

ნინო ჩიხლაძე

ღირბის ღმრთისმშობლის  
მიძინების მონასტერი.  
მხატვრობა

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

## შესავალი

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

XIII ს. მიწურულს დაწყებული ერთი ყველაზე უფრო ძლიერი გარდატეხა ბრწყინვალე მოხატულობათა კლასიკური ეპოქის დასასრულთან და ახალი, ე. წ. პალეოლოგოსთა მხატვრული სტილის დამკვიდრებასთანაა დაკავშირებული. ბიზანტიის სულიერი კულტურის ცენტრებში – კონსტანტინეპოლსა და თესლონიკეში ჩამოყალიბებული ეს მხატვრული სტილი, მკაფიოდ ჩამოქნილი ესთეტიკური იდეალებითა თუ გამოშახველობითი საშუალებებით, სწრაფად გავრცელდა ბიზანტიური კულტურული არეალის მართლმადიდებელ ქვეყნებში და მათ შორის, საქართველოშიც. პირველივე ეტაპზე – XIII ს. ბოლოსა და XIV ს. დასაწყისში, – საქართველოში ჩნდება ძეგლები, რომლებიც ბიზანტიის დედაქალაქური ცენტრებიდან მომდინარე, განვითარებული პალეოლოგოსური სტილის მაღალმხატვრულ ნიშნებს წარმოაჩენს (გელათის მთავარი ტაძრის დავით VI ნარინის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ეკვტერი – 1291-1293 წწ.<sup>1</sup> ხობის ღმრთისშობლის მიძინების ტაძრის შერგილ დადიანისეული სამხრეთ დასავლეთი კაპელა – XIII-XIV ს. მიჯნა<sup>2</sup>, მოქვის ოთხთავი (Q-902)- 1300 წ.<sup>3</sup>). ამასთან, სრულდება ისეთი მოხატულობებიც, რომელთა ახალი სტილის მხატვრული ნიშნები ბიზანტიის პერიფერიის, საქართველოს მეზობელი ტრაპიზონის მოხატულობებთან ამულავენებს გარკვეულ სიახლოვეს (აჭის წმ. გიორგი – XIII ს. მიწურული;<sup>4</sup> ჯუმათის მთავარანგელოზის ეკლესიის მეორე ფენა – XIV ს.; ნაწილობრივ პერევისას წმ. გიორგის ეკლესიის აღრეული ფენა – XIII ს. ბოლო-XIV ს. დასაწყისი<sup>5</sup>). პარალელურად კი იქმნება კლასიკური მხატვრობის ტრადიციათა გამგრძელებელი ძეგლები, რომელთა მხატვრულ გადაწყვეტას პალეოლოგოსთა სტილის ნიშნები არც შეხებია (უდაბნოს მრავალმთის ხარების ეკლესია – XIII ს. 80-იანი წლები,<sup>6</sup> ყინცვისის ღმრთისშობლის მცირე ეკლესია – XIII ს. 80-იანი წლები<sup>7</sup>; საფარის წმ. საბას აღრეული ფენა – XIII ს. მიწურული;<sup>8</sup> მღვიმევის ღმრთისშობლის ეკლესიის ჩრდილოეთი ნაწი – XIII ს. 80-იანი წლებამდე.) ამდენად, თითქოს ირღვევა ის მხატვრულ-ესთეტიკური მთლიანობა,

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

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

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

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

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

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

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

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

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

საქართველოს საეპისკოპოსოს  
სამეცნიერო ცენტრი



ნახ. 1. საქართველო. შუამრ. დ. ვაგონიძე

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

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

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

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

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

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

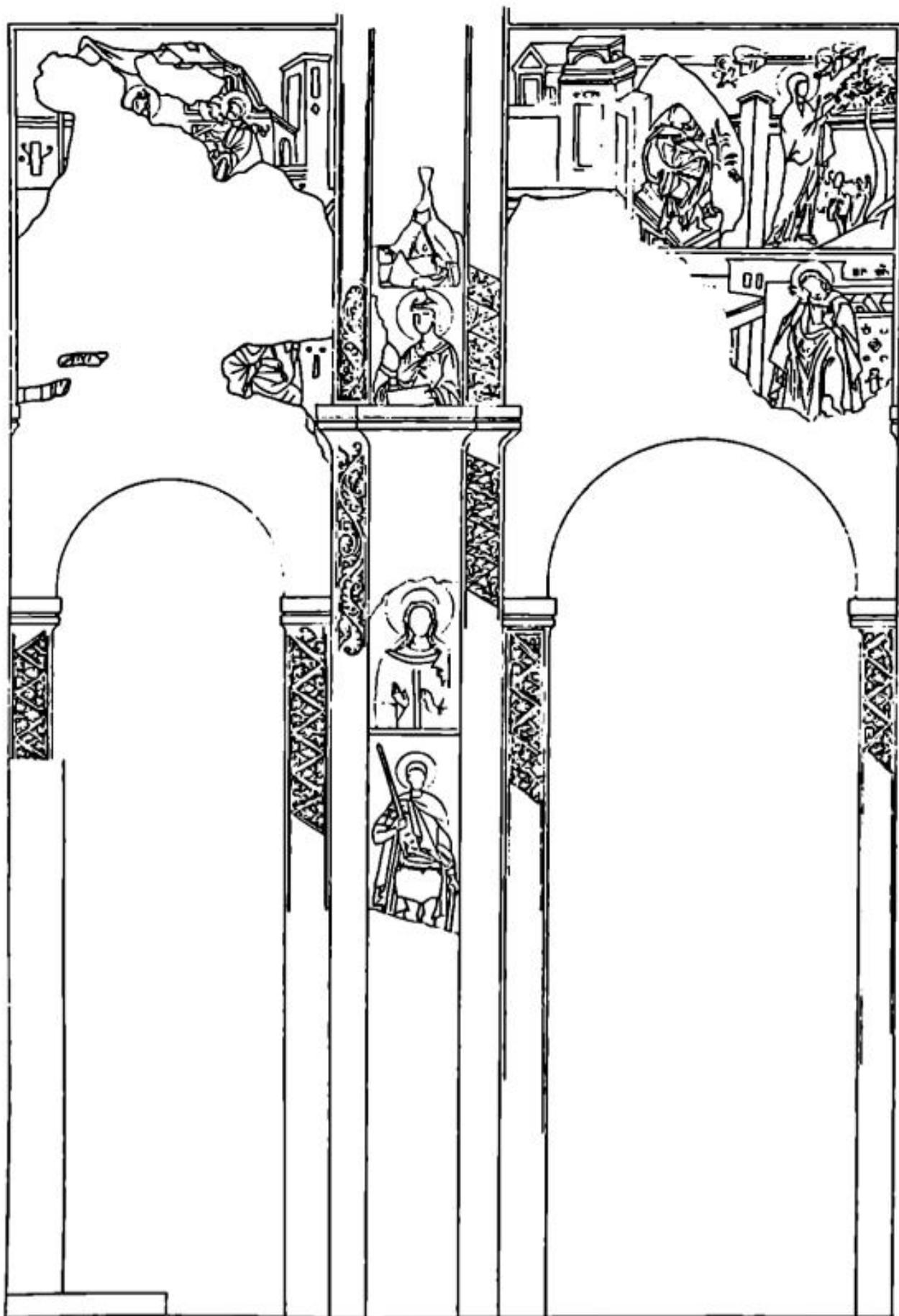
საკუროთხევლის კონქის გამოსახულება აზრობრივთან ერთად, კომპოზიციური ღერძიცაა ცენტრისკენ სამი მეოთხედით შებრუნებული ფიგურებისათვის. მეორე, შედარებით ვიწრო რეგისტრზე ერთმანეთის გვერდოვკერდ, ცეზურის გარეშე, მიჯრით მიწყობილ მოციქულთა წელამდე გამოსახული ფიგურები თავებისა და ხელების განსხვავებული, დინამიკური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

იოაკიმე სცენიდან "მღვდელთაგან მარიამის კურთხევა" და სხვ.)

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

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

საკურთხევლის ქვედა, მესამე რეგისტრზე ცენტრში გაჭრილი სარკმლის მიმართ სამი მეოთხედით შებრუნებული ორ-ორი წმ. მღვდელმთავარი და აქეთ იქიდან, კომპოზიციის ჩამკეტი წმ. დიაკვნების თითო-თითო ფრონტალური ფიგურა



ნახ. 2. სამხრეთი მხარე. შეშნა. დ. ვაგოშიძე

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

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

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

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

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

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

საკურთხეველის პროგრამასთან ერთად მოხატულობის მთავარი არსის გამოძხატველი განკაცების ხატი – “მანდილიონი” ეკლესიის კამარაში, მზიდი თალის ცენტრში მნიშვნელოვნადაა დაზიანებული (ნახ. 3, ტაბ. 32). თეთრ მანდილზე მაცხოვრის ჯვრული შარავანდი ყველა დანარჩენთან იმითაც გამოირჩევა, რომ ოქროთი ყოფილა დაფერილი.<sup>24</sup> მაცხოვრის სახე დაზიანებულია. მანდილზე ნახატი შავი ფერით სრულდება.

თალის ქანობებზე ჩრდილოეთით დავით წინასწარმეტყველია ტრაპეციის ფორმის გაშლილი გრაგნილით (ტაბ. 53), რომელზეც წარწერა არ იკითხება, სამაგიეროდ წარწერის ფრაგმენტი ჩანს მის მოპირდაპირედ, სანახევროდ დაზიანებული წინასწარმეტყველის გაშლილ გრაგნილზე: „ს 19 ს 4 1 7 8 7 8 7 [ 1 ] 8 7 6 [ 7 ] ..” ( სიბრძნეძან იმშენა. ), რაც სოლომონ წინასწარმეტყველთან დაკავშირებული ცნობილი ტექსტია: სიბრძნეძან იშენა თავისა თვისისა სახლი და ქუეშე შეუდგნა მას შუდნი სუეტნი” (იგავთა 9. 1), რაც აღიარებულია უშუალო მინიშნებად ღმრთისმშობლის საშუალებით განკაცების საიდუმლოს აღსრულებაზე.<sup>25</sup> იგივე შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს სოლომონის გამოსახულების ქვეშ წარმოდგენილ დანიელ წინასწარმეტყველსაც (ტაბ. 67), რომელიც დამახასიათებელი იკონოგრაფიული ნიშნებითა და გრაგნილის ტექსტით ამოიცნობა. სამი მეოთხედით საკურთხეველისკენ შებრუნებულ, წელამდე გამოსახულ შარავანდმოსილ ახალგაზრდა, უწვერულ წინასწარმეტყველს, რომელსაც თავს პატარა წითელი ქუდი ჰხურავს და მკერდთან ფიბულით შეკრული თეთრანარევი ღვინისფერი მანტიის ქვეშ ცისფერი ქიტონი მოუჩანს, ერთ ხელში ზეთისხილისფრად დაფერილი მთა, ხოლო მეორეში გაშლილი გრაგნილი უჭირავს წარწერით: „ზ[QZ] 1 1 0 [ 8 ] 1 7 8 7 6 5 4 3 2 1 ...” ( ლოოდნი რომქელსა... ). მსგავსი გამოსახულებები გვხვდება ბეთანიასა (XIII ს. დას.) და მღვიმეის ჩრდილოეთ ნაეში (XIII ს. 80-იან წლებამდე), თუმცა ყველაზე ახლოს დგას უბისის დიდი კარედი ხატის გამოსახულება (XIV ს. ), რომელიც ღირბის გამოსახულებას პორიზონტალურად გაშლილი გრაგნილითაც ჰგავს.<sup>26</sup> წარწერა გრაგნილზე, დანიელის ხელში მთის გამოსახულებასთან ერთად, მინიშნებაა მისი წინასწარმეტყველებისა ნაბუქოდონოსორ მეფის სიზმარზე, მთიდან მოწყვეტილი, კერპის დამამხოველი ლოდის შესახებ (დანიელი 2. 31-35), რომელიც ქრისტიანული სწავლებით, არის განკაცებული უფლის სახე, ხოლო მთა, რომელსაც ლოდი

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

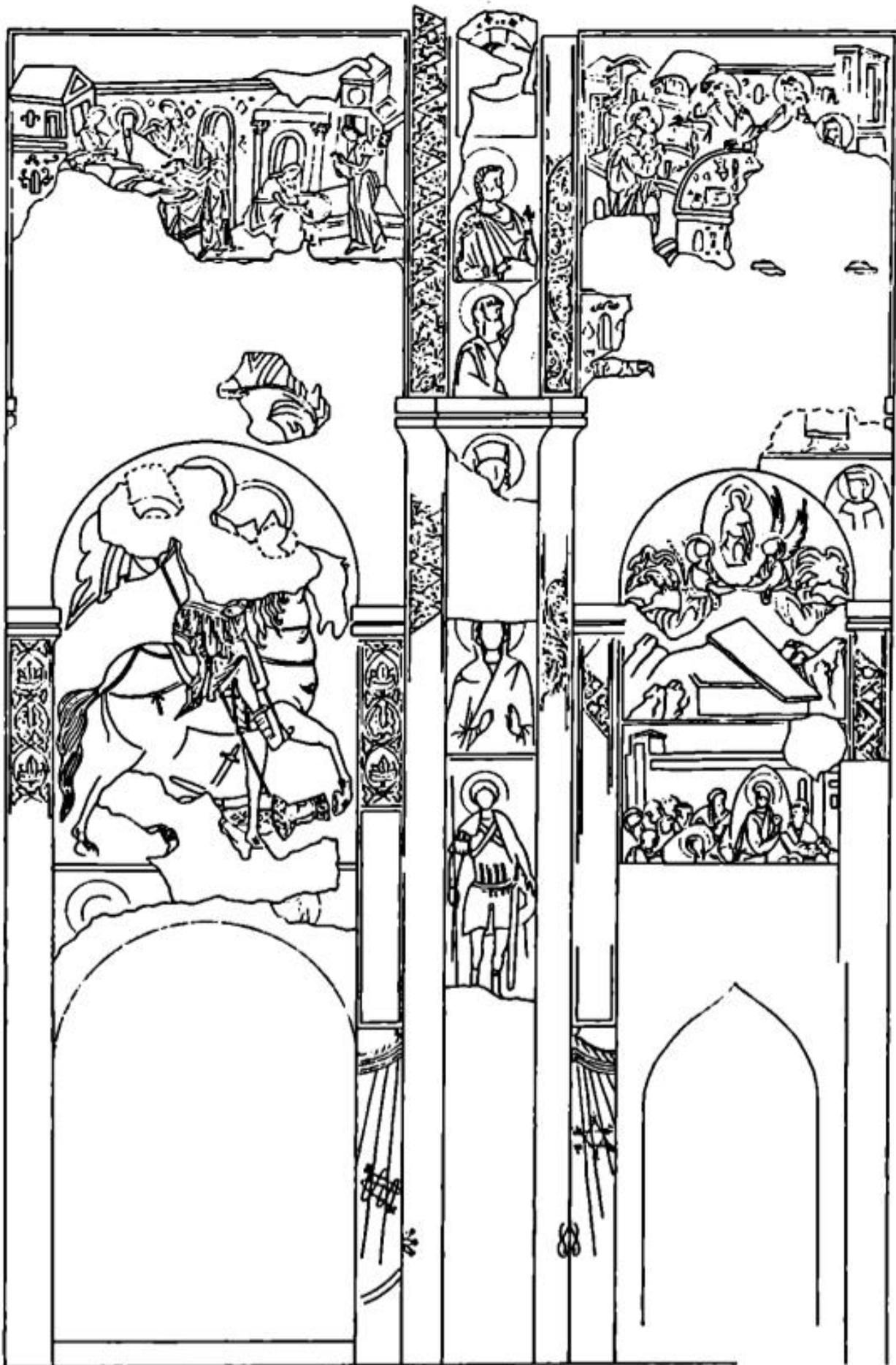
ანას წინ მოფრენილი ანგელოზის მცირე ზომის ფიგურა ზუსტად იმეორებს ოაკიმეს წინაშე გამოსახულს. მისი ღია მოვარდისფრო-ლენისფერი ჰიმატიონის ცივი ელვარება უპირისპირდება ანას მაფორიუმის აღისფერ წითელს, რაც

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

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

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

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



ნახ. 3. ჩრდილოეთი მხარე. შუშრ. დ. გავომძე

კუთხეში მხატვრობის დაზიანების მიუხედავად, კარგად შემორჩენილ კომპოზიციად შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან თითქმის სრულყოფილად იკითხება როგორც იკონაგრაფია, ისე წერის მანერა. ჰორიზონტალურად გაშლილი სცენა, რომლის ზედა ნაწილში ზოლად ჩანს ცის მორუხო-ლურჯი ფონი და მასზე თეთრი ასომთავრულით დატანილი თანმდევი წარწერის ფრაგმენტები – **ΠΕΤΡΟΣ** [ΠΕΤΡΟΣ] (ლ(მრ)თისშობლის შობა), მოვარდისფრო-ღვინისფერი არქიტექტურული კულისების უწყვეტ ფონზეა წარმოდგენილი.

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

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

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

თუ არა გამოსახული ანას სარეცლის სიახლოვეს მაგიდა ძღვენისთვის, კიდევ ერთი დეტალი, რომლის გამოსახვის ტრადიციაც ძირითადად, სწორედ XIV ს.-ის შემდეგ დამკვიდრდა.<sup>55</sup> ორივე ეს იკონოგრაფიული მოტივი – იოაკიმეს ფიგურაცა და მაგიდის გამოსახულებაც გვხვდება როგორც ზარზმის მოხატულობაში,<sup>56</sup> ისე უბისის კარედ ხატზე.<sup>57</sup> „განბანვის“ ეპიზოდის „შობის“ გვერდით გამოსახვის შედარებით იშვიათ მაგალითებს შორის უფრო ადრეულ, კლასიკური პერიოდის ძეგლებსაც ასახელებენ და პალეოლოგოსთა ხანისასაც (ნერეზი – 1164 წ., არილიე-1297-1299 წწ.; სუზდალის ღმრთისშობლის ეკლესიის დაფარნა – 1410-1425 წწ.).<sup>58</sup> ამიტომ ვფიქრობთ, ეს კომპოზიციური არჩევანი ყველა ცალკეულ შემთხვევაში მხატვრულ ამოცანებსა და მათ პრიორიტეტებს უკავშირდება. ჩვენს შემთხვევაშიც ეს, ვფიქრობთ, გამოწვეულია ე. წ. „დედაქალაქურ“ მოხატულობათა გავლენით, უფრო კამერული, მაელინიზირებული დეტალებისა და ჟანრულობის ელფერის შემცველი თხრობითი ხასიათის კომპოზიციის შექმნის სურვილით. ღირბის კომპოზიციასთან სიახლოვეს ამჟღავნებს ათონის პროტატონის XIV ს. დასაწყისის „ღმრთისშობლის შობის“ სცენა, სადაც ანას უკან მდგომი ერთი და მის წინ სამი ახალგაზრდა მსახური ქალის „მაელინიზირებული“ სხეულის ფორმები, სამოსი, მოპრაობები და შესტები ღირბის მსგავსია.<sup>59</sup>

მომდევნო, „მღვდელმთავართაგან მარიამის კურთხევის“ შედარებით იშვიათ სცენას (ტაბ. 54) კამარის ჩრდილო-აღმოსავლეთ ქანობზე „მარიამის შობისაგან“ შიდი თალი ყოფს. ჩვენში ის პალეოლოგოსთა ხანის მოხატულობებში ჩნდება (ზარზმის ღმრთისშობლის ეკლესია – XIV ს., უბისის დიდი კარედი ხატი – XIV ს.; წალენჯიხა – 1384-1396 წწ.), რადგან სწორედ ამ პერიოდიდან ხდება ეს სცენა ბიზანტიური წრის ძეგლებში განსაკუთრებით პოპულარული. ამასთან, მიიჩნევენ, რომ მეტი გავრცელება მან საბერძნეთსა და ბალკანეთში ჰპოვა, მაშინ როცა აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ქვეყნებში უფრო ხშირად „შობელთაგან მარიამის აღერსსა“ და „მარიამის შეიდ ნაბიჯს“ ირჩევდნენ.<sup>60</sup>

ლიტერატურული წყაროს მიხედვით, იოაკიმმა ლხინი გადაიხადა, როცა მარიამს ერთი წელი შეუსრულდა და მოპატიუებულმა მღვდელმთავრებმა აკურთხეს ჩვილი.<sup>61</sup> ღირბში სცენა მრავალფეროვანი არქიტექტურული ფორმებით შედგენილი კულისების ფონზე იშლება. ვიწრო ზოლად დარჩენილ ცის მუქ ლურჯ ფონზე თეთრი ასომთავრული წარწერის ფრაგმენტები იკითხება: **Ի[Չ]ԳԻԹ[ԷՄԻՇԱ ԶԻ]ԾՄԽ[ԳՇ]ԼՇԻ** („**კ[ო]კრთ[ხევაი მღ]ღელ[თა]გან**“).

კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი ნაცრისფერი კედლის ფონზე, რომელიც თაღოვანი სარკმლებითა და პროფილირებული კარნიზითაა მორთული, ნახევარ-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

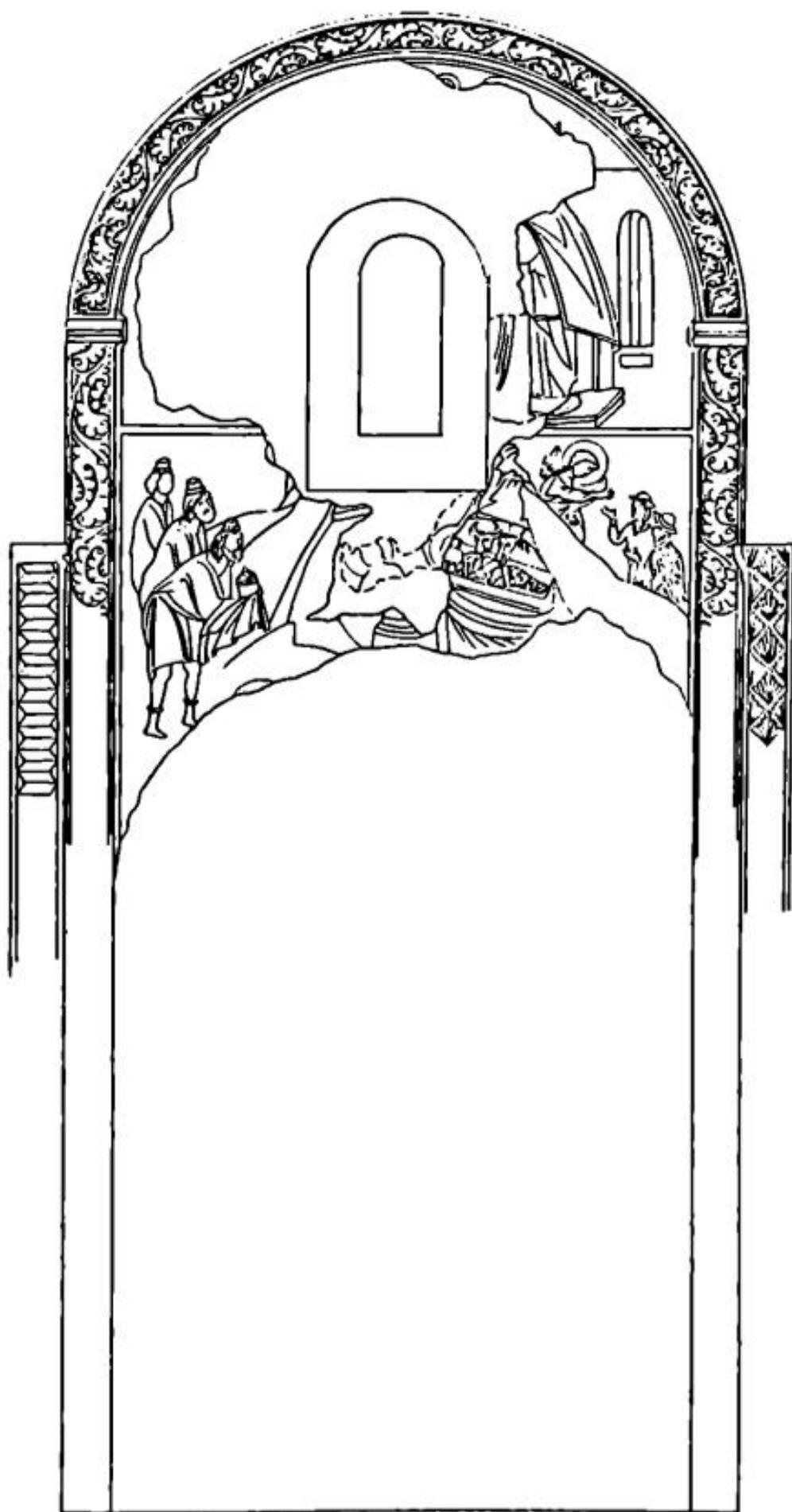
ადრექრისტიანული სარკოფაგების რელიეფებსა თუ კატაკომბების მოხატულობებშივე დამოწმებული და დადგენილი „ხარების“ მრავალფეროვანი იკონოგრაფიული ვერსიებიდან<sup>79</sup> არჩეულია ეპიზოდი, რომლის ლიტერატურული პირველწყარო კვლავ იაკობის პირველსახარებაა. გაბრიელ მთავარანგელოზი მარიამს ხედება იოსების სახლში<sup>80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

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

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

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

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



ნახ. 4. დასავლეთი მხარე. სეპსრი. დ ვაგონიძე

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

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

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

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

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

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

„შობის“ სცენის ლიტურგიული მნიშვნელობა, როგორც მომავალი მსხვერპლის წინასწარუწყებისა, მკაფიოდ ჩნდება ღირბის კომპოზიციაშიც, სადაც ბავას ამალღებული ქვის საკურთხეველის სახე აქვს, ხოლო საგანგებო ზომებით გამოყოფილ მოგვთა ფიგურებში სამსხვერპლოდან საკურთხეველისკენ მიმართული ლიტურგიული მსვლელობის, სიწმინღეთა გამოსვენების მონაწიღეებს ხეღავენ.<sup>110</sup> „შობასთან“ შეკავშირებული „მიძინების“, როგორც უკვე აღინიშნა, ზიარებად მოაზრებული ლიტურგიული მნიშვნელობა, ჩვენს შემთხვევაში გაძღიერებულია, „მიძინებასთან“ ერთად, „მარიამის სხეუღებრივი ამალღებით“ (ტაბ. 64), რომელშიც უფღის აღღგომისა და მომავალი საუუუნის განღმრთობიღ ცხოვრებას ზიარების მიმანიშნებელი თემებია გამოყოფიღი.<sup>111</sup> მიძინებასთან“ დაკავშირებულ ჰიმნოგრაფიულ თუ ჰომიღეტრიკურ ტექსტებშიც შეწყვიღებულ-შეპირისპირებულად სწორედ „შობასა“ და „მიძინება-ამალღებაში“ ღმრთისმშობღის როღის განუზომელ მნიშვნეღობაზეა აქცენტები გაღატანიღი, რაღგან მარიამმა როგორც შობისას ქაღწუღობა, ისე საფღავეში სხეული უხრწნეღად შეინარჩუნა (კოზმა მაიუღმელი).<sup>112</sup> ღმრთისმშობღისგან განკაცებული უფღის წმიღა და უხრწნელი სხეუღის მსგავესად, ღეღა ღმრთისას სხეულიც, საფღავეში სამი ღღის ყოფნის შემღვე „წარსტაცებულ“ იქნა საფღავეს და როგორც ქე ღაეშეა ღმრთისმშობღელთან, ისე ღმრთისმშობღელი ამალღღა თვით მას კარავესა... და თვით მათ ცათა...“ სებრაეღ. 9. 21-24| (იოანე ღამასკელი).<sup>113</sup>

ამღენად, ერთ მთღიანობად მოაზრებული „მიძინების“ ციკღის ორი სცენა, მოხატუღობის ღამამთაერებელ აქცენტად ჩნღება ჩრღღიღოუთი კეღღის აღმოსავღეთ მონაკვეთში, საკურთხევეღის სიახღოვეს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულია აზრი, რომ ღმრთისმშობღის მიძინების ციკღი პაღეოლოგოსთა პერიოღში ღმრთისმშობღის ცხოვრების ამსახვეღი სცენებისადმი გაზრღიღი ინტერესის შეღვეგად შეიქმნა, მიუხეღავად იმისა, რომ ლიტერატურულ წყაროღ ცღღესიის მამათა აღრექრისტიანული ხანის მიძინების ჰომიღიათა ტექსტებია მიჩნეული. მათ შორის ყვეღაზე აღრეუღი V-VI სს. ბერძნული ხეღნაწერია.<sup>114</sup> მიძინების ციკღი, რომელშიც ძირითაღად, შეღიღა

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ღირბის გამოსახულების ამგვარი ხასიათი მით უფრო საყურადღებოა, რად-

გან „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ ადრეული, საკუთრივ ბიზანტიური იკონოგრაფიული გამოსახულება, ღირბისგან განსხვავებით, თხრობითი ხასიათისაა. მისი შექმნა ბლაქერნის მონასტრის ღმრთისმშობლის მემორიალურ სიწმინდეებს უკავშირდება.<sup>130</sup> სცენა ამაღლებისას ღმრთისმშობლის მიერ მოციქულ თომასთვის გადაცემული სარტყლის ტაძარში დასვენების რიტუალს წარმოადგენს.<sup>131</sup> სუზდალის კარის აღნიშნული გამოსახულება, რომელიც „მიძინების“ ციკლის სხვა სცენებთან ერთად, ბლაქერნიდან ჩამოსული ბიზანტიელი ოსტატების მიერ XI ს-ში მოხატული კიევის პეჩორის ლავრის „მიძინების“ ეკლესიის იკონოგრაფიული პროგრამის მოგვიანო რეპლიკადაა მიჩნეული, სამი ეპიზოდისგან შედგება. ზედა ნაწილში მანდორლაში გამოსახული ღმრთისმშობელია ორი ანგელოზის თანხლებით, მის ქვევით, ღრუბელში ანგელოზთან ერთად გახვეულ თომას მეორე ანგელოზი აწვდის სარტყელს, წინა პლანზე კი კვლავ თომას ყველაზე მოზრდილი გამოსახულება, ხელში სარტყლით, საკურთხევლის წინაშეა.<sup>132</sup> თხრობითი ხასიათის ეპიზოდებითა თუ დეტალებით კიდევ შეტადაა დატვირთული ოხრიდის წმ. სოფიისა და პრიზრენის ღმრთისმშობელი ლევიშკას ეკლესიათა XIV ს. პირველი ნახევრის „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ გამოსახულებები, რომლებიც წმ. იოანე დამასკელის მიძინების ჰომილიათა ზუსტ ილუსტრაციას წარმოადგენს. ცენტრში – ცარიელ კუბოსთან მოხრილი თომა მოციქულია, ხელში სარტყლით, მის გვერდით იოანე დამასკელი და ზედა ზონაში – სასუფეველის გახსნილ კარიბჭეში ღმრთისმშობელი ანგელოზების თანხლებით. თომას უკან ერთმანეთში მოსაუბრე მოციქულებია, ხოლო საპირისპირო მხარეს, აარონის და, მირიამი და მემუსიკე იერუსალიმელი ქალწულები.<sup>133</sup> „მიძინებასთან“ ღმრთისმშობლის სულის ამაღლების შერწყმულ, იშვიათ იკონოგრაფიულ გადაწყვეტას ვხვდებით კასტორიის პანაგეა კოუბელიდიკის (1260-1280) მოხატულობაში, სადაც „მიძინებაში“ მაცხოვარი, მრავალფეროვან მანდორლაზე დაბრძანებული ამაღლდება ღმრთისმშობლის ჩვილი სულით ხელში და ანგელოზთა თანხლებით.<sup>134</sup> ნოვგოროდის დესიატინის მონასტრის XIII ს. I ნახევრის ხატზე „ღმრთისმშობლის მიძინების“ ტრადიციულ კომპოზიციას „მოციქულთა ღრუბლებით გადმოფრენა“ და „ღმრთისმშობლის ჩვილი სულის ამაღლება“ ემატება, სადაც ღმრთისმშობლის სული ანგელოზებს შეჰყავთ ცის გახსნილ სასუფეველში.<sup>135</sup>

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

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

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

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

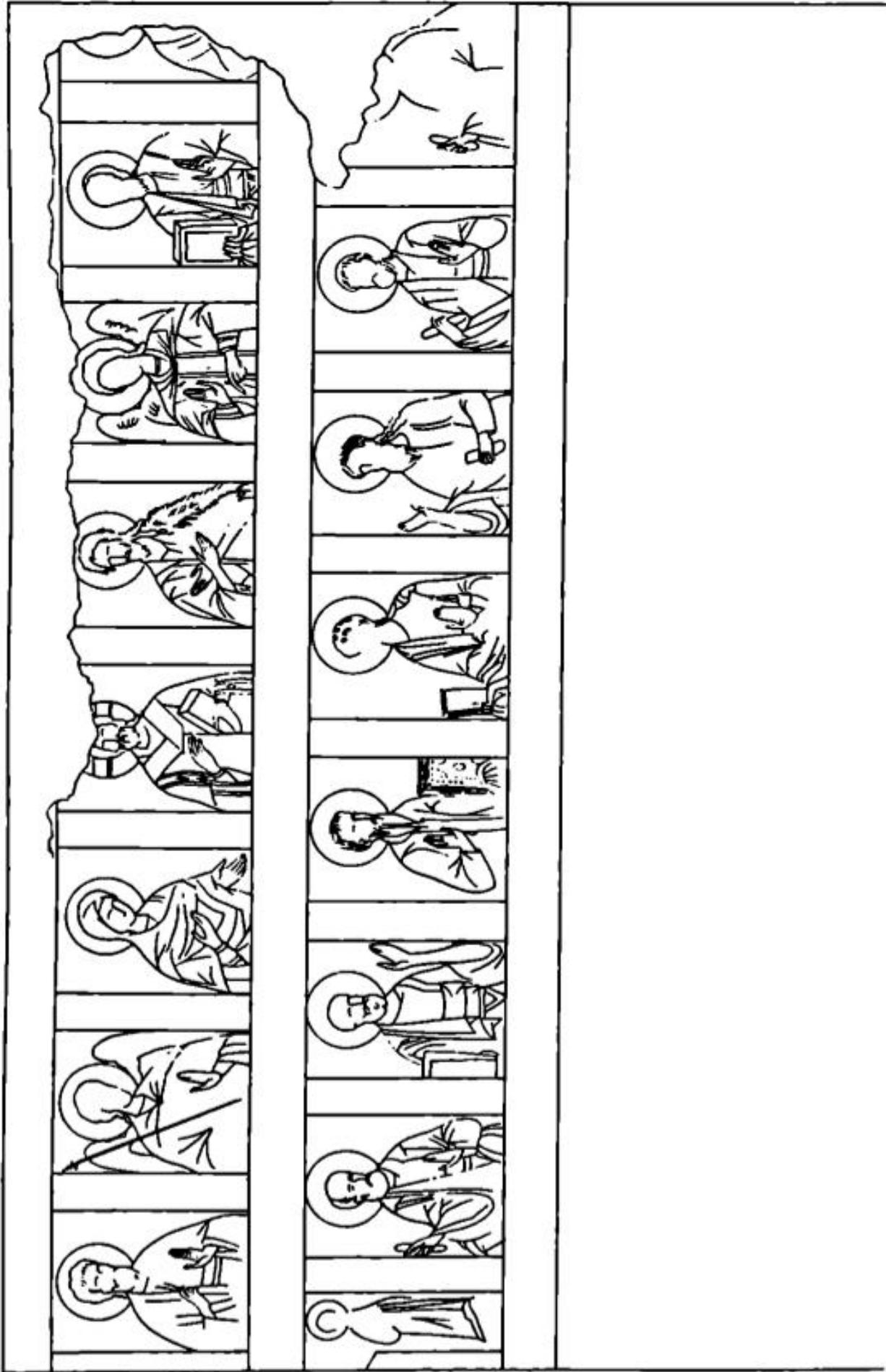
ამსახველი გაზრდილ-გაფართოებული ციკლები და მათ შორის, ახლებურად გააზრებული „მიძინება-ამაღლების“ გამოსახულებებიც. ამ მოვლენათა ამსახველი ჩანს ღირბის „ღმრთისმშობლის ამაღლების“ დამოუკიდებელი, ლაკონიური იკონოგრაფიული სქემით წარმოდგენილი იშვიათი გამოსახულება, რომლის შექმნა, ვფიქრობთ, სწორედ მოცემულ პერიოდს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

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

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

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

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



ნახ 5. კანკელის ხატები. შემსრ. დ. პავლოვი

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

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

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

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

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

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

## მხატვრობის ზოგადი თეოლოგიური საზრისი და მისი სახვითი თავისებურებანი.

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

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

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

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

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

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

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

წინასწარმეტყველები – დაეთი და სოლომონი, მოსე და დანიელა, რომლებიც თანმდევი ტექსტებითა და სიმბოლო-ატრიბუტებით უფლის განკაცებისა და ღმრთისმშობლის მიზეზით კაცთა ხსნის წინასწარუწყებას მიანიშნებენ.

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

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

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

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

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

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

ღირბის მოხატულობა ნათლად წარმოაჩენს მხატვრული შესრულების განსაკუთრებით მაღალი ხარისხიან იმგვარ ოსტატობას, რომელიც მხატვრობას პალეოლოგოსთა ხანის „დედაქალაქური“ წარმოშობის ძეგლებთან აახლოვებს. ეს კი, თავის მხრივ, კონსტანტინეპოლისა და თესალონიკეს მოწინავე მხატვრულ სკოლებთან მჭიდრო კავშირს ნიშნავს. როგორი იყო ეს კავშირი, ვინ იყო ამის ინიციატორი და დამკვეთი, აღნიშნული პერიოდის საისტორიო წყაროებისა და ქტიტორისა თუ ქტიტორთა გამოსახულებების დალუპვის გამო, ძნელი სათქმელია. ერთი კი ცხადია, რომ შემსრულებლები მოწინავე ბიზანტიურ მხატვრულ სკოლებში განსწავლული ოსტატებია, რომლებიც შემთხვევით სოფლის სამრეწლო ეკლესიაში ვერ მოხვდებოდნენ. ყოველ შემთხვევაში, ამ პატარა ეკლესიის მოხატულობის თეოლოგიური საზრისის გამორჩეულობა, იკონოგრაფიულ სქემათა თაძამი ნოეციები და საშემსრულებლო ოსტატობა, რომელიც ბიზანტიის დედაქალაქურ მხატვრულ კერებთან მჭიდრო შემოქმედებით ურთიერთობებზე მიაჩნდება, უფრო ადვილი ასახსნელი ხდება, თუ მის დამკვეთად წარმოვიდგინთ არა მხოლოდ საგანგებოდ განსწავლულ სასულიერო მოღვაწეს, არამედ ისეთ პირს, რომლისთვისაც, იმავდროულად, ადვილად ხელმისაწვდომი იყო სამართლმადიდებლოს ცენტრებში მიმდინარე საღმრთისმეტყველო თუ მხატვრული პროცესების შესახებ უახლესი ინფორმაცია და გააჩნდა სახსრები შემსრულებელ ოსტატებად რჩეული მხატვრები მოეწვია. ამ მხრივ, ვფიქრობ, საგულისხმო და გასათვალისწინებელია ღირბის ეკლესიის წმინდა მიწასთან დაკავშირებული მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია.

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

## მოხატულობის მხატვრული სტილი და მისი ადგილი ქართული ხელოვნების განვითარებაში

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

მხატვრული სტილის შემდგომი განვითარების სურათი მანუელი ევგენიკოსის შშიდი, გაწონასწორებული და ნათელი ფერადობებით გამოჩეული მხატვრობის პოპულარობასა და გავრცელებაზე მიანიშნებს, რასაც მისი ზეგავლენით შექმნილი

XIV-XV სს. მოხატულობებიც ადასტურებს (ხობის ვამეყ დადიანის სასკაღე, ნაბახტევი).<sup>12</sup>

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

შესავალი

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

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

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



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

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

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

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

მდგომარეობის გამო, სამწუხაროდ, რთულია.

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

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

1979, c. 293.

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

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

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

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

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

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

131. წმ. იოანე დამასკელის თანამედროვე წმ. გერმანე კონსტანტინეპოლელის დროს ფართოდ იყო გავრცელებული ღმრთისმშობლის სარტყლის კულტი, რაც მოგვიანებით აისახა კიდევ იოანე თესალონიკელის ღმრთისმშობლის მიძინების ჰომილიაში. პატრიარქ ფოტიუსის (IX ს.) დროს ღმრთისმშობლის მემორიალურ სიწმინდეებთან – სამოსელთან, სარტყელთან დაკავშირებული დღესასწაულები დადგენილია, ამიტომ ფიქრობენ, რომ თომას სარტყელთან დაკავშირებული ეპიზოდი დასავლური წარმოშობის არ უნდა იყოს (Цветан Грозданов, 1980, с. 70). საგულისხმოა, რომ პატრიარქი გერმანე კონსტანტინეპოლელის იშვიათი გამოსახულება, სხვადასხვა ერესებისგან მართლმადიდებლობის დამცველ სამ სხვა პატრიარქთან ერთად, გვხვდება ლიხნეს XIV ს. მოხატულობაში, სადაც საგანგებოდაა გამოყოფილი „ღმრთისმშობლის დიდების“ თემა და იშლება „ღმრთისმშობლის მიძინების“ გავრცობილი კომპოზიცია „ამაღლებისა“ და „თომასთვის სარტყლის გადაცემის“ ეპიზოდით (Efthalia Costantinides, 1990, p. 29-30).

132. В. Д. Сарабьянов, 2001, сс. 32-37.

133. Цветан Грозданов, 1980, сс. 67-68.

134. Stilianos Pelekanidis, Manolis Chatzidakis, 1985. p. 85-86, fig. 10.

135. В. Н. Лазарев, 1983, илл. 7.

136. Г. В. Попов, А. В. Рындина, 1979, с. 320.

137. Manolis Chatzidakis, 2000, p. 86-87, ill. 54.

138. Dusan Tatić, 1968 p. 126.

139. Bojislav J. Jurić, 1974, с. 50, таб. 44, с.102.

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

ცხენითა თუ წმინდანის აღკაზმულობით, თუმცა განსხვავებულია ორივე ფეხით ყალყზე შემდგარი ცხენის პოზა, რითაც ნუხალი ადრეული ხანის სვანურ მოხატულობებს ემსგავსება. ნ. ჩიხლაძე, 2004, გვ. 99-100.

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

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

## თავი II

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

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

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

Сарабьянов. 5., 2001, сс. 29-39

19. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 205-206

20. H. Maguire, 1981, p. 53-68

21. О. Е. Этингоф, 2000, сс. 221-222.

22. ე ჭელიძე, 2001, გვ. 44-45.

23. გ. გაგოშიძე. ღირბის ღმრთისშობლის მიძინების მონასტერი. ხუროთმოძღვრება, წარწერები, რელიეფები, 2006, გვ 15

24. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 38

25. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 39

26. ბატონიშვილი ვახუშტი, 1973, გვ. 374

27. ნ. ხუციშვილი, 1999, გვ. 37

28. ცნობილია, რომ 1650 წელს როსტომ მეფემ, მარიამ დედოფლის თხოვნით, განაახლა ღირბის მონასტრის შეუვალობის წიგნი; მცირე გამონაკლისის გარდა, გაათავისუფლა იგი სამეფო ვალდებულებებისაგან და დაუტოვა მხოლოდ იერუსალიმში გასაგზავნი გადასახადი, რომელიც "ყოველსა საქართველოსა შინა" არსებული ჯვარის მონასტრის მამულებიდან სწორედ ღირბში გროვდებოდა. მონასტრის შეუვალობის წიგნი მეფე ერეკლე II-ს ბრძანებითაც განუახლდა 1785 წელს, რადგან ღირბის მონასტერი, ციხე-სიმაგრესთან ერთად, მეფე თეიმურაზ II და ერეკლე II სტრატეგიული დასაყრდენი იყო ლეკთა წინააღმდეგ ბრძოლებში. ბატონიშვილი ვახუშტი, 1973, გვ. 374; Дм. Бакрадзе, 1875, с. 65, ფ. დევდარიანი, მ. ლომსაძე, მ. მგალობლიშვილი, ა. ნუცუბიძე, 1990, გვ. 367-368; ნ. ხაზარაძე, 2004, გვ. 35.

29. ღირბის სახელწოდება, ფიქრობენ, რომ „ღიღი ბერიდან“ მომდინარეობს და მონასტრის არქიმანდრიტსაც ხალხი „ღიღ ბერს“ უწოდებდა. ერთი გვიანი გადმოცემის თანახმად, ღირბი ქრისტეს საფლავის მონასტრის საკუთრებაა, სხვა გადმოცემით კი იერუსალიმის ჯვარის მონასტრის, რომლის მიმართ საგადასახადო ვალდებულებებს მონასტერი ლამის XX ს. დასაწყისამდე ასრულებდა, ანუ მას შემდეგაც, რაც ჯვარის მონასტერი ქართველთა საკუთრება უკვე აღარ იყო. ს. მაკალათია, 1963, გვ. 27-29.

30. საისტორიო წყაროებით ცნობილია, რომ იერუსალიმის ჯვარის მონასტერი დაიბრუნა აღმოსავლეთ საქართველოს მეფე დავით VIII-მ 1305 წელს (ე. მეტრეველი, 1962, გვ. 44-48, 58), ხოლო მოიხატა დასავლეთ საქართველოს მეფე კონსტანტინე III-ს ფინანსური ხელშეწყობით 1327 წელს. Т. Б.

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

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

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

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

### თავი III

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

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

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

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

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

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

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

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