ ცალკეული წვრილმანები პერსპექტივის სისწორის მხრივ წინებულია, იქნებ, ჯრუჭისაზე უფრო სწორიც.

ასე, მინიატურაზე, სადაც შენობათა წინ წმ. მეომარია წარმოდგენილი, გვერდითი ნაგებობების მასები სიღრმეში შედის, ამასთან კი, სარკმლების და ორნამენტის ზოლების შემცირებაც სავსებით სწორადაა თვით ნაგებობათა პერსპექტიულ შემცირებას შეფარდებული. ამ დროს, შენობის არქიტრავის მზიდი ორი ცენტრალური სვეტის ბაზისები მინიატურის კიდემდე ჩამოდის, თავად შე-

ნობა კი შესამჩნევად უფრო მაღლა იწეება, ასე რომ, გამოსახულება აქაც საჭეხბით პირობითია. ამ შემთხვევაში ერთის თქმალა გვძალგვიძს – ყინცვისის ფრესკაცა და ჯრუჭის ოთხთავის მინიატურაც ბიზანტიური ხელოვნების იმ ნაკადს მიუყვება, რომელმაც განსაკუთრებული განვითარება მომდევნო ეპოქის მხატვრობაში პოვა.

გარეჯის “უდაბნოს” მონასტრის ხარების ეკლესიაში, რომელიც დემეტრე II-ის (1271-1289 წწ.) პორტრეტის მოშველიებით XIII საუკუნის მეორე ნახევრით თარიღდება, ჩვენ იმდამგარივე, ფრონტონიან პატარა კოლოფებს მიმსგავსებულ, შენობებსა ანდა საღხინებლებს ვხედავთ, როგორიც მრავლადაა ყინცვისსა და ბეთანიში. ზოგიერთი შენობა ქართულ არქიტექტურას ასახავს (მსგავსი მოვლენა გვაქვს ხელნაწერ A-26-შიც).

სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციის მოდევნება სცენების საერთო კომპოზიციურ აგებასა თუ არქიტექტურისა და ადამიანის ფიგურის თანაფარდობასაც შეეძლო.

თუკი ბერთუბნის მოხატულობის “ღმრთისმშობლის ციკლის” სცენებს ცალცალკე განვიხილავთ, არქიტექტურისა და ფიგურების თანაფარდობა შემთხვევითი მოგვეჩვენება. ასე, “იოაკიმესა და ანას შინ დაბრუნების” სცენაში ორ, შორიშორ მავალ ფიგურას ეოველი მათგანის წინ თითო პაწია ბუნქილა შეესიტეება, კუთხეში აღმართული შენობები კი მათდამი სავსებით ინდეფერენტულია, ერთადერთ მაკავშირებლად კი ფიგურების თავზე ცარიელი ზედა პირის შემავსებელი წარწერა გვევლინება. არქიტექტურისა და ფიგურების ნამდვილი თანაფარდობა მაშინდა ირკვევა, თუ ფრიზს მთლიანობაში ვათვალიერებთ – მაშინ, ფიგურებზე მაღალი შენობები იმ მახვილად მოგვევლინება, რომელნიც ფრიზს სცენებად პყოფს, მათ ერთმანეთისგან გამოჯნავს.

ბეთანიასა და ტიმოთესუბანში არქიტექტურულ ლანდშაფტს სულ უმნიშვნელო წილი აქვს. მცირერიცხოვანი სცენები, სადაც ის გამოუყენებიათ, ამას გარდა, ძალზე მოუხერხებლად, სარკმლების შიდა პირებზეა განთავსებული. ამ სცენებში კოლოფისებრი შენობა ფიგურის უკან დგას, მათი ურთიერთკავშირი იმითდა გამოიხატება, რომ შენობის ფრონტონის მიმართულება ფიგურების მოძრაობას ემთხვევა (ტიმოთესუბანი, “პილატეს სამსჯავრო”), ან კიდევ კედლებით შეერთებული შენობები კუთხეებში მორჩენილ სიცარიელეს ავსებს (ბეთანია, “უფლის სერობა”; ტიმოთესუბანი, “სულიწმიდის მოფენა”; იგივე, იხ. ხელნაწერი A-109).

ყინცვისში “ღმრთისმშობლის ციკლის” სცენებში შენობები დიდრონი კია, მაგრამ ისინიც არ წარმოგვიდგენენ მთიან “დეკორაციას” და, ისევე როგორც სხვა მოხატულობებში მეორეხარისხოვანი აქსესუარებიდაა. “უფლის სერობაში” არქიტექტურულ ფონს მეტი სივრცე ეთმობა, მაგრამ სრული პირობითობისა და სიბრტყითობის გამო ის, როგორც ითქვა, ფიგურებს უკან დაკიდებული კრეტსაბმელისებრი რამ თუა. კიდევზე მოქცეული შენობები და კედლის თაღნარი გარკვეულწილად პასუხობს ფიგურების განლაგებას, მაგრამ არქიტექტურისა და ფიგურების კომპოზიციური კავშირი, სრულ სტატიკურობაზეა დამყარებული და, ამიტომაც, მაინც შემთხვევითი, მიახლოებით იმავე რიგისაა, რაც ზევით გარჩეულ შემთხვევებში. ფონი არც აქ არის კომპოზიციის ორგანული ნაწილი, თუმცა სხვა თანადროულ მოხატულობებს თუ შევადარებთ, უფრო განვითარებული სახით წარმოგვიდგება.

სრულებით სხვა ხასიათისაა არქიტექტურული ფონები შერგილ დადიანის განსასვენებლის ფრესკებზე (ნახ. 14). თავისთავად აქ მოხმარებული ფორმებიც განსხვავებულია იმ მარტივი ფორმებისგან, რაც XIII საუკუნის დასაწყისის მხატვრობაში ვნახეთ. არქიტექტურული ფონი აქ წარმოადგენს მაღალ კედელს, აქეთ-იქით მომცრო ნაგებობებითურთ; მხოლოდ პირველ სცენაში კედელს მრგვალი

ზღუდით მოვლებული ტრაპეზი (ცვლის. კედელი ეველგან გლუვია, არცთუ-გან-
ნიერი ღავეგარდანიო და ან მარტოოდენ ერთი, საკმაოდ მოზრდილი სარკმლით, ან
მხოლოდ ვაზის რქასავით დაგრეხილი ორნამენტის ხეყულით არის გაწყობილი
(ნახ. 5-6). ასე რომ, თუ XIII საუკუნის დამდეგის მოხატულობებში კედელი თაღ-
ნარით ან სარკმელთა მწკრივითაა გაწყობილი, ხობში – ერთი მოზრდილი ღაქით
(“წმ. იოანე ნათლისმცემლის შობა”, “თავისკვეთა”).

სცენაში “საქარია თავისი ძის სახელს წერს” ჩვენ ვხედავთ არქაული
იერის პაწია სარკმლებს, მაგრამ ისინი მარცხნივ ერთ მოზრდილ ღაქადაა შეჯ-
გუფული, რომელსაც მარჯვნივ ორნამენტის იგივე ხვია პასუხობს. ე.ი. მხატვრული
შთაბეჭდილებით ისინი სხვაა, ვიდრე ადრეულ მოხატულობებში. კედლის მო-
ზრდილი ნაგებობებითა ანდა ორნამენტული ხვებით ამგვარსავე გაწყობას ვხე-
დავთ XIV საუკუნის მოხატულობებში (ნახ. 7) – ზარზმაში ასე არაერთი სცენის
კედელია დამუშავებული, ღიხნეში – “ზიარების”, უბისში – “უფლის სერობის”
ასევეა გაწყობილი კედელი 1300 წლის მოქვის ოთხთავის მინიატურებშიც.

თვით შენობების ფორმა რთული და ფანტასტიკურია. მათ რთულ ბაზი-
სებზე დაბჯენილი, სვეტისთავიანი სვეტებით შედგენილი პორტიკები ამკობს. თა-
ვად პორტიკების ფორმაც მრავალგვარია, მათ მსგავსს კი მრავლად ვნახავთ XIV
საუკუნის მხატვრობაში. დამახასიათებელია შენობათა გადახურვაც – ხან მოცი-
ლებული კოლოფა კამარებით, ხან კი შევრილი ფარდულებით.

ამგვარად, ხობის მოხატულობის არქიტექტურის ფორმები მთლიანად იმეო-
რებს იმ ფორმებს, რასაც XIV საუკუნის მხატვრობაში ვხვდებით. ისიც კი უნდა
ითქვას, რომ ამ უკანასკნელში ამნაირი ფორმები ხობისაზე უფრო მრავალფე-
როვანი და მდიდარია.

დამახასიათებელია გამოსახვის მანერაც. პერსპექტიული შემცირების ხაზუ-
ბი გარკვეული თანმიმდევრობითაა მოცემული, არქიტექტურის ცალკეული წერილ-
მანების გამოხატვისასაც წინებულადაა ურთიერთს შეთანხმებული, რაც ბალებს
შეგრძნებას გარკვეული მოცულობისა, რომელიც, თუმცა, სიღრმეში არ შედის,
თითქოსდა ცალკლანიანი დეკორაცია არისო.

აქვე ვხედავთ XIV საუკუნის ხელოვნებისთვის ტიპიურ ხერხსაც – ერთ
სიბრტყეში მდგომი ნაგებობები სხვადასხვა პორიზონტიდანაა გამოსახული. რო-
გორც უკვე აღუნიშნავს დიმ. აინალოვს, ეს წმინდა დეკორატიული ხერხია და
ბიზანტიურ ხელოვნებაში სხვადასხვა მოყვანილობის ორი ნაგებობის დეკორა-
ტიული გაწონასწორებისთვის გამოიყენება.

ხობში, სცენებში “ხარება საქარიას” და “საქარია წერს წმ. იოანეს სახელს”,
სადაც შენობები ერთნაირი მოყვანილობისაა, ორივე ხედვის ერთი წერტილიდან
არის გამოსახული, ხოლო სცენებში “წმ. იოანეს შობა”, “თავისკვეთა” და “პეროდეს
ნადიმი” სხვადასხვა მოყვანილობის ორ ნაგებობათაგან ერთი დადაბლებული,
მეორე კი შემადგენელი ხედვის წერტილიდანაა ნახევრები. ეს კი მოწმობს, რომ
XIV საუკუნის მხატვრობაშიც სივრცისა და მოცულობის გამოსახვა, ზოგადად,
კვლავაც სავსებით პირობითია.

ამავე დროს, შეცვლილია არქიტექტურული ფონისა და ფიგურების თანა-
ფარდობა.

ხობის სცენებში ფონს სცენის მეტი ნაწილი უჭირავს, ცალკეულ ფიგუ-
რებს შთანთქავს კიდეც და, ამავე დროს, აღნაგობით მათთან რიტმულად არის და-
კავშირებული.

სცენაში “ხარება საქარიას” შენობათა საფეხუროვანი თაღები ზევით ორი
ურთიერთგადამკვეთი დიაგონალის მიყოლებით ადის და ამავე დიაგონალების

შესატყვისადაა განლაგებული შარავანდებიცა და ორთავე მოქმედი პირის ჯიშით ფიგურებიც. შუაში განლაგებული საღხინებელი აერთიანებს და იქვემდებარებს მთელ კომპოზიციას, თან კი, ანგელოზის ფიგურის მოძრაობის შესაბამისად, კომპოზიცია რამდენადმე მარჯვნივაა დაძრული.

სცენაში “წმ. იოანეს შობა” მარცხნივ სარეკელზე მწოლიარე წმ. ელისაბედის ფიგურა მარცხენა შენობის ხაზთა მიმართულებასაა შეთანადებული. მარჯვენა შენობა ხაზთა შებრუნებულ მიმართულებას იძლევა, რასაც ეთანხმება კიდევ კარის შემობრუნება. ამრიგად, ამ სცენაში თითქოსდა ორი მოძრაობა, ორი მიმართულებაა მოცემული, რაც პერსპექტიული სიღრმის მონვენებით შთაბეჭდილებას წარმოქმნის.

სცენამ “თაეისკვეთა” ასევე შეიძლება სივრცითი ამოცანების გადაწყვეტა მოგვასვენოს. მეომარი, რომელსაც წმ. იოანესკენ ფართო ნაბიჯი გადაუდგამს, ზურგიდანაა ნაწვენები, ე.ი. მან თითქოს სცენის სიღრმეში შეაბიჯა. ამ დროს კი, წმ. იოანეს ფიგურა უფრო ქვემოთ (ე.ი. მაყურებლისკენ უფრო ახლოს) არის განლაგებული, ვიდრე მეომრისა. თანაც ნიადაგი საერთოდ არ გამოუსახავთ, ასე რომ, ფიგურა კედლის წინ “ჰკიდია”, ეს კი მოწმობს, რომ სივრცობრიობის ამოცანების გადაწყვეტა მხატვრის ინტერესთა რეალში არ შემოდიოდა.

ამასთანავე, ჩვენ ვხედავ ფიგურებისა და შენობების წმინდა პირობით, დეკორატიულ ურთიერთკავშირსაც. მარცხენა ნაგებობა, რომლის წინ მეომარი დგას, კედელს გამოდგამს, მარჯვენა კი – მის წინ წმ. იოანე დგას – მის მიღმა.

XIV საუკუნის მოხატულობებში არქიტექტურული ფონები კიდევ უფრო რთულია და ხანდახან კომპოზიციაში მთავრობს კიდევ.

ზარზმაში, სცენაში “მარიამის შობა” კედლების მომრგვალებულ ხაზებს ეპასუხება ქალწულთა ფიგურების განლაგება, მომადლოთა (მოსახურაფრიალებულნი) და მოდაბლოთა (უმოსახურაფონი) რიგმიული მონაცვლეობით.

უბისაში, სცენაში “ხარის სასწაული”, ორი ერთნაირად დაყენებული ფიგურაა გამოსახული – ერთი პირით, მეორე კი ზურგით. ისინი გაცილებით უკეთაა ერთმანეთს შეწყობილი, ვიდრე ხობში, “თაეისკვეთის” სცენაში. ფიგურების ფონად გამოყენებული კედელი მთის უკან უხვევს, რაც დეკორატიული თვალსაზრისითაც არის გამართლებული. ამასთან კი, კედლის გამოსახულება პირობითადაა გადაწყვეტილი, შიდა კოშკიც გარეთაზე დაბალი იმიტომ კი არ არის, რომ პერსპექტიულადაა შემცირებული, არამედ მხოლოდ მთის დამრეცი კალთის ხაზის პასუხად.

ამ სცენების ხობთან შედარებისას დავინახავთ, რომ სივრცის გამოსახვა აქაც ასევე პირობითია, მაგრამ დეკორატიული თვალსაზრისით – უფრო სრულყოფილი.

XIII საუკუნის დასაწყისის მოხატულობებში ადამიანის ფიგურის გამოსახულებებში, ამა თუ იმ მანერათა თუ იკონოგრაფიული ტიპების მთელი ნაირფეროვნებისას, მაინც შეგვიძლია ამ ეპოქისთვის საერთო ზოგირთი ნიშანიც დავინახოთ (ნახ. 8).

XI საუკუნის მკაცრ ფიგურებთან შედარებით, ამ ხანაში ფიგურა ერთგვარად ნატიფი, მოხდენილი ხდება, თან კი კვლავაც მონუმენტური და რეპრეზენტაციულია. უფრო ხშირად ფიგურების პროპორციები საკმაოდ მწკობრია (უფრო მეტად ყინკვისსა და ტიმოთესუბანში, ნაკლებად – ბერთუბანში).

სტატიკურად გადმოცემული ფიგურების მოძრაობა თავშეკავებული და პარმონიულია, დინამიკაში წარმოდგენილი ფიგურები არასოდესაა არაბუნებრივი, რადგან მათი მოძრაობა არასოდესაა გამძაფრებული. ხშირად ისინი სპეციფი-

კური, მოკოპწიავე დენადობით გამორსეული განშლითაა გადმოცემული. ფიგურათა დენადი კონტურები კიდურების მომრგვალებულობას გადმოსცემს; მომრგვალებულია არცთუ მკვეთრად დამრეცი მხრები, ფეხმწეულაა იდაყვთან მტეხნისკენ თანაბრად შევიწროვებული ხელი; ამნაირადვეა გამოსახული ფეხიც, კუნთების გამოკვეთის გარეშე. თავი მრგვალია ხოლმე, პროპორციული, მოხდენილ კისრიანი.

ტანისამოსის ნაკეცები ზოგადად მშვიდია, საკმაოდ დანაწილ-დანაწევრებულიც.

ფიგურებისა და სამოსის შესრულების მანერაშიც განსხვავებული მხატვრული ტრადიციები იხენს თავს.

ბეთანიასა და ტიმოთესუბანში მანერა უფრო გრაფიკულია. გამონათება-ჩანრდილები ფორმის გამოსაველენად მეტად უმნიშვნელოა. სამოსის თვით ნაკეცები ზოგჯერ ორნამენტულ-სტილიზებული ხასიათისაა (სტილიზებულია ისინი ბერთუბანშიც).

ყინცვისში სამოსის ნაკეცთა გადმოცემა უფრო ბუნებრივი გვესახება, თუმცა იქაც აქა-იქ სტილიზებულად გადმოცემულ ნაკეცებს ვხედავთ. წერის მანერა აქ, ბეთანიასთან შედარებით, ნაკლებად გრაფიკული ჩანს, ვინაიდან ფორმის გამოსაველენად აქ უფრო მეტადაა ქმედითი სხვადასხვა ინტენსივობის ფერი.

მაგრამ უფრო მოგვიანო მხატვრობასთან მიმართებით, XIII საუკუნის მოხატულობების მანერათა სხვაობა ნაკლებ არსებითი ჩანს, რადგან მთლიანობაში, ყველა მათგანში ფორმის უპირატესი გადმოცემა გრაფიკული ხაზია. ამიტომაც, XIII საუკუნის დასაწყისის მოხატულობათა ფიგურები კვლავაც ისევე ბრწყელი და არამოცულობრივია, როგორც მათ სამოსთა ხაზებიც.

აი, მაგალითად: 1. ყინცვისი – ქრისტეს მონუმენტური რეპრეზენტაციური ფიგურა, მშვიდი, დარბაისლური მოძრაობითა და მშვიდივე, ბუნებრივად გაწყობილი ნაკეცებით გადმოცემული (ამ დროს ფიგურების მოძრაობა საერთოდ თავშეკავებულია); 2. ყინცვისი – ანგელოზის ფიგურა, სიმშვიდისა და ღირიკული მოხდენილობის ძალით დახვეწილი; მის პოზას განსაკუთრებულ გამომსახველობას მოძრაობათა სირბილე, კიდურების დენადი მომრგვალებულობა, ხელ-ფეხის ხაზთა ერთგვარი კლაკნილობა სძენს. მისი სამოსი ძალზე რთული, მედინი ნაკეცებითაა გაწყობილი, რომელნიც ხაზთა რიგმულ “თამაშს” წარმოქმნის – XII საუკუნის ფიგურებისთვის ტიპურია მუცელზე სპირალური ხაზიცა და კვართის დაკბილული გულისებრი მილაკებით შედგენილი კიდეც; 3. ბერთუბანი – ფიგურების პროპორციები ცოტათი ნაკლებად შემადლებულია, ისეთივე კია დენადი მშვიდი მოძრაობები და კიდურების რბილი მომრგვალება (თუმც შესრულება უფრო ტლანჩია). დამახასიათებელია, რაოდენ დენადად განიშლება იოაკიმეს ფიგურა (სცენიდან “ხარება იოაკიმეს”), როგორი დენადი და რბილია მისი ხაზები, მთლიანობაში კი, ფიგურა აბსოლუტურად სიბრტყითია. ტიპურია სამოსის ორნამენტული ნაკეცებიც; 4. ტიმოთესუბანი – ანგელოზების მოძრაობა ასეთივე დენადია, ტანისამოსის გაწყობა – ასევე თავშეკავებული; 5. ტიმოთესუბანი – მეომრის ფიგურა პროპორციებით ტანწყობილია, მომრგვალო კიდურების დენადი კონტურები კუნთებს გამოჰყოფს; მშვიდია მოსახამის ნაკეცები, რომელნიც კიდეზე გულისებრ დაკბილულ ხაზს წარმოქმნის; 6. ტიმოთესუბანი – ანგელოზი ასწრაფებული, თუმც არცთუ მძაფრი მოძრაობით გადმოცემული და ბუნებრივად შემსუბუქებული; ასევე დამრგვალებულია ხელები, თეძოები, მუხლები; ტიპურია “კუხიან” ნასკვად გაფრიალებული პიმატიონის ბოლო და კვართის დაკბილული კალთა, ასევე – ზეაფრთხილებული ფრთაც; 7. გარეჯის “უდაბნო”, ხარების ეკლესია – ტიპურია ანგელოზის ხელზე გადმოფენილი მოსახამების ბოლოების დაკბილული ხაზები;

გულისებრი კბილანები აქ გაცილებით ორნამენტულად და სტილიზებულია და შესრულებული, ვიდრე, მაგალითებზე, ეინცვისში, რაც ადრე შემუშავებული ფორმის ერთგვარ “გაყინვას” მოასწავებს.

თუ ამ ფიგურებს ხობისას შევადარებთ, დავინახავთ მათ საესებით სხვა სტილისტურ გადაწყვეტას. აი, მეომრის ფიგურა: მეტისმეტად შემადგენელი პროპორციები, არაპროპორციულად პატარა თავი, ტანის ზედა ნაწილი – მოკლე, გრძელი ქვედა კიდურები; ხელ-ფეხი მაჯასთან და კოჭთან მეტისმეტად ხმელია, მკლავი და წვივები კი გაჩეხებულია, მკვეთრად ხაზგასმული კუნთებით.

ამგვარი პროპორციები, ისევე როგორც კიდურების ასე გამოსახვა ტიპიურია XIV საუკუნის მხატვრობისთვის. ჩვენ მათ ყველგან ვნახავთ, სადაც კი ხელ-ფეხი გაშიშვლებული ფიგურები გვაქვს: მეომრები და მწყემსები – ზარზმასში, მსახური – ლიხნეში, წმ. გიორგი და მეომრები – უბისაში, მაგ., მეომარი უბისის სცენაში “წმ. გიორგის თავისკვეთა” თუ უკანასკნელს ხობის მეომრის ფიგურას შევადარებთ, სტილის იმავე ნიშნებს დავინახავთ, ოღონდ უფრო გამოკვეთილი სახით; განსაკუთრებით დამახასიათებელია ფიგურის უკან უზარზმას დანამატად გამობერილი მოსახამის ბოლოს უამრავი დაკეცილი ნაოჭით გაწყობა – ხობში ტანისამოსის ასეთ ბოლოს ჯერ კიდევ ვერ ვნახავთ.

დამახასიათებელია ხობის “ხარების” ანგელოზის ასწრაფებული ფიგურაც – მოძრაობისას აფრიალებული პიმატიონის ბოლოს მოყვანილობა (ის წაწვეტებულია, შიგნით უამრავი დატეხილი ნაკეცი) ტიპიურია XIV საუკუნის მხატვრობისთვის. ასეთივე ასწრაფებული მოძრაობა ტიპიურია უბისის “მარიამის ხარების” ანგელოზისთვისაც. პიმატიონის ბოლოს წაწვეტებას ზარზმისა და ლიხნეს მოხატულობებშიც ვნახავთ (ანგელოზები სცენისა “ღმრთისმშობლის ამად-ლება” და “ძველი აღთქმის სამება”). ძალზე დამახასიათებელია ამგვარი ბოლოები მინიატურისთვისაც.

ტიპიურია ხობის მხატვრობაში წმ. ელისაბედის თავის მოყვანილობაც, მისი მაფორიუმის კვადრატული ნაკეცები (შდრ.: ანა – ზარზმა, მენელსაცხებლუ დედანი – ლიხნე).

ან კიდევ – ჭურჭლით ხელში მშვიდად მდგომი ქალწული. მისი პატარა თავისა და აფაშფაშებული ვარცხნილობის, მაღალი კისრის, დამრეცი მხრების ხაზები, იდაყვებთან სრული, მტევნისკენ კი მკვეთრად შევიწროებული ხელების კონტურები უკვე გვინფენებს ღამისაა განაზებად ქცეულ სინატიფეს, სრულად თუნდაც უბისის “ხარების” მარიამის ანდა ზარზმის “ღმრთისმშობლის შობის” ანას ფიგურებში რომაა გამოვლენილი.

განსაკუთრებით მაინც ზურგიდან ჩანს ფეხები, ასწრაფებული, უკან თავშიბრუნებული, საგრძნობელიანი ქალწულია დამახასიათებელი. მისი ანალოგიურია ქალწული ზარზმის “ღმრთისმშობლის შობისა”, ამგვარადვე თავისებურად გაშლილი და მსწრაფლ მოძრაი.

ხობის ქალწულთა ხელები ჯერაც არაა ისე ხმელი, როგორიც ისინი ზარზმისა და წაღენჯიხის მოხატულობებში გახდება. მაგრამ მეორე ქალწულის სამოსის ნაკეცები – მკვეთრი, ტეხვადი და კუთხოვანი – XIV საუკუნის ხელოვნებისთვისაა ტიპიური. არანაკლებ ტიპიურია ზაქარიასა და სამი მამაკაცის თავები – მათი უხვად ბლუჯა-ბლუჯა ჩამოფენილი თმა-წვერი, ღონიერი, ხაზამობერილი კისრები.

ამგვარად, არქიტექტურული ფონების მსგავსად, ადამიანის გამოსახვაც ხობში ძლიერ განსხვავებულია XIII საუკუნის დასაწყისის მხატვრობისგან და XIV საუკუნის გამოსახულებებს უახლოვდება.

ამასთან, როგორც აღინიშნა, ხობის ფიგურების ნახატს არ ეთქმის ამგვარი მოუსვენრობა და დატეხილობა, რაც ეგზომ ტიპიურია XIV საუკუნის მხატვრობისთვის, ე.ი. სტილის ნიშნები მათ არ აქვთ უკანასკნელებივით ნათლად გამოხატული.

წერის მანერაც ხობში ასევე განსხვავდება ადრეული მოხატულობის გრაფიკული მანერისგან და უფრო “ფერწერული” ხდება, იმ აზრით, რომ გაცილებით მეტია ფორმის გამოვლენისას თანდათანობითი გამონათება-ჩანრდილების წილი.

ამგვარი ხერხი სხეულის ცალკეული ნაწილების, ცალკეული ნაკვეთების შედარებით მეტი მოცულობითობისა და რელიეფურობის შეგრძნებას ბადებს, თუმცა ფორმის გამოსახვის სრული პირობითობის წყალობით ფიგურა ნამდვილად მოცულობითი მაინც არ ხდება. წერის ასეთი ხერხიც ტიპიურია XIV საუკუნის მხატვრობისთვის, რომელშიც იგი ხანდახან უკიდურესად პირობითიც ხდება.

ადრეული ძეგლების სხვადასხვა ტრადიციებისადმი კუთვნილება მათ კოლორიტშიც იხენს თავს. მოხატულობათა ერთი რიგი (ბეთანია, გიმოთესუბანი) მკირეოდენი, არცთუ მკვეთრი ფერების შეხამებით იკება. სხვანი (მაგ., ყინცვისი) რამდენადმე მეტი რაოდენობის, სუფთა და მუდერი ფერებითაა აგებული. მაგრამ იმის გამო, რომ, როგორც აღინიშნა, ყინცვისის მოხატვრობის შედარებითი ფერადობისას, ფორმის გამოვლენის უმთავრესი ფაქტორი კვლავაც ნახატია, ფერი XIII საუკუნის დასაწყისის ყველა მოხატულობაში მაინც ღოკალურია. ფართოდ ჩასხმის წესით დადებული, ის შუქჩრდილით ნაკლებად ან თითქმის არ ნაწევრდება.

პირიქით, XIV საუკუნის მხატვრობაში, ხობის ფერსკეპივით, ფერი გამონათებებისა და ჩრდილების თანდათანობითი მატებით ვიბრირებს, მით უფრო, რომ ზოგჯერ ისინი დამატებითი ფერთაცაა მოცემული.

დამახასიათებელია XIV საუკუნის მოხატულობებისთვის ე.წ. “რეფტის” ფონები, ე.ი. ისეთი, სადაც ღურჯის დასატანად ჯერ შავი სარჩული იდება, რის გამოც იგი უფრო ცვრიანი და ღრმა ხდება, თანაც თვით ღურჯი მუქი აზურიტის საღებავით (ე.ი. “ბერლინის ლაქვარდის” ელფერისაა) სრულდება.

XIII საუკუნის დასაწყისისა და უფრო ადრეულ მოხატულობებში ფონი უპირატესად მუქი არაა, ღურჯ-ნაცრისფერი ან ცისფერია, “რეფტი” უმეტესად ნაცრისფერია და არა მუქი, მთავარი კი ისაა, რომ ის, ჩვეულებრივ, სამოსზე გამოყენებული ნაცრისფერ-ღურჯის ან ცისფრის ელფერისაა. ამგვარი ფონი ფერთა მთელ გამას აერთიანებს, ე.ი. თავისი წილი სცენის კომპოზიციურ აგებულებაშიც შეაქვს.

პირიქით, XIV საუკუნის მოხატულობებში ღრმა, მუქი ღურჯი ფონია გამოყენებული. ისინი სრულებით სხვა მხატვრულ ზემოქმედებას იძლევა, გამოსახულებებს მკვეთრად გამოყოფს. უკანასკნელნი ამ ხანაში როგორც “დეკორაციულად” წარმოგვიდგება, რომელთა შემადგენელი მთანი და არქიტექტურული ლანდშაფტები თითქოსდა მუქი ხავერდისგანაა ამოჭრილი, ის კი კიდევ მეტად გამოკვეთს მოხატულობის საერთო მოლივლივე სადაფისებრ კოლორიტს.

ხობის მოხატულობაშიც მუქი, “რეფტზე” დადებული ფონები გამოკვეთს მოვარდისფერ-ნაცრისფერ არქიტექტურულ ფონებს რბილი სოსანი ჩრდილებით და სამოსელთა მოლივლივე გამას, რომელთაგან მხოლოდ ალუბლისფერ-წითელი და ზეთისხილისფერ-მწვანეა თავისი ფერით ამონათებული, მაშინ როდესაც ცისფერ შესამოსელზე ნაზი ვარდისფერი ათინათებია, მოთქროსფროზე – სოსანი ჩრდილებია, ზაქარიას წინ მდგომი სამი მამაკაცის წითელ მოსასხამთაგან ერთი მუქი წითლითაა ფერწერულად დამუშავებული, მეორე – ყავისფრით, მესამე კი – მოცისფრო ათინათებით.

XIV საუკუნის მხატვრობაში, მაგალითად, ლიხნეში კოლორიტის ამგვარი ლივლივი განსაკუთრებულ ვირტუოზულობასა და დახვეწილობას აღწევს.

სახეები ხობში ბაცი ოქრის ფუძეზეა ნაწერი, ოქრით დამუშავება მსუბუქი და გამჭვირვალეა, თითქმის შეუმჩნეველი. სახის მონახაზს მსუბუქი, არცთუ ხასხასა ჩრდილები მისდევს – მწვანე თხელ ერთიან ხაზად, ყავისფერი კი კონტურს ალბაგ შტრიხებად გამოეყოფა; ზემოდან არცთუ ხასხასა, გაუბედავი, წერილი მონასმ-ამონათებებია; ღმრთსმშობელს ეირმიზიც აქვს გამოსახული.

მწვანე ჩრდილების, ყავისფერი დაშტრიხვისა და მონასმ-ამონათებების გამოყენება ხობის სახეების წერის მანერას XIV საუკუნის მხატვრობას – ლიხნეს, ნაბახტევს, წალენჯიხას, ხობის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეგვტერს – აახლოვებს, მაგრამ იქ ოქრით დამუშავება ცვრიანი მონასმებით ხდება, მწვანე ჩრდილები ხასხასა და ცვრიანია. ხობში იგივე ხერხი უფრო გაუბედავად არის მოტანილი. ტექნიკის მხრივ – ოქრით დამუშავების არქონა, მწვანე ჩრდილების სიმკრთაღე, მონასმ-ამონათებების ნაკლები სიმკვეთრე – ხობის სახეები ყველაზე უფრო გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთი ეგვტერისას უახლოვდება.

ამავე მანერითაა შესრულებული ხობის საქტიტორო გამოსახულებებიც. ფიგურათა ერთგვარი მოხდენილობა, ძლიერ შეზნექილი წელის, მომრგვალებული მხრების, იდაყვების, ხელის ძლიერ დავიწროვებული მტევნისა და მოხდენილი, გადრეკილი თითების ხაზგასმულად კლაკნილი ხაზები განასხვავებს მათ წინარე ხანის ქტიტოროთა გამოსახულებებისგან, რომელთა ხაზები უფრო მკაცრია და კელავ XIV საუკუნის ქტიტორებს აახლოვებს მათ.

სახეები გლეგ, მოწითალო საფუძველზეა ნაწერი (სახეთაგან მხოლოდ შერგილისა შემოგვრნა) და ისეთივე გაუბედავი მონასმ-ამონათებებითაა გაწყობილი, როგორც წმ. იოანეს “ცხორების” სცენებში გვაქვს.

ორიოდ სიტყვით – ორნამენტის ხასიათის შესახებ; ორნამენტის ზოლები, როგორც აღინიშნა, კამარის თხემსა და საბჯენ თალებს მიუყვება და ძალზე სპეციფიკურია: ერთი მათგანი ლენტის გადაწვნით მიღებული წრეების მწკრივია, თან წრეები თითქოს სიდრმეში, რელიეფითაა ჩაწეხები; მეორე – ვიწრო ბაფთის გეომეტრიული წნულია, თანაც ბაფთა ხან ბრტყლად ძევს, ხან კი ძგიდისებრ ამართულია, ე.ი. კელავ რელიეფის წარმონეითაა მოცემული.

ასეთ ორნამენტს XIII საუკუნის დასაწყისის მხატვრობაში ვერსად ვნახავთ, მაშინდელი ორნამენტი, რაგინდ იყოს მრავალფეროვანი და ფაშფაშა, მუდამ სიბრტყითია. ხობის მსგავს რელიეფურ ორნამენტს მხოლოდ XIV საუკუნეში, წალენჯიხასა და მარტვილში თუ შევხვდებით.

ამგვარად, ჩვენ დავინახეთ, რომ XIII საუკუნის დასაწყისის ძეგლები, გინდაც სხვადასხვა მხატვრული ტრადიციის მიმდევარი, ამავე დროს, რიგი ტიპური ნიშნებითაც არის აღბეჭდილი, რომელნიც მათ უფრო გვიანი მხატვრობისგანაც განასხვავებს. ყინცვისის ფრესკებიც ანდა ჯრუჭის ოთხთავის მინიატურებიც, ყველაზე მეტად მიახლოვებულნი იმას, რაც შემდგომ XIV საუკუნის ხელოვნებამ განავითარა და, ამ კუთხით, მოწინავე ძეგლებად განსახილველნი, სტილისტურად მთლიანად თავისი დროის საზღვრებში ექცევა. ამ დროს, თუმცა XIV საუკუნის ბიზანტიურიცა და საკუთრივ ქართული მხატვრობაც, ვითარცა მხატვრული აზროვნების გარკვეული ნაირსახეობა, არაფრით განსხვავდება უფრო ადრეული მხატვრობისგან და ისევე პირობითი რჩება. გამოსახვის ხასიათი სტილის უფრო ვიწრო აზრით, XIV საუკუნეში მკვეთრად განსხვავდება ყველაფრისგან, რაც XII საუკუნისა ან XIII-ის დამდეგის ხელოვნებას შეუქმნია.

XIII საუკუნის მეორე ნახევრის, მისი მიწერულით დათარიღებული ძეგლები

ბის განხილვისას ჩვენ ვხედავთ, რომ ზოგიერთი მათგანი ერთიანად წინარტ. ხანის სტილს ავლენს, იქნებ, ოდნავ უსიცოცხლოდ. ასეთია ჩვენს მიერ გარჩეული გარეჯის “უდაბნოს” ხარების ეკლესიის ფრესკები, ასევე ქობერის მოხატულობის ფრაგმენტები, სადაც შემორჩენილი ცალკეული ფიგურები და თავები, მანერის მხრივ, მთლიანად ადრეული ძეგლების წრეს უერთდება. მათთან ერთად კი, XIII-XIV საუკუნეთა ზედ გასაყარზე ჩვენ ახალი სტილის მხატვრობასაც ვხვდებით, გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთი ეგვტერის ფრესკებითა და 1300 წლის მოქვის ოთხთავის მინიატურებით წარმოდგენილს.

XII საუკუნის დასაწყისში ერთიანი სტილი განაპირა რაიონების ძეგლებშიცაა გამოვლენილი (მაგ., ბერთუბანი) და ქვეყნის შუაგულის ბრწყინვალე მოხატულობებში, როგორიცაა ყინცვისი ან ბეთანია. XIII საუკუნის ბოლოსკენ განაპირა მხარეების ისეთი ძეგლები, როგორიცაა “უდაბნოსა” და ქობერის მხატვრობანი, უკვე მაარქაიზებლად გვესახება.

შერგილ დადიანისეული მხატვრობა ხობში XIII საუკუნის დასაწყისის მხატვრობისგან სავსებით განსხვავებული სტილის ნიშნებს გვინვენებს, რომელნიც სრულად მხოლოდ XIV საუკუნის ხელოვნებაში განვითარდა. ვინაიდან ხობის მოხატულობაში ეს ნიშნები ნაკლებგანვითარებული სახით გვაქვს, იმგვარადვე, როგორც გელათის ტაძრის სამხრეთ ეგვტერში, ჩვენ შესაძლებელი გვგონია მოხატულობის შექმნის დრო XIV საუკუნის სულ დასაწყისით, კიდევ უფრო მართებულია კი, XIII-ის სულ მიწურულით განისაზღვროს.

Tinatin Virsaladze (1907-1985)

13th C. Murals in Khobi Church

Published is a paper of 1946 on the murals in south-west bay of Khobi church dated by the portraits of Shergil Dadiani and his family (his wife, Natela, his son, Tsotne and his daughter, Tamar). Based on the analysis of the stylistic aspects of murals, such as landscape and architectural backgrounds, figure proportions, colour gamut, character of design, etc. and their comparative analysis with the murals of King Tamar's epoch (Betania, Kintsvisi, Bertubani, Timotesubani), as well as with the paintings of the Paleologan period (Likhne, Ubisi, Martvili, Zarzma), Khobi murals are dated to the late 13th c.



68b. 1



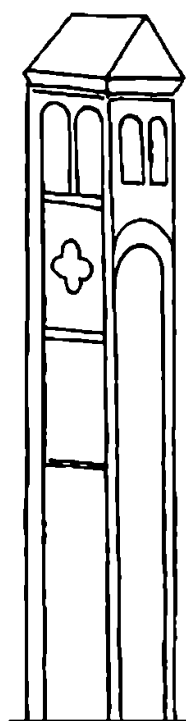
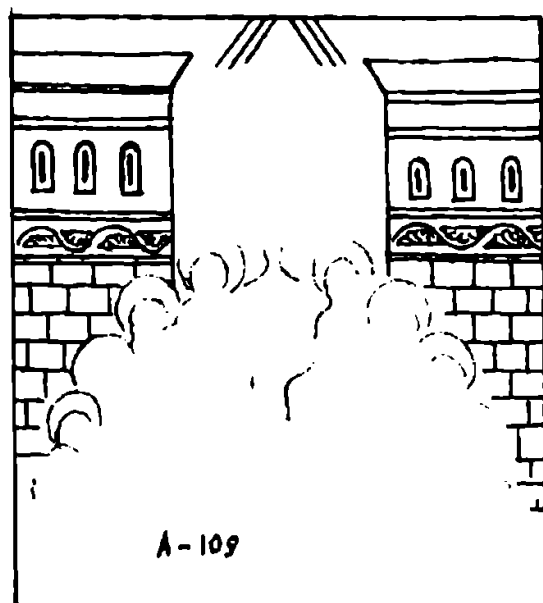
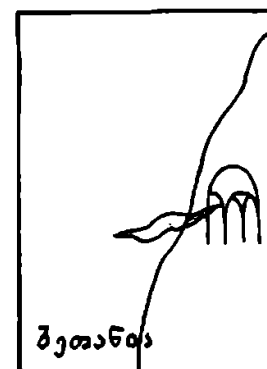
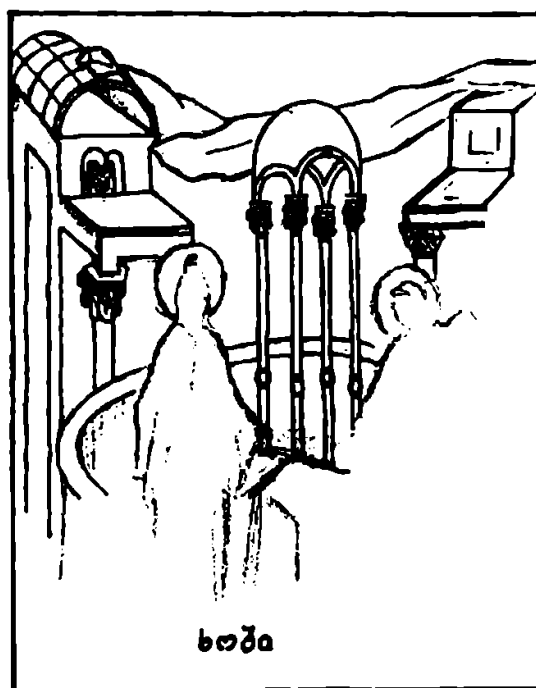
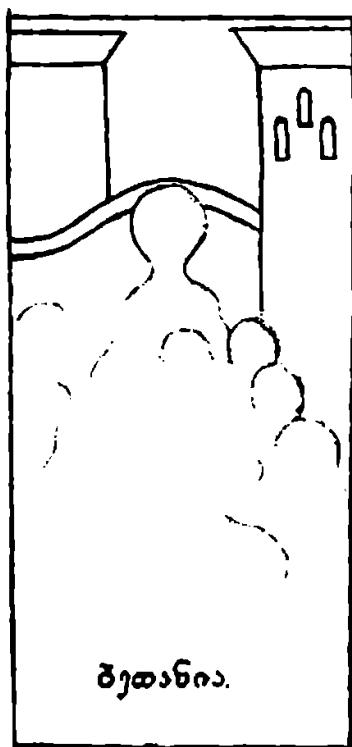
бсб. 2



68b. 3



6ab. 4

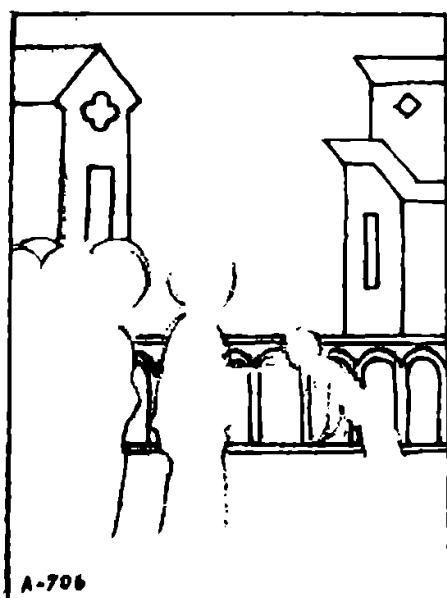
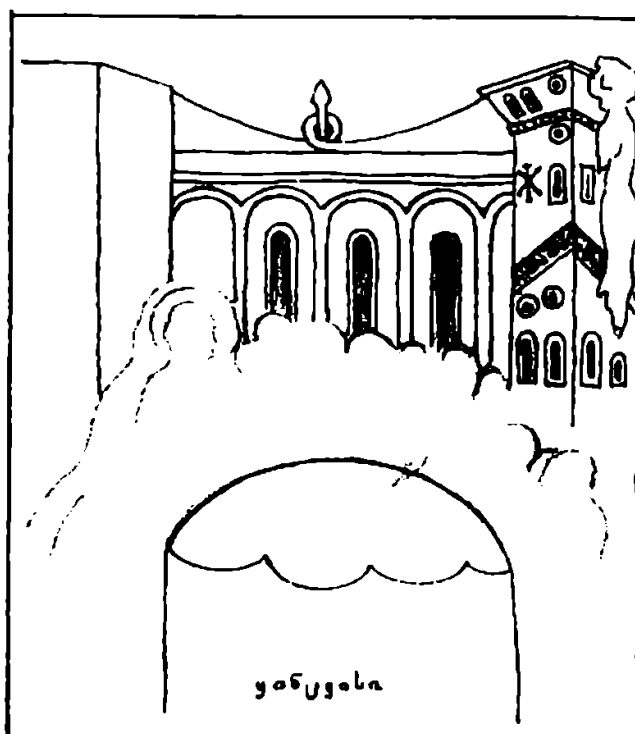
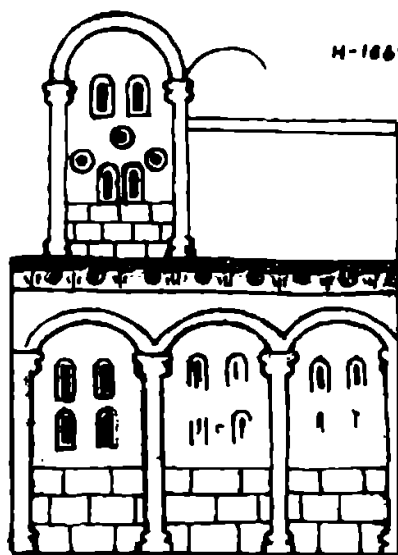


ნახ. 5

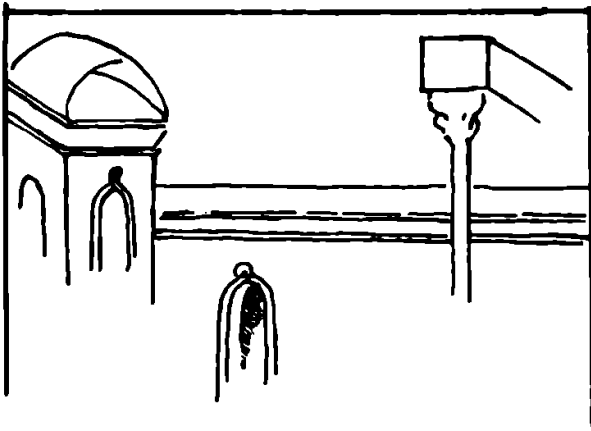
Н - 1667



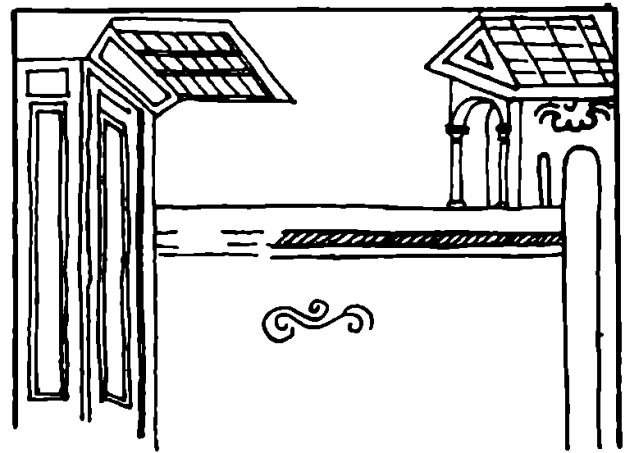
Н-1667



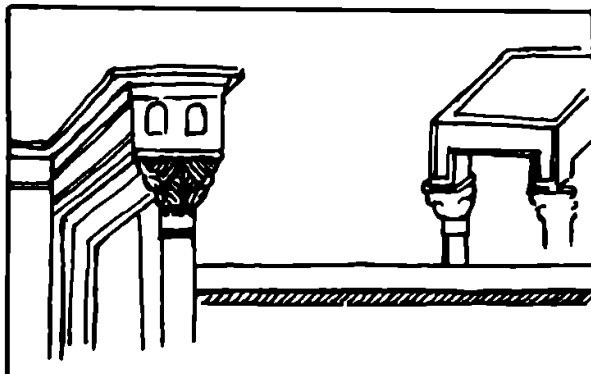
ნახ. 6



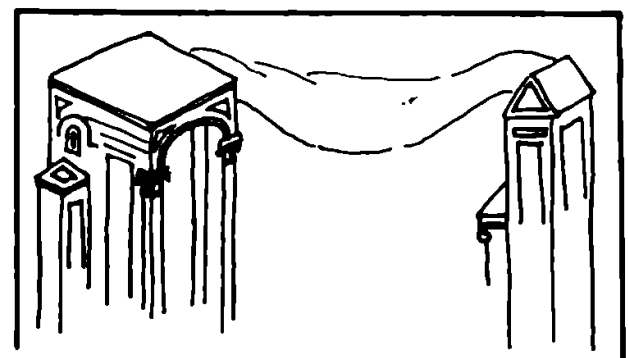
ხოშნი



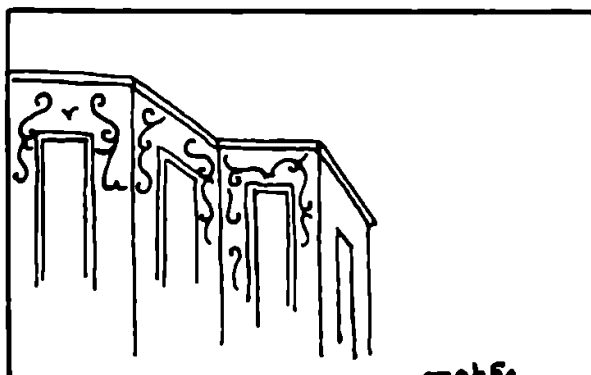
ხოშნი



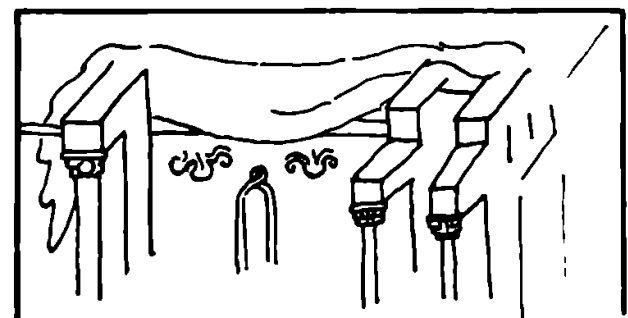
წაღუნება



ზარზმა



ლიხნე



ზარზმა

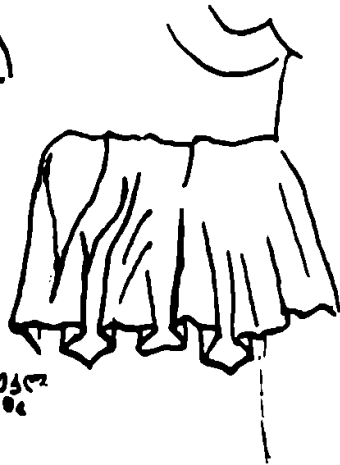
ნახ. 7



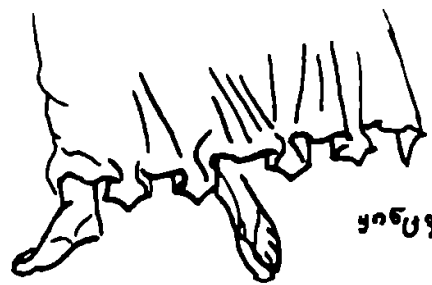
ტიმოთეოსუბანა



ტიმოთეოსუბანა



ხაღების ეკლ
უპანთი



ყონცისა

ნახ. 8