

ГУРАМ АБРАМИШВИЛИ

ЦИКЛ
ДАВИДА
ГАРЕДЖЕЛИ
В ГРУЗИНСКОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
ЖИВОПИСИ



GURAM ABRAMISHVILI

THE CYCLE OF
DAVID
GAREJELI
IN GEORGIAN
MURAL
PAINTINGS



ტყუარა აჯარაიუვილი



დავით
ტაყეჯელის
ტექლი
ქართულ
კედლის
მხატვრობა

75 (C 41) 1
750 . 52 (47 . 922) (092 გარეჯელი)
ს 186

წ ი ნ ა თ ქ მ ა

წინამდებარე ნარკვევის მიზანია, შეითხველს შეძლებისდაგვარად წარმოდგენა შეუქმნას ეროვნული იკონოგრაფიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თემის ფორმირება-განვითარებაზე, აგრეთვე მის როლზე და ადგილზე ფეოდალური ხანის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიაში. ეროვნული იკონოგრაფიის წარმოშობა-განვითარების პრობლემა, რომლის მეტად ფართო დიაპაზონი მრავალ სხვადასხვა საკითხს მოიცავს, ჯერ არ ქცეულა მონოგრაფიული შესწავლის საგნად. არსებობს მხოლოდ რამდენიმე ზოგადი ხასიათის საყურადღებო მოსაზრება, რაც ხელოვნებათმცოდნეობის ლიტერატურაში გამოითქვა ამ საკითხის ირგვლივ. ამრიგად, ჩვენს ზეღთ არსებული მასალა არ იყო საკმაოდ რისი, რათა ეს რთული პრობლემა მეტ-ნაკლები სისრულით წარმოგვედგინა.

ასეთ ვითარებაში ცხადი ვახდა ეროვნულ წმინდანთა ინსტიტუტის ცალკეული წარმომადგენლის ცხოვრების ამსახველი ციკლის მონოგრაფიული შესწავლის აუცილებლობა, რის გარეშეც აღნიშნული საკითხის ზოგადად წარმოდგენაც კი შეუძლებლად გვეჩვენება. ამ ციკლთა შორის მნიშვნელოვანად მივიჩნით დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი მხატვრული ნაწარმოებები, რაც ამჯერად ჩვენი განხილვის საგანს წარმოადგენს.

აღნიშნული საკითხის კვლევის დროს, თავდაპირველად, კედლის მხატვრობაში დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემატური კომპოზიციებით შემოეფარგეთ, მაგრამ ასეთ ხელოვნურ ჩარჩოში მოქცევამ საშუალება არ მოგვცა დაგვედგინა მისი სტილის, აგრეთვე ამა თუ იმ იკონოგრაფიულ სქემათა განვითარებისა და სახეცვლილებების მთლიანი სურათი. ეს კი ძირითადად გამოწვეული იყო იმით, რომ დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ცალკეული სიუჟეტი ან მთელი ციკლი გვიანი ხანის ნაწარმოებებისა ძირითადად ფერწერულ ხატებს წარმოადგენდა, ერთ შემთხვევაში კი ხელნაწერის მინიატიურასაც.

ცხადია, გვერდს ვერც ატენის სიონის რელიეფის აუველიდით, რომელზეც დავით გარეჯელის ცხოვრების ერთი თემაა ასახული, მით უმეტეს, რომ იგი აღრეული ხანით, VII საუკუნის პირველი ნახევრით იყო დათარიღებული¹. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის ფორმირება-განვითარების ჩვენების დროს ძირითადად თემატური კომპოზიციებიდან გამოვივივართ.

ცალმხრივ მიდგომას გამოვიჩინდით, რომ ზემოხსენებულ თემატურ კომპოზიციებთან ერთად არ გაგვეხილა სხვადასხვა ეკლესიის კედლის მხატვ-

¹ Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Исследование по истории грузинского искусства, Тбилиси, 1948, გვ. 172 — 173. შ. ამრანაშელი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 126.

რობაში, ფერწერულ ხატებსა და მინიატიურებში ასახული დავით გარეჯელის განცალკევებული გამოსახულებანი.

დავით გარეჯის მრავალმთის ექსპედიციებში მონაწილეობამ შესაძლებლობა მოგვცა უშუალოდ გაეცნობოდით სხვადასხვა მონასტერში დაცულ კედლის მხატვრობას, კერძოდ კი დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებს. კომპოზიციათა ზქემები და წარწერათა მონახაზები, აგრეთვე ძირითადი ფოტოსაილუსტრაციო მასალა, რაც წინამდებარე გამოცემას ერთვის, ზემოაღნიშნული ექსპედიციების დროს ავტორის მიერ არის შესრულებული. ფოტომასალის ერთი ნაწილი აღებულია დ. ერმაკოვისა და თ. კიუნეს ფოტოარქივიდან.

1967 წელს ხელოვნების მუზეუმის მიერ მოეწყო სპეციალური ექსპედიცია გარეჯის მონასტრებში, კერძოდ, უდაბნოში, მოწამეთაში, დოდოს რქასა და ბერთუბანში. ექსპედიციის მიზანს შეადგენდა ძნელად გასარჩევი ფრესკული წარწერებისა და ამა თუ იმ კომპოზიციის ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი გასხვიებით გამოვლენა და ფოტოფიქსირება. ექსპედიციის შედეგები, რამაც მრავალმხრივ საყურადღებო მასალა მოგვცა, გათვალისწინებულია წინამდებარე ნარკვევში².

გარეჯის მონასტრების გარდა, ადგილზე გაეცანით და შევისწავლეთ ყინწისისა და მარტყოფის მოხატულობა, სადაც გვხვდებით დავით გარეჯელის განცალკევებულ გამოსახულებებს. ატენის სიონის რელიეფის შესწავლის მიზნით ძეგლზე მუშაობა რამდენჯერმე მოგიხდა. ეს კი გამოწვეული იყო იმით, რომ მასალის კამერალური დამუშავების დროს წამოჭრილი რელიეფის დათარიღებასთან დაკავშირებული სხვადასხვა საკითხი ადგილზე შემოწმებას და კვლევის გაღრმავებას მოითხოვდა. დავით გარეჯელის ცხოვრების ერთი თემის ამსახველი რელიეფის შესწავლამ ჩვენ წინაშე მეტად საყურადღებო საკითხები წამოჭრა და თუ აქ ისინი ზოგად ხასიათს ატარებენ, ეს, ერთი მხრივ, გამოწვეულია იმით, რომ ატენის სიონი ამჯერად ჩვენი კვლევის საგანს არ წარმოადგენს. ატენის სიონის ირგვლივ ჩვენ მიერ გამოთქმული სხვადასხვა მოსაზრება მხოლოდ ჩვენი საკვლევი რელიეფის დათარიღებისათვის იყო აუცილებელი და მიგვაჩნია, რომ ამის გარეშე ამ რელიეფის თარიღი დასაბუთებას იქნებოდა მოკლებული. მეორე მხრივ, საკითხები ატენის სიონის შესახებ, რასაც მეორე თავში შევხვებით, საჭიროებს სპეციალურ კვლევას, რაც მომავალში გვაქვს განზრახული. ამდენად ამ საკითხების განხილვა ამომწურავად არ მიგვაჩნია. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ ჩვენ მიერ ატენის სიონის ირგვლივ წამოყენებული ძირითადი დებულებები კვლევის მოცემულ ეტაპზე სწორად მიგვაჩნია.

წინამდებარე ნარკვევი დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებთა მოროგრაფიული შესწავლის პირველ ცდას წარმოადგენს, ამდენად არც არის გამორიცხული, რომ მას გარკვეული ნაკლოვანებანიც ჰქონდეს.

² აღნიშნული სამუშაოები შეასრულა ი. გილგენდორფმა. ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივებით განათებამ გამოავლინა უდაბნოს მონასტრის შთავარი ეკლესიის სალიაკენეს თავდაპირველი მხატვრობის საყურადღებო დეტალები, აგრეთვე სამსტრქიონიანი სექტორით წარწერა, რამელიც მეორე პერიოდის მხატვრობის დროისაა და სხვა (იხ. ტაბ. VI, VII, 2,3; VIII, 2,3; IX, 2,3).

მ ე ს ა ვ ა ლ ი

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ მხატვრულ ნაწარმოებთა მონოგრაფიული შესწავლა ითვალისწინებს ეროვნული იკონოგრაფიის ერთ-ერთი თვალსაჩინო ციკლის ფორმირება-განვითარების გზის წარმოდგენას. ნარკვევში თავმოყრილია და ქრონოლოგიური თანმიმდევრობით განხილულია დავით გარეჯელის ცხოვრების ცალკეული სიუჟეტის ან მთელი ციკლის ამსახველი სხვადასხვა პერიოდის მხატვრული ნაწარმოებები.

ძველი ქართული სახვითი ხელოვნების ძეგლთა კვლევის სფერო ძირითადად სახარების სიუჟეტებით თუ ქრისტიანული სამყაროს წმიდანთა მოწამეობრივ-სასწაულებრივი ცხოვრების თემატიკით შემოიფარგლებოდა. დროთა განმავლობაში დაგროვდა ფაქტობრივი მასალა, რამაც წარმოდგენა შეგვიქმნა აღნიშნული ციკლის განვითარების გზაზე, მისი იკონოგრაფიის ევოლუციაზე, აგრეთვე ერთგვარ ურთიერთობაზე სხვადასხვა ქვეყნის მხატვრულ მემკვიდრეობებთან. რაც შეეხება ეროვნულ იკონოგრაფიას, კერძოდ კი დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ მხატვრულ ნაწარმოებებს, იგი დიდი ხნის მანძილზე რჩებოდა ყურადღების გარეშე. გასული საუკუნის მკვლევარები მხოლოდ მისი ცხოვრების სასწაულების შესახებ მოგვითხრობენ.

1832 წელს მოგზაურმა გრ. გორდეევმა პირველმა მიუძღვნა ვრცელი წერილი ვარეჯის მონასტრებს. ავტორი მხოლოდ დავით გარეჯელის ცხოვრების თხრობით იფარგლება, კედლის მხატვრობის შესახებ კი მნიშვნელოვანს არაფერს გვაწვდის¹.

1848 წელს ვარეჯის მრავალმთას სწვევია ა. ნ. მურავიოვი, ავტორი წიგნისა „Грузия и Армения“, რომელსაც ასლდა ცნობილი ქართველი ისტორიკოსი პლ. იოსელიანი. იგი საკმაოდ ვრცლად და დეტალურად აღწერს დავით ვარეჯის მონასტრებს². რაც შეეხება კედლის მხატვრობას, ავტორი დავითის იმ სასწაულების თხრობით იფარგლება, რაც მონასტრის კედლებზე არის გამოხატული³.

¹ Гр. Гордеев, Караязская степь и древние грузинские пустыни св. Иоанна Крестителя и св. Давида Гареджийского, Тифлисские ведомости, 1832, № 1, 2, 3.

² ა. მურავიოვი ვარეჯის მხოლოდ იმ სამონასტრო ცენტრებს აღწერს, რომელიც აკად. გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომშია დასახელებული (იხ. Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давида-Гареджи, Очерк по истории искусства Грузии, Тбилиси, 1948); ის სამონასტრო პუნქტები, რომლებიც პლ. იოსელიანს აქვს ჩამოთვლილი (П. Юсселиани, Описание древностей г. Тифлиса. 1866, გვ. 43), რაც არც თუ ისე დიდი ხნის წინათ მიკვლია არქიტექტორმა თ. თოდუამ, ა. მურავიოვისათვის უცნობია.

³ А. Н. Муравьев, Грузия и Армения, I. СПб., 1848, გვ. 55—145.

1913 წელს, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების დაჯანსაღებით, მხატვარსა და ფოტოგრაფს თ. კიუნეს გადაუღია უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიისა და ლავრის, იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიის მხატვრობა⁴. მასვე შეუსრულებია მხატვრობის რამდენიმე პირი, რაც ჩვენთვის უნიკალურ მასალას წარმოადგენს. რადგან აღნიშნული ძეგლები დღეს იმავე სახით აღარ არის დაცული⁵.

1919 წელს აკად. ე. თაყაიშვილი კავკასიის ისტორიისა და არქეოლოგიური ინსტიტუტის ადიუნქტს დ. პ. გორდევს და სტუდენტს (ამჟამად პროფესორს) შ. ამირანაშვილს აგზავნის დავით გარეჯის მრავალმთაში, კედლის მხატვრობის გაცნობისა და შესწავლის მიზნით.

1921 წელს კულტურის ძეგლთა დაცვის კომიტეტი ექსპედიციას აწყობს გარეჯის მონასტრებში. ექსპედიციის შედეგები გამოაქვეყნა აკად. გ. ჩუბინაშვილმა თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში „Пещерные монастыри Давид-Гареджи“. მკვლევარი, ძირითადად, კლდეში ნაკვეთ არქიტექტურას განიხილავს, აჩვენებს მათ ამა თუ იმ პერიოდისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით და განსაზღვრავს მათი გამოკვეთის ქრონოლოგიურ საზღვრებს. ნაშრომში ერთი თავი ეთმობა გარეჯის სამხატვრო სკოლას, რომელიც აკად. გ. ჩუბინაშვილის აღნიშვნით, გარეჯის მონასტრების წიაღშია ჩასახული და განვითარებული. მკვლევარი ზოგადად მიმოიხილავს უდაბნოს, ლავრის, მოწამეთას, ნათლისმცემლის, ბერთუბნის, დოდოს რქის მონასტრების კედლის მხატვრობას, მიუთითებს მათ საერთო სტილისტურ ნიშნებზე, რაც, ავტორის მართებული დასკვნით, გარეჯის ერთი სამხატვრო სკოლის არსებობის შედეგია. აკად. გ. ჩუბინაშვილი ყურადღებას ამახვილებს გარეჯის სამხატვრო სკოლის თავისუფალ შემოქმედებითს მხარეზე და აღნიშნავს, რომ მსგავსი ტენდენციები შედარებით გვიან ჩაისახა იტალიაში (XIII ს. მიწურული)⁶. სამწუხაროდ, ავტორი სპეციალურად არ ჩერდება ამ საკითხზე და არ განმარტავს, თუ რამ გამოიწვია გარეჯის სამხატვრო სკოლაში ასეთი თავისუფალი, შემოქმედებითი ელემენტების ჩასახვა-განვითარება. წყვედვარი, გარდა მხატვრობის სტილისტური დახასიათებისა, მათ ქრონოლოგიურადაც განსაზღვრავს⁷.

დავით გარეჯის კედლის მხატვრობას განიხილავს აკად. შ. ამირანაშვილი⁸. ავტორი გვაძლევს მხატვრობათა სტილისტურ ანალიზს და აზუსტებს ზოგიერთ მხატვრობის თარიღს. 1957 წელს მკვლევარმა გამოაქვეყნა წიგნი „История Грузинской монументальной живописи“, სადაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა დავით გარეჯის კედლის მხატვრობას⁹. აღნიშნულ ნაშრომში, აკად. შ. ამირანაშვილი

⁴ იხ. ხელოვნების მუზეუმის ფოტოთეკა, თ. კიუნეს ფონდი №№ 400, 404, 406, 412, 416, 426, 431, 434, 441, 442, 443, 473, 476, 501, 566 და სხვა.

⁵ ხელოვნების მუზეუმის ფონდი №№ 167, 103.

⁶ Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 57-58.

⁷ გ. ჩუბინაშვილის დათარიღება ასეთია: უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესია მხატვრობა — XI საუკუნის პირველი ნახევარი, უდაბნოს სატრაპეზოს მხატვრობის, პირველი და მეორე ფენა — XI—XIII საუკუნეები, ბერთუბნის მთავარი ეკლესია და სატრაპეზოს მხატვრობა — 1212—1213 წლები, ხარების ეკლესიის მხატვრობა — 1280 წელი, ლავრის იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიის მხატვრობა — XIII საუკუნე და სხვ. იხ. Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 57—80.

⁸ Ш. Я. Амиранашвили, *История грузинского искусства*, I, Москва, 1950, გვ. 178—180.

⁹ Ш. Я. Амиранашвили, *История Грузинской монументальной живописи*, I, Тбилиси, 1957, გვ. 30—65.

რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი პირველად აქვეყნებს დოდოს რქის მონასტრის მხატვრობას და უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკონეს¹⁰ თაუდაპირველ მოხატულობას. ამ უკანასკნელში დავით გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტებიცაა ჩართული. სტლისტური ანალიზის შედეგად, აღნიშნულ მხატვრობას IX საუკუნით განსაზღვრავს და გამოთქვამს ვარაუდს, რომ მოხატულობა ილარიონ ქართველის დროს უნდა ყოფილიყო შესრულებული. მკვლევარი განიხილავს თითოეულ კომპოზიციას და გვაძლევს მათ სტილისტურ დახასიათებას. მთავარი ეკლესიის მოხატულობას, სადაც დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სამი სიუჟეტიცაა ჩართული, აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი X საუკუნის პირველი ნახევრით ათარიღებს. მკვლევარი ყურადღებას ამახვილებს იმ გარემოებაზე, რომ როგორც დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ ლიტერატურულ ნაწარმოებში — „ცხოვრებაში“, ასევე აქ წარმოდგენილ თემატურ კომპოზიციებში ხაზგასმულია დავით გარეჯელის ზრუნვა ცხოველთა და ფრინველთა სამყაროს მიმართ. ამ მხრივ პარალელს ავლებს ლუკა ფოკიდელის და ფრანცისკ ასოზელის ცხოვრებებთან. ავტორის აზრით, ისინი ასეთსავე დამოკიდებულებას ამქლავებდნენ ცხოველებისა და ფრინველებისადმი. აქვე მიუთითებს, რომ ეს ტენდენციები, რაც დავით გარეჯელის ცხოვრებაშია ასახული, თითქმის სამი ასეული წლიდან წინ უსწრებს ზემოაღნიშნულ წმიდანთა ცხოვრებას¹¹. აი, სულ ის ძირითადი შრომები, რაც შეეხება დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ თემებს.

ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის წარმოქმნის აუცილებლობა ქვეყნის კანონზო-ხიერი განვითარების შედეგად გაჩენილმა ახალმა მოთხოვნილებებმა განაპირობა. საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის პროცესში მწვავედ დგება ეროვნული თვითმყოფი კულტურის ჩვენების, წინწამოწვევის საკითხი. კონფესიონალური ბრძოლის დულდში მიმდინარეობდა ქართული კულტურის მემკვიდრეობის როგორც ლიტერატურულ-თეოლოგიური ნაწარმოებების, ქაგიოგრაფიული ხასიათის ძეგლების, ისე სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა უნიფიცირება სახელმწიფოსა და ეკლესიის მოთხოვნილებებთან. იდევნება ყოველგვარი ანტიქალკედონური, სირიულ-სომხური მონოფიზიტური ელემენტი. ქართველ მოღვაწეთა „ცხოვრებებში“ სასწაულები დომინირებს, რაც ფაქტიურად მათ წმიდანობის იურიდიულ საუთიანობაზე აცხადებს პრეტენზიებს.

ამ ახალ ტენდენციებს ნათლად ასახავს ქართული სახვითი ხელოვნების ძეგლები. ეს გამოვლინდა კედლის მხატვრობის რეპერტუარში ეროვნულ მოღვაწეთა ან საქართველოს სახელმწიფოებრივ-საკლესიო ცხოვრებასთან დაკავშირებულ პირთა ცხოვრება-მოღვაწეობის ამსახველ თემატურ კომპოზიციათა გაჩენაში. ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოებებიდან ასეთებია: დავით გარეჯელის, შიო მღვიმელის, წმ. ნინოს ცხოვრებათა ამსახველი თემები, რაც, ეკვს გარეშეა, ეროვნულ წმიდანთა არასრულ სივს წარმოადგენს. არანაკლები ყურადღება ეთმობა ღვთისმშობლის ცხოვრების თემას, განსაკუთრებით კი იმ ლეგენდას, რაც თითქოსდა საქართველოსთან იყო დაკავშირებული. აპოკრიფული ცხოვრების თანახმად, საქართველო იყო ღვთისმშობლის წილხედომილი ქვეყანა, რომელიც მას ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე უნდა მოექცია, მაგრამ აღსასრულის ჟამის მოახლოების გამო ეს მისია ანდრია პირველწოდებულს მიანდო. ასეთი აპოკრიფული ვერსიები და მისი ფართოდ გამოყენება ქართულ ხელოვნებაში იმ ტენდენციურობის პროდუქტს წარმოადგენს, რომელიც ითვალისწინებდა ქართული ეროვნული კულტურის მოწინავე ქრისტიანული ქვეყნების დონეზე წარმო-

¹⁰ აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი მას მთავარი ეკლესიის ჩრდილოეთის ნაეს უწოდებია. იქვე, გვ. 44. ქვემოთ ვაჩვენებთ, რომ ამ ნაგებობას „სადიაკონე“ ეწოდებოდა.

¹¹ იქვე, გვ. 41.

დგენას. „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ უძველესი ნუსხები¹² ქართლის გაქრისტიანებას წმ. ნინოს მიაწერენ. მისი „ცხოვრების“ მოგვიანო ნუსხის (XII ს.) მიხედვით კაპადოკიელ ტყვე ქალს გამოეცხადა ღვთისმშობელი, ვაზის ჯვარი გადასცა და დაავალა ქართველები ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე მოექცია¹³.

ქართული სახვითი ხელოვნების ძეგლებში წმ. ნინოს პირველად ოშკის რელიეფზე ვხვდებით. მონუმენტურ, მოჩუქურთმებულ სვეტზე, სხვა წმიდანთა შორის ქართველთა განმანათლებელი მკერდამდნა გამოსახული ორანტაში¹⁴. ასეთი სახით, ადრეული ხანიდან, მეტწილად ღვთისმშობელი გამოისახებოდა, ეს კი როგორც „იკლესიას“, ასევე ქალწულისა და დიაკვნის ჩინს განასახიერებდა¹⁵. ოშკის რელიეფზე წმ. ნინოს ასეთი ინტერპრეტაცია, საფიქრებელია ღვთისმშობლისა და წმ. ნინოს ურთიერთობის იმ აპოკრიფულ ვერსიას ეხმაურება, რომელიც ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირების პროცესში წარმოიშვა¹⁶. წმ. ნინოს ცხოვრების ამსახველი თემატური კომპოზიციები სახვით ხელოვნებაში შედარებით გვიან გვხვდება. ჩვენამდე მოღწეულ მხატვრულ ნაწარმოებთა მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, დავით გარეჯის სამხატვრო სკოლა ერთი პირველთაგანია, რომელიც წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლს ასახავს. აღნიშნული კომპოზიციები უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მეორე პერიოდის მხატვრობას მიეკუთვნება (XIII ს.). უფრო გვიან სვეტიცხოვლის (XVII ს.), სამთავროს წმ. ნინოს სახელობის პატარა ეკლესიისა (XVIII ს.) და ბოდბის (XIX ს.) კედლის მხატვრობაში გვხვდება წმ. ნინოს ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები, რომლებიც ქართლის ლოქვეასთან დაკავშირებულ სასწაულებზე მოგვითხრობენ. ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირების ხანაში წმ. ნინოს თემა ქართველი მხატვრების მიერ სათანადოდ დამუშავდა და ეროვნულ წმიდანთა რიგში მან ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრა.

დავით გარეჯელის ციკლი ქართველ მხატვრებს IX—X საუკუნეებში დაემუშავებათ. იგი ერთ-ერთ პოპულარულ თემად ქცეულა. სხვა ქართველ წმიდანთა ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები, სამწუხაროდ, ძალზე მცირე რაოდენობით მოგვეპოვება. აკად. შ. ა შ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი ს მოსაზრებით, თავის დროზე უნდა დაემუშავებინათ შიო მღვიმელის ცხოვრების ციკლი, რომლის არსებობა მოსალოდნელია შიო მღვიმის მთავარი ეკლესიის მხატვრობის პირველ ფენაზე¹⁷. ასეთი ვარაუდი სრულიად შესაძლოა. სავსებით მოსალოდნელია, რომ ქართველ მხატვრებს დაემუშავებინათ იოანე ზედაზნელისა და მისი მოწაფეების ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველი ციკლიც.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ მისი მოღვაწეობის ამსახველი სიუჟეტები ლიტერატურული წყაროდან გამომდინარეობენ. ამის გამო საჭიროდ მივიჩნევთ, ზოგადად გაგაცნოთ „ცხოვრების“ შინაარსი.

¹² მოქცევაჲ ქართლისაჲ, ძველი ქართული აგოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ილია აბულაძის ხელმძღვანელობითა და რედაქციით, წიგნი I, თბილისი, 1964, გვ. 81—163.

¹³ ცხოვრება წმ. ნინოსი, ტფილისი, 1901, გვ. 13.

¹⁴ E. Такашвили, Археологическая экспедиция в южной провинции Грузии, Тбилиси, 1952, გვ. 76—78.

¹⁵ Н. П. Кондаков, Иконография богородицы, I, 1914, გვ. 60—100.

¹⁶ აკად. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე მოსაზრებით, ასეთი ვერსიები წმ. ნინოს შესახებ დამკვიდრდა არა უადრეს IX საუკუნისა, როდესაც წმ. ნინოს „ცხოვრება“ იწერება. იხ. Bulletin de l'université de Tiflis, 1919—1920, გვ. 48—49.

¹⁷ Ш. Я. Амирапашваლი, დასახ. ნშრ., I, 1957, გვ. 52.

X საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურული ნაწარმოები — „ცხო-რება და მოქალაქობაა წმიდისა მამისა ჩუენისა დავით გარესკლი-საა“¹⁸ დავითის მხოლოდ გარეჯის უდაბნოში მოღვაწეობას შეეხება. გადმოცემის მიხედვით, დავით გარეჯელს თავდაპირველად თბილისში დაუწყია მოღვაწეობა და აწინდელ მთაწმინდაზე დამკვიდრებულა. შემდეგ თბილისი მიუტოვებია და სამოღვაწოდ გარეჯის მრავალმთაში წასულა. თან წაუყვანია თავისი განუყრელი მოწაფე ლუკიანე¹⁹. „ცხოვრებაში“ გარეჯის მრავალმთაში მათი მოსვლით იწყება დავითის სასწაულებრივი ცხოვრების აღწერა: მეუდაბნოეთ მრავალმთის უდაბნოში ბინა ერთ ბუნებრივ გამოქვაბულში დაუდვიათ. მათ საკვებს ბალახის ძირები შეადგენდა, რაც გარეჯის მრავალმთაში მრავლად მოიპოვებოდა, მაგრამ როდესაც მცხუნვარე მზემ ბალახი გაახშო, მეუდაბნოეთ საკმაოდ გაუჭირდათ. ლუკიანე შესჩვილებს მასწავლე-ბელს „ხორცის უძღურობაზე“. დავითი ლუკიანეს ანუგუნებს, რომ ღმერთი მათ სახრ-დოს გარეშე არ დატოვებს. ამ სიტყვების წარმოთქმისთანავე მათ აღინაშნო მოვიდა სამი ირემი ნუჯრებიტურთ. დავითი მიმართავს ლუკიანეს, რომ იღოს „პინაი“ და მოწველოს ირემები. სასწაულით გაოცებული ლუკიანე ირემებს წველის და რძეს დავითს მიართმევს. დავითი რძეს ჯვარს გადასახავს და ხატოდ აქცევს. ირემები ოთხშაბათისა და პარასკევის გარდა ყოველდღე მოდიოდნენ ბერებთან. შემდეგ, მოგვიტხრობს „ცხოვრება“, ირემებს ერთი ნუკრი შეუჭამა „ვეშაპა“, რომელიც მათი სამყოფელის ახლოს ერთ-ერთ გამოქვაბულში ბუდობდა. შეძრწუნებული ირემები დავითს და ლუკიანეს შესთხოვენ მფარველობას. დავითი „ვეშაპს“ გარეჯის მრავალ-მთიდან გააძევეს იმ პირობით, რომ მისთვის მზეთა არ უნდა მოეცილებინა და ამით „ვეშაპი“ უფლის რისხვისაგან დაეფარა. დავითს ზეციდან უფლის ანგელოზი მოუხ-მობს, იგი ვეშაპს მზერას მოაცილებს და „ანგელოზი უფლისა“ ვეშაპს მესხ დაატებს და დაწვავას.

ირემები ასახრდოვებდნენ მეუდაბნოეთ. გარეჯის მრავალმთაში მოსულმა მონადი-რებმა იხსლეს სასწაული, თუ როგორ მოწველა ლუკიანემ ირემები. განითქვა დავითის სახელი, რის შედეგადაც ხალხმა იწყო დენა გარეჯის მრავალმთაში, მათი უმრავლესობა იქვე რჩებოდა სამოღვაწოდ.

დოლო, რომელმაც გაიგო დავითის ამბავი, მიდის გარეჯის მონასტერში. როდესაც ლავრაში ბერები მომრავლდნენ, დავითი უბრძანებს დოდოს, ლავრის პირისპირ რქა-სავით წარზიდული კლდის მასივში დააარსოს ახალი მონასტერი. დოდო ასრულებს დავრთის ბრძანებას და ღვთისმშობლის სახელზე აარსებს მონასტერს.

შემდეგ „ცხოვრებაში“ აღწერილია რუსთავის ერისთავის, ბუბაქარის და დავითის შეხვედრა: ერთხელ, დავითი მთის თხემზე განმარტოებულად ლოცულობდა, უცერად მის კალთას თავი შეაფარა კაკაბმა, რომლისთვისაც „ბარბაროს“ ბუბაქარს მოსანადირებლად ქორი დაუდევნებია. ცხენზე ამხედრებული ბუბაქარი განიზრახავს კაკბის შეპყრობას, მაგრამ დავითის წინააღმდეგობას წააწყდება. ბუბაქარი გადაწყვეტს და-ვითის დასჯას და ხმალს შემართავს. ურჩ ერისთავს დავითი სასწაულებრივი ძალით ხელს „განუხმობს“. ბუბაქარი მუსლმოყრილი შესთხოვს პატიებას. დავითი შეეგება ბუბაქარს და ხელს განუკურნავს. სასწაულით გაოცებული ბუბაქარი შეევედრება წმი-დანს, რომ ორივე ფეხით კოჭლი ძე განუკურნოს. დავითი აღუთქვამს, რომ მისი ძე განკურნებული დახვდება. მართლაც, როგორც „ცხოვრება“ მოგვითხრობს, ბუბაქარს სასახლის წინ განკურნებული ყრმა შეეგებება. ბუბაქარი მტკიცედ გადაწყვეტს, ქრის-ტიანად მოიქცეს თავისი სახლეულით.

¹⁸ ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, ტექსტები გამოკლევითა და ლექსიკონით გამოცემა ილია აბულაძემ, თბილისი, 1955, გვ. 144—187. აღნიშნულ ნაწარმოებს შემდეგში „ცხოვრებით“ აღვნიშნავთ, ხოლო გამოცემას — „ასურელ მოღვაწეთა...“

¹⁹ ს ა ბ ი ნ ი ნ ი, საქართველოს საშოთხე, ბეტერბურლი, 1882, გვ. 268—269.

მეორე დღეს სურსათით დატვირთული ბუბაქარი მიადგება იმ ადგილს, სადაც პირველად შეხვდა დავითს, მაგრამ წმიდანს იქ ვეღარ იხილავს. ძეგნის შემდეგ იპოვის „ძმებთან“ ერთად. ბუბაქარი დავითს სთხოვს, რომ ქრისტიანად მოაქციოს. დავითი დოდოსთან აგზავნის ბუბაქარს, თან ატანს ლუკიანეს და ავალებს, რომ ბუბაქარი მღვდელი გაატანოს მისი სახლებლის მოსაქცევად. რამდენიმე ხნის შემდეგ ბუბაქარი მწირებს კლდეში გამოუკეფის ეკლესიას (შემდეგ იგი გააფართოვა და შეამკო ილარიონ ქართველმა, IX ს.). შემდეგ „ცხოვრება“ მოგვითხრობს დავითის იერუსალიმში პილიგრიმობას. ლუკიანე იძულებულია დარჩეს გარეჯის მრავალმთაში, რადგან დავითი მას მონასტრების მოვლა-პატრონობას ავალებს. დავითი რამდენიმე ბერთან ერთად ფეხით მიდის იერუსალიმში. მიაღწევს რა წმიდა ქალაქს და „მადლოვნების ქედიდან“ იერუსალიმის გაღავანს დაინახავს, დავითი თავს არ ჩათვლის ღირსად, რომ წმიდა ქალაქში შევიდეს, მხოლოდ მადლის სამ ქვას იღებს, ჩაიწყობს ხურჯინში („მახალაი“) და უკან, საქართველოში, ბრუნდება. იერუსალიმის პატრიარქს ელიას ძილში „ღვთის ანგელოზი“ გამოეცხადება, აცნობს სამი მადლის ქვის წაღების ამბავს და ბრძანებს, დავით გარეჯელს მხოლოდ ერთი ქვა გაატანონ. სიზმრით შემოთთებული პატრიარქი მდევრებს აგზავნის, ისინი დავითს ორ ქვას უკან გამოართმევენ და სთხოვენ იერუსალიმში შესვლას, მაგრამ ამაოდ. დავითი ბრუნდება გარეჯის მრავალმთაში.

დავითმა ერთხელ მოისურვა მრევლის ნახვა. ერთ-ერთმა ბერმა შესჩივლა, რომ წყალი ნალექივით მწარეა და ასევე ამწარებს იმ ბალახს და ნიახურს, რომელსაც ის რწყავს. დავითმა მწარე წყალს ჯვარი გადასახა და დაატკბო. ასევე დატკბა ნიახურიც და ბალახიც, რომელიც მისგან ირწყვოდა. განითქვა დავითის ეს სასწაულიც, მოდიოდა ხალხი, სვამდა ტკბილ წყალს, მისგან იკურნებოდა და თან ევლოვად მიქონდა ტკბილი ნიახური. შემდეგ მოთხრობილია კიდევ ერთი საზონასტრო განსტობის, ი. ნათლისმცემლის მონასტრის დაარსებაზე. „ცხოვრების“ ანონიმი ავტორი თხრობას ამთავრებს დავით გარეჯელის გარდაცვალებით, რასაც კვლავ სასწაულს უკავშირებს: დავითის ცხედრის შესებამ ერთ-ერთ ბრმა ბერს თვალი აუხილა.

ასეთია, მოკლედ, დავით გარეჯელის ცხოვრების ის ძირითადი მომენტები, რაც შემდგომში ქართველი მხატვრების შემოქმედების წყაროდ იქცა.



ე. წ. „ასურელ“ მოღვაწეთა და მათ შორის დავით გარეჯელის ვინაობა, მათი რელიგიური მსოფლმხედველობა და ბოლოს ქართლში მათი ჩამოსვლის დროის განსაზღვრა დიდი ხნის მანძილზე წარმოადგენდა კვლევის საგანს. მკვლევართა შორის აზრთა სხვაობა ძირითადად გამოწვეული იყო იმ შეუსაბამობით, რასაც მათი მოღვაწეობის ამსახველი ნაწარმოებები თუ ცალკეული ცნობა იძლეოდა.

„მოქცევა ქართლისაჲს“ მიხედვით „იოანე ზედა-ზადნელი“ მის თორმეტ მოწაფესთან ერთად ქართლში მოსულა ფარსმან მეფის დროს²⁰. კელიშური ხელნაწერი კი თარიღსაც მიუთითებს — „ქართლისა მოქცევიტგან მეორასესა წელსა“, რაც VI ს. ორმოციან წლებს უდრის²¹. ჯ უ ა ნ შ ე რ ი ც ფარსმან მეფის დროს მიიჩნეეს ასურელ მამათა ქართლში ჩამოსვლის ხანად²².

²⁰ მოქცევა ქართლისაჲს, ძველი ქართული ავტოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, 1964, გვ. 74.

²¹ იქვე.

²² ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ეკელა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით L. ყ ა უ ხ ი შ ე ი ლ ი ს მიუ რ. ტ. I. ობილისი, 1955. გვ. 207.

აკად. მ. ბროსემ პირველმა განიხილა კრიტიკულად „ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრებანი“. მისი დაკვირვებით, „ცხოვრება იოანე ზედაზნელისა“ განუახლებია X საუკუნეში არსენ კათალიკოსის²². მკვლევარის დაკვირვებით, დავით გარეჯელის „ცხოვრება“ IX საუკუნის შემდეგ უნდა იყოს დაწერილი, რადგან მასში IX საუკუნის მოღვაწე ილარიონ ქართველი არის მოხსენიებული. მკვლევარი შენიშნავს, რომ ზოგი წყარო ორმოც „ასურელ მამას“ მოიხსენიებს, ზოგი კი მხოლოდ თორმეტს, საზოგადოდ კი „ათსამეტად“ იწოდებიან. მისი აზრით, დავით გარეჯელის იერუსალიმში გამგზავრების ფაქტში რაღაც შეცდომა უნდა იყოს, რადგან „ცხოვრებაში“ მოხსენიებული ელია 494—513 წლებში იყო იერუსალიმის პატრიარქი²⁴.

პლ. იოსელიანის გამოანგარიშებით, „ასურელი მამები“ ქართლში დაახლოებით 445—480 წლებში უნდა მოსულიყვნენ. მ. ბროსე არ იზიარებს ამ თარიღს. მისი აზრით, ეს მოღვაწენი VI საუკუნეში მოსულან შუამდინარეთიდან, რადგან ფარსმანი, რომელსაც „ქართლის მოქცევის ქრონიკა“ იხსენიებს, 542—557 წლებში მეფობდა, ხოლო სვიმეონ მესვეტე, რომელსაც „ასურელ მოღვაწეებთან“ ქონია ურთიერთობა, 521 წელს დაბადებულა (გარდაცვლილა 596 წელს).

მ. ბროსე 540 წელს მიიჩნევს იოანე ზედაზნელისა და მისი მოწაფეების ქართლში მოსვლის თარიღად. ანტონ მარტყოფელის ცხოვრებაში მოხსენიებული სპარსთა მეფის ხოსროს მიერ ქ. ედესიას აღების მიხედვით, ანტონის ქართლში ჩამოსვლას 539—540 წლებით განსაზღვრავს. აბიბოს ნეკრესელის ცხოვრებაში ნახსენები „წინასწარმეტყველების“ — ბერძნების მიერ სპარსელების ქართლიდან განდევნის ცნობაზე დაყრდნობით, მკვლევარს მისი აქ მოღვაწეობა, გუარამ კურაპალატის (565—600)²⁵ დროისად მიაჩნია. მ. ბროსე მართებულად აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ამ „ცხოვრებათა“ ლეგენდარული ხასიათისა, მათში მრავლად მოიპოვება მეტად საყურადღებო ისტორიული ცნობები²⁶.

დ. ბაქრაძემ წამოაყენა იმ ხანისათვის ჰიპოთეზური ხასიათის მოსაზრება, „ასურელ მოღვაწეთა“ ქართველობის შესახებ. ამის საბუთად, ერთი მხრივ, იმეორებს იმ ფაქტს, რომ ქართველები ადრინდელ ხანაში ანტიოქიაში მოდიოდნენ სასწავლებლად და სამოღვაწეოდ, მეორე მხრივ კი ისინი შემოდინან თუ არა საქართველოში „ქართულად საუბრობენ, ქართულადვე ასრულებენ წირვა-ლოცვას და ამოდქვრობენ თვით ქართველ ერსა“²⁷.

თ. ჟორდანიას დაკვირვებით, „ასურელი მამები“ ქართლში 540—557 წლებში უნდა მოსულიყვნენ, რადგან საქართველოსა და სომხეთში მონოფიზიტობა ოფიციალურ სარწმუნოებად იყო აღიარებული. მისი აზრით მათ, სწორედ მონოფიზიტობისაგან სკულის განსაწმენდად და დასაცავად გადაწყვეტიათ აქ ჩამოსვლა²⁸.

აკად. ნ. მარჩი „ასურელ მამებს“ ნესტორიანელებად მიიჩნევდა და საქართველოში ნესტორიანობის შემოტანას მათვე მიაწერდა²⁹.

1925 წ. გამოქვეყნდა აკად. კ. კეკელიძის ნარკვევი — „საკითხი სირიულ

²² არსენ კათალიკოსის ენაობა იმ დროისათვის აკად. მ. ბროსესათვის უცნობი იყო.

²⁴ ივ. ჭავჭავაძის მიხედვით, ქართველი ერის ისტორია, 1, თბილისი, 1928, გვ. 325.

²⁵ გუარამ კურაპალატის ერისმთავრობის ხანა 545—586 წლებით განისაზღვრება.

იხ. Г. Н. Чубинашвили, Памятники тигра Джвари, Тб., 1948, გვ. 18—25.

²⁶ ივ. ჭავჭავაძის მიხედვით, დასახ. ნ.მ.რ., გვ. 325—326.

²⁷ დ. ბაქრაძე, ისტორია საქართველოსა, ტფილისი. 1889, გვ. 162—183.

²⁸ თ. ჟორდანიას, ქრონიკები, 1, 1892, გვ. 54. შენ. 117.

²⁹ Н. Я. Марр, Архажу, Монгольское название христиан в связи с вопросом об армяно-халкедонита, Визант. Временник. XII, СПб., 1905, гв. 3.

მოღვაწეთ. ქართლში მოსვლის შესახებ“³⁰. ავტორი მიმოიხილავს „ცხოვრებათა“ სხვადასხვა რედაქციას და დაასკვნის, რომ ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ხანის ლიტერატურული ძეგლი, ე. წ. „ასურელ მამათა ცხოვრებებიდან“, აბიბოს ნეკრესელის „ცხოვრება“, რომელიც IX ს. დაუწერია არსენ დიდ კათალიკოსს. X საუკუნის პირველ ნახევარში უცნობ ავტორს შეუთხზავს დავით გარეჯელის „ცხოვრება“. X საუკუნის მეორე ნახევარში კათალიკოს არსენ მეორეს შეუდგენია იოანე ზედაზნელის და მისი მოწაფეების „ცხოვრებანი“. XII საუკუნეში აღნიშნული ნაწარმოებები გადაუმეტაფრასებიათ. დავით გარეჯელის მეტაფრასული „ცხოვრება“, მკვლევარის აზრით, ეკუთვნის პეტროწონელი სალიტერატურო სკოლიდან გამოსულ უცნობ მწერალს, რომელსაც თავისი ნაწარმოები შეუდგენია „იძულებითა სულთა მწყემსისა ონოფრესითა“. ავტორი ხაზგასმით აღნიშნავს, რომ „როგორც ძველი, ისე მეტაფრასული რედაქციები, დამყარებულია ტრადიციულ ცნებებსა და სამონასტრო გადმოცემა-თქმულებებზე“.

კ. კეკელიძის მტკიცებით, „ასურელ მამათაგან“ იოანე ზედაზნელის მოწაფე ყველა როდი ყოფილა, ისინი არც ერთ და იმავე ადგილზე მოღვაწეობდნენ შუამდინარეთში და არც ერთდროულად მოსულან ქართლში. მკვლევარის დასკვნით, ერთ ჯგუფს ანტიოქელები შეადგენენ, ხოლო ანტონ მარტყოფელი ედესია ქალაქიდან ჩამოდის საქართველოში. „ასურელი მამები“ ქართლში რამდენიმე ჯგუფად მოსულან. პირველად მოსულა დავით გარეჯელი (520), რომელსაც შესაძლოა ლუკიანე და დოდო მოჰყოლოდნენ. მკვლევარი ამ თარიღს ადგენს „ცხოვრების“ ტექსტში იერუსალიმის პატრიარქის ელიას (494-516) მოხსენიების გათვალისწინებით, აგრეთვე, სირიაში მონოფიზიტთა დევნის ფაქტით, რომელსაც 519-20 წლებში სასტიკი ხასიათი მიუღია³¹.

ავტორის გამორკვევით, მეორე ჯგუფი ქართლში მოსულა იოანე ზედაზნელის მეთაურობით 543 წელს. ამ ჯგუფში შედიოდნენ: შიო მღვიმელი, ისე წილკნელი, ეზდერიოს (ისიდორე) სამთავნელი. ისებ ალავერდელი, ზენონ იყალთოელი და თათა³² (თათე მამებელი).

ანტონ მარტყოფელი, მკვლევარის აზრით, 545 წელს უნდა წამოსულიყო საქართველოსაკენ, რადგან მის ცხოვრებაში სპართა მეფის ხოსროს მიერ ედესია ქალაქის აღყა აღწერილი, რაც 544 წელს გაზაფხულზე მომხდარა. ამავე დროს, აქ სწორედ ამ ხანაში (544) მონოფიზიტებს სდევნიდნენ და ავიწროებდნენ³³. აბიბოს ნეკრესელი ე. წ. „ასურელ მამათაგან“ ყველაზე ბოლოს, 571 წლის შემდეგ მოსულა³⁴.

აკად. კ. კეკელიძე, სხვადასხვა ლიტერატურული წყაროს შეჯერებით, არკვევს, რომ ე. წ. „ათასმეტი მამანი“ ფაქტიურად ჩვიდმეტნი მაინც უნდა ყოფილიყვნენ³⁵. დღეისათვის გაზიარებულია მკვლევარის დებულება, რომ აღნიშნული პირები ქართველი მონოფიზიტები ყოფილან, სხვადასხვა დროს გამოქცეულან სირიიდან მონოფიზიტების დევნის გამო და თავი საქართველოსათვის შეუფარებიათ.

აკად. კ. კეკელიძის დაკვირვებით, დავით გარეჯელის იერუსალიმში პილიგრიმობა მის საქართველოში მოსულამდე უნდა მომხდარიყო. მისი აზრით, დევნილი დავითი თავშესაფარს მონოფიზიტური ტრადიციების მქონე იერუსალიმში ეძებდა. დავითი ქალაქში არ უნდა შეეშვათ, რადგანაც აქაც მონოფიზიტობის დევნა დაწყებულია, რომლის მეზაირახტრე პატრიარქი ელია ყოფილა. თუმცა დავითის იერუსა-

³⁰ კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ, ეტიუდები, ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, 1, 1956, გვ. 19-50.

³¹ კ. კეკელიძე, „საკითხი სირიელ მოღვაწეთა...“, ეტიუდები, 1, 1956, გვ. 35-36.

³² იქვე, გვ. 37.

³³ იქვე, გვ. 38.

³⁴ იქვე, გვ. 38, 39, 40.

³⁵ იქვე, გვ. 25.

ლინში მოსვლის დროს ელია უკვე გარდაცვლილი ყოფილა (518), მაგრამ მებრძოლ დიოფიზიტობას ჯერ კიდევ თავისი სახელითა და ავტორიტეტით ამოძრავებდა³⁶.

გ. ფერაძე არ იზიარებს აკად. კ. კეკელიძის დებულებას ე. წ. „ასურელ მამათა“ მონოფიზიტობის შესახებ და მათ ქალკედონიტებად მიიჩნევს. ასევე უარყოფს დებულებას მათი ქართველობის შესახებ. მისი აზრით, „ასურელი მამები“ საქართველოში V საუკუნეში უნდა მოსულიყვნენ³⁷.

აკად. ივ. ჯავახიშვილი „ქართველი ერის ისტორიის“ პირველ წიგნში ვრცლად მიმოიხილავს ყველა იმ შეხედულებასა და მოსაზრებას, რომელიც „ასურელ მამათა“ საკითხის ირგვლივ იყო გამოთქმული სხვადასხვა მკვლევარის მიერ. მისი აზრით, დავით გარეჯელი ქართლში V საუკუნის მიწურულს ან VI საუკუნის დასაწყისში უნდა მოსულიყო. იზიარებს აკად. მ. ბროსეს აზრს იოანე ზედაზნელისა და მისი მოწაფეების VI საუკუნის შუა წლებში ქართლში მოსვლის შესახებ.

აკად. ივ. ჯავახიშვილს არ მიაჩნია მართებულად კ. კეკელიძის დებულება „ასურელ მოღვაწეთა“ მონოფიზიტობის შესახებ და მათ დიოფიზიტებად მიიჩნევს, რომლებიც ქართლში ჩამოსულან ქრისტიანული სარწმუნოების „მწვალებლობისაგან“ განსაწმენდად. აქვე მიუთითებს, რომ მეტად საეჭვოა და ჯერ კიდევ გამოუკვველი ანტონ მარტყოფელისა და დავით გარეჯელის სარწმუნოებრივი მრწამსის საკითხი. უსაფუძვლო კიპოთეზად მიიჩნევს დ. ბაქრაძისა და კ. კეკელიძის მოსაზრებას „ასურელ მამათა“ ქართველობის შესახებ³⁸.

ასეთია მოკლედ ის ძირითადი მოსაზრებანი, რაც „ასურელ მამათა“ შესახებ იყო გამოთქმული სამეცნიერო ლიტერატურაში.



დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემატური კომპოზიციები ძირითადად გარეჯის მრავალმთის მონასტრებშია თავმოყრილი. აღნიშნული სამონასტრო კომპლექსები თბილისიდან საშუალოდ 60—70 კმ. არის დაშორებული. მათი გავრცელების ძირითად არეს მდ. მტკვრისა და იორს შორის არსებული ტერიტორია წარმოადგენს, სადაც ყარაის ფართო ველებია გადაჭიმული. აქ, კლდის შიშველ მასივებში, გამოკვეთილია სხვადასხვა სამონასტრო კომპლექსი, რომელთაგან პირველობა ლავრას ენიჭება (ტაბ. I). მისი დაარსება დაკავშირებულია დავით გარეჯელის სახელთან, რომელსაც VI საუკუნის პირველ ნახევარში აქ საფუძველი ჩაუყრია მონასტრის მშენებლობისათვის.

აკად. გ. ჩუბინაშვილის მონოგრაფიული ნაშრომი Пещерные монастыри Давид-Гареджи, ამ სამონასტრო კომპლექსების მეცნიერულად შესწავლის პირველ ცდას წარმოადგენს; ამავე დროს ფუძემდებლურიცაა ასეთი რიგის ქართული ძეგლების ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით შესწავლაში. მკვლევარი სამონასტრო ცენტრების ფორმირება-განვითარების ნათელ სურათს გვიხატავს. ამდენად ამ საკითხს მხოლოდ ზოგადად შევეხებით. აკად. გ. ჩუბინაშვილის დაკვირვებით, ლავრის ქვედა ეზოში დღემდე დაცულია ის თავდაპირველი გამოქვაბულები, სადაც შეუფარებიათ თავი დავითსა და ლუკიანეს მათი აქ მოსვლის პირველ ხანებში (ტაბ. II, 3). აქვე, კლდეში გამოკვეთილია ფერისცვალების ეკლესია, რომლის მშე-

³⁶ კ. კეკელიძე, „საკითხი სირიელ მოღვაწეთა...“, ეტიუდები, 1956, გვ. 25.

³⁷ ივ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 339—340.

³⁸ იქვე, გვ. 324—347.

იხ. აგრეთვე მისივე, ისტორიის მიზანი, წყაროები და მეთოდები წინათ და ახლა, ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა, წიგნი, 1, თბ., 1945, გვ. 40—41.

ნებლობას „ცხოვრება“ რუსთავის ერისთავს ბუბაქარს მიაწერს, ხოლო მის გაფართოებას ილარიონ ქართველს³⁹. დავითის მოღვაწეობის პერიოდშივე დაწყებულია ლავრის მშენებლობა. კლდეში გამოუკვეთიათ ქვაბები და სენაკები, აგრეთვე წყლის რეზერვუარები. ამ რეზერვუარებში სპეციალური ღარებით წვიმის წყალს აგროვებდნენ. VI საუკუნეშივე საკმაოდ გაზრდილა მონასტერი, რასაც ახალი სამონასტრო განშტოების აუცილებლობა გამოუწვევია. დღემდე, თანამოღვაწე დავით გარეჯელისა, ლავრის მახლობლად აარსებს ახალ სამონასტრო განშტოებას — დღობის რქას, რომელიც ამჟამად ყველაზე დიდსა და სხვადასხვა დროის სამონასტრო კომპლექსს წარმოადგენს (ტაბ. III, 1). მისი მთავარი ეკლესია, როგორც „ცხოვრება“ გვაუწყებს, ღვთისმშობლის სახელზე ყოფილა აშენებული⁴⁰.

ამავე ხანებში შექმნილა მესამე მნიშვნელოვანი სამონასტრო განშტოებაც, რომელიც იოანე ნათლისმცემლის სახელზე ყოფილა აგებული (ტაბ. II, 1): გადმოცემის თანახმად მისი დაარსება ლუკიანეს სახელს უკავშირდება⁴¹. აქ არსებული სტელა⁴², რომელზეც წმ. ევსტატე პლაკიდას ნადირობაა გამოხატული, რელიეფის სტილისტური ნიშნებით, აგრეთვე მისი პალეოგრაფიული მონაცემებით, VI—VII საუკუნეთა ძეგლს წარმოადგენს. ეს მკვლევარებს უფლებას აძლევს ნათლისმცემლის მონასტრის დაარსება დავითის სიცოცხლეშივე ივარაუდონ⁴³ (ტაბ. II, 2).

IX საუკუნის თვალსაჩინო პიროვნების ილარიონ ქართველის მოღვაწეობამ გარეჯის მონასტრები კეთილშობილების ახალ გზაზე დააყენა. აკად. კ. კეკელიძის აზრით, ილარიონ ქართველმა გარეჯის ლავრაში შექმნა მონასტრის ერთგვარი ფილიალი. მის სახელთანაა დაკავშირებული ეკლესიის გაფართოება-გადაკეთება, რომლის დროსაც გამოშენებული არქიტექტურული ფორმა, როგორც აკად. გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, კანონიკური გამხდარა ამავე ხანის, და ასევე შემდეგი დროის გარეჯის აყვავების პერიოდის მშენებლობისათვის⁴⁴.

ილარიონ ქართველსავე მიეკუთვნება ლავრის სამხრეთით მდებარე კლდის მასივში გამოკვეთილი სენაკები, ეკლესია და სატრაპეზო, რაც სამეცნიერო ლიტერატურაში ილარიონ ქართველის ფილიალის სახელითაა ცნობილი⁴⁵. ამ ხანებში გადაკეთებითა და გაუფართოვებით ცალკეული ეკლესია და სათავსო, ზოგიერთი მათგანი მოუხატავთ კიდევ.

გარეჯის მონასტრების აყვავების მწვერვალები XI—XIII საუკუნეებს ემთხვევა, როდესაც საქართველოს გაერთიანების შემდეგ ისინი სამეფო კარს უკავშირდებიან. XI საუკუნის მეორე ნახევარში სულჯუკების შემოსევამ მკვეთრად შეაფერხა მონასტრის წინსვლა, მაგრამ შემდეგ, სამონასტრო ცხოვრება კვლავ გაგრძელებულა. ამაზე მიუთითებს წერილობითი წყარო, რომლის მიხედვით ირკვევა, რომ XII საუკუნეში გარეჯის მონასტრის წინამძღვარია „დიდი ბერი და მოძღუარი თნოფრე გარესკელი“⁴⁶. როგორც აკად. გ. ჩუბინაშვილი ფიქრობს, ამ ხანებში წარმოქმნილა

³⁹ „ასურელ მოღვაწეთა...“, გვ. 174.

⁴⁰ იქვე, გვ. 166—167.

⁴¹ А. Н. Муравьев, Грузия и Армения, СПб., 1848, გვ. 68.

⁴² სტელა ამჟამად აკად. ს. ჭანაშვიას სახ. სახელმწიფო მუზეუმის მუდმივ ექსპოზიციაშია.

⁴³ Г. Н. Чубиняшвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, Тбилиси, 1948, გვ. 31—32; „ცხოვრებაში“ ამის შესახებ შემდეგი მითითებაა: „ხოლო ბრძანებითავე ამისა დავითისთა აღმშენა უდაბნოა მრავალმთისა სახელსა ზედა წმიდისა იოანე ნათლისმცემელისასა“. „ასურელ მოღვაწეთა...“, გვ. 184.

⁴⁴ Г. Н. Чубиняшвили, დასახ. ნაშრ., I გვ. 39—40.

⁴⁵ იქვე, გვ. 41.

⁴⁶ ათონის ივერიის მონასტრის 1074 წ. ხელნაწერები, თბილისი, 1901, № 143, გვ. 253—254, 400 401.

ახალი სამონასტრო განშტოებანი: ბერთუბანი (XII საუკუნის მიწურული) ⁴⁷ და ჩიჩ-ნიტური (ტაბ. IV, 1,2). მკვლევარის დაკვირვებით, XI—XII საუკუნეების ეკლესიები და სენაკები სწორი გეომეტრიული დახვეწილი ფორმებით იკვეთება და იმკობა მხატვრობით.

მონღოლთა შემოსევებმა საგრძნობლად შეაფერხა გარეჯის სამონასტრო ცხოვრება და განვითარება. ამ ხანებში შეწყდა ცხოვრება ბერთუბანში, აოხრდა ლავრის, დოდოს რქის, ნათლისმცემლის მონასტრები. ამ დროისათვის უნდა შეეწყვიტა არსებობა გარეჯის სამხატვრო სკოლას, რადგან გვიანი ხანის მხატვრულ ნაწარმოებებს, თითქმის არაფერი აღარ აქვს საერთო გარეჯის სამხატვრო სკოლის ტრადიციებთან.

XV საუკუნიდან გარეჯის მონასტრები საკმაოდ დაუძღვრებული და კონომიურად შევიწროებული ჩანს. XV—XVII საუკუნეების საბუთებიდან ირკვევა, რომ ამ პერიოდში მხოლოდ ლავრა, ნათლისმცემელი და დოდოს რქა ავრძელებს სამონასტრო ცხოვრებას ⁴⁸. შაჰ-აბასი (1587—1629) 1616 წ. გარეჯაც დაურბევია, რის შესახებ მოგვითხრობს წმიდა მოწამეთა ცხოვრების XVII საუკუნის ავტორი ⁴⁹. XII ს. ბოლოს მონასტრის ცხოვრება კვლავ განახლებულა, შეუკეთებიათ მრავალი ნაგებობა. მაგრამ გარეჯის უკანასკნელი აღორძინება იწყება ონოფრე მაჭუტაძის დროიდან, როდესაც მეფე ირაკლი I 1690 წელს იგი გარეჯის წინამძღვრად განაწესა. ონოფრე მაჭუტაძის ორმოცი წლის მოღვაწეობა გარეჯაში საკმაოდ ნაყოფიერი გამოდგარა. წინამძღვარს შეძლებისდაგვარად აღუდგენია მონასტრის ძველი უფლებები, დაუბრუნებია სამონასტრო მიწების მნიშვნელოვანი ნაწილი, ხოლო ლეკების თარევისაგან თავდაცვის მიზნით ლავრა გალავნით გაუმაგრებია (ტაბ. I). 1695 წელს გაუკეთებიათ კარიბჭეც, რასაც წარწერა გვაუწყებს. XIX ს. ბოლომდე მხოლოდ ნათლისმცემელი განაგრძობს სამონასტრო ცხოვრებას.

წინამდებარე ნარკვევი მიზნად ისახავს აჩვენოს ფეოდალური ხანის ქართულ კედლის მხატვრობაში დავით გარეჯელის ცხოვრების თემატიკის ფორმირება-განვითარების გზა. თემატურ კომპოზიციათა განხილვის დროს ყურადღებას ვამახვილებთ როგორც მის სტილისა და იკონოგრაფიის განვითარების ჩვენებაზე, ასევე მათი მამოძრავებელი იდეის არსზე. ეს უკანასკნელი კი ერთ-ერთი მნიშვნელოვან ფაქტორს წარმოადგენდა აღნიშნულ თემათა იკონოგრაფიულ სქემათა ახლებურად გარდასახვაში. ამიტომ წარკვევიში მნიშვნელოვან ყურადღებას ვამახვილებთ საქართველოს ისტორიული განვითარების შედეგად მომხდარ ძვრებზე. როგორც კვლევის შედეგებმა გვიჩვენა, ქართველი მხატვრები, რომლებიც დავით გარეჯელის ცხოვრების თემებს ქმნიან, აქტიურად ეხმარებიან ქვეყნის განვითარების შედეგად წარმოქმნილ ახალ ვითარებას, პასუხობენ ყოველ ახალ მოთხოვნილებას და ამდენად მათი ნაწარმოებები ეპოქის სრულფასოვან ძეგლებს წარმოადგენს.

საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის პროცესში წამოჭრილმა ახალმა მოთხოვნილებებმა განაპირობა ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირება, რომლის ქვედა ქრონოლოგიური მიჯნა IX—X საუკუნეებით განისაზღვრება. ამ ხანაში ქარ-

⁴⁷ ბერთუბნის მონასტრის ტერიტორიაზე გამოვლინდა XII საუკუნეზე აღრეული ხანის ეკლესია-სამლოცველოები, რაც იმაზე მიკვირვებებს, რომ ამ სამონასტრო განშტოებას უფრო აღრე ჩაყრია საფუძველი.

⁴⁸ Г. Н. Ч у р н и а ш в и л и, დასახ. ნაშრ., გვ. 94, 85, 96.

⁴⁹ დღესა სამშაბათსა წმ. აღდგომისასა შესხმა და მოთხრობა ლუაწლთა და ენებათა წმიდათა ღირსთა მოწამეთა გარეკისისათა, ს ა ბ ი ნ ი ი, საქართველოს სამოთხე, 1882, გვ. 568—579.

თველ წმინდანთა შექმნის აუცილებლობა იმდენად მნიშვნელოვანი ყოფილა, რომ მათ რიცხვში იმ დროს ქართული საეკლესიო მსოფლმხედველობისათვის სრულიად შეუწყნარებელი რელიგიური მიმართულების მოღვაწენი — მონოფიზიტებიც კი იკავებენ ადგილს. მათი რელიგიური მრწამსი კი საგანგებოდ მიუჩქმალავთ ესენი არიან ე. წ. „ათსამეტკი ასურელი მამები“, მათ შორის დავით გარეჯელიც. ამ მოღვაწის ცხოვრების ამსახველი თემატიკური კომპოზიციები უნდა განვიხილოთ როგორც ეროვნულ წმინდანთა ინსტიტუტის პროდუქტი. მოხატულობათა ერთ ნაწილზე მკაფიოდ მოჩანს დავითის ეროვნულ წმინდანად წარმოდგენის ცდები, რომელიც სახარების პერსონაჟებთან გაწონასწორების ტენდენციებს აქედანგებს. წმინდანის ცხოვრების სასწაულებრივ ასპექტში წარმოდგენის ასეთმა მიზანდასახულობამ, აგრეთვე მისი სტილისა და იკონოგრაფიის თავისებურებებმა შესაძლებლობა მოგვცა ამ ნიშნებით დაგვეკუთვინა ისინი და გამოგვეყო ადრეული ხანის ის მხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც ან სრულიად არ შეიცავენ მოღვაწის ცხოვრების სასწაულებრივ ელემენტებს, ან მეტად გაუბედავი და სუსტი სახით ამჟღავნებენ ასეთ ტენდენციებს. აღნიშნულ ძეგლთა ქრონოლოგიურად განსაზღვრის და მათი დაჯგუფების ეს მეთოდი სწორად მიგვაჩნია, რადგან იგი გამომდინარეობს ქვეყნის განვითარების შედეგად წარმოქმნილი იმ მოთხოვნილებებიდან, რამაც დიდად განსაზღვრა იმდროინდელი ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ახალი გეზი.

ნარკვევი შედგება შესავალი ნაწილისა და ოთხი თავისაგან. პირველ თავში განხილულია დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ის ნაწარმოებები, რომლებსაც მისი სტილისტური და იკონოგრაფიული ნიშნებით, აგრეთვე, თემის იდეის თავისებური გააზრებით ცალკე კგუფად გამოვყოფთ და გარეჯელის ციკლის საწყის ეტაპად მივიჩნევთ.

მეორე თავი ეთმობა დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ მხატვრულ ნაწარმოებთა სასწაულებრივ ასპექტში განხილულ რედაქციებს. აქ ვაერთიანებთ დავით გარეჯელის ციკლის როგორც მონუმენტური მხატვრობის, ისე ქვაზე კვეთილი რელიეფის იმ მხატვრულ ნაწარმოებებს, რომლებიც საზოგადოებრივი განვითარების გარკვეულ ეტაპზე წარმოქმნილ ეროვნულ წმინდანთა ინსტიტუტის მოთხოვნილებებს აკმაყოფილებენ.

მესამე თავში განვიხილავთ გვიან ფეოდალური ხანის და ფეოდალური ურთიერთობის რღვევის პერიოდის დავითის ცხოვრების ამსახველ მხატვრულ ნაწარმოებებს.

მეოთხე თავი დავით გარეჯელის განცალკევებულ გამოსახულებებს მიეძღვნება. დასკვნითი ნაწილი აჯამებს კვლევის შედეგებს.

პირველი ტაქტი

დავით ბარბაქაძის
ცხოვრების ციკლის
ფორმირების ხანა

1. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღვთისმშობლის თავდაპირველი მხატვრობა ღვთისმშობლის ცხოვრების ამსახველი ციკლით

დავით გარეჯის მრავალმთის ერთ-ერთი მონასტრის — უდაბნოს მრავალრიცხოვანი ეკლესია — სენაკები გამოკვეთილია ძირითადი სამონასტრო ცენტრის, ლავრის სამხრეთ-დასავლეთით აღმართულ კლდის სამხრეთის ფერდზე (ტაბ. III, 2). ქედის თხემიდან იშლება ორი განსხვავებული ხასიათის ლანდშაფტი — ჩრდილო-აღმოსავლეთით მოწითალო და მომწვანო-მოცისფრო ბორცვებისა, რაც ლავრის შემოგარენს წარმოადგენს და სამხრეთ-დასავლეთით — ყარაიას ველის ფართო საძოვრებისა, დახერგილი მონაცრისფრო-მოყვითალო მთაგრებილებითა და პატარა გორაკებით. უდაბნოს სამონასტრო ანსამბლი კლდის ზედა ქანშია გამოკვეთილი. ცენტრალურ ნაწილზე მოთავსებულია ღვთისმშობლის სახელობის კლდეში ნაკვეთი მთავარი ეკლესია, რომელსაც ჩრდილოეთით უკავშირდება საღვთისმშობლის, სამი ფართო თაიანი კართი. მთავარი ეკლესია ნახევრად კლდეში ნაკვეთი ყოფილა¹. მისი სამხრეთ-აღმოსავლეთი ნაწილი მთლიანად ჩამორღვეულა და ქვეშ დაუტანია მასზე არსებული მოხატულობა². ჩრდილოეთის კედელზე წარმოდგენილია დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სამი სიუჟეტი (სურ. 10, ტაბ. X, XI, XIII). მათ მეორე თავში შეეხებით. ამჯერად განვიხილავთ მთავარი ეკლესიის საღვთისმშობლის მოხატულობის იმ უძველეს ფენას, რომლის ერთი ნაწილი დავით გარეჯელის ცხოვრებას ასახავს.

უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღვთისმშობლის საკმაოდ მაღალსა და ფართო ნაგებობას წარმოადგენს. მისი აღმოსავლეთი ნაწილი, რაც ტრადიციულად მომრგვალებული აფსიდისათვის არის განკუთვნილი, სიბრტყით ფორმდება, ხოლო კონქი — ოდნავი მოხრით აღინიშნება. საღვთისმშობლის იატაკის დონიდან შემადგენელი, საკმაოდ განიერი და მაღალი ხარისხი შემოუყვება, რომლის აღმოსავლეთი ნაწილი აფსიდთან ერთი საფეხურიითაა შემადგენელი. ეკლესიის საღვთისმშობლის კედლები და ბრტყელი ქერი მოხატული ყოფილა მთლიანად.

მხატვრობა პირველად გამოაქვეყნა აკად. შ. ა. მ. ი. რ. ა. ნ. ა. შ. ე. ლ. შ. ა. და გამოყო მოხატულობის სამი სხვადასხვა ხანის ფენა, მათი შესრულების დრო კი IX, XIII, XIV საუკუნეებით განსაზღვრა³.

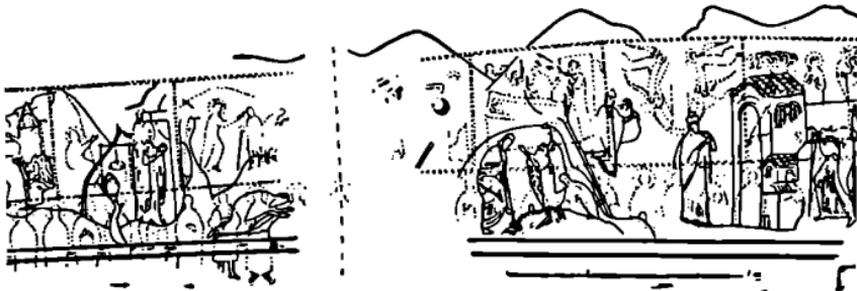
ჩვენ მხატვრობის პირველ ფენაზე შევჩერდებით, რადგან, როგორც ქვევით შევეცდებით ვაჩვენოთ, სწორედ აქ არის წარმოდგენილი დავით გარეჯ-

¹ შ. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи I, Тбилиси, 1957, გვ. 43.

² 1967 წელს აღინიშნული სამონასტრო კომპლექსი გაწმინდა სამეცნიერო საარქიტექტო სახელისნომ. სამუშაოთ, აქ წარმოებული სამუშაოები სთავადასოვნად დონეზე არ იყო ჩატარებული.

³ Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 44 — 47.

ლის ცხოვრების ამსახველი ყველაზე ადრეული ხანის ნაწარმოები. ყურადღებას იქცევს მოხატულობის განაწილების სქემა. თავდაპირველი მხატვრობით შემკული ყოფილა ინტერიერის მხოლოდ ცალკეული მონაკვეთი: აფაიდი, ჩრდილოეთის კედლის აღმოსავლეთ და დასავლეთ მონაკვეთები (რომელთა შორის კედელი მოუხატავია), დასავლეთის კედელი მთლიანად, და რამდენადაც მეორე ზედა ფენის მოხატულობის ქვეშ გაირჩევა, სამხრეთის კედლის მხოლოდ აღმოსავლეთი და დასავლეთი ნაწილები. კომპოზიციები მოთავსებულია კედლის მხოლოდ ზედა ნაწილზე. ამავე დროს კედლები ერთ სიმაღლეზე არ არის მოხატული. იკონოგრაფიულ სქემათა ასეთი განაწილება დამახასიათებელია ადრეული ხანის მხატვრობის ნიმუშებისათვის. პირველი პერიოდის მხატვრობა შესრულებულია *al fresco*-ს ტექნიკით. აფსიდში დატულია მხატვრობის უძველესი ფენა, სადაც გამოსახულია „ვედრების“ საზეიმო კომპოზიცია (ტაბ. V, 1). მაცხოვარი გამოსახულია ფეხზე მდგომი. მარჯვენა ხელი ზევით აქვს აღმართული კურთხევის ნიშნად, მარცხენა ხელში გადაშლილი წიგნი უჭირავს. შემოსილია წითელი კვართით და მუქი ლურჯი ჰიმეტიონით მაყურებლისაგან მარცხნივ ღვთისმშობელია ვედრების ტრადიციულ პოზაში, შემოსილი მუქი მოწითალო მაფორიუმითა და ცისფერი სტოლით, მარჯვნივ, ასევე ვედრების პოზაში, წარმოდგენილია წინამორბედი. მაცხოვრის ორივე მხარეს გაირჩევა ქვრებიმების ფრთების ზედა ნაწილები. აკად. შ. ამირანაშვილის დაკვირვებით, აღნიშნული კომპოზიცია გადაწერილია მეორე პერიოდის მხატვრობის ფერწერულ მანერაში, რომლის დროსაც მაცხოვარი გამოუსახავთ „საყდარზე“ მჯდომი. დროთა განმავლობაში ზედა ფენის საღებავები (*secco*) ჩამოცვენილა და კომპოზიცია ამჟამად თითქმის მისი თავდაპირველი სახითაა დატული⁴. მხატვრობის თავდაპირველ ფენას ეკუთვნის ცეცხლოვან ეტლზე წარმოდგენილი ელია



სურ. 1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღებავებს თავდაპირველი და მეორე პერიოდის მოხატულობათა სქემა.

წინასწარმეტყველი, გამოსახული ჩრდილოეთის კედლის აღმოსავლეთ ნაწილზე⁵.

პლაფონზე გაირჩევა თავდაპირველი იკონოგრაფიული სქემა. დასავლეთით, მთელ სიბრტყეზე განაწილებულია მონუმენტური ტეტრაპორტები. აქვე მოთავსებულია წარწერა: *ԲՐԻՍ ԲՐԻՍ ԲՐԻՍ...* (წმიდა არს წმიდა არს წმიდა არს [უფალი საბაოთ]).

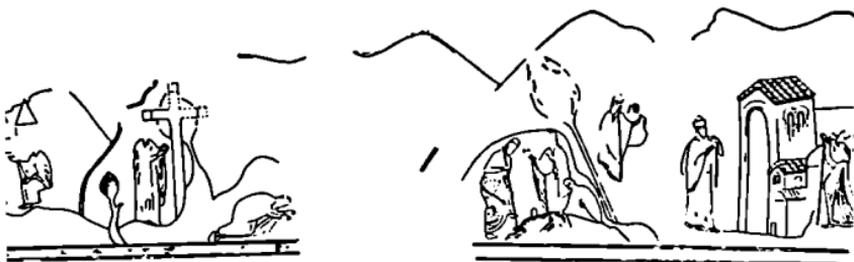
მხატვრობის უძველეს ფენას მიეკუთვნება დავით გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტებიც. ეს კომპოზიციები მოთავსებულია დასავლეთის კედლის მთელ

⁴ Ш. Я. Амрамашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 44.

⁵ იქვე, გვ. 45.

სიბრტყეზე და ჩრდილოეთის კედლის თითქმის ნახევარზე* (სურ. 2, ტაბ. V, 2, VI, VII, VIII, IX). XIII საუკუნეში თავდაპირველი მოხატულობა კირის თხელი ხანარით დაუფარავთ და ახლად მოუხატავთ. აქედან ჩრდილოეთის კედელზე წარმოდგენილი სიუჟეტები მეორე პერიოდის მოხატულობის, წმიდანინოს ცხოვრებისადმი მიძღვნილი (სურ. 1, ტაბ. VII, 1, VIII, 1, IX, 1). აღნიშნული კომპოზიციები კედლის ზედა ნაწილზეა მოთავსებული და ფარავს ქვედა ფენის მხატვრობის — დავით გარეჯელის ცხოვრების ამასველი საუფეტების ერთ ნაწილს. კომპოზიციები მარჯნიდან მარცხნივ შემდეგი თანმიმდევრობითაა წარმოდგენილი: „ღვთისმშობლის გამოცხადება წმ. ნინოსთან“, „სვეტიცხოვლის სასწაულებრივი აღმართვა“, „უფლისწულ რევის განკურნების სასწაული“⁷. მეოთხე კომპოზიცია დაზიანებულია და აღარ გაირჩევა. დასავლეთის კედელზე, მარცხნიდან მარჯნივ, მეორე პერიოდის მხატვრობის შემდეგი კომპოზიციებია წარმოდგენილი: „ლაზარეს აღდგინება“, „ქრისტე და სამარტელა ქალი“, „ბრმის განკურნება“. ჩრდილოეთის, სამხრეთისა და დასავლეთის კედლების ქვედა რეგისტრზე მთელი ტანით გამოსახულნი არიან წმიდა მოღვაწენი. მხატვრობის ამავე ფენას ეკუთვნის „ვედრების“ ორივე მხარეს გამოსახული ანგელოზთა დასი და ქერის მხატვრობა მთლიანად, რომლის აღმოსავლეთ მონაკვეთზე წარმოდგენილია ოთხი ანგელოზით ამალღებულ მედალიონში გამოსახული „საყდარი განმზადებული“. დასავლეთი ნაწილი გუმბათიანი ტაძრის სქემას იმეორებს: ცენტრში გამოსახულია წრეში ჩაწერილი ჭვარი, რომელსაც ოთხი ანგელოზი ამალღებს. ჭვრიდან თანაბარ მანძილზე მოთავსებულია ოთხი მედალიონი, წელამდე გამოსახული მახარებლებით. აქედან სამხრეთ-დასავლეთით მყოფ მახარებლის წარწერა გაირჩევა ზღაღც (ლუკა). მხატვრობის ამ ფენას აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ე ი ლ ი 1272 — 1289 წლებით განსაზღვრავს⁸.

შედარებით გვიანი ხანისა სამხრეთის კედლის მხატვრობა, რომელიც წინა ორი სხვადასხვა დროის მხატვრობისაგან განსხვავდება სტილითა და მანერით.



სურ. 2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღიაკენეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის სქემა.

უნდა აღინიშნოს, რომ აქაც შეიმჩნევა მხატვრობის ქვედა, აღრეული ფენის ნიშნები.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემების განვითარება იწყებს: დასავლეთის კედლიდან, მარცხნიდან მარჯნივ მიმართულებით და მთავრდება: ჩრდილოეთის კედელზე (სურ. 2). კომპოზიციები მოჩარჩოების გარეშეა დერთ მთლიან მხატვრულ ზოლად აღიქმება.

⁶ შ. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46—47.

⁷ იქვე, გვ. 52—53.

⁸ იქვე, გვ. 57.

პირველი კომპოზიცია, რომელიც დასავლეთის კედლის სამხრეთ ნაწილზეა მოთავსებული, ყველაზე მეტადაა დაზიანებული⁹. მოხერხდა მხოლოდ კომპოზიციის ძირითადი სქემის გარკვევა. აქ წარმოდგენილია ერთმანეთს პირისპირ მჯდომი ორი სასულიერო პირი (სურ. 3, ტაბ. V, 2, VI, 2). მარცხენა ფიგურა ერთი შესაძლებელი მარჯვნივ მიბრუნებითაა გამოსახული, მარჯვენა ხელი მოხლზე უდევს, მარცხენა ხელი ლუყაზე მიუდევს, ოდნავ წინ არის წახრილი და მის საპირისპიროდ მჯდომ პირს ყურადღებით უსმენს. მარცხნივ გამოსახული ფიგურა სამონაზვნო კაბით და მოსასხამითაა შემოსილი, თავზე ბერის კუნკული ახურავს, ფეხებზე წვეტიანი ფეხსაცმელი აცვია. სახიდან გაირჩევა მოკლე, ბოლოში ორად გაყოფილი წვერი. ხეუული თმა მხრებზე ეფინება. მეორე, ერთი შესაძლებელი მარცხნივ მიბრუნებული ფიგურა, უფრო მეტადაა დაზიანებული. მისი სამოსი ისეთივეა, როგორც მარცხნივ მჯდომი ფიგურისა. თავი მთლიანად დაზიანებულია, გაირჩევა მხოლოდ წაწვეტებული წვერი. ამდენად, მის თავსაბურავზე ვერაფერს ვიტყვით. მარცხენა ხელში წინა უკირავს, რომელიც მუხლზე უდევს, მარჯვენა წინ აქვს გაწვდილი და მის წინაშე მორჩილად მჯდომ პირს ესაუბრება თუ სიტყვით მიმართავს. მასაც წვეტიანი ფეხსაცმელი აცვია. აღნიშნული ფიგურების უკან გაირჩევა დაკბალული ფორმის პატარა მასივი, რომლის მარცხენა მხარეს პატარა ზომის გამოქვაბულია გამოსახული ოთხკუთხედი ფორმის შესასვლელით. მარჯვენა მხარეს გარკვევით მოჩანს გუმბათიანი ნაგებობის ზედა ნაწილი, ხოლო მკრთალად — ეკლესიის სახურავის ერთი ფერდი. აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ე ი ლ ი ს განმარტებით, აღნიშნული კომპოზიციის პერსონაჟები დავით გარეჯელი და მისი მოწაფე ლუკიანეა.¹⁰

მომდევნო კომპოზიციებში დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები წარმოდგენილია გარეჯის სამონასტრო ცენტრის პირობითად გამომსახველი მონუმენტური მთების ფონზე, რომელსაც პირველ პლანზე გასდევს მრავალმთის აღმნიშვნელი მთების ტეხილი ზოლი (სურ. 2). მეორე კომპოზიცია მონასტრის წიაღში მომხდარ ვითარებას ასახავს¹¹ (სურ. 4, ტაბ. VI, 3). მთაგრებილის მარჯვენა ნაწილი ქარაფოვან კლდეზე აღმართული მონუმენტური ხით მთავრდება, მის წინ დიდი ზომის ჭვარია აღმართული. ჭვარის მკლავების კიდურა მონაკვეთები თეთრი საღებავითაა დაფარული. იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მხატვარი ლითონით (ვერცხლი?) შექმნილ ჭვარს გამოსახავს. წინა პლანზე პატარა ზომის ხეა გამოსახული. მონუმენტური ჭვარის წინაშე, ორ ხეს შორის, დგას დავით გარეჯელი, ერთი შესაძლებელი მარჯვნივ მიბრუნებით. წინ გაწვდილი ხელებით გადაშლილი წიგნი უკირავს. მოსავს გრძელი სამონაზვნო სამოსი და მონაცრისფრო მოსასხამი. გამოსახულების თავი აღარ გაირჩევა. მკრთალად მოჩანს მოკლე წაწვეტებული წვერი. გამოსახულების ფერადონებდღიან გაირჩევა წიგნის ყავისფერი ყდა, მონაცრისფრო მოსასხამი და მარჯვენა ხელის მტევნის მოყვითალო ტონი. სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული კომპოზიცია ზოგადად არის განმარტებული¹².

შემდეგი სიუჟეტი მოთავსებულია დასავლეთის კედლის ჩრდილოეთ მო-

⁹ აღნიშნულ კომპოზიციას ფარავს მეორე პერიოდის მხატვრობა „ლაზარეს აღდგენა“ და წმიდანთა რამდენიმე ფიგურა (სურ. 1, ტაბ. V, 2).

¹⁰ Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

¹¹ კომპოზიციის ფარავს მეორე პერიოდის მხატვრობა — „ქრისტე და სამარტელი ღვთაება“ და წმიდანთა რამდენიმე გამოსახულება (სურ. 1, ტაბ. V, 2).

¹² Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

ნაკვეთზე. მეორე პერიოდის მხატვრობას ეს კომპოზიცია მთლიანად დაუფარავს¹². შესაძლო ხდება მხოლოდ ძირითადი იკონოგრაფიული სქემის გარკვევა. წინა პლანზე გამოსახულია მუხლმოყრილი ბერი, რომელიც სახით მარჯვენა მიბრუნებული (ტაბ. V, 2). ხელები დაბლა, მიწისაყენ აქვს წინ გაწვილი და ვედრებასა თუ ლოცვის გამოხატავს. შემოსილია გრძელი სამონაზვნო სამოსით და გრძელი მოსასხამით. სამოსის ბოლოზე მოჩანს ქობის ფართო ზოლი. მუხლმოყრილი ბერი შუახნისაა. გამოსახულია კისერზე დაფენილი გრძელი ხევეული თმითა და ბოლოში მომრგვალებული გრძელი წვერით. აღნიშნული პირია მონუმენტური მთების ფონზე კი არ არის გამოსახული, როგორც ამას კომპოზიციათა ძირითად ნაწილზე ვხვდებით, არამედ მრავალმთის პირობითად აღმნიშვნელი მთების ზოლის წინ, იმ სიბრტყეზე, რომელზეც დაკით გარეგნის ლოცვის კომპოზიციაში შემავალი მცირე ზომის ხეა აღმართული (სურ. 2, 4). აკად. შ. ამირანაშვილის განმარტებით, ამ კომპოზიციაში ასახულია მწარე წყლის ტბალად გადაქცევის სასწაული¹⁴.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი გრძელდება ჩრდილოეთის კედელზე, რომლის დასავლეთ ნაწილზე ერთ-ერთი ყველაზე საზეიმო ელფერის კომპოზიციაა წარმოდგენილი. პერსონაჟები მონუმენტურ მთაში გამოკვეთილი გამოქვაბულის ღია ფერის ფონზე არიან მოთავსებული¹⁵ (სურ. 5, ტაბ. VII, 1). დავით გარეჯელი მთელი ტანით დგას en face, ორივე ხელი მარცხნივ აქვს გაწვილი ვედრებისა თუ ლოცვის ნიშნად. შემოსილია ღია ფერის სამონაზვნო საძოსით, მონაცრისფრო გრძელი მოსასხამითა და კაბით. თავზე ახურავს ფართო ქობაშემოვლებული მაღალი ქუდი, რომლის ზედა ნაწილი პატარა წვეტით ბოლოვდება. ქუდის ფერი აღარ გაირჩევა. ჩანს, რომ ქობა თეთრი ან ღია ფერის ყოფილა. მისი ზედა ნაწილი კი თითქოს მოყაყისფროა. სახიდან გაირჩევა მოკლე წაწვეტებული წვერი და თმის ერთი ნაწილი. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე ერთი მესამედით მარჯვნივ მიბრუნებით გამოსახულია ახალგაზრდა ბერი. ორივე ხელით უჭირავს ბარი, ოდნავ წინ წახრილია და მიწას ბარავს, აცვია გრძელი სამონაზვნო სამოსი. თავზე ახურავს ბერის მოწითალო-მოაგურისფრო კუნკული. მისი სახის ოვალი ორად გაყოფილი, მოკლე, მუქი წვერით ბოლოვდება. ხშირი ხევეული თმა კისერზე აქვს დაფენილი (სურ. 7. I. ტაბ. VII, 2). ფიგურა შედარებით კარგადაა აგებული. ბარის ერთი ნაწილი ლურჯი ტონითაა აღნიშნული. ბერი, რომელსაც დავითის მოწაფედ — ლუკიანედ მივჩინევთ, მის წინ აღმართული კლდის მასივის წინ მიწას თხრის თუ ბარავს, საიდანაც ოთხი ტალღოვანი ხაზი მოედინება. ეს ტალღოვანი ხაზები მიემართება მაყურებლისაგან მარჯვნიდან მარცხნივ და წინ ჩაუვლის პირველ პლანად ჩვენ მიერ უკვე აღწერილ ყველა კომპოზიციას. დავით გარეჯელის ფიგურიდან მარცხნივ მუხლმოყრილი პირია გამოსახული სამი მეოთხედით მარცხნივ მიბრუნებით. მარჯვენა ხელი წინ აქვს გაწვილი, დაახლოებით ბარის პირის დონეზე, მარცხენა ხელში წიგნი უჭირავს. შუახნისაა, გამოსახულია წვერითა და შეთხლებული თმით, რომლის მხოლოდ პატარა ზოლიდა მოჩანს ყურის ასწვრივ. გაირჩევა თვალბის მოგრძო ოვალი, წარბებისა და ცხვირის მოხაზულობა (სურ. 7, II, ტაბ. VII, 3). ეს პირი სრულიად დამოუკიდებელი.

¹² გამოსახულებას ფარავს მეორე პერიოდის მხატვრობა „ბრძნის განკურნება“ და წმიდანთა რამდენიმე ფიგურა (სურ. 1, ტაბ. V, 2).

¹⁴ Ш. Я. Амриана швили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

¹⁵ მეორე პერიოდის მხატვრობა — „უფლისწულ რევის განკურნება“, „სვეტიცხოვლის“ სასწაულებრივი აღმართვა“ და წმიდანთა რამდენიმე ფიგურა, ფარავს მოხატულობის ძველი ფენის (სურ. 1, ტაბ. VII, 1).

განცალკევებული კლდის წაწვეტებული მასივის უკან არის გამოსახული (სურ. 5, ტაბ. VII, 1, 3). აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით, ამ კომპოზიციაში დავით გარეჯელია გამოსახული, იგი ლუკიანეს საქმიანობას აკურთხებს. მარჯვნივ მოთავსებული პირი, მკვლევარის აზრით, ისევ ლუკიანეა, რომელიც ბალახის ძირებს ავაროებს ბერების საკვებად. მკვლევარი ამ მოსაზრებას განამტკიცებს გამოსახულების მახლობლად არსებული ორსტრიქონიანი წარწერით, სადაც ლუკიანეს სახელს კითხულობს¹⁶.

შემდეგი კომპოზიცია იმ მთის მარჯვენა კალთაზეა მოთავსებული, რომლის ფონზე ზემოაღწერილი კომპოზიციის პერსონაჟებია გამოსახული (სურ. 3, ტაბ. VIII, 1). მეორე პერიოდის მხატვრობას თავდაპირველი ფენა თითქმის მთლიანად დაუფარავს¹⁷, რის გამოც მისი გარჩევა ძნელდება. აკად. შ. ამირანაშვილი კომპოზიციის მხოლოდ ერთ ნაწილს არკვევს¹⁸. ჩვენ შევძელით კომპოზიციის მხოლოდ ზოგადი სქემის დადგენა. აქ გაირჩევა ორი ფიგურა. წინა პლანზე დაყენებული პირი, იკონოგრაფიულად, დავით გარეჯელია. იგი გამოსახულია სამი მეოთხედით მარჯვნივ მიბრუნებით, მარჯვენა ხელში კვირთხი უჭირავს, მარცხენა ხელი წინ აქვს გაწვდილი, მაყურებლისაგან მარჯვნივ გამოსახული იერუსალიმის მიმართულებით, რომელიც ბოლო კომპოზიციაშია ჩართული; გარეჯის მთის ფერდობიდან დაბლა ეშვება და იერუსალიმისაკენ მიემართება. თავი მარცხნივ აქვს მიბრუნებული და გარეჯის მონასტრებს გაჰყურებს. დავითის სახე თითქმის მთლიანად დაზიანებულია. გაირჩევა თვალის, წარბების, აგრეთვე, მკერდზე დაფენილი წაწვეტებული წვერის კვალი. თავზე ქობაშემოვლებული კონუსისებური ფორმის მალაქი ქული ახურავს. შემოსილია გრძელი სამონაზვნო სამოსით და ფართო ქობაშემოვლებული მოსახამიით¹⁹.

მეორე პირი მუხლმოყრილია და სახით მარცხნივ, გარეჯის მონასტრებისაკენ არის მიმართული. თავი ოდნავ ზევით აქვს აწეული, ხელები წინ გაწვდილი — ლოცვისა თუ ვედრების ნიშნად. ახალგაზრდაა, მხრებზე ხშირი ხვეული თმა ეფინება. გაირჩევა მოკლე წვერი, რომლის ქვედა ნაწილს მხარის აღმნიშვნელი ხაზი ფარავს²⁰. აღნიშნულ პირს ლუკიანედ მივიჩნევთ. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე მალაქი ხეა აღმართული. მის წინ (ხეცა და დავით გარეჯელს შორის) თეთრი საღებავით შესრულებულია ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. აღნიშნული წარწერა მეორე პერიოდის მხატვრობას მიეკუთვნება. სამეცნიერო ლიტერატურაში იგი პირველი პერიოდის მონატურლობის სინქრონულად იყო მიჩნეული²¹.

ბოლო, საკმაოდ დაზიანებული კომპოზიცია, ჩრდილოეთის კედლის ცენტრალურ ნაწილზეა მოთავსებული (სურ. 9, ტაბ. IX, 1). მეორე პერიოდის მხატვრობის ჩამოცვენილი საღებავის ქვეშ გაირჩევა ოხრის ტონით მოხატული მკრთა-

¹⁶ Ш. Я. Ампрнашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

¹⁷ აქ მეორე პერიოდის მხატვრის „სუბტიცხოვლის სასწაულებრივი აღმართვა“ გამოუსახავს. „უფლისწულ რევის განკურნების სასწაული“ ჩვენი კომპოზიციის მხოლოდ შიგნით ნაწილს ფარავს. ქვედა რეჯისტრზე წმიდანთა რამდენიმე გამოსახულება მოთავსებული (სურ. 1, ტაბ. VIII, 1).

¹⁸ Ш. Я. Ампрнашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

¹⁹ ინტერაქტიული სხეულებით განათებამ საშუალება მოგვცა მოგვეჩინა ამ კომპოზიციის ფოტოფიქსირება. ტაბულეზში ჩაერთეთ მისი პოზიტიური და ნეგატიური ანაბეჭდები, რადგან საღებავის აყარდნის გამო დღეისათვის დავითისა და ლუკიანეს გამოსახულებანი ნეგატიურის შთაბეჭდილებას ტოვებენ (თეთრი თვალ-წარბი, თმა და ა. შ.) ნეგატიური გამოსახულება მის თავდაპირველ სახეზე გვიქმნის წარმოდგენას (ტაბ. VIII, 2, 3).

²⁰ ამის გამო არ გაირჩევა, ჰქონდა თუ არა ლუკიანეს წვერი შუაზე გაუყოფილი.

²¹ Ш. Я. Ампрнашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

ლი კონტრები²². კოშკის ფორმის არქიტექტურული ნაგებობის კარიბჭის წინ მთელი ტანით დგას დავით გარეჯელი, სამი მეოთხედით მარჯვნივ მიბრუნებით. შემოსილია ისეთივე ქობაშემოვლებული სამოსითა და წვეტიანი ქუდით, როგორითაც წინა კომპოზიციაში წარმოდგენილი (სურ. 8). სახიდან გაირჩევა წაწვეტილებული წვერი, მარჯვენა ხელში უჭირავს კვერთხი, ხოლო მარცხენათა ზურგზე მოკიდებული ტომრის მსგავსი საგანი. არქიტექტურული ნაგებობა, რაც იერუსალიმის სქემატურ გამოსახულებას წარმოადგენს, ორი მაღალი კოშკისა და მათ შორის აღმართული ყრუ კედლისაგან შედგება. წინა კოშკის ფასადი მაღალი, ფრონტონის ფუძემდებ აზიდული თალიანი კარიბჭით არის გაფორმებული, რომელიც ქალაქის ერთ-ერთ შესასვლელს აღნიშნავს. კოშკის მეორე ფასადი შეწყვილებული სარკმლით ფორმდება. კოშკის წინ, ქალაქის წიაღში, ზეახიდული მაღალი პროპორციების მქონე დარბაზული ტიპის ეკლესია არის გამოსახული, რომლის წინ გუმბათიანი ნაგებობა გაირჩევა. როგორც ქალაქის კარიბჭე, ასევე დარბაზული ტიპის ეკლესია ფრონტონით არის გაფორმებული და გადახურულია ბრტყელი, ზოლომომრგვალებული კრამიტით. კარიბჭის საპირისპიროდ, მარჯვნივ, აღმართულია მეორე, მაღალი კოშკისმაგვარი ნაგებობა, რომელიც ყრუ კედლით უკავშირდება კარიბჭის დასავლეთ კედელს.

კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე გამოსახულია ორი ფიგურა ერთი მესამედით მარცხნივ, დავით გარეჯელისავე მიბრუნებით. წინა ფიგურას უხეხი სპოსის კალთის მთელ სიგანეზე აქვს გადადგმული და მკვეთრი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის. გამოსახულების თავი მთლიანად დაზიანებულია. აღნიშნული პირი შემოსილია გრძელი სამონაზვნო სამოსითა და მოსასხამით. მარცხენა ხელი წინ აქვს გაწვდილი დავითის მიმართულებით, მარჯვენაში კვერთხი უჭირავს. მის ზურგს უკან მდგარი მეორე პირიც მარცხნივ ერთი მესამედით მიბრუნებითაა გამოსახული. წინა ფიგურისაგან განსხვავებით იგი სტატიკურია. თავი უკან აქვს გადაწეული, ზე აუზიდავს წარბები და შეუფოთებას გამოხატავს. მარცხენა ხელი წინ აქვს გაწვდილი და საჩვენებელი თითით მიუთითებს, ხოლო ზეაღმართული მარჯვენა ხელი ანიშნებს დავით გარეჯელს, რომ შეჩერდეს. შუახნისაა, მოკლე წვერი ყელის არეზე ეფინება, შემოსილია გრძელი სამონაზვნო ღია ფერის სამოსით, წელზე წვრილი ზონარი აქვს შემოკერული.

აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით, ეს სიუჟეტი დავით გარეჯელის იერუშალიმში მოგზაურობას ასახავს, კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე გამოსახულია დავით გარეჯელი, ხოლო მარჯვნივ კვლავ დავით გარეჯელი და მისი ერთ-ერთი მოწაფე²³.

აღნიშნულ მხატვრობაზე მუშაობის დროს ჩვენ მიერ მოპოვებული მასალები საშუალებას გვაძლევს რამდენადმე სხვაგვარად განვმარტოთ ამ ციკლს ზოგიერთი კომპოზიცია.

უდაბნოს მთავარი ეკლესიის საღიაკენეს უძველესი მოხატულობა, სტილისტური და იკონოგრაფიული ნიშნებით, ახლოს დგას ქრისტიანული აღმოსავლეთის ქვეყნებში აღრეული ხანის მოხატულობათა ნიმუშებთან. სახარების თემატურ კომპოზიციებათა იკონოგრაფიული სქემები სირია-პალესტინის სამხატვრო წრეებში შემუშავდა, და როგორც მიღებულად ითვლება სამეცნიერო

²² აქ მეორე პერიოდის მხატვრობაში წარმოდგენილია კომპოზიცია „ღვთისმშობლის გამოსახულება“ წმ. ნინოსთან“ (ყურ. კ. ტაბ. IX, 1).

²³ III. Я. Амрнанашидзе, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

ლიტერატურაში, საფუძვლად დაედო ქრისტიანული ქვეყნების სახვითი ხელოვნების იკონოგრაფიას.

ადრე ფეოდალური ხანის ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარებაში მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სირია-პალესტინასთან და ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა მოწინავე ქვეყნებთან მკიდრო კულტურულმა ურთიერთობამ. ასეთი ურთიერთობები ბუნებრივად იყო ქრისტიანული იკონოგრაფიის ფუძემდებლური ქვეყნების გავლენა ქართულ ხელოვნებაზე. თუმცა, უნდა აღინიშნოს, რომ ასეთი გავლენა ცალმხრივ ხასიათს ატარებდა. ქართველი მხატვრები შემოქმედებითად ითვისებდნენ მოწინავე ქრისტიანული ქვეყნების მხატვრულ შემკვიდრებას, რაც იმაში გამოიხატებოდა, რომ მათი ნაწარმოებები მკაფიო ინდივიდუალობით ხასიათდებიან და მკვეთრად გამოსახულ ეროვნულ იერს ატარებენ. ეფიქრობ, ამის საფუძველს წარმოადგენდა ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების ქმედითობა. ეს უნდა იყოს ერთ-ერთი საფუძველთაგანიც საქართველოში არაერთგვაროვანი სამხატვრო კერების არსებობისაც, რომლებიც მკაფიოდ ავლენენ თავის ინდივიდუალურ სახეს. ცხადია, ქართულ სამხატვრო სკოლებში ეროვნული ტრადიციების ქმედითობის გარეშე ვერც თვისობრივად ახალი ეროვნული იკონოგრაფია წარმოიქმნებოდა. ასეთი ისტორიული საფუძველების გარეშე ვერც დავით გარეჯელის ციკლი შეიქმნებოდა, მით უმეტეს, რომ მხატვარს თვითონ უნდა შეექმნა ამ თემის იკონოგრაფიული სქემები და პერსონაჟთა ტიპაჟები. უდაბნოს მთავარი ეკლესიის სადაცკენს მოხატულობას პირველ ფენაზე დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ადრეული ხანის ნაწარმოებია დატული. ამდენად, იზრდება კიდევ ინტერესი მისადმი, რადგან მასში უნდა ჩანდეს ამ თემის საწყისები, მისი ფორმირების ადრეული ეტაპი.

როგორც ზევით აღვწერთ, დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ციკლი კედლის ორ სიბრტყეზეა მოთავსებული, რომელიც ერთ უწყვეტ მხატვრულ ზოლს წარმოქმნის (სურ. 2). მოჩარჩოების გარეშე კომპოზიციათა ლენტისებურად გაშლა შემუშავდა ქრისტიანული აღმოსავლეთის ქვეყნების სამხატვრო წრეებში. ადრეული ხანის სახვითი ხელოვნების ძეგლებში სხვადასხვა თემა შემქონებულად, ერთმანეთის გვერდით გამოისახებოდა, შემდეგ, კომპოზიციები ერთმანეთისაგან ან ცალკე ჯგუფებად გამოიყოფოდა, ან არქიტექტურული ნაგებობითა თუ პეიზაჟის (მთა, ხე, კლდე და სხვ.) ჩართვით ნაწევრდებოდა²⁴.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემატური კომპოზიციების განლაგება იმ მხატვრულ ხერხს მოგვაგონებს, სადაც პეიზაჟი და არქიტექტურული ნაგებობა კომპოზიციათა მთლიანი ზოლის დამანაწევრებელია. გარდა ამისა, ჩვენს მხატვრობაში გვხვდება თემის ჯგუფური გამოყოფაც, კერძოდ, პირველსა და ბოლოს წინა კომპოზიციებში²⁵. თუმცა ეს არც ისეა ხაზგასმული და მიიხსნება ნაქმედებარება პეიზაჟს. ამდენად, ერთ საერთო მხატვრულ კონცეფციას. კომ-

²⁴ ამის საილუსტრაციოდ შეიძლება აღვიმოწყოთ მოხატულობათა შემდეგი ნიმუშები: ფეოთოვოს, გერემის VI და VIII კაპელა, თოქალე ქილისას ძველი ეკლესია, ფეოთოვოს წმ. ეესტატეს და ნახარის მოხატულობანი; ab. Guillaume de Jerphanion, Une nouvelle province de l'art Byzantin les églises rupestres de Cappadoce, Paris, 1932, გვ. 37, 41, 61-67; აგრეთვე დერა ეურაპისის (ბიზანტიის) მოხატულობა. ab. James Henri Breasted, Oriental forerunners of Byzantine painting, 1, Chicago, pl. VIII — IX და სხვა; ქართულ მოხატულობაში უდაბნოს პოწამეთა ეკლესიის, წვირბის წმ. გიორგის, ცალდაში, მაქსოვრის მთავარანგელოზთა მხატვრობაში. საფიქრებელია, რომ ზემო სვანეთის მხატვრები აქვლ ნიქეშეა ი. ელისწინებდნენ.

²⁵ პირველი მთის მისიის წინ და ბოლოს წინა მთის ფერღზე, ბერუსალიმის და ვანის აღმნიშვნელ ნაგებობათა შორის; დრსებულ არეზე (სურ. 2).

პოზიციათა არქიტექტონიკაში, ფიგურათა გამოსახვის ხერხებში ჩანს ადრე ქრისტიანულ ხანის ხელოვნების ტრადიციები, სადაც ერთგვარად აჩვენება ანტიკურობის ცალკეული ელემენტი. პირველ კომპოზიციაში მხატვარი, ორი, ერთმანეთის პირისპირ დაყენებული ფიგურით კრავს კომპოზიციას და დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის საერთო ზოლიდან ამ სიუჟეტს გამოყოფს (სურ. 3, ტაბ. VI, 2). თუ აქ გამოსახული პერსონაჟები ერთი საერთო მონუმენტური პანორამის ფონზე არიან წარმოდგენილი და ამ მხატვრული ზოლის ერთიანობასა და მარცხიდან მარჯვნივ განვითარების მიმართულუბაზე მიუთითებენ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი საწყისი კომპოზიცია (აგრეთვე ბოლო სიუჟეტი, რომელიც გარეჯის ფარგლებს გარეთ მომხდარ ამბავს ასახავს) ამ უწყვეტი დინებიდან ერთგვარად გამოთიშულია და სტატიკურობისა და სიმშვიდის პრეტენზიით წარმოგვიდგება.

პირველ კომპოზიციაში მკაფიოდ ვლინდება მხატვრის მიზანდასახულობა — მარტივი, თხრობითი ენით გააცნოს მნახველს ის მოღვაწენი, რომელთა ცხოვრებისადმი მიძღვნილი აქ. წარმოდგენილი თემები. ერთი შეხედვით, მხატვარი დავით გარეჯელისა და მისი მოწაფის ლუკიანეს უდაბნოში მოსვლის თემით უნდა იწყებდეს მათი ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ თხრობას. ასეთი ვარაუდი თითქოს ლოგიკური უნდა ჩანდეს, მით უმეტეს, რომ „ცხოვრებაც“ მრავალმთაში მათი მოსვლით იწყებს მეუღაბნოეთა ცხოვრების აღწერას.

ჩვენამდე მოღწეულ ადრეული ხანის ლიტერატურულ ძეგლში „ცხოვრება და მოქალაქობა“ წმიდისა მამისა ჩუენისა დავით გარეჯელია...“ (X ს. პირველი ნახ.) აღწერილია გარეჯის მრავალმთაში დავითისა და ლუკიანეს აქ მოსვლის და მოღვაწეობის ძირითადი მომენტები. „ცხოვრების“ შესატყვისი ადგილზე, იქ, სადაც მათი უდაბნოში მოსვლა აღწერილი, ვკითხულობთ: „ხოლო ჰყვანდა მის თანა ერთი მოწაფე, სახელით ლუკიანე. და ვითარცა მიიწიენეს უდაბნოსა მას ურწყულსა, მოეწყურა მათ ფრიალ და პოვეს მცირე წყალი შეკრებული წვმისაგან ნაპარულსა შინა კლდისასა და სუეს მისგან და დასხდეს განსუენებად ჩრდილსა რასმე კლდისასა.“

და ვითარცა სხდეს იგი მუნ, თქუა წმიდამან მამამან ჩუენმან დავით: ძმაო ლუკიანე, დავდგეთ ადგილსა ამას და ვევედრნეთ ღმერთსა, რამთა მყუდროებით ვედრებითა და ცრემლთა დათხევითა და მოაზინებითა მცირედითა მოგვტყვენს ღმერთმან აუარაცხელნი ცოდვანი და ბრალნი ჩუენნი...“²⁸

პირველ კომპოზიციაში ასახული სიუჟეტი თითქოს—და კარგად შეეფერება „ცხოვრებიდან“ ჩვენ მიერ ციტირებულ ტექსტში აღწერილ ვითარე-



სურ. 3. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავით გარეჯელი და ლუკიანე. ციკლის პირველი კომპოზიციის სქემა.

²⁸ „ასურელ მოღვაწეთა...“ გვ. 151—152. ჩვენ აქაც და შემდგომც გამოვყენებთ მხოლოდ „არქეტიპულ რედაქციას“ (X ს.), რადგან მეტაფრასი XII ს. განეუთვნება, რაც „არქეტიპიდან“ მომდინარეა.

ბას: თუმცა, დავით გარეჯელისა და ლუკიანეს გამოსახვა მრავალმთის მონუმენტური მთების წინ და არა მის წიაღში, განსხვავდება „ცხოვრების“ მითითებისაგან, სადაც ხაზგასმითაა აღნიშნული, რომ დავითს ის გადაწყვეტილება, რაც ზემოთ იყო ციტირებული, უდაბნოს მრავალმთაში მოსვლის დროს მიუღია და არა მის გარეთ. ასეთი სხვაობა „ცხოვრებიდან“ მოტანილი ადგილისა და მხატვრობაში ასახული ვითარებისა, ფაქტობრივად წინააღმდეგობაა, რაც ახსნას მოითხოვს. მაგრამ, ვიდრე ამ თავისებურებათა ახსნას შევუძლებოდეთ, უმჯობესია, ყველა ის შეუსაბამობა აღენიშნოთ „ცხოვრებასა“ და მხატვრობის პირველ თემას რომ ახასიათებს. საჭიროა გაირკვეს მხატვრობაში წარმოდგენილ პერსონაჟთა ვინაობა. ერთი უდავოა, რომ ისინი დავითი და ლუკიანეა, მაგრამ რომელია მათ შორის დავითი? ერთი შეხედვით, ბუნებრივი იქნებოდა, გვეფიქრა, რომ მარჯვენა ფიგურა, რომელსაც მარცხენა ხელით წიგნი უჭირავს, ხოლო მარჯვენა ხელი წინ აქვს გაწვდილი და მის წინაშე მორჩილად მჯდომ ბერს სიტყვით მიმართავს, დავით გარეჯელია. ასეთი დასკვნის გაკეთებაში, ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება ხელს გვიშლის, კერძოდ, დავითი (თუ მას დავითად მივიჩნევდით, ხოლო ამ თემას დავითის უდაბნოში მოსვლის ამსახველად) გარეჯის მონასტრებისადმი ზურგითაა გამოსახული. ცხადია, ასეთი კომპოზიციური სტემა გაუმართლებელი იქნებოდა იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მხატვარი გარეჯის მრავალმთის მისაღვამებთან გამოსახავდა მეუღაბნოეთ. „ცხოვრებიდან“ მოტანილ დავითის სიტყვებს: „ძმაო ლუკიანე, დადგეთ ადგილსა ამას და ვევედრნეთ დემერსა...“ ამ შემთხვევაში არავითარი აზრი არა აქვს, რადგან დავითს მრავალმთის საწინააღმდეგო მხარეს აქვს გაწვდილი ხელი (აგრეთვე მისგან ზურგშექცევივითაა გამოსახული). მაშინ გამოდის, რომ მარცხნივ მორჩილად მჯდომი პირი უნდა მიგვეჩნია დავითად, რადგან იგი პირით გარეჯის მრავალმთისკენაა მიქცეული. ამის დაშვება საფუძველს მოკლებული ჩანს, რადგან მარჯვენა მხარეს მყოფი პირის უპირატესობა, მისი წიგნით ხელში გამოსახვითა და საზეიმო ექსტის მიხედვითაც კი აშკარაა. იგი სიტყვით მიმართავს მოწაფეს, რომელიც ოღნავ თავდახრილი ისმენს მოძღვრის შეგონებას. გარდა ამისა, იკონოგრაფიაც გვეხმარება ამ პირთა ვინაობის გარკვევაში. მარცხენა პირს, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, წვერი ორად აქვს გაყოფილი, და როგორც ქვემოთ ვაჩვენებთ, დავით გარეჯელის ცხოვრების ამ ციკლში; ასეთი იკონოგრაფიული ნიშნით მხოლოდ ლუკიანე ხასიათდება, მარჯვნივ გამოსახული ბერის წვერი (რომლის მხოლოდ ნაწილი გაჩვენა), ისეთივე კონფიგურაციას იმეორებს, როგორითაც აქ დავით გარეჯელი გამოსახება.

ამრიგად, მხატვრობის პირველ თემასა და „ცხოვრების“ იმ ადგილს შორის, სადაც დავითისა და ლუკიანეს უდაბნოში მოსვლა აღწერილი, შემდეგი შეუსაბამობა შეინიშნება: „ცხოვრების“ მიხედვით დავითი უდაბნოში აუწყებს ლუკიანეს მის გადაწყვეტილებას სამოღვაწეოდ იქ დარჩენაზე. ამის საპირისპიროდ დავითი და ლუკიანე მხატვრობაში მრავალმთის გარეთ არიან გამოსახულნი. დავითი მრავალმთის მონასტრებისადმი ზურგშექცევივითაა წარმოდგენილი, ხელი მრავალმთის მონასტრების საწინააღმდეგო მიმართულებით აქვს წინ გაწვდილი, რაც „ცხოვრებაში“ აღწერილ მათი უდაბნოში მოსვლის ვარაუდს გამოირიცხავს. პირველ თემის ფონად არსებული პატარა ზომის დაკბილული მთები მკვეთრად გაიმიჯნება მსხვილი კონტურით მოხაზულ მრავალმთის მონუმენტური მთებისაგან. სრულიად ცხადი ხდება, რომ დავით გარეჯელი და ლუკიანე გარეჯის მონასტრების გარეთ არიან წარმოდგენილი რაც სულ სხვაგვარ ინტერპრეტაციას მოითხოვს.

ჩადგანაც გაირკვა, რომ პირველი თემა მრავალმთის წიაღში მომხდარ ვითარებას არ ასახავს და მისი პერსონაჟები არც მისაღმი მიმართებაში არიან წარმოდგენილი, უნდა ვივარაუდოთ, რომ აქ ასახულია დავითის მოღვაწეობის ის მნიშვნელოვანი მხარე, რასაც უდაბნოში მის მოსვლამდე უნდა ჰქონოდა ადგილი. „ცხოვრება“ ამის შესახებ დუმს. როგორც არქეტიპულ, ისე მეტაფრა-სულ რეაქციაში, მოღვაწის ცხოვრების აღწერა გარეჯაში მისი მოსვლით იწყება. დავითის ცხოვრების ადრეულ პერიოდზე არავითარი ცნობა არ გავაჩ-ნია, გარდა იმ გადმოცემისა, რომლის მიხედვით დავითი თბილისის გარეუბანში, აწინდელ მთაწმინდაზე დაპყვრდებულა. გადმოცემა თბილსა შეფერადებულა ლეგენდარული ამბებით, მაგრამ არ შეეცდებით, თუ მასში დავიხაზავთ რეალობის გარკვეულ ანარეკლს. გადმოცემის თანახმად, დავით გარეჯელი სა-მოღვაწეოდ თბილისის გარეუბანში დასახლებულა. ამაზე მიუთითებს ადგილის ტოპონიმიკა (მთაწმინდა, მამა დავითი), აგრეთვე დღემდე დაცული დავითის სამყოფელი — კლდეში გამოკვეთილი პატარა ზომის გამოქვაბული, რომელიც თავისი ტიპით სირიულ-მონოფიზიტური ასკეტიზმისათვის შესაფერის სათა-ვის წარმოადგენს. როგორც ჩანს, გადმოცემა რეალურ ვითარებას ეყრდნობა. დავითი, გადმოცემის მიხედვით, ყოველ კვირა ღვინს თბილისში ჩამოდიოდა და ფართო პროპაგანდას ეწეოდა ხალხში ცეცხლთაყვანისმცემელთა წინააღმდეგ, რომლებიც იმხანად თბილისში მომძლავრებულან. ჩვენთვის უცნობი მიზეზების გამო, დავითი იძულებული ხდება დატოვოს თბილისი. თავის განუყრელ მოწა-ფესთან — ლუქიანესთან ერთად მიდის მრავალმთის უდაბნოში³⁷. ასეთია მოკ-ლედი ის გადმოცემა, რომელიც დავითის თბილისში მოღვაწეობის პერიოდს შე-ხება.

პირველი თემის კომპოზიციური აღნაგობა, დავითისა და ლუქიანეს გარეჯის მრავალმთის გარეთ გაიოსახვა. გვაფიქრებინებს, რომ მხატვარი ციკლის საწყის თემაში დავით გარეჯელის თბილისში მოღვაწეობის ზემოთ აღნიშნულ პერიოდს წარმოგვიდგენს, ხოლო შემდეგ თემებში, როგორც ქვემოთ ვნახავთ, ძირითა-დად, ასახავს გარეჯის მრავალმთაში მის მოღვაწეობას.

ასეთი ვარაუდი არ უნდა ჩანდეს უსაფუძვლო. აღსანიშნავია, რომ პირველ თემაში მთის (კლდის) მასივში გამოკვეთილი გამოქვაბულის ფორმა (ოთხკუთ-ხედი, დაბლა ოდნავ გაგანიერებული შესასვლელით) მოგვაგონებს მამადავითზე (მთაწმინდა) ეკლესიის მახლობლად არსებულ იმ პატარა ზომის გამოქვაბულს, რომელიც გადმოცემის თანახმად, დავითის სამყოფელს წარმოადგენდა. რაც შეეხება გუმბათიან ეკლესიას, არ არის გამორიცხული, რომ იგი მთაწმინდაზე უკვე VI საუკუნიდან არსებულოყო. ყოველ შემთხვევაში, იმ დროს, როდესაც ეს მხატვრობა სრულდება, მამადავითზე ეკლესიის არსებობა უკვე საგულვე-ბელია.

მხატვრობის შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ მხატვარი თემატიკის შერ-ჩევაში შემდეგი პრინციპით ხელმძღვანელობს: თითოეული სიუჟეტი, რომელიც დავით გარეჯელისადმი მიძღვნილი, მისი ცხოვრებიდან აღებულ მხოლოდ რა-იმე კონკრეტულ მომენტს კი არ ასახავს, არამედ განაზოგადებს და მისი მოღ-ვაწეობის მრავალ ასპექტს გვიჩვენებს. ასეთი მიზანდასახულობა ჩანს აქ წარ-მოდგენილ ყველა კომპოზიციაში. ეფიქრობთ, ამ მხრივ პირველი კომპოზიცია არ იქნებოდა გამონაკლისი. ასეთი ვარაუდი არ უნდა ჩანდეს უსაფუძვლო. მით უფრო რომ იგი დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის საწყის თემას წარმო-ადგენს და ნაწარმოების ასეთი მიზანდასახულობით გადაწყვეტის დროს, ბუ-

³⁷ საქართველოს სამოთხე, გვ. 268 — 269.

ნებრეცია, პირველ თემაში მხატვარს დავითის მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი მხარე, აესახა და განეზოგადებინა. პირველ კომპოზიციაში მხატვარი დავითსა და ლუკიანეს რეპრეზენტატულად გამოსახავს. დავით გარეჯელის ფიგურის დაყენება, მისი ექსტი მოგვაგონებს ანტიკური ფილოსოფოსისა და რიტორიკის პოზას. ასეთი იკონოგრაფიული სქემა, საფიქრებელია, მიგვიითებდეს კიდევ თემის არსზე. დავითის მოღვაწეობის რა განზოგადოება შეიძლება დაინახოთ ამ თემაში? კომპოზიციის აღნაგობა, დავითის ერთგვარი საზიგო ექსტი, ლუკიანე, რომელიც გულისყური უსმენს მასწავლებელს, ხომ არ უნდა განაზოგადებდეს დავითის მოღვაწეობის თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ მხარეს? ასეთი დაშვება შესაძლოდ გვეჩვენება. აკად. შ. ნუცუბიძემ ზოგადად განსაზღვრა დავითის ფილოსოფიურ-თეოლოგიური მრწამსი X ს. „ცხოვრების“ მეტად ფრაგმენტული ცნობების მიხედვით. მკვლევარის მართებული აღნიშვნით, „ცხოვრებამ“ მხოლოდ ზოგად ხაზულებში შემოგვინახა მისი რელიგიურ-ფილოსოფიური დებულებანი, რომლის მიხედვითაც კი შესაძლო ხდება დავითი ქართულ მოაზროვნებს შორის იმედიერებდეს ადგილს²¹.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის პირველ თემაში მოღვაწეთა გამოსახულებები რეპრეზენტატულობით ხასიათდება. ფაქტიურად ეს კომპოზიცია დავითის მოღვაწეობის ამსახველი მთელი ციკლის შესავალ ნაწილს წარმოადგენს. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი კომპოზიცია უდაბნოს მრავალმთის წილის გარეთაა გატანილი და დავითის თბილისში მოღვაწეობას ასახავს, საფიქრებელია, მხატვარს დავითის პიროვნების დახასიათება მისი საგანმანათლებლო (თეოლოგიურ-ფილოსოფიური) მოღვაწეობის გადმოცემით უცდია. ზართლაც, დავითი ჩვენს კომპოზიციაში წარმოდგენილია როგორც მოძღვარი, რომელიც მის წინაშე მჭიდროდ მოწაფეს სიტყვით მიმართავს. თემის ასეთი ინტერპრეტაცია ერთ მნიშვნელოვან გარემოებაზეც მიგვიითებს: ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ხანის „ცხოვრება“ (X ს.) დავითის თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ მრწამსზე ღუშს. მხოლოდ რამდენიმე ფრაზის მიხედვით ხერხდება მისი მსოფლმხედველობის გარკვევა, რაც თავის დროზე კარგად შენიშნა აკად. შ. ნუცუბიძემ. რაც შეეხება „ცხოვრების“ დასაწყისს: „ხოლო ესე წმიდაა მამაა ჩუენი დავით წარვიდა ადგილთა უდაბნოთა“, აშკარად ეტყობა, რომ წინა ნაწილი აკლია, ამ გამოტოვებულია. პირველივე ფრაზა (ხოლო ესე წმიდაა მამაა) მიუთითებს იმაზე, რომ დავითზე ზევით უკვე ყოფილა ლაპარაკი. საფიქრებელია, X ს. ანონიმ ავტორს ხელთ ჰქონდა დავითის „ცხოვრების“ კიმენური რედაქცია, საიდანაც მისთვის საჭირო ცნობები ამოუტყრფილა და ახლებური (წმიდანობრივ-სასწაულებრივი) ინტერპრეტაცია მიუცია. მისი თვალსაზრისით „უეარგისი“ ნაწილისათვის გვერდი აუვლია, რათა საზიგანო არ გამხდარიყო მისი ნაწარმოების ძირითადი იდეისათვის. ამის საბუთად გამოგვაადგებოდა დავითის თბილისში მოღვაწეობის ამსახველი თემა, რაც X ს. „ცხოვრებაში“ არ გვხვდება და ამდენად, მისი წინარე ხანის ციკლურად უნდა იყოს დაწერილი²². რა შეგვიძლია ვთქვათ პირველი კომპოზიციის სტილსა და იკონოგრაფიაზე. სამწუხაროდ, მოხატულობა ძალიან დაზიანებულია და ამ მხრივ გარკვეულად რაიმეს თქმა ძნელდება.

დავით გარეჯელისა და ლუკიანეს ფიგურები სიბრტყობრივი და არაპრო-

²¹ შ. ნუცუბიძე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, 1, თბილისი, 1956, გვ. 272.

²² პროფ. ს. კაკაბაძის მოსაზრება, დავით გარეჯელის ცხოვრების X ს. ადრეული ნაწარმოების არსებობაზე, მხოლოდ პიპოთეზური ხასიათისაა, რადგან არ არის დამოწმებული ამის დამადასტურებელი ფაქტობრივი მასალა. იხ. ს. კაკაბაძე, ისტორიული მამათა ცხოვრებათა არქიტპები, საისტორიო კრებულის წ. 1, დამატება, ტფილისი. 1928, გვ. 10.

პორციულია. თავი და. განსაკუთრებით. სელის მტევნები ექსპრესიულად არის გაძლიერებული. არაფრის თქმა არ ხერხდება მოხატულობის ფერაღოვან გაძანე, რადგან მანა ქვედა ნაწალა მთლიანად ჩამორეცხილია, ხოლო ზედა ნაწილს მეორე პერიოდის მოხატულობა ფარავს.

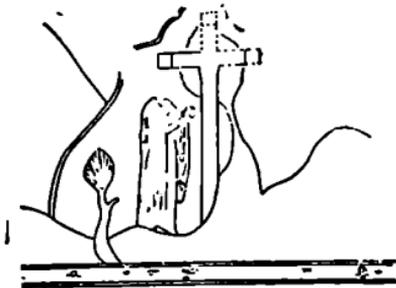
მეორე კომპოზიცია, რომელიც მლოცველ დავით გარეჯელს წარმოგვიდგენს, მკაცრ მონუმენტურ სტილშია გადაწყვეტილი (სურ. 4. ტაბ. VI, 3). მარცხნიდან მარჯვნივ მიმართული

აღმავალი ხაზით და ევრტიკალური ნაკეთების დაპირისპირებით (დაეითი, ჭვარი, კლდის მასივი, ხეები) იქმნება კომპოზიციის პირამიდული აღნაგობა. ხეები, რომელთა შორის დგას დავითი, ერთგვარად შემოფარგლავენ კომპოზიციას და გამოჰყოფენ მას მომიჯნავე თემებისაგან.

დავით გარეჯელის ფიგურის დავენება, მისი გამოსახვა წიგნით სელში, მოგვაგონებს მოციქულთა და მღვდელმთავართა იკონოგრაფიას, რომლებიც ტრადიციულად წიგნით ხელში გამოსახებოდნენ. რაც შეეხება ხეებს შორის მოთავსებულ მოციქულებს, ასეთ იკონოგრაფიულ სქემას ეხედებით სალონიკის წმ. სოფიის ტაძრის გუმბათის მოზაიკაში (844 — 880/885), ამალღების სცენაში²³ (ტაბ. XIX, 1). თითოეული მოციქული ხეებს შორის არის მოციქული.

კომპოზიციის არქიტექტონიკა, აგრეთვე მოციქულთა იკონოგრაფია, სიახლოვეს ამტლავნებს ჩვენს კომპოზიციასთან. დავით გარეჯელის მოციქულთა იკონოგრაფიასთან სიახლოვეში, ერთგვარ მსგავსებაში შეინიშნება ეროვნული მოღვაწის სახარების პერანონაყებთან გაწონასწორების სუსტი, გაუბედავი ტენდენციები. თუმცა ეს მომენტა ერთგვარად შესუსტებულა დავითის მოღვაწეობით ასპექტში წარმოდგენით. ასეთ გაუბედაესა და ჭერ კიღევ სუსტად გამოხატულ ტენდენციებში შეინიშნება ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირების ჩანაახი, სადაც ჭერ კიღევ ისე მკაფიოდ არ შეიმჩნევა ის მიზანდასახულობა, რაც X — XI საუკუნეებში ასე ნათლად მოჩანს. ეს კი გამოიხატებოდა ქართულ მოღვაწეთა ქრისტოანული სამყაროს წმოდანებთან დაპირისპირებაში. აღნიშნული გარემოება კარგულ მითითებებს იმაზე, რომ გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი მხატვრობა არ ექვემდებარება ჩვენამღე მოღწეულ ლიტერატურულ ძეგლს (X ს. პირველი ნახ.), რადგან ეს უკანასკნელი აღსავსეა დავით გარეჯელის, როგორც ეროვნულ წმიდანის ჩვენების ტენდენციებით, ისე მისი ცხოვრების სასწაულებრივი პასაჟებით.

დავით გარეჯელის გამოსახულებაში შემდეგი არქაული იკონოგრაფიული ნიშნები შეიმჩნევა: ფიგურა არაპროპორციული, ერთგვარად არამყარი და კუ-



სურ. 4. დავით გარეჯა. უღაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღაყენეს უაღაპირველი მხატვრობა. «დავით გარეჯელის ლიცეა».

²³ მსგავს იკონოგრაფიულ სქემას ეხედებით იღლეთის ნათლისმცემლის გუმბათის ყელის მოხატულობაში (XII ს), სადაც სამოთხის ხეებს შორის გამოსახულია მოციქულები; იხ. თ. ე. ირსალაძე, იღლეთის ნათლისმცემლის ეკლესიის მხატვრობის ფრაგმენტები, ქართული ხელენება, 3, თბ., 1950, გვ. 11 — 13, ტაბ. 1, 2.

თხოვნი. ტანი, დაუნაწევრებელ, ერთ მთლიან მასას წარმოადგენს, რომელთანაც თავი კისრის გარეშეა დაკავშირებული. მხრების დახრა და მკლავების ტანზე მიერთება სხვადასხვა დონით აღინიშნება. ხელის მტკევენი საკმაოდ დიდი ზომისაა. სამოსის დრაპირება სწორხაზოვანი და მეტად პირობითია. მისი სამოსის ქვედა ნაწილი ოდნავ არის გაგანიერებული, რაც ადრეული ხანის იკონოგრაფიის იერს ატარებს. მსგავსი მხატვრული ხერხი დადასტურებულია ამავე ეკლესიის აბაილში, სადაც მაცხოვრის კვართის ქვედა ნაწილი ასევე ოდნავ ფართოვდება. დავით გარეჯელის გამოსახულება, მისი სხეულის აგების ხერხები, მსგავსებას ამჟღავნებს ადრე ქრისტიანული ხანის ხელოვნების ნიმუშებთან, რაც გამოიხატება ზედა კიდურების დამოკლებაში და სხეულის ქვედა ნაწილის გადიდებაში. მხრების სხვადასხვა კუთხით დახრაში, ტანისა და თავის არაბუნებრივ დაკავშირებაში. ქართული ხელოვნების ნიმუშებში მსგავს მხატვრულ მიზანდასახულობას ვხვდებით ზარზმის ფერისცვალების კედლურ ხატზე (886), სადაც მაცხოვრის მხრები მკვეთრად დაქანებული და ოვალურად მოიხაზება³¹. ქრისტეს მონუმენტური ფიგურა ერთ მთლიან სხეულს წარმოადგენს, რომელიც სამოსის დრაპირების აღმნიშვნელი ხაზების ტენილი დენადობით ნაწევრდება. მკლავები სხეულის მიმართ არაპროპორციული და მოკლეა, არა ჩანს თანაბარი გადასვლა და ორგანული კავშირი ყელსა და მხრებს შორის. ასეთივე ელემენტები ჩანს იშხანის კედლურ ჟვარზეც (973)³².

ადრეული ხანის ხელოვნების ტრადიციები შეინიშნება პეიზაჟშიც. გარეჯის მრავალშტა სამი პირობითი სიბრტყითაა გამოსახული: წინა პლანზე მდინარის ფართო ნაკადი მოედინება, მის მარჯვენა ნაპირს მრავალშტის პირობითად აღმნიშვნელი მთაგრეხილის ტენილი ზოლი გასდევს. უკანა პლანზე მოჩანს უდაბნოს მთები. პეიზაჟის ასეთი მრავალპლანურობა დამახასიათებელია ანტიკურ ხანის სახვითი ხელოვნების ნიმუშებისათვის. ადრე ქრისტიანული ხელოვნების ძეგლები, რომლებიც ელიზიმის მძლავრ გავლენას განიცდიდნენ, ფართოდ იყენებდნენ პეიზაჟის დანაწევრების მსგავს მხატვრულ ხერხს. პეიზაჟის წინ, ხშირ შემთხვევაში, მდინარის ფართო ზოლს გამოხატავდნენ. ასეთი ფრინის სახით მდინარის წინა პლანზე გამოსახვა მრავალ ძეგლში გვხვდება. იგი ე. წ. ეგვიპტიზირებული პეიზაჟისათვისაა დამახასიათებელი, რომლის წარმომავლობა ალექსანდრიის სამხატვრო წრეებიდან მომდინარეობს³³. დამასკოს ომაიადების ბეჩეთის პორტალის მოზაიკაზე (705 — 707) პეიზაჟი ლენტისებურად იშლება ერთ მთლიან ფრინად (ტაბ. XIX, 2). წინა პლანზე მდინარის ფართო ზოლია გავლებული, სიღრმეში ზეებს შორის მოჩანს არქიტექტურული ნაგებობა. მდინარე გამოსახულია მოკლე კლაკნილი წყვეტილი ხაზებით, რომლის წინა პლანზე ჩვენი კომპოზიციის მსგავსად, ერთი პატარა ხეა აღმართული (სურ. 2). პეიზაჟის აგების მსგავსი მხატვრული ხერხი ელინისტურ ტრადიციითაა მატარებელია, მაგრამ მისგან განსხვავებით, გარეჯის მხატვრობის პეიზაჟში მეტი პირობითობა ჩანს. მთები სიბრტყობრივია და შებრუნებულ პერსპექტივაშია წარმოდგენილი. წინა პლანი გადმოცემულია პატარა მასშტაბით, რომლის უკან დიდი მთებია აღმართული. ასეთი ხერხით მხატვარი მთლიანად წარმოგვიდგენს მრავალშტის ლანდშაფტს, ხოლო მის სამონასტრო ცენტრს მონუმენტური ფორმებით გამოსახავს.

კომპოზიციის გაცნობის დროს ცხადი ხდება, რომ ჯერის წინაშე მდგომი

³¹ Г. Н. Чубинашвили. Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, Таб. I. 2.

³² იქვე, ტაბ. 3.

³³ Д. В. Айналов. Эллинистические основы византийского искусства, СПб., 1900, стр. 140 — 142.

დაეთ გარეგანი სარიტუალო ცერემონიას ასრულებს. ყურადღებას იქცევს მისუქმესტერი ჯერის ფორმა. ღია ცის ქვეშ ჯერის აღმართვა საქართველოში ქრისტიანობის ადრეული დროიდანაა გადასტურებული³⁴. ღივი ხის ჯერების ღია ცის ქვეშ აღმართვა გავრცელებული ყოფილა საქართველოში. მთიან რაიონებში დღესაც გვხვდება ხის ჯერები სახეშეცვლილი ფორმით, რომლის მნიშვნელობა, დღევანდელი ადგილობრივი მოსახლეობის თქმით, მხოლოდ საკულტოა, რაც შემთხვევაში გვხვდება მხოლოდ ძელო, ასევე საკულტო დანიშნულებშია. ცალკეულ შემთხვევაში მისი ზედა ნაწილი ორფერდანი სახურავითაა გადახურული³⁵. ეკლესიის ინტერიერში კანკელის წინ დასადგმელი ქედური ჯერები (ლაგურკა, სუფი, გორისჯვარი, სადგერი, ქვემოქალა და სხვ.) კვლავ ინარჩუნებენ მის უძველეს სახეს. თავზე გადახურვა აქ უკვე ე. წ. ჯერის ქუდით იცვლება, რაც ღია ცის ქვეშ აღმართული ხის ჯერებისათვის აუცილებლობას წარმოადგენდა. ამ შემთხვევაში კი იმ ძველი ნაგებობის რეტრანსფორმაციას უნდა წარმოადგენდეს, რაც მოკლებულია მის თავდაპირველ პრაქტიკულ დანიშნულებას.

გარეგანის მხატვრობაში დაცული ჯერის ზედა ნაწილი აღარ გაირჩევა, მაგრამ სავარაუდოა, მსაყ ისეთივე გადახურვა (ქუდი) ჰქონოდა, მით უმეტეს, მისი ფუნქციონალური დანიშნულება ამ შემთხვევაში გამართლებული იქნებოდა. გარეგანის მრავალმთაში ჯერის აღმართვა ერთგვარად ეხმარება კონსტანტინესა და ელენეს მიერ იერუსალიმში საბი ჯერის აღმართვას, რასაც ღივი რეზონანსი ჰქონდა მთელ ქრისტიანულ სამყაროში. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ უდაბნოს მხატვრობაში გამოსახულია მხოლოდ ერთი ჯვარი, რომლის წინ, წინაით ხელში, მდგომი მლოცველი დავითია წარმოდგენილი. აკად. კ. ქეკელიძის აზრით, ასეთი ჯერები იერუსალიმური წარმოშობისაა. იერუსალიმში ატრიუმის ვრცელსა და ლამაზ ეზოში, ანასტასის და კონსტანტინეს ბაზილიკას შორის აღმართული ყოფილა უზარმაზარი ჯვარი. იგი „წმიდა ჯერის“ სახელით ყოფილა ცნობილი, რომელიც მაცხოვრის ჯერის დეკორატიულ სახეს წარმოადგენდა. იერუსალიმის „წმიდა ჯერის“ წინაშე სრულდებოდა საეკლესიო ცერემონია³⁶. ჩვენს მხატვრობაში გამოხატულ ცერემონიას უფრო იერუსალიმური ინტერპრეტაცია შეეფერება. ეს არც არის მოულოდნელი, რადგან მისი წარმომავლობა, ისევე როგორც ქართული ეკლესიისა, იერუსალიმს უკავშირდება.

ბუნებრივად იბადება კითხვა, იყო თუ არა მსგავსი ჯვარი აღმართული გარეგანში? ამის შესახებ კატეგორიულად რაიმეს თქმა ძნელდება, „ცხოვრებაში“ არსად არ გვხვდება მითითება გარეგანში ღია ცის ქვეშ აღმართულ ჯვარზე, მაგრამ მეორე მხრივ, არ შეიძლება უგულებელყვით მისი არსებობა, რადგან უდაბნოს მხატვრობის უძველეს ფენაზე მონუმენტური ჯვარი ასე საზივიმოდაა წარმოდგენილი. ლიტერატურულ ძეგლში „ცხოვრებაში“ ამ ფაქტის იგონირება, ხოლო მხატვრობაში მისი აკსახებით გამოხატვა იმის მაჩვენებელია, რომ უდაბნოს მთავარი ეკლესიის თავდაპირველი მომხატველის წყაროს დავითის „ცხოვრების“ სულ სხვა ლიტერატურული

³⁴ ქართულ წერილობით წყაროებში დაცულია ცნობა IV ს. ხის ღივი ჯერების აღმართვის შესახებ. მირიან მეფემ, რომელმაც ქრისტიანული რელიგია სახელმწიფო სარწმუნოებად გამოაცხადა, კონსტანტინეს და ელენეს მსგავსად. სამი ჯვარი აღმართა მცხეთაში, ანთოსის მთაზე და უჯარმაში. ქართლია ცხოვრება, ტ. 1, თბ., 1951, გვ. 123—124.

³⁵ ასამართაი დიდი ჯერების შესახებ, Г. П. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 362.

³⁶ К. Кекелидзе, К вопросу об иерусалимском происхождении грузинской церкви, «Исторический» IV, თბ., 1957, გვ. 360.

მეგლი წარმოადგენდა და არა X ს. პირველი ნახ. ნაწარ-
ნობი. ამ უკანასკნელში კი შემდეგი ცნობაა დაცული, რაც დავით გარეჯელის
ლოცვას შეეხება „ხოლო წმიდა მამა დავით დღითი-დღე განვიდის პარეხთა
კლდეთასა და მარტოა მყუდროებით აღასრულებდა წმიდათა ლოცვათა“³⁷. ეს
ეროვნურად შეეფერება კიდევ იმ სიუჟეტს, რაც დავითის ლოცვას განასახიერ-
ებს, იმ განსხვავებით, რომ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, „ცხოვრებაში“ ჭვარზე
არაფერია თქმული. ცხადია, უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მომხატველი დავითის
ცხოვრების იმ თემებს ასახავდა, რაც საეკლესიო წრეებში დასაშვებად იქნე-
ბოდა მიჩნეული. ბუნებრივია, ეს მისი ცხოვრების ამსახველი ლიტერატურული
ნაწარმოებისათვის არ უნდა ყოფილიყო საჩოთირო, რადგან საეკლესიო იერარ-
ქიის მოთხოვნებიდან უნიფიცირება, როგორც ლიტერატურული ხასიათის
ქველში „ცხოვრებაში“, ისე კედლის მხატვრობის თემატიკაში უნდა გამოხა-
ტულიყო.

რას გამოხატავს ამ შემთხვევაში ჭვარი, რომლის წინ მლოცველი დავითი
გამოსახული, ან როგორია მხატვრის ინტერპრეტაცია, მხოლოდ რელიგიურ-
ასკეტური თუ მასში სოციალურიცაა უკუფენილი? ამ კითხვებზე მხოლოდ გა-
რეჯის საპონატირო ცხოვრების ხასიათს გათვალისწინება გავცემს პასუხს.
რაც თუმცა ძალზე სუსტად აირეკლება „ცხოვრებაში“, მაგრამ მაინც შესაძლე-
ბელი ხდის გარეჯის ადრეული ხანის საკულტო ცერემონიაზე ერთგვარი
წარმოდგენა შეგვიქმნას. აკად. გ. ჩუბინაშვილმა ყურადღება მიაქცია
„ცხოვრების“ მითითებას გარეჯაში ლოცვის ინდივიდუალური შესრულების არ-
სებობაზე. რაშიც მკვლევარი მართებულად ხედავს სირიული ასკეტიზმისათვის
დამახასიათებელ სარიტუალო წესს. მკვლევარი გამოთქვამს ვარაუდს, რომ შე-
საძლოა გარეჯის მონასტრებში ჭვარული ლოცვა ყოფილიყო, ისევე როგორც
სირიაში იყო მიღებული დილას და საღამოს³⁸. უნდა აღინიშნოს, რომ „ცხო-
ვრებაში“ ასეთ საერთო ჭვარულ ლოცვაზე არავითარი მითითება არ არსებობს.
ცალკე ლოცვისა და „დაყუდების“ შესახებ კი, გარდა წერილობითი ცნობისა,
ჩვენი მხატვრობაც გვაძლევს დამატებით მასალას. შემდეგ ხანებში კი ასეთი
ერთიანი ლოცვა და ტრაპეზი ყოფილა, რაზეც მიუთითებს გარეჯის მონასტრებ-
ში ვრცელი საოსტიგნეების გამართვა.

ქრისტიანული ჭვრის შესახებ საყურადღებო გამოკვლევა აქვს აკად.
ჯანაშიას. მკვლევარი ჩვენთვის მეტად მნიშვნელოვან მოსაზრებას გა-
მოსთქვამს ჭვრის, როგორც ქრისტიანობის სიმბოლოს, ასევე მისი ფეოდალური
აკუთრების გამომხატველი ნიშნის შესახებ. აკად. ს. ჯანაშიას დაკვირვებით,
ფეოდალური საკუთრების ემბლემატად გვევლინება ჭვარი სხვა ქვეყნებშიაც.
იზანტიურ ეკლესიაში, მაგალითად, ჭვარი, თავისი ჩვეულებრივი რელიგიურ-
რიტუალური ფუნქციის გარდა, კისრულობს იერარქთა კანონიკურ-საიურისდიქ-
ციო და, ამასთან ერთად, საეკლესიო გარკვეული ეკონომიური უფლებებისა და
ელისუფლების გამოხატვის მოვალეობასაც. ეპისკოპოსის ჭვრის აღმართვა
ვტოდესპოტურ (თვითმმართველ) მონასტრში იყო გარეგანი ნიშანი ამ მო-
ასტრების დამორჩილებიანა ეპისკოპოსის კანონიკურ იურისდიქციისადმი“³⁹.
სკვლევარი კ. უსპენსკის მოსაზრებებზე დაყრდნობით, ჭვრის მნიშვნელო-
ვან შემდეგ სახით განმარტავს: „ჭვრის ასეთი როლი იყო ერთი კერძო შემთხ-
ვევა გარეგნული ნივთიერი ნიშნის გამოყენების საერთო ჩვეულებისა, ინდივი-

³⁷ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 167.

³⁸ Г. И. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 34.

³⁹ ს. ჯანაშია, ჭვარი, როგორც ფეოდალური რელიგიისა და იდეოლოგიის სიმბოლო,
ბროშები, 1. თბილისი, 1949, გვ. 241.

დუალური უფლებების, პირველ რიგში — საკუთრების უფლების, აღსანიშნავად... მათ მიწაზე აღმართავენ იმას აღსანიშნავად, რომ ეს მიწები პატრონიუმის ძალით რომელიმე მაგნატის განკარგულებაში იყო გადასული... აღნიშნული საერთო ჩვეულება საქართველოშიაც დიდად იყო გავრცელებული და მის შესახებ ჩვენ დოკუმენტური ჩვენებები მოგვეპოვება ქართულა ფეოდალიზმის თითქმის მთელ სივრცეზე“⁴⁰.

რა მნიშვნელობა ეძლევა ჩვენს მხატვრობაში გამოსახულ ჭყარს? ცხადია, მას რელიგიურ მნიშვნელობას ვერ მოეკლებთ. ამასთანავე განასახიერებდა თუ არა იგი ფეოდალურ საკუთრებას? ჩვენ ამაზე დადებითად ვუპასუხებთ, მაგრამ უფრო ნათელი რომ გახდეს ეს დებულება, მიზანშეწონილად მიგვაჩნა მოქმედებო კომპოზიციის გარჩევის დროს შევეხოთ ამ საკითხს.

მომდევნო კომპოზიცია, სადაც მუხომოყრილი ბერია გამოსახული (სურ. 5, ტაბ. V, 2), აქად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ე ი ლ ი ს აზრით, დათი გარეჯელის ერთ-ერთი სასწაულს — მწარე წყლის ტკბილად გადაქცევას უნდა გამოხატავდეს. ჩვე



5. დათი გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკენეს თაედაპირველი მხატვრობა. „წყაროს აღმოცენება“.

ნი აზრით, აღნიშნული ფიგურა არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ კომპოზიციას. რაზედაც უნდა მიუთითებდეს შემდეგი გარემოება: როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, გარეჯელის ცხოვრების ციკლი კომპოზიციათა ერთ მთლიან ზოლს წარმოადგენს. ამა თუ იმ თემის დამოუკიდებელი სახე მითითებულია მათი, როგორც ცალკე ჭგუფებად განაწილებით, ისე პერსონაჟთა ურთიერთსაპირისპირო დაყენებით. ორფიგურიანი კომპოზიციები მეტწილად გაწონაწორებულია ფიგურათა სიმეტრიულად დაყენებით. ორივე შემთხვევაში (აქ ორი ორფიგურიანი კომპოზიციაა) პერსონაჟები სახით ერთმანეთის პირისპირაა დაყენებული. რითაც

⁴⁰ ს. ჭანაშვი. დსახ. ნაშრ., გვ. 241—242.

იქმნება დამოუკიდებელი კომპოზიციური ჯგუფი (სურ. 2). სამფიგურიან ჯგუფშიც კომპოზიციის აგების ამგვარ ხერხს ვხვდებით: ცენტრში ღავით გარეჯილი ღვას და მის ორივე მხარეს სახით ერთმანეთისაკენ მიმართული ორი ფიგურაა გამოსახული (სურ. 5, ტაბ. VII, 1). მეორე შემთხვევაში კომპოზიციის ღერძს წარმოადგენს იერუსალიმის კარიბჭე, რომლის ორივე მხარეს ღავით გარეჯილი და ორი ბერია ერთმანეთის პირისპირ დაყენებული (სურ. 9.). რაც შეეხება ერთფიგურიან კომპოზიციას, დავითის ფიგურას აწონასწორებს მის წინ აღმართული ხე და მონუმენტური ჯვარი, ხოლო კომპოზიცია ორი ვერტიკალით, ხეებით არის შემოსაზღვრული (სურ. 4, ტაბ. VI, 3). მუხლმოყრილი ბერი (სურ. 5), რომელიც, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული⁴¹, მწარე წყლის ტბაღად გადაქცევის სასწაულით უნდა იყოს გაოცებული, არ ამტკიცებს დამოუკიდებელი კომპოზიციის ნიშნებს. ერთფიგურიან კომპოზიციათა მხატვრული ამოცანებისა და მისი აგების ხერხებისაგან განსხვავებით, ღავით გარეჯილის მონასტრების ერთ-ერთი ძმათაგანა, მუხლმოყრილი ბერი, სახით მარცხნივაა გამოსახული და მიმართულია იმ საზიგო კომპოზიციისაკენ, პირობითად „წყაროს აღმოცენებას“ რომ ეუწოდებთ. ცალკე კომპოზიციად წარმოდგენის შემთხვევაში ბუნებრივი იქნებოდა, მხატვარს ბერი სახით მარცხნივ გამოეხატა, რადგან იგი დასავლეთის კედლის მარჯვენა კუთხეშია მოთავსებული და აღნიშნული სიბრტყე ამ გამოსახულებით მთავრდება. ასეთ შემთხვევაში, თუ მხატვარს ეს თემა ცალკე კომპოზიციად ექნებოდა გააზრებული, ერთგვარად შეეძლოდა დასავლეთის კედლის კომპოზიციასთან ერთ ჯგუფს. ფაქტობრივად კი მხატვარი კედლის ორ სიბრტყეს ერთ მთლიანობაში აღიქვამს. მუხლმოყრილი ბერი ორგანული ნაწილია იმ დიდი თემისა, რომელიც გარეჯილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის მრავალ მხარეს განაზოგადებს. ამიტომ ამ პირს „წყაროს აღმოცენების“ თემასთან კავშირში განუხილავთ (ტაბ. VII, 1).

დავით გარეჯელის ცხოვრებისადმი, მიძღვნილ თემებში ნათლად ჩანს დავითის მოღვაწეობის მნიშვნელოვანი მომენტების განზოგადების ტენდენციები. „წყაროს აღმოცენებაში“ მხატვარი ოსტატურად აერთიანებს სხვადასხვა მომენტს თემის ძირითადი იდეის — დავითის ნაყოფიერი მოღვაწეობის უკეთ წარმოსაჩენად. ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ამ თემის ძირითადი პერსონაჟები მოთავსებული არიან მონუმენტურ მთაში გამოკვეთილი გამოქვაბულის ფონზე, რაც მრავალმის, სამონასტრო ცენტრს — ლავრას უნდა განასახიერებდეს. „ცხოვრების“ მიხედვით, დავითსა და ლუკიანეს უღაბნოში მოსვლის პირველ ხანებში თავი შეუფარებიათ მცირე ზომის ბუნებრივ გამოქვაბულში: „... და მიმოვლეს იმეგრ და ამეგრ და პოვეს პარეხი რამეჲ კლდისაჲ, რომელსა ქუეშე დიჲვანეს“⁴². გამოქვაბულის კონფიგურაცია თითქმის ზუსტად იმეორებს დავით გარეჯელის პირველი სამყოფელის — ბუნებრივი გამოქვაბულის ფორმას, რომელიც ლავრის ქვედა ეზოში მდებარეობს (ტაბ. II, 3).

გასარკვევია, კერძოდ, რა სიუჟეტს გამოხატავს მხატვარი ამ საზიგო კომპოზიციისაში, ან თემათა რა გავრთიანება-განზოგადებაა ასახული მასში. დავით გარეჯელის გამოსახულება მკაფიოდ გამოიყოფა გამოქვაბულის თეთრ ფონზე, დავითს ორივე ხელი მარცხნივ აქვს გაწვდილი ვედრების ნიშნად. თემის დინამიკა დავითის მოწაფისაგან — ლუკიანესაგან იწყება. კომპოზიციის ძირითადი იდეა ლუკიანეს მიერ წარმოებულ საქმიანობასთან არის დაკავშირებული. ამაზე ისიც მიუთითებს, რომ როგორც დავით გარეჯელი, ისე ქარაფოვანი კლდის უკან გამოსახული პირი და მუხლმოყრილი ბერი ლუკიანესაკენ

⁴¹ Ш. Я. Анпренашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 46.

⁴² „ისურელ მოღვაწეთა...“, 1956, გვ. 154.

არიან მიმართულნი, დავითი აკურთსებს ლუკიანეს მუშაობას, ხოლო ორი ზემოხსენებული პირი ლუკიანეს მიმართ ლოცვის გამომხატველი ეხსტით არის გამოსახული. ლუკიანე მიწას ბარავს. აქედან წყლის ნაკადი მოედინება და, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, გარეჯის წიაღში ასახულ კომპოზიციებს მთელ სივრცეზე გასდევს.

დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ ტექსტში არსად ვხვდებით მსგავს სიუჟეტს. საყურადღებოა, რომ წყალთან დაკავშირებულ თემებსა თუ ცალკეულ გამოთქმაში ერთგვარი წინააღმდეგობანი შეინიშნება. ვიღაც აღნიშნულ საკითხს შეეხებოდნენ, ინტერესმოკლებული არ აქნებოდა გავცნობოდით ასურელ“ მოღვაწეთა „ცხოვრებათა“ იმ ადგილებს, სადაც წყაროს აღმოცენების სასწაულებია აღწერილი. იოანე ზედაზნელის, ისე წილკნელის და შიო მღვიმელის ცხოვრებაში ვხვდებით წყლის „აღმოცენებას“ თუ „მწარედან ტკბოლად გადაქცევის“ სასწაულებს. იოანე ზედაზნელის სამყოფელი „მთაა იგი იყო პირველ ურწყული“⁴³ და იოანეს მოწაფეს წყლის ზიდვა მთის ძირიდან უხვებოდა. მამინ იოანე „ცრემლით ევედრა ღმერთსა, რათა აღმოუცინოს წყალი მაღალსა მას ქედსა ზედა“⁴⁴. მართლაც, როგორც „ცხოვრება“ გვაუწყებს, „...ღმერთმან შეისმინა ედრებაჲ წმიდისა მის ბერისაჲ და ქმელსა ქუეყანასა მთაჲს მას ზედა აღმოუცინა წყალი ტკბილი და გრილი“⁴⁵. აქვე აღნიშნულია წყლის სასწაულებრივი სამკურნალო თვისება. რომელსაც თურმე „სჳან რაჲ და იცინიან. ყოველნი განიკურნებოდეს“⁴⁶.

დავით გარეჯელის „ცხოვრებაში“ ზემოხსენებული სასწაულის მსგავს თემებსა თუ ცალკეულ ფრაზას ვხვდებით: ზედაზნელის „ცხოვრებაში“ ნახსენები „წყალი ტკბილი“, ერთგვარად ეხმაურება გარეჯელის „ცხოვრებაში“ აღწერილი მწარე წყლის ტკბილად გადაქცევის სასწაულს. ამას გარდა, იოანე ზედაზნელი თურმე „ცრემლით ევედრა“ ღმერთს, რომ მისთვის წყარო აღმოეცენებინა. ამის საპირისპიროდ შეიძლება მოგვეყვანა დავითის ცრემლის წყარო⁴⁷. ასევე სასწაულებრივი ძალით „აღმოცენდა“ წყალი შიო მღვიმის უდაბნოში⁴⁸. როგორც შიოს „ცხოვრება“ გვაუწყებს, ღმერთმა „მარჯუენით კერძო ქუბისა მის უბოძა წყალი მცირე... რომელი კმა-საყოფელ მისდა იყო“⁴⁹. ისე წილკნელის „ცხოვრებაში“ კი მდ. ქსნიდან წილკნის ეკლესიამდე წყლის გამოყვანის სასწაულია აღწერილი. ისემ „განყო კუერთხი, რომელი აქუნდა ქელთა და თქუა: სახელითა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტისითა გეტყჳ შენ, წყალო, შემოუდგე კუერთხსა ამას ჩემსა. და მაღლითა სულისა წმიდისაჲთა მყის შეუღგა ღმერთ-შემოსილთა მათ მამათა. ხოლო ქუეყანაჲ იგი უქმი იყო [და] დაღრმდებოდა. ვითარცა კუერთხი იგი მიეთრია და წყალი უქუნა მივიდოდა, და ესრეთ მიიყვანა საყდარსა წმიდისა ღედოფლისასა წილკანს საღრვებელად მამისა და ძისა, და წმიდისა სულისა“⁵⁰. სამეცნიერო ლიტერატურაში მართებულიადა შეფასებული ეს ცნობა, როგორც საირიგაციო ნაგებობის მშენებლობის ამსახველი, რაც ისე წილკნელის დროს ჩატარებულა. სამწუხაროდ, ასურელ მოღვაწეთა სხვა „ცხოვრებები“ ჩვენამდე აღარ მოღწეულა. გარდა აბი-

⁴³ ცხოვრება იოანე ზედაზნელისა, „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 48.

⁴⁴ იქვე, გვ. 48.

⁴⁵ იქვე, გვ. 50.

⁴⁶ იქვე, გვ. 50.

⁴⁷ ლავრაში არსებულ წყაროს „დავითის ცრემლს“ ან „ცრემლის წყაროს“ უწოდებენ.

⁴⁸ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 52.

⁴⁹ იქვე, გვ. 96—97.

⁵⁰ იქვე, გვ. 121—122.

ბოს ნეკრესელის მარტვილობისა. ისე წილკნელის. იოსებ ალავერდელისა. ანტონ მარტყოფელის სვინაქსარულ „ცხოვრებებში“ კი მოკლედ და ზოგადაა აღწერილი მათი მოღვაწეობა.

დავით გარეჯელის „ცხოვრებაში“ წყალთან დაკავშირებულ ცნობებში შემდეგი წინააღმდეგობანია: დავითსა და ლუკიანეს გარეჯაში მოსვლის დროს „მოეწყურა მათ ფრიად და პოვეს მცირე წყალი შეკრებული წვიმისაგან ნაპარალა შინა კლდისასა და სუეს მისგან“⁵¹. როგორც ირკვევა, ამ დროს მწირები წყლის ნაკლებობას განიცდიან და წყურვილს მხოლოდ წვიმის წყლით აკლავენ. უდაბნოს ურწყულობაზე „ცხოვრების“ ავტორი საგანგებოდაც მიუთითებს: „წარვიდა (დავითი და ლუკიანე. გ. ა.) ადგილთა უდაბნოთა და ურწყულოთა“, ან „ვითარცა მიიწივნეს უდაბნოსა მას ურწყულსა“⁵². როდესაც სიციხისაგან გახმა ბალახი, რომლის ფესვებიცაა იკვებებოდაც ასევე ტემბი, შიმშილით შეწუხებული ლუკიანე დავითს შესჩივლებს სორცის უძლურებას. დავითი მოწაფეს შემდეგი სიტყვებით მიმართავს: „უკუეთუ მოვსწყუდეთ შიმშილითა გინა წყურვითა ქრისტეს მცნებათათვის ცხოველ ვართ წინაშე ღმრთისა უკუნისამდე“⁵³. შემდეგ კი, როდესაც დავითის სასწაულით მოსულია ირმების რძითა და ხაკოთი დანაყრდებიან, გაოცებული ლუკიანე მასწავლებელს მიმართავს: „უკუეთუ განიხრწნენ ჭორცი ჩემნი და განილივნენ შიმშილითა და წყურვითა, ყოვლად არა რასვე ვზრუნვიდე“⁵⁴.

როგორც ირკვევა, მეუდაბნოეთა მთავარ სიძნელეს როგორც საზრდოს, ისე წყლის უქონლობა წარმოადგენდა. „ცხოვრებაში“ კი წყლის აღმოცენების ან მოპოვების შესახებ ცნობა არ გვხვდება. თუმცა ერთგვარი ნიადაგია შემზადებული წყლის სასწაულებრივად აღმოცენებისათვის: ლუკიანე უდაბნოს „იწროებოთა და სიფიცხლით“ შეწუხებული, დავითს შესჩივლებს: „რამეთუ უპოვარ არს ყოვლისაგან საქმრისა საზრდელისა და წყლისა“⁵⁵. დავითი ამაზე მიუგებს: „რომელმან — იგი უდაბნოს გამოზარდა ერი იგი ისრაჴლთა და კლდისაგან მყარისა წყალი აღმოუციინა“ და მისცა საზრდელი უდაბნოში მოღვაწე წმიდა მამებს, „აწცა შემძლებელ არს მოცემად ჩუენდა საზრდელსა“. მაგრამ რატომღაც „ცხოვრების“ ავტორი აღარ მოგვითხრობს წყლის პოვნის, გამოყვანის ან სასწაულებრივად აღმოცენების შესახებ. მხოლოდ ირმების სასწაულებრივად მოსვლითა და, ამდენად, გარეჯის მწირებისათვის საზრდოს გაჩენის იფარგლება. „ცხოვრების“ ტექსტის მიხედვით, უდაბნოში წყალი მოულოდნელად ჩნდება, თუმცა წინა ნაწილში ხაზგასმითაა აღნიშნული უდაბნოს ურწყულობა. არაბუნებრივად უნდა ჩანდეს, რომ წყალი, რომლის ნაკლებობასაც განიცდიდნენ დავითი და ლუკიანე, თურმე იმდენი ყოფილა უდაბნოში, რომ გარეჯის ველ-მინდვრებშიც კი ირწყვოდა. „ცხოვრების“ თითქმის დასასრულს, გარეჯელის სიკოცხლის ბოლო წლებში, კერძოდ, დავითას იერუსალიმიდან დაბრუნების შემდეგ, მოთხრობილია მწარე წყლის ტკბილად გადაქცევის სასწაული. მწარე წყლით შეწუხებული ბერი დავითს მიმართავს: „... და ეგრეთვე მხალნი ესე, რომელნი მის მიერ ირწყვებებიან, ესეცა მწარე არიან, ვითარცა ნაღელი“⁵⁶.

⁵¹ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 151 (აქაც, და შემდეგშიც. „ცხოვრებაში“ ხაზი ჩეენია. გ. ა.).

⁵² იქვე, გვ. 151.

⁵³ იქვე, გვ. 156.

⁵⁴ იქვე, გვ. 157.

⁵⁵ იქვე, გვ. 153.

⁵⁶ იქვე, გვ. 183.

უკეთესმა მორიგე სასწაულ მოჭდინა და მწარე წყალ დაატეხო: „და ვიდრე აქამომდისცა ტყბილ არს წყალა იგი და მხალციკა რაეთუ მიერთვან დგას ადგილსა მას ნიასური და რომელნი მივილენ ადგილსა მას, მიიღებენ ევლოგიად წყლისა მისგან და მხლისა“⁵⁷.

როგორც ზემოთ განვიხილეთ, ხანა, როცხსაც დავით გარეჯელ! ჩვენადე მოღწეული „ცხოვრება“ იწერება (X ს. პირველი ნახ.), ემთხვევა საქართველოს რთულ პოლიტიკურ ვითარებას, რამაც ეროვნული თვითშეგნებისა და დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლი ახალა ინსტიტუტები წარმოქმნა. ამავე პერიოდში ჩნდება ქართველ მოღვაწეთა წმიდანად ფორმირების ტენდენციები, რაც ნათი მოღვაწეობის სასწაულებრივ ასპექტში წარმოდგენით გამოიხატებოდა. დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ ლიტერატურულ ნაწარმებსაც სასწაულებრივი მოტივები წითელ ზოლად გასდევს. მასში უკუფენილია რეალური ვითარება, მაგრამ საფუძვლიანად გადაკეთებულია და დავითის მოღვაწეობის სასწაულებრივი მომენტებოთაა გარემოცული. სასწაულებრივია მწარე წყლის ტყბილად გადაქცევა, მაგრამ აეტორს რატომღაც გვერდა აუღლია წყლის მოპოვების აღწერისათვის. საკითხავია, რატომ უნდა გამოეტოვებინა „ცხოვრების“ აეტორს ეს საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფაქტი?

როგორც ვნახეთ, ჩვენს კომპოზიციაში ეს თემა სრული სიდიადითაა წარმოდგენილი. აქ შრომის პროცესია ასახული და არა რაიმე სასწაული, რითაც აღსაცესე X ს. „ცხოვრება“ და XII ს. მეტაფორა. აღნოშული თემის ასეთი საზემო ხასიათი, ცხადია, გულისხმობს კიდევ ამ ფაქტის მნიშვნელობის სათანადო შეფასებას იმ ხანებში, როცა მხატვრობა სრულდებოდა, და, აგრეთვე, წყლის რეალურად და არა ფანტასტიურ-სასწაულებრივად მოპოვების ცოდნასაც. ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, X ს. აეტორა (რომლის ტენდენცია ჩვენთვის ნათელია) მოერიდებოდა ასეთ ფაქტის სასწაულებრივ ასპექტში წარმოდგენას. როგორც ჩანს, შეგნებულად გვირდი აუღლია კიდევ, მიუხედავად ამ თემის სასწაულებრივ გარემოცვაში წარმოდგენის დიდი შესაძლებლობისა. თუმცა, მისი რეტრანსფორმაციით ქმნის წყლის ტყბილად გადაქცევის სასწაულს. აეტორს სწორედ აქ გაპარვია ცნობა სარწყავ მეურნეობაზე, რაც ზემოთ დავიმოწმეთ.

„ცხოვრების“ ცნობა, რომ გარეჯა წყლით ირწყვებოდა, შესაძლოა საირიგაციო მეურნეობაზე მივიკითხებდეს. ასეთ ვარაუდს ერთგვარად ეხმარება „წყაროს აღმოცენების“ ამსახველი კომპოზიცია. წყლის ფართო ნაკადი გარეჯის მრავალმთის ვრცელ ტერატორიაზე მოედინება. კომპოზიციათა ძირითადი ნაწილი ამ ზოლზეა განლაგებული. ასეთი მხატვრული მიზანდასახულობა უნდა განაზოგადებდეს დავით გარეჯელის მოღვაწეობის ერთ მხარეს — გარეჯის უდაბნოში სასაიკოცხო ძალის შეტანას და აღორძინებას. ფიზიკურა შრომით წყლის მოპოვების სცენაშიც სწორედ ეს რეალური ვითარება უნდა იყოს ასახული. როგორც ასე წილენლის მოღვაწეობიდან ვიცით, საირიგაციო ნაგებობათა გამართვა ე. წ. „ასურელ“ მოღვაწეთათვის უცნობი არ ყოფილა.

აკად. ნ. ბერძენიშვილი საირიგაციო საქმის განვითარებას მიიჩნევს ქვეყნის სახალხო მეურნეობის ფაქტორად, ფეოდალური საქართველოს დაწინაურების ძირითად საფუძვლად⁵⁸. ნარკვევში „ერთი ფურცელი ისტორიულ-გეოგრაფიული დღიურიდან“ მკვლევარი ისტორიული გეოგრაფიის მონაცემთა გათვალისწინებით, არკვევს სარწყავი მეურნეობის რუების გაყენის თარიღს და

⁵⁷ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 184.

⁵⁸ ნ. ბერძენიშვილი, ისტორიული გეოგრაფიისათვის, საქ. ისტ. გეოგრ., კრებ. 1960, გვ. 11.

მათ უფრო ადრეული ხანით ათარილებს, ვიდრე დღემდე იყო მიიწვეული ავტორი აქვე ეხება რუსთავის სარწყავ სისტემას და მისი აგების დროც ტრადიციით დადგენილი IV ს. წინავე პერიოდში გადააქვს. წიალისეულ არქეოლოგიაზე დაყრდნობით, აკად. ნ. ბერძენიშვილის მოსაზრებით, ეს სარწყავი ნაგებობა დიდი ხნიდან უნდა არსებულიყო და ამდენად ყარაისის ველიც იმ დროისათვის დასახლებული უნდა ყოფილიყო. მისი აზრით, დროთა განმავლობაში, ამ სარწყავი რუს განვითარება იქამდე მივიდა, რომ „ბოლოს მან მიაღწია იმ ტაფობამდე, რომელშიაც თავს იყრდნენ გარეჯის მთებიდან წამოსული ხევები“. შეიძლება თრდატ მეფის დამსახურება სწორედ ის იყო, რომ მან სარწყავი რუს ტრასა საბოლოოდ გამართა რუსთავის ქალაქიდან ჭანდრის ტბამდე. თორემ, როგორც აღვნიშნეთ, ამ რუს აგრე ნაგვიანეობა, ხოლო ქალაქის აგრე ნაადრეობა, როგორც ეს ტრადიციით ივარაუდება, ძნელად შესათავსებელია“. ნ. ბერძენიშვილი ისტორიული ხასიათის წერილობით წყაროებზე დაყრდნობით, მართებულად დაასკვნის: „წერილობითი მოწმობანი ქალაქ რუსთავის შესახებ ისეთი ხასიათისაა, რომ მის გარშემო მკვიდრო მოსახლეობა იმ ძველ დროიდანვე ივარაუდება: რუსთავი — კუხეთის პოლიტიკურ-ადმინისტრაციული ცენტრი — საუფლისწულო (ვოსტანი?) და, შემდეგ საერისთავო, რუსთავის საეპისკოპოსო კათედრა ვახტანგ გორგასალის დროიდან, და ამ ეგება სარწყავი არხის პატრონი ქალაქი, ყველაფერი ეს კმარა იმისათვის, რომ ეს ქალაქი უდაბურ ველში განმარტოებულად არ წარმოვიდგინოთ“⁸⁰. ავტორი ეხება ჩვენთვის საყურადღებო საკითხს — რუსთავ-გარეჯის ურთიერთობას. მკვლევარის აზრით, „გარეჯის უდაბნოების კავშირი რუსთავ-ყარაისთან უეჭველია. მაგრამ რატომ აქვს გარეჯის მონასტრებს მამულები საგარეჯოში და არა რუსთავ-ყარაისში? შეიძლება ჰქონოდა“, დასძენს ავტორი. „გარეჯის უდაბნოები“ სრულიად ისე ველურ ადგილას არ ყოფილა გაშენებული. ეს არის მღვიმის საძირკების ადგილი, ნაყოფიერი და კარგად დასახლებული რუსთავ-ყარაისის უშუალო დასამხარზე...“⁸¹.

არქეოლოგიურ მასალებზე დაყრდნობით და ქართულ თუ მეზობელი ქვეყნების წერილობით წყაროთა გათვალისწინებით, ლ. ჭილაშვილი რუსთავის და მასში შემავალი გარემოს ეკონომიურ-კულტურული სიძლიერის ნათელი სურათს გვაძლევს. მიუთითებს მისი მეურნეობის სხვადასხვა დარგის განვითარების მაღალ დონეზე და მეცხოველეობასა და მიწათმოქმედებას მიიჩნევს ისტორიული კუხეთის ეკონომიკის ძირითად დარგად: „მეცხოველეობა რუსთავშია და, საერთოდ, კუხეთის ეკონომიკაში მნიშვნელოვან დარგს წარმოადგენდა, შემდეგში კი მას გვერდით უდგება სხვა სამეურნეო დარგებიც. არის ერთი უტყუარი საბუთი რუსთავის მეურნეობის ერთი მნიშვნელოვანი დარგის წარმოსადგენად. ესაა რუსთავის სარწყავი არხი. არხის გაყვანა ისეთ უნალექო ად-

⁸⁰ მარტო ის რად ღირს, რომ ტრადიცია რუსთავის არხის მშენებლობას IV საუკუნით ათარილებს, ხოლო წილქის რუს გატანას V—VI საუკუნეებით. და რა საფუძველი გვაქვს ჩვენ ამისთვის, რომ არა მარტო რუსთავ-წილქის, არამედ არა ერთი სხვა (მაგალითად, ნახიდურის, ვაჩიანის, მუხრანის, რუის-ურბნისის და სხ.) იმავე ხანისად არ ვიცნოთ? პირიქით, ჩვენ აქ შეგვიძლია ზოგიერთი ანგარიშგასაწევი მოსაზრება ახლავე წამოგვეყენებინა იმის სასარგებლოდ, რომ მელიორაციის ეს დიდი ნაგებობანი სწორედ ამ ფეოდალური ურთიერთობის ჩასახვა-გამარჯვების ხანისანი შეიძლება იყვნენ“. ნ. ბერძენიშვილი, ერთი ფურცელი ისტორიულ-გეოგრაფიული დღიურიდან, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული, 1, თბილისი, 1960, გვ. 142.

⁸¹ იქვე, გვ. 146.

⁸² იქვე, გვ. 152.

გილებში, როგორც რუსთავი და ყარაია. სულ სხვა დარგის განვითარებას გულისხმობს, ვერცხვს ვესაქონლეობა“⁶²

ავტორი მიუთითებს რუსთავის დაწინაურებაში მისი „აგარანის“ გადამწყვეტ მნიშვნელობაზე. „რუსთავის, როგორც ქალაქის არსებობა, მხოლოდ ირგვლივ მდებარე სოფლებით იყო გაპირობებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში იგი ვერ იარსებებდა. მისი დაქვემდებარება, სწორედ აღნიშნული მიზნის გამო მოხდა. რუსთავის განადგურება მონღოლთა ჯარის ერთი დაკვეთა არ მომხდარა. იმის შემდეგ, რაც მას ირგვლივ მოსახლეობა შემოეცალა, ვანადგურდა, მოესპო ქალაქს არსებობის ეკონომიური საყრდენი და ჯაყცა“⁶³.

დავით გარეჯის უღაბნოს არქეოლოგიურა და ისტორიულ-გეოგრაფიული თვალსაზრისით შესწავლა ბევრ მნიშვნელოვან საკვანსს გააჩვენებდა. ერთი კი ცხადია, რომ გარეჯის მონასტრების მრავალსაუკუნოვანი ინტენსიური ცხოვრება თავისთავად უნდა გულისხმობდეს მისი მეურნეობის მოწყობასაც⁶⁴. რუსთავისა და გარეჯის უღაბნოს სამონასტრო მეურნეობის სიხარბოვანი ერთ-ერთი დამადასტურებელი საბუთი დავით გარეჯელისა და რუსთავის ერისთავის ბუბაქარის ურთიერთობა და ამ უკანასკნელის საქტატორო ღვაწლია. ამდენად, რუსთავი და მისი უზარმაზარი საჩწყავი ნაგებობა ერთგვარ გენეტიკურ კავშირში უნდა ჩანდეს გარეჯის იმ დროის სამონასტრო მეურნეობასთან, მის ეკონომიკასთან.

რა საფუძველი გვაქვს ვილაპარაკოთ გარეჯის სარწყავ ნაგებობაზე? პირველი ადრეული ხანის ძეგლი, რომელიც გარეჯის საირიგაციო მეურნეობაზე უნდა მიგვიითებდეს, „წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციაა (სურ. 5). მეორე მითითებას ამ მეურნეობაზე დავით გარეჯელის „ცხოვრებაში“ ეხებენ, რომელიც ზემოთ იყო ციტირებული. თუ ისე წილკნელის მიერ წილკანში საჩწყავი არხის გაყვანაზე ფანტასტიკური ამბავია მოთხრობილი, გარეჯელის „ცხოვრება“ პირდაპირ მიუთითებს წყლით მინდვრის მორწყვას.

გარეჯელის ცხოვრების ციკლში წყლის აღმოცენების თემის დომინირება აქ ჩატარებული საქმიანობის ერთ-ერთი მთავარი მომენტის მარეზონირებელი უნდა იყოს, რომლის ასახვა საჭიროდ მიუჩნევათ. წინააღმდეგ შემთხვევაში, მხატვარი, რომელიც დავითის საქმიანობის მხოლოდ ძირითად ამბებზე გადმოგვცემს, ამ თემას ასე საზეიმოდ არ წარმოგვიდგენდა და, რაც მთავარაა. არც მთელ კომპოზიციებზე განალაგებდა წყლის ნაკადის ზოლზე.

დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ X ს. ლიტერატურულ ძეგლებზე დაკვირვებამ, მისი კომპოზიციის ზოგიერთმა გაუმართავემა ნაწილებმა, განსაკუთრებით.

⁶² ლ. კვიციანი, რუსთავი, თბილისი, 1958, გვ. 34.

⁶³ იქვე, გვ. 163.

⁶⁴ 1961 წ. გარეჯის უღაბნოში, იქამად არსებული მეურნეობის ფართობზე, ხნულა. სხვა ანაკრეფ მასალათა შორის ენახეთ გვიანი ბრინჯაოს ხანისათვის დამახასიათებელი ფორმის ხელსაფქველის ერთი ნაწილი. 1959 წ. ანაკრეფი მასალიდან (ლაგის მიდამოები) ყურადღებას იქცევს კარგად გატრილი და დამუშავებული წითელი ლაქიანი კერამიკის ნატეხები, რომელიც ანტიკურ ხანის უნდა განეკუთვნებოდეს. 1962 წ. ზედაპირული მასალიდან (ბოდოს რაიონი) მრავალ არის წარმოდგენილი ადრე ფეოდალური ხანის ტერაკოს ფრაგმენტები, ქვევრები, სურები და სხვ. არქეოლოგიური მასალის ასეთი ქრონოლოგიური გავრცელება კარგად უნდა მიუთითებდეს უღაბნოსა და ყარაიას ველების ადრეული დროიდან ინტენსიურ ცხოვრებაზე თავისი განვითარებული სოფლის მეურნეობით, მეცხოველეობითა და შემინდვრობა-მევენახეობით. ამ უკანასკნელის წარმატება კი საჩწყავ მეურნეობაზე უნდა ყოფილიყო დამოკიდებული, რომლის გარეშეც, როგორც მეურნეობის ამ დარგის, ისე აქ დასახლებული მოსახლეობის არსებობა შეუძლებელი უნდა ყოფილიყო. სივ. მაღაზროვანს არქეოლოგიური დაზვერვის შესახებ იხ. М. М. Иващенко, Отчет об археологической разведке в с. Вахтанговское, „ენიშის“ მოთხე, XII, თბილისი, გვ. 259-269.

წყალთან დაკავშირებული თემის ტექსტში ასე მოულოდნელად ამოტივტივდება და, რაც მთავარია, მონატულობაში ამ თემის სულ სხვაგვარა ინტერპრეტაციამ, ერთხელ კიდევ ცხადყო, რომ „ცხოვრების“ უძველესი ლიტერატურული წყარო წარმოადგენს ჩვენი მონატულობის ამოსავალს და არა X ს. ლიტერატურული ძეგლი. აქაკელიძე მუთითებს იმ გარემოებაზე, რომ „ასურელ მამათა“ ცხოვრების შემდგენლები თავისი შრომის დაწერის დროს სარგებლობდნენ ტრადიციული თქმულებებითა და გადმოცემებით, რომელთაგან ზოგი, შესაძლოა, წერილობითი ძეგლიც ყოფილა⁶⁵. მართლაც საეპკოა, დავით გარეჯელის ცხოვრების მხოლოდ ზეპირი გადმოცემა არსებულებით, მაშინ, როცა კედლის მხატვრობაში ამ თემაზე საკმაოდ დამუშავებული ციკლი იქმნება. ბუნებრივია, ის ზეპირთქმანი და გადმოცემანი, დავით გარეჯელის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას რომ შეეხებოდა, ჯერ ლიტერატურული სახით გაფორმებულიყო. ხოლო შემდეგ კედლის მხატვრობაშიც ასახულიყო.

დავით გარეჯელის ცხოვრებისადმი მიძღვნილ კომპოზიციებში წყლის ფართო ნაკადის გამოსახვა უნდა გულისხმობდეს გარეჯის მონასტრების მეურნეობაში ძველი სარწყავი ნაგებობის არსებობას. არხის ტრასის გარკვევისათვის ძნიშვნელოვანია დავადგინოთ მწარე წყლის მდებარეობა, რადგან გარეჯელის „ცხოვრებაში“ არხის ირგვლივ ცნობები სწორედ „მწარე წყალთანა“ დაკავშირებული.

ვახუშტი ბატონიშვილი, რუსთავის საზღვრების მითითების დროს, მწარე წყალს გარეჯასთან ერთად იხსენიებს: „ხოლო საზღვარი ამისა (რუსთავის. გ. ა.) არის: დასავლით მტკვარი, ჩრდილოთ ჳევი ლოქინისა, აღმოსავლეთით მთა გარეჯისა, ვიდრე მწარე—წყალამდე, სამხრით მწარე—წყალი“. კახეთის საზღვრების აღწერის დროს ავტორი მწარე წყალს სამხრეთით მოიხსენიებს: „სამხრით დიდის ალაზნისა და პატარას ალაზნის შესართავი და მუნიდამ ხაზი კავკასამდენ გავლილი, და კვალად ხაზი მტკვრამდე მისული; აღმოსავლეთით მთა კავკასი, ლეკეთსა და კახეთს შორის, დასავლით საზღვარი ქართლისა; რომელი აღესწერეთ, და, მწარე—წყალს ქვეით, მტკვარი, და ჩრდილოთ მთა კავკასივე“⁶⁶.

ლ. კილაშვილს მწარე წყალი მართებულად ეგულება უდაბნოს სამხრეთ ნაწილში⁶⁷, თუმცა აქედან გარეჯის მიწდევრებისათვის არხის გამოყვანა მეტად საეპკოოდ ჩანს, თუნდაც იმიტომ, რომ რუსთავის არხის ტრასა უფრო ახლოს მდებარეობს გარეჯის მიწდევრებთან. დავით გარეჯის უდაბნოსა და ყარაიას ველზე დღესდღეობით რამდენიმე „მწარე“ და „მლაშე“ წყალია დადასტურებული. ასეთებია: ყარა-დარის შთის სამხრეთით მდებარე „მლაშე მიწდორი“ და „მწარე წყალი“, მაგრამ ისინი საკმაოდ დაშორებული არიან გარეჯის სამონასტრო მეურნეობისაგან. მეორე პუნქტი, სადაც „მწარე წყალი“ გვხვდება, უდაბნოს საბჭოთა მეურნეობის ჩრდილო-დასავლეთით მდებარეობს, დოდოს რკის სამონასტრო კომპლექსიდან საშუალოდ 24—25 კმ დაშორებით. ხუთვერსიან რუკაზე ამ რაიონში აღნიშნულია „გარეჯელის წყარო“. ეს ტოპონიმა საყურადღებოა იმიტომ, რომ მასში შემონახულია სამედიოვრაციო ნაგებობის

⁶⁵ კ. აკელიძე, საიხოს სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ, ეტიუდები, 1, 1956, გვ. 22.

⁶⁶ ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით, 1941, გვ. 50—87.

⁶⁷ ლ. კილაშვილი, დასაბ. ნაშრ., გვ. 13.

ძველი სახელი — „წყარო“. აკად. ნ. ბერძენიძის ტერმინის — „წყარო“ მიიჩნევენ „რუხე“ და „არხზე“ უძველესად⁶⁸.

ცხადია, ყოველი წყარო არ უნდა გაეაიგივოს სარწყავ მეურნეობასთან, მაგრამ ეს ტერმინი იმითაცაა ჩვენთვის საგულისხმო, რომ „გარეჯელის წყარო“ მლამე ტბების რაიონებში გვხვდება. „ცხოვება“ კი როგორც უკვე აღვნიშნეთ, მიუთითებს „მწარე წყლის“ ტიპილად გადაქცევის საწყისულზე. აღნიშნულ ტბას კი ადგილობრივი მოსახლეობა გარეჯელის ტბას უწოდებს. აქვეა სხვა წყაროებიც, რომლებსაც „გარეჯელის ნაღვს წყარო“ და „გარეჯელის გველის წყარო“ ეწოდება⁶⁹. მონასტრებიდან არცთუ ისე დაიდ მანძილზე დაშორებულში, გარეჯელის სახელთან დაკავშირებული წყაროები და ტბა, კარგად უნდა მიუთითებდეს ამ ტერიტორიის გარეჯის მონასტრების მეურნეობებთან დაქვემდებარებაზე. გარეჯის სამონასტრო ცენტრების ხანგრძლივი, ინტენსიური ისტორიული ცხოვრება თავისთავად გულისხმობს მის დაწინაურებულ მეურნეობასაც. გარეჯას მრავალრაცხოვანი სამონასტრო მამულები, როგორც შედარებით გვიანი ხანის საბუთებიდან ჩანს, საკმაოდ შორ მანძილზეც ჰქონია.

ი. კიკვიძე თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში „მორწყვა ძველ საქართველოში“, იორის საირიგაციო სისტემასაც განიხილავს და ნინოწმინდის სარწყავი არხის მიმოხილვის დროს აღნიშნავს, რომ ამ უქანასკნელ მიკრორაონში შედიოდა, აგრეთვე, გარეჯის უღაბნოს მონასტრის მამულებიც⁷⁰. ეს ცნობა ჩვენთვის საყურადღებოა, მაგრამ ზემოთ დასახელებული ტოპონიმების: — „გარეჯელის წყაროს“, „გარეჯელის ნაღვის წყაროს“, „გარეჯელის გველის წყაროს“ და „გარეჯელის ტბის“ მიდამოებში, დაახლოებით აწინდელ სოფ. მალხაზოვკას მახლობელ ტერიტორიაზე, ჩანს დამშრალი არხის კალაპოტი⁷¹. ადგილობრივი მოსახლეობის გადმოცემით, აღნიშნულ არხს ადრე სარწყავად იყენებდნენ, შემდეგ კი მისი სათავე მოშლილა და ამჟამად უმოქმედოა. არხი სწორედ იმ რაიონში გაივლის, სადაც გარეჯელის ზემოხსენებული წყაროები და დასტურებული. შესაძლოა, ამ არხს იხსენიებდეს ა. მურაძე იოევი, რომელიც გარეჯის მონასტრებიდან ნათლისმცემლის მონასტრის წინამძღოლს დამშრალ არხამდე მიუთითებია⁷².

იყო თუ არა ეს არხი დავითის მიერ გაყვანილი, ამის შესახებ კატეგორიულად რაიმეს თქმა ძნელდება. შესაძლოა, მხატვრობის პირველ ფენაზე ასახული საირიგაციო სისტემა უფრო ადრეულ ხანასაც განეკუთვნებოდეს. მაშინ, დავით გარეჯელის ღვაწლი ამ რუს შეკეთებასა და ამოქმედებაში უნდა ვიგულოთ. მეორე მხრივ, კედლის მხატვრობაში წყლის აღმოცენების ასე საზეიმოდ წარმოდგენა გვაფიქრებინებს, რომ აქ დავითის მოღვაწეობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ღონისძიებაა ასახული. რუსთავის ერისთავის ბუბაქარის საქტიტორი

⁶⁸ „მორწყვისთან დაკავშირებულ ტერმინებზე სახელდახელო დაკვირვებაც კი საკმაოდ მაყრებლობით ვეჩვენებს. რომ მორწყვა (მარტო ეს ტერმინიც კმარა იმის აბუთად ქართული მელიორაციის საქმეში: რუს საშუალებით ხომ არ გვხვდება მორუება, არამედ მორწყვა. ეს უქანასკნელი ტერმინი, ბუნებრივია წარმოდგარია წყაროსაგან და არა რუსაგან) საქართველოში უძველესი სამეურნეო მოქმედებაა“. ნ. ბერძენიძის მიერ, დასახ. ნაშრომ., გვ. 159.

⁶⁹ ამზე მიგვიითთა დავით გარეჯის მონასტრების მცეელმა ადამ ჰიბერაშვილმა 1962 წ.

⁷⁰ ი. კიკვიძე, მორწყვა ძველ საქართველოში, თბილისი, 1963. გვ. 118.

⁷¹ ამზე მიგვიითთა დავით გარეჯის მონასტრების მცეელმა ადამ ჰიბერაშვილმა.

⁷² A. H. Myravyev. დასახ. ნაშრომ., გვ. 113—114.

ღვაწლი საგანგებოდ არის „ცხოვრებაში“ აღნიშნული და ამ ერთგვარ ფანტასტიკურ თხრობაში ჩანს დავითსა და ბუბაქარს შორის არსებული დიდი წინააღმდეგობა. „ცხოვრება“ გვაუწყებს, რომ ეს ბრძოლა დავითის სრული გამარჯვებით დამთავრებულა. ბუბაქარი და მისი „სახლეული“ დავითს ქრისტიანულ სარწმუნოებაზე მოუქცევია. ამ ხანიდან იწყება ბუბაქარის საქტიტორო-სამშენებლო მოღვაწეობა. როგორც „ცხოვრება“ გვაუწყებს, ბუბაქარს დავითისათვის ეკლესია გამოუკვეთია. სავარაუდოა, იგი დავით გარეჯის მონასტრების ძირითადი დამფინანსებელიც ყოფილიყო. შესაძლოა, მისივე დახმარებით გაეღოთ რუ, მეტად საკირო და აუცილებელი ამ ტერიტორიაზე სამონასტრო მეურნეობისათვის⁷³.

გასარკვევია, ჩვენი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე მუხლმოყრილი პირის ვინაობა, ან მისი როლი აღნიშნულ საუბერებში (სურ. 5, ტაბ. VII, 1, 3). როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ეს პირი ქარაფოვანი კლდის მასივის უკან არას მუხლმოყრილი, მარჯვენა ხელი აღმოცენებული წყაროს მიმართ აქვს გაწვდილი კურთხევის თუ ლოცვის ნიშნად, მარცხენა ხელში წიგნი უჭირავს. აკად. შ. ამირანაშვილის აზრით, ეს პირი ლუკიანეა, რომელიც „ცხოვრების“ მიხედვით, ბალახის ძირებს აგროვებს საკვებად. მკვლევარი ამ პირს ლუკიანედ იბრითადად იმ წარწერის გამოც მიიჩნევს, რომელიც გამოქვაბულის სქემატური გამოსახულებიდან ოდნავ მარჯვნივ არის მოთავსებული⁷⁴ (სურ. 6, ტაბ. VI, 1).

კედლის მხატვრობის ამ ნაწილის დაზიანების მიუხედავად, ხერხდება აღნიშნული პირის იკონოგრაფიული სახის ვარჩევა. თუ შევადარებთ ამავე კომპოზიციაში მყოფ ლუკიანეს, ჩვენს განსახილველ ფიგურას, აშკარა გახდება მათ შორის ის დიდი სხვაობა, რაც საფუძველს გვაძლევს უარყოფით აკად. შ. ამირანაშვილის მოსაზრებას. ლუკიანეს ახურავს ბერის კუნკული (სურ. 3, 7, ტაბ. VI, 2, VII, 2), ხშირი და გრძელი ტალღისებური თმა თითქმის მხრებამდე ეფინება, წვერი ორად აქვს გაყოფილი, ახალგაზრდაა, საკმაოდ ახოვანია, შემოსილია სამონაზვნო სამოსით. ლუკიანესაგან განსხვავებით, მუხლმოყრილი ფიგურა მაღალი შუბლითა და შეთხელებული, მხოლოდ თავის ზედა ნაწილზე შერჩენილი თმითაა გამოსახული. წვერი, რომელიც მკერდზე ეფინება, უფრო გრძელია, ვიდრე ლუკიანესი. წვერის ბოლო ორად არ იყოფა. გამოსახული პირი ლუკიანესთან შედარებით ხნიერია, დავითთან შედარებით კი უფრო ახალგაზრდად გამოიყურება. რაც შეეხება წარწერას, რომელიც ამ გამოსახულების

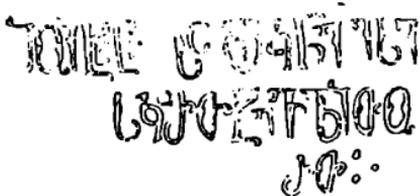
⁷³ წინამდებარე ნარკვევი გამოსაყვამად გადაცემული გვექონდა, როცა გამოკვეყნდა ბ. ლომინაძის ნარკვევი, რომელიც გარეჯისა და ბიჭვინთის სენიორიებს შეეხება. მკვლევარი, ჩვენგან სრულიად დამოუკიდებლად, იმ დასკვნამდე მიდის, რომ გარეჯის სამფლობელო მეურნეობა და თვით მონასტრების უახლოესი ტერიტორია სარწყავ სისტემაზე უნდა ყოფილიყო დაფუძნებული. ეს დებულება, რომელიც სრულიად სხვა ხასიათის მასალაზეა დაყრდნობული, ვიდრე ჩვენ მიერ დამოწმებული საბუთები, იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ ჩვენ მიერ გამოთქმული მოსაზრება გარეჯში სარწყავი მეურნეობის არსებობაზე, საფუძველმოკლებული არ უნდა ჩანდეს. იხ. ბ. ლომინაძე, ქართული ფეოდალური ურთიერთობის ისტორიიდან, სენიორიები, 1, თბილისი. 1966, გვ. 120.

⁷⁴ Ш. Я. Амударашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

ზევით, ოდნავ მარჯვნივაა მოთავსებული. (სურ. 6, ტაბ. VI, 1) სულ სხვა ზინა-
არსისაა და გვიან ხანას მიეკუთვნება⁷⁵.

ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ ქარაფოვანი კლდის უკან მუხლ-
მოყრით წარმოდგენილი პირი გამოსახულია წიგნით ხელში: თუ დაეუშვებო,
რომ მხატვარს ამით სურდა გამოეხატა ლეთისმოსავი ასკეტი ლუკიანე, რომელიც
ხორციის მარტილობით სულს წმენდა, არ იქნებოდა პართებული, რადგან
„ცხარების“ მიხედვით, ლუკიანეს რელიგიური მსოფლმხედველობა ამ დროი-
სათვის ჯერ კიდევ არ იყო სავ-
სებით ჩამოყალიბებული. როდეს-
აც სიციხისაგან ბალახი გადახმე-
ბა, რითაც ასკეტები იკვებებო-
დნენ, ლუკიანე წუხს ხორციის
უძიურებაზე⁷⁶.

დავით გარეჯელის ცხოვრების
ამსახველ ამ უძველეს მხატვრო-
ბაში წიგნით მხოლოდ ორი პირია
წარმოდგენილი: დავით გარეჯელი.
(სურ. 34, ტაბ. VI, 2, 3) და განსა-
ხილველი მუხლმოყრილი ბერი.
პირველ შემთხვევაში დავითი რო-
გორც მთაწმინდის, ისე შრავალმის სამონასტრო ინსტიტუტის ფუძემდებლად
არის წარმოდგენილი. ამ ხერხით მხატვარი მიგვიითითებს: დავითის ღვაწლზე და
უფლებებზე. წიგნით ან გრაგნილით ხელში გამოსახვას ქართულ იკონოგრა-



სურ. 6. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღიაკენეა მეორე პერიოდის მხატვრობის სატიტრო წარწერა.



სურ. 7. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღიაკენეს თავდაპირველი მხატვრობა. ლუკიანესა და დოდოს იკონოგრაფიული სქემები.

⁷⁵ 1967 წ. ინფრარითული სხივების შექმნე მთლიანად გამოკლ-ნდა წარწერა, რომელიც შემდეგი შინაარსისაა: **მადრიცხ სჯიხრი უსი სხიძიძე უზიხიძე-ძიძიძე**. „მოხატა საღია(კ)ო-
ნე ესე ს(ა)კურთხეველითურთ“: წარწერა თერთი საღებავითა შესკრულებული, რომელიც წერილი
თერთივე ხაზებითაა მოჩარჩობული. მისი პალეოგრაფიული ნ.შნების მიხედვით იგი XII—
XIII საუკუნეების ახლო ხანებს უნდა მიეკუთვნოს. წარწერა მეორე პერიოდის მხატვრობის
ეკუთვნის და არა პირველს, როგორც ფიქრობდა აკად. შ. აშირაძე. იხ. აქ არც ლუ-
კიანეს სახელი იკითხება (ლუკიანე ესე) იხ. III. Я. Амрашашвили, დაახ. ნაშრ., გვ.
46. ზემოაღნიშნული წარწერიდან ირკვევა, რომ მთავარი ეკლესიის ჩდლოებით არსებულ ნა-
გებობას „საღიაკენე“ ეწოდებოდა.

⁷⁶ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ.

ფიაში თავისი წესი ჰქონდა. უმეტეს შემთხვევაში წიგნით ხელში, (დახურულ ან გაშლილი) მაცხოვარი გამოისახებოდა ძირითადად შემდეგ კომპოზიციებში: „იღლება უფლისა“, „კანონთა ბოქება“ და „ვედრება“. გარდა ამისა, დახურული ან გაშლილი წიგნებით წარმოადგენილი არაან მღვდელმთავრები და მხარებლები, გრაგნილებით კი (უმეტეს შემთხვევაში გაშლილ ეტრატზე შესაფერი ტექსტის მითითებით) წინასწარმეტყველები. დახვეულ გრაგნილით მაცხოვარი გამოისახება „იერუსალიმში შუაქლის“, „ლაზარეს აღდგინების“, „ჯოჯობეთის წარტყვევნის“, „ამაღლების“, „ფერისცვალების“ კომპოზიციებში. გრაგნილებით ხელში გამოისახებიან წმ. ეკატერინე, ბარბარე და სხვ. წიგნით ან გრაგნილით ხელში პიროვნების გამოსახვა მკაცრად განსაზღვრულ იკონოგრაფიულ წესს ექვემდებარება. წიგნი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნიშანს წარმოადგენდა, რაც მათ უფლება-მოვალეობაზე მიგვიბრუნებდა.

ბუნებრივია, ეროვნულ-რელიგიური ხასიათის მხატვრობაში ამ მკაცრად დაკანონებულ მომენტს მნიშვნელობა მიეცემოდა, რამდენადაც სახარების თემებში დაკანონებული ატრიბუტის, წიგნის გამოყენება ერთგვარ ზომიერებას მოითხოვდა, მით უმეტეს, რომ ამავე ეკლესიის მხატვრობის უძველეს ფენაზე წიგნით მხოლოდ მაცხოვარია გამოსახული (ტაბ. V, 1). აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, მხატვარს ამ ნიშნით გამოეყო ის მთავარი პირები, რომელთა გაწონასწორება ქრისტიანულა საბერძნეთის წმიდანებთან იმ დროის ქართულ საეკლესიო წრეებში დასაშვებად იქნებოდა მიჩნეული. ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით უნდა ვეძიოთ ჩვენ მიერ განსახილველი პირის ვინაობა, რისთვისაც საჭიროდ ვცნობთ მიემართოთ, ერთი მხრივ, „ცხოვრების“ ტექსტს, ხოლო მეორე მხრივ, კომპოზიციას, რომელშიც აღნიშნული პირია გამოსახული.

ამ კომპოზიციის მიხედვით, ისევე, როგორც ჩვენ მიერ განხილულ წინა თემაში, მოქმედება ორ პლანს შუა მოქცეულ არეზე მიმდინარეობს. უკანა პლანზე მონუმენტური მთის მასივია აღმართული, რომელშიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გამოსახულია ლავრის პირობითად აღმნიშვნელი გამოქვაბული. რაც შეეხება გარეჯის მრავალმთის აღმნიშვნელ ტეხილ მთაგრეხილს, ჩვენ მიერ განხილულ ყველა კომპოზიციას წინ რომ ჩაუყვება უწყვეტ ზოლად, წყდება „წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციასთან. ლუკიანეს ბარის პირთან, საიდანაც წყარო მოედინება, აღმართულია მთის მასივი. მისგან მარჯვნივ გამოსახულია საკმაოდ წამახვილებული ფორმის მთა, რომლის უკან ჩვენი განსახილველი პირი — მუხლმოყრილი ბერია წარმოადგენილი. მთას წაწყვეტებული მასივის ფორმა უტრირებულია და, ვფიქრობთ, ამით მითითებულიც არის მისი რაობა. მთელი კომპოზიციის ძირითად იდეას, როგორც ზემოთ იყო განხილული, წარმოადგენს წყაროს „აღმოცენება“. მუხლმოყრილი პირი მიმართულია „აღმოცენებული“ წყაროსაკენ და აკურთხებს მას. მისი უფლებანი მინიშნებულია წიგნით, რომელიც ხელთ უჭერა, და დომინირებულია კლდის, სავარაუდოა, მონასტრის იმ ნაწილზე, რომელზეც ალბათ ხელი მიუწვდებოდა. ყველა მონაცემის მიხედვით. იგი გარკვეულ როლს უნდა თამაშობდეს დავით გარეჯის უდაბნოს სამონასტრო ცხოვრებაში და, ცხადია, დავითისა და ლუკიანეს თანამედროვე და თანამოღვაწე უნდა იყოს.

„ცხოვრების“ მიხედვით, დავით გარეჯელს ლუკიანეს გარდა, ჰყოლია მოწაფე დოდო. ტექსტის დასაწყისში მითითებულია, რომ დავითს „ჰყვანდა მის თანა ერთი მოწაფე, სახელით ლუკიანე“⁷⁷. „მის თანა“, ე. ი. მასთან ერთი მოწაფის ყოფნა, თითქოს უნდა გულისხმობდეს კარგე დავითის სხვა მოწაფეთა ყო-

⁷⁷ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ.

ლასაც. ეს არც უნდა იყოს გასაკვირი, რადგან იმ დროის რელიგიურ-კულტურულ-ცხოვრების ასპარეზზე ისეთ ღიღ ფიგურას, როგორც დავითი იყო. ბუნებრივია, ეყოლებოდა მიმდევრები და მოწაფეები. სხეანაირად წარმოუდგენელიც უნდა ყოფილიყო მისი მოღვაწეობის წარმატება.

„ცხოვრებაში“ დოღოს უღაბნოში მოსვლა აღწერილი: „...ესმა ჰანბაჲე მისი წმიდასა და ღირსსა შამასა დოღოს, მოვიდა იგიცა წინაშე შამისა დაეთისსა და მოკითხნეს ურთიერთას“⁷⁸.

ყურადღებას იპყრობს გარეჯაში სხვა პირთა მოსვლის „ცხოვრებისეული“ მითითება. უღაბნოში მონადირეების მოსვლის შესახებ ვითხულობთ: „მოვიდეს მუნ კაცნი ვი ნ მ ე მონადირენი კერძოთაგან კახეთისათა“⁷⁹, ან კიდევ: „მოვიდა ბარბაროზი (ბუბაქარი. გ. ა.) ვი ნ მ ე ნათესავით აღგილთაგან რუღსთაჲისათა“⁸⁰. მიუხედავად ბუბაქარის საქტიტორო ღვაწლისა⁸¹, იგი უღაბნოში პირველად გამოჩინისა. ეინმელ შამასა მოხსენიებული. ასევეა მონადირეთა პირველად გარჩინისა დროსაც. ეს ნაკვალახელი ჩანს, გარეჯის სამონასტრო ინსტიტუტი სათვის უცნაობის აღნიშნავდა. რაც შეეხება დოღოს, იგი მოსვლისთანავე მოკითხავს დავითს და ურთიერთს „მიმთხვეულნი“ რამუნენი დღეს განიხარებდნენ „აღორძინებისათჳს ქრისტეს სამწყსოსათა“. „ცხოვრების“ ტექსტი: სხვადასხვა ადგილის ასეთი შეპირისპირება კარგად უნდა არკვევდეს დავით გარეჯელისა და დოღოს ურთიერთობას, მათ დამოკიდებულებას, რომ დოღო ერთ-ერთი თვალაჩინო პიროვნებაა, რომელსაც საპატიო ადგილი უკავია უღაბნოს სამონასტრო ინსტიტუტის შექმნის საქმეში. „ცხოვრებაში“ ამ მხრივ არსებობს პირდაპირი მითითება: „და ვითარცა წარკდეს მცირედნი დღენი შემოკრიბა სიმრავლე სხუთათა ძმათა და ჰრქუა დავით შამასა დოღოს: წარჯედ, ძმაო, რქჳსა ამის კლდისასა, რომელ არს პარისპირ ჩუენსა, და წარიტანენ თანა სხუანიცა ძმანი, რამეთუ წადიერ არიან, რაჲთა გარე ისჯებოდინ კორცითა სულთა მათთა ცხოვრებისათჳს. და ერჩჳდა ბრძანებასა მისსა წმიდასა დოღო და წარვიდა და აღაშენა უღაბნო იგი სახელსა ზედა ყოვლად წმიდისა დედოფლისა ჩუენისა დმრთის მშობელისასა“⁸².

ჩვენი აზრით, დავით გარეჯელის კატეგორიული მოთხოვნის შემდეგ, ახლო სამონასტრო კერის — დოღოს რქის დაარსება, მხოლოდ ძმათა მომრავლებით არ უნდა ყოფილიყო გამოწვეული, როგორც ეს „ცხოვრების“ ავტორის წარმოუდგენია. ციტირებული ტექსტიდან ჩანს, რომ დავითი თვითონ მიუთითებდა ადგილს, სადაც შემდეგში დოღოს ხელმძღვანელობით არსდება დიდი სამონასტრო ცენტრი. დოღოს შეგნებული ჰქონდა ამ პრაქტიკული ნაბიჯის მნიშვნელობა და „ერჩჳდა ბრძანებასა მისსა“⁸³. დავით გარეჯის უღაბნოს მრავალმთის რელიგიური საშუალებას იძლეოდა ლავრის მახლობელ რაიონებში კლდეში სენაკთა გამოკვეთის და მონასტრის გაფართოებისათვის. ვფიქრობთ, ეს არჩევანი დავით გარეჯელის მიერ საკმაოდ წინდახედულ და პრაქტიკულ ნაბიჯთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული. ეს რაიონი უნდა გამხდარიყო სამონასტრო მეურნეობის ერთ-ერთი ძირითადი, წამყვანი რგოლი, რომელიც აღნიშნულ მეურნეობას ტერიტორიულად დაუკავშირებდა გამოსაღვეს, და თავის დროზე. ალბათ, კარ-

⁷⁸ „ასურულ მოღვაწეთა...“ 1955, გვ. 116

⁷⁹ იქვე, გვ. 163.

⁸⁰ იქვე, გვ. 158.

⁸¹ იქვე, გვ. 174 — 175.

⁸² იქვე, გვ. 166—167.

⁸³ იქვე, გვ. 167.

გაუ ათეასებულ მიწების ზოლს⁶⁴. ამით დავით გარეჯელმა მონასტრების ეკონომიურად გაძლიერებისათვის გადადგა პრაქტიკული ნაბიჯი, რაც მიწების შემომტკიცებას ვულისხმობდა. მეორე მხრივ, დოდოს რქის მონასტერი უნდა ყოფილიყო ერთ-ერთი მკავშირებელი პუნქტი მოსახლეობასთან, მას კონტროლი უნდა გაეწია წარმართთა მოქმედებისათვის. საფექრებელია, დავითმა სწორედ დოდოს მიადნო წარმართთა მოქცევა. ეს კი ამ ტერიტორიის მასობრივ-რაიონის უსახლეობაზე მიგვიბრუნებს. მონასტრის ეკონომიური სიძლიერით უნდა აიხსნას, დოდოს რქის ზრდა და წინსვლა. იგი ერთ-ერთი ყველაზე დიდი სამონასტრო ცენტრია და ვფიქრობთ უდაბნოს მონასტერთა შორის ერთ-ერთი ძლიერი სენიორია. ასეთი ვითარების გათვალისწინება სრულიად დასაშვებად მიგვაჩნია, რასაც კარგად ეხმაურება გარეჯის მრავალმთის ტერიტორიაზე აღმართული ჭვარი (სურ. 4, ტაბ. VI, 3), რაც მხოლოდ რელიგიურ საწესო კულტნახებრების თვალსაზრისით არ უნდა გავიგოთ. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ეს არის ერთი მხრივ მონასტერთა კანონიკური იურისდიქციის, ხოლო მეორე მხრივ, მიწის საკუთრების გამომხატველი სიმბოლური ნიშანი.

დოდოს, როგორც „ცხოვრების“ ტექსტის განხილვით დასტურდება, მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია გარეჯის სამონასტრო ცხოვრებაში. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეზე მუხლმოყრილი პირის დოდოსთან იდენტიფიკაცია შესაძლოდ მიგვაჩნია, რასაც მხარს იძიც უკერს, რომ ჩვენ მოხატულობაში ასახული მთის წაწვეტებული მასივი ეხმაურება „ცხოვრების“ მითითებას („რქაჲა ამის კლდისასა“). იგი დავითის სამყოფელის, ლავრის პირობითად გამომსახველი გამოქვაბულის წინ არის აღმართული („რომელ არს პირისპირ ჩუენსა“), რომლის უკან, მონასტრის (დოდოს რქა) დამაარსებელი დოდო გარეჯელაა წარმოდგენილი წიგნით (ტიბიკონი?) ხელში. რაც შეეხება ლუკიანეს წინ გამოსახულ მთის მეორე მასივს, სრული სიცხადით ჩანს, რომ იგი კლდეში ნაკვეთ ერთ-ერთ მონასტერს განასახიერებს. ამაზე მიუთითებს მასივის ზედა ნაწილზე განლაგებული გამოქვაბულთა მწკრივი, აგრეთვე, მთის თხემზე აღმართული კიშკი.

„ცხოვრების“ ცნობით, დავითის ბრძანებით კიდევ ერთ სამონასტრო განშტოებას ჩაეყარა საფუძველი: „ხოლო ბრძანებითვე ამამის დავითისითა აღეშენა უდაბნოა მრავალმთისაჲ სახელსა ზედა წმიდისა იოანე ნათლისმცემლისასა“⁶⁵. გადმოცემით ამ მონასტრის დაარსება დავითის განუყურელი მოწაფის ლუკიანეს სახელს უკავშირდება⁶⁶. აკად. გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით, შესაძლოა ასეთ გადმოცემას რეალური ვითარება ედოს საფუძველად⁶⁷. აღნიშნულ დაკვირვებას კარგად ეხმაურება ჩვენს მხატვრობაში ლუკიანეს წინ გამოსახული მონასტერი, რომლის ფორმა, გამოქვაბულთა ჩგუფის მასივის მარცხენა მონაკვეთზე განლაგება და მთის თხემზე აღმართული კიშკი, ძალიან წააგავს ი. ნათლისმცემლის მონასტერს. აღსანიშნავია; რომ ლავრის გვიანი ხანის ერთ-ერთ სამლოცველოში, სადაც კედელზე გარეჯის მონასტრების სქემატური გამოსახულებებია მოთავსებული, ი. ნათლისმცემლის მონასტერი ისეთივე იკონოგრაფიული სახით ხასიათდება, როგორც ჩვენს მხატვრობაშია ასახული.

„წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციური აღნაგობა ახლოს დგას ძველ ქრისტიანულ სამყაროში ფართოდ გავრცელებული თემის — მოსეს მიერ უდაბ-

⁶⁴ როგორც ზემოთაც შევხებთ, არქეოლოგიური (ზედაპირული) მასალისა და სამოსახლო გორების არსებობის მიხედვით, ეს მხარე ადრეული დროიდან დასახლებულად გამოიყურება, რაც ბუნებრივად ვულისხმობს მოწყობილი შევრნეობის არსებობას

⁶⁵ „ასურელ მოღვაწეთა...“, გვ. 184.

⁶⁶ A. H. Муравьев, დასახ. ნაშრ., გვ. 68.

⁶⁷ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 31 — 33.

ნოში წყლის აღმოცენების იკონოგრაფიულ სქემასთან. ამ სიუჟეტის ერთ-ერთ ადრეულ რედაქციაში, ლატერანის სარკოფაგის რელიეფზე მოსე კვერთხით ეხება კლდეს და წყალს გადმოადენს⁸⁰. ერი, რომელიც აქ ორი ფიგურითაა წარმოდგენილი, წყალს ეწაფება და წყურვილს იკლავს. ერთი მათგანი მუხლ-მოყრილია ისევე, როგორც ჩვენს მხატვრობაში მარცხნივ გამოსახული მუხლ-მოყრილი ბერი. გრიგოლ ნაზიანზელის სიტყვის დასურათებულ ხელნაწერში (880 — 886) მოსეს მიერ უდაბნოში წყლის აღმოცენების სიუჟეტი ძირითადად ამეორებს ლატერანის მუზეუმის სარკოფაგის კომპოზიციურ აღნაგობას, მაგრამ აქ უკვე ჩნდება პერსპექტივა და სიღრმე. მოსეს კვერთხი აქვს მიბჯენილი კლდეზე, საიდანაც წყალი მოედინება (ტაბ. XXX, 2). ერთმანეთთან მიჭრილა კლანკილი ხაზით აღნიშნული წყლის ნაკადული კომპოზიციით: მარცხენა მხარეს მიედინება და მ-ს ნაპირზე დამხობილი სამი მუხლმოყრილი პირი წყურვილს იკლავს. უკან მოჩანს სასწაულით გაოცებული ერი⁸¹.

„წყაროს აღმოცენების“ ბიბლიური თემი პეტრიკის ინტერპრეტაცია, მათი ერთგვარი იდენტიფიკაცია, თვალნათლივია. კომპოზიციის იკონოგრაფიული სქემა, ძირითადი იდეის გადმოცემა ორივე ნაწარმოებში უდაბნოში წყლის აღმოცენებას შეეხება. ერთში მოსეს კვერთხის შეხებით კლდიდან გადმომდინარე წყლით იკლავს წყურვილს იმარადი ერი, მეორეში დავითის საქმიანობით აღმოცენებული წყალი რწყავს უდაბნოა ველებს. საყურადღებოა, რომ დავით გარეჯელის „ცხოვრებაში“ ეს ბიბლიური სასწაული უკავშირდება წყლის თემას. როდესაც ლუკიანე დავითს შესჩივლებს უდაბნოს „იწროებაზე“, დავითი შემდეგი სიტყვებით მიმართავს — „რომელმან — იგი უდაბნოს გამოზარდა ერი იგი ისრაჰლთა და კლდისაგან მყარისა წყალი აღმოუცინა... აწცა შემძლებელ არს მოცემად ჩუენდა საზრდელსა ნუგეშინის — საცემელად ჳორკთა ჩუენთა უძლურებისა“⁸².

„ცხოვრების“ არქეტაპში ბიბლიური ვერსიისაღმი ასეთი ტენდენციური დამოკიდებულება, პარალელიზმი დავით გარეჯელსა და მოსეს შორის, ერთგვარად ჩამოყალიბებული იდეის, ეროვნული წმინდანის წარმოჩენის ცდაზე მიუთითებს. კედლის მხატვრობის ამ უძველეს რედაქციაში კი ამ ტენდენციის მხოლოდ მკრთალი, ჩამოუყალიბებელი გამოძახილი ჩანს, რომელიც ქვე კულევ არ არის კანონიზირებული. ეს შეინიშნება თვით კომპოზიციის აღნაგობიდანაც. მოსესაგან განსხვავებით, გარეჯელი კვერთხით კი არ ეხება კლდე, არამედ მლოცველის მდგომარეობაშია და აქურთხებს ლუკიანეს შრომას. ბიბლიური სიუჟეტის გამოყენებით კვლი უნდა ჩანდეს ერთ-ერთ „ასურელ მამათაგანის“ ისე წილკნელის „ცხოვრებაში“. ისე წილკნელმა, როგორც „ცხოვრება“ მოგვითხრობს, „განყო კუერთხი რომელი აქუნდა ჳელთა“, რომელსაც წყალი „მყის შეუღდა ღმერთ-შემოსილთა მთ მამათა... ვითარცა კუერთხი იგი მიეთარია და წყალი უკუნა მივიღოდა“⁸³. შიო მღვიმელიც ევაგრეს კვერთხს აძლევს, რათა მდინარეში ჩაყოს და გზა მისცეს მას⁸⁴. იოანე ზედაზნელის „ცხოვრებაში“ პირდაპირი პარალელიზმია: „ხოლო ძუელი ოდესმე, რომელმან მოსცა წყალი ისრაჰლთა უდაბნოს მოსეს მიერ, ...“ მანვე (იოანე გ. ა.) „... კმელსა ქუეყანასა მთასა მას ზედა აღმოუცინა წყალი“⁸⁵. „ასურელ მოღვაწეთა“ ცხოვრების ადრეულ

⁸⁰ Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, I, СПб., 1914, гл. 40.

⁸¹ В. Н. Лазарев, История византийской живописи, II, Москва, 1942, таб. 51 (атлас).

⁸² „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 153.

⁸³ იქვე, გვ. 121—122.

⁸⁴ იქვე, გვ. 101.

⁸⁵ იქვე, გვ. 48—50.

რედაქციებში ბიბლიურ თემატიკასთან ერთგვარი გაწონასწორების ტენდენცია იგრძნობა, მაშინ, როცა მეტაფრასულ ტექსტებში მათი ერთ ღონეზე დაყენება საეჭებო ნათელია. რაც შეეხება უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობას, აწვევრ კიდე არ ჩანს ასეთი ტენდენციურობა, ოღონდ შეიმჩნევა ამ ითვის მამოძრავებელი ძალა. ბიბლიური თემის ეს სიუჟეტი მითითურა (კვერთხის შენებით წყლის აღმოცენება), გარეჯელსა კი მიწიერი, რეალური ელფერიითაა შემოსილი. ლუკიანე თხრის მიწას, რის შედეგითაა წყლის მოპოვება. ასეთი ცხოვრებისეული ამბის გადმოცემის მანერა კარგად ეხმაურება ადრეული ხანის ჰაგიოგრაფიულ ლიტერატურულ ძეგლთა თხრობის სტილს. ეს კიდე ერთხელ უნდა მიუთითებდეს იმ გარემოებაზე, რომ დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ არქეტიპი არ არის ამ მხატვრობის წყარო და მოხატულობა მასზე ადრეული ხანის ძეგლია. ჭერ კიდე ჩამოუყალიბებელი იკონოგრაფია და თემის არც თუ მკაფიოდ გამოხატული იღვა მოჩანს დავით გარეჯელის გამოსახვის ხერხში. მხატვრობის ამ უძველეს რედაქციაში დავით გარეჯელს წმინდანის სახით არ არის წარმოდგენილი. იგი ის მოღვაწეთაგანია, რომელმაც საფუძველი ჩაუყარა გარეჯის სამონასტრო ცხოვრებას. მხატვრობის ამ ციკლში დავითი შარავანდის — წმინდანობის ერთერთი ატრიბუტის გარეშეა წარმოდგენილი. ამდენად, მისი გამოსახულების მსოფლმხეველობა დავითის, როგორც ეროვნულ წმიდანის შესახებ მთლიანად არ უნდა ყოფილიყო ჩამოყალიბებული, თუმცა შეიმჩნევა მისი მოღვაწეობის უტრარების ტენდენციები.

„წყაროს აღმოცენების“ თემა ერთერთი მორგანიზებელი კომპოზიციისა დავით გარეჯელის ცხოვრების აქ ასახულ მთელ ციკლში. კომპოზიციის საზეიმო ელფერით, მისი ცენტრალურ, თვალსაჩინო ადგილზე მოთავსებით, ერთგვარად აქცენტირებულია მთელ ციკლში ამ თემის მამოძრავებელი როლი. თითქოს მისგან გამოძინარეობს აქ ასახული თემები, მარჯვნიდან მარცხნივ მოძინარე წყაროს ფართო ნაკადი კომპოზიციითა მთელ რიგს გასდევს და ერთ საერთო აზრს უქვემდებარებს.

წყაროს აღმოცენების სიუჟეტში მხატვარი განაზოგადებს დავით გარეჯელის საქმიანობის როგორც თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ, ასევე პრაქტიკულ-საწინამძღვრო საქმიანობის ყველა მიღწევას. ფაქტიურად, აქ, ამ კომპოზიციიდან მოძინარე „სიბრძნისა და ნაყოფიერების“ ნაკადზეა ასხმული დავითის მოღვაწეობისა და ცხოვრების ამსახველი მთელი ციკლი. მღინარის ფართო ნაკადი გარს უვლის ურწყავ უდაბნოს და სიციცხლე შეაქვს მის წიაღში, ხოლო მისი შემოქმედია დავით გარეჯელი; ასეთია მხატვრის ინტერპრეტაცია.

კომპოზიციის აღნაგობა, მისი ფერადოვნების შეპირისპირება გამოქვაბულის ღია ფერის ფონთან, და ამგვარად, გამოსახულებათა მააქცენტირებულ მხატვრულ ლაქებად წარმოდგენა ჩვენს მოხატულობას ანლოს აყენება კაბადოკიის კლდეში ნაკვეთ ეკლესიათა მხატვრობის სტილთან, მისი შესრულების მანერასთან. თუმცა, მოხატულობის დაზიანების გამო ამის შესახებ უფრო კატეგორიულად რაიმეს თქმა ძნელდება.

დავით გარეჯელის გამოსახულება ხასიათდება ღისპროპორციულობით. თავი შედარებით დიდი ზომით არის გამოსახული, რასაც საკმაოდ მოზრდილი ქუდი უფრო მეტად ამძიმებს. ყურადღებას იქცევს პერსონაჟთა ჩაცმულობა. დავით გარეჯელის სამოსიდან აღსანიშნავია ქუდის იკონოგრაფია, მისი ფორმა მიტრას გვაგონებს. მხატვარი ჭერ კიდე ვერ ბედავს შარავანდით შემოსოს დავით გარეჯელი. რაც შეეხება ლუკიანეს, მას მხოლოდ ბერის უბრალო კუნძული ხურავს, დიდოს კი უქუდიოდ წარმოგვიდგენს (სურ. 5, ტაბ. VII, 1, 3).

ლუკიანეს ტიპიური სამონაზვნო სამოსი — ბერის ჩოხა აცვია. მისი გრაფიკულა ნახატი მიუთითებს ამგვარი ჩაცმულობის კარგ ცოდნაზე. საეულდაგულოდ, თითქმის დეტალების ფიქსირებით, არის გამოსახული ლუკიანეს კაბა. დავითისა და დოდოს ჩაცმულობა შედარებით სქემატურად გამოსახება. ფიგურები, ერთი შეხედვით, თითქოს კარგად არის აგებული, თუმცა შესამჩნევია სხეულის დისპროპორციულობა. ფიგურები კუთხოვანია, არაბუნებრივად დაკავშირებული თავი მხრებთან. დავითისა და ლუკიანეს თავები ოდნავ დიდი მასშტაბისაა, დოდოს თავი კი უფრო შეეფარდება სხეულის საერთო პროპორციებს.

ლუკიანეს სამოსი, და ტიპაჟი, განსაკუთრებით მისი მოკლე, ორად გაყოფილი წვერის ფორმა მოგვაგონებს სირიულ, კერძოდ, ბითნანაიას დურა ევროპოსის მხატვრობაში ასახულ რელიგიური რიტუალის აღმსრულებლს (№ 7 ფიგურა) იკონოგრაფიას⁹¹.

მომღვენო კომპოზიციაში, რომელსაც პრობითად ვუწოდებთ „დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლა“ (სურ. 8. ტაბ. VIII), დავითს ახურავს სხვა ფორმისა და ზომის ქული, რაც ძირეულად განსხვავდება წყაროსთან დაკავშირებულ კომპოზიციაში გამოსახული მისი ქულის იკონოგრაფიისაგან. განსხვავება ჩანს სამოსშიც. აქ პირველად ჩნდება დავითის კაბის ბოლოზე ბრტყელი ქობა. ასეთივე კაბა მოსავს იერუსალიმის წინაშე მდგომ დავითს. შესაძლოა, ეს სწორედ ის საღარიბო, ანუ სამოგზაურო სამოსი იყოს, რომლის შესახებ მითითება გვხვდება ძველ ქართულსა და უცხოურ ლიტერატურულ წყაროებში.

წყლის პირას მუხლმოყრილი ბერი (სურ. 5), როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, „წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციაში შემაჯავლი პერსონაჟია. ჩვენი აზრით, ლატერანის მუზეუმის სარკოფაგზე არსებული კომპოზიციის მსგავსად, სადაც ორი პირით წარმოდგენილია ისრაელე ერი, „წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციაში მუხლმოყრილი ბერი მონასტრის მრევლს უნდა განასახიერებდეს. ბერის გამოსახულება ერთგვარად დისპროპორციულია, მისი ზურგი ნახევარწრიულად მოიხზება და სხეულის დაუნაწევრებელ ერთ მთლიან მასას წარმოქმნის. მხრები თავს კარგად არ უკავშირდება. ასევე არაბუნებრივი კავშირი ჩანს სხეულსა და ზედა კიდურებს შორის. თავი და ხელის მტევნები, სხეულის პროპორციებთან შედარებით, ოდნავ დიდი ზომისაა. გამოსახულება მონუმენტურ-სიბრტყობრივია, ერთგვარად კუთხოვანია.

მუხლმოყრილი ფიგურის აგებაში, ნახატის თითქოს-და კარგი იერის მიუხედავად, შეიმჩნევა დგომის არამყარობა. ფიგურის სიმძიმის ცენტრი, როგორც ეს მოსალოდნელი იყო, მუხლებზე კი არ არის გადატანილი, არამედ ტანის წინა ნაწილზე, რომელიც, ამ შემთხვევაში, სხეულის ერთგვარად დაამძიმებულ ნაწილს წარმოადგენს. გამოსახულების ფეხები სახსარში არაბუნებრივად მოხრილი მუხლმოყრისათვის. სხეული ზეაღმართულ ბარძაყებზეა დაყრდნობილი და წინაა გადაქანებული, რის გამოც ფეხები არამყარად დაბჯენილი მიწაზე. გამოსახულება რაკურსშია მოცემული — ქვემოდან ხედვით. თუმცა რიგ შემთხვევაში ხედვის ამ კუთხიდან გამოსახვის წესი ირღვევა. მაგალითად, წინ გაწევილი მარჯვენა ხელი ზევიდან ხედვით პერსპექტივაშია, როცა სახე ქვევიდან ხედვაშია გამოსახული.

მომღვენო კომპოზიციის შინაარსი სამეცნიერო ლიტერატურაში არ არის განმარტებული⁹². ყურადღებას იქცევს პერსონაჟების დაყენება, მათი მიმარ-

⁹¹ Tames Henri Breasted, *Oriental forerunners of Bizantine painting*, I, Chicago, pl. VIII — IX.

⁹² III. Я. Амиранашвили, *დასახ. ნაშრ.*, ტ. I, 1957, გვ. 46.

თემა ბოლო კომპოზიციაში გამოასახული იერუსალიმის მიმართ (სურ. 2. 8). ამავე ღროს ეს თემა წყაროს აღმოცენებისა და დავეითის იერუსალიმში პილიგრიმობის ამსახველ კომპოზიციებს შორისაა მოთავსებულია. აღსანიშნავია, რომ აინი კომპოზიციათა საერთო ზოლში კი არ არიან მოქცეულნი, არამედ საკმაოდ მალაა აწეული და ფაქტიურად წინა კომპოზიციაში შემაჯავლ მთის ფერდზეა მოთავსებული. ასეთი მხატვრული ხერხი კარგად უნდა მიუთითებდეს აღნიშნული თემის, როგორც ამ ორი კომპოზიციის მაკავშირებელ ფუნქციაზე.



სურ. 8. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღიაკენეს თეადორეული მხატვრობა. „დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლა“.

დავითი მარჯვნივ მიისწრაფვის იერუსალიმისაკენ, ლუკიანე გამოსახულია საწინააღმდეგო მიმართულებით — სახით დავით გარეჯის მონასტრებისაკენ. თუ წინა კომპოზიციებში დავითი გარეჯის წინააღმდეგადაა გამოსახული, აქ უკვე ლუკიანეს ენიჭება ეს უფლება. „ცხოვრების“ ტექსტის ის ნაწილი, რომელიც დავითის იერუსალიმში წასვლის წინა ამბავს გადმოგვცემს, სავსებით შეეფერება კომპოზიციაში ასახულ ვითარებას: „... მიუწოდა მამამან დავით ლუკიანეს და ჰრქუა: ძმაო ლუკიანე, მე წარვალ წმიდადა ქალაქად იერუსალემად, ხოლო შენ წინა — უძლოდი ძმათა ამათ ჩუენ მიერ შეკრებულთა. მიუგო ლუკიანე და ჰრქუა მას: უკუეთუ წახვდე, მეცა წარმოვიდე წინაშე სიწმიდისა თქუენისა.“

ხოლო წმიდამან დავით ჰრქუა მას: ნუ, ძმაო, ნუ იქმ, არა სათნო არს ღმერთისა, რამეთუ, უკუეთუ ეგე ეყოთ და ორნივე წარვიდეთ, ძმანი ესე ჩუენ მიერ შეკრებულნი, თვთოიოლნი განიზიინენ დაბათა ოა ქალაქთა შინა, დაეცნენ და წარწყმდენ გულის-თქუმათა მიერ ცოდვილისათა და წარცუმედაჲ სულთა მათთა- ჩუენ მიერ იიოს ღმერთმან. ხოლო მე წარვიდე მარტოჲ და ჩემთვის, შენთვის და შენთანათა ამათ ძმათათვის ვევედრო ღმერთსა;...

ესრეთ და ეხვეითარიცა სიტყვათა დააყენა ლუკიანე ძმათა თანა. ხოლო იგი წარემართა სხუათა ხაროდენტამე ძმათა თანა და წარვიდა იერუსალმად¹⁰⁰.

„ცხოვრების“ ზემოთ დამოწმებული ტექსტისა და მხატვრობაში გადმოცემული სიტუეტის მსგავსება უფლებას გვაძლევს, ეს კომპოზიცია დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლად მივიჩნიოთ.

სამწუხაროდ, აღნიშნული კომპოზიცია ძალიან დაზიანებულია და გარდა ზემოთქმულისა, მის სტილსა და იკონოგრაფიაზე რაიმეს თქმა არ ხერხდება.

შემდეგი (ბოლო) კომპოზიცია, როგორც აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი აღნიშნავს, დავით გარეჯელის იერუსალიმში პილიგრიმობას ასახავს (სურ. 9, ტაბ. IX, 1). კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე გამოსახულ ორ პირს მკვლევარი დავით გარეჯელად და მის მოწაფედ მიიჩნევს. „ცხოვრების“ კრიტიკულად შეს-

¹⁰⁰ „ისურელ მოღვაწეთა...“, 1955. გვ. 175 — 177.

წავლამ და მხატვრობის ზეტალურად გაცნობამ დაგეარწმუნა, რომ აღნიშნული პირები არ არიან დაეთი და მისი მოწაფე.

ისევე როგორც წინა კომპოზიციაში (დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლა), დავით გარეჯელის სამოსი აქაც განახვევდება ყველა კომპოზიციაში გამოხატული დავითის ჩაცმულობისაგან. „წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციაში გამოხატული დავითის ქუდის ფორმისაგან განსხვავებით, აქ დავითს ახურავს კონუსის ფორმის, შეღარებით ვიწრო ქობით მორთული ქუდი, გარდა ამისა მას ზურგზე ტომარის მსგავსი საგანი აქვს მოკიდებული. დავითს მხოლოდ იმ ორ კომპოზიციაში მოსავეს ქობაშემოვლებული სამონაზვნო სამოსი, რომელიც მის იერუსალიმში მოგზაურობას ასახავს (სურ. 8, 9). სამოგზაურო, ანუ საღარიბო ტანსაცმლის არსებობა კარგად საბუთდება ქართული ისტორიული წყაროების მიხედვით. მას თავისებური, განსხვავებული ფორმა ჰქონია. საღარიბო ტანსაცმელს ხმარობდნენ სასულიერო და საერო პირები მხოლოდ მოგზაურობის დროს⁷⁷. რაც შეეხება აღნიშნულ ორ პირს, არც ერთს არ მოსავეს ასეთი სამოგზაურო ტანსაცმელი (ამ შემთხვევაში ქობაშემოვლებული). გარდა



სურ. 9. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სალიაკენეს თაფლაპირველი მხატვრობა. „ღვით გარეჯელი იერუსალიმის ბუქსთან“.

ამისა, არაბუნებრივად უნდა გამოიყურებოდეს ერთ შემთხვევაში (მარცხენა მხარეს) დავითის გამოხატვა ზურგზე მოკიდებული ტომარითა და ქობაშემოვლებული სამოსით, მეორე შემთხვევაში (თუ ამასაც დავითად მივიჩნევთ) მისი ამ ნაკეთების გარეშე წარმოდგენა. მით უმეტეს, რომ როგორც წერილობითი წყაროები მიუთითებენ, დავითი არც კი შესულა იერუსალიმში და მხოლოდ წმიდა ადგილების შორიდან მოლოცვის შემდეგ დაბრუნებულა უკან გარეჯაში. აქ კი სულ სხვა ვითარებასთან გვაქვს საქმე. მხატვარი ამ ორ ფიგურას იერუსალიმის გარეთ კი არ გამოხატავს, არამედ მის წიაღშივე, იმ ეკლესიის გუმბათის ფონზე, რომელიც „წმიდა ქალაქშია“ მოქცეული. კედელი, რომელიც ფაქტიურად წინა პლანზე უნდა იყოს აღმართული, მხატვრის მიერ „მოხსნილია“ იერუსალიმის შიგნით მომხდარი ამბების ჩვენების მიზნით.

დავით გარეჯელის „ცხოვრებაში“ ეხვედებით ამ კომპოზიციისათვის საესებით შესაფერ ტექსტს, რაც საფიქრებელია, ძველი წყაროდან მომდინარეობდეს: „... ხოლო იგი (დავითი. გ. ა.) წარემართა სხუათა რაოდენთამე ძმათა თანა და წარვიდა იერუსალმმად. და ვითარცა მიიწიენეს ადგილსა მას, რომელ არს ქელი მადლოვნებისაჲ, რამეთუ მუნით აჩნდების წმიდაჲ იერუსალმში, მამინ

⁷⁷ ი. ვ. ქავახიშვილი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III—IV (ტანსაცმელი, ქსოვილები და ხელსაქმე, საოპარი საქურეულო და სამხედრო საქმე), თბილისი, 1962, გვ. 58—59.

აღიპყრნეს კელნი და მადლობა შეწირეს ღმრთისა. ხოლო წმიდა მამა დაეარდა და იატაკსა დაალტობდა ცრემლითა და იტყოდა: უფალო ღმერთო იესუ ქრისტე, რომელი მოხუცდ ქუეყანად ცხოვრებისათჳს კაცთა ნათესაჲსა და ჩუენ ცოდვილთათჳს ჭუარცუმა და სიკუდილი თავს იღევ სახიერებისა და მოწყალებისა შენისათჳს. მეუფეო, ყურთხულ არს, უფალო, სახელი წმიდა და ღიღებისა შენისაჲ რომელმან მეცა უღირსი მონაჲ შენი ჴირს მყავ ხილვად ადგილთა ამათ წმიდათა. ხოლო მე არაარა ვიკადრო წაღმართ სლვად და დატკებნად ფერკითა ჩემითა ადგილთა ამათ, სადა დადგეს ფერკნი შენი წმიდანი, რამეთუ კმა არს ჩემდა ხილვაჲ ოდენ თვალითა და ტიროდა და დასთხვედა ცრემლთა მისთა წმიდათა.

ხოლო მოყუასანი იგი ეტყოდეს წარსლვად მათ თანა და შესლვად იერუსალმდ. მიუგო და ჰრქუა: არაარა ვიკადრებ მე წაღმართ სლვად, არამედ თქუენ წარვედით და ჩემ ცოდვილსათჳს ლოცვა-ყავთ. და ვითარცა ფრიალ აიძულეს და იგი არა ერჩდა, ცრემლით ანბორს-უყვეს, დაუტევეს და წარვიდეს.

ხოლო ესე რაჲ ყო წმიდამან დავით, მიხედნა ღმერთმან წმიდასა გონებასა მისსა და მიანიჲჲ მას მადლი უმეტეს ყოველთა, რომელნი შევლენან იერუსალმს.

ხოლო წმიდა დავით ადგილსა მას ფრიალ ევედრა უფალსა, და აღიხუნა ადგილისა მისგან სამნი ქვანი და შთაისხნა მახალაკსა ევლოვად და უქუნიქცა მიერ^ა.

აკად. კ. კ ე ე ლ ი ძ ის თქმით, „აქ ჩვენ საქმე გვაქვს საუკუნეთა განმავლობაში შექმნილ და განმტკიცებულ ლეგენდასთან, რომელშიაც არეულია ფაქტები, სახელები და მოტივები, მაგრამ საფუძვლად ამ ლეგენდას უღივს საქმის ნამდვილი ვითარების გამოძახილი“¹⁰⁰.

მკვლევარი საკითხის განხილვის დროს იმ დასკვნამდე მიდის, რომ დავით გარეჯელი იერუსალიმში პილიგრიმოზა უნდა მომხდარიყო მის ქართლში მოსვლამდე, რადგან დავითი იერუსალიმში ყოფილა პატრიარქ ელიას დროს. ეს უკანასკნელი კი იერუსალიმის კათედრაზე აღის 494 წ. და განაგებს უიღრე 516 წ., გარდაცვლილა 518 წ. 20 ივნისს. დავითის ქართლში მოსვლის შემდეგ იერუსალიმში გამგზავრების დაშვების შემთხვევაში, კ. კ ე ე ლ ი ძ ის გამოთვლით, ეს ფაქტი VI ს. მეორე ნახევარში უნდა იქნას გადატანილი. დროის ამ მონაკვეთში კი ელია იერუსალიმის პატრიარქი აღარ ყოფილა. იმ შემთხვევაში თუ დავითის იერუსალიმში წასვლას V ს. 80-იან წლებში მომხდარად მივიჩნევთ, აკად. კ. კ ე ე ლ ი ძ ის აზრით, არც ეს უნდა შეეფერებოდეს სინამდვილეს, რადგან დავით გარეჯელი ქართლში მხოლოდ 520 წ. მოდის. ამ ფაქტების შეჯერების შედეგად, მკვლევარი დაასკენის, რომ დავით გარეჯელი იერუსალიმში სირიაში მოღვაწეობის პერიოდში უნდა ყოფილიყო. კერძოდ, 519 — 520 წლებში მომხდარი დიოფიზიტების დევნის დროს. მკვლევარის მიხედვით, ლტოლვილ დავითს თავის შეფარების მიზნით მიუშურებია იერუსალიმისაკენ, სადაც მონოფიზიტური ტრადიციები ყოველთვის მტკიცედ ყოფილა დაცული, მაგრამ აქაც მონოფიზიტთა დევნა დახვედრია. დავითი იერუსალიმში ან არ შეუშვიათ, როგორც მონოფიზიტი, ანდა თვითონ არ შესულა და სხვა თავშესაფრის ძებნაში საქართველოში წამოსულა¹⁰¹. ჩვენ არ შეუვლდებით აღნიშნული მოსაზრების

¹⁰⁰ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 177, 178, 179.

¹⁰¹ კ. კ ე ე ლ ი ძ ე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ, ეტიუდები, 1, 1956, გვ. 36.

¹⁰² იქვე, გვ. 35.

კრიტიკულად შეფასებას. ერთი კი ცხადია, რომ ჩვენი მხატვრობა, რომელიც სრულიად აშკარად ჩანს, X საუკუნის I ნახევარზე ადრეა შესრულებული და სულ სხვა ხასიათისა და ხანის ლიტერატურულ წყაროს ეყრდნობა, დავითის იერუსალიმში პილიგრიმობას ბოლოს გამოსახავს და არა თავში, როგორც გვთავაზობს აკად. კ. კეკელიძე. აქ ორი აზრი შეიძლება წამოიჭრას. ერთი ის, რომ დავითი იერუსალიმში საპილიგრიმოლო გარეჯის მონასტრებიდან მიდის. როგორც ეს ჩვენს მხატვრობაშია ასახული. მეორე ვარაუდად შეიძლება დაგვეშვა, რომ უკვე იმ ხანებშივე (X ს. წინა ხანა) ყოფილა ეს საკითხი არეული, რაც მომდევნო ხანის „ცხოვრებას“ დაედო საფუძვლად.

დავითი ღვას იერუსალიმის კარიბჭის წინ, მარცხენა მომუქულ ზეღით ზურგზე მოკიდებული ტომარა უჭირავს, მეორე ხელში კვერთხი უჭირავს (სურ. 8). იერუსალიმის წიაღში გამოსახულია ორი პირი. პირველი მკვეთრი მოძრაობით მოემართება გარეჯელისაკენ, მეორეს სახეზე შემოთვება აღებულება, მარჯვენა ხელი ზევით აღუმართავს, თითქოს შეჩერებას სთხოვს დავითს. საფუძველს მოკლებული არ უნდა იყოს ვარაუდი, რომ მხატვარი დავითს ზურგზე მოკიდებული იმ „მახალაკით“ წარმოგვიდგენს, „ცხოვრების“ მითითებით სამი წმიდა ქვა რომ „შთაისნნა“. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე გამოსახულ პერსონაჟთა გარკვევაში ისევ „ცხოვრების“ ტექსტს მივმართოთ, სადაც დავითის მიერ მადლის ქვის წაღების შედეგად მომხდარი ვითარება აღწერილი: „ხოლო ღამესა მას მიუვლინა ანგელოზი ღმერთმან ელია პატრიარქსა და ჰქჳუა: მოუწია ვიდრე სახლად ჩემდამდე საკუთარი მონაჲ ჩემი დავით და სარწმუნებითა მისითა წარიდო სრულად მადლი იერუსალმისაჲ. ხოლო შენ სწიენ მალე მსრბოლნი კაცნი, რამეთუ მივაღს იგი გზასა ქალაქისა ნაბულისსა. და არს იგი მოსილი სამოსლითა ძუელითა დაბეჭულითა და ჰკიდავს მას ძუელი მახალაკი, რომელსა შინა უსხენ სამნი ლოდნი, რომელნი — იგი მიიხუნა ადგილისა მისგან, სადაჲთ-იგი უკუნქუა; და მიუმცენ შენ კაცთა მათ მალე მსრბოლთა. რამთა მოუხუნენ მახალაკისაგან ლოდნი იგი და ერთი ოდენ მისცენ მას. და ჰქჳუა, ვითარმედ: მოუნიჭებიეს შენდა უფალსა მესამედი მადლი იერუსალმისაჲ და გიბრძანებს, ვითარმედ სარწმუნეობითა შენითა წარგელო მადლი იერუსალმისაჲ. ხოლო მე ვინებე ორი ნაწილი უკუნქუვად და მესამედი მომინიჭებია შენდა. წარედ და წარიტანე უდაბნოსა შენსა, წმიდა ყავ იგი მისლეთა შენითა. და რომელი მოიწიოს უდაბნოსა მას და სარწმუნეობით შეეხოს სამარხოსა ძუელთა შენთასა, მიიღოს კურნებაჲ სულთა და კორითაჲ და მიუტევენს მას ცოდვანი მისნი. ხოლო ლოდი ეგე ერთი იყოს მოსაქსენებულად ეამისა ამის.

და ვითარცა წარმოუთხრა ესე ყოველი პატრიარქსა ანგელოზმან უფლისამან. მიეფარა იგი თულთაგან მისთა. ხოლო პატრიარქი პირველად განცუბრდა სიტყუელთა მათ ზედა ანგელოზისათა, მერმე დავარდა პირსა ზედა და ცრემლით ვედრებაჲ შეწირა უფლისა და მოუწოდა კაცთა მალე მსრბოლთა და მიუთხრა ესე ყოველი და მიუმცნო მათ, რამთა უკმოაქციონ, და იგინიცა შეემთხვენენ მას. ხოლო იგინი წარვიდეს. და ვითარცა ეწიენეს იგინი, მიუთხრეს მას, რომელი — იგი მიემცნო პატრიარქსა და აღმოუხუნეს სამნი იგი ლოდნი, და ერთი იგი მისცენ მას“¹⁰¹.

„ცხოვრების“ ტექსტსა და მხატვრობაში ასახული სიუჟეტის შეპირისპირება გვაფიქრებინებს, რომ კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს გამოსახული პირები მალე მსრბოლებს წარმოადგენენ, რომლებიც პატრიარქის ბრძანების შესასრულ-

¹⁰¹ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 179, 180, 181.

ლებლად მიემართებიან დავითისაკენ. ერთი, როგორც ვნახეთ, შორიდან ანიშნებს დავითს რომ შეჩერდეს, მეორე სწრაფი ნაბიჯით მიემართება დავითისაკენ.

აღნიშნული კომპოზიცია საკმაოდ დიდი ზომისაა, მაგრამ მოკლებულია იმ საზეიმო ელფერს, რომელიც „წყაროს აღმოცენებას“ ახასიათებს. დავით გარეჯელის მონუმენტური ფიგურა მკაფიოდ მოიხაზება მოთეთრო ფერის მიწარზე. წელსკვეთია ნაწილის გადიდების ხარჯზე მისი სხეულის პროპორციები საკმაოდ დაგრძელებულია, რაც ადრეული ხანის კედლის მხატვრობის ნიმუშებისათვისაა დამახასიათებელი. დავით გარეჯელის ქუდის ფორმა „წყაროს აღმოცენებაში“ არსებული დავითის თავსაბურავისაგან სავსებით განსხვავდება. აქ დავითს ქობაშემოვლებული ქუდი ახურავს, ოღონდ მისი ცა, ქუდის ზედა ნაწილი, მახვილი კონუსისებური ფორმისაა. ისე, რომ დავით გარეჯელს იერუსალიმში პილიგრიმობის ორივე თემაში განსხვავებული თავსაბურავი ხურავს¹⁰². სამოსისა და თავსაბურავთა ასეთი სხვაობა გამოწვეული უნდა იყოს სიუჟეტთა სხვადასხვა ხასიათით (დავითი გარდა მოსატრის წინამძღვრისა, წარმოდგენილია პილიგრიმდაც). ამ კომპოზიციაში გამოსახული ქუდის ფორმა ახლოს დგას სირიული ხელოვნების ადრეული ხანის მოხატულობის ნიმუშებთან¹⁰³. მათგან განსხვავებით, გარეჯელის ქუდს ბოლოზე ქობა შემოუყვება. დავითის ფიგურა დისპროპორციული, ერთგვარად ტლანქი და დაუხვეწავია. მხრები გამოსახულია მკვეთრი დაქანებით. ხელემა სხეულთან შედარებით მოკლეა, რაც ნახატს პრიმიტიულობის იერსაც კი აძლევს. შედარებით კარგადაა აგებული იერუსალიმის ფონზე გამოსახული მალემსარბოლთა ფიგურები. იერუსალიმის არქიტექტურული ნაგებობა მეტად პირობითია და ორიგინალურად არის გადაწყვეტილი. იერუსალიმის ორი ძირითადი იკონოგრაფიული სქემა არსებობს: ე. წ. „ღიღი იერუსალიმის“, სადაც ქრისტეს საფლავზე როტონდა გამოისახებოდა და „მცირე იერუსალიმის“, მაღალი გუმბათის ყელით გაფორმებული. ჩვეულებრივ, ეს თემა უმეტესად „მაცხოვრის იერუსალიმში შესვლის“ კომპოზიციაში გვხვდება, სადაც იერუსალიმში ხან კოშკის სახითაა გამოსახული, რაც წმიდა ქალაქის სიმბოლოდ გვევლინება, და ხან გალავანში მოქცეულ პატარა ნაგებობათა ერთიანობით. მეორე ტიპში გვხვდება ისეთებიც, სადაც მოჩანს პატარა ზომის გუმბათიანი ეკლესია, რაც მაცხოვრის საფლავს განასახიერებდა. ჩვენი განსახილველი კომპოზიცია „ღიღი იერუსალიმის“ იკონოგრაფიული სქემის იმეორებს. წმ. პულდენციანის ეკლესიის მოზაიკა (384 — 398) ასახავს იერუსალიმს, სადაც, თანახმად „ღიღი იერუსალიმის“ იკონოგრაფიული სქემისა, გამოსახულია მაცხოვრის საფლავი, დაბალყელიანი მრგვალი გუმბათით (ტაბ. XXX, 1). ქრისტეს საფლავს ეხვდებით მილანის ტრიუმფის კოლექციის ერთ სარკოფაგზე (IV — V საუკუნეები). აგრეთვე ვატიკანისა¹⁰⁴ და არლის¹⁰⁵ სარკოფაგებზე. ერთ-ერთ ვერცხლის მონეტაზე¹⁰⁶ მაცხოვრის საფლავი კოშკისებურია და მრგვალი¹⁰⁷. ამ ნაგებობაში ჩანს მათი არქიტექტურული ტიპი — Rotunda (როტონდა).

რომის წმ. პულდენციანის მოზაიკაში მაცხოვრის საფლავის გვერდით პატარა ზომის ბაზილიკა აღმართული, რომელიც, დ. ა. ი. ნ. ა. ო. ვ. ი. ს. მოსაზრე-

¹⁰² ჩვენ არაფრის თქმა შეგვიძლია პირველ და მეორე კომპოზიციებზე, რადგან დავითის თავი აღარ გაირჩევა.

¹⁰³ J. H. Breasted, დასახ. ნაშრ., ტაბ. VIII — IX.

¹⁰⁴ Д. В. Айналов, Мозаики IV и V веков. СПб., 1895, გვ. 55.

¹⁰⁵ იქვე, გვ. 55.

¹⁰⁶ იქვე, გვ. 55.

¹⁰⁷ იქვე, გვ. 56—57.

ბით, ის ეკლესია უნდა იყოს, საიდანაც ხალხი წმ. ანასტასის კარის გაღებას ელოდებოდა¹⁰⁸.

უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობაში ჩართული იერუსალიმის არქიტექტურული ანსამბლი ერთგვარ სიახლოვეს ამჟღავნებს რომის წმ. პედენციანის ეკლესიის მოზაიკის იკონოგრაფიულ სქემასთან იმ მხრივ, რომ ჩვენ მოხატულობაში ცენტრში გამოისახულია გუმბათიანი ნაგებობა, რაც როტონდას — მაკხოვრის საფლავს განსასხიერებს. მის მარცხენა მხარეს ზაზილოკური ნაგებობაა აღმართული (სურ. 9). ყოველგვარ ექსპლანსს არ უნდა იწყვეტილიყო, რომ მხატვარი იერუსალიმის წიაღში მომხდარ ვითარებას გაღმობვედეს.

აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საფუძვლებს მხატვრობის პირველ ფენას IX საუკუნით ათარიღებს. ასეთი დათარიღება სწორად მიგვაჩნია. მხატვრობის თემატიკის შეპირისპირებამ „ცხოვრების“ ტექსტთან გარკვევა, რომ მხატვრობის წყარო სულ სხვა, უფრო ადრეული პერიოდის ლიტერატურული ნაწარმოებია. ეს გარემოება თავისთავად მიუთითებს იმაზე, რომ აღნიშნული მხატვრობა ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ხანის ლიტერატურული ძეგლის, „ცხოვრების“ (X ს. პირველი ნახევარი) შექმნამდე უნდა გამოესახათ, რაც მხარს უჭერს აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი ს თარიღს. მაგრამ შესაძლო ხდება ქრონოლოგიური ჩარჩოების უფრო მიახლოებით განსაზღვრა შემდეგ გარემოებათა გათვალისწინებით.

IX საუკუნე გარეჯის სამონასტრო ცხოვრებაში გარდტეხის ხანაა. ამ პერიოდიდან გარეჯის მონასტრები კეთილმოწყობის გზას დაადგა. გარეჯის სამონასტრო ცხოვრების აყვავებისა და კეთილმოწყობის ინიციატორად ითვლება გამოჩენილი მოღვაწე ი ლ ა რ ი ო ნ ქ ა რ თ ვ ე ლ ი. დაეით გარეჯელის „ცხოვრების“ ავტორი სპეციალურად მიუთითებს ილარიონ ქართველის საქტიტორო ღვაწლზე. აკად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი თავის მონოგრაფიულ ნაშრომში გამოყოფს ილარიონ ქართველის დროს გამოკვეთილ-გაფართოებულ ნაგებობებს. საერთოდ, ამ პერიოდს გარეჯის აყვავების ხანას უწოდებს და მის ორგანიზატორად მართებულად მიიჩნევს ილარიონ ქართველს. ილარიონის მიერ შექმნილი არქიტექტურული ტიპი საფუძვლად დასდებია გარეჯის მონასტრების ეკლესია-სატრაპეზოებს¹⁰⁹. ეს მომენტი ჩვენთვის მეტად საყურადღებოა, რადგან მხატვრობის თარიღის განსაზღვრაში იგი ერთგვარ ქვედა ქრონოლოგიურ მიჯნას წარმოადგენს. აკად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი მიუთითებს იმ გარემოებაზე, რომ ილარიონ ქართველის საქტიტორო მოღვაწეობის დროს, როდესაც გარეჯის მონასტრები კეთილმოწყობის გზას დაადგა, ჩნდება ეკლესიების მხატვრობით შემკობის მოთხოვნილება¹¹⁰. აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი ს მოსაზრებით, უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მოხატულობა (პირველი ფენა) ილარიონ ქართველის დროს უნდა შესრულებულიყო IX საუკუნის მეორე ნახევარში¹¹¹.

აკად. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ი ს გამოკვლევით, ილარიონ ქართველი 822 წ. დაბადებულა, 15 წლის ასაკში (837) წასულა გარეჯის მრავალმთის მონასტერში სამოღვაწეოდ (822 + 15 = 837). აქ ათი წელი დაუყვია, ე. ი., ვიღრე 847 წლამდე. შემდეგ იერუსალიმს გამგზავრებულა (847), სადაც შეიღი წელი დარჩენი-

¹⁰⁸ Д. В. Айналов, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 59.

¹⁰⁹ Г. Н. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид-Гареджи*, 1948, გვ. 39.

¹¹⁰ .И только тогда (ილარიონ ქართველის დროს. გ. ა.) в них появляется, между прочим, и потребность украшать церкви росписями, что вызвало зарождения и своей собственной монастырской школы настенной живописи, Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 35—36.

¹¹¹ Ш. Я. Амيرانашвили, *დასახ. ნაშ.*, გვ. 47.

ლა, იქიდან კი საქართველოში ფეხით წამოსულა. მკვლევარის ვარაუდით, ილარიონ ქართველი იერუსალიმიდან საქართველოში ფეხით მოსვლას ერთ წელს მაინც მოუწოდებოდა, ამიტომ საქართველოში მისი ჩამოსვლის თარიღად 855 წ. მიიჩნევა (847 + 7 + 1 = 855). ილარიონი კვლავ გარეჯას დაბრუნებია და აქ ცხრა წელი დაუყვია, ვიდრე 864 წლამდე. შემდეგ წასულა ულუმბოს (ბითინია) მთაზე არსებულ ქართულ მონასტერში, სადაც ხუთ წელს დარჩენილა, ილარიონი საქართველოში აღარ ჩამოსულა და 875 წ. გარდაიცვალა თესალონიკაში.

როდის უნდა მოეხატათ უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესია? აკად. კ. მ. კ. ე. ლ. ი. ძ. ე. მართებულად შენიშნავს, რომ ილარიონ ქართველის საქტიტორი მოღვაწეობა მისი იერუსალიმიდან დაბრუნების შემდეგ იწყება. ეს პერიოდი 855 — 864 წლებით განისაზღვრება. ანგარიშგასაწევი ის გარემოებაა, რომ მისი ცხოვრების ტექსტში სპეციალურადაა აღნიშნული: გარეჯაში მეორედ მოღვაწეობის (იერუსალიმიდან დაბრუნების შემდეგ) დროს ილარიონ ქართველს მონასტრებისათვის პირადი ქონება გადაუყვია. ცხადია, ასეთ გრანდიოზულ მშენებლობას სათანადო სახსრებიც ესაჭიროებოდა. 15—20 წლის ფეოდალი ჰაბუკი მამულს მონასტერს ვერ გადასცემდა, რადგან მიწათმფლობელობას იურიდიული ნორმებით ეს არ იყო დასაშვები. მიწის მფლობელად ოჯახის უფროსი ითვლებოდა. ამგვარად, ეს ფაქტი მხოლოდ 855—864 წლების მანძილზე უნდა მომხდარიყო და ამავე ხანაში უნდა გაეშალა ილარიონ ქართველს გარეჯის მონასტრით ფართო მშენებლობა და კეთილმოწყობა.

დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ როგორც ადრეულ, ისე მეტაფრასულ ტექსტებში საგანგებოადაა აღნიშნული, რომ ილარიონ ქართველს დავით გარეჯის სამონასტრო ნაგებობანი, ეკლესიები და საოსტიგნეები გაუფართოვებია. პირველ რიგში კი ბუბაქარის მიერ გამოკვეთილი ეკლესია, რის შესახებ სპეციალური მითითება არსებობს „ცხოვრებაში“. შესაძლოა, აქ გამოყენებული არქიტექტურული ფორმები ილარიონ ქართველის ავტორობით შეიქმნა. ვ. ბერიძის დაკვირვებით, ათონის ივერიის მონასტრის 1074 წლის ხელნაწერთა აღაპებიდან ჩანს, რომ ილარიონ ქართველი საამშენებლო ხელოვნების მკოდნე ყოფილა¹¹². მისი მოღვაწეობა მხოლოდ ამ ერთი ეკლესიის გადაკეთებით არ შემოფარგლულა. აკად. გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევით, ილარიონს სხვა სათავსოები და ეკლესია-სენაკებიც გამოუყვეთია და გაუფართოვებია. თავდაპირველად, როგორც ეს მოსალოდნელიც იყო, ლავრის კეთილმოწყობასა და მშენებლობას შედგომია. მის მიერ ჩატარებული სამუშაოები — გაფართოებული და გადაკეთებული, ხოლო რიგ შემთხვევაში ახლად გამოკვეთილი ეკლესია-სენაკების დიდი რაოდენობა გვაფიქრებინებს, რომ ამ შრომატევადსა და რთულ სამუშაოთა დამთავრებას სულ მცირე ორი წელი მაინც მოუწოდებოდა. შემდეგ კი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესია უნდა მოეხატათ.

თუ ასეთი ვარაუდი დასაშვებია, მაშინ გამოვა, რომ ლავრის ეკლესია-სენაკების გაფართოება და კეთილმოწყობა დაახლოებით 858 წ. ახლო ხანაში უნდა დამთავრებულიყო. სავარაუდოა, უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიკვნეს თავდაპირველი მოხატულობის შესრულების ქვედა ქრონოლოგიურ საზღვრად 858 წელი მივიჩნიოთ, ხოლო ზედა მიჯნად, ილარიონ ქართველის გარეჯიდან წასვლის დრო—864 წელი. საფიქრებელია, დროის ამ მონაკვეთში (858—864) მოეხატათ უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიკვნე.

¹¹² ვ. ბერიძე, ძველი ქართველი ხელომომღვრები, 1956, გვ. 8.

გეორგე თავე

დავით გარეჯელის

ცხოვრების თემათა

სახელმწიფო რედაქციები

**1. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მოხატულობა დავით
გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემებით**

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებს ვაჩვენებთ მათი სტილისტური და იკონოგრაფიული ნიშნების მიხედვით. ის ცელიკებანი კი, რაც მომდევნო ხანის მხატვრულ ნაწარმოებებში შეინიშნება, გაპირობებული იყო საქართველოს შიდაპოლიტიკურ-კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარი ცვრებით. X საუკუნისათვის ეროვნული მოღვაწენი სასწაულებრივ-წმიდანობრივი ნიშნებით გამოისახებიან და მათი ცხოვრებანიც სწორედ ამ ახალ ასპექტში განიხილება. ამან საგრძნობი გავლენა იქონია თემის როგორც აზრობრივ-იდურ მხარეზე, ისე მის იკონოგრაფიასა და სტილზე.

ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეული მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც



სურ. 10. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა.
დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის სქემა.

დავით გარეჯელის ცხოვრებას ამ ახალი კუთხით ასახავს, დაცულია უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის კედლის მხატვრობაში (სურ. 10, ტაბ. X—XIII). მოხატულობის დიდი ნაწილი ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთის მხარის ჩამოქცევის გამო სრულიად დაღუპულა. საკმაოდ დაზიანებულია კედლის მხატვრობის დარჩენილი ნაწილი, რომელიც მოთავსებულია ტაძრის ჩრდილოეთისა და დასავლეთის კედლის ერთ ნაწილზე და თადის მცირე მონაკვეთზე.

აქად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი აფსიდის მხატვრობის გადარჩენილი ფრაგ-

მენტის მიხედვით ადგენს, რომ კონქში „აღტემის კილოზის თაყვანისცემა“, ხოლო მის ქვემოთ, ერთ რეგისტრალ მოციქულები უნდა ყოფილიყო გამოსახული¹.

ჩრდილოეთის კედელზე მოთავსებულია დავით გარეჯელის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი სამი კომპოზიცია (სურ. 11, 12, 13, ტაბ. X — XIII). მის ქვემოთ კი სავრო და საეკლესიო პირები არიან გამოსახულნი ორ ჯგუფად (სურ. 14). ერთი მათგანი წარმოდგენილია ეკლესიის მოდელით ხელში (სურ. 16).

პირველ ცნობას აღნიშნული მხატვრობის შესახებ ვხვდებით ა. მ უ რ ა ვ ი-ო ვ თ ა ნ, რომელიც არსებითს არაფერს გვაწვდის და მხოლოდ ვრცლად მოგვითხრობს დავითის სასწაულებზე² ნ. ტ ო ლ მ ა ჩ ე ვ ს კ ა ი ა ზოგადად მიმოიხილავს გარეჯის მოხატულობას და მხოლოდ რამდენიმე ნიმუშის განხილვით იფარგლება³.

აქად. გ. ზ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი მონოგრაფიულ ნაშრომში Пешерные монастыри Давид-Гареджи, ზოგადად მიმოიხილავს აღნიშნულ მხატვრობას და მისი შესრულების დროს XI ს. დასაწყისით განსაზღვრავს⁴.

აქად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი წიგნში История гузинской монументальной живописи, საგანგებო ადგილს უთმობს გარეჯის სამხატვრო სკოლას და სტილისტური ნიშნებით უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობას X ს. პირველი ნახევრით ათარიღებს⁵.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი კომპოზიციები გარკვეულ ინტერესს იწვევენ თემის, იღვის თავისებური ინტერპრეტაციითა და მისი უძველესი ციკლისაგან სრულიად განსხვავებული იკონოგრაფიით. წინა თავი განხილული მხატვრობისაგან განსხვავებით, აქ ჩანს თემის სასწაულებრივი კუთხით წარმოდგენის ტენდენციები, რაც თვისობრივად ახალი იკონოგრაფიის საფუძველია. იცვლება დავითისა და ლუციანეს იკონოგრაფია: ისინი უკვე წმადნობის აუცილებელი ატრიბუტებით იმკობიან.

კომპოზიციები ვითარდებიან მარჯვნიდან მარცხნივ და თითოეული თემა მოჩარჩოებით გამოიყოფა (სურ. 10). პირველი თემა დავით-გარეჯელის ერთ-ერთ სასწაულს, ირმების უდაბნოში მოსვლას ასახავს⁶ (სურ. 11, ტაბ. X). კედლს მხატვრობის ეს ნაწილი სანახევროდ უზიარებულია. კომპოზიციის მარჯვენა მონაკვეთზე გაირჩევა კლდის ყვითულ მასივში გამოკვეთილი გამოქვაბულ-ლი, რომელიც პირობითად ლავრას განასახიერებს. მის წინ მთელი ტანით

¹ Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 47—48. ტაძრის თაღზე წარმოდგენილი თორმეტი დღესასწაულიდან ფრაგმენტული სახითაა დარჩა შემდეგი კომპოზიციები: „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმი შესვლა“, „ჯვარტყმა“, „გარდამოსნა“, „დაკრძალვა“, „აქოროხეთის წარტყვევნა“. მეორე რეგისტრი ამოთბილი ჰქონია „მაცხოვრის ამალგების“, „სულიწმინდის მოფენისა“ და „ლეთისშობლის მიძინების“ კომპოზიციებს. დასაგულისხმებელია გამოსახულია „დღე განკითხვის“ საკმაოდ დიდი ზომის კომპოზიცია. აქად. შ. ამირანაშვილია ვერაღივით, სამხრეთის კედელზე მოთავსებული უნდა ყოფილიყო: „შობა“, „მარტვა“, „ნაოლის-ღება“ და „ფერისცვალება“ (იხ. დასახელებული ნაშრომი, გვ. 48). არ დადასტურდა აქად. შ. ამირანაშვილის დაკვირება, რომ კონქში „კილოზის თაყვანისცემა“ გამოსახული. კონქის ცენტრში გაირჩევა ლეთისშობლის გამოსახულების ქვედა ნაწილი, ყრობი ხელში.

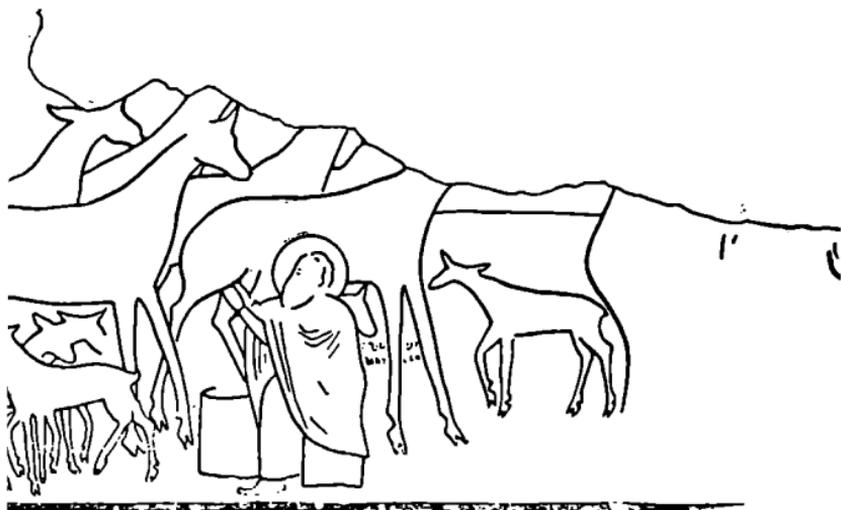
² А. Н. Муравьев, Грузия и Армения, I, СПб., 1848, გვ. 89—103.

³ Н. И. Толмачевская, фрески древней Грузии, Тифлис, 1931.

⁴ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 76—83.

⁵ Ш. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 47.

⁶ პირველ თემას ამ ციკლში კედლის ყველაზე დიდი ნაწილი უჭირავს (5, 44 მ). იგი თითქმის უტოლდება მეორე და მესამე თემას ერთად აღებულს (6, 12 მ). ამდენად, ექვს გარეშე, მხატვარს მისი უფრო საზეიმო ელფერი წარმოდგენა დაუსახავს მიზნად.



სურ. დავით გარეჯა. უღაბნოს მონასტრის შთავარი ეკლესიის მხატვრობა. «ლუკიანე წველის ირმებს».

მღვარა დავით გარეჯელი. ამჟამად დარჩენილია მისი წითელი მოსასხამის კალთის ერთი ნაწილი და ტანის მეტად მკრთალი მოხაზულობა.

კომპოზიციის ძირითადი ნაწილი ირმების მხატვრულად გააზრებულ, პლასტიკურად გამოსახულ ჯგუფს ეთმობა. ირმები სახით მარჯვნივ არიან მიმართული. მათ წინ ურთიერთს ყელგადაკლებილი სამი ნუკრი დგას, ერთი რემის წინაა დაყენებული. ლუკიანე, რომელსაც თავი შარაყანდით აქვს შემოსილი, სახით მარცხნივ — ირმებისაკენაა მიმართული. ზის დაბალ სკამზე, წინ საწველი ჭურჭელი უღევს და ერთ-ერთ ირემს წველის. ლუკიანეს ფიგურა საკმაოდ დაზიანებულია, სახიდან გაირჩევა მოწითალო-მონარინჯისფრო ტონის თმა და წვერი. შემოსილია მოყვითალო ფერის სამონაზვნო სამაჩით და მოწითალო მოსასხამით. კომპოზიციის ფონი მოციხფრო-მომტრეღისფრო და ღია მწვანე ტონით ნაწვევრდება, მათგან პირველი ცას, ხოლო მგორე ხმელეთს აღნიშნავს. ირმების მონარინჯისფრო-მოწითალო ტონით ნაწერი ფიგურება მკაფიოდ მოიხაზება მოციხფრო და ღია მომწვანო ფონზე. ირმების ფეხებს შორის გაირჩევა ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, რომელიც თავიდან თეთრი საღებავით ყოფილა შესრულებული:

წხს || სჰშ[ს] წ(უ)ლ(ი)ს ირ(ე)მს

ზღჳ || სწი ლუკიანე

აკად. შ. ამირანაშვილის განმარტებით, ეს თემა ასახავს დავით გარეჯელის ერთ-ერთ სასწაულს, კერძოდ, ირმების უღაბნოში მოსვლას. მარჯვენა მხარეს კლდეში გამოკვეთილ გამოქვაბულში, მკვლევარის დაკვირვებით, გველემში გაირჩევა, რომელმაც ნუკრი შთანთქა¹.

აღნიშნული ნაწილის შეაწავლამ ცხადყო, რომ აქ წარმოდგენილია სასწაულმოქმედი დავით გარეჯელი, სავარაუდოა ედრების ნიშნად ზეალმართული ხელებით (ორანტა).

¹ შ. Я. Амيرانашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 49.

მომდევნო კომპოზიცია ისევ ირმებთანაა დაკავშირებული (სურ. 12, ტაბ. X I). მის მარჯვენა ნაწილზე კვლავ კლდის მასივში გამოკვეთილი გამოქვაბულია გამოსახული, რომლის თეთრ ფონზე მთელი ტანით წარმოდგენილია დავით გარეჯელი. მარჯვენა ხელი მის წინაშე მორჩილად მდგომი ირმების ჯგუფისაკენ აქვს გაწედილი. მარცხენა ხელში მარცხენა ხელში კვერთხი უჭირავს. დავით გარეჯელისაგან მარჯვნივ დგას ლუკიანე, en face, სახის სამი მეოთხედით დავითისაკენ მიბრუნებით, მარჯვენა ხელი, ნებით მაყურებლისაკენ, აღმართული აქვს მკერდის წივ, მარცხენათი ირმების ჯგუფისაკენ მიუთითებს. წმიდანებს შარავანდი მოსავეთ. ორივე წარმოდგენილია ღია მოყვითალო სამონაზვნო კაბით და მოწითალო-მონარინჯისფრო მოსასხამით. მათი თმა და წვერი მოწითალო ტონითაა ნაწერი. დავითი გამოსახულია გრძელი, თითქმის წელამდე დაფენილი წვერით. ლუკიანეს სახე მოკლე წვერით აქვს შემოსილი. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე გამოსახული ირმების რემა კვლავ მონარინჯისფრო-მოწითალო ტონითაა შესრულებული, რომელიც მკვეთრად გამოიყოფა მოცისფრო და ღია მომწვანო



სურ. 12. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. ირმები დავითისა და ლუკიანეს წინაშე*.

ფონზე. კომპოზიციის ზედა ნაწილზე თეთრი საღებავით შესრულებული ხუთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა გვაუწყებს:

1. ჟ: ႠႠႠ ႠႠႠႠ ႠႠႠႠ ႠႠ
2. ႠႠႠႠ ႠႠႠႠႠႠႠႠ
3. ႠႠ ႠႠႠႠ ႠႠႠႠႠႠ ႠႠႠ ႠႠ
4. ႠႠႠႠႠႠႠႠ ႠႠႠႠႠ
5. ႠႠႠႠႠ.

1. ჟ: აქა მ(ო)ვ(ი)დეს ირ(ე)მნი ლტ
2. (ო)ლვ(ილ)ნი ვ(ე)შაბ(ი)საგ(ან)
3. და უჩ(ი)ვ(ი)ს ლუკ(ი)ანე ღ(ავი)თს [რამეთუ]
4. შეჰკამა ნუკო
5. ერთი:.

აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი ს განმარტებით, ეს კომპოზიცია ეეშაპის მიერ ნუკრის შექმნის შემდეგ მომხდარი ვითარების ამსახველია⁴.

მესამე, ბოლო, კომპოზიცია ჩრდილოეთის კედლის დასავლეთის ნაწილზეა მოთავსებული და კვლავ ირმების თემას უკავშირდება (სურ. 13, ტაბ. X III). კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე შარავანდამოსილი დავითი დგას მთელი ტანით, თავი მარჯვნივ, ცის სეგმენტრიდან ჩამოშვებული მაკურთხევე-

* Ш. Я. Амيرانашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 49.

ლი მარჯვენის მიმართულებით მკვეთრად შემოუბრუნებია, მარჯვენა ხელში ჩვრით დაბოლოებული კვერთხი, ხოლო მარცხენაში — წიგნი უქირავს. შემოსილია ყვითელი სამონაზვნო კაბითა და წითელი მოსასხამით. თმები და გრძელი, წელამდე დაფენილი წვერი წითელი ფერითა აღნიშნული. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე მოთავსებულ „ვეშაას“, რომელიც ერთი რკითაა გამოსახული, პირი ფართოდ აქვს გაღებული, ტანზე შავი ჯაგარი აშლია და ცეცხლის აღში იწვის. დაეიასა და გველეშაას შორის აღმართულია მოყვითალო-მომწვანო მთის მეტად პირობითად გამოხატული მასივი, რომლის კალთების ქარაფოვნება მიხაკისფერი ლაქებითა და ხაზებით აღინიშნება. კომპოზიციის ზედა მარცხენა კუთხის სიბრტყეზე მფრინავი ანგელოზია გამოსახული, დაბლა გველეშაპის მიმართულებით, გაწვდილი აქვს მარჯვენა, საიდანაც კლაკნილი ხაზი ეშვება, რაც გველეშაპის დამწველ მესს აღნიშნავს. მარცხენა ხელში წითელი კვერთხი უქირავს. ანგელოზი შეშოსილია ღია მწვანე ჰიმატიონით და ყავისფერი ქიტონით.



სურ. 13. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. „გველეშაპის დაწვა“.

კომპოზიციას განმარტავს სამსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა:

1. ԷԻԸ Կ-ՆՍԻԿՆԷԲԸ Ծ-Գ ԻԿՍՍԸ
2. ԾՇ ԾՆՐԻՇ ԸՂՆՆՍ
3. ԸԴԿ

1. აქა შ(ე)პრისხნა ღ(ავი)თ ვ(ე)შ(ა)სა
2. და დაიწ(უ)ა ა(ნ)გ(ე)ლ(ოზ)ის მ(ი)ერ.

აკად. შ. ამირანაშვილი ამ კომპოზიციას მართებულად მიიჩნევს დავითის ერთ-ერთი სასწაულის ამსახველად და მიუთითებს „ცხოვრების“ შესატყვის ტექსტზე⁹.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი კომპოზიციებისა და ლიტერატურული წყაროს „ცხოვრების“ ტექსტის შეპირისპირებამ დაგვანახა მათი ურთიერთდამოკიდებულება. თუ წინა თავში განხილულ მხატვრობაში (სურ. 2) დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემატიკა აშკარად განსხვავდება დავითის „ცხოვრების“ ე. წ. არქეტპული რედაქციისაგან, მთავარი ეკლესიის მოხატულობის ის ნაწილი, რომელიც დავითის ცხოვრებას ასახავს, ამჟღავ-

⁹ შ. Я. Амираиашвили, დასახ. ნაშრ., გვ 50.

ნებს მისდამი სრულ დაქვემდებარებას. ამ ორი ძეგლის ასეთი იდეური ერთიანობა არც იყო მოულოდნელი. „ცხოვრება“ X საუკუნის ნაწარმოებია, ხოლო მხატვრობა, სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით, X — XI საუკუნეებით თარიღდება¹⁰.

პირველი თემის (ლუკიანეს მიერ ირმის მოწველა) ინტერპრეტაცია (სურ. 11, ტაბ. X) ადეკვატურია „ცხოვრებისა“, სადაც სასწაული შემდგენიარადაა გადმოცემული: წმიდა მეუღაბნოთა „საზრდელს“ შეადგენდა ბალახის ძირები, რომელსაც „მოირაწიან ძირთაგან რათმე მდელითა“ და დავითი და ლუკიანე უღაბნოში მოსელისას, გაზაფხულზე „უხუებით პოვიან ნუგეშინის-საცემელი კორცთაჲ“, მაგრამ შემდეგში როდესაც „დაბერდეს მდელინი“ და ბალახი „განხმეს სიცხისაგან“, შიმშილით შეწუხებული ლუკიანე შესჩივლებს მასწავლებელს ხორცის უძლურებაზე: დავითი თეოლოგიურ-ფილოსოფიური შინაარსის სიტყვით ამხნევებს ლუკიანეს და განუმარტავს „ნიეთთა წარმავლობასა“ და ქრისტეს მცნებისათვის, ხორცის გვემით მათი მოღვაწეობის მარადულობას. „ცხოვრების“ ავტორის მიხედვით, „ვითარ იგი ამას ეტყოდა, გეუხუელად მოვიდეს სამნი ირემნი, რომელთა უკუანა სდევდეს ნუკრი მათნი და წარმოუდგეს წინაშე მათა ვითარცა ცხოვარნი დამშვლებულნი. და ჰრქუა მამამან დავით: ლუკიანე, ძმაო, მიიღე პინაკი და მოწუელენ ირემნი ისი. ხოლო იგი აღდგა და მოწუელნა“¹¹.

„ცხოვრებისეულ“ თხრობის თანმიმდევრობას იცავს მხატვარი და მეორე თემაში ამ სასწაულის შემდეგ მომხდარ ვითარებას ასახავს (სურ. 12, ტაბ. XI). „ცხოვრების“ ავტორი ირემების მოსვლის შემდეგ მოგვითხრობს: „...ჰქუმო კერძო პარეხისა მის, რომელსა შინა იყოფებოდეს წმიდანი იგი, იყო სხუაჲ პარეხი, რომელსა შინა იყოფებოდა ვეშაპი“, რომელმაც ერთ ღღეს „... შეიპყრა ნუკრი ერთი და შთანთქა იგი. და ირემნი იგი მიივლტოდეს ბერისა შეშინებულნი და ძრწოდეს. და იხილნა იგინი ლუკიანე მძრწოლარენი, ჰრქუა წმიდასა დავითს: მამაო წმიდაო, ირემნი ესე მოვიდეს მეოტნი და საშინელად ძრწიან და არა ჰყავს მათ თანა ნუკრი ერთი“¹².

მხატვრობაში ეს თემა ისეთივე რეალობითაა ასახული, როგორც „ცხოვრება“ აღწერს. „ცხოვრების“ თხრობითი ელემენტებია დატული მესამე კომპოზიციაშიც (სურ. 13, ტაბ. XIII): დავით გარეჯელმა გაიგო თუ არა „ვეშაპისაგან“ ნუკრის შექმნის ამბავი, „გამოვიდა და ქელთა აქუნდა კუერთხი. და ვითარცა ჩავლო ადგილი იგი, რომელ ამოევლო ირემთა მათ, იხილა ვეშაპი იგი და ჰრქუა: ბოროტო ვეშაპო, რად შენებელ ექმენ ირემთა ჩუენთა, რომელნი მომცნა ღმერთნან ნუგეშინის საცემელად უძლურებასა კორცთა ჩუენთასა? აწ გამოვედ ადგილით მაგით და წარვედ შორთა უღაბნოთა, და უკუეთუ არა ისინო ჩემი, ძალითა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესითა ჩემითა ამით კუერთხითა მუტელი შენი განეხეთქო და საკმელ მატლთა გყო შენ“¹³. დავითის რისხვითი შეშინებული ვეშაპი უღაბნოს ტერიტორიას განეკიდება და სთხოვს დავითს: „აღმომყევ თვადმედ ამის მთისა და თავს-მღებ მექმენ, რამთა არა მიაქციენ თულანი შენნი ჩემგან, ვიჯრე არა შთავიდე წყალა მას, ... რამეთუ მეშინის მე მეხის ტეხისაგან და მით ვერ გამოვალ მე“. დავით გარეჯელი აღუთქვამს, რომ შეასრულებს ამ თხოვნას „და გამოვიდა ვეშაპი იგი და წმიდაჲ დავით წინა

¹⁰ Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 76—83.
Ш. Я. Амيرانашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 53.

¹¹ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 154—157.

¹² იქვე, გვ. 158—159.

¹³ იქვე, გვ. 159.

უძლოდა და იტყოდა ფსალმუნსა: „რომელი დამკვევრებულ არს სუფევითა მალისადათა...“ მართლაც, პირობის თანახმად, „წმიდა და ვით ალჟყვა თავაღმდე მთისა მის და იწყო ვეშაპმან უმალესაღ-რე სლუვა. და ვითარცა განვიდა მანლორსა უღაბნოხასასა, მართ ვილოდა ჴა თულნი მამისა და ვითისნი მის კერძო იყვნეს.

ხოლო ანგელოზმან უფლისამან კმა-ყო უყუნა მისსა და პრქუა: და ვით, და ვით! და მან მიიხილა ვარე. და მიტეღვასა მას მისსა ვეშაპსა მას ეცა მეხი და დაიწუა იგი სრულაად“¹⁴.

კომპოზიციაში ასახული ვითარება სიზუსტით გადმოსცემს „ცხოვრებაში“ აღწერილ სასწაულს. მფრინავი ანგელოზი ცეცხლს ღაატებს გველეშაპს, რომელიც გარეჯის მთას უკვე გასცდენია და უღაბნოს ველზე გასულა. და ვითის თავი მკვეთრად აქვს შემობრუნებული მარჯვნივ და ზევით იყურება, საიდანაც „უფლის“ ანგელოზის“ ხმა შემოესმა.

მხატვრობისა და ლიტერატურული წყაროს ასეთი ურთიერთობა იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ მხატვარი არათუ სარგებლობს, არამედ ჯაღვეც ცდილობს დაიკვას „ცხოვრებისეული“ დეტალები, მისი თხრობითი ენა ჴა ის ძირითადი იდეური ხაზი, რაც „ცხოვრების“ ავტორს აქვს გატარებული. ირკეკვა, რომ მხატვრის შემოქმედების წყაროს „ცხოვრების“ ტექსტი წარმოადგენდა. ეს მხატვრობის შესრულების ქრონოლოგიური ქვედა მიჯნის განსაზღვრის საშუალებას იძლევა. მაგრამ მხატვრობის შესწავლამ და საქტიტორო წარწერის გამოვლენამ დააზუსტა მხატვრობის თარიღი.

აღნიშნული წარწერა მოთავსებულია ჩრდილოეთის კედელზე, აქ წარმოვადგენილ ქტიტორთა რიგში¹⁵. სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ წარწერის შესახებ არავითარი მითითება არ არსებობს, როგორც ჩანს, მკვლევარებს ვერ შეუძენვეიათ საკმაოდ გაფერმკრთალებული წარწერა¹⁷. საქტიტორო წარწერის შინაარსი მით უფრო საყურადღებო იყო, რამდენადაც მკვლევართა შორის ამ მხატვრობის თარიღზე სხვადასხვა აზრი არსებობდა. აკად. გ. ჩუბინაშვილი მხატვრობას დაახლოებით XI საუკუნით განსაზღვრავს. აკად. შ. ამირაძე ანაშვილი კი X საუკუნის პირველი ნახევრით.

ქტიტორები, სადაც წარწერაა მოთავსებული, ორ ჯგუფად არიან გაყოფილი¹⁸ პირველ ჯგუფში, რომელსაც პირობითად „სამეფოგურიანს“ ვუწოდებთ, საკურთხეველისაკენ ვედრებით მიმართული სამი გვირგვინოსანი გამოსახული მეორე „ოთხეფურიანს“ ჯგუფში და ვით გარეჯელი ჴა მისკენ ვედრებით მიმართული პირები არიან წარმოდგენილი. განსახილველი წარწერა ამ უკანასკნელ ჯგუფშია მოქცეული.

ორსტიტიონიანი ასომთავრული წარწერა მოთავსებულია და ვით გარეჯე-

¹⁴ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 159—160.

¹⁵ იქვე, გვ. 160—161.

¹⁶ გ. აბრამიშვილი, და ვით გარეჯის „უღაბნოს“ მთავარი ეკლესიის საქტიტორო წარწერა, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოაპმე, № 3, თბ., 1962, გვ. 295—304.

¹⁷ А. Н. Муравьев, Грузия и Армения, СПб., 1848, გვ. 55—116;

Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 1948, გვ. 30;

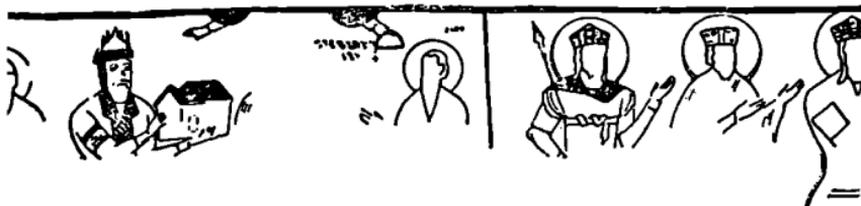
Ш. Я. Амрашавили, История грузинского искусства, 1, Москва, 1950, გვ. 178—180; მისივე История грузинской монументальной живописи, 1957, გვ. 48.

ლ. მელიქსეთ-ბეგი, გარეჯის მრავალმთის სომხური ეპიგრაფიკა; წარწერა ქართულ სომხურ-ულურული, ენიქის მოაპმე, V—VI, 1940, გვ. 153—175, და სხვ.

¹⁸ აღნიშნული და ვითა ეკლესიის ჴად. გ. ჩუბინაშვილის; იხ. მისი Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 1948, გვ. 79.

ლისა და მისკენ ვედრებით მიმართულ პირველ პირს შორის (სურ 14). ეს გამოსახულება წყლის ღვარს მთლიანად ჩამოურეცხია. წარწერა საკმაოდ დაზიანებულია, დარჩენილია ასოთა მხოლოდ ცალკეული ნაწილი, სადაც ცისფერი მოხაზულობა ოდნავ გაიჩრევა თეთრ, თითქმის მოცისფრო ფონზე¹⁹. აირველი სტრიქონის სიგრძე 37 სმ. უდრის, მეორე სტრიქონი დაახლოებით 25—26 სმ-ია. მისი ძირითადი ნაწილი დაზიანებულია და მხოლოდ ბოლო ორი ასო იკითხება. როგორც ჩანს, აქ ტექსტი უნდა დამთავრებულიყო, რადგან ამ ასოთა შემდეგ ისეთივე ნიშანი ზის, როგორც ამავე ეკლესიის კედლის მხატვრობაზე არსებულ წარწერებში ტექსტის დასასრულს გვხვდება²⁰.

წარწერა, ძირითადად, ორხაზოვანი სისტემის ბადეშია მოქცეული. რამდენიმე ასოს ახლავს აღზევებული მცირე ზომის ასოც, გვხვდება ასოთა გადაბმაც. ტექსტის აღდგენის დროს, ჩვენ გავითვალისწინეთ ამავე ეკლესიაში არსებული კედლის მხატვრობის წარწერათა პალეოგრაფიული თავისებურებანიც: დაქარაგმებათა ხასიათი, ასოთა მოყვანილობა, გადაბმის ხერხები და მათი ზომები²¹. ყოველივე ამან გარკვეული შედეგი მოგვცა ტექსტის აღდგენის დროს.



სურ. 14. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. ქტიტორები.

წარწერის დაზიანების გამო, თითოეულ ასოს ცალკე განვიხილავთ. წასაკითხად საეჭვო ასოს შევადარებთ ყველა მსგავსი კონფიგურაციის მქონე ასოს და წაიკითხავთ მისი მხოლოდ ყველა ძირითადი ნიშნის დადასტურების შემთხვევაში. განვიხილოთ პირველი სტრიქონი: (სურ 15).

1. პირველი ასო, როგორც მისი ზედა კიდურის მარცხნავე წარზიდული ხაზი და ცხვირის დაბლა ჩამოზიდული ნაწილი გვიჩვენებს, ო (ე) უნდა იყოს. რადგან ასოს ქვედა კიდურზე არ ჩანს კედლის არსებობის არავითარი კვალი, რაც უნდა გამორიცხავდეს ამ ასოს ო (გ) ან ო (ბ)-დ მიჩნევის შესაძლებლობას. მას ვერც ო (ე) ასოდ ვივარაუდებთ, რადგან ბუნის მარჯვენა ნაწილზე არ ჩანს მოხრილად წარზიდული ხაზის კვალი, რაც ო (ვ)-დ მაჩვენის შემთხვევაში იყო მოსალოდნელი. იგი არც ო (ლ)-დ შეიძლება ჩავთვალოთ მუცლის უქონლობის გამო. ვფიქრობთ, რომ პირველი ასო მხოლოდ ო (ე) ასოდ აღდგენის შესაძლებლობას უნდა იძლეოდეს.

2. მომდევნო, მეორე ასოსაგან ბუნია შემორჩენილი, რომელიც დაზიანე-

¹⁹ წარწერა შესრულებული ყოფილა თეთრი საღებავით, რომელიც ჩამოურეცხილა და ამჟამად დარჩენილი ცისფერი საღებავი ფაქტიურად მის ფონს წარმოადგენს.

²⁰ იხ. კომპოზიციითა წარწერები „ახგლობის მიერ გველუშაის დაწვა“, „ირმები დავით გარეჯელისა და ლუკიანეს წინაშე“ (სურ. 12, 13).

²¹ ძირითად ასოთა სიმაღლე 4, 3—5 სმ-ია, სიგანე 2—5 სმ. „აღზევებულ“ ასოთა სიმაღლე სიმაღლე 1,5—2,5 სმ, სიგანე 1,5—2 სმ.

ბის გამო ორად არის გაყოფილი. ექვს გარეშეა, რომ იგი მთლიანი ყოფილა, რადგან ადგილზე კარგად ჩანს ჩამორტყეხილი საღებავის კვალი. ასოს ტარის მარჯვენა მხარის ქვედა კიდეზე ღარჩენილია მცირე ზომის, ბუნისაყენ ცერად ასწერივი ხაზი. იგი მომდევნო, მესამე ასოს ქვეშ არის მოქცეული ისე, რომ ზევით გაგრძელების საშუალება აღარ აქვს. მისი "ხ (ლ) ან ხ (ზ)-დ მინხევა თითქოს არ უნდა იყოს შესაძლებელი, რადგან მის წინ მდებარე პირველი ასო საკმაოდ არის მიჯრილი მეორე ასოსთან და წარზიდულობის ხაზი, რომელიც ამ შემთხვევაში მარცხნივ უნდა ჰქონოდა, ვერ დაეტეოდა. შესაძლოდ მიგვაჩნია მეორე ასო ს (ს)-დ აღვადგინოთ. ამავე ეკლესიის კედლის მხატვრობის სხვა წარწერებში ს-ს მოხაზულობა ბუნიდან კუთხოვანი ხაზის გადასვლით წრეზე ჩვენ მიერ განხილულ ასოს უახლოვდება²².



სურ. 15. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის შთავარი ეკლესიის მხატვრობა. საქიტორო წარწერა.

3. მესამე ასო შედარებით კარგად არის დატული. მისი მოხაზულობა საფუძველს გვაილევს იგი 7 (ე)-დ მივიჩნით. ლ (გ) ან ზ (ვ) ასოდ აღდგენის შემთხვევაში პირველს კუდი, ხოლო მეორეს ბუნთან მარჯვნივ მოხრილად წაზრდილი ხაზი უნდა ჰქონოდა. ადგილზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ ამ ასოს შესავსი დამატებითი ხაზები არ ჰქონია.

4. მომდევნო C (ა) ასოა, რომლის კარგად შემორჩენილი ზედა ნაწილიც საკმარისია მის წასაკითხად.

5. მეხუთე ასოს ბუნი C-ს ტანშია მოქცეული, რომელიც მის ქვედა ნაწილს უერთდება და მარჯვნივ გრძელდება, მისი ქვედა კიდეური მომდევნო „აღზევებული“ ასოს ქვეშ არის მოქცეული და, ამრგვად, მისი ასწერივი ხაზის გაგრძელება ზევით აღარ არის მოსალოდნელი. ბუნთან არ ჩანს უღლის კვალი, რომ იგი C-დ მიგვეჩნია. მას არც სხვა რაიმე ნიშანი აქვს დამატებითი ხაზისა. ვფიქრობთ, მისი კონფიგურაცია ს ასოდ აღდგენის შესაძლებლობას უნდა აძლუოდეს. ასოთა გადაბმის ასეთი ხერხი გამოყენებულია ამავე ეკლესიის კედლის მხატვრობის წარწერაში, იმ განსხვავებით, რომ იქ ს-ში C ასოა ჩამქდარი, მაგრამ ასოთა გადაბმის ერთი ხერხი ჩანს²³.

6. შემდეგი, მეექვსე მცირე ზომის ასო „აღზევებულია“ და კუდით თუ მუცლის ნაწილით არის შეერთებული მომდევნო ასოს ბუნთან. თუ მეშვიდე ასოს ტანთან გადაბმულ მეექვსე ასოს ქვედა ნაწილს მუცლად ჩავთვლით, მაშინ აქ ხ (ლ) უნდა წაგვეკითხა. ამ ასოს მიჩნევა ლ (ბ)-დაც შეიძლება. მაშინ მისი კიდეური ხაზი ასოს კუდად შეიძლება გადახვეთვალა, მიუხედავად ამისა,

²² იხ. კომპოზიცია „ანგელოზის მიერ გველუშაბის დაწვა“, სადაც იკითხება უსიხსენარ მარისხნა. ხელოვნების მუზეუმში, ძველი ქართული ხელოვნების განყოფილების ფონდის სსსმ/მპ № 185, (სურ. 13).

²³ იხ. კომპოზიცია ირმეზე დავით გარეჯელისა და ლუკიანეს წინაშე, სადაც იკითხება ურცუსისც (ვეშასა), III. Я. А м и р а н а ш в и л и, История грузинской монументальности живопиеси, 1, 1957, таб. 32. (სურათი. 13).

რომ ამ ასოს უფრო 4-დ მივიჩნევთ, იგი შესაძლოა 2-დაც იქნეს წაკითხული.

7. მეშვიდე ასო ზოლიანად არის დატული და ს (ს)-დ იკითხება.

8 ასევე ზოლიანად არის დატული მომღვენო ასო 4 (ბ), რომლის წაკითხვა ექვს არ უნდა იწვევდეს.

9. შედარებით კარგადაა დატული მეცხრე ასო, რომელსაც 7 (ვ)-დ ვკითხულობთ. მაგრამ მისი ცხვირის ჩამოსწვრივ დარჩენილია რომელიღაც ასოს ნიკრე ნაწილი. მერვე და მეცხრე ასოთა შორის. მას თითქოს საერთო არაფერი უნდა ჰქონდეს 7-სთან, მაგრამ იმ შემთხვევაში, თუ მას მეცხრე ასოს ნაწილად ჩავთვლით, მაშინ 2-დ უნდა წაგვეკითხა და აღნიშნული ფრაგმენტი კი მიგვიჩნია მისი მუცლის ნაწილად. მაგრამ მთავარი ეკლესიის სხვა წარწერებში 2 არსად გვხვდება დაბლა ჩამოზიდული ცხვირით. ამავდროს არ ჩანს კვალი, რომ ასოს მუცელს გადაეკეთოს მის წინ მდებარე 4 (ბ) ასოს კული. აქ არც რაიმე დამოუკიდებელი ასო შეიძლება ვივარაუდოთ ასოთა შორის მანძილის სიმეტრიის გამო. ვფიქრობთ, შესაძლოა უნდა იყოს, რომ მეცხრე ასო 7 (ვ)-დ წავიკითხოთ. ხოლო მის წინ მდებარე ფრაგმენტი მივიჩნიოთ მომღვენო მეათე ასოს ნაწილად.

10. ზემოთ აღნიშნული ფრაგმენტი მეათე ასოს მიეკუთვნება, რომელიც გადაკვეთს 7-ს ბუნს და 4 (რ) ასოს ბუნისათვის მოხრილ რკალსა ქმნის.

11. მეთერთმეტე მცირე ზომის ასო, რომელიც მოთავსებულია ასო 4-ს ქვემოთ მისი მარჯვნივ წარზიდული ხაზის ჩამოსწვრივ, 7 (ვ)-დ იკითხება. იგი მკრთალად მოჩანს, მაგრამ გაირჩევა.

12. მომღვენო ასო 2 (ლ) კარგად იკითხება.

13. 2 ასოს ზემოთ მცირე ზომის ასოა მოთავსებული, მისი ბუნის ნაწილი 2-ს მუცელში ჩადის. იგი თავისი მოხაზულობით 1 (მ)-ს უნდა წააგავდეს.

14. შემდეგ ლაკუნია, სადაც ასოთა უმნიშვნელო ნაწილებია დარჩენილი, რომელთა მიხედვითაც ჩვენ ვერ შევძელით მისი წაკითხვა. ეს მონაკვეთი ორ სმ. უდრის, სადაც ერთი ძირითადი ზომის, და შესაძლოა, მასთან „მეწილებული“ ან „აღზევებული“ ერთი ასოც დატეულიყო.

15. მეთხუთმეტე ასო ცუდად არის დატული. აქ გაირჩევა მისი ბუნი, რომელიც ორხაზოვანი დამწერლობის ბაღეს სკილდება და ქვევით ჩამოდის. ასოს ბუნი ზედა კიდურთან უხვევს მარჯვნივ და მოხრილი ხაზს წარმოქმნის. ორხაზოვანი დამწერლობის საზღვრებიდან ბუნას დაბლა ჩამოზიდვა დამახასიათებელია ძირითადად 1, 2, 3, 4, 5 (ქ, წ, ძ, ე, ყ) ასოებისათვის. ამ შემთხვევაში აღნიშნულ ასოს 4 (ყ)-დ ან 4 (ქ)-დ ვერ ვივარაუდებთ, რადგან ბუნის ზედა ნაწილი მარჯვნივ უხვევს და მოხრილ ხაზს წარმოქმნის, რაც ამ ასოთა არსებობის ვარაუდის გამორიცხვის ერთგვარ საფუძველს უნდა გვადევნდეს. იგი არც 4 (ქ)-დ აღდგენის შესაძლებლობას იძლევა, რადგან ქვიდა კიდური ხაზი მარცხნივაა მოხაზული, რაც 4-ს არსებობის შემთხვევაში მარჯვნივ უნდა ყოფილიყო. ამ შემთხვევაში, თუ მოხრილი ხაზს ასოს მუცელად მივიჩნევდით, ქვედა ხაზს კი მის ქვედა ტოტად. ამ ასოს აღდგენა ვერც 1 (ქ) ასოდ უნდა იყოს შესაძლებელი. ადგილზე დაკვირვებამ გვიჩვენა, რომ წარზიდული ხაზი, რომლის კვალი ასოს ბუნის შუა ნაწილზე შეიმჩნევა, მხოლოდ მარჯვნივ მხარეს ჰქონია. ვფიქრობთ, ამ ასოს კონფიგურაცია ერთგვარ შესაძლებლობას უნდა აძლევდეს რომ იგი 1 (წ) ასოდ აღვადგინოთ.

16. შემდეგი ასო ს (ს)-დ იკითხება და შედარებით კარგად ჩანს.

17. ხ-ში ჩამოხაზულია შეჩვიდმეტე ასო 2. ამ უკანასკნელს შემორჩენილი აქვს უღელი და ქვედა მოხრილი ხაზის თითქმის მთელი ნაწილი.

18. მეთვრამეტე ასო ს (ს)-დ იკითხება. ბუნი და მისი ქვედა კიდურის მარჯვენა მოხრილი ხაზის ერთი ნაწილი მთლიანად არის დატული.

19. შემდეგ რომელიღაც ასოს ბუნის მცირე ნაწილია დარჩენილი, რითაც მთავრდება პირველი სტრიქონი.

20. მეორე სტრიქონზე საშუალოდ 17 სმ. სიგრძეზე ლაკუნია, რომელზეც, ასოთა საშუალო ზომების მიხედვით, შეიძირვა ასო მოთავსდებოდა. როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, მეორე სტრიქონიდან მხოლოდ ორი ბოლო ასოა დარჩენილი, რომელთაგან პირველი ს (ს)-დ იკითხება.

21. შემდეგ ასოა ლ (გ) იგი გარკვევით ჩანს, რის შემდეგაც ტექსტის დამთავრების ნიშანია მოთავსებული.

ჩვენ მიერ წაკითხული და აღდგენილი ასოები თანმიმდევრობით რომ დავალაგოთ, წარწერა შემდეგ სახეს მიიღებს:

1. ႁႁ ႁႁႁ ႁႁႁ ႁ ႁ ႁႁႁ...

2. ს ႁ:

1. ე ს გ ს ბ ე რ ი ლ ზ ... წ ს ა ს ...

2. ს გ:

პირველი სამი ასო ႁႁ (ესე) ტექსტის დასაწყისი უნდა იყოს. მისი წინა ნაწილი. შესაძლოა, ბევრად აღარც კი იყოს აღნიშნული, რადგან იმ გამოსახულების შარავანდის აღდგენის შემთხვევაში, რომლის მარჯვენა მხრიდან იწყება წარწერა, პირველი სტრიქონის დასაწყისი თითქმის შარავანდამდე მოდის (სურ. 14). შემდეგი ოთხი ასო ႁႁႁ (ასბს) ან ႁႁႁ (ასლს), როგორც ჩანს, დაქარაგმებულია. მსგავს დაქარაგმებას ვერსად მიაკვლიეთ. შემდეგ იკითხება ႁႁႁ (ბერი) და ႁ ႁ ႁ (ლზ) ასო. ამას მოსდევს ლაკუნია. სადაც ასოთა საშუალო ზომების მიხედვით, ႁ ႁ ႁ ეტევა. ვფიქრობთ, რომ აქ ბერის სახელი უნდა ყოფილიყო აღნიშნული, რასაც, სამწუხაროდ, დაზიანების გამო ვერ ვკითხულობთ. შემდეგი ასოებია ႁႁႁ (წსას) და ერთი რომელიღაც ასოს ნაწილია დარჩენილი. თითქმის პირველი სამი ასო უნდა იკითხებოდეს როგორც „წელსა“, მაგრამ შესაძლო ხდება ქარაგმის სხვაგვარი გახსნაც. კერძოდ „წმიდასა“, რაც უფრო დამაჯერებლად მიგვაჩნია, რადგან „წელსა“ მომდევნო სიტყვის სავარაუდოდ აღდგენის (წელსა სარკინოზთა, წელსა ქრისტეს შობიდან და ა. შ.) შემთხვევაში, ადგილის სიმციროს გამო ვერ დაეტეოდა. პირველი სტრიქონის ბოლო ნაწილზე ვკითხულობთ „წმიდასა“, რომლის შემდეგ ს (ს) და ერთი ასოს ბუნია დარჩენილია. წარწერის ეს ნაწილი, მისი სავარაუდოდ აღდგენის შემთხვევაში შემდგენიარად შეიძლება წარმოვიფიქროთ. „წმიდასა საყდარსა“ ან „წმიდასა სავანესა“²⁴.

იმის მიუხედავად, რომ პირველ სტრიქონში ႁႁႁ (ასბს) ან ႁႁႁ (ასლს) ქარაგმის გახსნა ვერ ხერხდება, კონტექსტით კარგად უნდა ჩანდეს, რომ აქ ზნა უნდა ყოფილიყო. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ სწორედ ამ ქარაგმების შემდეგ იხსენიება ბერი, საფიქრებელია, რომ ამ ასოთა დაქარაგმებაში რაიმე საქტიტორო საქმიანობასთან დაკავშირებული ტერმინი ყოფილიყო სავარაუდომელი. ვფიქრობთ, დაქარაგმების ეს სახე მხატვრის მიერ ინდივიდუალურად გამოყენებულ ბერძნულ უნდა იყოს. იგი არ იცავს დაქარაგ-

²⁴ თ. ბარნაველიმ ჩვენ მიერ წაკითხულ წარწერას გაეცნობას. ღირს, პირველი სტრიქონის ბოლო ნაწილზე შემოკეთება აღდგენა — „წმიდასა სავანესა“.

მების ნორმებს ამავე ეკლესიის კედლის მხატვრობათა სხვა წარწერებში².
 ცხვს (ასბს)-ში ჩვენ ვვარაუდობთ სიტყვას „ალასრულებს“, რაც კარგად
 უნდა გამოხატავდეს საქტიტორო საქმიანობას. ქარაგმის ამგვარი ანახით გახს-
 ნაძღე ჩვენ მიგვიყვანა, ერთი მხრივ, წარწერის ქტიტოროთა რიგში ყოფნის
 ფაქტმა და, მეორე მხრივ, თვით ქარაგმის შეღვენილობამ.

მეორე სტრაქონზე არსებული 17 სმ. სიგრძის ლაკუნის მხოლოდ 7 — მ
 ასოს აღდგენის საშუალებას იძლევა, რომლის ერთ ნაწილზე აღდგენით სიტყ-
 ვა „საყდარსა“-ს მხოლოდ ოთხ ბოლო ასოს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ,
 მეორე სტრაქონის დასასრულს მოთავსებულია ორი ასო სვ (სვ) ტექსტის
 დაბთავრების ნიშნით. ვფიქრობთ, ისინი ქართული წვლთაღრიცხვის—ქორონი-
 კონის რიცხვითი მნიშვნელობის აღმნიშვნელი ნიშნები უნდა იყოს, რაც
 უმეტეს შემთხვევაში თარიღთან წარწერათა ტექსტის დასასრულს არის ხოლმე
 მოქცეული. ასეთა რიცხვითი მნიშვნელობაა 203, რაც 983 წელს (203 + 780 =
 = 983) უღრის. მაშინ ამ ასოთა წინ სიტყვა „ქორონიკონის“ არსებობა უნდა
 ვივარაუდოთ. ამ შემთხვევაში წარწერის მთლიანი სახე შეიძლება ასე წარ-
 მოვიღვინოთ:

1. [+:] [ქ]ს[ქ] [ქ]ს-ღს ღვ[ქ]ქ [ზ]...ქ[ქ]ქ [ს]ქ
 [ღ]ს[ქ]ს [ქ]ს[ქ] სვ.:

1. [ქ:] ე ს ე ა[ღა]ს[რულებს] ბერი ლმ.. წ[მიდა]სა ს[ა]ყ
2. [ღარსა ქორონიკონსა] სვ.:

საქტიტორო საქმიანობა მხოლოდ კედლის მოხატვის უნდა გულისხმობ-
 დეს და არა ეკლესიის გამოკვეთას, რადგან იგი არა უფგიანეს IX საუკუნისა
 უკვე გამოკვეთილად უნდა მივიჩნიოთ. როგორც ვნახეთ, მთავარი ეკლესიის
 საღიაკენს კედლის მხატვრობის პირველი ფენა IX ს. მეორე ნახევრით
 თარიღდება, ხოლო მასში მოხვედრა მხოლოდ მთავარ ეკლესიაზე გველით
 არის შესაძლებელი.

წარწერის პალეოგრაფიულ ხასიათზე გარკვეულად რაიმეს თქმა ძნელ-
 დება ასოთა დაზიანების გამო. ერთი მხრივ, შეიძინევა X საუკუნისათვის და-
 მახასიათებელ ასოთა სხეულის კუთხოვანება, თუმცა რაც შემთხვევაში ეს
 ხასიათი არ არის დაკული. ყურადღებას იქცევს ასო შ, რომლის წარზიდული
 ნახევარი რკალი მისი შუა ნაწილიდან იწყება, რაც X — XI საუკუნეთა დამ-
 წერლობის იერს ატარებს. საერთოდ, პალეოგრაფიული თვალსაზრისით, წარ-
 წერა თითქოს უფრო XI საუკუნისაკენ იხრება, მაგრამ X ს. დამწერლობისა-
 თვის დამახასიათებელი ნიშნებიც აქვს.

კედლის მხატვრობის შესრულების თარიღი ერთგვარ საშუალებას უნ-
 და იძლეოდეს, რათა აქ წარმოვგენილ ქტიტოროთა მოღვაწეობის დრო განი-
 საზღვროს და გამოვთქვათ საეარაუდო მოსაზრება მათი ვინაობის შესახებ²⁶.

ქტიტოროთა რიგი ორ ჭკუფად იყოფა (სურ. 14). პირველში საკურთხე-
 ვისაკენ ვედრებით მიმართული სამი შარავანდოსილი გვირგვინოსანი გამო-
 სახული. მარჯნიდან პირველი მუქი, მოშავო ფერის „კაბა“ მოსაყვ, მკლავებზე

²⁶ როგორც აკად. ივ. ჭავჭავაძის აღნიშნავს, „... დაქარაგმების ერთსახეობა
 ხშირად დარღვეული არის ხოლმე და ერთი და იგივე სიტყვა ყოველთვის ერთნაირად არ
 არის დაქარაგმებული... ერთსა და იმავე ძეგლში დაქარაგმების რამდენიმე წესი არის ხოლმე
 გამოყენებული“, ივ. ჭავჭავაძის აღნიშნავს, ქართული პალეოგრაფია, 1949, თბილისი, გვ.
 143—144.

27. Г. Н. Чубинашвили, *დასტ. ნშრ.*, გვ. 80.

შემოვლებულია ღია ფერის პატივით. ხნიერია, აქვს გრძელი წვერი, თმა მხრებზე ეფინება. თავზე ძვირფასი კვებით შემკული გვირგვინის ფორმის თავსაბურავი ახურავს²⁷. მეორე პირს მოსხმული აქვს საუა მოყავისფრო მოსასხამი. ასალგაზრდაა, სახე თხელი წვერით აქვს შემოსილი, თავზე მასაც ძვირფასი კვებით შემკული გვირგვინის მსგავსი ქული ახურავს, რომელიც ფორმით განსხვავდება პირველი პირის ქულისაგან. მესამეს აცვია ნარინჯისფერი მოკლესახელოებიანი ტუნიკის მსგავსი სამოსი, რომლიდანაც მოჩანს ქიტონის მაჯებმოქარგული სახელოები. მხრებზე მოსხმული აქვს მეგრულზე ხვეულად შეკრული მოსასხამი. მარჯვენა ხელში შუბი უქირავს, მარცხენა გაწვდილი აქვს ვეღრების ნიშნად. ახალგაზრდაა, აქვს თხელი წვერი.

ქტიტორთა რიგის მომდევნო ჯგუფი პირველისაგან გამოყოფილია წითელი ხაზით. აღსანიშნავია, რომ „სამფიგურთან“ ჯგუფში შემავალ გვირგვინოსანთა ფიგურები, ოთხფიგურთანთან შედარებით, დიდი ზომისაა. „ოთხფიგურთან“ ჯგუფში დაეით გარეგანი წარმოდგენილია დასაკლეთისაგან 3/4 მიბრუნებით. ხელეუბი ვედრების ნიშნად აქვს გაწვდილი. შარავანდის ზემოთ, მის მარჯვენა მხარეს გაიჩევა წარწერა FC DC (წმინდა დავით). მის თავთან გამოსახულია ჯეკრთხვეველი მარჯვენა, ნახევარწრიული საგნით ხელში.

მეორე ფიგურა, რომლის წინ ჩვენ მიერ განხილული წარწერაა მოთავსებული, დაზიანებულია. სახე, შარავანდის დიდი ნაწილი და ტანის მარჯვენა მხარე ეუდად არის დაცული. მოჩანს მარცხენა ხელის კვალი, რომელიც დაეით გარეგელის მიმართ ვედრების ნიშნად ჰქონია გაწვდილი. როგორც ტანსაცმლის დარჩენილი ნაწილებიდან ჩანს, იგი ნარინჯისფერი ყოფილა და ფერთა და ფორმით ემსგავსება ამავე ჯგუფში მყოფი მეოთხე სასულიერო პირის ჩაცმულობას.



სურ. 16. დაეით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. ქტიტორი.

მესამე ფიგურა საერო პირია, აცვია ძვირფასი ტანსაცმელი, მოქარგული საყელო-გულისპირით, მაჯებითა და მკლავებზე პატივით. თავზე მაღალი, ბეწვშემოვლებული ფრთებით შემკული ქული ახურავს. ეს პირი შარავანდის გარეშეა წარმოდგენილი, ხელში უქირავს ეკლესიის მოდელი, რომლის ზემოთ ცის სეგმენტიდან ჩამოშვებულია მაკრთხვეველი მარჯვენა (სურ. 16).

მეოთხე ფიგურა, ჩაცმულობის მიხედვით, სასულიერო პირი უნდა იყოს. აკად. გ. ჩუბინაშვილი მას წმიდანად მიიჩნევს, მაგრამ ეყრდნობა რა ა. მურავიოვს, დასძენს, რომ შესაძლოა მისი სასულიერო პირად მიჩნევა²⁸.

რადგან ირკვევა, რომ მთავარი ეკლესია X საუკუნის მეორე ნახევარში

²⁷ ვისარგებლეთ აკად. ე. ე. ლანსკრეს ჩანახატით და ნახაზზე აღვადგინეთ ზოგიერთი ნაწილი, რომელიც დღეისათვის კარგად აღარ გაიჩევა. იხ. Г. Н. Чубинишвили, დასახ. ნაშრ., სურ. 20.

²⁸ Г. Н. Чубинишвили, Пешерные монастыри Давид-Гареджи, 1948, გვ. 80.

ყოფილა მოხატული, ქტიტორთა ვინაობა ამ ხანის კახეთის ფეოდალთა შორის არის საძებნი.

ღროსის ეს მონაკვეთი (როდესაც ჩვენი მხატვრობა შეუსრულებიათ) ემთხვევა კახეთის დამოუკიდებელი სამთავროს არსებობის ხანას, ე. ო. ღროსის, როდესაც, დავით გარეჯის მონასტრები ჯერ კიდევ კახეთის სამეფო კართან არის დაკავშირებული (სავარაუდოა, რომ დავით გარეჯის მონასტრები ბავრატ III მიერ კახეთის შემოერთების შემდეგ, 1010 წ. ახლო ხანებში²⁹ დაკავშირებულა საქართველოს სამეფო კარს). აქედან შესაძლებელი ხდება ვივარაუდოთ, რომ ქტიტორთა ე. წ. „სამფიგურიანი“ ჯგუფში შემავალი პირები, იმ ღროსის კახეთის წარჩინებულთა „პორტრეტებია“, ხოლო მათი წინ დაყენება და დიდი მასშტაბით გამოსახვა ამ პირთა მაღალი სოციალური მდგომარეობის მაჩვენებელი უნდა იყოს. ამაზევე მიუთითებს მათი ჩაცმულობა, გვირგვინისმაგვარი ფორმის, ძვირფასი ქვებით შემკული ქულები.

„ოთხფიგურიანი“ ჯგუფში გამოსახული პირები ვედრებით მიმართული არიან დავით გარეჯელისადმი, რომელიც ამ შემთხვევაში წარმოდგენილია, როგორც გარეჯის მონასტრების დამაარსებელი. მაკურთხეველი მარჯვენა მის მიმართ არის ჩამოშვებული ნახევარწრიული ფორმის მქონე გამოსახულებით ხელში, რაც შესაძლოა ზეციურ კორონაციასაც გამოხატავდეს³⁰ უფლის მაკურთხეველი მარჯვენა ჩამოშვებული ეკლესიის მოდელთან, რომელიც სპერო პირს უჭირავს ხელში და დავით გარეჯელისავე არის ვედრებით მიმართული (სურ. 14, 16). როგორც ჩაცმულობით, ისე მისი საქტიტორო მოღვაწეობის უტყუარი ნიშნით — (ეკლესიის მოდელით) უნდა ჩანდეს, რომ იგი იმ ღროსის კახეთის სამთავროს წარჩინებული პირია. მსგავსი „კაბით“, პატივის აღმნიშვნელი ნიშნითა და ქრით ქართული სახეთი ბელოვნების ძველებში წარჩინებული ფეოდალები გამოისახებიან. ჩვენი ქტიტორი იკონოგრაფიულად დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს ზემო კრიხის (XI საუკუნე)³¹ ქტიტორთა გამოსახულებებთან. განსაკუთრებით მსგავსია მათი ქულების იკონოგრაფია, მაგრამ რატომ არ არის გარეჯის ფეოდალი „სამფიგურიანი“ ჯგუფში მოთავსებული. სადაც აგრეთვე წარჩინებული პირები არიან წარმოდგენილნი? როგორც ჩანს, „სამფიგურიანი“ ჯგუფის პირები, თავისი სოციალური მდგომარეობით უფრო მაღალ საფეხურზე დგანან, ვიდრე „ოთხფიგურიანი“ ჯგუფში მოქცეული სარტო პირი. თუ ამ უკანასკნელს იმ ღროსის კახეთის წარჩინებულთა წრიდან ვივარაუდებთ, მაშინ სამფიგურიანი ჯგუფი, რომელშიც მკაცრად არის ხაზგასმული მათი პრივილეგია, X საუკუნის. მეორე ნახევრის კახეთის უმაღლესი ხელისუფლების მპყრობელ პირთა პორტრეტებად შეიძლება მივიჩნიოთ. 983 წ. ე. ო. იმ ღროსისათვის, როდესაც აღნიშნული ეკლესიის მოხატვა დამთავრებულია, კახეთს მართავდა დავით ქორეპისკოპოსი (976—1010). შესაძლოა „სამფიგურიანი“ ჯგუფის მარჯვნიდან პირველი ფიგურა დავით ქორეპისკოპოსად ვივარაუდოთ. სხვა დამატებითი მასალის უქონლობის მიუ-

²⁹ მ. ლორთქიფანიძე, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიიდან (კახეთის სამთავრო VIII—IX საუკუნეები), მასალები საქართველოსა და კავკასიის ისტორიისათვის, 1954, გვ. 11.

³⁰ მსგავს იკონოგრაფიულ სქემას ეხედებით მეცხვარიშის (ზემო სვანეთი) მოხატულობაში, სადაც ანგელოზი გვირგვინს ადგამს წმ. ვაატრიხეს. იხ. თ. ვირსალაძე, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхварში, ქართული ხელოვნება, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომები, № 4, თბილისი, 1955, ტაბ. 57.

³¹ Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов в селении Крихи, ქართული ხელოვნება, 6, თბ., 1963, გვ. 166, 167.

ხედავად, იქნებ ამგვარი ვარაუდის დაშვება არ იყოს საფუძველს მოკლებული.

მეორე პირი ახალგაზრდაა, მხოლოდ ძვირფასი ქვებით შემკული ქუდი. მისი მალალი წოდების მანიშნებელი. სავარაუდოა, რომ აღნიშნული პირი იმ ღრის კახეთის უმაღლესი ხელისუფლების საქეთმპყრობელთა სახლის ერთ-ერთა წარმომადგენელთაგანია.

მესამე პირის ჩაცმულობა გვაფიქრებინებს, რომ მას სამხედრო უფლებებზე მიუწვდებოდა ხელი²².

ქტიტორთა „ოთხფიგურიან“ ჯგუფში წარმოდგენილი პირი, რომელიც ჩვენ მ. კ. განხილულ წარწერებში ბერად იხსენიება, შესაძლოა ამ მონასტრის წინამძღოლია. მისი ქტიტორთა რიგში მოქცევა და მხატვრობის დამატარებელი წარწერის მასთან მოთავსება კი მისი საქტიტორო საქმიანობის მაჩვენებელი უნდა იყოს.

ამგვარად, ირკვევა, რომ დავით გარეჯის უდაბნოს მთავარი ეკლესიის კედლის მხატვრობა 983 წ. დამთავრებულა. დროის იმ მონაკვეთში, როდესაც კედლის მხატვრობა შესრულებულა, კახეთი დამოუკიდებელი საფეოდალო ერთეულია, რომელსაც კახთა ქორეპისკოპოსი განაგებს. ე. წ. „სამფიგურიანი“ ჯგუფი კახეთის სამთავროს უმაღლესი ხელისუფლების მპყრობელ პირთა პორტრეტები უნდა იყოს.

„ოთხფიგურია“ ჯგუფში მყოფი საერო პირი კედლის მხატვრობის შემკვეთია. მხატვრობა ადგილობრივი სამხატვრო სკოლის მხატვართა ჯგუფს შეუსრულებია, საფიქრებელია, ამავე მონასტრის წინამძღოლის ხელმძღვანელობით.

დავითის ცხოვრების ამსახველი ორი სხვადასხვა ხანის მხატვრობა არსებითად განსხვავდება ერთმანეთისაგან როგორც მათი იდეური, ისე მხატვრული ამოცანებითა და სტილისტური თავისებურებებით. ასეთი ცვალებადობის მიზეზები, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ვეძებოთ ქვეყნის წინსვლის შედეგად გაჩენილ ახალ მოთხოვნილებებში. ჩვენთვის საინტერესო პერიოდი საქართველოში აღინიშნება მწვევე პოლიტიკური ვითარებით. ქვეყანა გაერთიანებისათვის ბრძოლის ბოლო ფაზაში იყო შესული. ვიღრე უშუალოდ ამ ხანას შეეხებოდნენ, საქიროდ მიგვაჩნია, ზოგადად მიმოვიხილოთ ის რთული ისტორიული ვითარება, რაც საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის დროს აღინიშნებოდა. უახლეს სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგად არის გარკვეული ამ მოძრაობის სოციალ-პოლიტიკური და კულტურული არსი, და ამდენად, ჩვენ მხოლოდ ზოგადი მიმოხილვით დავკმაყოფილდებით.

საქართველოში არაბთა ბატონობამ გარკვეულად შეაფერხა ქვეყნის წინსვლა. ქართლში მეფობის გაუქმების მიუხედავად, აზნაურთა და წარჩინებულთა წრეები მაინც ახერხებდნენ სოციალურად დაწინაურებას. ახლად წარმოქმნილი დამოუკიდებელი ადმინისტრაციული ერთეულები — სამთავროები იმავე კლასობრივი ბრძოლის ნიადაგზე ფეოდალურ პოლიტიკურ ორგანიზაციებად ყალიბდებოდა. არაბების ცდა, შეეჩერებინათ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის სოციალურ-ეკონომიური განვითარება, უშედეგოდ რჩებოდა, რადგან მათი ბატონობის მანძილზე ქვეყანას უკვე გადაეღაზა პოლიტიკური დაშლილობის

²² ა. მ. რაეიოვის მიხედვით, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარ ეკლესიაში გამოსახულია ბაგრატ IV, კათალიკოსი იოანე, მეფე თამარი ქმრით და შვილით. А. Н. Мухоморов, Грузия и Армения, т. I, 1848, СПб., გვ. 89. აკად. გ. ჩუბინაშვილი მართებულად აღნიშნავს შერაეიოვის შეცდომას. Г. Н. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 1948, გვ. 80.

ადრე ფეოდალური ურთიერთობის პირველი საფეხური. მაგრამ განვითარების გარკვეულ ეტაპზე, როდესაც მეურნეობა სწრაფად ვითარდება, თავს იჩენს შეუთანხმებლობა ქვეყნის სოციალ-ეკონომიურ განვითარებასა და მის პოლიტიკურ ფორმას შორის. ამან განაპირობა მსხვილი სამთავროების წარმოქმნა, რომელიც ქვეყნის სოციალ-ეკონომიურ განვითარების ახალ საფეხურს შეეფერებოდა. IX საუკუნის დამდეგიდან სამთავროებს შორის იწყება ბრძოლა პირველობისათვის. კახეთის სამთავრო ერთ-ერთი პირველთაგანი იწყებს ამ მხრივ აქტიურ მოქმედებას და ქართლის ნაწილსაც კი იპყრობს. მაგრამ კლარჯეთის მფლობელი აშოტ კურაპალატი კახელებს განუდევნის და ქართლს თვითონ დაიმორჩილებს. 888 წ. დავით კურაპალატის შვილი ადარნასე „ქართველთა მეფის“ წოდებას იღებს, რითაც უპირისპირდება ბიზანტიის პრეტენზიებს — მის დიდმპყრობელურ ზნახვებს. აფხაზეთის სამთავრო, რომელიც ასევე აქტიურ ბრძოლებს აწარმოებდა ქართლის შემოერთებისათვის, თანდათანობით თმობს პოზიციებს და X საუკუნისათვის პირველობა უკვე ტაო-კლარჯეთის ხელში გადადის²². ბრძოლა საქართველოს გაერთიანებისათვის თანდათან უფრო მწვავე ხასიათს იღებს. ტაო-კლარჯეთი ეროვნული დამოუკიდებლობისა და საქართველოს გაერთიანების სახელით უკვე ცდილობს, თავისი ტერიტორია მეზობელ სამთავროთა დამორჩილებას გზით გაათავართოს. ცხადია, ასეთი დედმინშენლოვანი პოლიტიკური ღონისძიებისათვის მეზობელ ქვეყანას შესაბამისი იდეოლოგიური დასაყრდენიც უნდა ჰქონოდა. საქართველოს ეკლესია ეროვნული დამოუკიდებლობის ნიშნით ეწევა აქტიურ პროპაგანდას. ქართლის კათალიკოსის სამოციქულო ბრძანებით იოანე საბანისძე 786—790 წლებში აღწერს ეროვნებით არაბი ჰაბზის მარტივობას, ჰაბზ თბილისის ამირას ბრძანებით სიკვდილით იქნა დასჯილი ქრისტიანობის მიღებისათვის. მსგავსი ხასიათის ნაწარმოები ეროვნული დამოუკიდებლობისა და ქრისტიანული ეკლესიის ირგვლივ დარაზმვას ისახავდა მიზნად.

VIII—X საუკუნეებში აღინიშნება ეროვნული სულსიკვებების მძლავრი აღმავლობა. როგორც აკად. კ. კეკელიძე აღნიშნავს, ამ დროისათვის მძლავრად იფეთქა საქართველოში ეროვნულმა სულსიკვებებმა, ფრთები შეისხა ეროვნულმა თვითშეგნებამ²³. სექლესიო მწერლობა აღორძინების გზაზეა. შემუშავდა ეროვნული ჰაგიოგრაფია, დაიწერა „ცხოვრებანი“ იმ ეროვნულ წმიდანთა შესახებ, რომელიც X საუკუნემდე მოღვაწეობდნენ. იქმნება ეროვნული ეორტალოგია, წესდება ეროვნული წმიდანების ან სხვა მოვლენებისადმი მიძღვნილი წმინდა ქართული დღესასწაულები. ამავე დროს, ხდება ბერძნულ დღესასწაულთა ქართულად გადაკეთება. ყოველივე ეს იმით იყო ნაკარნახევი, რომ ამ ხანებში ქართული ეკლესია ცდილობს გაემიჯნოს სირიულ-აღლესტინურ ტრადიციებს, რისთვისაც წამოაყენა თეზა ანტიოქიის პატრიარქისაგან სრული დამოუკიდებლობის შესახებ. მოწინავე ქართული საზოგადოება იღვწის რაც შეიძლება ფართოდ წარმოადგინოს ეროვნული წმიდანები, რათა ნათელყოს საქართველოს ეკლესიის დამოუკიდებლობის ისტორიული აუცილებლობა. იოანე საბანისძე დაუფარავად აცხადებს, რომ „... არა ხოლო თუ ბერძენთა სარწმუნოებამა ესე ღმრთისამიერი მოიპოვეს, არამედ ჩუენცა, შორიელთა ამთ მკვდრთა, ამა ესერა ქართლისაჲცა მკვდრთა აქუს სარწმუნოებამა და წოდებულ არს დედად წმიდათა, რომელთამე თვთ აქა მკვდრთა და რომელთამე უცხოთა და სხვთ მოსრულთა ჩუენ შორის ეამად-ეამად მოწა-

²² ნ. ბერძენიშვილი, ვ. დონდუა, მ. დუმბაძე, გ. მელიქიშვილი, მ. შესხია, ა. რატიანი, საქართველოს ისტორია, 1, 1958, გვ. 130—131.

²³ კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, 1, 1951, გვ. 43.

მედ გამოჩინებულთა“³⁵. X საუკუნის ქართველი მოღვაწე იოანე ზოსიმე ქართული ენის შესახებ ერთგვარ თეორიას ქმნის, რომლის მიხედვით, ქართული ენა არა მარტო გათანაბრებულა ბერძნულთან, არამედ ქართულს ერთგვარი უპირატესობა ენიჭება³⁶.

IX — X საუკუნეებში აღინიშნება ძველი ლიტერატურისა და რელიგიურ მსოფლმხედველობათა შეფასება, რაც მიზნად ისახავდა სირიული და სომხური მონოფიზიტობის კვალის სრულ აღმოფხვრას. ბიზანტიურსა და აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების წმიდანებს უპირისპირებენ ეროვნულ მოღვაწეებს, რომელთა ცხოვრებას და მოღვაწეობას წმიდანობის აუცილებელი ატრიბუტებით — სასწაულებით მოსავენ. თუ აღრეული ხანის ძეგლები ქართველ მოღვაწეთა მოწამეობრივ ცხოვრებას ავგისახავენ, IX საუკუნის მიწურულიდან და X საუკუნის დამდეგიდან „ცხოვრებებში“ კარბად მოჩანს სასწაულები.

რა მიზანდასახულობა შეინიშნება ამ მხრივ აღრეული ხანის პაგიოგრაფიულ ძეგლებში ან რითი განსხვავდებიან ისინი IX — X საუკუნეთა „ცხოვრებებისაგან“? აღრეული ხანის პაგიოგრაფიული ძეგლები მარტიროლოგიური ხასიათისა არიან. ავტორთა მიერ ამა თუ იმ პირის წმიდანად წარმოჩენის ცდა, მათი მარტივობის გადმოცემაში ჰპოვებს უსაყრდენს. ეს ტენდენცია სრულიად ნათლად ჩანს შუშანიკის, ეესტათი მცხეთელის კოლაელ ყრმათა, დავით და ტირიქიანის, და ჰაბო თბილელის მარტივობებში. აღნიშნულ ნაწარმოებთა პერსონაჟები არსებითად ქრისტეს მენდისათვის ხორცთა დათმენის და მათი მოწამეობრივი ცხოვრების ქარგაზე არიან წარმოდგენილნი. ეს უკანაჰქნელი წარმოადგენს მათი წმიდანობის იურიდიულ საბუთიანობას. რაც შეეხება სასწაულებს, რასაც აღნიშნულ ნაწარმოებებში სრულიად უმნიშვნელო ადგილი ეთმობათ, მათი მარტივობათა ჩვენების გვერდით, არაარსებითად გამოიყურებიან და ჟერ კიდევ არ არიან წინა პლანზე ისე რიგად გადმოსულნი, რასაც IX — X საუკუნეთა „ცხოვრებებში“ ვხვდებით. ამ ხანებში კი სწორედ სასწაულების თხრობაზეა მთელი აქცენტი გადატანილი და მოღვაწის წმიდანობა უპირველესად ამ ნიშნით განისაზღვრება³⁷. ასეთი ტენდენციების

³⁵ მარტივობა ჰაბო ტვილელისა, ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, თბილისი, 1964, გვ. 55.

³⁶ ქ. ქეკელიძე, ქართული მწერლობის ისტორია, 1, 1951, გვ. 146.

³⁷ შუშანიკის მარტივობის ჩვენამდე მოღწეული აღრეული ხანის ნუსხები IX — XI საუკუნეებს განეკუთვნება, რომელთა ნაქალაქი ადგილები XVIII — XIX საუკუნეთა ნუსხებითაა შეესებოდა. ასევე, შედარებით გვიანი ხანის ნუსხებშია დატული ეესტათი მცხეთელის (X) და ჰაბო ტვილელის (IX — X სს) მარტივობანი. აქად. ივ. ჭავჭავაძის მოხსენება და აქად. ქ. ქეკელიძის დაკვირვებით, ნაწარმოებ ჩვენამდე იმ სახით არ არის მოღწეული, როგორც ის ატორის ხელიდან გამოვიდა. შევედრათა მართებულ დაკვირვებებში, ტექსტი გამართულია X — XI საუკუნეთა ენობრივი ნორმების მიხედვით, IX — X საუკუნეებში ჩამატებულია გლოსა, კომან და დამანეს შესახებ, შეცვლილია ძველი ქართული თვის (სთლასი) სახელი, რომელი სახელწოდებით იკლამბერით და სხვა. (იხ. ივ. ჭავჭავაძის მოხსენები, ქართული საისტორიო მწერლობა, I, 1945, გვ. 47, 53, 54; ქ. ქეკელიძე, ძველი ქართ. მწერლ. ისტ., 1, 1951, გვ. 101—109). ასეთი გარემოება ჩვენში ერთგვარ ექვს ბაღებს ზემოხსენებულ მარტივობებში სასწაულთა შემდეგ ხანში ჩართავს, რადგან ასეთი ცალკეული ფრაზები და გამოთქმები არცთუ ისე ბრუნულ კავშირში ჩანან მარტიროლოგიურ ნაწარმოებთა საერთო ქარგაში. მეორე მხრივ, საყურადღებოა ის გარემოება, რომ ამ ნაწარმოებთა ნუსხები, სწორედ იმ ხანის ხელნაწერებითაა ჩვენამდე მოღწეული, რომლის დროსაც სასწაულები წმიდანის წმიდანად წარმოდგენის აუცილებელსა და მთავარ კომპონენტს წარმოადგენდა. ფაქტობრივად ჩვენი საკვლევი საუბოხსათვის მას არსებითი მნიშვნელობა არცა აქვს, რადგან ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ლოკალიზება გულისხმობს სასწაულთა შესახებ არა ისეთ ცალკეულ ფრაზასა და გამოთქმას, რაც ზემოაღნიშნულ მარტივობებში გვხვდება, არამედ ნაწარმოებთა იმ მამოძრავებელ ტენდენციებს, რაც მოღვაწის ცხოვრების ძობოლად სასწაულებზე-წმიდანობრივი ენობრივ წარმოდგენას გულისხმობს.

გამომხატველი უნდა ყოფილიყო IX საუკუნის მიწურულის ნაწარმოები „სწავლანი, ნიშნი და სასწაულთმოქმედებანი ღირსისა მამისა ჩუენისა მიქელ პარხელისა“. სამწუხაროდ, აღნიშნულ ნაწარმოებს ჩვენამდე არ მოუღწევია. ნაწარმოები მხოლოდ გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაშია მოხსენიებული, მაგრამ თვით სათაურიდანაც კარგად უნდა ჩანდეს, რომ მისი ცხოვრება სასწაულელებივ ასპექტში ყოფილა განხილული.

IX საუკუნეშია დაწერილი „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“, სადაც ქართველთა განმანათლებლას ნინოს მოღვაწეობა სასწაულელებრივი მომენტებითაა შემკული³⁸. მაგრამ აქ მეორე გარემოებაც იქცევის ყურადღებას. ქართველთა გაქრისტიანების შესახებ ადრეულ ხანებშივე არსებობდა ორი ვერსია. ბერძენი ისტორიკოსის გელასი კესარიელის მიხედვით, ქართველები ვილაც ტყვე ქალსა და საბერძნეთიდან მოწვეულ მღვდელს მოუქცევია. მეორე რედაქცია სომხურ ცნობას — აგათანგელოზს ემყარება, რომლის მიხედვით, ქართველები გრიგოლ განმანათლებელს გაუქრისტიანებია. მოსე ხორენელის თქმით კი, ქართველები გაანათლა ვინმე ნუნემ, რომელიც რიფსიმეს და გაიანეს ამხანაგთაგანი ყოფილა და მოქმედებდა გრიგოლ განმანათლებლის ხელმძღვანელობითა და ღირებულებით³⁹. როგორც წერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, ქართველები დიდი ხნის მანძილზე იზიარებდნენ თქმულებას გრიგოლ განმანათლებლის მიერ ქართლის მოქცევის შესახებ. მაშინაც კი, როდესაც ქართველთა და სომეხთა ეკლესიებს შორის განხეთქილება მოხდა, ამ ვერსიას იზიარებს არსენ კათალიკოსი (860—887), რომელიც თხზულებაში „განყოფისათვის ქართლისა და სომხითისა“ აღნიშნავს კიდევ ამის შესახებ. როგორც აკად. ივ. ჯავახიშვილი აღნიშნავს, სინას მთის ორ სვინაქსარში დაცული წმ. ნინოს ცხოვრების ერთ-ერთი ნუსხის მიხედვით, საქართველო ბართლომე მოციქულის წილხვდომილად ითვლება, ხოლო მეორეს მიხედვით, გრიგოლ განმანათლებლისა. მკვლევარის მოსაზრებით, ქართველთა და სომეხთა მერმინდელი საეკლესიო პაექრობის დროს (IX ს), ქართული საეკლესიო წრეებისათვის აღარ უჩნებოდა სასურველი, რომ „მწვალებელ“ სომეხებსა და ქართველებს ერთი და იგივე განმანათლებელი ჰყოლოდათ, რადგან შესაძლო იყო სომეხებს ეს ქართული სამღვდლოების წინააღმდეგ გამოეყენებიათ. შატბერდისეული წმ. ნინოს ცხოვრება კი სწორედ ამ ნაკლს ავსებდა და ასწორებდა, სადაც საგანგებოდაა აღნიშნული ნინოს შესახებ, რომ ქართლის მოსაქცევაჲ „ჩუენდა არაჲინ მოაჲლინა ღმერთმან გარნა შენ“. აკად. ივ. ჯავახიშვილის მოსაზრებით, ქართულ და სომხურ ეკლესიათა სამუდამოდ განხეთქილების შემდეგ, ქართველმა სამღვდლოებამ და მეცნიერებამ საკუთარი ეკლესიის დაპრსებისა და ქართველთა მოქცევის ისტორიის გამოძიება და შესწავლა დაიწყო, ყურადღება მიაქციეს წმ. ნინოს მოციქულებრივ მოღვაწეობას, რომელიც „ვითარცა ტალანტი წინამძღუართაგან დაფარული“ მრავალი წლის შემდეგ იპოვეს⁴⁰.

³⁸ მოქცევაჲ ქართლისაჲ, ძველი ქართული ავთოგრაფული ლიტერატურის ძეგლები, წიგნი 1, თბილისი, 1964, გვ. 81—163.

³⁹ კ. კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, 1, თბილისი, 1951, გვ. 122.

⁴⁰ ივ. ჯავახიშვილი, ისტორიის მიზანი, წყაროები და მეთოდები წინათ და ახლა, თბილისი, 1945, გვ. 94—102.

⁴¹ კ. კეკელიძე, ძვ. ქართ. მწერლობის ისტ. 1, 1951, გვ. 122.

აკად. ქ. ქეკელიძის შენიშვნით, წმ. ნინოს, როგორც ქართველთა განმანათლებლის წარმოქმნა ქართული ეკლესიის ნაციონალიზაციის "შედეგია. ამ ფაქტში მკაფიოდ ჩანს ის მიზანსწრაფვა, რომელიც ერთ ძირითად იდეას — საქართველოს დამოუკიდებლობისა და ქართული კულტურის თვითმყოფობის გამოვლენას ისახავდა მიზნად. ქ. ქეკელიძის თქმით, „წმინდა ნინოს ცხოვრების აღწერა ლეგენდარულ-აპოკრიფული ხასიათისაა, სიდაც წითელი ზოლივით არის გატარებული ავტორის ეროვნული ტენდენციები, რომელიც გამოიხატება მშობლიური ქვეყნის განდიდებისა და მისი ეროვნულ-კულტურული დამოუკიდებლობის დაცვის სურვილში“⁴².

VIII — X საუკუნეებში შექმნილი ლიტერატურული ნაწარმოებები: „გობრონის მარტილობა“⁴³, „სერაპიონ ზარზმელის ცხოვება“⁴⁴, „ცხოვება გრიგოლ ხანძთელისა“⁴⁵ მრავალ საყურადღებო ცნობას გვაძლევს იმ დროის პოლიტიკურ და კულტურულ ვითარებაზე. ამავე დროს მათი მოღვაწეობა შემოსილია წმიდანობრივ-სასწაულებრივი ელემენტებით. ასეთივე ტენდენციები შეიმჩნევა ე. წ. „ასურელ მამათა ცხოვრებებშიც“, მათი ავტორებიც ამ მოღვაწეთა საქმიანობას მხოლოდ და მხოლოდ სასწაულებრივი კუთხით გადმოგვცემენ. აკად. ქ. ქეკელიძე კვლევის შედეგად იმ დასკვნაზე მიდის, რომ ე. წ. „ასურელი მამები“ მონოთეისტები ყოფილან. ეს მომენტო ჩვენთვის იმით არის საყურადღებო, რომ ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის პროცესში ქალკედონიტებისათვის სავსებით შეუწყნარებელი რელიგიური მრწამსის მქონე პირებიც კი გაუწმიდანებთან და ეროვნულ წმიდანებთან გამოუცხადებიათ. X საუკუნის პირველი ნახევრის ლიტერატურული ძეგლი, დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ არქეტაიპი, მკაფიოდ გამოხატავს ეროვნული თვითშეგნების შედეგად გაჩენილ იმ ახალ მოთხოვნილებებსა და ამოცანებს, რაც ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ძირითად პროგრამას წარმოადგენდა.

უღაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის (983 წელს შესრულებული) კვლის მხატვრობაში ასახული დავით გარეჯელის ცხოვრების თემები (სურ. 10, ტბ. X — XIII). სასწაულებრივ-წმიდანობრივი ტენდენციების მატარებელია და ამ მხრივ ადეკვატურია ზემოთ აღნიშნული ლიტერატურული ძეგლიც, მაშინ, როცა ამავე ეკლესიის საღვთისმამეებმა უძველეს მხატვრობაში (IX ს.) ასახული თემები (სურ. 2) ფაქტიურად მოკლებულია ასეთ ელემენტებს. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ დავითის პიროვნებისა და მისი მოღვაწეობის მნიშვნელობას ხაზგანმართებულობის გაუბედავ ცდებს. ამ ორ მხატვრობაში ჩანს ორი სხვადასხვა მიზანდასახულობა, სხვადასხვა მამოძრავებელი იდეა. ამან გამოიწვია ცვლილებები მის იკონოგრაფიაშიც, კომპოზიციის სხვა თვალსაზრისი აგებაში, რასაც მძლავრად ემოციური, მეტერადი კოლორიტი შეუფერებოდა. ამ ხანიდან დავით გარეჯელი იმოსება გრძელი, თითქმის წყვამდვ დაფენილი წვერით, მაშინ, როცა მის წინამორბედ მხატვრობაში მხატვარი დავითის სულ სხვაგვარ იკონოგრაფიულ სახეს გვაძლევს.

ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანი ამ ორი მხატვრობის მთავარ პერსონაჟებს შორის მაინც ის არის, რომ 983 წლის მხატვრობაში დავით გარეჯელი წმიდანად არის წარმოდგენილი. დავითი და ლუკიანე შარავანდით —

⁴² ქ. ქეკელიძე, „მოქცევა ქართლისა-ს“ შედგენილობა, წყაროები და ეროვნული ტენდენციები, ეტიუდები, 1, 1956, გვ. 63—83.

⁴³ ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, 1, 1964, გვ. 172—183.

⁴⁴ იქვე, გვ. 319—347; Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, გვ. 27—31.

⁴⁵ იქვე, გვ. 248—319.

წმიდანობის ატრიბუტით იმკობიან (ტაბ. XXVIII, 6 — 9, 33, 34), მაშინ, როცა IX საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრობაში არათუ ლუკიანეს, დავით გარეჯელსაც კი ამ ნიშნის გარეშე გამოსახავენ (ტაბ. XXVIII, 1—5, 30—32).

ლუკიანეს ფიგურა იკონოგრაფიულად შემდეგ ცვლილებას განიცდის: წინა მხატვრობისაგან განსხვავებით, მას ბერის კუნკული აღარ ახურავს და არც სამონაზვნო უბრალო ჩოხითაა შემოსილი. 983 წლის მხატვრობაში ლუკიანესაც ისეთავე სამოსი — სამონაზვნო კაბა და მოსასხამი აცვია, როგორც დავით გარეჯელს. მხოლოდ გრძელი წვერითა და წიგნით ხელში გამოსახვით, ან კომპოზიციაში მისი პაროვნების ხაზგასმითაა მითითებული დავითის უფლებები და პრივილეგია.

თუ IX საუკუნის მხატვრობაში შეიმჩნევა აღმოსავლეთის ქრისტიანულა ქვეყნების ერთგვარი გავლენა, 983 წლის მხატვრობა უკვე საესებით თავისუფალსა და ეროვნულ საწყისებზე აღმოცენებულ მხატვრულ ნაწარმოებს გვაძლევს. კომპოზიციათა გადაწყვეტა და თემის ინტერპრეტაცია მსოფლიო ხელოვნების არც ერთ ძეგლში არ პოულობს პარალელს. ეს არის დამოუკიდებელი, ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოები, რომელიც ადგილობრივი სამხატვრო სკოლის წიაღშივეა აღმოცენებული და დამუშავებული.

ფეოდალური ხანის ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების გზაზე ეს ძეგლი იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ მასში აირეკლა მხატვრულ აზროვნებაში მომხდარი ძვრები. დავით გარეჯელის ცხოვრების თემატიკა შემოქმედებისა და თავისუფალი მხატვრული აზროვნების მძლავრ წყაროდ იქცა. IX ს. შესრულებული ციკლის მომხატველი თუმცა ერთგვარად თავისუფლად აგებს ცალკეულ კომპოზიციას, მაგრამ თითქმის ყოველ მათგანში ჩანს ერთგვარი დამოკიდებულება სახარების თემებისადმი. თითოეული ერთგვარად ექვემდებარება ამა თუ იმ იკონოგრაფიულ სქემას, იმის მიუხედავად, რომ გააზრებულია შემოქმედებითად და გარდაქმნილია ეროვნულ საფუძვლებზე. 983 წლის მხატვრობა ამ შემთხვევაში საესებით დამოუკიდებელ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

ქართულ კედლის მხატვრობაში, რომლის რეპერტუარს ძირითადად სახარების წმიდანთა ცხოვრება წარმოადგენდა, შეინიშნება, როგორც კოლორიტის, ასევე ტიპაის ეროვნული იერი და ამოცანისადმი შეუდარებით თავისუფალი შემოქმედებითი მიდგომის გარკვეული ნიშნები. ქართულ კედლის მხატვრობაში გამოსახულება უმეტესად არბილებს და თითქმის კარგავს იმ ასკეტურ იერს, რაც ბიზანტიური ხელოვნების ერთ-ერთ ტიპურ ნიშანს წარმოადგენს. გამომსახველობითი ეროვნული იერი და არაერთგვაროვანი კოლორიტი ახასიათებს ქართული კედლის მხატვრობის ნიშნუებს. რაც შეეხება სახარების თემატურ კომპოზიციათა იკონოგრაფიულ სქემებს, ის ძირითადად, ერთ საერთო დაკანონებულ ნორმებს ექვემდებარება.

ამ მხრივ სრულად სხვაგვარი მიზანდასახულობა ჩანს უდაბნოს მთავარი ეკლესიის იმ მხატვრობაში, რომელიც ეროვნული წმიდანის ცხოვრებას წარმოგვიდგენს (983). მხატვარი მკაფიოდ ავლენს მის ინდივიდუალობას, რაც გამოიხატება კომპოზიციათა სრულად ორიგინალურად, შემოქმედებითად გააზრებაში, სახეიშო და ემოციურად მძლავრად მოქმედი კოლორიტის მიგნებაში, პერსონაჟთა ახლებური ტიპაის შექმნაში. გარეჯის სამხატვრო სკოლაში თავისი განვითარების ამ საფეხურზე პირველმა მოგვცა წმინდა ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული თვითმყოფი მხატვრული ნაწარმოები — შესრულებული საესებით შეუზღუდავი, თავისუფალი შემოქმედებითი მიდგომით, მძლავრი ემოციური გამომსახველობითა და ფერწერული არტიზმიზით.

ეროვნული თემატიკის დამუშავება მხატვარს შემოქმედების ფართო ასპარეზს აძლევს. აქ თავი იჩინა მხატვრის ინდივიდუალურმა, წმინდა შემოქმედებითმა, მხარემ. პირველ კომპოზიციაში (წველის სცენა, სურ. 11, ტაბ. X) ირმების მეტად მხატვრულ-პლასტიკური ჩგუფია დომინირებული და სასწაულის აღქმა სწორედ ამ რიტმულად განლაგებული, მეტად ემოციური და პირობითი ფერადოვანი ლაქებით შექმნილი მხატვრული ჩგუფით ხდება. ეს მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანა ალელუებს მხატვარს, რადგან მასში ხედავს თავისუფალი მხატვრული შემოქმედების მრავალფეროვან შესაძლებლობას. არტიტიზმითა და დეკორაციულობით გამოსახავს ირმებს და კომპოზიციის მარცხენა ნაწილს ყელგადაჭდობილი ნუკრების ჩგუფით ავსებს. უაღრესად პირობითი კოლორიტი, მონარინჯისფრო-მოწითალო ირმების ცისფერ და ღია მომწვანო ფონთან დაპირისპირება, წმიდანთა მოსახამის მოყვითალო, ღია ფერი, მათი წითელი თმა და წვერი, მეტად ემოციურსა და ექსპრესიულს ხდის ნაწარმოებს. მხატვარი, ფერწერული ამოცანის გადაჭრის დროს, დეკორაციულობის პრინციპებით სელმძღვანელობს. მძლავრად გამომეტყველი, ლოკალური ფერებით შექმნილი ლაქები მხატვრულ აქცენტებადაა განლაგებული ღია ტონით დაფარულ მთელ ფონზე. მასზე საეხებით მკაფიოდ არის მოხაზული, დახვეწილი მხატვრულ-დეკორაციული ფორმები, გამოყოფილი როგორც ფერადოვანი და დეკორაციული მხატვრული ნაკეთები.

კომპოზიციას მარჯვენა ნაწილი თითქმის მთლიანად დაზიანებულია და, სამწუხაროდ, კატეგორიულად რაიმეს თქმა არ ხერხდება, მაგრამ დავით გარეჯელის ფიგურა, რომელიც ცალკეა გამოყოფილი ირმების ჩგუფისაგან, ერთგვარად მთელი კომპოზიციის მარჯვანობებელია.

თუ ამ თემაში მხატვარი გატაცებას, ერთგვარ თავშეუკავებლობასაც კი ამქლადენებს წმინდა ფერწერულ-პლასტიკური ამოცანებისაღმი, სადაც ირმების მეტად კოლორიტული ჩგუფი ჩრდილავს კიდევ ლუკიანეს ფიგურას, მომდევნო თემაში, ამ მხრივ, ერთგვარ თავდაჭერილობას იჩენს. აქ უკვე პირობითად გამოსახული, ლავრის ფონზე წარმოდგენილი, დავით გარეჯელისა და ლუკიანეს ფიგურები დომინირებს (სურ. 12, ტაბ. XI). მხატვრულ-პლასტიკურია ირმების ჩგუფი, რომელსაც კომპოზიციის მარცხენა ნაწილი ეთმობა. მათი თბილი, მოწითალო-მოვარდისფრო სილუეტები მკაფიოდ გამოიყოფიან ღია ფერის მიწარზე და მძლავრად შთაბეჭდავ მხატვრულ სახეს ქმნიან.

ასევე ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი მესამე კომპოზიციაც, სადაც ვერტიკალურად და პორიზონტალურად დაყენებულ ფიგურათა დაპირისპირებით მხატვარი მწყობრსა და შეკრულ კომპოზიციას ქმნის (სურ. 13, ტაბ. XIII).

მხატვარი ვაბედლულად გამოსახავს მფრინავ ანგელოზს⁴⁶. მიუხედავად მისი საკმაოდ დიდი ზომისა, მისი სხეულის დაყენება ჰაერში ფრენის შთაბეჭდილებას ქმნის. დეკორაციულია „ვეშაის“ სხეული, რომელიც რამდენიმე მარყუჟად შეკრულ პლასტიკურ ფორმას წარმოადგენს (ტაბ. XII, 2). დავით გარეჯელი, რომელიც კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზეა გამოსახული, აქ წარმოდგენილ სასწაულში მარჯვანობებელი, ცენტრალური ფიგურაა.

უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობაში, დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ კომპოზიციებში, დომინირებულია სასწაულის სცენები, ხოლო მხატვარი, დავით გარეჯელს, როგორც წესი, კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე ათავსებს. ეს მხატვრული ხერხია, რაც გამიზნულია დავითის წმიდა-

⁴⁶ ანგელოზის მსგავს დაყენებას ეხედებით ატენის სიონის მხატვრობაში (იოსების სიზმარი). იხ. შ. Я. Ампрана шавили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 67.

ნობრივ-სასწაულებრივ ასპექტში წარმოდგენისათვის, სადაც დავითის მოღვაწეობის ძირითადი მომენტები ამ სასწაულებრივი ამბებიდან აღიქმება. მაყურებელთა სასწაულზე აჩრებებს ყურადღებას, აქ დომინირებს მეტად ემოციური ფერადოვნება, პირობითი, დეკორაციული და მხატვრულ-პლასტიკურად გამოსახული სხეულები. ისინი მძლავრ ზემოქმედებას ახდენენ მაყურებელზე, რამელიც აქ მომხდარი სასწაულის სიდიადეს შეიცნობს. შემდეგ, თანდათანობით მისი ყურადღება გადადის დავით გარეჯელზე, რომლის მკაცრი მონუმენტური გამოსახულება, ეესტი, მოძრაობა, მისი გამომეტყველების სიდიადე. მიუთითებს მასზე, როგორც აქ ასახული სასწაულის შემოქმედზე. ასეთი მიზანდასახულობა, მხატვრული ხერხები, თემის მეტად ორიგინალური გადაწყვეტა, მხატვრულ-პლასტიკური და ფერწერული ამოცანების გარდა, ითვალისწინებდა იმ დროის მამოძრავებელი იდეისადმი დაქვემდებარებას.

მხატვარი თითქმის ზედმიწევნით იცავს „ცხოვრებაში“ აღწერილ ვითარებას, მაგრამ სრულ დამოუკიდებლობას ამჟღავნებს კომპოზიციის აგებაში, მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანების თავისუფალ, გაბეჯულ გადაწყვეტაში, მეტად ცხოველხატულსა და პირობით დეკორაციულ ფერწერაში. თემისადმი ასეთი თამამი მხატვრული მიდგომა, ცხადია, ამ სკოლის დიდ დაწინაურებასა და მის მოწინავე, მაღალ მხატვრულ დონეზე უნდა მიგვიტოვებდეს. მხატვარმა სამონასტრო მიმართულების მოხატულობაში ქარბად შეიტანა სიმშვენიერისა და გრაციოზულობის ის ცხოვრებიანული, ადამიანური ელემენტები, რისადმი თავშეკავებას ამჟღავნებენ ამ პერიოდის ქრისტიანული სამყაროს სამხატვრო წრეები. ამ მხრივ ერთგვარად თავს იკავებენ ქართული მონუმენტალისტებიც. ქართული ეკლესიის მხატვრობის ნიმუშებში წარმოდგენილი ეროვნული მხატვრული ტრადიციების ქარბი ელემენტების მიუხედავად, არ გვხვდება ისეთი თავისუფალი და ფართო დიპაზონით გაშლილი შემოქმედებითი მომენტები, კომპოზიციის აგებისა თუ ფერწერული ამოცანებისადმი წმინდა შემოქმედებითი მხატვრული მიდგომა, რაც ამ პერიოდის გარეჯის სამხატვრო სკოლას დამახასიათებელ ნიშნად ქცეულა. ასეთი სიახლე იმ სამხატვრო სკოლას პროგრესულ იდეებს უნდა გულისხმობდეს, რომლის წიაღშიც აღმოცენდა აღნიშნული მხატვრული ნაწარმოები. სამხატვრო სკოლის ასეთი ღონე, ცხადია, გაპირობებული იქნებოდა იმ მრავალმხრივი კულტურულ-საგანმანათლებლო მოღვაწეობით, სამონასტრო ცხოვრების მძლავრი მაჯისცემით, რომელიც ფლობდა და ითვისებდა პროგრესული აზროვნების ყოველგვარ მიღწევას, ეამაუერებოდა და თვითონვე ქმნიდა ახალ და ეპოქის მოთხოვნილებებისათვის საეხებით შესაფერ მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებს.

სამწუხაროდ, გარეჯის ლიტერატურული სკოლის, მისი როგორც კულტურულ-საგანმანათლებლო ინსტიტუტის შესახებ, საკმაოდ მცირე მასალა მოგვეპოვება. ამავე დროს ეს საკითხი ასეთი ფართო გაგებით ჯერ სპეციალური კვლევის საგნად არ ქცეულა⁴⁷. მაგრამ, ექვსგარეშეა, რომ გარეჯის სამხატვრო სკოლა, რომელიც მისი განვითარების ამ ეტაპზე დიდ წარმატებას აღწევს, უნდა მიუთითებდეს გარეჯის მძლავრად განვითარებულსა და პროგრესული იდეების მატარებელ სხვადასხვა ხასიათის ინსტიტუტების არსებობაზე.

⁴⁷ გარეჯის სამწერლო კერას ეხება ლ. შენაბდე, რომელიც მხოლოდ გვიანი ხანის საბუთებსა და ხელნაწერებს განიხილავს. ჩვენთვის საინტერესო პერიოდზე, ავტორი არაფერს ამბობს. იხ. ლ. შენაბდე, ძველი ქართული მწერლობის კერები, 1, ნაკვეთი პირველი, 1962, თბილისი, გვ. 273—319.

ჩვენთვის საინტერესო საკითხზე არსებითს არაფერს გვაწვდის მ. ქავთარიძე. იხ. მიწი, დავით გარეჯის ლიტერატურული სკოლა, თბ., 1965, გვ. 5—183.

ყურადღებას იქცევს მხატვრის მიერ თემატიკის შერჩევა. გარეჯელის ცხოვრების მრავალრიცხოვანი თემატიკისაგან, რომელიც აღსავსეა წმინდა სასწაულებრივ-რელიგიური ელემენტებით, მხატვარი ირმების სასწაულებრივად მოსვლის თემაზე ჩერდება. ასეთი არჩევანი არ უნდა ყოფილიყო შემთხვევითი ხასიათის. ამ პერიოდის ქართულ ჰაგიოგრაფიულ ნაწარმოებებში. ეროვნულ წმიდანთა „ცხოვრებებში“ შეინიშნება ასკეტის შინაარსით შერბილებული ხასიათი, რითაც განსხვავდება დასავლეთისა და ბიზანტიის წმიდანთა რელიგიური მისტიციზმისაგან. ქართველ წმიდანთა „ცხოვრებებში“ უკვე ჩნდება ინტერესი როგორც გარემომცველი სამყაროს საღამაზისადმი, ასევე ცხოველთა სამყაროს მიმართ კეთილი დამოკიდებულებების, მათგან ზრუნვისა და ყურადღებისადმი. შიო მღვიმელისა და დავით გარეჯელის „ცხოვრებანი“ აღსავსეა ასეთი მოტივებით. დავითისა და ლუკიანეს ზრუნვა-პატრონობა და ჰუმანური დამოკიდებულება ირმების მიმართ, დავითის მიერ კაცების შეფარება და წარმართი ბუბაქარისაგან გადარჩენა, კატომოყვარების სულს-კეთებითაა გაყვნილი. აკად. შ. ამირანაშვილის მართებული შენიშვნით, წმიდა მოღვაწეთა ამ კუთხით — ჰუმანურობის იღვით წარმოდგენა, რაც ასე მკაფიოდ გამოხატეს „ცხოვრების“ ავტორმა და გარეჯის სამხატვრო სკოლამ, თითქმის მთელი საუკუნით წინ უსწრებს ფრანცისკ ასიზელს, რომლის ცხოვრებაშიც ვხვდებით მსგავს ელემენტებს. ისევე როგორც დავით გარეჯელი, იტალიელი წმიდანიც, სიყვარულსა და ზრუნვას ამკლავებს ცხოველთა სამყაროს მიმართ. ფრანცისკ ასიზელის ცხოვრების თემა, მისი ჰუმანური მოტივები, იტალიელი მხატვრების შემოქმედების უშრეტ წყაროდ და აღორძინების წინა პერიოდის, პროტორენესანსის ერთ-ერთ ქმედით ძალად გადაიქცა. ფრანცისკ ასიზელის ცხოვრებაში შეტანილი ეს ელემენტები კარგად პასუხობდა საზოგადოებრივი განვითარების დონეს, მის წიაღში წარმოშობილ ახალ მიწათულებას, კატომოყვარებისა და ადამიანური განცდების შექრას სასულიერო დოგმატიკაში.

ზოგიერთი მეკლევარი იმ დასკვნამდეც კი მიდის, რომ რენესანსი სწორედ აქედან უნდა დაწყებულიყო იტალიაში. ავტორები ფრანცისკის მიიჩნევენ ინდივიდუალიზმის ფუძემდებლად, ხოლო დანტეს — ჰუმანიზმის ადრეულ წარმომადგენლად⁴⁸. ხელოვნების ისტორიკოსთა უმრავლესობა კი ფრანცისკ ასიზელის იდეოლოგიას მართებულად მიიჩნევენ პროტორენესანსის იმ ეტაპად. რანაც საფუძველი შეუქმნა იტალიის აღორძინების ხანის ხელოვნებას, კატომოყვარებისა და ჰუმანიზმის იდეების მძლავრად გაფურჩქვნას საზოგადოებრივსა თუ საეკლესიო აზროვნებასა და ხელოვნებაში⁴⁹.

ქრონოლოგიურად სხვადასხვა დროისა და ორი განსხვავებული საზოგადოების იდეათა ასეთი დაპირისპირება — ერთი მხრივ, დავით გარეჯელის ცხოვრებაში აღწერილისა და ასახულის, მეორე მხრივ იტალიაში შედარებით გვიან წარმოშობილის — ქართულ სქოლასტიკაში ახალი იდეების შექრისა და განვითარების მაჩვენებელი უნდა იყოს.

იყო თუ არა შემზადებული საქართველოში საიმისო ნიადაგი, რომ ხელოვნების ცალკეულ ნაწარმოებში ასახულიყო ეს იდეა?

ქართული ფილოსოფიის ისტორიაში, ჩვენთვის საინტერესო პერიოდისათვის, სქოლასტიკა ბატონობს. აკად. შ. ნუცუბიძე, მის ტიპურ წარ-

⁴⁸ Thode, Frans von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien, Bern 1884., Sabatier, Yvies S. Francois d'Assise, Paris, 1894; Burdach, Reformation. Renaissance Humanismus, Berlin — Leipzig, 1926.

⁴⁹ В. Н. Лазарев, Происхождение Итальянского Возрождения, искусство проторенессанса, I, Москва, 1956, гл. 102 — 135.

მომადგენლად მიიჩნეეს იოანე საბანისძეს, რომლის მრწამსი ქრისტიანული რელიგიის შესახებ, წმინდა დოგმატურ ხასიათს ატარებს. იოანე საბანისძე ქრისტიანობას კვემარტ სარწმუნოებად აცხადებს და ყველა სადაეო საკითხს, ამ თვალსაზრისით, გადაჭრილად აღიარებს. მისი დებულება — რწმენა არის ცოდნის საფუძველი, რითაც მკაცრად გამოხატა სქოლასტიკის ძირითადი არაეროვნული თვითშეგნების და წმინდა პატრიოტული მოტივებით აღსავსე ნაწარმოების მიუხედავად, იოანე საბანისძე ერთგვარ ჩიხში აქცევს ქართული ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებას, რამაც თითქმის მთელი სამი საუკუნე გასტანა⁶⁰.

აქვე უნდა აღინიშნოს ის გარემოებაც, რომ დასავლეთისაგან განსხვავებით, აღმოსავლეთი საშუალო საუკუნეების თითქმის არც ერთ პერიოდში, თუნდაც უღრესად დოგმატიკურ-სქოლასტიკურში, საბოლოოდ არ წყვეტდა კავშირს ანტიკურ მემკვიდრეობასთან. აქ თითქოს ერთგვარი დამცველობითი ტრადიციები იყო ანტიკურობისა, რომელიც საბოლოოდ არასოდეს მომკვდარა ისე, როგორც ეს დასავლეთს მოუვიდა. ასეთი „გარეშე ფილოსოფია“, რომელიც სქოლასტიკური აზროვნების ჩასახვისა და განვითარების პროცესში ერთგვარად აცოცხლებდა და ასაზრდოვებდა პროგრესულ იდეებს, მკვეთრად უპირისპირდებოდა დოგმატიკურ ვერსიებს და ერთგვარად ამუხრუჭებდა საზოგადოებრივი აზროვნების განვითარება-წინსვლას. დიალექტიკური განვითარების თვალსაზრისით, საქირო იყო ქართული სქოლასტიკის დოგმატიზმი საბოლოო საფეხურზე მისულიყო, რომ შემზადებულიყო ნიადაგი მისი დანგრევისათვის⁶¹. დოგმატიკურ აზროვნებაში მტკიცებები ელემენტების გაჩენა IX — X საუკუნეებში სქოლასტიკის დამხობის დასაწყისის მომასწავებელი იყო. გრიგოლ ხანძთელს შეუსწავლია ისეთი „სიბრძნე მრავალი“, რომელთა შორის იყო „განსაგდები სიბრძნეც“, ე. ი. სქოლასტიკური აზროვნებისათვის მიუღებელი ფილოსოფიური აზრი, მაგრამ გრიგოლ ხანძთელი ამ ორ მცნებას ანსხვავებს და მეორეს არ მიიჩნევს სიბრძნედ. ასეთი მიზანწრაფვა განაპირობა საეკლესიო დიქტატურამ, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, როგორც აკად. შ. ნ. უ. უბიძე შენიშნავს, „გარეშე ფილოსოფია აღმოსავლურ ეკლესიაში და მათ შორის საქართველოშიც სპეციფიკური მნიშვნელობისა იყო. დასავლეთისაგან განსხვავებით, აღმოსავლეთში, და კერძოდ საქართველოში, არასოდეს არ შეწყვეტილა ანტიკური სამყაროს ფილოსოფიური აზროვნების ძეგლების გაცნობა. დასავლეთისათვის კი აღმოჩენას წარმოადგენდა ეს ახალი ფილოსოფიური აზროვნება, რომელსაც მხოლოდ გვიან ხანაში ეცნობიან⁶².

გიორგი მერჩულეს ნაწარმოებში ჩანს, რომ სქოლასტიკა და ანტიკურობა რალაც სახით თანარსებობდნენ. ირკვევა, რომ „გარეშე სიბრძნის“ შესწავლა, რაგინდ მიუღებელიც არ უნდა ყოფილიყო სქოლასტიკური ან დოგმატიკური აზროვნებისათვის, აუცილებელი ყოფილა. ასეთი მძლავრი, თუმცაღა „განსაგდები“ ფაქტორების არსებობას, ცხადია, გარკვეული როლი უნდა ეთამაშა ქართული აზროვნების განვითარების საქმეში, მათი დოგმატიზმისა და სქოლასტიკურობისაკენ სწრაფვის მიუხედავად. IX — X საუკუნეების ლიტერატურული ძეგლების გადასინჯვისა და შესწორების ხანაში ასეთი სააზროვნო „გარეშე სიბრძნის“ ელემენტების ამოღებასაც ექცეოდა ყურადღება. რის გამოც მათი არსის შესახებ ხელშეისახები მასალა ძალიან მცირედ მოგვეპოვება, ისიც მხოლოდ ისეთი ხასიათისა, რაც ან გადაშენებულს გაპარვით, ან

⁶⁰ შ. ნ. უ. უ. ბიძე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, I, 1956, გვ. 343—344.

⁶¹ იქვე, გვ. 346—347.

⁶² იქვე, გვ. 355.

შეიაფერისი იდეოლოგიის სქოლასტიკური სამოსით შეუქმნათ. X — XI საუკუნეებისათვის ფეხს იკიდებს სააზროვნო ელემენტები. მაღალი სქოლასტიკა პტიკებს მოუბრუნდა „გარეშე“ ანტიკური ფილოსოფიური მრწამსის გაბათილებას გზით. იდეა სიკეთისა და ბოროტებისა, სადაც სიკეთის აბსოლუტურობა და ბოროტების „უმინჯობა“ ურთიერთდაპირისპირებული იყო, ჩნდება პაგიოგრაფიული ხასიათის ნაწარმოებში, „წამება ევსტრატოტისა“⁵³, რომელიც ქართულ ენაზე გადმოუღიათ არაბულიდან IX საუკუნეში.

აკად. შ. ნუცუბიძე ავითარებს აზრს, რომ ამ ძეგლს ქართულ ენაზე გადმოღების აუცილებლობა განპირობებული უნდა ყოფილიყო ქართული აზროვნების იმ ტრადიციებით, რაც ასე თუ ისე ცოცხლობდა და ხელსაყრელ პირობებში ისევ ახლდებოდა. არაბულ-ქართული ურთიერთობა, სადაც ჩანს ამ იდეათა ასეთი შეწყნარება, ფილოსოფიური აზროვნების განვითარების საერთო ღონის მაჩვენებელია⁵⁴. ასეთი ტენდენციების ჩასახვას ერთგვარად ეხმარება დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ ანონიმი ავტორის შეხედულებანი სიკეთესა და ბოროტებაზე. რაც შეეხება მხატვრობის ავტორს, მან ეს იდეა მკაფიოდ გამოხატა. ეს გამოხატა მისი გამომსახველობითი ხერხებით, ფერწერულ-პლასტიკური ამოცანებით. დავით გარეჯელის სასწაულებრივი ცხოვრების რეპერტუარიდან თემათა ასეთი შერჩევა, ამ ახალ დეათა კმედიობის დადასტურებაა. ასეთი დამოკიდებულება ადამიანის მიერ ცხოველთა საშუაროსადმი, იდეის კაცთმოყვარულმა ბუნებამ, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, საფუძველი მისცა პროტორენესანსული ხელოვნებას დაწყებას იტალიაში. სამისო ნიადაგი კი ჩვენში, როგორც ჩანს, შედარებით ადრე ყოფილა შემზადებული. ცხადია, კატეგორიულად იმის მტკიცება, რომ თითქოს ამ დროისათვის ე. წ. პროტორენესანსული ელემენტების ჩასახვა საქართველოსათვის დამახასიათებელი იყო, ამ ერთი მაგალითის მიხედვით შეუძლებელია, რადგან ამ დროის კულტურის ძეგლები ისე ცხადად არ გვიჩვენებენ იმ ტენდენციებს, რაც ასე მკაფიოდ აისახა უდაბნოს მთავარი ეკლესიის 983 წ. მხატვრობაში.

ასეთი ვითარება უნდა მიუთითებდეს გარეჯის სხვადასხვა ინსტიტუტის დაწინაურებასა და „გარეშე სიბრძნის“ ანტიკური ფილოსოფიური აზროვნების კულტივირებაზე. როგორც აკად. შ. ნუცუბიძე აღნიშნავს, საფლოსოფოსო ცენტრების საკითხი უკავშირდება რენესანსის წარმოქმნის ძირითად მომენტებს.

ჩვენ არავითარი ხელჩასაჭიდი მასალა არ გავაჩნია, ვსაბუთოთ გარეჯის სამონასტრო ცენტრებში მსგავსი ინსტიტუტის არსებობა, მაგრამ ანგარიშგასაწევი უნდა იყოს სხვადასხვა არაპირდაპირი ხასიათის ცნობა, რომელიც უნდა მიგვიითიებდეს აქ მსგავსი კერის არსებობაზე. მონასტროს ფუძემდებელი დავით გარეჯელი სირიაში იღებს განათლებას და გარკვეულ ხანამდე აქვე მოღვაწეობს. იქ, ქ. მაიუმის მახლობლად, არსებობდა უდიდესი ფალოსოფიური ცენტრი, რომელსაც V ს. სათავეში ედგა ქართველი მოღვაწე პეტრე იბერიელი (მაიუმელი). იგი თავს უყრალად და ირგვლივ ეკრებდა იმდროინდელი ცივილიზებული მსოფლიოს მოწინავე პირებს. აკად. შ. ნუცუბიძე კვლევის შედეგად მიდის იმ დასკვნამდე, რომ საქართველოში დაბრუნებულ „სირიელ მამებს“ ყველა მონაცემის მიხედვით, მაიუმის ფილოსოფიურ სკო-

⁵³ წამება ევსტრატოტისა, ლიტერატურული ძეგანი, თბ., 1947.

⁵⁴ შ. ნუცუბიძე, დასახ. ნაშრ. გვ. 370—371.

⁵⁵ იქვე, გვ. 139.

ლასთან ჰქონდათ კავშირი⁵⁵. ე. წ. „არეოპაგიტულმა“ წიგნებმა (რომლის ავტორი ფსევდო დიონისე არეოპაგელი, იგივე პეტრე იბერიელია, რაც დასაბუთდა როგორც აკად. შ. ნუცუბიძის⁵⁶, ისე აკად. ე. პონიგმანის მეცნიერული კვლევის შედეგად) უდიდესი როლი ითამაშეს ფილოსოფიური აზროვნების განვითარებაში საერთოდ. აკად. შ. ნუცუბიძე აღნიშნავს, რომ „რენესანსის დასაწყისში ამავე იდეებმა განსაზღვრეს როგორც ამოსავალი, ისე გზა მოწინავე ფილოსოფიური სისტემებისა“⁵⁷.

ე. წ. „სირიელი მოღვაწეები“, რომლებიც საქართველოში სამონასტრო მოძრაობას უყრიან საფუძველს, ფილოსოფიურ მოღვაწეობასაც ეწეოდნენ. სამწუხაროდ, მათი „ცხოვრებანი“ იმ კონფესიონალური ბრძოლის ბრძმეღშია გატარებული, რაც სირიულ-სომხური მონოფიზიტობის კვალის დაფარვას გულისხმობდა. მათ შეხედულებებზე მხოლოდ იმ ზოგადი ხასიათის გამოთქმებით შეიძლება ვიკონიოთ წარმოდგენა, რომლებიც ავტორებს უნებლიეთ გამოეპარათ. ამ მხრივ ყველაზე უკეთ აბიბოს ნეკრესელის ცხოვრება გვაწვდის საკულისხმო ცნობებს, რომლის თეოლოგიურ-ფილოსოფიურ არგუმენტაცი-აში აკად. შ. ნუცუბიძე არეოპაგისტულ ელემენტებს ამჩნევს⁵⁸. ავტორი სპეციალურად განიხილავს დავით გარეჯელის „ცხოვრებაში“ არსებულ იმ ფრაგმენტულ გამოთქმებს, რომელთა მიხედვით ზოგადად შეიძლება წარმოვადგინოთ მისი ფილოსოფიური მსოფლმხედველობა. მკვლევარის დაკვირვებით, დავით გარეჯელის „ცხოვრებიდან“ რომ მარტო ის დებულებები დარჩენილიყო, როგორცაა: „ყველაფერი რაც დროშია შექმნილი, დროშივე რსობა“, ან კიდევ „სულა უფრო მალაია, ვიდრე მატერია“, „მარადიულობა ეკუთვნის ღმერთს“, „სამყარო არაა მარადიული, რადგან იგი შექმნილია“ და ამის მსგავსი, ეს დებულებებიც კი საკმარისი იქნებოდა იმისათვის, რომ დავით გარეჯელი მოაზროვნეთა რიგისათვის მიგვეკუთვნებინა⁵⁹. ცენზურა, აბიბოს ნეკრესელთან შედარებით, დავით გარეჯელის მიმართ უფრო მკაცრი აღმოჩნდა. მკვლევარის აზრით, ეს გარემოება შესაძლოა დავითის პოპულარობით იყო ახსნილი⁶⁰. ასეთი ახსნა არ უნდა იყოს საფუძველს მოკლებული და თუ აბიბოს ნეკრესელის ფილოსოფიური მრწამსის გადმოცემა რედაქტორებს შესაწყნარებლად მიუჩნევიდათ და დავით გარეჯელისათვის ბრძოლა გამოუცხადებიათ, უნდა მიუთითებდეს ამ უკანასკნელის იდეათა დიდ ქმედითობაზე. სხვაგვარად არც შეიძლება აიხსნას დავით გარეჯელის ფართო პოპულარობა არა მარტო ქართველთა შორის, არამედ იმ მონოფიზიტურ სომხეთშიც, რომელთა იდეოლოგიისათვის მისაღები ყოფილა მისი მოძღვრება. ეს კი, როგორც აკად. შ. ნუცუბიძის კვლევები ირკვევა, „არეოპაგისტული“ სამყაროდან გამომდინარეობს და მათთვის ფილოსოფიური ცენტრის აზროვნების დაღი აზის⁶¹. ეს გარემოება უნდა გულისხმობდეს კიდევ გარეჯის წიაღში სააზროვნო კერის არსებობას. დავით გარეჯელის მოწაფის — დოდოს მიერ დამოუკიდებელი სამონასტრო განშტოების შექმნა, ხოლო ცოტა მოგვიანებით ნათლისმცემლის მონასტრის წარმოქმნა, რაც გადწოცნით დავითის მკორე მოწაფეს მიეწერება, გაგებული უნდა იქნეს დავითის მოღვაწეობისა და მისი

⁵⁵ Ш. Нуцубидзе, Тайна Псевдо-Дионисия Ареопагита, 1942.

⁵⁷ შ. ნუცუბიძე, დასახ. ნაშრ., გვ. 135.

⁵⁸ იქვე, გვ. 166, 267, 271.

⁵⁹ იქვე, გვ. 272.

⁶⁰ იქვე, გვ. 273.

⁶¹ იქვე, გვ. 279.

იღებების სრული გამარჯვებით. გარდა ამისა, უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის IX საუკუნის მოხატულობაში, როგორც პირველ თავში გვქონდა აღნიშნული, დავითის ცხოვრების ციკლი რეპრეზენტატულად წარმოდგენილია მოძღვრისა და მოწაფის თემით იხსნება, და როგორც ზემოთ ვაჩვენეთ, ამ სახით აბსტრაგირებულია მისი მოღვაწეობის წარმატების საფუძვლები. დავითის თეოლოგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრების არსი. ამას მხარს უჭერს კომპოზიციის გააზრება, სადაც დავითი ფილოსოფოსისა და რიტორის პოზითაა წარმოდგენილი და ერთგვარად ეხმარება კიდევ აკად. შ. ნუ (უბოძის მოსაზრებას, რომელიც დავითის ფილოსოფოს-მოაზროვნეთა რიგში აყენებს.

სამწუხაროდ, ძუნწი ცნობებია შემორჩენილი დავით გარეჯის სამონასტრო ცხოვრების განმვრცობ მოღვაწეთა შესახებ. ამიტომ, ამა თუ იმ კულტურულ-საგანმანათლებლო ინსტიტუტის წარმოდგენის დროს, იმ მცირერიცხოვან, ლიტერატურული ხასიათისა და მატერიალური კულტურის ძეგლთა გათვალისწინებით ვიფარგლებით, რომლებიც პირდაპირი თუ არაპირდაპირ გზით გარეჯის სამონასტრო ცენტრების ცხოვრების მაღალ დონეზე მიგვითითებენ.

IX საუკუნის თვალსაჩინო მოღვაწეს ილარიონ ქართველს სათანადო ნიდაგი უნდა დახვედროდა გარეჯის მონასტრებში. მის მიერ ჩატარებული ახალი ღონისძიებანი მხოლოდ საამშენებლო საქმიანობით არ გამოხატულა. ილარიონი გარეჯაში მოღვაწეობას, აკად. კ. კეკელიძის აზრით, გარეჯის მონასტრის ფილიალის დაარსებით იწყებს⁶². მისი მოღვაწეობა მხოლოდ საქართველოში არ ისაზღვრება. ხუთი წელი დაპყო მცირე აზიის ბითინიაში, ოლიმპის ანუ ულუმბოს მონასტერში, რომლას დაარსება მის სახელთანაა დაკავშირებული⁶³. ილარიონის მოღვაწეობის ნაყოფიერება და დიდი ჰოპულარობა ქრისტიანულ სამყაროში თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ იმპერატორ ბასილის ბრძანებით ილარიონ ქართველის პატივსაცემად და მის ნაწილთა დასასვენებლად აშენდა ჰრომანას ქართველთა მონასტერი, სადაც მისი ნეშტი დაკრძალეს. ცხადია, ილარიონის ასეთი წარმატება სულ სხვა ხასიათის მოღვაწეობას გულისხმობს. ასეთი პიროვნების მოღვაწეობა გარეჯის მონასტრებში, და იერუსალიმში შეიძლეოდა წლის ყოფნის შემდეგ ისევ გარეჯაში დაბრუნება, მაჩვენებელი უნდა იყოს გარეჯის სამონასტრო ცხოვრების მაღალი დონისა.

ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტი, როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, სწორედ ამ ხანაში ისახება და მისი კაცთმოყვარეობის მაღალი იღებები, ასე მკაფიოდ რომ აისახა გარეჯის მხატვრობაში, ამავე წიაღში აღმოცენებული ინსტიტუტის „მაღალი აზროვნების“ უკუთვანაა.

⁶² კ. კეკელიძე, ნაწყვეტი ქართ. აგიოგრა. ისტ. -ცხოვრება ილარიონ ქართველისა. ეტიუდები, IV, 1957, გვ. 154.

⁶³ კ. კეკელიძე, ქართული მწერლობის ისტორია, 1, 1951, გვ. 90.

2. ატენის სიონის რელიეფი¹

სახვითი ხელოვნების ის ნიმუშები, რომლებიც დავით გარეჯელის ცხოვრებას ასახავენ, გვიჩვენებენ, რომ ქვეყნის დაწინაურების გარკვეულ საფეხურზე იცვლება ნაწარმოებთა როგორც იდეური ჩანაფიქრი, ისე მათი მხატვრული ამოცანები, სტილი და იკონოგრაფია. დავით გარეჯელის ცხოვრების თემები ძირითადად კედლის მხატვრობაში, მინიატიურასა და ფერწერულ ხატებზეა ასახული. ქვაზე კვეთილი რელიეფებიდან, ატენის სიონში დაცული ნიმუში ჭერჭერობით ერთადერთია, რომელიც დავით გარეჯელის ცხოვრების თემას ასახავს. უახლესი სამეცნიერო ლიტერატურით რელიეფის ეპიგრაფიკა, როგორც ავტორის ვინაობის, ისე მისი თარიღის დადგენის შესაძლებლობას იძლევა². აღნიშნული რელიეფით ჩვენი დაინტერესება იმანაც გამოიწვია, რომ აქ წარმოდგენილი თემა მიჩნეული იყო დავით გარეჯელის ცხოვრების ასახვის პირველ ცდად³. ასეთ შემთხვევაში, ბუნებრივია, ამ საწყის თემაში (თუ მას საწყისად მივიჩნევდით) დაგვენახა ადრეული ხანისთვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული სქემა (VII ს. პირველი ნახევარი) და თემის შესაფერისი ინტერპრეტაცია. საკითხის ასე დაყენება, რის გარეშე შეუძლებელი იყო მისი კრიტიკულად შესწავლა, ერთგვარად აფართოებს ჩვენი კვლევის სფეროს.

ის სხვადასხვა საკითხი, რომელიც აქ ჩვენი რელიეფის თარიღის განსაზღვრის მიზნით წამოვკვირთ, გვაეაღღებულვებდა ზოგადად მიმოგვეხილა ატენის სიონის რელიეფები და მისი ეპიგრაფიკის ერთი ნაწილი.

ატენის სიონი მდებარეობს გორის რაიონში მდ. ტანას (ატენის) ხეობის შუა წელზე. ცენტრალურგუმბათიანი ნაგებობა მცხეთის ჭვრის ტიპის არქიტექტურის ერთ-ერთ თვალსაჩინო ნიმუშს წარმოადგენს (ტაბ. XVI, 1). ჩვენი განსახილველი რელიეფი ტაძრის ჩრდილოეთის ფასადზეა მოთავსებული. ღია პონაქრისფრო ქვის მოგრძო ფილაზე (36×73 სმ) წარმოდგენილია ორი სრულიად სხვადასხვა ხასიათის კომპოზიცია: მარჯვნივ — ლომთან მებრძოლი სამსონი და მარცხნივ — დავით გარეჯელის მოწაფე და თანამოღვაწე ლუკიანე. ჩვენს მიზანს ამ უკანასკნელის განხილვა წარმოადგენს (სურ. 17, ტაბ. XVI, 2).

ლუკიანე დაბალზურგვან პატარა სკამზე ზის 3/4 მარცხნივ მიბრუნებით, კალთაში მოზრდალო საწველი ჭურჭელი აქვს ჩადგმული, ორივე ხელი ზევით აღღმართავენ და მის წინაშე მორჩილად მდგომ ირემს წველის. ლუკიანე შემოსილია სამონაზვნო კაბით და წაწვეტებული სამონაზვნო თავსაბურავით, რომლის კალთები მხრებზე ეფინება. სახე საკმაოდ დაზიანებულია, გაირჩევა

¹ გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონის რელიეფი (დავით გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტი), საბჭოთა ხელოვნება, № 9, 1965, გვ. 66—71.

² Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, 1948, გვ. 173.

³ შ. აბრამიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1961, გვ. 124.

მოკლე წვერი, პირის და თვალის მეტად მკრთალი მოხაზულობა. ფიგურა დისპროპორციულობით ხასიათდება. არაპროპორციული და ზომამზე დიდია თავი. ტანი, განსაკუთრებით წელსქვევითა ნაწილი, საგრძნობლად მოკლეა. მეტად წვრილი, ტანის საერთო ზომისათვის შეუფერებელი მკლავები, რომლებზეც ხელის მტევნები პრიმიტიულადაა აღნიშნული, სხეულზე უხეიროდ არის მიერთებული. ირემი, რომელსაც ლუკიანე წველის, სახით მარცხნივაა მიმართული. მისი სხეული ტლანქია, თუმცა წარმოდგენილია პლასტიკური ნაკეთის გარკვეული პრეტენზიით.

რელიეფის ზედა ნაწილზე გაირჩევა სომხურ ასოთა ფრაგმენტები, სადაც სამსონი იკითხება⁴. მარცხნივ ირემის წინ არსებულ თავისუფალ არეზე ამოკვეთილია მეორე სომხური წარწერა, სადაც გარკვევით იკითხება **ԹՈՂՈՍԱ** (თოდოსა).



სურ. 17. ატენის სიონის რელიეფი.

მ. ბ რ ო ს ე ს ვარაუდით, ორივე წარწერა აქ გამოსახული წველის კომპოზიციას უნდა შეეხებოდეს. აკად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ე ი ლ ი კ ი ამ სახელს აიგივებს ატენის სიონის არქიტექტორთან — თოდოსაკთან, რომლის საამშენებლო ხასიათის სომხური წარწერა ამოკვეთილია სამხრეთის ფსადის აღმოსავლეთის ნიშას კედელზე. სავსებით ვიზიარებთ აკად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ე ი ლ ი ს მოსაზრებას, რომ ამ რელიეფზე თოდოსას სახელის მოხსენიება უდავოდ უნდა გულისხმობდეს ატენის სიონის მშენებლად მიჩნეული თოდოსაკის ავტორობას. აქვე დავძენთ, რომ ვერ გავიზიარებთ მკვლევარის მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ რელიეფზე თოდოსაკის ხელმოწერა ნაწარმოების შემდეგნაირად დათარიღების საშუალებას იძლეოდეს: აკად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ე ი ლ ი ს აზრით, რადგან ატენის სიონი VII საუკუნის პირველი ნახევრის ძეგლს წარმოადგენს, ხოლო მის არქიტექტორად მიჩნეულია თოდოსაკი⁵, ამდენად მისივე ხელმოწერილი რელიეფის თარიღიც ამ ხანით უნდა განისაზღვროს⁶.

ზემოთ აღწერილი რელიეფის სიუჟეტის განსაზღვრა დიდი ხნის მანძილზე წარმოადგენდა მსკელობის საგანს. აკად. მ. ბ რ ო ს ე მ ვერ შესძლო სი-

⁴ მ. ბ რ ო ს ე ს წაიკითხა **UUK** (სა), აკად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ე ი ლ ი ს შესწორებით — **UUN** (სმნ). წაიკითხვის ორივე ვარიანტი იკითხება სამსონი, რაც მარცხნივ წარმოდგენილ თემას ეუთუნის, იხ. Brosset, Rapports, VI, გვ. 21. Чубинашвили Г. И., Памятники типа Джвари, Тбилиси, 1948, გვ. 172.

⁵ გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ე ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1, 1936, გვ. 198—140. მისივე. Памятники типа Джвари, 1948, გვ. 115, 116, 121, 172—173. И. Джавахишвили, К вопросу о времени построения грузинского храма в Атені по вновь обследованным эпиграфическим памятникам. Христианский Восток т. I, вып. III, СПб., 1912, гв. 277 — 297. И. Орбелин, Багаванская надпись 639 года, X. В. т. II, 1913, гв. 105 — 142.

⁶ მ. ბ რ ო ს ე ს, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1944, გვ. 180. ვ. ბ ე რ ი ძ ე, ძველი ქართველი ხუროთმოძღვრები, 1956, გვ. 36.

⁷ Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, 1948, гв. 173.

უქეტისათვის რაიმე განმარტება შეეცა⁷. პ. უ ვ ა რ ო ვ ა აქ გამოსახულ ირემს ვარლამის სახედრად მიიჩნევს⁸. აკად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი მას „მოწვევის გაუგებარი სცენის კომპოზიციას“ უწოდებს. აქვე აღნიშნავს პ. უ ვ ა რ ო ვ ა ს განმარტების შეცდომას და მიუთითებს ბიბლიის ტექსტზე, რომელშიც მსგავსი სიუჟეტი არ მოიძებნება⁹.

აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი ს განმარტებით, სიუჟეტი ასახავს დავით გარეჯელის ცხოვრების ერთ-ერთ თემას, სადაც ლუკიანე სასწაულით მოვლენილ ირემს წველის. მართლაც, ასეთი იკონოგრაფიული სქემა მხოლოდ დავით გარეჯელის ერთ-ერთ პოპულარულ სასწაულს უნდა ასახავდეს. აკად. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი ს განმარტება ამ მხრივ სწორად მიგვაჩინა, თუმცა მას აბლავს ერთგვარი წინააღმდეგობა, რაც, ძირითადად, თემის VII საუკუნისათვის შეუფერებელ ინტერპრეტაციაში ვლინდება.

როგორც ზემოთ განხილულმა ორმა სხვადასხვა დროის მხატვრული ნაწარმოების შეპირისპირებამ გვაჩვენა, დავით გარეჯელის ეროვნულ წმიდანად წარმოდგენის ტენდენციები და მის მოღვაწეობაში სასწაულებრივ-წმიდანობრივი ელემენტების წარმოქმნა IX — X საუკუნეების მიჯნაზე ხდება. თუ IX საუკუნის მხატვრობაში (სურ. 2) დავით გარეჯელის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამსახველი ძირითადი თემები თსრობის უშუალოდით ხასიათდება. 983 წლის მხატვრობაში, როგორც ზემოთ ვნახეთ, ეს ციკლი მხოლოდ სასწაულებრივ-წმიდანობრივ ასპექტში განიხილება და მკაფიოდ გამოხატავს მისი იდეის ძირითად არსს (სურ. 10, ტაბ. X — XIII). ამჟერად ჩვენთვის საინტერესო თემა — ირმის წველა 983 წლის მხატვრობის სასწაულებრივ წმიდანობრივი თვალსაზრისით განხილულ კომპოზიციათა რიგშია ჩართული და მისი საერთო პროგრამის გამომხატველია. ასეთივე სასწაულებრივი ტენდენციების მატარებელია მოწამეთა ეკლესიის კედლის მხატვრობის ის ნაწილი, რომელიც დავით გარეჯელის ცხოვრების თემას ასახავს: რუსთავის ერისთავი წარმართი ბუბაქარი დავითის მიერ ისჯება და მისივე სასწაულებრივი ძალით კვლავ იკურნება (სურ. 18, ტაბ. XVIII, XIX, 2). მხატვრობა, რომელსაც ქვევით შევვებით, XI საუკუნის პირველი ნახევრის ახლო ხანებით თარიღდება.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ჩვენამდე მოღწეულა ყველაზე ადრეული ლიტერატურული ძეგლი (X ს. პირვ. ნახ.) ხასიათდება დავითის ეროვნულ წმიდანად ჩვენების ტენდენციებით. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, მის სასწაულებრივ პასაჟებს კარგად მისდევს 983 წელს შესრულებული მხატვრობა და მიგვაჩინა, რომ მხატვრის ლიტერატურულ წყაროს სწორედ ეს ძეგლი წარმოადგენს.

განსხვავებული მსოფლმხედველობით შესრულებულ მხატვრობათა და ლიტერატურული ძეგლის შეპირისპირება ნათელყოფს, რომ დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის სასწაულებრივ ასპექტში წარმოდგენა IX — X საუკუნეთა მიჯნას ემთხვევა. დროის ეს მონაკვეთი კარგად შეეფერება საქართველოს ცხოვრებაში მომხდარ იმ ახალ ძვრებს, რამაც განაპირობა ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირება. მომღვენო ხანის ძეგლებში ძირითადი იდეა უცვლელია. ცვლილება განიცდის მათი იკონოგრაფიული სქემები. დავით გარეჯელის ცხოვრების თემებიდან ყველაზე მეტად პოპულარობით სარგებლობენ ლუკიანეს მიერ ირმების წველისა და გველეშაპის დაწვის სასწაულე-

⁷ Brosset, Rapports, VI, გვ. 21.

⁸ MAK. IV, 1894, გვ. 150.

⁹ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 172.

პი¹⁰, რიგ შემთხვევაში გვხვდება ამ ორი თემის გაერთიანება; (ლაჯრა, რომლის შესახებ ის ქვემოთ).

ატენის სიონის რელიეფზე წარმოდგენილი სიუჟეტის შესწავლამ ცხადყო, რომ თემის უკვე გაუღლია განვითარების გარკვეული გზა. ლუკიანე წველის ირემს, რაც დავით გარეჯელის სასწაულის ერთ-ერთ საკმაოდ პოპულარულ თემას წარმოადგენს. ატენის სიონის რელიეფზე წარმოდგენილი სიუჟეტში მკაფიოდ ვლინდება დავით გარეჯელის სასწაულების ასახვის ტენდენციები. ამდენად, ატენის სიონის ამ რელიეფის VII ს. პირველი ნახევრის ნაწარმოებად მიჩნევა შეუძლებლად გვიჩვენება. თემის ასეთი ინტერპრეტაცია გვაფიქრებინებს, რომ იგი უფრო X საუკუნის ახლო ხანებშია შესრულებული, რაზეც კარგად მიუთითებს რელიეფის სტილი და იკონოგრაფია. ატენის სიონის ამ რელიეფის VII ს. ძეგლებთან შედარებაში გვაჩვენა მათი მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანების სხვაობა. ეს პირველ რიგში ითქმის მცხეთის ჯვრის რელიეფებზე, რომლის არქიტექტურული კომპოზიცია, როგორც აკად. გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, ატენის სიონის პირდაპირ წყაროს წარმოადგენს¹¹.

მცხეთის ჯვრის რელიეფს საერთო არაფერი აქვს ჩვენი რელიეფის მხატვრულ ამოცანებთან. მცხეთის ჯვრის რელიეფთა შედარებით მწყობრი პროზორციები, მათი ცალკეული ნაკეთის მხატვრულ-დეკორატიული გააზრება, სხეულის ძვრწვისა და მოდელირების მხატვრულ-ტექნიკური ხერხები და ბოლოს ფიგურულ ჯგუფთა კომპოზიციური აღნაგობა, სრულიად საპირისპირო მიმართებაშია ატენის სიონის რელიეფთან, მის სტილთან, მხატვრულ ამოცანებთან და კეთის ტექნიკურ ხერხებთან. ჩვენს რელიეფზე კომპოზიციათა განაწილებაში შემდეგი თავისებურება შეინიშნება: ატენის რელიეფის ავტორი ქვის მოგრძო ფილაზე ორ კომპოზიციას (ლუკიანე და სამსონი) ისე განალაგებს, რომ ფიგურებმა სიბრტყე შეავსონ. სრულიად სხვადასხვა თემის მთავარი პერსონაჟები — სამსონი და ლუკიანე ერთ დონეზეა დაყენებული. ლომი, რომელსაც სამსონი შესკიდებია, სიბრტყის მარჯვენა ქვედა ნაწილს ავსებს, ხოლო ლუკიანეს წინაშე მორჩილად მდგომი ირემი — მარცხენა ზედა კუთხეს. ამგვარად, ფიგურები განლაგებულია ერთ დიაგონალზე. საპირისპირო დიაგონალურ ცარიელ კუთხეებს ოსტატი საკმაოდ დიდი ზომის ვარდულითა და ყლორით ავსებს. მართებულად აღნიშნავს აკად. გ. ჩუბინაშვილი, რომ ამ რელიეფზე წარწერების მოთავსება მხოლოდ სიბრტყის შევსების მიზნით იყო ნაპარნახევი¹². ამგვარად, კომპოზიციათა განაწილებაში და სხვადასხვა ხასიათის აქსესუარების შერწყმაში (ვარდულა, მცენარის ღერო, სომხური მთავრული ასოები) ჩანს ავტორის მიზანდასახულობა — მთელი სიბრტყე რელიეფური ნაკვეთით ისე შეავსოს, რომ გამოსახულება ფონის სიბრტყეს არ დაუპირისპიროს. ამიტომ არის, რომ ასეთი მონდომებები ანაწევრებს სიბრტყეს და გამოსახულებას მასში შეწიაღებულის, განფენილობის მცდელობით წარმოგვიდგენს.

¹⁰ ეს თემები შემდეგ ძეგლებში გვხვდება: ბერთუბანი (XIII ს., ტაბ. XXII), ლაჯრა (XVII ს., ტაბ. XXV, 2), წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების S № 3269 ხელნაწერის მანიპიტურა (XVII ს., ტაბ. XXVI, 1), დოდოს რქის მონასტრის კუთვნილი ხატი, ძ. № 349, ხელოვნების მუზეუმის ფონდი (XVIII ს., ტაბ. XXVII, 1). შ. აშირანაშვილი, ჭარბული ხელოვნების ისტორია, 1961, ტაბ. 168, 194.

¹¹ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 173.

¹² იქვე, გვ. 173.

ატენის სიონის რელიეფის VII საუკუნის ძეგლებთან შედარებამ ცხადყო მათი სტილასა და მხატვრულ ამოცანათა სხვა მიზანდასახულობა. ატენის რელიეფი მოცულობითობის შექმნის ერთგვარი ტენდენციებით ხასიათდება. ლუკიანეს ფიგურა მკვეთრად კი არ უპირისპირდება რელიეფის სიბრტყეს, არამედ სამოსის დრაპირების ერთგვარად შშრალი და თითქოს უმეტყველო ხაზებით, სხეულის კონტურების ცერად ჩაკეფით, რბილად გადაღის რელიეფის სიბრტყეზე. ასეთი მიზანდასახულობა დამახასიათებელია X—XI საუკუნეების რელიეფის ნიმუშებისათვის, რომლებიც არსებითად მხატვრულ-პლასტიკურ ამოცანებს ისახავდნენ მიზნად. ასევე შეიძლება ითქვას ლუკიანეს სხეულის პროპორციებზე, სამოსის დრაპირების ხასიათზე. ეს ელემენტები VII საუკუნის პირველი ნახევრისათვის დამახასიათებელ პლასტიკურ დეკორაციულობას არიან მოკლებული¹². სხეულის მოცულობის გადმოცემის ტენდენციები შეიმჩნევა ლუკიანეს თავის, ტანის ქვედა ნაწილისა და ირმის სხეულის მოდელირებაში (ტაბ. XVI, 2). ჩვენი განხილვის საგანი ერთგვარ სიახლოვეს ამჟღავნებს ქოროლოს (X ს.) რელიეფებთან, მაგრამ მასთან შედარებით, ატენის სიონის რელიეფი როგორც მხატვრულად, ისე მისი შესრულების ტექნიკური დონით, გაცილებით დაბლა დგას.

ატენის სიონის რელიეფი როგორც თემის ილუტრ-აზრობრივი, ისე მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანებით შედარებით მოგვიანო ხანის მოთხოვნილებებს პასუხობს. ამდენად მისი შესრულების დრო ზემოაღნიშნულის გათვალისწინებით, დაახლოებით X—XI საუკუნეებით შეიძლება განისაზღვროს.

ტაძრის ფასაღებზე, საერთოდ, ხშირად ვხვდებით ხოლმე შედარებით გვიანი ხანის რელიეფს და ამდენად ატენის სიონის რელიეფი გამონაკლისს არ წარმოადგენს. მაგრამ აქ ერთ მნიშვნელოვან წინააღმდეგობას ვაწყვებით, რომელიც ახსნას მოითხოვს. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ამ რელიეფს ახალეს სომხური მთავრული წარწერა, სადაც ავტორის სახელი იკითხება. გ. ჩუბინაშვილი აქ მოხსენიებულ თოლოსს მართებულად მიიჩნევს რელიეფის შესრულებლად და აიგივებს ატენის სიონის სამშენებლო წარწერაში მოხსენიებულ თოლოსაკთან, რომელიც სამეცნიერო ლიტერატურის მიხედვით VII საუკუნის პირველი ნახევრის მშენებელ არქიტექტორადაა მიჩნეული¹¹. რადგან ჩვენი რელიეფი, როგორც მისი სტილისტური და იკონოგრაფიული ნიმუშებით, აგრეთვე თემის ზედა სხვაგვარი თვალსაზრისით, მხოლოდ X—XI საუკუნეთა ახლო ხანების ნაწარმოებად შეიძლება ჩაითვალოს, ამავე ხანის

¹² ლუკიანეს სხეულის დისპროპორციული აღნაგობა, თავისა და ტანის მიერთების ერთგვარი პრიმიტიული ხერხები და განსაკუთრებით წვრილი მკლავების ტანის ბლოკზე უღაბათოდ მოთავსება ანალოგიებს პოულონს ქედური ხელოვნების ამ ძეგლებში, რომელსაც პრიმიტიულობისა და ხალხური შემოქმედების გავლენის დაღი აზის. ანვარიშვასაწვეია, რომ აღნიშნულ ძეგლთა უმრავლესობა X საუკუნით თარიღდება, ერთა ნაწილი XI ს. განეკუთვნება. ასეთებია: სალოლაშენი (იხ. გ. ჩუბინაშვილი, Грузинское чеканное искусство, 1959, ტაბ. 14—20), ცხუშარი (ტაბ. 32—33), საყდარი (ტაბ. 40), ნაყურალეში (ტაბ. 42), ილორის ბარძიში (ტაბ. 38), ლაგურკა (ტაბ. 211), წვირში (ტაბ. 249), ნაყული (ტაბ. 250), ფურარი (ტაბ. 254) და სხვ.

¹¹ И. Джавахишвили, К вопросу о времени построения грузинского храма в Атени по вновь обследованным элиграфическим памятникам. X, в. II, вып. III, 1912; გვ. 294.

И. А. Орбели, Багаванская надпись 639 г. и другие армянские ктиторские надписи VII века, X. В. III, вып. II, 1913, გვ. 109

გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1 ტფ., 1936, გვ. 128—136. შ. აშირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1, თბ., 1944, გვ. 177—181, Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джаври, Тб., 1948, გვ. 162.

მოღვაწედ უნდა მივიჩნიოთ მისი ავტორი თოდოსაკი, რომელიც აქამდე ატენის სიონის მშენებლად იყო მიჩნეული. მაშინ თავისთავად დგება საკითხი მისი არა როგორც ტაძრის თავდაპირველი მშენებლის, არამედ შეკეთებით-სარესტავრაციო სამუშაოთა შემსრულებლის შესახებ. ჩვენს მიზანს არ წარმოადგენს ატენის სიონის არქიტექტორის ვინაობის კვლევა, მაგრამ რაძღენადაც მისი სახელი ავტორის სახით ჩვენი განხილვის საგანს უკავშირდება, საკვიროვლეთვლით, თუნდაც ძალზე ზოგადად განვიხილოთ ატენის სიონის რელიეფები.

ატენის სიონის პირველი მეცნიერული ანალოზი აკად. გ. ჩუბინაშვილის ეკუთვნის. მეკლევარის ანალოზის შედეგები არულიად ნათლად გვიჩვენებს, რომ ძველი VII საუკუნის პირველი ნახევრის ნაწარმოებია. ავტორი რელიეფებიდან ოთხ ძირითად ჯგუფს გამოყოფს, ტაძრის მშენებლობის ხანით განსაზღვრავს მათი შესრულების დროს და მიუთითებს ორ ავტორზე¹⁵. პირველ ჯგუფში აქცევს იმ რელიეფებს, რომლებიც ძირითადად მომწვანო ჭიშის ქვეშაი ნაკვეთი და ხასიათდებიან ფიგურათა და სამოსის ზაზების სწორხაზოვანი კვეთის ოსტატობით. ამ ჯგუფში შედის ატენის სიონის რელიეფთა უმეტესი ნაწილი¹⁶. მეორე ჯგუფში აერთიანებს განსხვავებული ჭიშის ქვაზე შესრულებულ ოთხ რელიეფს¹⁷. ერთ-ერთს ახლავს სომხური მთავრული წარწერა — „გრიგოლ დაპს“. ეს ჯგუფი ხასიათდება სახისა და სამოსის არადეტალიზებით, მათი საერთო მასებში გამოსახვით, მეტი ხელოსნურობით, პირველი და მეორე ჯგუფის რელიეფთა საერთო სტილისტურ ნიშნებს ავტორი თმის დაძუშავების ტექნიკის ერთიანობაში ხედავს. მეორე ჯგუფის რელიეფებს კი გრიგოლის მიერ შესრულებულად მიიჩნევს¹⁸. მესამე ჯგუფში სამ რელიეფს აერთიანებს, რომელშიც ჩვენ მიერ განხილული რელიეფიც შედის¹⁹. მიუთითებს მის ავტორზე — თოდოსაკზე და პირველ ჯგუფში შემავალ რელიეფებთან შედარების შედეგად დაასკვნის, რომ ეს ორი ჯგუფი (პირველი და მესამე) თოდოსაკის ავტორობით უნდა ყოფილიყო შესრულებული²⁰. მეოთხე ჯგუფში შემავალ რელიეფებსაც თოდოსაკს მიაკუთვნებს²¹. აკად. გ. ჩუბინაშვილი მიუთითებს ატენის სიონის რელიეფთა სტილისა და ტექნიკური ხერხების სხვაობაზე, არქიტექტურულ ნაგებობასთან დეკორაციული მორთულობის შეუთანხმებლობაზე²². ამ მოკლენას კი იმით ხსნის, რომ ავტორები მოკლებული იყვნენ სათანადო გემოვნებას²³ და ამოცანისაღმში მხატვრულად მიდგომის უნარს. მისი დაკვირვებით, თოდოსაკი და გრიგოლი შემოქმედლებითად კი არ ქმნიდნენ

¹⁵ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1. 1936, გვ. 128—136.

Г. Н. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, Тб., 1948, გვ. 162.

¹⁶ იხ. დასაბ. ნაშრ. (ტაბულები) აღმოსავლეთის ფსადის ყველა რელიეფი (ტაბ. 51, 52, 53 და 57 ზედა ორი), ორთფიგურაიანი რელიეფი სამხ. ფსადის აღმოს. ნიშადას (ტაბ. 5; მარჯვენა), სამფიგურაიანი ჯგუფი დასავლეთის ფსადიდან (ტაბ. 56), გრიფონი დასავლეთის ფსადიდან (ტაბ. 57 მარჯ. დაბლა).

¹⁷ იქვე, ჩრდ. ფსადის შვერილზე (ტაბ. 58 დაბლა), გუმბათის ყელის აღმ. ნაწილზე (ტაბ. 59 ზევით), სამხ. ფსადის შვერილზე ოთხფიგურაიანი ჯგუფი (ტაბ. 58 ზევით), გურჯაველი წმიდანის ტანის ფრაგმენტი (ტაბ. 59 ქვეით).

¹⁸ Г. Н. Чубинашвили, დასაბ. ნაშრ., ტაბ. 57—59.

¹⁹ იქვე, ტაბულები, ჩრდ. ფსადის აღმ. ნიშას კუთხე (ტაბ. 60 შუა), დას. ფსადი (ტაბ. 60 ზევით), სამხ. ფსადის წყობაში ჩატანებული (ტაბ. 60 ქვეით).

²⁰ იქვე, ტექსტი, გვ. 172—173.

²¹ იქვე (ტაბულები), ჩრდ. ფსადის კარის ტიპანი (ტაბ. 61), დასავლეთი ფსადი (ტაბ. 62).

²² იქვე, ტექსტი, გვ.

²³ იქვე, გვ. 177.

რელიეფებს, არამედ სხვადასხვა ხასიათისა და ეპოქის შუა მხატვრული ნაწარმოებებიდან ახდენდნენ კომპირებას. მკვლევარის აზრით, ამან განაპირობა რელიეფების სტილისა და იკონოგრაფიის არაერთგვაროვნება²⁴.

აკად. შ. ამირანაშვილი ატენის სიონის რელიეფებს აჩვენებს სტილის თავისებურებათა მიხედვით. ძირითად ჩგუფში აქცევს იმ რელიეფებს, რომლებიც სტილისა და შესრულების იერით სომხური ხელოვნების ძეგლებთან მსგავსებას ამტკიცებენ და ხასიათდებიან მაღალი რელიეფით, ფიგურების ერთგვარი სიმშრალით, სქემატურობით, არაპლასტიკურობით. მკვლევარი ამ ჩგუფის რელიეფთა შემსრულებლად თოდოსაკს და გრიგოლს მიიჩნევს²⁵. ამავე ჩგუფს მიაკუთვნებს შედარებით დაბალი რელიეფით გამოკვეთილ, ტლანქად შესრულებულ ნაწარმოებებს. მათვე მიაკუთვნებს ჩვენ მიერ განხილულ რელიეფსაც. ქართველ ოსტატთა ნახელავად მიაჩნია ჩრდილოეთის კარის ტემპანზე წარმოღვენილი ირმების კომპოზიცია, ქართულ-სასანური ხელოვნების ნიმუშად — დასავლეთის ფასაღზე მოთავსებული ნადირობის სცენა, ხოლო სომხურ-სასანურად — ამავე ფასაღზე არსებული სიმურდის (სენმურე) გამოსახულება.

გვიანი ხანის შეკეთებით-სარესტავრაციო სამუშაოთა შემსრულებლად თოდოსაკის მიჩნევა თავისთავად გულისხმობს ატენის სიონის ფასაღზე ამ სამუშაოთა კვალის არსებობას. მის წინამორბედ ძეგლთან — მცხეთის ჯვართან²⁶ შედარებამ და ატენის სიონის ფასაღებისა და დეკორის შესწავლამ ჩვენი ვარაუდი დაადასტურა.

ატენის სიონის საფასაღო წყობის ძირითადი ნაწილი განსხვავდება მცხეთის ჯვრის კვადრების წყობისაგან. თუ მცხეთის ჯვარში მკაცრადაა დაცული კვადრების პორიზონტალური სწორხაზოვნება²⁷, ატენის სიონში ეს ტექნიკური ხერხი ხშირადაა დარღვეული, მეტწილად, ფასაღების ზედა ნაწილზე.

ატენის სიონის აღმოსავლეთის ფასაღზე გადაკეთების კვალი ჩანს ცოკოლიდან მეორე და მესამე რიგებში. სამხრეთ-აღმოსავლეთის კამერის საფასაღო წყობა თითქმის მთლიანად გადაკეთებულია. სარესტავრაციო სამუშაოთა კვალი შეიმჩნევა ფასაღის ზედა ნაწილსა და გუმბათის ყელზეც. მისი მოპირკეთება ტეხილხაზოვანი არეული წყობით ხასიათდება.

სამხრეთის ფასაღზე გადაკეთების კვალი განსაკუთრებით მის ზედა ნაწილზე შეიმჩნევა, სადაც გამოყენებულია სხვადასხვა ფერის და ჭიშის ქვები. გუმბათის ყელის სამხრეთი ნაწილი ქვის წყობის ტეხილხაზოვნებით ხასიათდება, შედარებით წესიერი სწორხაზოვანი წყობითაა შესრულებული ფასაღის ქვედა ნაწილი.

დასავლეთის კედელი ყველაზე თვალსაჩინო ფასაღია, რომელსაც გადაკეთების კვალი აშკარად ატყვია. ქვის წყობის ერთგვარი პორიზონტალობა შეიმჩნევა ცოკოლიდან მერვე-მეცხრე რიგებამდე, რომლის შემდეგ წვრილი ქვების უსწორო წყობა იწყება მასში ჩართული დიდი ზომის კვადრებით.

ჩრდილოეთის ფასაღზეც დარღვეულია ქვის წყობის ის ტექნიკური ხერხი, რაც მცხეთის ჯვარს და მისი ხანის ძეგლებს ახასიათებს. ფასაღის ზოგიერთ მონაკვეთზე შეიმჩნევა თავდაპირველი წყობის გარკვეული ფრაგმენტები, გან-

²⁴ Г. Н. Чубиннашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 177.

²⁵ შ. ამირანაშვილი, *ქართ. ხელოვნების ისტორია*, 1, 1944, გვ. 177—181.

²⁶ Г. Н. Чубиннашвили, *Памятники типа Джвари*, 1948, გვ. 177.

²⁷ ქვის წყობის მკაცრი პორიზონტალობა დამახასიათებელია ამ ხანის არქიტექტურული ძეგლებისათვის (წრომი, სამწევრისი. სამშვილდ და სხვ.)

საკუთრებით ფასადის ქვედა ნაწილზე. ჩენი განხილვის საგანი — დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი რელიეფი — უსწორმასწორო წვრილი ქვების არაწესიერ წყობაშია მოხვედრილი. შეკეთებას კვალი ჩანს ამ ნაწილის გუმბათის ყელზეც. აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ტაძრის ინტერიერში, იქ, სადაც შესაძლო ხდება ამის გარჩევა²⁸, დატულია კადრების ისეთივე მკაცრი პორიზონტალური წყობა, როგორსაც მცხეთის ჭივრში ვხვდებით.

როგორც ჩანს, ტაძარს გაუვლია შეკეთებით-აღდგენის სამუშაოთა რამდენიმე ეტაპი, რაც ძირითადად ფასადების ზედა ნაწილსა და გუმბათის ყელის მოსაპირკეთებელ მასალის შეცვლაში, აღდგენა-გამაგრებაში უნდა გამოხატულიყო²⁹. აღდგენით სამუშაოთა კვალი ფასადების იმ ზედა ნაწილზე დასტურდება, სადაც რელიეფთა უმრავლესი ნაწილია მოქცეული. ეს თითქოს უნდა გვანიშნებდეს ცალკეული რელიეფის განახლებაზეც.

ღრისი რომელ მონაკვეთში უნდა შეეკეთებინათ ფასადები, კატეგორიულად რაიმეს თქმა ძნელდება, რადგან ეს საკითხი სპეციალურ კვლევას მოითხოვს. სომხურ მთავრულ ასოთა მოთავსება ცალკეული რელიეფის კუთხეებში, თუ ფონზე, გვაფიქრებინებს, რომ ისინი სწორედ თოდოსაკის და გრიგოლის მიერ წარმოებულ შეკეთებით-აღდგენითი მშენებლობის შედეგი უნდა იყოს. ვფიქრობთ, ატენის სიონის რელიეფთა ერთი ნაწილი ტაძრის მშენებლობის სინქრონულია. ამაზე მიუთითებს აღრეული ხანის რელიეფებისათვის დამახასიათებელი სტილი, მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანები³⁰. რელიეფის გარკვეული ნაწილი კი თოდოსაკისა და გრიგოლის ავტორობით უნდა შექმნილიყო და ამდენად შედარებით მოგვიანო ხანის, შესაძლოა X საუკუნის დასასრულის ნაწარმოებად ჩავთვალოთ.

მკვლევართა შორის დავას არ იწვევს ის გარემოება, რომ ატენის სიონის რელიეფები არქიტექტურულ სიბრტყეთა მიმართ შეუთანხმებლობას ამჟღავნებს. ისინი თითქოს შემთხვევით მოხვედრილ რელიეფთა იერს ატარებენ, რითაც მკვეთრად განსხვავდებიან მცხეთის ჭერის ფასადებზე რელიეფთა განაწილების ერთი საერთო მხატვრული ამოცანისაგან³¹. თუმცა ატენის სიონის აღმოსავლეთის ფასადზე რელიეფთა განაწილების ერთგვარი სისტემა შეიმჩნევა, მაგრამ რელიეფთა სტილი, მისი კეთის ხერხები, სრულიად აშკარად მიუთითებს სხვა ეპოქაზე და არა VII საუკუნის პირველ ნახევარზე. ამ ფასადზე მოთავსებული ორი ქტიტორის სამოსი მომრავალბული ფორმებითაა მოდელირებული, სამოსის ქვედა ნაწილი კი ცერად ჩაქრილი ფართო, ღრმა ღრუპირებით სრულდება³². მათი ერთმანეთის გვერდით დაყენება არამხატვრულ კონტრასტულობას ქმნის. საყურადღებოა ქტიტორთა ცრუსახელობიან მოსახსნაშთა იკონოგრაფია. ნ. ჩოფიკაშვილის დაკვირვებით VI—VII საუკუნეებისათვის დამახასიათებელია წელზე მომდგარი და ქობისაკენ გაგანიერებული სამოსი (ჯვარი, რუხი, დმანისი, უკანგორი). ამ ხანით დათარიღებული ძეგლები და ნ. გაშონაკლის სხვა მხოლოდ ატენის სიონი წარმოადგენს (?), რომლის რელიეფებზე წარმოდგენილ ქტიტორთა ცრუსახელობიანი მოსახსნაშის ფორმა სწორია. მსგავსი ცრუსახელობიანი

²⁸ ატენის სიონის ტაძრის ინტერიერი კედლის მხატვრობითაა დაფარული.

²⁹ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 45.

³⁰ ასეთებად შეიძლება ჩავთვალოთ სიმურტი, ნადირობის სცენა, ტიშანზე მოთავსებული ირმები და დეკორატიული მორთულობის ერთი ნაწილი.

³¹ И. Джавахишвили, К вопросу о времени построения грузинского храма в Атени по вновь обследованным эниграфическим памятникам, Христианский Восток, т. 1, вып. III, 1912, гв. 277 — 297. Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 177.

³² Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 53.

ღართო მოსასხამი კი X საუკუნის მეორე ნახევარში გვხვდება ტბეთის, კუმურდოსა და ზეგანის ქტიტორთა რელიეფებზე²².

ატენის სიონის აღმოსავლეთის ფასადზე ფრინველთა ჩართვა დიდად განსხვავდება მცხეთის ჯვრის რელიეფთა მხატვრული ამოცანებისაგან. ატენის ფრინველთა მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანები, კვეთის ტექნიკური ხერხები ახლოს დგას X — XI საუკუნეების სომხურ ძეგლებთან. ანისის (989 — 1031) ტაძრის მორთულობაში ვხვდებით ფრინველის ტექნიკურად მსგავს დამუშავებას და იკონოგრაფიულ სახეს²³. მისი ფორმები და კუდი კოვზისებური კვეთით მუშავდება. გეგარდის (აირავანქ) მთავარი ეკლესიის (XII — XIII საუკუნეები) სამხრეთის პორტალზე მოთავსებული ფრინველთა რელიეფები კვეთის ისეთივე ხერხს იმეორებენ, ოღონდ მათი მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანები შედარებით მოგვიანო ხანის — მომწიფებულ შუა საუკუნეთა მხატვრულ მოთხოვნილებებს პასუხობენ²⁴. ატენის სიონის აღმოსავლეთ ფასადზე მოთავსებული ფრინველთა რელიეფები, მიუხედავად მათი მარტივბეზღელი ელემენტების სიჭარბისა, ამჟღავნებენ შედარებით მოგვიანო ხანაში, X—XI საუკუნეებში წარმოშობილი პლასტიკურობის ძიებისადმი მისწრაფებას. ეს, უპირველეს ყოვლისა, მკვლევანდება მათი მაღალი რელიეფურობით და თითქმის პორელიეფურობისადმი მიღრეკილებით. ასევე შეიძლება ითქვას ატენის სიონის ზოგიერთ ქტიტორზე²⁵, რომლის მომრგვალებული ფორმებით მოდელირება ახლოს დგას ანატოლის მთავარი ეკლესიის (X ს.) ქტიტორთა ფიგურის და საშოსის დამუშავების ტექნიკურ ხერხებთან, მის მხატვრულ-პლასტიკურ ამოცანებთან²⁷.

თოდოსაკი ატენის სიონის აღმშენებელ არქიტექტორად იმ საქტიტორო წარწერის მიხედვით არის მიჩნეული, რომელიც ტაძრის სამხრეთის ფასადის აღმოსავლეთის ნიშშია ამოკვეთილი. აკად. ივ. ჭავჭავაძის გამოთქვა პიპოთეზური ხასიათის მოსაზრება, რომ ქვები, რომელზედაც აღნიშნული წარწერაა ამოკვეთილი, მშენებლობაში ხელმეორედ უნდა ყოფილიყო გამოყენებული. ამის საბუთად ტექსტის ბოლო ნაწილის ნაკლებობას მიუთითებს²⁸.

აღნიშნული წარწერის ქრონოლოგიური განსაზღვრა აკად. ი. ორბელიანის, რაც განიხილებული იყო სამეცნიერო წრეებში. ბაგავანის საქტიტორო წარწერის განიხილის დროს, ავტორი პარალელურ მასალად ატენის სიონის სომხურ სამშენებლო ხასიათის წარწერას ასახელებს ალაშის და ნახიჩევანის ეპიგრაფიკულ ძეგლებთან ერთად. უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევარი მხოლოდ იმ განცხადებით კმაყოფილდება, რომ ატენის სიონის სომხური წარწერა VII საუკუნისაა და მას არ განიხილავს არც მისი ისტორიული და არც პალეოგრაფიული თვალსაზრისით²⁹. აკად. გ. ჩუბინაძე-

²² 6. ჩოფიაშვილი, ქართული კოსტიუმი, 1964, გვ. 13.

²³ Торог Турамян, Материалы по истории армянской архитектуры, Ереван, 1958, გვ. 158.

²⁴ В. М. Арутюнян, С. А. Сафарян, Памятники Армянского зодчества, Москва, 1951, გვ. 118.

²⁵ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 53.

²⁶ Архитектура древней Армении, К празднованию тысячелетия армянского народного героического эпоса Давид Сасунский, Ленинград, 1939, таб. Монастырь Ахпат, главный храм X в., фигуры ктиторов.

²⁷ И. Джавахишвили, К вопросу о времени построения грузинского храма в Атеши по вновь обследованным эпиграфическим памятникам, X, В., т. I, вып. III, 1912, გვ. 294.

²⁸ И. Орбели, Багаванская надпись 639 г... Христ. Вост. 1913, გვ. 109; მისივე, Указатель слов и имен к 13 армянским надписям VII в., X, В., вып. I, 1914, გვ. 96.

შვილი იზიარებს ამ თარიღს და აღნიშნულ წარწერას ტაძრის თავდაპირველი მშენებლობის სინქრონულად მიიჩნევს. მან პირველმა შენიშნა წარწერის ბოლო ნაწილი, რითაც უარყო აკად. ივ. ჯავახიშვილის კიპოთეზა⁴⁰. თითქმის ამით შემოიფარგლება ატენის სიონის სამშენებლო წარწერის კვლევა, თუ არ გავითვალისწინებთ იმ ცალკეულ გამოცემას, რომელიც შეკვდიობისაგან არ იყო დაზღვეული⁴¹ სამწუხაროდ, აღნიშნული წარწერა ცალკე კვლევის საგნად ჯერ არ ქცეულა.

ატენის სიონის სომხური სამშენებლო წარწერის შედარებამ VII — X საუკუნეების სომხურ ეპიგრაფიკულ ძეგლებთან გამოავლინა X საუკუნისათვის დამახასიათებელი პალეოგრაფიული ნიშნები⁴². ამ ვარაუდს შემდეგი გარემოებანიც ამავრებენ: მცხეთის ჯვარი და ატენის სიონი აგებულია დროის ახლო მონაკვეთში. მათი მხატვრული ამოცანები, ცხადია, ეპოქისათვის შესაფერ ერთ გარკვეულ მოთხოვნილებებს უნდა დაქვემდებარებოდა. ჩვენ მხედველობაში გვაქვს მისი დეკორის, რელიეფისა და საქტიტორო თუ სამშენებლო ხასიათის წარწერათა რეგლამენტაცია, მათი ვანლაგების ხასიათი. ქართლის უმაღლესი ხელისუფლების მატარებელ პირთა საქტიტორო ხასიათის წარწერები მცხეთის ჯვარის ფასაღების თვალაზრით ნაწილებზეა დომინირებული. ატენის სიონისაგან განსხვავებით, მცხეთის ჯვარზე არა გვხვდება ხუროთმოძღვრის სამშენებლო ხასიათის წარწერა. აკად. გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრებით, მისი მხოლოდ ანონიმური გამოსახულებაა მოთავსებული გუმბათის ყელზე⁴³. ატენის სიონში კი ამ მხრივ სრულიად საწინააღმდეგო მოვლენასთან გვაქვს საქმე. აქ, ქტიტოროთა რელიეფების მოთავსების მიუხედავად, არა გვხვდებიან მათი პიროვნებისა და დეკორის მათემატიკური წარწერა, გარდა ერთი ქტიტოროს მოგვებზე (ფეხსაცმელზე) (?) შესრულებული წარწერისა, რომელსაც აკად. შ. აშირანაშვილი სტეფანოზ ადრ[ნერსეს] ძე-დ კითხულობს⁴⁴. აღნიშნული ამონაწერი საეკვია ატენის ტაძრის მშენებლობის სინქრონულად ჩავთვალოთ. მოგვებზე ამონაწერი ასოთა მოხაზულობა დიდად განსხვავდება მცხეთის ჯვარის და საერთოდ ამ ხანის დამწერლობის კლასიკური ნორმებისაგან⁴⁵. ერთი შეხედვით, მეტად არაბუნებრივად უნდა გამოიყურებოდეს, როგორც ქტიტოროები, რომელთა ინიციტივითა და სახსრებებით უნდა აგებული იყო ტაძარი, თავიანთი ანონიმური პორტრეტების გარდა არც ერთ საქტიტორო წარწერას არ

⁴⁰ Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 115—117.

Brosset, *Explication de diverses Inscriptions Géorgiennes, etc Mémoires de L'Acad, des sciences de S. Pbg.* VI—e serie, t. IV, 1840: p. 410 et pl. IX, №34; მისივე, *Rapports sur un Voyage archéologique*, VI, 1848, p. 21—22;

А. Н. Муравьев, *Грузия и Армения*, СПб., 1848, т. III, гв. 106., *Материалы по археологии Кавказа*, Москва, 1894, гв. 152, рис. 141.

შელიქეთბეგი, ძველი სომხური ქრესტომატია ლექსიკონითურთ, ნაკეთი პირველი, თბილისი, 1920, გვ. 112.

⁴² პ. რ. თ. ა. ბუღაძემ ჩვენი თხოვნით ატენის სომხური სამშენებლო წარწერის პალეოგრაფიული ხასიათის ძიება აწარმოვა. მეკლევარის აზრით, აღნიშნული წარწერა X საუკუნეზე ადრეულად არ შეიძლება მივჩნიოთ. იხ. გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონის რელიეფი (დავით გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტი), საპკოთა ხელოვნება, № 9, 1965, გვ. 66—71.

⁴³ Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 148.

⁴⁴ შ. აშირანაშვილი, *ქართული ხელოვნების ისტორია*, 1944, გვ. 178. წარწერა მხოლოდ ესტამპის გაკეთების დროს იქნა შემჩნეული 1937 წელს.

⁴⁵ Г. Н. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრ.*, გვ. 161, ნ.ხ. 18.

ათავსებენ, მაშინ, როცა არქიტექტორი თოდოსაკი
საკმაოდ დიდი ზომის⁴⁶ სომხური მთავრულით გვა-
უწყებს მის მიერ ჩატარებული სამუშაოს შესახებ,
სადაც ვკითხულობთ:

ჩ:სს ჩიჩიუსაჲ ჯიხილ სირაიხ სხსღს[მინუს]

ქ: მე, თოდოსაკი, მაშენებელი (ამ) წმიდა ტაძრისა.

ფეოდალურ საქართველოში ტაძრის ფასადებზე საქტიტორო წარწერათა მოთავსება მკაცრად იყო რეგლამენტირებული. ასეთი ხასიათის წარწერის ტაძარზე მოთავსება, გარდა ფეოდალთა საქტიტორო ღვაწლისა, უპირველეს ყოვლისა, მათ უფლებებზე მიუთითებდა. ამიტომაც, ბუნებრივია, ამის უფლება მხოლოდ უმაღლესი ხელისუფლების მატარებელ პირებს უნდა ჰქონოდათ. ეს ფორმა ფაქტიურად მისი უფლებების შემომტკიცებასა და იურიდიულად გაფორმებასაც წარმოადგენდა. თუ გავითვალისწინებთ ფეოდალური იერარქიის მკაცრად დადგენილ ნორმებს, მაშინ ატენის სიონის მშენებელი არქიტექტორის წარწერა მხოლოდ გვიანი ხანის, ტაძრის აღდგენით-შეკეთების სამუშაოთა მაუწყებლად უნდა მივიჩნიოთ და არა ტაძრის თავდაპირველი მშენებლობისა. თოდოსაკის წარწერის შინაარსი თავისთავად არ მეტყველებს მის პირველ ამშენებელზე. აკად. ნ. ბერძენიშვილის გამოკვლევით, ტერმინი „ამშენება“, „ამშენებელი“ ზოგჯერ ახლის აგებას, ხოლო ზოგჯერ მხოლოდ გალავნებას, განახლებასა და რესტავრაციას გულისხმობდა⁴⁷.

ჩვენ მიერ ხსენებული მასალის ურთიერთშეჯერებამ გვანჩვენა, რომ ატენის სიონის ის რელიეფი, რომელზეც დავით გარეჯელის ცხოვრების ერთ-ერთი სიუჟეტია წარმოდგენილი, არ წარმოადგენს ამ თემის ასახვის პირველ ცდას. ძველი ეხმპურება IX — X საუკუნეთა საქართველოს პოლიტიკურ-კულტურულ ცხოვრებაში მომხდარ ძვრებს და ამდენად პასუხობს კიდევ ეპოქის მოთხოვნილებებს. აღნიშნული რელიეფი დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემის უკვე განვითარებულ სახეს გვაძლევს, რომლის შესრულების დრო X საუკუნის ახლო ხანით უნდა განისაზღვროს; რადგანაც ეს თემა პირველად 983 წ. მონახტლობაში გვხვდება (უდაბნო), შესაძლოა მივიჩნიეთ ჩელიეფის ქვედა ქრონოლოგიურ მიჯნად ეს წელი დავდოთ, ხოლო ზედა ქრონოლოგიურ საზღვრად XI ს. დასაწყისი ვიგულებით. რელიეფის სტილისტური ნიშნები და იკონოგრაფია აღნიშნული ქრონოლოგიის აქეთ გადმოწევის საშუალებას არ გვაძლევს. ამგვარად, ატენის სიონის რელიეფი 983 წ. შემდგომი დროით, X ს. მიწურულით უნდა დათარიღდეს.

ამ რელიეფის ავტორი თოდოსაკი იგივე პიროვნებაა, რომელიც დღემდე სამეცნიერო ლიტერატურით ატენის სიონის მშენებლად ითვლებოდა. ამიტომ მისი მიჩნევა VII ს. პირველ ნახევარში აგებული ტაძრის ავტორად — არქიტექტორად საფუძველს მოკლებულია. თოდოსაკი და გრიგოლი შემდგომი ხანის სარესტავრაციო-აღდგენით სამუშაოთა შემსრულებლად უნდა მივიჩნიოთ. ამავ დროს შესრულებული ჩანს ატენის სიონის რელიეფთა ერთი ნაწილი და მათ შორის ჩვენ მიერ განხილული რელიეფიც.

⁴⁶ ასოთა ხაზულაო სიმაღლე 13—14 სმ-ია.

⁴⁷ ნ. ბერძენიშვილი, მცხეთის საბუთი XI საუკუნისა, საქართველოს მუზეუმის მოამბე, ტ. VI, თბილისი, 1931, გვ. 282—283.

8. ეკლესია მოწამეთას მოხატულობა

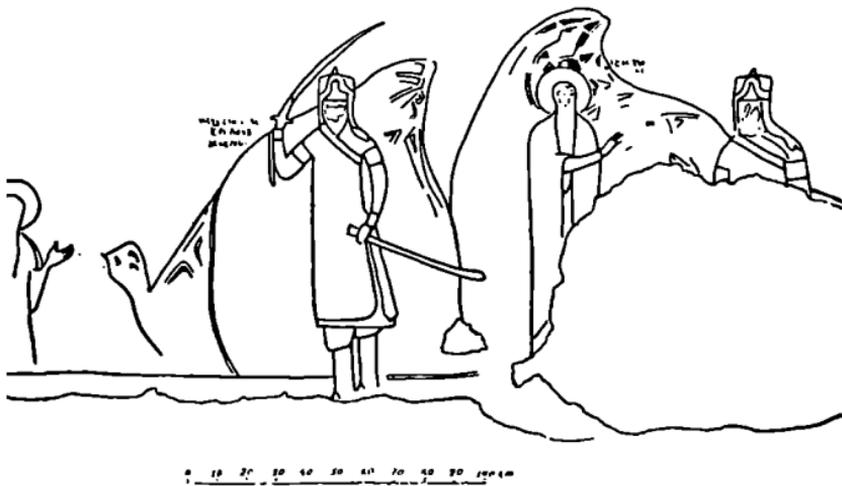
ეკლესია ნაკვეთი პატარა ზომის ეკლესია მოწამეთა დავით გარეჯის მრავალმთის იმავე მასივშია გამოკვეთილი, რომელშიც უდაბნოს მონასტრის კომპლექსებია განლაგებული (ტაბ. III, 2). ამ უკანასკნელისაგან დასავლეთის მიმართულებით, დაახლოებით სამასიოდე მეტრის დაშორებით, მთის თხემის ოდნავ შემადღებულ მასივში გამოუკვეთიათ პატარა სამლოცველო. მის სამხრეთით, ერთადერთი კარის წინ გვიან ხანაში კახეთის მეფის არჩილის (1661 — 1675) თაოსნობით აგურით ნაშენი კარიბჭე მიუშენებიათ (ტაბ. XVII). მოწამეთა საკმაოდ პატარა ზომის დაბალ სათავსოს წარმოადგენს, რაც გეგმაში თითქმის კვადრატს უახლოვდება. ეკლესიის აღმოსავლეთის კედელი უაფსიდა და სიბრტყითაა გაფორმებული. მის შუა ნაწილზე გვიან ხანაში ფლუთილი ქვის არცთუ ისე წესიერი წყობით ნაგები ტრაპეზი გაუმართავთ. ჩრდილოეთის კედლის მთელ სიგრძეზე საშუალოდ 130 — 140 სმ სიმაღლის კედელია აღმართული, რაც სარკოფაგის ფორმისმაგვარი ნაგებობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მასში ამჟამად წამებულ ბერთა ძელები აწყვია. ეკლესიის საკმაოდ დაბალი ქერი ბრტყელია.

მხატვრობა სწორედ ამ პატარა ზომის ეკლესიის კედლებსა და ქერზეა დაკული. ქერის ცენტრალურ ნაწილზე გამოსახულია „ქერის ამაღლება“. მხატვრობა დაზიანებულია, გაირჩევა მედალიონში ჩასმული ქვარი და ანგელოზთა მხოლოდ მცირე ფრაგმენტები, რომლებიც ქვარს ამაღლებენ. ქერის ოთხივე კუთხეში მედალიონებში მახარებელთა მეკრდამდე გამოსახულებებია, ხელში გახსნილი სახარებებით და, ტრადიციულად, სახით აღმოსავლეთისაკენ არიან მიმართულნი. მხატვარი ქერს აქაც გუმბათიანი ეკლესიისათვის შესაფერის სქემით მოხატავს, ისევე, როგორც ამას უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეში ვხვდებით (მეორე პერიოდის მოხატულობა).

აღმოსავლეთის კედელზე მთელი ტანით წარმოდგენილი არიან იოანე ოქროპირი, ბასილ დიდი და გრიგოლ ღვთისმეტყველი. დასავლეთის კედელზე მოთავსებულია დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ორი სიუჟეტი (სურ. 18, ტაბ. XVIII, XIX, 2), ხოლო ჩრდილოეთის კედლის მთელი სიბრტყე დათმობილი აქვს მოწამე ბერთა წამების სცენას (ტაბ. XIX, 1).

დასავლეთის კედელზე კომპოზიციის მარცხენა მხარე, რომელიც დავით გარეჯელის ერთ-ერთ სასწაულს ასახავს, თითქმის მთლიანად ჩამორეცხილია. გაირჩევა დავით გარეჯელის შარავანდის მკრთალი კონტური, თავის მოხატულობის ერთი ნაწილი, ყავისფერი გრძელი კონუსისებური წვერი, მოსახამის მოწითალო ფერი და გამოსახულების ფონად გამოყენებული მცირე ზომის გამოქვაბულის მარჯვენა ნაწილი, რომლის სიღრმე ყავისფერი საღებავით ყოფილა აღნიშნული (სურ. 18). დავით გარეჯელი მუხლმოყრილია /1/

მარჯვნივ მიბრუნებით. ხელები წინ ჰქონია გაწვდილი, რომელთაგან გაირჩევა მხოლოდ მარცხენა ხელის მკრთალი კვალი. დავით გარეჯელის წინ კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე, მთელი ტანით en face წარმოდგენილია ხმალშემართული საერო პირი (ბუბაქარი), რომელსაც წითელი სკარამანგი მოსავს. მისი ბაჭები და გულისპირი თეთრი ქობითაა გაწყობილი, ზედა სამოსის კალთა გვერდზეა ჩაჭრილი, ქვევიდან მოჩანს თეთრი ქვედა „ფესუელი“ სამოსი. აცვია მონაცრისფრო შარვალი და მოგვები. მარცხენა ხელით ხმლის სწორი ქარქაშა უჭირავს¹. ორივე მკლავი თეთრი პატივით (ბაზუბანდი) აქვს შემკული. ახურავს მალალი თეთრი ქუდი, რომელზეც პატივას აღმნიშვნელი წითელი ქსოვი-



სურ. 18. დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობა, დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ თემათა სქემა.

ლი აქვს შემოხვეული. ქუდის ზედა ნაწილის სიბრტყე დაბოლოებულია კონუსისებური მცირე ზომის თეთრი წვეტით². საერო პირი შუახნისაა. სახე შემოსილი აქვს ყავისფერი მოკლე წვერით. მის უკან აღმართულია მომწვანო მთის მალალი მასივი, რომელიც მუქი მწვანე კონტურითაა შემოხაზული. მთა ქვედა ნაწილში ოდნავ ვიწროვდება და მისი ფუძე, დაახლოებით გამოსახულების ფეხის შუა ნაწილის დონეზე, სწორხაზოვნად მიემართება. მთის ზედა ნაწილი დამუშავებულია მოშავო-მონაცრისფრო შტრიხებით. კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე აღმართული კლდის ყვითივით მასივი, რომელზეც მცირე ზომის გამოქვაბულის ერთი ნაწილი მოჩანს, მწვანე მთის მარცხენა კალთაზეა მიდგმული. ბუბაქარის შემართული ხელიდან მარცხნივ მოჩანს მეტად გაბაცებული წარწერის ერთი ნაწილი (ტაბ. XVIII).

მეორე კომპოზიცია დასავლეთის კედლის ჩრდილოეთის მონაკვეთზეა

¹ იქნება შთაბეჭდილება, რომ ბუბაქარს მოხრილი ხმალი უჭირავს. ეს ფაქტიურად იმითაა გამოწვეული, რომ ხმალი გამოსახულია კედლის სიბრტყის ზედა მონაკვეთზე და ქვარის ერთ ნაწილზე. არასწორი სიბრტყეს გამოუწვევია მისი დეფორმაცია. მხატვარს რომ სწორი ხმალი უნდა გამოეხატა იქდანაც ჩანს, რომ ბუბაქარს მეორე ხელში სწორი ქარქაშა უჭირავს.

² ბუბაქარის ქუდის მსგავს იკონოგრაფულ სახეს ვხვდებით ვარქიის მთავარი ეკლესიის მხატვრობაში.

მოთავსებული (ტაბ. XIX, 2). დავით გარეჯელი გამოსახულა კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე ბუბაქარის მიმართ კურთხევით გაწვდილი მარჯვენა ხელით. გამოსახულება მოთავსებულია წაწვეტებული ფორმის მთის მასივის ყვეთელ ფონზე, მთის ზედა ნაწილი დამუშავებულია მოშავო ფერის სამკუთხედებით და ტეხილი ხაზებით. სამკუთხედებს გარშემო ამავე ფერის წერტილოვანი შემოუყვება. კლდის დამრეც ფრიალო მასივს მხატვარი გამოსახავს სამკუთხედებით და ტეხილი ხაზებით, რომელთა შორის მოქცეულ სიბრტყეს მოვარდისფრო ტონით ანათებს.

დავით გარეჯელის სახე დაზიანებულია, ჩანს ყვეთელი შარავანდით შემკული თავის მკრთალი მოხაზულობა, ყვეისფერი გრძელი წვერი წყლამდე წვდება, შემოსილია ყვეთელი, გრძელი მოსასხამით, რომლის შიგნით მოჩანს მონაცრისფრო კაბის ერთი ნაწილი.

დავით გარეჯელის წინა კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე, ბუბაქარია გამოსახული $\frac{3}{4}$ მარცხნივ მობრუნებით, ხელები დავითის მიმართ აქვს გაწვდილი ვეღრების ნიშნად. ამ ნაწილის ბათქაშის ჩამოვარდნის გამო, ბუბაქარის მხოლოდ მკერდამდე გამოსახულებადა დარჩენილა. გაირჩევა მარჯვენა ხელის მტევნის ერთი ნაწილიც.

ბუბაქარი ისეთივე ქობით გაწყობილი წითელი კაბით და მალაღი ქუდით არის გამოსახული, როგორც წინა კომპოზიციაში აღწერიეთ. გამოსახულება ნაწილობრივ დავით გარეჯელის უკან აღმართული მთის ფონზეა წარმოდგენილი. მთის წვერის დონეზე, მის მარჯვნივ სუსტად გაირჩევა ღია ყვეისფერო შესრულებული ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. ჩვენ მხოლოდ მისი პირველი სტრიქონის დასაწყისის გარჩევა მოვახერხეთ, სადაც იკითხება: [ს]ქ... დას 444... ესე არს ბუბაქარ (სურ. 19 11).

გასული საუკუნის ორმოციან წლებში აღნიშნული კომპოზიციები ზოგადად აღწერა ა. მუხრანელი, რომლის მიითებით, აქ წარმოდგენილი პირი უდაბნოს მიდამოთა მფლობელი, რუსთავის ერისთავი, წარმართ ბუბაქარია³.

სამეცნიერო ლიტერატურაში მოწამეთას კედლის მხატვრობის თარიღის შესახებ აზრთა სხვადასხვაობა არ არსებობს. აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით, აღნიშნული მხატვრობა ხასიათდება უდაბნოს მთავარი ეკლესიისა და საოსტიგნეს კედლის მხატვრობის ფერადოვნებისა და მომხატველს ხელის მსგავსებით. ამ უკანასკნელის მხატვრობის შესრულებას დროს კი მკვლევარი XI საუკუნით განსაზღვრავს⁴.

აკად. შ. ამირანაშვილი განიხილავს მოწამეთას კედლის მხატვრობას და დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ შესატყვის ტექსტთან შეპირისპირებით არკვევს, რომ ჩვენ მიერ აღწერილ კომპოზიციათა სიუჟეტები დავით გარეჯელის მიერ ბუბაქარის ხელის ვახშობისა და ვანკურნების სასწაულებს ასახავს. მკვლევარი კედლის მხატვრობის შესრულების თარიღად მიიჩნევს XI ს. და აღნიშნავს, რომ იგი მკვეთრად განსხვავდება უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობისაგან სტილითა და შესრულების მანერით⁵.

ყველა მონაცემის მიხედვით, პირველ კომპოზიციაში ასახულია დავით გარეჯელის ის პოპულარული სასწაული, რომლის მიხედვით წმიდანმა წარმართი დასაჯა და ხელი „განუხმელა“. „ცხოვრებაში“ ეს სასწაული ასეა აღწერილი: „...და დღესა ერთსა ესრეთ რაჲ ილოცვიდა იგი, მოვიდა ბარბაროზი ვინმე

³ А. Н. Муравьев, Грузия и Армения, I, СПб., 1848, гл. 85.

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 1948, гл. 95-80.

⁵ Ш. Я. Ампранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, 1957, гл. 50.

ენა მოხრილი ხაზი ბუნის ზედა ნაწილზეა მოთავსებული. მსგავს კონფიგურაციას ვხვდებით IX — X საუკუნეების დამწერლობაში.

პირველ სტრიქონზე წარწერის დასაწყისი ჩამორეცხილია. დარჩენილი მხოლოდ რამდენიმე ასო, რომელსაც შემდეგნაირად კითხულობთ: ხხცჲს ႠႠ [შ]...ზს „კაკაბს ცით [მოფრენი]ლს“, ან „მოელენილს“, რაც კარგად უნდა შეეფერებოდეს კომპოზიციის სიუჟეტს — დავით გარეჯელის მიერ ბუბაქარისაგან დევნილი კაკაბის შეფარებას.

მეორე სტრიქონის ერთ ნაწილი უკეთაა დატული, სადაც კითხულობთ: **ჲ: 𐌸 𐌹 𐌺 𐌻** (ხ წნ დთ ელ). ამ ქარაგმების გახსნა შემდეგნაირად შეძელით: „ხოლო წმიდამან დავით კულადა“. ქარაგმის შემდეგ ასოს ბუნის ნაწილია, რის შემდეგაც ლაკუნია, კიდრე ბუბაქარის ზეალმართულ მკლავამდე.

მესამე სტრიქონზე დარჩენილ ასოებს **𐌸 𐌹 𐌺 𐌻** (მნ ყორწნდ) ვკითხულობთ: „მან ყო რწმენად“.

საყურადღებოა წარწერის შინაარსისა და კომპოზიციის სიუჟეტის ურთიერთშედალება. როგორც კომპოზიციის აღწერის შედეგად ჩანს, აქ დავით გარეჯელის მიერ ბუბაქარის ხელის „განკმელების“ სასწაული უნდა იყოს წარმოდგენილი, მაგრამ წარწერის წაკითხვამ გვაჩვენა, რომ ეს სიუჟეტი კი არ ეხება დავითის სასწაულის ერთ კონკრეტულ თემას, არამედ მას ასახავს მთლიანად, მის განვითარებაში. ამაზე კარგად უნდა მიუთითებდეს წარწერის მესამე სტრიქონი, რომელიც, ფაქტიურად, აქ წარმოდგენილი ტექსტას დასასრულია. „მან ყო რწმენად“, რაც ბუბაქარის მიმართ არის ნათქვამი, უნდა მიუთითებდეს არა ხელის „განკმელების“ სასწაულის შედეგად ქრისტიანული სარწმუნოების აღიარებას, არამედ აქ მომხდარ სასწაულთა მთელი ციკლის შედეგად „ბარბაროზის“ მიერ ქრისტიანობის რწმენას.

ერთი მხრივ, შესაძლოა წარწერაში ხელის „განკმელების“ შედეგად ბუბაქარის მიერ დავითის სარწმუნოების სიძლიერის შეგნებისა და ამ რელოგიის რწმუნების შესახებ ყოფილიყო მითითება. ამ მოსაზრების უარსაყოფად შეგვიძლია მივუთითოთ შემდეგზე: წარწერის კონტექსტით კარგად უნდა ჩანდეს, რომ „კაკაბს ცით მოელენილს“ შეიფარებს დავით გარეჯელი და ბუბაქარს დასჯის „ველის განკმელებით“, როგორც ეს კედლის მხატვრობაზეა ასახული. ვფიქრობთ, შემდეგ უნდა ყოფილიყო მოთხრობილი დავით გარეჯელის მიერ ბუბაქარის ხელის განკურნების სასწაულის შესახებ. ამაზე უნდა მიუთითებდეს ტექსტის შემდეგი ადგილი: „ხოლო წმიდამან დავით კულადა“. რაც „განკმელებული“ ხელის „კულადა აღდგენას“, განკურნებას უნდა გულისხმობდეს და, როგორც მესამე სტრიქონი გვაუწყებს, ამის შემდეგ „მან (ბუბაქარმა. გ. ა.) ყო რწმენად“ ქრისტიანული რელიგია.

დავით აღამაშენებლის თხზულებაში „გალობანი სინანულიანი“ ჩვენს ყურადღებას იქცევს ტექსტის ერთი ნაწილი, რომელიც ერთგვარ დახმარებას გვიწევს განსახილველი წარწერის მეორე სტრიქონის ფრაგმენტის აღდგენაში. ვიმოწმებთ ტექსტის ამ ნაწილს: „ვინაჲთგან აღსარებით გრძნობაჲ და შეკრებაჲ იწყო ძუალი ძუალსა თანა და ნაწევარი ნაწევარსა და განკმელთა მოჰბერა სული კულადა-გებისაჲ“⁹. აქ ჩვენს ყურადღებას იქცევს შემდეგი ფორმა — განკმელთა“, ე. ი. გამხმართა, ხმელთა კვლავ აღდგენა, „კულადა-გებაჲ“.

ხელის განკურნებასთან დაკავშირებულ მსგავს გამოთქმას ვხვდებით მათეს სახარებაში: „... და პოვა მუნ კაცი ერთი რომელსა ჳელი განკმელ ეღვა,

⁹ გალობანი სინანულიანი, ძე. ქართ. ლიტ. ქრესტ., ტ. 1, 1946, გვ. 376.

ჰკითხავენ მას და ეტყობენ: უკეთეს ჯერ არს შაბათს კურნება?... მაშინ ჰრქვა იესო კაცსა მას: განირთხ ჳელი შენი და მან განირთხა ჳელი და კუალად მოეგო ცოცხალი, ვითარცა ერთი იგი¹⁰.”

გარდა იმისა, რომ ბუბაქარის ხელის „განჯმელების“ კომპოზიციაში სწორედ ამ სასწაულთან დაკავშირებულ სიუჟეტთან გვაქვს საქმე, ჩვენ მიერ განსახილველი წარწერის მეორე სტრაქონზე გვხვდება მათეს სახარებიდან და დავით აღმაშენებლის თხზულებიდან ციტირებული ადგილის შესატყვისი ფორმა — „წმიდამან დავით კუალად“, რაც მოგვაგონებს ზემოთ აღნიშნულ „კუალად გებას“ ანუ „განჯმელის“ განკურნებას. თუ გავითვალისწინებთ სიუჟეტის ხასიათს, შესაძლო უნდა იყოს მეორე სტრაქონის ამ ნაწილას შემდეგი წაკითხვა: „წმიდამან დავით კუალად აგო“. წარწერის ბოლო ნაწილზე კარგად გაიჩნევა ასოს ბუნე, რომლის C (ა) დ აღდგენა შესაძლოდ მიგვაჩნია.

როგორც წარწერის მესამე სტრაქონზეა მითითებული, ბუბაქარმა „განჯმელი“ ხელის“ „კუალად-გების“ შემდეგ „ყო რწმენად“ იმ ღმერთის სასწაულებრივი ძალა, რომლის მიმართ ლოცულობდა დავით გარეჯელი. მესამე სტრაქონზე დარჩენილი ტექსტის წინ დასაშვებია ბუბაქარის სახელი ვაჟარაუდოთ. „ცხოვრების“ ტექსტში ბუბაქარი სწირ შემთხვევაში „ბარბაროზად“ იხსენიება. ამგვარი უტრირება მისი რელიგიური მრწამსის ქრისტიანული რელიგიის ძლიერების წარმოჩენისათვის უნდა ყოფილიყო გამიზნული. არ არის გამორიცხული, რომ მესამე სტრაქონის ამ ნახევარზე ყოფილიყო სიტყვა: ბარბაროზი“ (რასაც პირობითად ვუშვებთ), მაშინ აღნიშნული წარწერის სამივე სტრაქონის ბოლო ნაწილი შემდეგნაირად წარმოგვიდგება:

1. ...**ԿԻԿԿԸ ԸԴԸ** [Խ[ԱՓԻԻ]ՆՏ

2... **Է: ԲԻ ԾԳ ԿԾ[ԸԴԸ]**

3... [ԿԿԿԸ] ԾԻ ԿԸ ԽԲԻ[Ծ]

1... კ(ა)კაბს ცით მ[ოფრენი]ლს

2... ხ(ოლო) წ(მიდამან) დ(ავით) კ(უალად) [აგო]

3... [ბარბაროზმან] მ(ან) ყო რწ(მენ)(ა)დ.

წარწერა, ფრაგმენტულობის მიუხედავად, მაინც საყურადღებო ცნობას გვაწვდის აქ წარმოდგენილი თემის გასარკვევად. კომპოზიციაში სასწაულის ორი მხარე — ხელის „განჯმელება“ და შემდეგ მისი განკურნება „კუალად-გება“ ყოფილა გაერთიანებული.

დავით გარეჯელის მიერ ბუბაქარის ხელის განკურნების, ანუ „კუალად-გების“ შესახებ „ცხოვრებაში“ მოთხრობილია: ბუბაქარმა ხელის „განჯმელების“ შემდეგ „... გულისკმა-ყო ბარბაროზმან მან უკეთურებაჲ თვისი და გარდაჰჳდა ჰუნესა და დავარდა ფერჯთა თანა ბერისათა და ცრემლით ევედრებოდა, რამთა მიუტეოს ცთომილებაჲ იგი მისი“¹¹.

დავით გარეჯელი ღმერთს ევედრება ბუბაქარის ხელის განკურნებისთვის. რის შედეგადაც „...მიყო ჳელი მისი წმიდაჲ და შეახო რაჲ, მეყუსეულად განიკურნა შეწევნითა ღმრთისაჲთა“¹².

როგორც ჩვენ მიერ ციტირებული ტექსტიდან ჩანს, მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობაში წარმოდგენილი სიუჟეტები კარგად მისდევს დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ X ს. ე. წ. არქეტიპულ რედაქციას. ტექსტიდან ირკვევა, რომ

¹⁰ მათე (12, 10 — 13).

¹¹ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955. გვ. 170.

¹² იქვე, გვ. 171.

დავით გარეჯელს ცხენზე ამხედრებული ბუბაქარისათვის „განუქმელებია“ ხელი, ხოლო დავითის მიმართ ბუბაქარის ვედრებას დროს მითათებულოა, რომ ბუბაქარი „გარდაქდა ჰუნესა“. ზემოთ აღნიშნულ კომპოზიციაში კი ბუბაქარი მხედრის სამოსით ფეხზე მდგომია გამოსახული. ეს გარემოებაც მხარს უჭერს ჩვენს მოსაზრებას იმის შესახებ, რომ კომპოზიციაში ორი თემაა გაერთიანებული. ამავე დროს ჩანს, რომ მხატვრობის წყარო ლიტერატურული ძეგლი — „ცხოვრება“.

აკად. შ. ამირანაშვილის მოსაზრებით, მეორე კომპოზიციაში ასახულია დავითის მიერ ბუბაქარის ხელის განკურნება¹³. ასეთი განმარტება, ერთი შეხედვით, ექვს არ უნდა იწვევდეს, მაგრამ ჩვენ მიერ განხილულმა წარწერამ გაარკვია, რომ პირველ კომპოზიციაში „სასწაულის ორი მხარეა გაერთიანებული, რაც უნდა გამორიცხავდეს მეორე კომპოზიციაში ბუბაქარის ხელის განკურნების თემის ვარაუდს. „ცხოვრებაში“ დავითისა და ბუბაქარის ურთიერთობის შესახებ შემდეგი ძირითადი მომენტებია აღწერილი: ზემოთ აღწერილი სასწაულის შემდეგ, ბუბაქარმა „ვითარცა იხილა ღრდებულებმა ომრთისაჲ“, შეევედრა დავით გარეჯელს, რათა მისი ძე „კოქლი ორითავე ფერკითა“ განუკურნოს. სავსებით ცხადია, რომ მხატვარი, რომელიც წინა კომპოზიციაში ორ მეტად მნიშვნელოვან თემას აერთიანებს, ასეთ ნომენტზე საგანგებოდ არ შეჩერდებოდა. ამაზე ისიც უნდა მიუთითებდეს, რომ „ცხოვრების“ მიხედვით, ბუბაქარი დავით გარეჯელს ძის განკურნებას სთხოვს, ხელის სასწაულდგირიად „განქმელებისა“ და მისი კვლავ განკურნების შექვევ, ე. ი. იმავე ადგილას, სადაც უნდა მომხდარიყო მათი პირველი შეხედრა და ზემოთ აღნიშნული სასწაულები. მეორე კომპოზიციაში კი დავით გარეჯელი მთის მაღალე ყვითელი მასივის ფონზეა წარმოდგენილი. აქ სულ სხვა გარემოში მიმდინარეობს მოქმედება, ვიდრე პირველ კომპოზიციაში.

შემდეგ „ცხოვრებაში“ აღწერილია ბუბაქარის ძის განკურნების სასწაული, რის შედეგად ბუბაქარს მისი „სახლეულითურთ“ გაღაუწყვეტა გაქრისტიანება. ბუბაქარი კვლავ ეწვევა დავითს, ამჯერად ძეგბითურთ და სანოვაგით დატვირთულ. „...და ვითარცა განთენა, აჰკიდა სავედართა ფრიად ზაქმარს. პური და ღვინო, თევზი და ხილი მრავალ-ფერი და წარვიდა მამისა დავითისსა. და თანა ჰყვა ძეცა იგი განკურნებულსა. და ორნი ძენი სხუანი. და ვითარცა მიიწივნეს იგი(ნი) ადგილსა მას მოკსენებულსა. და ვითარცა ბერი ვერ იხილა, შეუძნ[და] ფრიად და ჰრქუა მონასა, რამათა იძიოს იგი. და ვითარცა შთავიდეს ქუემო კერძო, ძოვეს იგი სხუასა თანა“¹⁴.

არც ის ვარაუდი გამოგვადგება, რომ აღნიშნულ კომპოზიციაში დავითის მიერ ბუბაქარის „მოქცევისა“ და „ნათლისცემის“ სცენა დაეინახოთ, რადგან „ცხოვრებაში“ ხაზგასმით არის მითითებული, რომ დავითი ბუბაქარს აგზავნის ღვათთ გარეჯის უღაბნოს ერთ-ერთ სამონასტრო განშტოების, დოდოს რქის წინამძღვართან დოდოსთან ნათელსაცემად. თან ატანს ლუკიანეს და აბარებს: „...რამათა თანა წარაყოლოს მდღელი, რამათა ნათელ-სცეს ბუბაქარს და ყოველთა სახლეულთა მისთა“¹⁵.

თუ იმავე გავითვალისწინებთ, რომ მოწამეთა ეკლესიის მომხატველი ერთგვარ მიდრეკილებას ამჟღავნებს თემათა გაერთიანება-განზოგადობისადმი, მაშინ საეარაუდოა, მეორე კომპოზიციაში ასახული ყოფილიყო დავით გა-

¹³ Ш. Я. Амнранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 51.

¹⁴ „ისრულ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 173.

¹⁵ იქვე, გვ. 174.

რეჯელისა და ბუბაქარის ურთიერთობის სხვა მნიშვნელოვანი მომენტი. კერძოდ, ბუბაქარის საქტიტორო ღვაწლი, რაც „ცხორების“ მიხედვით გამოხატულია სამონასტრო მეურნეობის კეთილმოწყობითა და კვლევში ეკლესიათა და სათავსოთა გამოკვეთით: „და ვითარცა ნათელს-ილო ბუბაქარ, კულად მოვიდა წინაშე წმიდისა დავითისსა შილი იგი ნათლისაჲ. და თანა მიატანნა სათხარნი და მუშაენი და შეუქმნა ეკლესიაჲ სალოცველად ძმათა“¹⁶.

ყურადღებამ იქცევს მოწამეთა ეკლესიის დასაულებელ კედელზე დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ სიუჟეტთა განაწილებას და კოლორატის თავისებურებას. კომპოზიცია მოჩარჩოების გარეშეა წარმოდგენილი. ცალკეულ კომპოზიციათა დამოუკიდებლად არსებობა მინიშნებულია ამა თუ იმ სიუჟეტის პერსონაჟთა მოთავსებით იმ მთის მასივის აღნიშვნელ ფონზე, სადაც მოქმედებს მიმდინარეობს. აღსანიშნავია, რომ ორივე კომპოზიციის პერსონაჟების გამოსახულებები განსხვავებული ფერადონებთა და წერის სხვადასხვაგვარი მანერით ხასიათდებიან. როგორც მოსალოდნელი იყო, აღნიშნულ კომპოზიციებში დავით გარეჯელის ფაგურა უნდა ყოფილიყო დომინირებული, ფაქტიურად კი ბუბაქარის გამოსახულება წარმოადგენს კომპოზიციის მძლავრ აქცენტს (ტაბ. XVIII). ასეთი მხატვრული მიზანდასახულობა თითქოს ერთგვარ სიახლოვეს ამკლავებს „უღაბნოს“ მთავარი ეკლესიის 983 წ. მხატვრობასთან, სადაც სასწაულზეა გადატანილი მთელი ყურადღება. თუმცა ამით დავით გარეჯელის გამოსახულება სრულიად არ იკარგება, არ იჩქმალება. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, სასწაულიდან ხდება აღქმა, შეცნობა მისი შემოქმედლისა და ეს ორი ურთიერთკავშირში მყოფი მომენტიც მისი პიროვნების ჩვენებას ისახავს მიზნად.

ამის საპირისპიროდ, მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობაში დავითი პატარა მასშტაბშია გამოსახული (სურ. 18, ტაბ. XIX, 2) და სრულიად იჩრდილება ბუბაქარის მონუმენტური ფერადოვანი ფიგურის გვერდით. ბუბაქარის სხეულის პროპორციები, მისი გამოსახვის ხერხები დავითის ფიგურის გამოსახვის მხატვრული კონცეფციის საპირისპიროა. ამ უკანასკნელში თითქოს შეიმჩნევა მინიატურისათვის დამახასიათებელი ელემენტები—გამოსახულების ცალკეული დეტალი, რაც კარგად მოჩანს წვერის უწვრილესი შტრიხებით დამუშავებაში, აშინ, როცა ბუბაქარის ფიგურა მკაცრ მონუმენტურ სტილშია გადაწყვეტილი.

დავით გარეჯელის იკონოგრაფიის განვითარებას თვალი რომ გვაყოლოთ, ცალკეულ ცვლილებას შევამჩნევთ: უღაბნოს მთავარი ეკლესიის საღიაკნეს პირველი ფენის კედლის მხატვრობაში (IX საუკუნე) დავით გარეჯელი ხასიათდება მოკლე წვერით, რომელიც მხოლოდ ყელოს არეს ფარავს. თავი, სხეულის პროპორციის მიმართ, ოდნავ დიდია. მოსასხამი ფარავს ტანის მხოლოდ ერთ ნაწილს. თმები მხრებზე ეფინება, თავზე მალალი ქუდი ახურავს. ან აქვს შარავანდი (ტაბ. XXVIII, 1—5). იმავე მონასტრის მთავარი ეკლესიის 983 წ. მხატვრობაში დავით გარეჯელს წვერი მკერდამდე ეფინება, უქუდოა, თავზე ადგას შარავანდი. წითელი მოსასხამის კალთები მკლავებზე ეფინება, ქვეშ მოჩანს ყვითელი კაბა. თავი სხეულის მიმართ პროპორციულია (ტაბ. XXVIII, 6, 7, 9).

უღაბნოს მონასტრის საოსტიგნეს პირველი ფენის კედლის მხატვრობაში (X საუკუნის მეორე ნახ.)¹⁷ დავითი მკერდამდე დაფენილი წვერითაა გამოსახული (ტაბ. XXVIII, 8).

¹⁶ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1955, გვ. 174.

¹⁷ Ш. Я. Амيرانашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 47.

ბერთუნის სატრაპეზოში გამოსახული დავითი (XIII საუკუნე)¹⁴ ასევე გრძელი წვერითა წარმოდგენილი (ტაბ. XXVIII, 12). ხარების ეკლესიაში თითქმის წელამდე აღწეეს დავითის წვერის სიგრძე, რომელიც მუშავდება ერთმანეთთან ახლოს მიჯრილი წერილი შავი შტრიხებით. წვერის დამუშავების ეს ტექნიკური ხერხი ერთგვარად მოგვაგონებს მინიატიურის ტექნიკას (ტაბ. XXVIII, 15). ხარების ეკლესიის კედლის მხატვრობა XIII ს. მეორე ნახევრით, დაახლოებით 1280-იანი წლებით თარიღდება¹⁵.

გარეგის უღაბნოს ლავრაში, იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიის ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახული დავითი გრძელი, წელამდე დაფენილი წვერით არის გამოსახული. მოსასხამი სხეულს თითქმის მთლიანად ფარავს (ტაბ. XXVIII, 16), კედლის მხატვრობა შესრულებულია XVII საუკუნეში, 1652 წელს.

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების მუზეუმის ფონდის S № 3269 ხელნაწერის მინიატიურაშიც დავით გარეჯელი ხასიათდება წელამდე დაფენილი გრძელი წვერით (ტაბ. XXVIII, 17).

მოწამეთა ეკლესიის კედელზე წარმოდგენილი დავით გარეჯელის მომხატველი ერთგვარად იცავს მინიატიურისათვის დამახასიათებელ სტილსა და ტექნიკურ წესებს. დავით გარეჯელის თავის მოხაზულობა, რომელიც ბუბაქარის თავთან შედარებით, მკირე ზომისაა, თვით სხეულის პროპორციათა მიმართაც პატარად გამოიყურება. საკმაოდ გრძელი, წელამდე დაფენილი წვერი იკონოგრაფიულად მსგავსებას ამქაენებს უღაბნოს ხარების ეკლესიაში წარმოდგენილ დავით გარეჯელთან (ტაბ. XXVIII 15). რაც შეეხება ბუბაქარს, ამ მხრივ არ ვაგვანია ანალოგიური მასალა, გარდა გვიანი XVIII — XIX საუკუნეების ნიმუშებისა (ტაბ. XXVIII, 44—47), რომლებიც ამ შემთხვევაში შესაძარბელად არ გამოგვადგება. დავით გარეჯელისაგან განსხვავებით, ბუბაქარის ფიგურა ხასიათდება წერის ფართო მანერით, ღია ლოკალური ფერადოვანი ვამით, რომელიც შესრულებით და კოლორიტით ახლოს დგას უღაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის 983 წ. კედლის მხატვრობასთან. ერთ კომპოზიციაში ორი განსხვავებული მხატვრული ამოცანა, ფერწერული და გრაფიკული გამოსახვის სხვადასხვაობა ერთგვარ გაუგებრობას იწვევს. ასევე სხვადასხვა მხატვრული მანერითაა შესრულებული დავითისა და ბუბაქარის გამოსახულებათა უკან აღმართული მთები. პირველ კომპოზიციაში ბუბაქარის ფონად გამოყენებული მთა შემოხაზულია მუქი მწვანე კონტურით, მისი რელიეფი მოშავო ფერის ხაზებით მუშავდება. მწვანე მთის ფერდს მარცხნივ შვიდროვ ეკერის ყვითელი მთის მასივი, რომლის ფონზე მუხლმოყრბილი დავით გარეჯელია გამოსახული. ბუბაქარის ფონად გამოყენებული მწვანე მთისგან განსხვავებით, ყვითელი მთა სხვა მხატვრული ხერხით მუშავდება. მწვანე მთაზე აღნიშნული შავი შტრიხების გრძელი ხაზები მკვეთრად უპირისპირდება ყვითელი კედლის შავი სამკუთხედებით დამუშავებას და მოვარდისფრო განათებას.

კომპოზიციის საერთო ფერადოვანი ვამა დარღვეულია მისი ცალკეული მონაკვეთის სხვადასხვა ძალის ფერადოვნებით. ბუბაქარის ლოკალური ფერებით ნაწერი კოლორიტული გამოსახულება მკვეთრად უპირისპირდება დავით გარეჯელის სულ სხვა ხასიათის ფერადოვნებას. დავით გარეჯელის ფიგურა

¹⁴ შ. ა. მირიანაშვილი, ბერთუნის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობა, „ილიონი“, 1922, გვ. 32—41.

¹⁵ Г. Н. Сырцова, Иосиф, д. 74, 75.

თუმცა მონუმენტურობის ერთგვარ პრეტენზიასაც აცხადებს, მაგრამ მისი გამოსახვის ხერხები და ფერწერული ამოცანები სრულიად აშკარად განსხვავდება ბუბაქარის გამოსახვის მხატვრული ამოცანებისაგან.

ანალოგიური მდგომარეობაა კომპოზიციის ფონად გამოყენებული მეთხის მხატვრულ გადაწყვეტაშიც. მწვანე მთის კონფიგურაცია, მისი ლოკალური ფერი, როგორც მძლეორად მოქმედი მხატვრული ფაქტორი, საპირისპირო მიმართებაშია ყვითელი მთის მასივის კოლორიტთან და გამოსახვის ხერხებთან. გარდა მათი ფერადონების ურთიერთდაპირისპირებისა, ყვითელი მთები არაორგანულად ებმის მწვანე მთას. ადგილზე დაკვირვებამ ცხადყო, რომ მწვანე მთის მარცხენა კალთაზე გადაბმული კლდის ყვითელი მასივი, რომელშიც მცირე ზომის გამოქვაბულია გამოსახული, ეკუთვნის კედლის მხატვრობის ზედა, შედარებით გვიანი დროის ფენას. მისი ერთი ნაწილი ფარავს მწვანე მთის კალთის თავდაპირველი კონტურის მცირე ნაწილს.

ყვითელი მთის მასივი, რომელიც შედარებით გვიანი ხანის ნაწარმოებად მიგვაჩნია, თავისი ფორმით, წერის ტექნიკითა და მანერით, ახლოს დგას ამავე ეკლესიის ჩრდილოეთის კედელზე გამოსახული „მოწამე ბერთა დასის“ ფონად აღმართული მთების გრაფიკულად გამოსახვისა და წერის მანერასთან (ტაბ. XIX, 1). მარცხენა ნაწილზე აღმართული მწვანე მთის ფონზე მთელი ტანით გამოსახულია „წმ. მოწამეთა“ ერთი ჯგუფი. მათგან მარჯვნივ მუხლმოყრილი მოწამე ბერია, რომლის უკან დგას ხმალშემართული მხედარი. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი მეომართა ჯგუფს ეთმობა. მათ წინ მდგომი მეთაური მიუთითებს ბერებისაკენ. კომპოზიციის ორივე მხარეს მთებია გამოსახული. სიუჟეტის თხრობით ენა, კომპოზიციის აგების ხერხები, თემის გადაწყვეტისადმი თავისებური მიდგომა მოკლებულია მონუმენტური მხატვრობისათვის დამახასიათებელ გამომსახველობას და ქარბად შეიცავს მინიატიურისათვის დამახასიათებელ ელემენტებს.

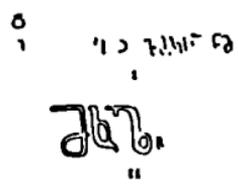
დავით გარეჯელის ფონად გამოყენებული ყვითელი მთების მასივის მსგავსად, „წმიდა მოწამეთა დასის“ სცენის ფონზე აღმართული კლდეები მუშავდება მოვარდისფრო განათებასთან შავი სამკუთხედების დაპირისპირებით.

„წამებულ ბერთა დარბევის“ კომპოზიციამში მთები სიმეტრიულადაა განაწილებული, მარცხნივ მწვანე და მარჯვნივ ყვითელი ფერის მთებია აღმართული. შედარებით მცირე ზომის ყვითელი მთაა გამოსახული კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილზე. მწვანე მთა თავისი ლოკალური ფერადონებით გამოირჩევა ამ თემის პეიზაჟის კოლორიტისაგან. მისი ფერი, დამუშავება თითქმის პირველ კომპოზიციამში ბუბაქარის ფონად გამოყენებული მთის კოლორიტისა და გრაფიკული გამოსახვის იდენტურია.

ადგილზე დაკვირვებამ, წამებულ ბერთა სახის არეში იქ, სადაც საღებავია ჩამოცენილი, გამოავლინა მწვანე ფერის ქვედა ფენა, რაც თითქოს მწვანე მთის მეორად გამოყენებაზე უნდა მიგვიითებდეს. გარდა ამისა, მწვანე ტონი, ე. ი. ძირითადი ფენის მხატვრობის ქვედა ფენა მორჩანს კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე მახვილშემართული მეომრის წინ დასასჯელად მუხლმოყრილი ბერის სამოსში. წამებულ ბერთა ჩაცმულობა სტილისტურად ახლოს დგას ამავე ეკლესიაში გამოსახული დავით გარეჯელის ჩაცმულობასთან.

ჩრდალოეთის კედლის მხატვრობაში ორი ფენის არსებობაზე კარგად მითითებებს წამებულ ბერთა დამსჯელი რაზმის მეთაურის ზეაწეული ხელის დონეზე არსებული ასომთავრული წარწერის ერთი ფრაგმენტი, რომელიც ზედა ფენის დაზიანების შედეგად გამოჩენილა და ეკუთვნის მხატვრობის ქვედა

ფენას. აქ კარგად გაირჩევა შემდეგი ასოები: .F...L...ხO.47N .., სადაც თითქოს უნდა იკითხებოდეს: „... ლუკიანე“ (სურ. 20, 1). ეს ასოები შედარებით პატარა ზომისაა, ვიდრე აქვე გამოსახული დავით გარეჯელის ცხოვრების სიუჟეტებთან არსებული წარწერების ასოები. „წამებულ ბერთა დასჯის“ კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე შეიმჩნევა ანთომავრული წარწერის მცირე ფრაგმენტი, რომელიც ამ შემთხვევაში მიეკუთვნება კედლის მხატვრობის მეორე — ზედა ფენას (სურ. 20, 11). ასოები ზომით და პალეოგრაფიული თავისებურებით სრულიად განსხვავდება ჩვენ მიერ განხილული კედლის მხატვრობის წარწერებისაგან. გაირჩევა მხოლოდ სამი ასო შხზ სადაც ეკითხულობთ „მ[ო]კლ[ა]“, რაც კარგად უნდა შეეფერებოდეს აქ წარმოდგენილი კომპოზიციის შინაარსს. ასოები საკმაოდ მოზრდილია და, დამწერლობის თვალსაზრისით, შედარებით მოგვიანო ხანისაა.



სურ. 20. დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესია. ფრესკული წარწერები.

ჩვენ მიერ ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა მონაცემის გათვალისწინების შედეგად, მოწამეთა ეკლესიის დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე მოთავსებული მხატვრობის ფენათა თანმიმდევრობა შემდეგნაირად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: დასავლეთის კედლის მთელ სიბრტყეზე მოთავსებული დავით გარეჯელისა და ბუბაქარის ურთიერთობის ამსახველი კომპოზიციების ერთი ნაწილი გადაწერილი უნდა ჩანდეს შედარებით გვიან ხანაში, ექრძოდ, დროის იმ მონაკვეთში, როცა „მოწამე ბერთა დასჯის“ სცენა გამოუსახავთ.

ჩრდილოეთის კედლებზე გადაწერილი ჩანს დავით გარეჯელის ორივე გამოსახულება, მათ უკან აღმართული კედლის ყვითელი მასივი, რომელიც სრულ მსგავსებას ამქლავნებს „მოწამე ბერთა დასჯის“ კომპოზიციის ყვითელი მთების გამოსახვის სტილთან და მანერასთან. ბუბაქარის ორივე გამოსახულება და მწვანე მთა უნდა მიეკუთვნოს კედლის მხატვრობის ძირითად ფენას. თუმცა ბუბაქარის გამოსახულების ქვედა ნაწილზე (პირველი კომპოზიცია) უნდა ჩანდეს მეორე რიგის მხატვრობის შემსრულებლის ხელი (რომელსაც დაზიანებული ქვედა ნაწილი გაუცხოველბია). მონაცისფრო ფონი, რომელზეც წარმოდგენილია დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ორივე კომპოზიცია, ჩანს, ასევე გვიან გადაუწერიათ. ამაზე კარგად მიუთითებს აქ არსებულ ასომთავრულ წარწერათა „სტრატიგრაფია“, რომელიც მის ქვეშ მოხვედრილია. ფონის ქვეშ მკრთალად მოჩანს ასოთა ცალკეული მოხაზულობა. გარდა ამისა, მეორე კომპოზიციასზე არსებული წარწერის ერთი ნაწილი (სადაც ბუბაქარის სახელი იკითხება) დავით გარეჯელის უკან აღმართული კედლის ყვითელი მასივის ქვეშ შედის. ეს კარგად უნდა მიუთითებდეს ფენათა ურთიერთდამოკიდებულებას.

ჩრდილოეთის კედლის მხატვრობის „მოწამე ბერთა დასჯის“ ქვედა ფენაზე გამოვლენილი ასომთავრული წარწერა, რომელშიც დავით გარეჯელის ერთ-ერთი მოწადის — ლუკიანეს სახელი იკითხება, უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ აქაც დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტი უნდა ყოფილიყო მოთავსებული. ვფიქრობთ, მეორე ფენის კედლის მხატვრობის შემსრულებელს უცვლელად დაუტოვებია მწვანე მთის მასივი, რომელიც ფერით და შესრულების მანერით ბუბაქარის უკან აღმართულ მწვანე მთას აგავს.

მხატვრობის პირველი ფენა კოლორითით ახლოს დგას უღაბნოს მონასტ-

რის მთავარი ეკლესიის კედლის მხატვრობასთან. მოწამეთა ეკლესიის ძირითადი ფენის მხატვრობა სტილისტურად ახლოს დგას XI საუკუნის მხატვრულ ძეგლებთან. ამდენად, სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული მისი მოხატვის თარიღი, XI საუკუნე, ჩვენში ეჭვს არ იწვევს.

მოწამეთა დასკვის კომპოზიციის აგებაში ჩანს მინიატიურისათვის დამახასიათებელი ელემენტები. კედლის მხატვრობა, რომელიც ამ შემთხვევაში მეორე ფენად არის წარმოდგენილი, ახლოს დგას XII — XIII საუკუნეების მხატვრობის სტილთან. ამდენად, აქ გამოსახული კომპოზიცია არ შეიძლება მიჩნეულ იქნას 1616 წელს შაჰ-აბას I მიერ დავით გარეჯის უდაბნოს ბერთა დარბევის ამსახველ ბიუტეტად. მხატვრობაში ასახული დარბევის სცენა სელჯუკების შემოსევის უნდა ასახავდეს, ამდენად მხატვრობაც ამ პერიოდის ახლო ხანებს მიეკუთვნება. ეკლესიის სახელი „მოწამეთა“ შედარებით გვიან ხანაში უნდა შერქმეოდა.

როგორც ზემოთაც იყო აღნიშნული, დავით გარეჯელისა და ბუბაქარის ურთიერთობის ამსახველი სიუჟეტები, მხოლოდ მოწამეთა ეკლესიის კედლის მხატვრობაზეა წარმოდგენილი. თუ რით უნდა ყოფილიყო გაპირობებული განმარტოებულ პატარა ეკლესიაში მხატვრობის თემატიკის ასეთი შერჩევა, გარკვეულად რაიმეს თქმა ძნელდება. ერთი კი ცხადია, რომ აღნიშნულ სიუჟეტთა აქ გამოსახვა შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო.

როგორც ბუბაქარის ხელის „განკმელების“ კომპოზიციის აღწერის დროს შევხებთ, მუხლმოყრილი დავით გარეჯელი მლოცველის პოზით წარმოდგენილია მცირე ზომის გამოქვაბულის ფონზე. მლოცველი დავითი დადასტურებულია უდაბნოს მთავარი ეკლესიის საღიაკენეს თავდაპირველ მხატვრობაშიც (სურ. 4, ტაბ. VI, 3).

დავითის სარიტუალო ადგილის შესახებ გარეჯელის „ცხოვრებაში“ ჩანს შემდეგი მითითება: „... ხოლო წმიდა მამა დავით დღითი-ღღე განვიდის პარებათა კლდეთასა და მარტოა მყუდროებით აღასრულებდა წმიდათა ლოცვათა და ოფლთა და ცრემლთა ნაკადულითა რწყვიდა უდაბნოთა მათ“²⁰.

ჩვენს ყურადღებას იქცევს „პარების“ მიმართება „ცხოვრების“ ტექსტში ნახმარ ტერმინთან „ქუბათან“, „პარები“ ამ შემთხვევაში უნდა გულისხმობდეს იმ ბუნებრივ გამოქვაბულს, სადაც „ცხოვრების“ მიხედვით უდაბნოში პირველად მოსვლის დროს შეუფარებიათ თავი დავითსა და ლუკიანეს („პოვეს პარები რამე კლდისაჲ, რომელსა ქუეშე დაივანეს“), რადგან „ცხოვრების“ ტექსტის მიხედვით, ბუნებრივ გამოქვაბულის აღმნიშვნელ ტერმინს „პარებს“, „ქუბაბი“ სცელის ჭერ კლდე „ვეშაპის დაწვის სასწაულიდან“, ე. ი. ამ დროისათვის უკვე უნდა მომხდარიყო კლდის ნაწილობრივად ათვისება. ყოველ შემთხვევაში, დავითისა და ლუკიანეს საღვამო უკვე გამოკვეთილია და მას „ქუბაბი“ ეწოდება, იმ პარებისაგან განსხვავებით, რომელშიც „ვეშაპი“ ბინადრობს. აგრეთვე, სასწაულით მოვლენილ ირმებსაც „პარებსში“ ათავსებენ. ამ კონტექსტში მოცემული სიტყვა („განვიდის პარებათა კლდეთასა“) უნდა გულისხმობდეს, ერთი მხრივ, ბუნებრივ „ნაპარლათა“ და „პარებათა“ ერთობლიობას და, მეორე მხრივ დავით გარეჯელის ძირითადი სამონასტრო ცენტრიდან, ლავრიდან დაშორებასაც.

დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ მეტაფრასულ რედაქციაში მითითებულია დავითის სალოცავი ადგილის მდებარეობა: „ხოლო დღესა ერთსა აღვიდოდა რაჲ ნეტარი (დავითი. გ. ა.) თავსა მის მთისასა, სადა იგი მკვდრ იყვნეს ძმანი,

²⁰ „ასურელ მოღაწეთა...“, 1955, გვ. 167, 168.

ჩვეულებისამებრ დადგა იგი კელ-განწყობით ლოცვად²¹. როგორც ირკვევა, დავით გარეჯელი მთის თავზე აღიოდა ლოცვის შესასრულებლად.

გასათვალისწინებელია „ცხოვრების“ ერთი ცნობაც: დავით გარეჯელის სიოცოლემივე მის მიერ დაარსებულ ლავრაში „ძმების“ მომრავლება გამზდარა ახალი სამონასტრო განშტოების — დოდოს რჯის შექმნის ერთ-ერთი მიზეზი. ეს ცნობა ლავრის გვიწროდ დასახლების ფაქტზე მიგვიითითებს, ხოლო დავით გარეჯელის მიერ ლოცვის მართოდ, მყუდროდ აღსრულება, გარდა ასკეტური რიტუალის თავისებურებისა, „ძმებით“ მომრავლებული ლავრიდან მლოცველი დავითის დაშორებაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. ამ მხრივ საყურადღებო ცნობას გვაძლევს „ცხოვრება“: როდესაც დავით გარეჯელი „დღესა ერთსა ესრეთ რაჲ ილოცვიდა“, ამ ადგილს მოსულა „ბარბაროზი ვინმე ნათესავით ადგილთაგან რუმსთაისათა“ — ბუბაქარი. „ცხოვრებაში“ გარკვევით არის მითითებული, რომ ბუბაქარი აქ მხოლოდ მლოცველ დავითს შეხვედრია, დავითი კი დაშორებული უნდა ყოფილიყო ლავრიდან, რადგან უდაბურ ადგილზე მართოდ მლოცველი წმიდანის ხილვით გაოცებული ბუბაქარი დავითს შემდეგი სიტყვით მიმართავს: „ვინაჲ არს აქა მზრდელი და ნუგეშინის — მცემელი შენი?“ ცხადია, ბუბაქარს ლავრის კლდეში ნაკვეთი სენაკები და „ძმათა სიმრავლე“ არ დაუნახავს. ამაზე კარგად მიუთითებს „ცხოვრებაში“ დატული შემდეგი ცნობა: როდესაც ბუბაქარი, დავით გარეჯელის მიერ უდაბნოში მოხდენილი სასწაულებისა და მისი კოჭლი ძის სრულიად განკურნების შემდეგ, არწმუნებს ქრისტიანული რელიგიის სიძლიერეს, მეორედ ეწვევა დავითს, ამჯერად სამივე ძით და სანოვაგით დატვირთული სახედრებით. ამის შესახებ „ცხოვრება“ შემდეგს გვაუწყებს: „...ვითარცა მოწიენეს იგი(ნი) ადგილსა მას მოქსენებულსა. და ვითარცა ბერი ვერ იხილა, შეუძნ[და] ფრიად და ჰრქუა მონასსა, რაჲთა იძიოს იგი. და ვითარცა შთავიდეს ქუემო კერძო, პოვეს იგი სხუასა თანა, მოვიდეს და აუწყეს მას“²².

მაშასადამე, ბუბაქარს იმ ადგილზე ეგულებოდა დავითი, სადაც უწინ მოხდებოდა მათი შეხვედრა, მაგრამ რაკი იქ ვეღარ უნახავს, საქმენლად „მონა“ გაუგზავნია, რომელიც „შთავიდეს ქუემო კერძო“, სადაც შეხვედრია კიდევ დავითს. ქვემოთ ლავრა მხოლოდ იმ მასივიდან შეიძლება ვივარაუდოთ, სადაც უდაბნოს მონასტრის სამონასტრო კომპლექსები და თვით მოწამეთა ეკლესიაა გამოკვეთილი. ცხადია, ბუბაქარს არაფერი უნდა სცოდნოდა ლავრის არსებობის შესახებ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, აღარ უნდა დაეწყო დავით გარეჯელის ადგილსამყოფელის ძებნა.

როგორც ზემოთ იყო განხილული, უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღაიკენჯი კედლის მხატვრობის პირველ ფენაზე ქარაფოვანი კლდის წინ აღმართული ჭერის წინაშე მლოცველი დავითია გამოსახული (სურ. 4). მხატვარი მონუმენტალისტისტიკის დამახასიათებელი პირობითობით გადმოგვცემს დავით გარეჯელის სამლოცველო ადგილს — კლდის მაღალ ქარაფოვან მასივს. მის წინ ჭერის გამოსახვით ხაზგასმულია წმიდა მეუღაბნოეს ლოცვის აღსრულების ადგილი. როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დავით გარეჯელის სალოცავი ადგილი გამოსახულია მოწამეთა ეკლესიაში „ბუბაქარის ხელის განჯელებინ“ კომპოზიციაში. აქ დავითი წარმოდგენილია მცირე ზომის გამოკვეთულის ფონზე. მხატვროს ამგვარი ინტერპრეტაცია გვაგონებს „ცხოვრების“ ტექსტის მითითებას იმ „პარეხთა“ შესახებ, რომლის მიმართაც „განვიდის“ დავითი ლოცვის „მართამ მყუდროებით“ შესასრულებლად.

²¹ „ასურელ მოღვაწეთა...“, 1953, გვ. 168.

²² იქვე, გვ. 173.

ანგარიშგასაწევი უნდა იყოს ისიც, რომ დავით გარეჯელისა და ბუბაქარის ურთიერთობის ამსახველი სიუჟეტები მხოლოდ მოწამეთა ეკლესიის კედლის მხატვრობაშია წარმოდგენილი. ბარბაროზის ქრისტიანად მოქცევის დიდმნიშვნელოვანი ფაქტის მიუხედავად, ამ სიუჟეტის გამოსახვა მხოლოდ მოწამეთას პატარა ეკლესიაში მიუჩნევიათ მიზანშეწონილად. შესაძლოა, ასეთი არჩევანი გაპირობებული ყოფილიყო ამ მცირე ეკლესიის საკრალური მნიშვნელობით. მართლაც, ჩვენ მიერ ჩამოთვლილი ყველა მონაცემის გათვალისწინებით თითქოს შესაძლებელი ჩანს ასეთი ვარაუდის დაშვება. ამაზე უნდა მიუთითებდეს: დავით გარეჯელის „მარტოიჲ მყუდროებით“ ლოცვა მაღალი მთის თავზე, რომელიც იმდენად ყოფილა დაშორებული ლავრის მონასტრისაგან, რომ სანადიროდ მოსულ ბუბაქარს ვერ უხილავს ძმათა სენაკები და სხვა ნაგებობანი. ამ მხრივ მოწამეთა ეკლესიის მდებარეობა კარგად უნდა შეეფერებოდეს „ცხოვრებაში“ მითითებულ დავითის სალოცავ ადგილს; დავით გარეჯელისა და ბუბაქარის შეხვედრის შედეგად მომხდარ „სასწაულთა“ ამსახველი სიუჟეტების არსებობა მხოლოდ მოწამეთა ეკლესიის კედლის მხატვრობაში; მოწამეთა ეკლესიის არქიტექტურული ფორმები და მისი უაფსილოდ გაფორმება, რაც ადრეული ხანისათვისაა დამახასიათებელი; ამ ეკლესიის მთის თხემზე არსებობა, რაც ერთგვარად მოგვაგონებს ამავე ეკლესიაში მოთავსებული კედლის მხატვრობაში მითითებული დავითის სალოცავი ადგილის, მცირე ზომის გამოქვაბულის კონფიგურაციას.

ასეთი ვარაუდის შემთხვევაში, დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ მეტაფრასული რედაქციის მითითება, რომ დავითი „აღვიდოდა ... თავსა მის მთისასა, სადა იგი მკვდრ იყვნეს ძმანი“ შემდეგნაირად უნდა იქნას გაგებული: XII საუკუნეში, როდესაც იწერება დავით გარეჯელის „ცხოვრების“ მეტაფრასული რედაქცია, ლავრის წინამძღოლის, „სულთა მწყემსისა“ ონოფრეს მიერ, უდაბნოს მონასტრის ეკლესიათა და სათავსოთა ძირითადი ნაწილის გამოკვეთა დამთავრებულია. მათი გამოკვეთის ქრონოლოგიური ქვედა საზღვარი VIII — IX საუკუნეების ახლო ხანებით განისაზღვრება. როგორც ჩანს, მეტაფრასის ავტორი უდაბნოს სამონასტრო კომპლექსებს მიიჩნევს ადრეული ხანის მოწამეთა ეკლესიის სინქრონულად.

4. ბერძნების საბრაპეზო

ბერძნები დავით გარეჯის მრავალმთის ერთ-ერთ სამონასტრო განშტოებას წარმოადგენს. იგი მდებარეობს ლავრის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, მისგან საშუალოდ შეილი-რვა კმ. დაშორებით¹. მონასტერი მთლიანად კლდეშია გამოკვეთილი. ძირითადი ნაგებობანი ღვთისმშობლის სახელობის მთავარი ეკლესიის ირგვლივაა თავმოყრილი. მთავარ ეკლესიაში დაცულია XIII საუკუნის კედლის მხატვრობის შესანიშნავი ნიმუში (ტაბ. IV, 1). ამავე ხანას განეკუთვნება სატრაპეზოს კედლის მხატვრობაც², რომლის თემატიკაში ჩართულია დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ერთი სიუჟეტი (ტაბ. XXI — XXIV).

ბერძნების სატრაპეზო საკმაოდ ფართო ნაგებობას წარმოადგენს (ტაბ. XXI, 2). მისი კედლები და ჰერი მთლიანად ყოფილა მოხატული. აღმოსავლეთის კედელში გამოკვეთილ მიცირე ზომის ნიშაში „ვედრების“ კომპოზიციაა გამოსახული. მიცხოვრის ორივე მხარეს ტრადიციულად მარცხნივ ღვთისმშობელი და მარჯვნივ იოანე ნათლისმცემელი ღვანან ვედრების პოზაში, ხოლო ნიშას ორივე მხარეს კედლის სიბრტყეზე მოთავსებულია ორი მთავარანგელოზი. ამ კომპოზიციიდან მარცხნივ წარმოდგენილია „საიდუმლო სერობა“, მარჯვნივ — დავით გარეჯელი და ლუკიანე. ეს უკანასკნელი ერთ-ერთ ირემს წველის (სურ. 21, ტაბ. XXII).

ჩრდილოეთის კედლის ცენტრალურ ნაწილზე გამოკვეთილია წინამძღვრის ნიშა. მისი გვერდითი კედლები დეკორაციული ორნამენტითაა დაფარული. ნიშას შეგნითა სიბრტყეზე ორი ანგელოზია გამოსახული, მათ ზეაწვდილი ხელებით მედალიონში ჩასმული ჭვარი უჭირავთ. ნიშას სიბრტყეზე მედალიონში გამოსახულია ევმანუელი, დაბლა დეკორაციულ მედალიონში ლომია მოთავსებული. წინამძღვრის ნიშას ზემოთ, კედლის უდიდეს მონაკვეთზე წარმოდგენილია დიდი ზომის კომპოზიცია „5000 კაცის განძღობა ხუთი პური და ორი თევზით“ (ტაბ. XXI, 2, XXIV, 1). დასავლეთის კედლის ნაწილზე კი „ქორწილი გალილეის კანაში“ (ტაბ. XXIII, 2). ამავე კედლის სამხრეთის სიბრტყეზე გამოსახულია „ქრისტე და სამართელი ქალი“ წარწერით — ჭურღმული იაკობისი (ტაბ. XXIV, 2). კომპოზიციები მოჩარჩოების გარეშე კედლის სიბრტყეზე ცალკეულ მხატვრულ აქცენტებად არის განლაგებული. ისინი ერთმანეთისაგან საკმაო მანძილით არიან დაშორებული, რომელთა შორის კედლის მოუხატავი სიბრტყეა დარჩენილი. ასეთი „ექსპოზიციით“ თითოეული თემა სრულიად დამოუკიდებლად იკითხება³.

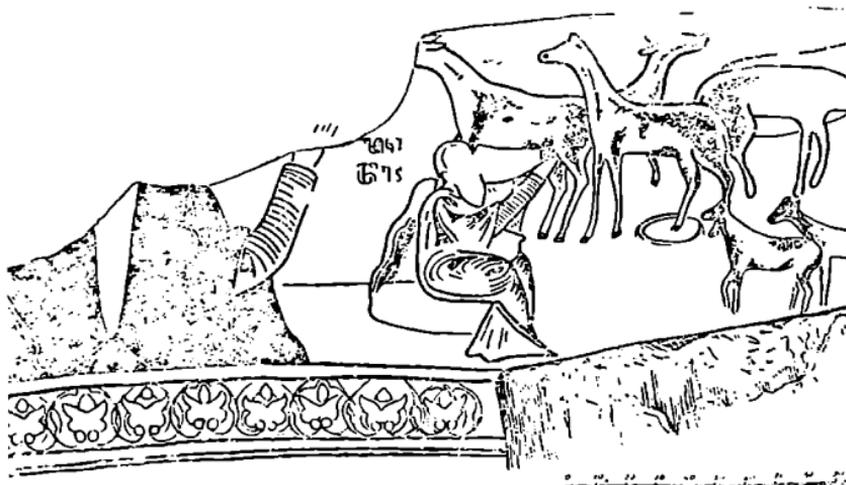
¹ ბერძნები აქამად აზერბაიჯანის სსრ ტერიტორიაში შედის.

² შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 32—41.

Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 57—83.

³ სატრაპეზოს მოხატულობის თემატიკის შერჩევა განსხვავდება ეკლესიათა მოხატულობის რეპერტუარიდან. სატრაპეზოში, ძირითადად, ტრაპეზთან დაკავშირებული სასწაულებია ასახული. კომპოზიციათა კედლებზე ასეთი სახის განაწილება, რაც ადრეული ხანის მოხატულობათა ნიმუშებს ახასიათებს, მხოლოდ ძველი ტრადიციების გათვალისწინების მაჩვენებელი უნდა იყოს.

კომპოზიცია, რომელიც დავით გარეჯელის ცხოვრების ერთ-ერთ სასწაულს ასახავს, საკმაოდ დაზიანებულია, განსაკუთრებით მისი ზედა ნაწილი. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს დავით გარეჯელი წარმოდგენილია ორანტაში (ტაბ. XXII). გამოსახულების ძირითადი ნაწილი დაზიანებულია, გაირჩევა მარცხენა ხელი და მარჯვენა ხელის მხოლოდ მცირე ნაწილი. დავით გარეჯელი წელამდეა გამოსახული. შემოსილია მოიისფრო სამონაზვნო კაბითა და შავი მოსასხამით. სახიდან დარჩენილია გრძელი, ბოლოწაწვეტებული წვერის მხოლოდ ქვედა ნაწილი. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე ირმების ჯგუფია გამოსახული. $\frac{1}{3}$ მარცხნივ მიბრუნებით მჯდომარედ გამოსახული ლუკიანე ერთ-ერთ ირემს წველის. ლუკიანე შემოსილია მოიისფრო-მონაცრისფრო მოსასხამითა და ყავისფერი კაბით. კალთაში უდგას მოსაწველი ჭურჭელი. კომპოზიციის ფონზე გამოსახულია მთის ტეხილი მასივი მასში გამოკვეთილი გამოკვეთული. ლუკიანეს მახლობლად მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა ორ სტრიქონად, სადაც კარგად იკითხება ზღ. ნ. 1251 (ლუკიანე). ბერთუბნელი მხატვარი იმეორებს უღაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის 983 წლის მხატვრობის ძირითად იკონოგრაფიულ სქემას. ბერთუბნის მხატვრობაში გამოსახუ-



სურ. 21. დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა. „ლუკიანე წველის ირმებს“.

ლი დავით გარეჯელის ფიგურა, მიუხედავად მისი დიდი ზომებისა, არ შეიძლება მივიჩნიოთ დამოუკიდებელ „პორტრეტად“. დავითი, რომელიც ლოცვით თუ ვედრებითაა წარმოდგენილი, უშუალო კავშირში ჩანს იმ თემასთან, სადაც მის მიერ მოხდენილი სასწაულია ასახული. ეს მხარს უჭერს ჩვენს დაკვირვებას, რომ უღაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობაში, სადაც ანალოგიური თემაა ასახული, მარჯვნივ დავით გარეჯელი უნდა ყოფილიყო გამოსახული ლოცვის პოზაში და არა ვეშაბი, როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია მიჩნეული⁴ (სურ. 11, ტაბ. X).

ბერთუბნის მხატვარმა თავისებურად გადაწყვიტა ამოცანა. კომპოზიციის

⁴ Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, 1959. გვ. 49.

მარცხენა ნაწილზე ათავსებს დავით გარეჯელის გამოსახულებას. კომპოზიციის საერთო აღნაგობისა და მისი პროპორციებისათვის ერთგვარად შეუფერებელი დიდი მასშტაბით გამოსახული დავით გარეჯელი რეპრეზენტატულობით ხასიათდება. მისი დომინირება კომპოზიციაში კოლორიტითაა ხაზგასმული. შავი მოსასხამი, რომელიც ღია ტონის ფონზე მკაფიოდ გამოიკვეთება. მთელი კომპოზიციის ფერადოვნებაში მძლავრ აქცენტს წარმოადგენს. კომპოზიციის ძირითად ნაწილზე ირმების მეტად პლასტიკური მხატვრული ჯგუფია მოთავსებული. აქ გამოჩნდა მხატვრის ინდივიდუალობა, მისი ნატიფი გემოვნაობა. ირმების ჯგუფი წმინდა დეკორაციული თვალსაზრისითაა გაგებული მხატვრის მიერ. ეს მედაუნდება როგორც მათი პლასტიკური ფორმების, ისე ფერწერული ამოცანების დეკორაციულ გააზრებაში. აქ არ არის ისეთი მკაცრი რიტმი, როგორიც უღაბნოს 983 წ. მხატვრობის ამავე თემაში გვხვდება. ბერთუბანში ეს მხარე იქნეს წმინდა დეკორაციულ ხასიათს. უღაბნოს 983 წ. მხატვრობის ამავე თემის კომპოზიციისაგან განსხვავებით, ბერთუბნელ მხატვარს შემდეგი ცვლილებანი შეაქვს: ლუკიანეს სახით მარჯვნივ გასწავლა. მისი წინარე ხანის იკონოგრაფიული სქემების წინააღმდეგ (უღაბნო, ატენის სიონის რელიეფი), სადაც, როგორც წესი, ლუკიანე მარცხნივ მიბრუნებული გამოისახებოდა. ბერთუბნის იკონოგრაფიული სქემა, როგორც ჩანს, საფუძვლად დაედო მომდევნო ხანის ნაწარმოებებს. მართლაც, გვიანი ხანის ნიმუშებში, სადაც ეს თემა აისახებოდა, ლუკიანე ყველგან წარმოუგენლია მარჯვნივ მიბრუნებით.

ბერთუბნელ მხატვარს ცვლილებები შეაქვს ირმებს იკონოგრაფიაშიც. ლუკიანე მის წინაშე მორჩილად მდგარ ირემს წველის, მაგრამ მხატვარს კომპოზიციის მარტივად გადაწყვეტა არ აკმაყოფილებს. ამ ირმის საპირისპირო მიმართულებით, მის უკანა პლანზე აყენებს მეორე ირემს ისე, რომ მისი ტანის დიდი ნაწილი ლუკიანეს წინაშე მდგომი ირმით იფარება. მოჩანს მეორე ირმის მხოლოდ ზეაწეული ყელი. მესამე ირემს მხატვარი წინა პლანზე აყენებს სახით მარცხნივ მიმართულს, მისი ყელი — მარჯვნივ მიმართულ ირმის ყელს გადაჰკვეთს და მეტად მხატვრულ-დეკორაციულ მოტივს ქმნის. ორი ირემი დგას კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილის კიდესთან. ისინი თავდასარილი სძოვენ ბლახს. მათი სხეულის მოქნილი მონახაზი კომპოზიციას ერთგვარად მშვიდაა და დასრულებულ იერს ანიჭებს. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე, დაბლა, ორი ნუკია გამოსახული. ისინი ლუკიანეს მიმართულებით მოძრაობენ. ერთერთი ირმის უკანა ფეხთან გამოსახულია წრიული საგანი, რომელიც ცისფერ-ხაზითაა შემოხაზული. ირმების მუცლის დონიდან დაბლა კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე ოხრით შემოხაზულია ტეხილი კონტური, რომლითაც მხატვარი, ვფიქრობთ, გარეჯის ლანდშაფტს გადმოგვცემს, რაც შეეხება დაბლა გამოსახულ წრიულ საგანს, ჩვენთვის გაუგებარია მისი მნიშვნელობა. შესაძლოა მხატვარს ამით „ვეშაპის“ პარეზი გამოესახა.

ირმების ჯგუფის გამოსახვაში, მის მხატვრულად გააზრებაში მხატვარი ამუშავებდა ამოცანისადმი მეტად ინდივიდუალურ, თავისუფალ მიდგომას. აქ ჯგუფის დეკორაციული ხასიათი მისი ფერწერული ამოცანების თავისებური გადაწყვეტილითაც არის ხაზგასმული. თვალი რომ გავაღვენოთ ბერთუბნის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობის ფერადოვნებას, მისი წერის მანერას, შევანინეთ, რომ აქ დომინირებს მოლურჯო-მოცისფრო ფერადოვანი ვამა, სადაც მხატვრულ აქცენტებად არის განლაგებული ცალკეული დეტალის კონტრასტებზე აგებული ფერადოვანი ლაქები. პერსონაჟთა სახეები ბერთუბნის მაღალკვალიფიციურ მოწინავე მხატვარზე მიგვიითობებს. ეს სახეები რბილი მო-

დელირებითა და ინდივიდუალობით ხასიათდებიან. ბერთუბნის მოხატულობა მართებულად არის მიჩნეული გარეჯის სამხატვრო სკოლის მიღწევათა კულმინაციად. ბერთუბნელი მხატვრის შემოქმედება არა მხოლოდ გვერდით ამოულგება ამ პერიოდის მსოფლიო ხელოვნების მოწინავე ნიმუშებს, რიგ შემთხვევაში მხატვრული შემოქმედების უფრო მაღალ დონესაც გვიჩვენებს.

ჩვენს კომპოზიციაში ირმები მოცისფრო-მონაცრისფრო ფონზეა გამოსახული. მათი მოიხსნელობა-მოყავისფრო სხეულები მძლავრად აქცენტირებულ ლაქებად არის მოთავსებული ცრიატ ნეიტრალურ ფონზე. ირმების სხეულთა მოდელირებაში აღსანიშნავია ლოკალური ფერადოვანი შავი ლაქების ხმარება. მხატვარს მოყავისფრო-მოიხსნელობის ტონი შავ ფერზე ნახევრად მშრალი ფუნჯის მსუბუქი მოსმით გადაჰყავს და სხეულის ფორმას რელიეფურად ძერწავს. ფერთა ასეთი კონტრასტულობა საკმაოდ დიდ ეფექტს ახდენს: მშვიდ მოცისფრო-მონაცრისფრო ფონზე, ირმების მოყავისფრო-მოიხსნელობის პლასტიკური სხეულები, მათი გამომეტყველები შავი ლაქებით აქცენტირება დეკორაციულ გამოსახველობითს ხასიათს ანიჭებს ამ კომპოზიციურ ჯგუფს. მხატვარი კარგად ახერხებს ირმების მხატვრულ-დეკორაციულ ჯგუფში ლუკიანეს ფიგურის ჩართვას. ლუკიანეს გამოსახულებას კომპოზიციის აღნაგობის საერთო დეკორაციული იერი რომ არ დაემძიმებინა, მარჯვენა ნაწილზე, ლუკიანეს ფიგურის გასაწონასწორებლად, ირმის ორ ნუკის ათავსებს. ამით აერთიანებს, კრავს კომპოზიციას, რაც ერთ რკალზე განლაგებულ მხატვრულ-დეკორაციულ ზოლად წარმოგვიდგება. ამ განწყობილებას აძლიერებს კომპოზიციის მარჯვნივ მოთავსებული ორი თავდახრილი ირემი. ასეთი ერთიანობა, მთლიანობა არა ჩანს უდაბნოს მთავარი ეკლესიის ამავე სიუჟეტის ამსახველ კომპოზიციაში. თუ აღნიშნულ მხატვრობაში ერთგვარი გატაცება ჩანს ირმების ფერწერულად შთამბეჭდავ გამოსახვაში და ლუკიანეს ფიგურა საგრძნობლად დაჩრდილულია, ბერთუბნის მხატვარი ლუკიანეს ოსტატურად გამოჰყოფს ირმების ჯგუფიდან და მათთან შეფარდებით ზომიერი მასშტაბით გამოსახავს. შედარებით კარგადაა აგებული ლუკიანეს ფიგურა. მისი სხეულის დაყენება, მოძრაობა, კარგად შეეფერება მის საქმიანობას. თავი ოდნავ მალა აქვს აწეული, ჯდომბა ძალდაუტანებელი, თავისუფალია, კალთაში მოღვეს საწველი ქურჭელი, ქოთანის, რომლის მუხლებზეა მოქცევა სხეულს უცულობის შთაბეჭდილებას უქმნის. ეს შთაბეჭდილება კიდევ უფრო ძლიერდება ღია ფერის ქოთანის შავი შტრიხებისა და ლაქების წილში მოთავსებით, რითაც სამოსის დრაპირებას აღნიშნავს მხატვარი. ასეთი კონტრასტების დაპირისპირებით მოცულობის გადმოცემა, როგორც ირმების მაგალითზე ვნახეთ, მხატვრის საყვარელი ხერხია. მხატვარი ასეთ ლაქებს ცოცხალ აქცენტებად იყენებს მთელ კომპოზიციაში. ლოკალური ლაქა დავით გარეჯელის შავი მოსახსამი, რომლის ფერადოვნების ძალას კარგად გრძნობს მხატვარი. ლუკიანეს ფიგურა განსხვავებული ფერადოვნებით ხასიათდება, იგი დავითისა და ირმების კოლორიტულ ფიგურებს შორის ნათელ ფერადოვან აქცენტადაა მოთავსებული. ლუკიანეს აცვია გრძელი სამონაზვნო კაბა, დრაპირებული შავი ხაზებით, ბრტყელი სამკუთხედების თუ ოვალური ფორმის ლაქებით. სხეულის გამოსახვასა და მის მოდელირებაში სრულიად სხვაგვარი მხატვრული ამოცანები შეინიშნება, რაც განასხვავებს უდაბნოს მთავარი ეკლესიის 983 წლის მოხატულობის ამავე თემის ძალზე პირობითად და სიბრტყობრივად გამოსახული ფიგურებისაგან. ბერთუბნის მხატვარი შტრიხსა და ლაქას კარგად იყენებს სხეულის მოცულობის გადმოსაცემად, მაგრამ, გარდა ამ ამოცანის გადაწყვე-

ტისა, ეს ხერხი წმინდა დეკორაციულ ელემენტად გვევლინება. ლუკიანეს უკან, როგორც აღვნიშნეთ, მთის მასივში გამოკვეთილი გამოქვაბულის სქემატური გამოსახულებაა მოთავსებული, წმიდანის წინ, მისი მარჯვენა ფეხია დაბლა, კონუსისებური ფორმის მთის პირობითად აღმნიშვნელი ყაფისფერი მასივია მოთავსებული. მხატვარი სამკუთხედის ფორმის მთას ისე ათავსებს, რომ მისი ფუძე ლუკიანეს ფიგურას ერთგვარ პერსპექტივას უქმნის. მთის მარცხენა მხარეს, იქ, სადაც შედარებით დამრეცი ხაზია დაშვებული, ფუძის კონტური მოხაზულია ტეხილი ხაზებით, რაც მთის რელიეფის მაჩვენებელი უნდა იყოს. მხატვარი აქაც არ ღალატობს თავის კონცეფციას და გარეჯის მრავალმთის პირობითად გამომსახველ მთას ფერადოვან აქცენტად წარმოვიღვენს.

ბერთუბნის სატრაპეზოს მოხატულობაში შეინიშნება ორი განსხვავებული ხელი, რაც ძირითადად ცალკეული კომპოზიციის ფერწერული ამოცანებისა და ფიგურათა მოდელირების სხვაობაში ელინდება. აღნიშნული გარემოება გვაფიქრებინებს გამოვეყოთ ორი მხატვარი.

„ვედრების“ კომპოზიცია კოლორიტით ახლოს დგას ლუკიანეს მიერ ირმების წველის ფერადონებასთან, მაგრამ პირველში არ შეიძინევა მხატვრის მიერ ირმების სხეულთა გამოსახვის დროს გამოყენებული კონტრასტული ფერებით მოდელირების ფერწერული ხერხები. სამწუხაროდ, „საიდუმლო სერობა“, რომელიც ამ კედლის ჩრდილოეთ ნაწილზეა მოთავსებული, ძალზე დაზიანებულია და მის შესახებ რთულდება გადაჭრით რაიმეს თქმა. თუ მოხატულობის ფრაგმენტებით ვიმსჯელებთ, იგი ახლოს უნდა იდგეს „ვედრებს“ ფერწერულ ამოცანებთან. ჩრდილოეთის კედელზე მოთავსებული კომპოზიციები „5000 კაცის ხუთი პურით და ორი თევზით განძღობა“ (ტაბ. XXIV, 1) და „წიფა სამება“ (ტაბ. XXIII, 1) წერის სიფაქიზით, კოლორიტის უღერადი იისფერი გამით, სახის წერის სიმსუბუქით, რბილი მოდელირებით, მაღალმხატვრული გამომსახველობით გამოირჩევა. საერთოდ, ეს კომპოზიცია, რომელიც მსოფლიო ხელოვნების შედევრთა რიგშია საგულეებელი, მაღალმხატვრული პროფესიონალობით ხასიათდება. აქ ელინდება გარეჯის სამხატვრო სკოლის მთელი მიღწევები. „ქორწილი, გალილეის კანაში“ (ტაბ. XXIII, 2) და „ქრისტე და სამარტეელი ქალი“ (ტაბ. XXIV, 2) სულ სხვა მხატვრული მიდგომით, განსხვავებული ფერწერული ამოცანებით ხასიათდება. პირველში მხატვარი კონტრასტულობის ხერხებს მიმართავს მუქისა და ღია ტონების მეტად ეფექტური დაპირისპირებით. ასეთივე ფერწერულ მანერაშია ნაწერი მეორე კომპოზიცია. ამგვარად, ბერთუბნის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობაში სრულიად აშკარად ჩანს ორი სხვადასხვა მანერა. პირველი ხასიათდება სხეულისა და სახის თავშეკავებული, შედარებით რბილი მოდელირებით, ფერების უღერადობით, სიბრტყობრიობით და კომპოზიციის წმინდა დეკორაციული გადაწყვეტით. ასეთებად მივიჩნევთ: „5000 კაცის ხუთი პურით და ორი თევზით განძღობა“, „ვედრება“, „წმიდა სამება“, და, შესაძლოა, „საიდუმლო სერობა“. მეორე მხატვრის ნაწარმოებები ხასიათდება კონტრასტული ფერებით, მუქი მოშავო-მოყავისფრო ლაქების თუ გეომეტრიული ფორმის მქონე სხეულთა აქცენტირებით, რბილი მოდელირების გვერდით კონტრასტული, ჭარბი ლაქების ხმარებით, კომპოზიციის დეკორაციული თვალსაზრისის გააზრებით. ამ ჯგუფს უნდა მიეკუთვნებოდეს დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი კომპოზიცია, „ქორწილი გალილეის კანაში“ და „ქრისტე და სამარტეელი ქალი“, მიუხედავად ორი განსხვავებული მანერისა, მოხატულობის კოლორიტი და საერთოდ დეკორაციული პრინციპი ერთი ჩანს. პირველი მხატვა-

რი მეტ ოსტატობასა და არტიტიზმს ამჟღავნებს კომპოზიციათა აგების, წმინდა ფერწერულ-დეკორატიული ამოცანების გადაწყვეტაში და ჩამოყალიბებულ, დასრულებულ მხატვრად გვევლინება. სატრაპეზოს მხატვრობის უმეტესი და მნიშვნელოვანი კომპოზიციები მისი შესრულებულია. მეორე მხატვარი, ყველა მონაცემით ამავე სამხატვრო სკოლის ტრადიციების მატარებელია. იგი ერთგვარად ითვალისწინებს პირველი მხატვრის დეკორატიულ-მხატვრულ ანოცანას და ამავე დროს ამჟღავნებს საკუთარ ხელწერას, სტილს, რითაც განსხვავდება კიდევ პირველისაგან.

ბერთუბნის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობის თემატიკა მკაცრად არის განსაზღვრული სახარების ციკლის იმ სასწაულებით, რაც სატრაპეზოს სარიტუალო ცერემონიალისათვის შესაფერად მიუჩნევიან. მათი უმრავლესობა გადმოგვეცემს ტრაპეზთან დაკავშირებულ სასწაულებს.

წინამძღვრის ნიშას ზევით, კედლის მთელ სიბრტყეზე, როგორც აღვნიშნეთ, მოთავსებულია „5000 კაცის ხუთი პურით და ორი თევზით განდომის“ სასწაული, რომლის ჩამოსწვრივ გრძელი ტრაპეზია გამართული. სატრაპეზოს ძირითადი ნაწილი აღმოსავლეთის კედელია, რომლის ცენტრალურ არეზე მოთავსებულია „ვედრება“. კედლის სიბრტყის ორივე მხარე დაკავებულია კომპოზიციებით — მარცხნივ „საიდუმლო სერობით“ და მარჯვნივ დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სასწაულით.

ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობის სიუჟეტები, როგორც ზემოთაღვნიშნეთ, მხოლოდ სახარების თემატიკიდანაა შერჩეული. მათ გვერდით დავით გარეჯელის ცხოვრების თემას სრულუფლებიანი ადგილი უჭირავს.

ამ თემას აღმოსავლეთის კედელზე დათმობილი აქვს ადგილი „ვედრების“ გვერდით. თუ უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღიაკენეს თავდაპირველი (IX ს.) მომხატველი დავით გარეჯელის არასასწაულებრივი, ცხოვრებისეული მომენტების გადმოცემის დროსაც კი ერთგვარ თავშეკავებასა და ზომიერებას ამჟღავნებს (სურ. 2), ამავე მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვარი (983) მოღვაწეს ახალ ასპექტში განიხილავს და წმიდანად წარმოგვიდგენს (სურ. 10). ასეთი მიზანდასახულობის მიუხედავად, მხატვარი დავით გარეჯელის ციკლს ერთ სიბრტყეზე არ აყენებს სახარების თემებთან. ამავე დროს, ეს თემები მოთავსებულია კედლის იმ მონაკვეთზე, სადაც ქტიტორებიც არიან წარმოდგენილი.

ეკლესიის ინტერიერში ამა თუ იმ თემის ამსახველ კომპოზიციათა განაწილება მკაცრად განსაზღვრულ წესს ემორჩილებოდა. ტაძრის საპატიო ადგილს აღმოსავლეთის კედელი წარმოადგენს, სადაც მნიშვნელოვანი შინაარსის მქონე კომპოზიციები გამოისახებოდა. ქართულ ეკლესიებში აფსიდის კონქში, როგორც წესი, „ვედრებას“, „კანონთა ბოძებას“ ან ღვთისმშობელს ეკირა საპატიო ადგილი. მეორე რეგისტრში შუა საუკუნეების ხანის ძეგლებში „წმიდა ზიარების“ სცენასაც ათავსებდნენ, მომდევნო რეგისტრებში კი წინასწარმეტყველებს, მოციქულებს ან მღვდელმთავრებს გამოსახავდნენ. ეს მომენტი საყურადღებოა ჩვენთვის, რადგან ბერთუბნის მხატვარი კედლის სწორედ ამ საპატიო ნაწილზე გამოსახავს დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ ერთ-ერთ თემას და მას სახარების თემებთან გაწონასწორების სრული პრეტენზიით წარმოგვიდგენს.

ზანა, როდესაც ბერთუბნის მოხატულობა სრულდება (1212 — 1213) საქართველოში აღინიშნება პოლიტიკური და კულტურული ცხოვრების მძლავრი აღმავლობით. ქვეყანამ განვლო გაერთიანების რთული გზა. ფეო-

დალიზმის განვითარების მძლავრმა აღმავლობამ გამოხატულება ჰპოვა ქვეყნის ეკონომიურ-პოლიტიკურ სიძლიერეში. XII საუკუნეში და XIII საუკუნის დასაწყისისათვის საქართველო წარმოადგენდა მძლავრ პოლიტიკურ ორგანიზაციას, რომლის გავლენა ვრცელდებოდა ბიზანტიის, ირანის, შუამდინარეთისა და მცირე აზიის ქვეყნებზე. ხოლო ე. წ. „ყმადნაფიცა“ ქვეყნები — ტრაპიზუნის იმპერია, შირვანის სამეფო, ოსეთი და დაღესტანი საქართველოს მფარველობის ქვეშ იმყოფებოდნენ⁵.

დავით გარეჯის მონასტრები და მათ შორის ბერთუბანიც, აღნიშნული პერიოდისათვის, საქართველოს სამეფო კართანაა დაკავშირებული. ამაზე, თუნდაც, თამარისა და ლაშას აქ გამოსახული პორტრეტები მიგვითითებენ (ტაბ. XXI, 1). ამდენად მისი მოხატულობის იდეური ხაზი და მიზანდასახულობა სამეფო კარისა და საეკლესიო იერარქიის მოთხოვნილებებთან იქნებოდა უნიფიცირებული. როგორც ჩანს, დავით გარეჯელის ცხოვრების გაწონასწორება სახარების პერსონაჟებთან, იმ ხანისათვის, მისაღებად და შესაწყენარებლად ყოფილა მიჩნეული.

⁵ ივ. ჭავჭავაძის შრომა, ქართველი ერის ისტორია, 11, 1948. გვ. 228—295.

მესამე თავი

დავით გარეჯელის
ცხოვრების ამსახველი თემები
გვიან ფეოდალურსა და ფეოდალური
ურთიერთობის რღვევის ხანის კვლევები

1. ლავრის იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიის მხატვრობა

ლავრა უდაბნოს მრავალმთის მონასტრების ცენტრს წარმოადგენს. როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, აქ ჩაუყარა საფუძველი ღაერით გარეგეღმა მრავალმთის სამონასტრო ინსტიტუტს. ლავრის არქიტექტურული ანსამბლი, მისი სამონასტრო მეურნეობა სხვადასხვა პერიოდის ნაგებობათა ერთიანობას წარმოადგენს. აქ გვხვდება, როგორც ადრეული, მონასტრის დაარსების ხანის იგლები (VI ს.), ასევე მომდევნო პერიოდების — შუა საუკუნეებისა და გვიანი ფეოდალური ხანის არქიტექტურის ნიმუშები. ჩვენ არ შეეჩერდებით მათზე, რადგან აღნიშნული ძეგლი სათანადოდ არას შესწავლილი და გამოქვეყნებული¹.

ამჟამად ჩვენთვის საინტერესო მხატვრობა დავით გარეგელის ცხოვრების სიუჟეტით, მოთავებულია იოანე ღვთისმეტყველის სახელობის კლდეში ნაკვეთ ეკლესიაში. აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით, აღნიშნული ეკლესია XII საუკუნეში გამოუყვებათ².

იოანე ღვთისმეტყველის სახელობის ეკლესია ლავრის ე. წ. ზედა ეზოში მდებარეობს და აღნიშნულ სამონასტრო ანსამბლში ერთ-ერთ ყველაზე ღირსა და ფართო ნაგებობას წარმოადგენს. ეკლესია ჭერ კიდევ გასულ საუკუნეში ყოფილა კატასტროფულ მდგომარეობაში³. ამჟამად კი თითქმის მთლიანადაა დანგრეული. მხატვრობა მხოლოდ ჩრდილოეთის კედლის აღმოსავლეთ ნაწილზეა დარჩენილი. იქმნება შთაბეჭდილება, ეკლესიის მხოლოდ ეს ნაწილი უნდა ყოფილიყო მოხატული, რადგან სხვაგან არსად შეიმჩნევა მხატვრობის კვალი. ვერაფერს ვიტყვით აფსიდზე, რადგან ამჟამად მთლიანადაა დანგრეული და მას მიწის დიდი ფენა ფარავს⁴. საბედნიეროდ, 19:3 წ. მხატვარსა და ფოტოგრაფს თ. კიუნეს, საქართველოს საისტორიო და საეთნოგრაფიო საზოგადოების შეკვეთით, ზეთის საღებავებით გადმოუღია დავით გარეგელის ცხოვრების ამსახველი მოხატულობა, აგრეთვე გადაუღია ფოტო⁵. მხატვრობა ამჟამად ძალზე დაზიანებულია. ამვე დროს, მისი თითქმის ნახევარი შემდეგ ხანებში ჩამონგრეული კედლის ლოდებითაა დაფარული.

ღია მოწითალო ფერის ჩარჩოთი შემოსაზღვრული კომპოზიცია (175×135 სმ) ორ პორტიონტალურ ნაწილადაა გაყოფილი. ზედა ნაწილი —

¹ Г. Н. Чубинашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 3—118, ტაბ. 1—130.

² იქვე, გვ. 102.

³ Гр. Гордеев, Караязская степь и древняя грузинская пустыня св. Иоанна-Крестителя и св. Давида Гареджийского, Тифлисские ведомости, № 1, 2, 3, 1832 г.

⁴ 1966 წ. ძეგლითა დაკისის და რესტავრაციის სამპროექტოს მიერ აქ წარმოებულმა კვლევებითა სამუშაოებმა გამოავლინა გვიანი ხანის მოხატული კანკალი.

⁵ მხატვრობის პირი დაკულია ხელოვნების მუზეუმის ფონდში, № 167, ფოტოთეკა, თ. კიუნეს ფონდი № 1154.



სურ. 22. დავით გარეჯის ლავრა. იოანე ლეონტიძის ეკლესია. „ლუკიანე წველის ირმებს“, „გველუშაპის დაწვა“.

ცა ლურჯი საღებავით აღინიშნება, მიწა — ღია მოყვითალო-მონაცრისფრო ტონით (სურ. 22, ტაბ. XXV, 2). კომპოზიციის მარცხენა ნაწილი დათმობილი აქვს ლავრის აღმნიშვნელ სქემატურ გამოსახულებას, რასაც მოყვითალო-მოყავისფრო კლდის მასივი წარმოადგენს. მის წინ დაბალ სკამზე ზის დავით გარეჯელი, მუხლებზე უდევს წიგნი, რომელზეც მარჯვენა ხელი აქვს ჩამოღებული, მარცხენა ხელი სახესთან აქვს მიტანილი. თეთრი გრძელი წვერი მკერდზე ეფინება. შემოსილია მუქი მოყავისფრო კაბითა და მოყავისფრო-მოიისფრო ტონის მოსასხამით. სახე მუქი ყავისფერი ტონითაა დაწერილი, რომლის ერთი მხარე ღია მოყავისფრო-მოიისფრო ტონითაა განათებული. თავზე ადგას ყვითელი შარავანდი. თავი მარცხნივ აქვს მკვეთრად შემობრუნებული და ზევით იყურება. კომპოზიციის მარცხენა ზედა კუთხეში ცის სეგმენტში ანგელოზია გამოსახული. დავითის დაბლა ფრთოსანი ვეშაპის მონაცრისფრო სხეული გაირჩევა. მისი ტანის ზედა ნაწილი შავი რგოლებითა და მოკლე ხაზებითაა დაფარული. ვეშაპი ცეცხლის ოვალშია მოქცეული. ოვალი ორი სხვადასხვა სიძლიერის მოვარდისფრო ტონით და მოყავისფრო შტრიხებითაა გამოხატული. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილი ირმების ჯგუფს აქვს დათმობილი. მათი მოვარდისფრო-მოყავისფრო სილუეტები მკაფიოდ გამო-

იყოფა ღია მოყვითალო-მონატრისფრო ფონზე. ლუკიანე საკმაოდ პატარა ზომითაა წარმოდგენილი. იგი როგორც დავით გარეჯელის, ასევე ირმების ზომებთან შედარებით, მინიატიურულად გამოიყურება და სრულიად იჩრდილება. ლუკიანე ირმის მუცლის ქვეშაა გამოსახული, $\frac{1}{3}$ მარცხნივ მობრუნებით, ზის პატარა სკამზე, მარჯვენა ხელით საწველი ჭურჭელი უქირავს, მეორე ხელი ზევით აქვს აწეული და ირემს წველის. შემოსილია ყავისფერ კაბით და მონატრისფრო მოსასხამით. საზე მოყავისფრო ტონითაა ნაწერი, თმა და მოკლე წვერი მონატრისფრო-მოთეთრო ტონით აღინიშნება. კომპოზიციის ზედა ნაწილზე შავი საღებავით შესრულებული ორსტრიქონიანა წარწერის ბოლო ნაწილი გაირჩევა:

1. ...ԲԱ ՆՕՆԻՇԻՄ ԸՔԻՄՆՍ

2... [C]ԻԻԸ: —

1... წ(მიღა)ღ ლუკიანე წ(ე)ლის...

2... (ღ)აწვა: —

როგორც ჩანს, პირველი სტრიქონი შეეხება ლუკიანეს მიერ ირმების წველას, ხოლო მეორე — ვეშაპის დაწვის სასწაულს.

რეასტრიქონიანი მხედრული წარწერაა მოთავსებული ირმებსა და ვეშაპს შორის არსებულ არეზე (სურ. 22). წარწერა ღია ყავისფერი საღებავითაა შესრულებული. რამდენიმე სტრიქონი გაწვეტილია ვეშაპის და ნუჯრის ფიგურებით, ეს უკანასკნელი მთლიანად მოქცეულია წარწერაში. წარწერის ქვედა მარცხენა ნაწილი დაზიანებულია და ძნელად იკითხება:

1. ქ: მოღვაწეთა: თვალო: დ: Կრო

2. ქსტე[ს] თაგან: ნეტრიულო

3. მამაო: დავით: შენ: ცეცხლი

4. თ: დამწვე||ლ: ექმენ: ვითა

5. ვეშაპსა: (sic) ამას||: გვა||რით.

6. ვრიპკანა: შივილს: და: შევილად: თ

შვეალობელს: (sic) ფრიდონა: თეოფილეს: სფირიღონს: რომელმან მან || მრავალი.....

6. და: ტმ წელსა: თვის... გი.... მშ ალო.. ქ... დო და,,,

აქად. გ. ჩ უ ბ ი ნ ა შ ვ ი ლ ი ამ მხატვრობის შესრულების დროს მოხატულობის სტილითა და წარწერის პალეოგრაფიის მიხედვით, XVII საუკუნით განსაზღვრავს⁶. მკვლევარს, როგორც ჩანს, ვერ შეუძინებია მერვე სტრიქონია დასაწყისი, სადაც მხატვრობის შესრულების წელია მოცემული — ტმ (340 + 1312 = 1652 წ.). როგორც ირკვევა, მხატვრობა XVII საუკუნის შუა წლებში, 1652 წ. შეუსრულებიათ. ქორონიკონის ნაცვლად წლის აღნიშვნა გვიანი ხანის XVII—XVIII საუკუნეების საბუთებში მრავლად გვხვდება და ჩანს, მსგავსი შეცდომებისაგან არც ლავრის მომხატველი ყოფილა დაზღვეული. წარწერის მიხედვით მხატვრობის შემკვეთებად სჩანან ვრიპკანაშვილი (?) ფრიდონა, თეოფილე და სფირიღონი, ვინ იყვნენ აღნიშნული პირები, ან რა დამოკიდებულებაში ყოფილან გარეჯის მონასტრებთან, არაფრის თქმა შეგვიძლია. სპირიღონი, როგორც ქტიტორი თუ მხატვარი, გვხვდება ამავე ეკლესიის მხლობლად მდებარე შედარებით გვიანი დროს მოხატულ სამლოცველოში და ამდენად მათი გაიგივება არ შეიძლება (სურ. 29).

⁶ Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гореджи, 1948, გვ. 103.

კომპოზიციაში, მიუხედავად მათი ერთი საერთო მოჩარჩოებისა, ორი თემა ერთიანდება. თემები ვერტიკალზე იყოფა ორ დამოუკიდებელ ნაწილად. მარცხნივ გამოსახული დავით გარეჯელი ვეშაპის დაწვის თემასთან ამჟღავნებს ორგანულ კავშირს. მისი ექსტი, ანგლოზისკენ მიმართება, მხოლოდ ამ სასწაულთან კავშირზე მოითხოვს. თემის ძირითადი სასწაულის მოიქტი, ცეცხლის ალში გახვეული ვეშაპი დავით გარეჯელის ჩამოსწვრივია მოთავსებული. მეორე თემაში მხოლოდ ირმების ჭგუფი ჩანს დავითთან ერთგვარ მიმართებაში, რაც მხოლოდ იმით არის მინიშნებული, რომ ირმები სახით მისკენ არიან გამოსახულნი. სხვა მხრივ ეს თემა სრულიად დამოუკიდებელ სახეს გვაჩვენებს. მხატვრის ცდას, გაეერთიანებინა, ერთ მთლიანობაში წარმოედგინა ეს ორი თემა, უშედეგოდ ჩაუვლია. შეინიშნება, რომ მისი შემოქმედებითი მომენტები კომპოზიციის ამგვარი სახით წარმოდგენის დროს ისაზღვრებოდა სხვადასხვა ხასიათის, ძირითადად ფერწერული ხატების, აგრეთვე უდაბნოს მთავარი ეკლესიისა და ბერთუბნის კედლის მხატვრობათა ნიმუშების ერთგვარი გათვალისწინებით. ამაზე კარგად უნდა მიუთითებდეს შემდეგი გარემოებანი: მხატვრობაში შეიმჩნევა მინიატიურისათვის დამახასიათებელი გამომსახველობითი ელემენტები. უპირველეს ყოვლისა, ეს შესამჩნევია კომპოზიციის აგების წესში და მის თხრობითს ენაში. დავითის სასწაულით ცეცხლით იწვევა ვეშაპი, რომელმაც, როგორც ვიცით, შთანთქა ერთ-ერთი ნუკრი. ასევე ცნობილია მეორე თემა: წმიდანებს ღმერთმა მოუვლინა ირემი, რომელსაც ლუკიანე წველის. ასეთია მხატვრის ინტერპრეტაცია, რომელშიც აღარ ჩანს ტენდენციურობის ის სიცხადე, რითაც ხასიათდებოდა ადრეული ხანის ძეგლები. საკმაოდ გულბრყვილი, პრიმიტიული ხერხებით ცდილა მხატვარი გაეერთიანებინა ეს ორი თემა, მინიატიურის ელემენტის შემცველია ვრცელი საქტიტორო წარწერის ჩართვა კომპოზიციის წიაღში, რაც მონუმენტური მხატვრობისათვის სრულიად შეუფერებელი და უცხოა. ასევე ითქმის ლუკიანეს ფიგურის მინიატიურული წერითა და მონუმენტალისათვის შეუფერებელი მასშტაბით გამოსახვაზე. თუმცა რიგ შემთხვევაში მხატვარი მონუმენტურობაზეც კი აცხადებს ერთგვარ პრეტენზიებს. ირმების ჭგუფის რიტმულად გამოსახვა სუსტ მსგავსებას ამჟღავნებს უდაბნოს მთავარი ეკლესიის 983 წლის მხატვრობის ამავე კომპოზიციის ირმების ჭგუფთან, მაგრამ ლავროს მხატვარი საკმაოდ შორის დგას უდაბნოს მხატვრისაგან. ირმების ფერადოვანი გამა, მათი მოვარდისფრო-მოიისფრო ტონალობა, მოყავისფრო-მოშავო ტონით სხეულის მოდელირების ცდები ბერთუბნის სატრაპეზოს მეორე მხატვრის და უდაბნოს მხატვრული ამოცანების მხოლოდ უნიათო მიზანქვაა. დავით გარეჯელის ფიგურის დაყენება, მისი იკონოგრაფია, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, მსგავსებას ამჟღავნებს ხატწერის ძეგლებთან. ილია წიხანაშვილის ხატზე (ტრეტიაკოვის გალერეა) დავითის თითქმის ანალოგიურ იკონოგრაფიულად მსგავს ფიგურას ვხვდებით⁷.

ლავროს მხატვრობაში შეინიშნება შემდეგი იკონოგრაფიული ცვლილებანი: დავით გარეჯელის გრძელი წვერი და თმა თეთრი საღებავით აღინიშნება, ჩრდილები ყავისფერი ტონით მუშავდება, თმა შუბლის არეში ბლავ სამკუთხედს ქმნის. ლუკიანეც მოკლე თეთრი წვერითაა წარმოდგენილი. იცვლება ირმების იკონოგრაფია. მათი ფიგურები უკვე მოკლებულია პლასტიკურობას. ისანი რიტმული რიგის ერთგვარი პრეტენზიებით არიან დაყენებული. მაგრამ ამავე დროს ერთ-ერთი ირმის ღიღი მასშტაბით გამოსახვით მხატვარი

⁷ Konrad Onasch. Ikonen, Berlin 1959, გვ. 62.

არღვევს ირმების წგუფს. იცვლება იკონოგრაფია ვეშაპისა, რომელსაც ჩვენს მხატვრობაში ფეხები და ფრთები ემატება. რქას სცვლის წაწვეტებული ყურები. სრულიად უმნიშვნელო ადგილი უჭირავს კომპოზიციის ერთ-ერთ კუთხეში მოთავსებულ ანგელოზს, მაშინ, როცა უღაბნოს მონასტრის 983 წლის მხატვრობის ამავე თემაში ანგელოზი დომინირებულა მთელი სიბრტყის ზედა ნაწილზე. (ტაბ. XXIII).

XVII ს. ქართული კედლის მხატვრობა მკაფიოდ წარმოგვიდგენს მხატვრული დონის მკვეთრად დაქვეითების სურათს. იკარგება საუკუნეთა განმავლობაში შემუშავებული ტრადიციები. ნაწარმოებთა უმრავლესობა როგორც გრაფიკული, ისე ფერწერის თვალსაზრისით, ერთგვარად უსუსური ხდება. ფერადოვნებაში მუქი ყავისფერი, მოშავო-მოლურჯო და მონაცრისფრო ტონები უპარობს. სახეთა მოდელირება უსულგულოდ, ერთგვარად არამხატვრულად, პრიმიტიულად სრულდება, სადაც მოვარდისფრო-მოყვითალო განათებასთან ყავისფერი ტონია დაპირისპირებული. ასეთი კონტრასტულობა დამახასიათებელია აღნიშნული ხანის მხატვრული ძეგლებისათვის. უღაბათოდ, პრიმიტიულად იგება კომპოზიციები, ფიგურები არაპროპორციული და უსიციოცლოა. სტილისტურად ლავრის მხატვრობა ამ ხანის ძეგლებთან ამკლავებს მსგავსებას.

2. წარა-კითხვის გამგვრცელებელი საზოგადოების S № 8208
ხელნაწარის მინიატიურა¹

ჩვენამდე მოღწევიან დაეით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ ერთადერთ მინიატიურას². იგი ჩართულია ე. წ. „ქართველ წმიდანთა ცხოვრების წიგნში“. თითოეული წმიდანის ცხოვრების დასაწყისს დაკრული აქვს მისი „პორტრეტული“ გამოსახულება. წმიდანები მთელი ტანით არიან წარმოდგენილნი, ხელში უჭირავთ ჭვარი ან ხელი აღმართული აქვთ მკერდის წინ კურთხევის ნიშნად. გამონაკლისს წარმოადგენენ დავით გარეჯელი და შიო მღვიმელი, რომლებიც მათი სასწაულის ამსახველი თემებით წარმოდგენიან. აღნიშნული ხელნაწერი ყოფილია „თქმული უნდოსა და გლახაკისა ხუცეს მონაზვნისა ბესარიონის მიერ, რომელ ყო უდაბნოთ გარესჯით მთისაჲთ მონასტერსა წმიდისა იოანე ნათლისმცემლისასა“³. სამწუხაროდ, არ არის მითითებული თუ ვის მიერ არიან შესრულებული მინიატიურები. ხელნაწერი XVII ს. არის დათარიღებული.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტი მთელ ფურცელზეა მოთავსებული (15X23 სმ). გარეჯის მრავალმთის მოკეთილმო-მოყავისფრო მთების ფონზე დგას დავით გარეჯელი en face, თავი მარჯვნივ აქვს მიბრუნებული (ტაბ. XXVI), მარჯვენა ხელი მკერდის ღონეზე აქვს აწეული და თითო ხევით მიუთითებს, მარცხენა ხელში კვერთხი უჭირავს. გრძელი, წვლამდე დაფენილი წვერი მოწითალო-მოყავისფრო ტონით არის აღნიშნული. ამავე ფერისაა თმა, რომელიც შუბლზე სწორხაზოვნად ეფენება. შემოსილია მომწვანო ფერის კაბითა და ყავისფერი მოსასხამით. წელზე წითელი სარტყელი აქვს შემოკრული. მკერდზე შავი ოლარი ეშვება. თავის გარშემო ოქროსფერი შარავანდი აქვს შემოსხმული. ღია მომწვანო ტონით შეფერილ მთის ფერდობზე დგას დავითი, რომლან ქვევით, კომპოზიციის მარცხენა ნაწილზე, ზის ლუკიანე. მარჯვენა ხელს ეხსტივთ ერთგვარ გაოცებას გამოხატავს. მარცხენა ხელით ვეშაპისაკენ მიუთითებს. ლუკიანე შარავანდის გარეშეა წარმოდგენილი. თავზე სამონაზვნო შავი კუნჯული ახურავს, შემოსილია წითელსარტყლიან ღია მოყავისფრო კაბითა და ყავისფერი მოსასხამით. ლუკიანეს წინ ჰის ფორმისმაგვარი ფართო ხერვლია გამოსახული, რაც „ვეშაპის პარეხს“ უნდა აღნიშნავდეს. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე გამოსახულია ვეშაპი, რომელსაც სამი ფეხი მიწაზე უდგას, მეოთხე კი მკერდის წინ აქავს ზეაღმართული, თავი

¹ ხელნაწერი დაცულია საქ. სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკად. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის S ფონდში.

² ამ მინიატიურის შესახებ იხ. შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 406—407.

³ S ფონდი № 3269, გვ. 24.

მკვეთრად აქვს მოტრიალებული დავით გარეჯელისავენ. დაღებული ხახიდან ჩანს ჩანთქმული ნუკრის სხეულის ნახევარზე მეტი. ნუკრს თავი უმწეოდ აქვს დაბლა ჩამოკიდებული. ვეშაპი ლურჯი მოშავო ზურგით, წითელი მუცლითა და ხახით გამოისახება. ცხვირი დინგივით აქვს აწეული ზევით, საიდანაც შავი ბოლი ამოდის. აბურტგვნილი ბალანი შავი შტრიხებითაა შესრულებული. ლუკიანეს წინ გამოისახულია ირმების ჭკუფი, რომელთა მოძრაობა შიშისა და ძრწოლას გამოხატავს. მათი მონაცრისფრო ტონით შეფერილი სხეულები მოიხსიფროს რეფლექსებით ნათდება. ნუკრების ტანი მოყავისფრო წინწყლბითაა დაფარული. კომპოზიციის ზედა ნაწილი, ცა, აღინიშნება მუქი ლურჯი ტონით, რომელზეც შავი საღებავით შესრულებულია ერთსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა: ԲՄ ԾՇԻԴԻ ԴՇ ..XVII (წ(მიდა)მ დავით გა[რეს] ჯელი).

ეს მინიატიურა ორ თემას აერთიანებს. პირველი თემაა „ირმები დავითისა და ლუკიანეს წინაშე“, ეს კომპოზიცია პირველად უდაბნოს მთავარი ეკლესიის 983 წლის მხატვრობაში გვხვდება (ტაბ. XI), ოღონდ აქ ირმები წარმოდგენილია წმიდანების წინაშე. ლუკიანე ამცნობს დავითს ვეშაპის მიერ ნუკრის შექმნის ამბავს და მიუთითებს ირმების ჭკუფისაკენ, რომლებიც მორჩილად დგანან მათ წინაშე. მინიატიურაში კი ვეშაპისაგან დამფრთხალი, შემფოთებული ირმების ჭკუფია გამოსახული. ვეშაპი მოძრაობაშია მოცემული, გადაუვლია ბონასტრის, ამ შემთხვევაში მწვანე ტონით აღნიშნული ფერდობი და მრავალმთის ყვითელ ველზეა გასული. დავითი ვეშაპთან მიმართებაშია, ასევე ვეშაპიც მისკენაა სახით მიბრუნებული. სასწაული ჯერ არ არის მომხდარი დავითს თითი მალა აქვს აწეული და აფრთხილებს ვეშაპს. უდაბნოს ტერიტორიას გაეცალოს, წინააღმდეგ შემთხვევაში სიკვდილით დასჯის.

შეიმჩნევა ცვალებები იკონოგრაფიაში. დავით გარეჯელი მოწითალო-მოყავისფრო გრძელი წვერით გამოისახება, რითაც განსხვავდება ბერთუბნისა და ლავრის დავითისაგან, სადაც იგი თეთრი წვერით არის წარმოდგენილი (ტაბ. XXVIII, 12, 16). იცვლება კვერთხის ფორმაც. დავითს კაბაზე წითელი სარტყელი აქვს შემოკრული. ლუკიანე შარავანდის გარეშეა გამოსახული (ტაბ. XXVIII, 38) ისევე, როგორც ატენის სიონის რელიეფზე, ბერთუბნისა და ლავრის მხატვრობაში ვხვდებით (ტაბ. XXVIII, 35, 36, 37). თავზე წელჩაზნეპილი შავი კუნკული ახურავს. მოკლე წვერი ყავისფერი ტონითაა აღნიშნული. წელზე მასაც წითელი სარტყელი უჩანს, ვეშაპი განსხვავდება უდაბნოსა (ტაბ. XII, 2) და ლავრის მხატვრობაში გამოსახული ვეშაპისაგან (ტაბ. XXV.

2). პირველთან არავითარ მსგავსებას არ ამკლავებს, მეორესთან გარკვეული სიახლოვე ჩანს თავისა და ფეხების გამოსახვაში. ლავრის ვეშაპი მხოლოდ ორი წინა ფეხითაა გამოსახული, აქ კი მას ოთხი ფეხი უჩანს და ფორმაც ცხოველისას უფრო უახლოვდება. ირმების ფიგურები მოკლებულია პლასტიკურობას. ისინი იკონოგრაფიულად სუსტ მსგავსებას ამკლავებენ ლავრის მხატვრობაში ჩართულ ირმებთან. გარდა ამისა, ორივე ადგილას თითო ირემი დაბოტილი რქებითაა გამოსახული.

მინიატიურის განხილვა გვაჩვენებს, რომ დავით გარეჯელის ცხოვრების თემები დეტალურად ყოფილა დამუშავებული. ამაზე კარგად მიუთითებს მინიატიურის თემის ინტერპრეტაცია, რომელიც განსხვავდება ყველა იმ ნიმუშისაგან. სადაც ვეშაპის დაწვის სასწაულია ასახული. სხვაობა ჩანს ირმების თემასთან დაკავშირებულ იმ კომპოზიციასთანაც, სადაც ირმები დავითისა და ლუკიანეს წინაშე გამოისახებიან (უდაბნოს 983 წ.). ფაქტიურად, მინიატიურაში ასახული სიოჟეტი „ვეშაპის“ დაწვის სასწაულამდე მომხდარ ამბავს ასახავს.

მუხლი მოუყრიათ დავით გარეჯელის წინაშე. თოფები(!) წმიდანის ფეხებთან დაუწყვიათ და ხელები ვედრების ნიშნად წინ გაუწვდიათ.

მესამე კომპოზიცია მწარე წყლის დატკობის სასწაულს ასახავს. კოშკისებური ნაგებობის თავზე ურთიერთმობეული დავით გარეჯელი და ბერთუბნელი ბერია (?) ღვანან. კომპოზიციის ზედა ნაწილზე მოთავსებულია ასომთავრული წარწერა: 41სა: 04477ს: 41სა: (ბერთუბნელი ბერია), ქვედა ნაწილზე კი ისევ დავითი და ბერთუბნელი ბერია წარმოდგენილი. ეს უკანასკნელი მორჩილად დგას დავითის წინაშე. დავითს ხელი დაბლა (წყლისაკენ) აქვს გაწვდილი. წყალი რკალისებური წყვეტილი ხაზებითა და მოკლე თეთრი შტრიხებით არის გამოსახული.

ხატის მარჯვენა მხარეს სამი კომპოზიციაა განლაგებული. ზემოდან პირველ კომპოზიციაში გამოქვაბულის ფონზე მჭიდროდ დავით გარეჯელია წარმოდგენილი. მის წინაშე დგას ცხენზე ამხედრებული ხმალამონელი ბუბაქარი. დაბლა: შავ ფონზე მოჩანს ქორი, რომელიც კაკაბს მისდევს. ამ უკანასკნელს დავითის კალთისთვის შეუფარებია თავი. ამავე კომპოზიციაში ჩართულია დავითის სასწაულით განკურნებული ბუბაქარი. მუბლმოყრილ ბუბაქარს ხმალი წმიდანის წინაშე მორჩილად დაუდვია და ვედრების ნიშნად ორივე ხელი მისკენ გაუწვდია.

შემდეგ კომპოზიციაში ბუბაქარის სახლში მიავლის სცენა ასახული. ბუბაქარი ცხენზე ზის, მის უკან დგას სამი საერო პირი. მარჯვნივ მოჩანს კოშკისებური ფორმის ნაგებობა. ისრისებური ფორმის თალიანი კარის წინ დგას ქალი და ბუბაქარს ძის განკურნებას აუწყებს. კოშკის ქონგურებიდან ბუბაქარის ძეგბი იყურებიან. კომპოზიციას წინა პლანზე ჩაუდის წყლის ზოლა, რომელიც ისევაა გამოსახული, როგორც მწარე წყლის ტბილად გადაქცევის თემაში. კოშკის გასწვრივ შავი საღებავით შესრულებულია წარწერა 5C4747 (ნაგებობი). ბუბაქარის თავთან კი 404C4C (ბუბაქარი). საყურადღებოა, რომ „ნაგებობა“ მოხსენიებენ რუსთავს ვახუშტი ბატონიშვილი³ და გულდენშტედტი⁴. რუსთავი ბოსტან ქალაქად (უსტან ქალაქი) მხოლოდ ადრეულ ხანაში იწოდებოდა⁵, ნაგებობი კი რუსთავის გვიანი ფეოდალური ხანის სახელოა.

მომდევნო კომპოზიცია ვეშაპის დაწვას ასახავს. დავით გარეჯელი კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზეა მოთავსებული, ზის ფრიალო კლდეზე, თავი მარჯვნივ მკვეთრად აქვს შემობრუნებული და ზევით იყურება, ხელები ვედრების ნიშნად ზეცისკენ აღუპყრია. თავთან მოთავსებულია წარწერა, 7C 20C (წმიდა დ(ავით)). ცის სეგმენტიდან ანგელოზის მკერდამდე გამოსახულება მოჩანს, ციდან ეშვება მეხი, რომელიც კურეს უფრო წააგავს. ცეცხლის აღმი იწვის ვეშაპი. ეს უკანასკნელი ფანტასტიკური ურჩხულის სახითაა გამოსახული, რაც იკონოგრაფიულად ერთგვარ სიახლოვეს ამქდავენებს ლავრის 1652 წ. მოხატულობის ვეშაპთან. ურჩხული ორ ფეხზეა აღმართული, კისერი წაუვრძელებია. წაწვეტილებული ფრთები ზევით აუშლია.

ბოლო კომპოზიცია ხატის შუა ვერტიკალის ქვედა ნაწილზეა მოთავსებული. აქ დავით გარეჯელის მიცვალებაა ასახული. კომპოზიციის ზედა ნაწილზე მოთავსებული ასომთავრული წარწერა გვაუწყებს: 7[1]ს 20[1]ს 2[1]C7C-797C (წ(მილ)ის დ(ავით)ის მიცვალება). სარეცელზე დასვენებულ ცხედრას

³ ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, 1541, გვ. 50.

⁴ Guldenstadt, Reisen nach Georgien und Imerethi. Berlin. 1815, გვ. 8, 17, 18.

⁵ ქართლის ცხოვრება, 1955, გვ. 17, 18.

თავთან ორი სასულიერო პირი დგას. ერთი მათგანი, შედარებით ახალგაზრდა, ლუკიანე უნდა იყოს. ამაზე მიუთითებს მისი მსგავსება აქვე არსებული ირმების წველის კომპოზიციაში გამოსახულ ლუკიანესთან. მეორე პირი შედარებით ხნი-ერია, თეთრი წვერი ეფინება მკერდზე, შავი კუნკული ახურავს, ხელში უჭირავს საცეცხლური და ლოცვას წარმოთქვამს. აღნიშნული პირი შესაძლოა დოღო იყოს, რადგან იგი ერთგვარად მოგვაგონებს უდაბნოს მთავარი ეკლე-სიის საღიაკენეს მხატვრობაში გამოსახულ „დოღოს“ იკონოგრაფიას. მესამე პირი, რომელიც დავითის ფეხებთან დგას, ბერთუბნელი ბერია. ერთ-ერთი ბერი დავითის ცხედარზეა დამხობილი. „ცხოვრების“ მიხედვით, დავითის გარ-დაცვალების შემდეგ სასწაული მოხდა, ერთ-ერთ ბრმა ძმათაგანს დავით გარე-ჯელის ცხედრის შეხების შემდეგ თვალი აეხილა⁶.

ფერწერული ხატი სტილისტურად გვიანი ხანის ნაწარმოებია. ამაზე მიუ-თითებს ანგელოზთა გამოსახვის წესი. ასეთი იკონოგრაფიული სქემა დასავლეთ ევროპიდან რუსეთის გზით საქართველოში შემოდის XVIII საუკუნეში. ხატის მოგვიანო ხანაზე მიუთითებს მონადირეთა თოფებით გამოსახვაც.

კომპოზიციები არ არის თანმიმდევრულად განაწილებული. მწარე წყლის ტკბილად გადაქცევის სასწაული „ცხოვრების“ მიხედვით, დავითის სიცოცხლის ბოლო წლებში მოხდა, აქ კი ირმების მოსვლისა და მონადირეებთან შეხედრის შემდეგაა მოთავსებული. პირიქით ითქმის ვეშაპის დაწვის შესახებ. ის ბოლოს წინა კომპოზიციაშია წარმოდგენილი, როცა ფაქტიურად აქ მეორე თემად უნდა ყოფილიყო გამოსახული.

ბოლო კომპოზიციაში, სადაც დავითის მიცვალება ასახული, ყურადღებას იქცევს ლავრის არქიტექტურული პეიზაჟი. აქ მოჩანს გვიანი ხანის კოშკები და გალავანი. აღნიშნული ნაგებობა, კერძოდ კი გალავანი, სწორედ გვიან ხანაში, XVIII ს. პირველ ნახევარში აუშენებიათ უდაბნოს წინამძღვრის, ონოფრე მაკუტაძის თაოსნობით. ფერწერული ხატის გვიანდლობაზე მიუთითებს რუს-თავის „ნაგებად“ მოხსენიება. ზემოთ ჩამოთვლილ გარემოებათა გათვალისწი-ნებამ დაგვარწმუნა, რომ ლავრის დავით გარეჯელის ფერწერული ხატი XVIII საუკუნის პირველ ნახევარში უნდა შესრულებულიყო, შესაძლოა ონოფრე მა-კუტაძის წინამძღვრობის დროს.

⁶ „ასურელ სოღაწეთა...“. 1955, გვ.

4. შერწერილი ხატი დოდოს რქის მონასტრიდან

საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდში დაცულია ფერწერული ხატი¹ (78X55), რომელზეც დავით გარეჯელის ცხოვრებას ამსახველი სიუჟეტებია მოთავსებული (სურ. 23, ტაბ. XXVII, 1). ხატი ტკმპერითაა ნაწერი ხის სქელ დაფაზე. საღებავი რამდენიმე ადგილას დაზიანებულია, მისი



სურ. 23. დავით გარეჯა. დოდოს რქის მონასტრის ფერწერული ხატი.

ზედაპირი ოხრას მსხვილი ხაზებით დაყოფილია ცხრა ნაწილად, თითოეულში ცალკეული კომპოზიციაა მოთავსებული, რომელთაგან რვა დავით გარეჯელის ცხოვრებას ასახავს, აქედან შეიღ კომპოზიციას ზედა ნაწილზე დატოვებული აქვს თეთრი მიწარი, რომელზეც ასომთავრულით სიუჟეტის ამხსნელი წარწერებია მოთავსებული. წარწერა შავი საღებავითაა ნაწერი, მისი დასაწყისი ან რაიმე მნიშვნელოვანი ამბავი წითელი, ხოლო პერსონაჟთა სახელები ოქროსფერი საღებავითაა შესრულებული.

ხატის ცენტრალურ ნაწილზე მთელი ტანით წარმოდგენილია დავით გარეჯელი, რომელიც უდაბნოს მრავალმთის წიაღში დგას, მარჯვენა ხელით უდაბნოსაკენ მიუთითებს, მარცხენაში უკირავს დახვეული გრავინილი, თავის ირგვლივ მოხაზულია შარავანდის რკალი, რომლის ორივე მხარეს მოთავსებულია წარწერა: Բ Ը Դ Ի Դ (წ(მინ)და დავით). კომპოზიციის ზედა კუთხეში შესაფერი-

¹ ფერწერული ხატი (კ. № 349) საინვენტარო წიგნში გატარებულია როგორც დოდოს რქის მონასტრის ეკლესიის ხატი: „ნივთი სავარჯის დოდოს ეკლესიისა. ფიცარზე ნახატი ხატი დავით გარეჯელისა (sic), რომელიც შეიკავს ცხრა წერილ ხატს დავით გარეჯელის ცხოვრებიდან. დაზიანებულია“. ფაქტიურად რვა კომპოზიცია ასახავს დავითის ცხოვრებას და არა ცხრა, როგორც ეს საინვენტარო წიგნშია აღნიშნული.

სი წარწერით 14 1-1 (იესო ქრისტე), გამოსახულია მაცხოვარი, რომელსაც და-
დავითის მიმართ კურთხევით აქვს ხელი გაწვდილი.

აღნიშნული კომპოზიციის ზევით გამოსახულია სამება, მარჯვენა ნაწილ-
ზე მამა ღმერთი მცხც ი-1-1 მარცხნივ მაცხოვარი 1-1 1-1 წამების ჯვრით
ხელში, ზევიდან სულწმიდა ეშვება მტრედის სახით. ცის სივრცე ანგელოზთა
დასს დაუფარავს. კომპოზიციას განმარტავს ასომთავრული წარწერა: სტპოვც
(სამება).

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი იწყება ხატის ზედა მარცხენა ნაწი-
ლიდან. პირველი სიუჟეტი ირმების უდაბნოში მოსვლის სასწაულს ასახავს:
დავით გარეჯელი ხის ზურგიან სკამზე ზის, მარჯვენა ხელით აკურთხებს მის
წინაშე მუხლმოყრილ ლუკიანეს, რომელსაც ხელში ირმის რძით საცეც ბარძი-
მის მსგავსი ქურქული უჭირავს. სამ-სამი ირემი და ნუკრი მორჩილად დგანან
დავითის წინაშე, თათოვულ გამოსახულებას აქვს შესაფერი წარწერა: 1-1 1-1
(წმინდა დავით). ხაზიანი (ლუკიანე), 1-1-1-1 (ირმები), ხაზიანი (ნუკ-
რები). კომპოზიციის ფონზე მოჩანს მაღალი, თლიანი პორტალით გაფორმე-
ბული კოშკისებური ნაგებობა და გვიანი ხანისათვის დამახასიათებელი, რუსუ-
ლი ამპირის სტილის გუმბათიანი ეკლესია. კომპოზიციას განმარტავს შვილ-
სტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა, სადაც ვკითხულობთ:

1. ავსტრუ 1-1 1-1 ავსტრუ 1-1 1-1
2. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
3. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
4. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
5. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
6. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
7. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 (sic)

1. იესოცა წმინდა დავით უდაბნოში მოვიდა
2. და პური არაა აქვდა, დავითის მცხც სკამი
3. ირემი ფური თავისი ნუკრებით მო-
4. ვიღწენ და დაღწენ და უბრძანა ლუ-
5. კიანეს მოწვევა მათი და მოწვე-
6. და და მიართვა და ახლად ყველად გა-
7. რადაქცია წმინდამან დავით და მათ ჩხრდებოდნე (sic).

შემდეგი სიუჟეტი ირმების მოსვლის სცენის ქვეშაა მოთავსებული და გა-
რეჯის უდაბნოში მონადირეთა მოსვლას ასახავს. დავით გარეჯელი აქვს ხის
სკამზე ზის. უკანა პლანზე გამოსახული სამი მონადირე ირმებს მისდევს. ირ-
მები პარეხთან — ამ შემთხვევაში არქიტექტურული ნაგებობის წინ — დგანან.
წინა პლანზე სამ მუხლმოყრილ მონადირეს თოფები (sic) დაუწყევით დავით
გარეჯელის წინ და მორჩილებას გამოხატავენ. წმ. დავითი შარავანდმოსილია.
მის თავთან მოთავსებულია წარწერა 1-1 1-1 (წმინდა დავით). სიუჟეტის განმ-
მარტებელი ექვსსტრიქონიანი წარწერა გვაუწყებს:

1. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
2. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
3. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
4. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
5. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1
6. 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1 1-1

5. სი ხ(ოლო) ვინაიდგან განუქმო ჰელი მისი მერმე
- რ. ვარდამოვარდა ცხენით და ევედრებოდა რ(ისთვისა)ც
7. კ(ვალა)დ განუქრნა წ(მინდამა)ნ დ(ავით).

მომღევნო კომპოზიცია ბუბაქარის ძის განუქრნებას შეეხება. ამაღასთან ერთად ცხენზე ამხედრებული ბუბაქარი მიემართება სასახლისაკენ, რომლის კარბუკის წინ ქალი დგას. სასახლის პორტალია ზევით, ბანზე, ბუბაქარის სამი ვაგია გამოსახული. კომპოზიციის ზედა ნაწილზე მოთავსებული ასომთავრული წარწერა გვაუწყებს:

1. ყოზღოდოცთ შოქციუნიც ყოდოქც
2. ანც ზც თქოდნიცშოქაი შონსც დოქ
3. ძცნც წ-წ ზცოიო ჯცნცდოქნოც ანც
4. შონსც ა-ზოცც იყო კოქც ზც შოზოდო
5. იზ ზც ჯცნცდოქნოცაზი შოქოქონსც სცნცქზი
6. ზცთ შცშცსც თონსც:.

1. შემდგომად მოქცევისა ბუბაქა
2. რისა და თხოვისამებრ მისისა უბრ-
3. ძანა წ(მინდამა)ნ დავით განუქრნება ძისა
4. მისისა რ(ომე)ლიცა იყო ბრმა და მეკლობ-
5. ელ და განუქრნებული მოგებობის სასახლი-
6. დამ მამასა თვისსა:.

მომღევნო კომპოზიცია შეეხება ვეშაპის დაწვის სასწაულს. წმიდა დავითი ანგელოზის ძახილზე ზევით იხედება. ციდან ეშვება ცეცხლის ალი და ვეშაპს წვეს. წარწერის შინაარსი ასეთია:

1. ჯქც ჯნოქნდოქნც ზოქოი ძქც დ
2. ყოდ ზცოიოც ზც დოქსც ჯიქოქნც
3. ცოქქზი ზცოცც იოქცსსც შცს ზც
4. ზცოქოქ:.

აქა ანგელოსმან ზევით ხმა უ

2. ყო დავითს და ოდეს აღზედნა
3. ცეცხლნი დავეცა ვეშაპსა მას და
5. დაიწვა:.

ბოლო კომპოზიცია დავით გარეჯელის მიცვალებას ასახავს. წინა პლანზე წევს ვულხელაქრეფილი დავით გარეჯელი. თავთან წარწერაა მოთავსებული რც ზო (წმინდა დავით). მის წინ დახრილ ბრმა ძმათავანს ხელი გაუწვდია ცხენდარზე შესახებად. შემდეგ იგივე ბერი დგას განუქრნებული და მარცხენა ხელით მიუთითებს დავითისაკენ. კომპოზიციის მარჯვენა ნაწილზე გამოსახულია ორი სასულიერო პირი. ფონზე მოჩანს მაღალი კედელი, რომლის უკან აღმართულია გვიანი ხანის, რუსული ამპირის სტილის ეკლესიათა გუმბათები და კოშკისმაგვარი ნაგებობანი. კომპოზიციას განმარტავს სამსტრიქონიანი წარწერა:

1. ჯქ შოქოქცქოქონც წონსც ზცოიონსც დოქსცც
2. ძოქც იოქოი კოქცც ყოქოდ ჯოქცშცსც შონსც
3. ზც თონსცოქი ცოქოდოქნც:

1. აქ მიცვა[ა]ლება წ(მინდი)სა დაეთისა ოდესც
2. ძმა ერთ- ბრმა შეეხო გვამსა მისსა
3. და თვალები აღუხილნა:

დოდოს რქის მონასტრის ფერწერული ხატი სტილითა და შესრულების მანერით გვიანი ხანის ნაწარმოებია. მისი შესრულების გვიან ხანაზე მიგვიითითებს აქ გამოსახული არქიტექტურული ნაგებობანი, რომელნიც XIX საუკუნის რუსული ამპირის სტილით ხასიათდებიან². მონადირეთა თოფებით გამოსახვა, ნაწარმოების გვიანდლობის გარდა იმაზეც მიგვიითითებს, რომ მხატვრისათვის თემა არ არის ნათელი.

აღნიშნული ხატი დოდოს რქის მონასტრის სამხატვრო სკოლის პროდუქციად არ შეიძლება მივიჩნიოთ, რადგან ამ დროისათვის (XVIII ს. ბოლო ან XIX ს. პირველი ნახევარი) მონასტრის ცხოვრება შეწყვეტილია. ვფიქრობთ, ხატი გარეჯის მონასტრისათვის არის დამზადებული და შეწირული. არ არის გამორიცხული, რომ ხატი თბილისის სიონის სამხატვრო საამქროდანაც იყოს გამოსული. ასეთი ვარაუდი გვიკარნახა აქ ასახულმა არქიტექტურული ნაგებობის ფორმამ, რომელიც წააგავს თბილისის სიონის სამრეკლოს (XIX საუკუნე). ხატის აღნაგობა, მისი იკონოგრაფიული სქემები, ლავრის დაით გარეჯელის ხატის იდენტურია (ტაბ. XXVI, 2) და ვფიქრობთ, აქედან უნდა იყოს მისი წარმომავლობაც. მისგან განსხვავებით, დოდოს რქისათვის შეწირულ ხატში შეინიშნება იკონოგრაფიული თავისებურებანიც: მისი ტიპაჟი რუსული ხატწერის იერს ატარებს და სავსებით სცილდება გარეჯის სამხატვრო სკოლის მიერ გამოქვეყნებულ იკონოგრაფიას.

² გ. ჩუბინაშვილი, ნ. სევეროვი, ქართული არქიტექტურის განვითარების გზები თბილისი. 1936, გვ. 145—177.

პეოტსე ტაჰი

დავით ბაკრაძის
მანტალევებული გამოსახულებანი

1. ღვთისმშობლის განცალკევებული გამოსახულებანი

ღვთისმშობლის განცალკევებული რეპრეზენტატიული გამოსახულებასი, კედლის მხატვრობის გარდა, მინიატიურებში და ფერწერულ ხატებზე გვხვდება. ამ ჯგუფში შემავალი სხვადასხვა დროის ნაწარმოებები გვაჩვენებენ, რომ მათი განვითარების გზა ისეთივეა, როგორც განვლო დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველმა თემებმა, მათმა პერსონაჟების იკონოგრაფიამ და სტილმა. დავით გარეჯელის განცალკევებულ გამოსახულებათა ასეთი დაჯგუფება პირობითია. ამ ჯგუფში გაერთიანებულ ნაწარმოებთა საერთო ნიშანს მხოლოდ ის წარმოადგენს, რომ ისინი სრულიად დამოუკიდებლად არიან გამოსახულნი. მათი სხვა ნიშნებით დაჯგუფება, ცხადია, შესაძლო იყო და საჭიროც, მაგრამ ჩვენთვის დავით გარეჯელის განცალკევებული გამოსახულება ამ შემთხვევაში, მხოლოდ დამხმარე მასალას წარმოადგენს. ამიტომ ასეთი პირობითი დაჯგუფებით და ზოგადი მიმოხილვით შემოვიფარგლებით.

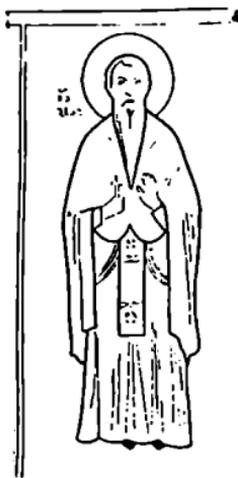
დავით გარეჯელის ყველაზე ადრეული ხანის განცალკევებული გამოსახულება უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს კედლის მხატვრობაში გვხვდება. სატრაპეზო, რომლის ინტერიერი მხატვრობითაა შემკული¹, კლდეშია ნაკვეთი (ტაბ. XVI, 1). მისი სამხრეთი ნაწილი ჩამორღვეულია. ამჟამად სატრაპეზოს მხოლოდ ერთი ნაწილია დარჩენილი. შინაგანი სივრცე დანაწევრებულია ორი მასიური ოთხკუთხა სვეტით, რომელზეც სამი ფართო თალია დამყარებული. ორივე სვეტის სამხრეთის სიბრტყეზე სვიმეონ საციკრელომკმედი და სვიმეონ ალუპოელია გამოსახული. დასავლეთის სვეტის აღმოსავლეთის სიბრტყეზე, მთელი ტანით, en face გამოსახულია დავით გარეჯელი, ხოლო აღმოსავლეთის სვეტის დასავლეთ სიბრტყეზე წ. ექვთიმე მთაწმიდელი. მომტრედისფრო ფონზე გამოსახულ დავით გარეჯელს (სურ. 24, ტაბ. XV) ხელები მკერდის წინ აღუპყრია კურთხევის ნიშნად. თავზე ღია მოყვითალო ფერის შარავანდი ადგას. თმისა და წვერის ოხრას ფუძე მსხვილი მოთეთრო და მომწვანო ფერის



სურ. 24. დავით გარეჯელი უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მხატვრობა. დავით გარეჯელი.

¹ სატრაპეზოში ორი სხვადასხვა პერიოდის მხატვრობაა დაცული. თავდაპირველი მოხატულობა X საუკუნის მეორე ნახევარს განეკუთვნება, მეორე პერიოდის მოხატულობა კი XIII საუკუნის ეკუთვნის.

შტრიხებით არის დამუშავებული. თმა შუბლთან თავაქცეული „ო“-ს მსგავსად მოიხაზება. გრძელი კონუსისებური ფორმის წვერი მკერდზე ეფინება. სახე მოყვითალო-მოვარდისფრო ტონითაა ნაწერი. წარბები და თვალები მოშავო-მოყავისფრო საღებავით აღინიშნება. თვალის გუგა ორმაგ რკალია მოქცეული. დავითი შემოსილია მოყვითალო-მომწვანო მოსასხამით და თეთრი კაბით,



სურ. 25 კონწვისი. წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მხატვრობა. დავით გარეჯელი.

რომლის ზევიდან ოლარი ეფინება. მოსასხამის დრაპირება შავი და მოავურისფრო შტრიხების ქარბი დინებით ხასიათდება. შარავანდის ორივე მხარეს მოთავსებულია წარწერა: F C Z C H O (წმიდაა დავით). მხატვრობა სატრაპეზოს მხატვრობის პირველ ფენას მიეკუთვნება. იგი სტილისტურად დიდ სიახლოვეს ამეღავნებს მთავარი ეკლესიის 983 წ. მხატვრობასთან, და როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებულად ითვლება, ერთი დროისა და ერთი მხატვრის ნაწარმოებს უნდა წარმოადგენდეს.

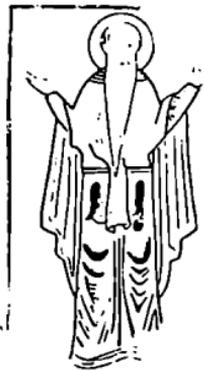
ქრონოლოგიურად მომდევნო ხანის² ნაწარმოები დავით გარეჯელის განცალკევებული გამოსახულებით დაცულია ყინწვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მხატვრობაში (სურ. 23). ტაძრის დასავლეთის კედელზე გამოსახულია ოთხი ე. წ. „ასურელი მოღვაწე“. ისინი კედლის ზედა ნაწილზე, მეორე სართულის (ხორი) პატარა ზომის კარის ორივე მხარეს არიან მოთავსებულნი. მარცხნივ გამოსახულია წმიდა შიო (F C H O) და ოვანე ზედაზნელი (O H O C Z H O), მარჯვნივ დავით გარეჯელი და ერთ-ერთი მოღვაწე. ეს უკანასკნელი საკმაოდ დაზიანებულია და აღარც წარწერა გაირჩევა. დავითის იკონოგრაფიული

სახე მსგავსებას ამეღავნებს უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს ზემოთ აღწერილ დავითთან. შეინიშნება განსხვავებაც. დავითი შარავანდამოსილია, თმა შედარებით პატარა ზომითაა გამოსახული, შუბლზე მკვეთრად მოიხაზება ნახევარწრიულად ჩამოზიდული თმა მისი ყავისფერი ტონით ნაწერი წვერი შედარებით გრძელია, რაც მოშავო და მოვარდისფრო წვერილი შტრიხებით მუშავდება. სახე ნაწერია დიდი ოსტატობით, მისი რბილი და მწკობრი მოდელირება, მონაცრისფრო-მომწვანო რეფლექსებითა და მოვარდისფრო ტონებით განათება, ნახატს სასიამოვნო იერს აძლევს. თვალები ორმაგი რკალითაა შემოხაზული. მოყავისფრო ტონით არის აღნიშნული წარბები და თვალები. დავითი შემოსილია მოშავო-მონაცრისფრო მოსასხამით და მოყავისფრო-მოწითალო სამოსით, რომელზეც მონაცრისფრო ოლარი ეფინება. მარჯვენა ხელში პატარა ზომის ჯვარი უჭირავს, მარცხენა ხელი მკერდის წინ აქვს აღმართული, ნებით მაყურებლისაკენ. უდაბნოს სატრაპეზოს მხატვრობასთან შედარებით, მისი სამოსის დრაპირება უფრო ლაკონურია, მოკლებულია დამატებითი ხაზების ქარბ დინებას. შარავანდის მარჯვენა მხარეს გაირჩევა წარწერა: F A . . . H C H O ... (წმიდა) [დავით] გარე[სჯელი] მხატვრობა სტილისტურად ახლოს დგას აბსიდის ქველ.

² ჩვენ აღარ შევხებით უდაბნოს მთავარ ეკლესიაში ქტიტორთა რიგში ჩართულ დავით გარეჯელს (სურ. 14), რგი მეორე თავში განვიხილეთ.
³ შ. ა. შიოჩანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, გვ. 283—288.

რეგისტრზე წარმოდგენილი მღვდელმთაფრების წერის მანერასთან და მათი გამოსახვის მხატვრულ ხერხებთან. მხატვრობა XIII ს. პირველი ნახევრით არის დათარიღებული³.

უღაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მეორე პერიოდის (XIII ს.) მხატვრობაში დავით გარეჯელის განკალკევებული გამოსახულებაა ჩართული (სურ. 26, ტაბ. XIV, 2). აკად. შ. ამირანაშვილი⁴ გამოთქვა მოსაზრება, რომ აღნიშნული პირი ანტონ მარტყოფელია, რადგან მის მახლობლად (თალის საკეტთან) მანდილიონია (უბრუსი) გამოსახული, რომლის ჩამოტანა საქართველოში ანტონ მარტყოფელს მიეწერება⁴. ასეთი ვარაუდი არ იქნებოდა უსაფუძვლო, ანტონი მანდილიონით ხელში რომ ყოფილიყო გამოსახული. აქ კი ხელთუქმნელი ხატი მაცხოვრისა გამოსახულია სრულიად დამოუკიდებლად. აღნიშნული ნაწარმოების დავით გარეჯელთან მსგავსება, მისი სახისა და სამოსის იკონოგრაფია გვაფიქრებინებს, რომ იგი დავით გარეჯელია. დავითი ისევეა ორანტაში წარმოდგენილი, როგორც ბერთუბნის სატრაპეზოშია გამოსახული. (ტაბ. XXII). ამავე დროს მასთან მსგავსება ჩანს მოსასხამის კალთების გამოსახვაში. თმა, უღაბნოს სატრაპეზოს სვეტზე გამოსახულ დავითთან შედარებით, მოკლე აქვს (ტაბ. XV). მისი სახის იკონოგრაფია მსგავსებას აწვდის ცინწყისის დავითთან. ეს განსაკუთრებით შეინიშნება თვალისა და წარბების გამომხატვის საერთო ხერხში, აგრეთვე შუბლზე თმის ერთი ნაწილის მომრგვალებულად დაფენაში. დავითის კაბა და გრძელი მოსასხამი ღია მოყვითალო ფერისაა. სამოსის კალთა მოშავო ლაქებით და ნახევარწრიული თუ სოლი-სებური მსხვილი შტრიხებით დეკორირებულია, წმიდანის შარავანდომილია. როგორც ზემოთაღნიშნულ, მოხატულობა XIII ს. არის დათარიღებული.



სურ. 26. დავით გარეჯა. უღაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მხატვრობა. დავით გარეჯელი.

შემდეგი ხანის (XIV ს.) დავითის გამოსახულების ნიმუში ჩართულია უღაბნოს ხარების ეკლესიის საქტიტორო ხასიათის კომპოზიციაში (სურ. 27, ტაბ. XXVI, 1). ნინოწმინდის ეპისკოპოსი იოანე, რომლის თაოსნობით მოუხატავთ ეკლესია, გამოსახულია ეკლესიის მღვდელით ხელში დავით გარეჯელის წინაშე. ეს უკანასკნელი კი, როგორც გარეჯის მონასტრების ფუძემდებელი, აკურთხებს იოანეს ღვაწლს. დავით გარეჯელს მხატვარი გამოსახავს საკმაოდ გრძელი ყავისფერი წვერით, რომელიც ძალიან წვრილი, თითქმის მინიატიურისათვის დამახასიათებელი, ერთმანეთთან ახლოს მიჯრილი კლაკნილი ხაზებით მუშავდება, თმა, ზემოთ განხილულ გამოსახულებებთან შედარებით, საკმაოდ პატარა აქვს და შუბლზე აღარ ეფინება. დავითი შემოსილია მონაცრისფრო სამოსითა და წითელი მოსასხამით, რომელთა ქობა ტეხილი და ტალღისებური ხაზებითაა გამოსახული. მხატვრობა მინიატიურისათვის დამახასიათებელი ელემენტების შემცველიცაა.

ჩვენ აღარ შეგვირღებთ იმ ორ ფერწერულ ხატზე, რომელზეც მოთავსებულია დავით გარეჯელის პორტრეტული გამოსახულებები. ისინი, როგორც

³ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბ., 1961, გვ. 283—288.

⁴ Ш. Я. Амиранашвили, История грузинской монументальной живописи, I, 1957, гл. 57.

ზემოთ აღნიშნეთ, XVIII ს. შუა წლებით და XIX ს. თარიღდებიან (სურ. 23, ტბ. XXVI, 2, XXVII, 1).

ხელოვნების მუზეუმის ფონდებში დაცულია გვიანი ხანის კანკელის ფერწერული ხატი, რომელიც შესრულებულია ტილოზე ზეთის საღებავით. აქ წარმოდგენილია დავით გარეჯელი და მისი მოწაფე დოდო⁵. დოდოს მოწითალო-მომავრისფრო სამოსი მოსაეს (სურ. 28).



სურ. 27. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მხატვრობა. იოანე ეპისკოპოსი დავით გარეჯელის წინაშე.

სამონაზვნო თავსაბურავზე, მხრებსა და ოლარზე ოქროსფერი ჯვრებია გამოსახული. მარცხენა ხელში დახვეული გრაგნილი უქირავს, მარჯვენა ნებით მაყურებლისაყენ მკერდის წინ აქვს აღმართული. თავზე ოქროსფერი შარავანდი ადგას. მხრების დონეზე მოთავსებულია წარწერა: **ԲԸ ԾԱԾԱ** (წმინდა დოდოს) (sic). გრძელი თეთრი წვერი მკერდზე ეფინება, სახე შესრულებულია ხატწერის ტექნიკით. წვერი წერილი შტრიხებითაა დაწერილი. ფართო აღმოსავლური თვალეები წაგრძელებული კრილითა და შავი დიდი გუგებითაა გამოსახული. მარჯვენა ნაწილზე მთელი ტანით წარმოდგენილია დავით გარეჯელი. გრძელი ყავისფერი წვერი მკერდზე ეფინება, აცვია შავი სამოსი და მოწითალო-მოყავისფრო მოსასხამი, ასეთივე ფერის ოლარი ოქროსფერი ჯვრითაა შემკული. მარჯვენა ხელი ნებით მკერდის წინ აქვს აღმართული. მარცხენა ხელში დახვეული გრაგნილი უქირავს. ყავისფერ ფონზე მოყვითალო შტრიხებით აღინიშნება თმისა და წვერის მიმართულება. თავზე მოთავსებულია ასომთავრული და ნუსხახელონური წარწერა: **ԲԸ ԾԸ ԻՄ** **ՄԵՍԻՅԱՅ** (წმინდა დავით გარეჯელი). ფონი იყოფა ორ ნაწილად. ზედა, ძირითადი ნაწილი მოციისფრო-მონაცრისფროა, ქვედა მოწითალო-მოყვითალო, მათ შორის მსხვილი შავი ხაზია გავლებული. ზედა ნაწილზე გამოსახულია მაცხოვარი, რომელსაც მარჯვენა ხელი ზევით აქვს აღმართული კურთხევის ნიშნად. შარავანდის ორივე მხარეს მოთავსებულია წარწერა **ԴԿ ԻԴ** (იესუ ქრისტე), აქვეა ორსტრიქონიანი წარწერა:

- 1. **ԹԱԴԻԾԻ** || **ԲԸԲԸԸ**
- 2. **[Դ]ԸԽԲԱ** || **ԻԴԾ[Լ]ԸԲԱ**
- 1. მოვედით || მამისა
- 2. [ი]ხ(ი)ლნო || ჩემ[გ]ანო

ხატი გვიანი ხანის, XVIII ს. შუა წლების მიანც უნდა იყოს. ამაზე მიუთითებს ხატის წერის მანერა, სახის მოდელირების, სამოსის, ხელის გამოსახვის შედარებით პრიმიტიული ხერხები და წარწერათა პალეოგრაფია.

⁵ საეკლესიო მუზეუმის ფონდი, სმ V 64, ნომრის ქვეშ არ არის მითითებული მისი სადურობა.

ლაერაში, იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესიის აღმოსავლეთით, 15 — 20-ადე მეტრის დაშორებით კლდეში გამოკვეთილ პატარა ზომის სამლოცველოში, მოთავსებულია გვიანი ხანის კედლის მხატვრობა. ჩრდილოეთის კედელზე დავით გარეჯელისა და ლუკიანეს განცალკევებული გამოსახულებებია წარმოდგენილი (სურ. 29). მარცხნივ ოქროსფერ ბრტყელ ჩარჩოში, ყავისფერ ფონზე მთელი



სურ. 28. დავითისა და დოდოს ფერწერული ხატი (ს. მ. V, №64).

დონთან, რადგან ამ ორი მხატვრობის სტილი დასხვავა.

ამავე კედლის მარჯვენა მხარეს მოჩარჩოების გარეშე წარმოდგენილია ლუკიანე, რომლის ტიპაჟი და სამოსი დავით გარეჯელის იკონოგრაფიის მსგავსია. მისი სახელის აღმნიშვნელი წარწერაც ნუსხურით იწყება და მხედრულით მთავრდება (წC ლუკიანე). მხატვრობა ძალიან მდარე და პრიმიტიულია. დავითისა და ლუკიანეს სხეულები, განსაკუთრებით კი ლუკიანეს ტანი, პირობითი, უფორმოა, მხოლოდ კონტურით მოიხაზება და ამავე ფერის საღებავებითვე აღებულია. სახისა და წვერის დამუშავებაში სრულიად აშკარად ჩანს სტირიდონის პრიმიტიულობა. აღნიშნული ნაწარმოები XIX საუკუნეს უნდა განეკუთვნოს. აღსანიშნავია, რომ მ. საბინინი როცა დოდოს ნეშტის ლაერაში გადმოსვენებაზე მოგვითხრობს, აღნიშნავს, რომ ამ საქმის შესასრულებლად თან წაიყვანა „მყოფი ე. დავითის უდაბნოსა შინა მორჩილად, ვითარცა ოცი წელი, აწ მთავარ დიაკონად მყოფი სტირიდონ გრძელიევი“. შესაძლოა, ჩვენს მხატვრობაში მოხსენიებული სტირიდონი იყოს იგივე პირი, რომელსაც ლაერაში მოღვაწეობის დროს მოუხატავს ზემოთ აღნიშნული სათავსო.

ტანით გამოსახულია დავითი, რომელიც შემოსილია ცილინდრული ფორმის საეპისკოპოსო შავი ქუდით. ტანზე მოსავს შავი კაბა და მოსასხამი. გრძელი თეთრი წვერი წელამდე აქვს დაფენილი. ჩარჩოს მარჯვენა კუთხეში წითელი კლაკნილი ხაზებით გამოსახულია მზე. დავითის ორივე მხარეს მოთავსებულია მეტად უღაზათო მოხაზულობის ასომთავრული წარწერა — წC ԾՇԻԴ (წ[მინდ]ა დავით). ოქროსფერი არშის ზედა ნაწილზე მხედრული წარწერაა: შოიხსენე უფალო შეოხებით ღირსისა მამისა ჩვენის დავით გარეშქელისათა ცოდვილ სფირიდონ.

ჩვენ ზემოთაღ აღვნიშნეთ, რომ აქ მოხსენიებული სტირიდონი არ შეიძლება გავაიგივოთ ლაერის 1652 წ. მხატვრობაში მოხსენიებულ სტირიდონს და შესრულების დრო სხვა-

* საბინინი, საქართველოს სამოთხე, გვ. 637.

ამავე ხანას მიეკუთვნება შიო მღვიმის მონასტრის კუთვნილი ხის ხატი⁷ (36,5X24 სმ). იგი ტემპერის საღებავითაა შესრულებული. ხატი შავი ხაზებითაა დაყოფილი თორმეტ კვადრატად, სადაც ე. წ. „ასურელ მამათა“ წელამდე გამოსახულებებია მოთავსებული. თითოეულს აქვს შესაფერი მხედრული წარწერა⁸. დავით გარეჯელი პირველ რიგშია გამოსახული (სურ. 30), მარჯვენა ხელი მკერდზე აქვს მიღებული, მარცხენაში დახვეული გრაგნილი უჭირავს. სახე შემოსილი აქვს გრძელი ყავისფერი წვერით, თავზე ახურავს მალალი საეპისკოპოსო ქუდი, რომელზეც ჭვარია გამოსახული. ასეთივე ჭვარები აქვს მხრებსა და ოლარზე. შემოსილია შავი კაბით და შავივე მოსახსნამით, რომელზეც წითელი ოლარი ეფინება. თავზე ადგას ოქროსფერი შარავანდი, რომლის წითელი კონტური საკმაოდ უსწორმასწოროდ მოიხაზება. ფიგურა წარმოდგენილია ლურჯ ფონზე.



სურ. 29. დავით გარეჯის ლავრა. სენაქის მხატვრობა. დავითი და ლუკიანე.

კანკელის ხატზე⁹ ზეთის საღებავით (35X31 სმ) ოთხი „ასურელი მოღვაწე“: იოანე ზედაზნელი, შიო მღვიმელი, დავით გარეჯელი და დოდოა გამოსახული. დავითს გრძელი ყავისფერი წვერი მკერდამდე ეფინება (სურ. 31), შემოსილია შავი მოსახსნამით, ოლარით და ნაცრისფერი სამოსით. სახე პრიმიტიულადაა ნაწერი. შარავანდის ზევით ორ სტრიქონად მოთავსებულია წითელი საღებავით შესრულებული წარწერა:

- | | |
|------------------|----------------|
| 1. ՈՒՏՆ ՅԸԾԸ ԾՇԻ | ღირსი მამა დავ |
| 2. ԴԵ ԴՆԿԱՆԿԱԿՆ | ით გარესჯელის |

ასეთსავე სამოსშია შემოსილი დოდოც. მარჯვენა ხელი მკერდის წინ აქვს აღმართული ვერძების ნიშნად, მარცხენაში ჭვარი უჭირავს. თეთრი გრძელი წვერი მკერდზე აქვს დაფენილი, თავზე შავი კუნკული ახურავს. აქვს წარწერა:

- | | |
|-----------------|---------------|
| 1. ՈՒՏՆ ՅԸԾԸ ԾԸ | ღირსი მამა დო |
| 2. ԾԸՆ | დოს (sic) |

ხატწერის ტექნიკა და სტილი, მისი ფერადოვნება გვიან ხანაზე (XVIII — XIX საუკუნეები) უნდა მიუთითებდეს. შეინიშნება არაკვალიფიციური ფერმწერ-ხელოსნის ხელი. აღნიშნული ორი ხატი შესაძლოა რომელიმე სამხატვრო სააპქროს ნაწარმოები იყოს.

მარტყოფის ტაძრის ჩრდილოეთის კედელზე XIX ს. 50-იან წლებში გამო-

⁷ ხელოვნების მუზეუმის საინვენტარო წიგნში ქ. 1096 ნომრით გატარებულია შიო მღვიმის მონასტრის სხვა ნივთებთან ერთად.

⁸ აღსანიშნავია, რომ აქ ზენონ იულოთელის ნაცვლად არსენ იულოთელია დასახელებული. ეს უკანასკნელი კი XII ს. მოღვაწეა და საერთო არაფერი აქვს VI ს. „ასურელ მამებთან“.

⁹ საქართველოს საეკლესიო მუზეუმის ფონდის V № 13 ფერწერული ხატი დატულია ხელოვნების მუზეუმში.

უსახათ „ასურელ მოღვაწეთა“ ჯგუფი, რომელშიც დავით გარეჯელიცა ჩართული (ტაბ. XXVII, 2). დავითი ღვას მთელი ტანიც, ერთი მესამედით მარჯვნივ მიბრუნებით. მარჯვენა ხელი წინ აქვს გაწვდილი ვედრების ნიშნად, მარცხენაში ანთებული კელაპტარი უჭირავს, თავზე ახურავს სირიული ტიპის სამონაზნო ქული, თეთრი წვერი მკერდამდე ეფინება. მხატვრობა ზეთის საღებავითაა შესრულებული. გამოსახულება დაწერილია რუსული დაზგური ფერწერის მანერით და არაფერი აქვს საერთო კედლის მხატვრობასთან. რუსული იერისაა მისი ტიპაჲც. შარავანდის ზევით, ისევე როგორც ყველა „ასურელ მამას“ დავითსაც აქვს წარწერა რუსულ-სლავური შრიფტით — Пр. Давид Гаре. (Пресвятой Давид Гареджели). როგორც საღიკენოს კედელზე მოთავსებული წარწერებიდან ჩანს, მხატვრობა 1856 წ. შეუსრულებია მიხეილ ტროშინსკის, რომელიც საქართველოს ეგზარხოს ისიდორეს მოუწვევია პოლტავის გუბერნიიდან. წარწერა შემდეგს გვაუწყებს: Храм сей росписан в лето от Р. X.



სურ. 30. დავით გარეჯელი. დეტალი შიო მღვიმის მონასტრის კუთვნილი ფერწერული ბატონი (ქ. № 1096).



სურ. 31. დავითისა და დიონის ფერწერული ხატი (ს. მ. V, № 13).

დად სცილდება ქართული მხატვრების მიერ საუკუნეთა მანძილზე გამოშუშავებულ იკონოგრაფიას.

В 1856-е июня мец 18-я царствование Императора Александра II-го при высокопросвященном Исидоре Экзархе Грузии художником уроженцем Полтав. губ. Михайлом Трошинским.

განცალკევებული გამოსახულებანი გვიჩვენებენ, რომ მხატვრები გარეჯელს რეპრეზენტატულად მხოლოდ X საუკუნის დამლევიდან გამოსახავენ. IX საუკუნეში არა გვხვდება დავითის ცალკე მდგომი გამოსახულება. ეს გასაგებია უნდა იყოს, რადგან ასეთი იკონოგრაფიული სქემა ითვალისწინებდა ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ტენდენციებს. ეს კი მოღვაწის წმიდანად წარმოადგენას გულისხმობდა. დავით გარეჯელის განცალკევებულ გამოსახულებათა გაჩენა, უპირველესად, ამ თვალსაზრისით უნდა იქნას გაგებული.

მომდევნო ხანის ნაწარმოებები, როგორც ვნახეთ, ძირითადად იმეორებენ დავითის იკონოგრაფიულ სახეს. გვიან ფეოდალურსა და ფეოდალური ურთიერთობის რღვევის პერიოდის ძეგლებში შეიმჩნევა დავითის იკონოგრაფიული სახის ცვლილებები. გვიანი ხანის პრიმიტიულ ნაშუქებში, დავითის იკონოგრაფიიდან რჩება მხოლოდ სუსტი სქემა, რაც დიდ

დასკვნა

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი მხატვრული ნაწარმოებები გვაჩვენებენ ეროვნულ ნიადაგზე აღმოცენებული თემატის ფორმირება-განვითარების გზას, რაც მჭიდრო კავშირშია ქვეყნის ყველა მნიშვნელოვან მოვლენასთან და ასახავს ეპოქის შესაბამის მოთხოვნილებებს.

თემის აქტუალობა საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლისა და ქვეყნის დაწინაურების შედეგად გაჩენილმა ახალმა მოთხოვნილებებმა განაპირობა. დავით გარეჯელის ცხოვრების თემათა იდეურად ახლებურ ინტერპრეტაციასა და მხატვრულ მიზანდასახულობაში უკუფენილია არა მხოლოდ იმ პროვინციის პოლიტიკური და კულტურული დაწინაურება, რომლის წიაღშიც იგი ჩაისახა და განვითარდა, არამედ ქვეყნის მთლიანად. ის სოციალური და პოლიტიკური ძვრები, რამაც ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტი წარმოშვა, საქართველოს საერთო პოლიტიკური ხაზიდან გამომდინარეობდა და ამდენად, საერთო სახელმწიფოებრივ მოვლენას წარმოადგენდა. ის ინსტიტუტი, რომელმაც ეროვნულ წმიდანთა იკონოგრაფიას მისცა დასაბამი, მხოლოდ ამ თვალსაზრისით უნდა იქნას გაგებული და შეფასებული.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი გარეჯის სამხატვრო სკოლაში წარმოიშვა და დამუშავდა. აქ დატული ფერწერული ნაწარმოებები, რომლებშიც დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემებიცაა ჩართული, გვაჩვენებს როგორც მის საწყის ეტაპებს, ასევე თემის ჩამოყალიბება-განვითარებისა და მისი ძღვის გარდასახვა-გადააზრების მკაფიო სურათს. უდაბნოს მონასტრის მთაყარი ეკლესიის სადიაკვნეს პირველი ფენის მხატვრობაში ასახული ციკლი დღეისათვის ყველაზე ადრეული ხანის ნაწარმოებია და, როგორც ჩანს, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოებთა შორის დავითის ცხოვრების წარმოდგენის პირველი ცდაც. ეროვნულ მოღვაწეთა წმიდანობის პრეტენზიებით წარმოდგენა, რაც ძირითადად მათი მოღვაწეობის სასწაულებრივ ასპექტში განხილვით გამოიხატებოდა, საქართველოში IX — X საუკუნეთა საერთო ტენდენციაა. ეს ტენდენციები X საუკუნის პირველი ნახევრიდან სრულიად ნათლად აისახება, როგორც ლიტერატურულ ძეგლებში „ცხოვრებებში და მოღვაწეობებში“, ასევე კედლის მხატვრობის იმ ნიმუშებში, რომელთა თემას ეროვნულ მოღვაწეთა ცხოვრება წარმოადგენდა.

უდაბნოს მონასტრის მთაყარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირების საწყისი ხანის ნაწარმოებია, სადაც პირველად დამუშავდა და აისახა დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი. კომპოზიციითა აღნაგობა, მათი ეროვნული გამოშახველობით იერის მიუხედავად, ისე მკაფიოდ არ ამკლავებს შემოქმედებითს დამოუკიდებლო-

ბას, როგორც მომდევნო ხანის ძეგლები (983). მისი მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანები, კომპოზიციითა სიბრტყეზე განაწილება-გაშლა ერთ მთლიან უწყვეტ მხატვრულ ზოლად, წინა აზიის სამხატვრო წრეების მიერ გამოძევავენ მხატვრულ ამოცანებთან ამქვეყნებს მსგავსებას. საქართველო უძველესი დროიდანვე მკიდრო კულტურულ ურთიერთობაში იმყოფებოდა სირიის, პალესტინას, შუამდინარეთის ჩრდილოეთ ნაწილის ქვეყნებთან, რომელთა სამხატვრო წრეებში შემუშავებულ იკონოგრაფიულ სქემები საფუძვლად დაედო ქრისტიანული სამყაროს იკონოგრაფიას. ასეთმა მკიდრო კულტურულმა ურთიერთობამ გარკვეული გავლენა მოახდინა ქართული სახვითი ხელოვნების ხასიათზე, მის იკონოგრაფიასა და სტილზე. თითქმის X საუკუნის მიწურულამდე ეს ურთიერთობანი ქართული კულტურის განვითარებაში მნიშვნელოვან ფაქტორსაც წარმოადგენდა. ადრეული პერიოდის კედლის მხატვრობის ძეგლები, სტილითა და იკონოგრაფიით, აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების კულტურასთან ერთგვარ სიახლოვეს ამქვეყნებენ, მაგრამ აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ სახარების თემატიკის ამა თუ იმ იკონოგრაფიულ სქემებს ქართველ მხატვრები მექანიკურად არასოდეს იმეორებდნენ. საქართველოს სხვადასხვა პროვინციის სამხატვრო სკოლების წიაღში შექმნილ ნაწარმოებთა გამომსახველობითი ეროვნული იერი, არაერთგვაროვანი კოლორიტი, მისი უძველესი მხატვრული ტრადიციების ქმედითობაზე მიგვითითებს, რაც თავის დროზე უპირისპირდება კიდევ თვისობრივად სხვაგვარ იკონოგრაფიულ სქემებს, აღმოსავლეთის ქრისტიანული ქვეყნების სამხატვრო სკოლათა ტრადიციებს.

უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობის პირველი ფენა მისი სტილისტური და იკონოგრაფიული ნიშნებით ადრეული ხანის ნაწარმოებია. ამაზევე მიგვითითებს მხატვრის მიზანდასახულობა, რომელიც დავით გარეჯელს მხოლოდ მოღვაწის სახით წარმოადგენს. აქ არსებული დავითის ცხოვრების ამსახველი თემები მოკლებულია ყოველგვარ სასწაულებრივ ელემენტებს. იგი ისეთი ძალით არ პასუხობს ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის მიერ წამოყენებულ მოთხოვნილებებს, რაც მოღვაწის ცხოვრების მხოლოდ სასწაულებრივ-წმიდანობრივ ასპექტში წარმოადგენას გულისხმობდა.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ლიტერატურული ძეგლი „ცხოვრება და მოქალაქობაა წმიდისა მამისა ჩუენისა დავით გარეჯელისა“, რომლის დაწერის დრო X ს. პირველი ნახევრით განისაზღვრება, არ შეიძლება წარმოადგენდეს ჩვენი მხატვრობის წყაროს. ლიტერატურული ძეგლი „ცხოვრება“, დავით გარეჯელის, როგორც ეროვნული წმიდანის, უკვე სავსებით ჩამოყალიბებულსა და დასრულებულ სახეს გვინატყვას, მაშინ, როცა უდაბნოს მთავარი ეკლესიის საღვთისმეტყველო პირველი ფენის მხატვრობაში მას სრულიად საპირისპირო ინტერპრეტაცია ეძლევა. ასეთი ვითარება მკაფიოდ გვიჩვენებს, რომ აღნიშნული მხატვრობა ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირების საწყის ხანაშია შექმნილი, რომელსაც ჯერ კიდევ ანთლად არ უნდა ჰქონოდა წარმოდგენილი მისი სამოქმედო პროგრამა. ამავე დროს ეს გარემოება იმის მაჩვენებელიცაა, რომ მხატვრის წყაროს ჩვენამდე მოუღწეველი ლიტერატურული ძეგლი წარმოადგენდა, სადაც დავითის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის რეალური ვითარება უნდა ყოფილიყო აღწერილი. ამაზე კარგად მიუთითებს მხატვრობაში ასახული ციკლის ხასიათი, რომელიც ამ თემატიკის საწყისი საფეხურისათვის შესაფერისი მსოფლმხედველობით შესრულებულ მხატვრულ ნაწარმოებს წარმოადგენს.

საეკვია, რომ დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი ლიტერატურული

ნაწარმოების „ცხოვრების“ შექმნამდე ასახულიყო კედლის მხატვრობაში. უფრო ბუნებრივი იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ჭერ დავითის ცხოვრების ამსახველი ლიტერატურული ნაწარმოები შეიქმნა (საფიქრებელია გარეჯის სამწერლო-სალიტერატურო კერაში), ხოლო შემდეგ დამუშავდა მისი თემატური კომპოზიციების იკონოგრაფიული სქემები. X საუკუნის პირველი ნახ. „ცხოვრება“, როგორც ჩანს, იყენებს ე. წ. კიმენურ რელაქციას. ეს ვლინდება ამ უკანასკნელიდან გამომდინარე მოხატულობისა და X ს. „ცხოვრების“ გარკვეული ადგილების თანხედენით. ამის მაგალითს წარმოადგენს „ცხოვრებაში“ ბუნდოვანი მითითება გარეჯის სარწყავ მეურნეობაზე, დავითის იერუსალიმში პილიგრიმობაზე და სხვა. მაგრამ იდეური მიზანდასახულობანი ამ ორ ძეგლს ერთმანეთისაგან რადიკალურად განასხვავებს.

დავით გარეჯელის ცხოვრების უძველესი ციკლის პირველ თემაში, სადაც დავითის თბილისში მოღვაწეობაა ასახული, დავითი რეპრეზენტატულად არის გამოსახული. მისი იკონოგრაფიულ სქემა მსგავსებას ამქადავებს ანტიკური ფილოსოფოსისა და რიტორის გამოსახვასთან (სურ. 3). ეს არის სრულიად სხვა ხასიათის მიზანდასახულობა, რაც მკვეთრად უპირისპირდება შემდეგი ხანის (X ს. I ნახ. ლიტერატურული ძეგლი და 983 წ. მხატვრობა) კონცეფციას, სადაც დავითი მხოლოდ სასწაულებრივ-წმიდანობრივი ნიშნებით არის წარმოდგენილი. IX ს. მოხატულობაში რიგ შემთხვევაში შეიმჩნევა მოღვაწის საქმიანობის მნიშვნელობის წინ წამოწყება-უტრირების სუსტი ცდები, თუმცა ისინი ცხოვრებისეული რეალობის საზღვრებს არ სცილდებიან.

მეორე კომპოზიციის, სადაც დავით გარეჯელი მონუმენტური ჭერის წინაშეა გამოსახული, მხოლოდ საკულტო ცერემონიალზე არ მივივითოვებ. ფაქტიურად ეს არის პირველი თემა, რომელიც მრავალმთის წიაღშია ჩართული და აქ მომხდარ ვითარებას ასახავს. მონუმენტური მთით შემოსილვრება გარეჯის მონასტრების ტერიტორია (სურ. 4), რომლის საწყისშივე აღმართული დიდი ზომის ჭვარი ნიშნავს „ათორმეტ უდაბნოთა“ ერთი კანონიკური იურისდიქციისა და გამომხატველია მისი მიწების საკუთრებისა. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ გარეჯის მონასტრები, ლავრა, ი. ნათლისმცემელი და დოდოს რქა, რომლებიც მესამე თემაში არიან მოქცეული, და საკმაოდ დაშორებული არიან ჭერი-საგან, მრავალმთის ვრცელ ტერიტორიას შემოსაზღვრავს, რომლის თავსა და ბოლოში მოთავსებულია ერთი მხრივ ჭვარი, ხოლო მეორე მხრივ ლავრის, ნათლისმცემლისა და დოდოს რქის მონასტრები.

მესამე კომპოზიციის აერთიანებს და განაზოგადებს დავით გარეჯელის მოღვაწეობის ყველა ძირითად მხარეს. მასში ჩართულია გარეჯელის მრავალმთის მონასტრების სამივე ფუძემდებელი (დავით გარეჯელი, დოდო, ლუკიანე). უარსაყოფია მოსაზრება, თითქოს აქ მწარე წყლის ტბილად გადაქცევის სასწაული იყოს ასახული¹. მუხლმოყრილი ბერი ამ კომპოზიციის ერთ-ერთი კომპონენტია, მასთან მიმართებაშია და როგორც კომპოზიციურად, ისე აზრობრივად ამ თემის განუყოფელი ნაწილია (სურ. 5). არ დადასტურდა სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმული მოსაზრება, რომ ამ თემის მარჯვენა მხარეს წარმოდგენილი პირი ლუკიანეა. დოდოს რქის მონასტრის პირობითად გამოსახულ მონასტერთან მისი დამაარსებელი დოდოა გამოსახული. გვიანი ხანის ნაწარმოებები, სადაც დოდოა გამოსახება, ეხმაურება აქ წარმოდგენილ იკონოგრაფიულ

¹ Ш. Я. Амирнашвили, история грузинской монументальной живописи, I, 1957, გვ. 46.

სახეს². კომპოზიციას პირობითად ვუწოდებთ „წყაროს აღმოცენება“, რადგან თემაში ძირითადი აქცენტი გადატანილია შრომის შედეგად მიწიდან ამომდინარე წყალზე. ეს უკანასკნელი მოედინება და წინ ჩაუვლის ყველა იმ კომპოზიციას, რომელშიც მრავალმთის უდაბნოში მომხდარი სცენება ასახული.

„წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციაში მკაფიოდ ჩანს დავითის მოღვაწეობის ყველა ძირითადი მომენტის მითითება-განზოგადოება. მათ შორის ერთ-ერთი ძირითადი ადგილი წყლის მოპოვებას უჭირავს. იგი დომინირებულია მთელ კომპოზიციაში. პერსონაჟები მოქმედებენ იმ გარემოში, რაც მოღვაწის მხოლოდ ცხოვრებისეული საკმარისობისათვის გამოიყურება სრულიად ბუნებრივად. მხატვრას ენა მარტივია, ამავე დროს ცდილობს ფაქტები გადმოსცეს სიზუსტით, მიუთითოს ამა თუ იმ მოქმედების განვითარების ადგილზე. მხატვრის წყაროს, როგორც ზემოთ არაერთგზის აღვნიშნეთ, სულ სხვა ხანისა და ხანისათვის ლიტერატურული ძეგლი წარმოადგენს, ვიდრე ჩვენამდე მოღწეული „ცხოვრება“. ამიტომ, საფიქრებელია, რომ „კიმენურ“ რედაქციაში მითითებული ყოფილიყო როგორც დავითის თბილისში მოღვაწეობაზე, ისე მრავალმთის საირიგაციო მეურნეობაზე, რომლის გაყვანაში თუ აღდგენა-გამართვაში დავითს მნიშვნელოვანი ღვაწლი უნდა ჰქონოდა. X ს პირველ ნახევარში შედგენილი „ცხოვრება“, როგორც ჩანს, იყენებს ამ უძველეს ნუსხას, რადგან ტექსტში მოულოდნელად ჩნდება ცნობა გარეჯის ურწყავე უდაბნოში წყლის არსებობაზე, ამავე დროს მითითებულია მისი საირიგაციო დანიშნულება.

მომდევნო ბოლო ორი კომპოზიცია ასახავს დავითის იერუსალიმში პილიგრიმობას. აქედ. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ი ს მოსაზრებას, რომ დავით გარეჯელი საქართველოში მოსვლამდე უნდა წასულიყო იერუსალიმში³, ჩვენი მხატვრობა მხარს არ უჭერს. აქ ეს თემა დასასრულს არის წარმოდგენილი. შესაძლოა „კიმენურ“ რედაქციაში მისი ქრონოლოგია მაშინვე იყო არეული, მეორე მხრივ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ „ცხოვრებაში“ მოხსენიებული იერუსალიმის პატრიარქი ელია, რომლის დროსაც დავითი საპილოგრამოდ მიდის, იმ ხანად უკვე გარდაცვლილია (თუ აქედ. კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ი ს დებულებას გავითვალისწინებთ). სხვა დამატებითი მასალის უქონლობის გამო, ამ საკითხის ირგვლივ გარკვეულად რაიმეს თქმა საძნელო ხდება. ამ კომპოზიციაში მარკვენივ წარმოადგენილი ორი პირი არ არის დავით გარეჯელი და მისი მოწაფე. აქ იერუსალიმის პატრიარქი ან მალემსრბოლნი არიან გამოსახულნი. ამაზე მიუთითებს, როგორც „ცხოვრებაში“ აღწერილი ვითარება, ისევე დავითის და მალემსრბოლთა სამოსის განსხვავებულ იკონოგრაფიას.

უდაბნოს მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს კედლის მხატვრობის პირველი ფენა სტილისტურად, აგრეთვე მისი იდეის თავისებური ინტერპრეტაციით, ადრეული ხანის ძეგლია და განსხვავდება 983 წლის მხატვრობისაგან (სურ. 10, ტაბ. X — XII). ამდენად პირველის შესრულების დრო X საუკუნეზე ადრე ხანით განისაზღვრება. გარეჯის მონასტრები კეთილმოწყობის გზას IX საუკუნეში ილარიონ ქართველის მოღვაწეობის დროს დაადგა. მხატვრობის სტილი, რაც ამ ხანაზე მივითითებ, გვაფიქრებინებს, რომ უდაბნოს მთავარი ეკლესიის სადიაკნე ილარიონის გარეჯაში მოღვაწეობის ხანაშია მოხატული. ილარიონის ცხოვრების გათვალისწინებით აღნიშნული მხატვრობის შესრულება სავარაუდოა, 858—864 წლების ახლო ხანით განისაზღვროს.

ადრეული ხანისათვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიისა და თემის ინტერ-

² შ. Я. Амиранашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 46.

³ კ. კ ე კ ე ლ ი ძ ე, „საკითხი სირიელ მოღვაწეთა...“, ეტიუდები, 1, 1956, გვ. 35, 36.

პრეტაციის გარდა, აღნიშნული მხატვრობის კომპოზიციათა განაწილებაში იმ დიდი ტრადიციების ანარეკლი ჩანს, რაც ტაძრის ინტერიერის მხოლოდ ცალკეული ნაწილის (კონქი, სვეტის თავები, კედლის ცალკეული ნაწილი) მონატრული გამოიხატებოდა. უდაბნოს მთავარი ეკლესიის საღვთისმეტყველო მხატვრობაში კომპოზიციები ცალკეულ აქცენტებზე არის მოთავსებული კედლის ზედა ნაწილზე. თუშა VIII — IX საუკუნეთა მონატრული მემკვიდრეა არათემატური ხასიათისა არიან (ყანჩაეთი VIII საუკუნე, ერწოს სიონი VIII — IX საუკუნეები, არმაზი 864 წ., ქალეთი IX ს., აკურა 855 წ. და სხვ.); მაგრამ ჩვენს მხატვრობაში (IX საუკუნის მეორე ნახევარი), როგორც ჩანს, უკვე გაჩენილია სიუჟეტური კომპოზიციები. ვფიქრობთ, ამ მხრივ ილარიონ ქართველის გარეჯის მრავალმთაში მოღვაწეობა უნდა ყოფილიყო სტიმულის მიმცემი. თუ გავითვალისწინებთ ილარიონ ქართველის მოღვაწეობის ფართო ხასიათს, რაც მხოლოდ გარეჯის მონასტრებით არ შემოიფარგლებოდა, ასეთი ვარაუდი არ უნდა ჩანდეს საფუძველს მოკლებული. ილარიონ ქართველის ხანგრძლივი მოღვაწეობა მოწინავე ქრისტიანულ ქვეყნებში, ხოლო შემდეგ კვლავ გარეჯის მონასტრებში დაბრუნება, გულისხმობს კიდევ გარეჯის მონასტრების ამ ქვეყნებთან მკვიდრობის კულტურულ ურთიერთობას. ილარიონ ქართველის მოღვაწეობას რომ უფიქრად რეზონანსი ჰქონდა ქრისტიანულ სამყაროში, თუნდაც იქიდან ჩანს, რომ მისი ნეშტის დასაკრძალავად ბიზანტიის იმპერატორი ბასილი ჰრომანას მონასტრს აშენებს. ეს ფაქტი კარგად მიგვიჩვენებს ილარიონის მოღვაწეობის ფართო ხასიათზე და მის ხედვით წონაზე ქრისტიანულ სამყაროში. მისმა გარეჯაში მოღვაწეობამ საფუძველი მისცა მონასტრის კეთილმოწყობასა და წინსვლას, რაზეც მართებულად მიუთითებს აკად. გ. ჩუბინაშვილი⁴. ვფიქრობთ, თემატურ კომპოზიციათა ამ ხანებში გაჩენა არ უნდა ყოფილიყო მოულოდნელი. სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოქმეული მოსაზრება, რომ ჩვენთან, კედლის მხატვრობაში თემატური კომპოზიციები მხოლოდ X ს. პირველი ნახევრიდან გვხვდება⁵, ერთგვარ გადასინჯვას მოითხოვს.

უდაბნოს მხატვრობა პირველი ძეგლია, რომელშიც დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი აისახა. თემის ინტერპრეტაცია და იკონოგრაფია მის საწყის ეტაპზე მიუთითებს. აღნიშნულ პერიოდში შექმნილი ციკლი გავრცელებას ვერ პოულობს. მომდევნო ხანის არც ერთი მხატვრული ნაწარმოები არ იმეორებს ამ უძველეს დროში შექმნილ ციკლში შემავალ არც ერთ სიუჟეტს. ისინი სრულ დავიწყებას მიეცნენ, რადგან ველარ პასუხობდნენ საზოგადოებრივი განვითარების შედეგად გაჩენილ ახალ მოთხოვნილებებს. ასევე ითქმის პერსონაჟთა იკონოგრაფიაზეც. დავითი შარავანდის გარეშეა გამოსახული და საცხებით მოკლებულია წმიდანობის პრეტენზიებს (ტაბ. XXVIII, 1—5). ბერის ჩოხითა და კუჩკულით გამოისახება ლუკაანე, როგორც მოღვაწე მწირი და არა წმიდანი (ტაბ. XXVIII, 30—32). ასევე შარავანდის გარეშეა წარმოდგენილი დოდოც. მათი მონუმენტური ფიგურები ერთგვარად არამყარი და კუთხოვანია. მოკლებულია იმ პლასტიკურ დეკორაციულობას, რასაც მომდევნო ხანის ძეგლებში ვხვდებით.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ მხატვრულ ძეგლთა შესწავლამ

⁴ Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид-Гареджи, 1948, გვ. 39.
⁵ რა ე ნ ე შ ვ ი ლ ი ა ნ ი, საქართველოს უძველეს ფრესკულ მონატრულბოთა დათარიღების საკითხისათვის, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის VIII სამეცნიერო სესია, 1954 წ., 14—15 მაისი.

გვაჩვენა, რომ ეს ციკლი გარეჯის სამხატვრო წრეებში ჩასახულა და დამუშავებულია. მის პროდუქციას წარმოადგენს როგორც ადრეული, ჭერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი (სურ. 2), ასევე დახვეწილი და დამუშავებული ციკლი დაკითხის ცხოვრებისა (სურ. 10). ამ ორ ნაწარმოებში მოჩანს იდეათა მკვეთრი სხვაობა, სადაც მკაფიოდ შეინიშნება არასასწაულებრივი, ცხოვრებისეული მომენტების წმიდანობრივ-სასწაულებრივად გარდაქმნა-გადააზრება. თუნდაც ასეთი ფაქტის გათვალისწინება ვეიდასტურებს, რომ ატენის სიონის რელიეფი (ტაბ. XVI, 2), სადაც დავით გარეჯელის თემა წმიდანობრივ-სასწაულებრივი თვალსაზრისით არის განხილული, არ წარმოადგენს ამ თემის საწყის, ადრეულ ხანის ძეგლს. თემა გარეჯიდან მომდინარეობს ქართლისაკენ და არა პირიქით. ამავე დროს. ირმების წველის თემას პირველად იმ ძეგლში უხვდებით (უღაბნოს მთავარი ეკლესიის 983 წ. მხატვრობა, ტაბ. X), რომლის წყაროს X ს. პირველი ნახევრის ლიტერატურული ძეგლი წარმოადგენს, ეს უკანასკნელი კი სასწაულებრივი ტენდენციების მატარებელია, იმ ტენდენციებისა, რასაც ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტი ითვისისწინებდა.

უღაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობა პირველი ძეგლია, სადაც დავით გარეჯელის ცხოვრების თემები სრულიად ახლებურ, სასწაულებრივ ასპექტში განიხილება. ამ დროისათვის გამომუშავებული იკონოგრაფიული სქემები ერთგვარად კანონიკური ხდება შემდეგი ხანის მხატვრული ნაწარმოებებისათვის, რაც იმის დადასტურებას წარმოადგენს, რომ მისი იდეური პროგრამა სრულიად შესაფერისად ყოფილა მიჩნეული და შეეფერებოდა კოლცე ქვეყნის განვითარების იმდროინდელ დონეს (ტაბ. X — XIII). მომდევნო ხანის ძეგლებში ამა თუ იმ თემის კომპოზიციური აღნაგობა და იკონოგრაფია გარკვეულ ცვალებადობას განიცდის. მაგრამ ამ დროის შემუშავებული სქემები უცვლელი რჩება. ამავე დროს, უღაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობაში პირველად აისახა დავით გარეჯელის ცხოვრების თემა წმიდანობრივ-სასწაულებრივ ასპექტში. მხატვარს თვალწინ აქვს დავით გარეჯელის ცხოვრების⁶, პირველი, ადრეული ხანის ციკლი, მაგრამ ამ რეპერტუარიდან არც ერთ თემას არ იყენებს. 983 წ. მოხატულობაში კომპოზიციითა აღნაგობა, პერსონაჟთა იკონოგრაფია მკვეთრად იცვლება. იცვლება თემის მიზანდასახულობაც. უღაბნოს მთავარი ეკლესიის სადაიკენს IX საუკუნის მხატვარი მთლიანად ვერ პასუხობს საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის შედეგად წამოჭრილ ახალ მოთხოვნილებებს. თუმცა, ამ მხრივ, ერთგვარ სწრაფვას ამჟღავნებს და სუსტადაც ეხმაურება ეროვნული დამოუკიდებლობის იდეას, რომელიც ქართული კულტურის თვითმყოფადობასა და გაწონასწორებას გულისხმობდა მოწინავე ქრისტიანული ქვეყნების კულტურებთან. ასეთი სუსტი გამოძახილი არ აკმაყოფილებდა ქვეყნის განვითარების მაშინდელ დონეს და სხვადასხვა ეროვნული თემის, მათ შორის დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ციკლის ძიება-გადახალისების პროცესი, სწრაფად განვითარებულა.

როგორც ლიტერატურული ხასიათის ძეგლები გვაჩვენებენ, ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტის ფორმირების პროცესი IX — X საუკუნეებს ემთხვევა. ამ ხანის მსოფლმხედველობით არის შექმნილი უღაბნოს მთავარი ეკლესიის, 983 წლის მხატვრობის ციკლი. მისი წყარო „ცხოვრების“ ტექსტია, რომელმაც X საუკუნის პირველ ნახევარში პირველმა გადაამუშავა აღნიშნული თემა იმ დროისათვის ჭავსებით შესაფერის სასწაულებრივ ასპექტში. მნიშვნელოვან მო-

⁶ როგორც IX ს., ასევე 983 წ. მოხატულობა უღაბნოს მთავარ ეკლესიაში მოთვისებულია

მენტს წარმოადგენს „ცხოვრების“ უამრავ სასწაულთა აუპერტუარიდან სიუჟეტების შერჩევა, სადაც აირეკლება ჰუმანურობისა და კეთილშობილურობის მაღალი იდეა.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლში, რომელიც კდაბნოს მთავარი ეკლესიის კედლის მხატვრობაში ასახული, ჩანს სიახლე როგორც კომპოზიციონათა აგებაში, ისე ფერწერულ ამოცანათა თავისებურებებში. კომპოზიციონათა აღნაგობას პარალელი არ მოეძებნება მსოფლიო ხელოვნების არც ერთ მხატვრულ ნაწარმოებთან. იგი გარეჯის სამხატვრო სკოლის კუთვნილებას წარმოადგენს, აღმოცენებული და ჩამოყალიბებულია ამავე სკოლის ტრადიციებზე. კომპოზიციონაში ძირითადი აქცენტი სასწაულზეა დასმული, რაც ნავეებით პასუხობს იმ დროში წამოჭრილ მოთხოვნებებს. თემის აღქმა ხდება ამ კუთხიდან. მხოლოდ სასწაულის შეცნობის შემდეგ გამოიკვეთება თბილ შემოქმედი, მყარდება ურთიერთკავშირი სასწაულსა და სასწაულმოქმედს შორის, ხოლო მის მამოძრავებელ ძალად გამოიკვეთება ჰუმანურობის მაღალი იდეები. გარეჯის სამხატვრო წრეებში ასეთი თავისუფალი და ახალი იდეების შექრას გარკვეული გავლენა უნდა მოეხდინა მათი შემოქმედების ხასიათზე. ინდებმა ახალი მხატვრული მიზანდასახულობანი, წმინდა შემოქმედებითი მომენტები, რაც გამოხატულია როგორც თემის თავისებურ გააზრებაში, ასევე მათი გამომსახველობითი და ფერწერული ამოცანების შემოქმედებითად გადაწყვეტაში. კოლორიტი მძლავრად უღერადია, ირმების რიტმულად დაყენებული ჭგუფი პირობითი — მოწითალო-მოაგურისფრო ტონითაა დაწერილი, ამავე პირობითი ტონით აღინიშნება დავითისა და ლუკიანეს გამოსახულებანი, ისინი, პირველ ყოვლისა, წმინდანობის ატრიბუტით — შარავანდით გამოსახებიან. დავითს უჩნდება გრძელი წვერი, რომელიც თითქმის წელამდე ეფინება (ტაბ. X — XIII). მხატვარი ლუკიანეს მიმართ ამჟღავნებს ერთგვარ თავშეკავებას და მას მოკლე წვერით გამოსახავს (ტაბ. XII, 3). ამ უკანასკნელს, IX ს. მხატვრობისაგან განსხვავებით, ბერის ჩოხა და კუნეული კი აღარ მოსავს (ტაბ. XXVIII, 30—32), არამედ ისევეა შემოსილი როგორც დავით გარეჯელი და წმინდანობის სრულუფლებიან პრეტენზიებს აცხადებს.

ახალმკვლევულმა საქტიტორო ხასიათის წარწერამ გაარკვია, რომ უდაბნოს მთავარი ეკლესიის მხატვრობა 983 წ. შეუსრულებიათ (სურ. 15). ამავე ხანას უნდა მიეკუთვნებოდეს უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მხატვრობის პირველი ფენა, რომელიც სტილითა და მანერით დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს მკათან. ქტიტორო ეკლესიის მოდელით ხელში მხატვრობის შემკვეთია. დავით გარეჯელის წინაშე ვედრებით გამოსახული პირი, რომელთანაც საქტიტორო ხასიათის წარწერაა მოთავსებული, უდაბნოს მონასტრის წინამძღვარი და შესაძლოა მხატვრობის ზედამდგომელიც იყოს. ე. წ. სამფიგურიანი ჭგუფი, რომელიც ქტიტოროთა რიგშია ჩართული, კახეთის სამთავროს უმძლესი ხელისუფლების მატარებელი პირები უნდა იყვნენ, რომელთაგან პირველი, სავარაუდოა, დავით ქორეპისკოპოსია (სურ. 10, 14, 16).

უდაბნოს მთავარი ეკლესიის 983 წ. მხატვრობა გვაჩვენებს მეტად ინდივიდუალურ მხატვრულ სახეს, ახალი მხატვრულ-პლატიკური და ფერწერული ამოცანებისადმი სწრაფვას, კომპოზიციების თავისებურებით, შემოქმედებითი თვალთახედვით გადაჭრას. შუინიშნება გატაცება და ერთგვარი თავშეუკავებლობა წმინდა გამომსახველობითი და მძლავრად ემოციური ფერწერული ამოცანებისადმი. ასეთი მიზანდასახულობა და მხატვრული ნაწარმოებებისადმი თავიუფალი, შემოქმედებითი მიდგომა, ყველაზე მკაფიოდ ვლინდება დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლში, რასაც გარკვეული გავლენაც მოუხდენია ამავე

ეკლესიაში ასახული სახარების სცენებზე. მკაცრად დაკანონებული იკონოგრაფიული სქემების მიუხედავად, აქ შეინიშნება ემოციური და წმინდა გამომსახველობითი მომენტების გაძლიერება. გარეჯელის ციკლი მხატვრისათვის თავისუფალი შემოქმედების წყაროდ იქცა, სადაც გამოძლავნდა მისი ინდივიდუალური სახე, წმინდა არტისტული ბუნება. ასეთმა მომენტებმა, როგორც მძლეორად მოქმედმა ფაქტორებმა, გარკვეული როლი ითამაშეს გარეჯის სამხატვრო სკოლის ინდივიდუალური სახის ფორმირებაში და ეს თემა — გარეჯელის ცხოვრების ციკლი — აღნიშნული სკოლის შემოქმედებით! გზაზე თავისუფალი მხატვრული აზროვნების საწყისების ერთგვარ სტიმულს უნდა წარმოადგენდეს. ბერთუნის სამხატვრო სკოლა, გარეჯის მხატვრული მეგვიდრეობის კულმინაცია, ძირეულად დაკავშირებულია უდაბნოს მხატვრულ ტრადიციებთან (ტაბ. XX—XXIV). მასში დაფენილია ამ სკოლის მთელი მიღწევის საუკუნის ტრადიციები და მათ შორის ის თავისუფალი, შეუღარებლად გახედული და თავისებური მხატვრული აზროვნების ელემენტები, რომლის წარმოქმნა-დამკვიდრებაში დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის შექმნას, ვეიქრობთ, მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება.

სასწაულებრივ ასპექტშია განხილული ატენის სიონის რელიეფის ის სცენა, სადაც დავით გარეჯელის ცხოვრების ერთი მომენტია წარმოდგენილი (ტაბ. XVI, 2). აღნიშნული ნაწარმოები მკაფიოდ ავლენს მის იდეას. დავით გარეჯელის ცხოვრების თემა სასწაულებრივი თვალსაზრისის გამომხატველია. იგი არ წარმოდგენს დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ პირველ მხატვრულ ნაწარმოებს. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი გარეჯის სალიტერატურო წარებში მუშავდება და იხვეწება. აქვე ვხვდებით როგორც ამ ციკლის ყველაზე ადრეული ხანის მხატვრულ ნაწარმოებს (სურ. 2), ისე ახალ ასპექტში, სასწაულებრივი კუთხით წარმოდგენილ თემებს (სურ. 10). ისინი კარდინალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან როგორც აზრობრივი, ისე მხატვრულ-პლასტიკური ამოცანებითა და იკონოგრაფიული სახით (ტაბ. XXVIII). ატენის სიონის რელიეფზე წარმოდგენილი თემა გვაჩვენებს, რომ მას უკვე გავლილი აქვს განვითარების გარკვეული გზა, იგი სასწაულებრივი კუთხითაა წარმოდგენილი და მოკლებულია ადრეული ხანისათვის დამახასიათებელ ცხოვრებისეულ-მოღვაწეობრივ ელემენტებს.

ატენის სიონის რელიეფი, მის სტილისტურ და პლასტიკურ ამოცანათა მიზანდასახულობით, X ს. ძეგლებთან ამჟღავნებს მსგავსებას. ამავე მიუთითებს მისი თემის იდეური მხარეც, წმიდანობრივ-სასწაულებრივი მომენტები, რაც ეროვნულ მოღვაწეთა ცხოვრებაში IX—X საუკუნეთა მიჯნაზე იჩენს თავს. რელიეფი ხელმოწერილია აეტორის — თოდოსას მიერ. აკად. გ. ჩუბინაშვილი ამ პირს მართებულად მიიჩნევს ატენის სიონის საამშენებლო ხასიათის წარწერაში მოხსენიებულ თოდოსაკად; ამას ადასტურებს ამ ორი წარწერის პალეოგრაფიული მსგავსებაც. რელიეფის სტილისტური მონაცემები და თემის X საუკუნისათვის დამახასიათებელი ინტერპრეტაცია საფუძველს გვაძლევს, რელიეფის აეტორი და ატენის სიონის მშენებლად მიჩნეული თოდოსაკი X საუკუნის მიწურულის მოღვაწედ მივიჩნით. ამაზე მიგვიითითებს ატენის სიონის რელიეფთა განსხვავებული სტილი და მანერა; სხვადასხვა მხატვრულ-პლასტიკური მიზანდასახულობა, რომლის ერთი ნაწილი X ს. აეტორებს, ატენის სიონის შემკეთებლებს — თოდოსაკსა და გრიგოლს ეკუთვნის, გარკვეული ჩვეუი კი ტაძრის თავდაპირველი მშენებლობის სინქრონულა (VII საუკუნე). საამშენებლო ხასიათის სომხური წარწერა

შედარებით გვიანდელია (X საუკუნის II ნახ.) და შემდეგაა ტაძრის ფასადზე ამოკვეთილი.

ლუკიანე ატენის სიონის რელიეფზე შარავანდის გარეშეა გამოსახული. უდაბნოს IX ს. მოხატულობაში, როგორც ვიცით, დავით გარეჯელის ციკლის ყველა პერსონაჟი შარავანდის გარეშეა წარმოდგენილი, მხოლოდ ამ ნიშნით ატენის სიონის რელიეფის თუნდაც IX საუკუნეში გადატანა შეუძლებლად გვეჩვენება. რადგან ეს ორი ნაწარმოები მკვეთრად განსხვავდება თემის სულ სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციით: აღნიშნულ მხატვრობაში არასასწაულებრივი მომენტებია ასახული, როცა ატენის რელიეფის სიუჟეტი სასწაულებრივ ასპექტში განიხილება. ამავე დროს, ბერთუბნის (ტაბ. XXII, XIII საუკუნე), ლავრის (ტაბ. XXV, 2, XVII საუკუნე) მხატვრობაში და S ფონდის № 3259 ხელნაწერის მინიატიურაში (ტაბ. XXVI, 1), სადაც იგივე თემაა ასახული, ლუკიანე შარავანდის გარეშეა გამოსახული მაშინ, როცა დავითი იქვე წმიდანის ყველა ატრიბუტით არის წარმოდგენილი. ასეთი ეკონოგრაფიული თავისებურება მხოლოდ იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ ატენის სიონის რელიეფი X საუკუნის მიწურულის ნაწარმოებია. როგორც ჩანს, მხოლოდ 983 წ. მხატვრობაში შეუქმნათ ლუკიანე შარავანდით, მაშინ, როცა ეს თემები სრულიად ახლებურ თვალაზრისს იძენენ.

სასწაულებრივი კუთხითაა წარმოდგენილი მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობაში დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემები (სურ. 18). პირველ კომპოზიციაში გაერთიანებულია დავითის მიერ ბუბაქარის ხელის „განკმელებისა და განკურნების“ სასწაულები. ამაზე მიუთითებს სიუჟეტის განმმარტებელი ოთხსტრიქონიანი წარწერის შინაარსიც (სურ. 19). მეორე კომპოზიციაში ბუბაქარი ქტიტორის სახითაა წარმოდგენილი დავით გარეჯელის წინაშე. მხატვრობა ორ სხვადასხვა მანერაშია შესრულებული, რაც იმით აისხნება, რომ აღნიშნული კომპოზიცია გადაჭერილი ყოფილა შედარებით მოგვიანო ხანაში, კერძოდ, XIII საუკუნეში. დავით გარეჯელის ფიგურა შესრულებულია ამ დროის მანერით. ასევე გაუაწერილია მთის ყვითელი მასივი და ფონი, რომელსაც დაუფარავს ოთხსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა. მწვანე მთა, რომლის ფონზეცაა გამოსახული რუსთავის ერისთავი ბუბაქარი, ადრეული ხანის ნაწარმოებია და XI ს. ახლო ხანას განეკუთვნება. „წამებულ ბერთა დარბევის“ კომპოზიცია მხატვრობის მეორე ფენას წარმოადგენს, მის ქვევით მოთავსებული ყოფილა, გარეჯელის ცხოვრების თემისადმი მიძღვნილი სიუჟეტი, რაზეც მიუთითებს ქვედა ფენაზე გამოვლენილი წარწერის ფრაგმენტი, სადაც ლუკიანეს სახელი იკითხება (სურ. 20, I).

ბუბაქარასა და დავითის ურთიერთობის ამსახველი თემა მხოლოდ მოწამეთა ეკლესიაშია ასახული. დავითის სალოცავი ადგილის/შესახებ ლიტერატურულ წყაროთა შეჯერება და ცალკეული მითითება გვარწმუნებს, რომ აღნიშნული პუნქტი მის სარიტუალო ადგილად ყოფილა მიჩნეული, სადაც „ცხოვრების“ მიხედვით ბუბაქართან შეხვედრათა აღნიშნული „სასწაულები მომხდარა“.

მომდევნო ხანის, მომწიფებელი შუა საუკუნეების დროის ძეგლში, ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობაში დავით გარეჯელის თემა სრულყოფილია ადგილს იკავებს სახარების თემების გვერდით (ტაბ. XXII). თუ წინა პერიოდის ციკლი ეკლესიათა მხოლოდ დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კედლებზე თავსდება, ბერთუბნის სატრაპეზოში მას ერთ-ერთი საპატიო ადგილი — აღმოსავლეთის კედელი ეთმობა.

ბერთუბნელი მხატვარი პირველი წარმოგვიდგენს ეროვნულ წმიდანს სრული დიდებით და მას საპატიო ადგილს უთმობს. ასეთი ტენდენციების გაჩენა

საქართველოს გაერთიანებისათვის ბრძოლის წარმატებით დამთავრებითა და ქვეყნის პოლიტიკური და კულტურული დაწინაურებით აიხსნება. ამ ხანისათვის დავით გარეჯელის ცხოვრების თემებში მისი წმიდანობრივი მომენტების ისეთი სიმძაფრით უტრირება აღარ შეიმჩნევა. თუ 983 წ. მხატვრობაში ლუკიანი თითქმის დავით გარეჯელის დონეზეა დაყენებული (სურ. 10), ბერტულნელი მხატვარი აღარ მიიჩნევს საჭიროდ, რომ ამ კომპოზიციაში ლუკიანეც შარავანდით შემოსოს. ამ მხრივ სიფხიზლე და კონტროლი ღუნდება. სასწაული ისეთი შთამბეჭდავი აღარ არის, როგორც 983 წლის მხატვრობაში. ბერტულანში ირმების პლასტიკური ჯგუფი უფრო მეტად მხატვრულ-დეკორატიულ მოტივს ქმნის, იგი შთამბეჭდავია უფრო მისი მხატვრული სინატივით, წმინდა გამომსახველობითი მხარით, ვიდრე აქ ასახული სასწაულო.

ბერტულნის სატრაპეზოში ორი მხატვრის ხელი ჩანს. ისინი ერთი საერთო მხატვრული ამოცანებით ხელმძღვანელობენ, მაგრამ შეინიშნება თათოულო მათგანის ინდივიდუალური მიღგომა ამოცანისადმი. ერთი, რომელმაც უფრო დახვეწილი და სრულყოფილი ნაწარმოები შექმნა, სატრაპეზოს უმეტესი ნაწილი მოხატა, მთავარ მხატვრად უნდა იქნას მიჩნეული. მეორე — შესაძლოა მის მოწაფედ, რომელიც ასევე მაღალკვალიფიციური მხატვარია. ამ უკანასკნელის მიერ შესრულებულია მხატვრობის ერთი ნაწილი და მათ შორის დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემაც.

როგორც მომდევნო ხანის ნაწარმოებები გვაჩვენებენ, დროთა განმავლობაში დავით გარეჯელის ცხოვრების თემა კარგავს ქმედით ძალას. გვიან ფეოდალური ხანის ნაწარმოებებში ერთგვარად მშრალი სქემატურობით ასახავენ ან თემას. ლავრის იოანი ღვთისმეტყველის ეკლესიის მხატვრობაში „ვეშაის დაწვა“ და „ირმების მოწვევა“ თემები ხელოვნურადაა გაერთიანებული (ტაბ. XXV, 2). ნაწარმოებები მონუმენტურობის ერთგვარი პრეტენზიებით არის შესრულებული, მაგრამ, ჩანს, რომ მინიატიურული მანერის მხატვრული ამოცანების კარბი ელემენტები აღნიშნული ნაწარმოების გარეჯის სამხატვრო წრეების პროდუქტია, რადგან მასში მაინც არის დაფენილი მისი მიღწევების მეტად სუსტი შრეები, მოჩანს წინამორბედი ძეგლების მიბაძვის ტენდენციები, თუმცა მეტად გულუბრყვილოდ და ურიგოდ.

დავითის იკონოგრაფია მეტად სქემატურია, მხატვარი ლუკიანეს ერთგვარი დაუდევრობით ასრულებს, სრულ უცოდინრობას ამჟღავნებს მისი იკონოგრაფიისადმი და თვითი თმითა და წვერით გამოსახავს. თავზე შარავანდი აღარ ადგას, სრულიად იცვლება „ვეშაის“ იკონოგრაფიაც, უჩნდება ფრთები და ორი წინა ფეხი. მხატვრობა სტილისტურად XVII საუკუნის ნაწარმოებია, რაც დღემდე მიღებულად ითვლება სამეცნიერო ლიტერატურაში. აქვე არსებულმა თარიღმა დააზუსტა, რომ მხატვრობა 1652 წელს შეუსრულებიათ. ქიტორები ყოფილან ვინმე ვრიაქანაშვილი (?) ფრიღონა, თეოფილე და სპირიდონი, რომელთა ვინაობის დადგენა არ ხერხდება.

წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების SN 3269 ხელნაწერის მინიატურაში, რომელიც ასევე XVII საუკუნის განეკუთვნება, ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია სქემა და იკონოგრაფია ჩანს (ტაბ. XXVI, 1). ერთ კადრში მოქცეულ კომპოზიციაში ხელოვნურად ერთიანდება ორი სხვადასხვა თემა, რომელიც X საუკუნის ძეგლებში ცალ-ცალკე გამოისახებოდა. დავით გარეჯელის იკონოგრაფია აქაც შეცვლილია. თმა სწორხაზოვნად ეფინება შუბლზე, წვერი საკმაოდ გრძალადაა გამოსახული. ლუკიანეს თავზე ახურავს ბერის უნკული და გამოსახულია შარავანდის გარეშე (ტაბ. XVIII, 16, 37).

XVIII საუკუნეს უნდა განეკუთვნოს ლავრის ფერწერული ხატი (ტაბ.

ქ XVI, 1). ამ ხანებში გარეჯის სამხატვრო წრეებში სრულიად იკარგება წარუღლის მდიდარი ტრადიციები. ჩნდება სრულიად შეუფერებელი ატრიბუტები (თოფები, გვიანი ხანის არქიტექტურული ნაგებობანი), კომპოზიციები მოკლებულია ლაკონურობას. მისი თხრობითი მომენტები თითოეულ მათგანში ორნაწილად იყოფა, სადაც ორი მოქმედებით ერთი სიუჟეტი აღინიშნება.

სიუჟეტები აღარ არის თანმიმდევრულად განლაგებული. მხატვარი მათ თემების სახით ნებისმიერად ანაწილებს სიბრტყეზე. იცვლება იკონოგრაფიაც. ჩნდება XVIII საუკუნისათვის დამახასიათებელი ჩაცმულობა. მონადირეებსა და ბუბაქარს თავზე ბეწვით გაწყობილი რუსული ყაიდის ქუდეები ახურავთ. დავითი გრძელი წვერით გამოისახება და მისი იკონოგრაფია შედარებით უკეთაა დატული (ტაბ. XXVIII, 18 — 20, 44, 45). „ვეშაპი“ ურჩხულის სახითაა წარმოდგენილი და სრულიად სცილდება ადრეული ხანის იკონოგრაფიას. მისი ერთგვარი სიახლოვე ისევ ლავრის კედლის მხატვრობის და S ფონდის № 3269 ხელნაწერის მინიატიურასთან ჩანს. ლავრის ფერწერული ხატი XVIII ს. ნაწარმოებია, რაზეც მისი სტილი და იკონოგრაფია მიგვიითითებს.

აღნიშნული ხატი საფუძვლად დასდებია დავით გარეჯელის გვიანი ხანის ფერწერული ხატების იკონოგრაფიას. დოდოს რქას მონასტრის კუთვნილი ხატი (ტაბ. XXVII, 1) ზუსტად იმეორებს ლავრის ფერწერული ხატის სქემასა და იკონოგრაფიას. სტილისტური ნიშნების მიხედვით იგი გვიან, XIX საუკუნეში უნდა იყოს შესრულებული.

დავით გარეჯელის განცალკევებული გამოსახულებანი მხოლოდ X ს. მეორე ნახევრიდან გვხვდება. უდაბნოს სატრაპეზოში (ტაბ. XV) გამოსახული დავითი იცავს X საუკუნის დასასრულს შემუშავებულ იკონოგრაფიულ სახეს.

მომდევნო ხანის (XIII ს.) განცალკევებული გამოსახულებანი (ყინწვისი, სურ. 25) და უდაბნოს სატრაპეზოს მეორე ფენის მხატვრობა (სურ. 26), ამ ხანებისათვის მიღებული იკონოგრაფიიდან გამომდინარეობენ. გვიანი ხანის ფერწერულ ხატებზე დავითის განცალკევებულ გამოსახულებებს შედარებით მეტი რაოდენობით ვხვდებით. ასეთი იკონოგრაფიული სქემა, სადაც დავით გარეჯელის რეპრეზენტატულად წარმოდგენილი განცალკევებული ფიგურები წმიდანობის პრეტენზიებით გამოისახებიან, მხოლოდ იმ ხანიდან პპოვებენ გავრცელებას (X ს.), როდესაც ეროვნულ წმიდანთა ინსტიტუტი მის სამოქმედო პროგრამას განახორციელებს. IX საუკუნეში ასეთი იკონოგრაფიული სქემების არსებობა არც იყო მოსალოდნელი, რადგან ისინი იმ იდეათა მატარებელნი იყვნენ, რაც IX საუკუნეში ჭერ კიდევ მთლიანად არ იყო მომწიფებული. მართლაც, ამ პერიოდში ისინი არცა გვხვდებიან.

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის შესწავლამ ნათლად გვაჩვენა ეროვნული იკონოგრაფიის, ამ მნიშვნელოვანი პრობლემის მთლიანად წარმოდგენის აუცილებლობა, რაც, პირველ რიგში, ცალკეული საკითხის მონოგრაფიულად შესწავლას ითვალისწინებს.

Г. В. АБРАМИШВИЛИ

ЦИКЛ ДАВИДА ГАРЕДЖЕЛИ В ГРУЗИНСКОЙ
МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ЖИВОПИСИ

РЕЗЮМЕ

1. Предлагаемое исследование посвящено вопросу зарождения и развития в древнегрузинской монументальной живописи житийного цикла выдающегося грузинского деятеля VI века Давида Гареджели. В работе рассматриваются в основном образцы монументальной живописи. Здесь же в качестве дополнительного материала представлены изображающие жизнь Давида Гареджели живописные иконы, миниатюра и рельеф.

2. Формирование и развитие в изобразительном искусстве этого цикла тесно связано с выдвинутыми требованиями института национальных святых, необходимость возникновения которого обуславливалась внутривнутриполитическим положением страны, возникшим в процессе длительной борьбы за объединение Грузии. Программа действия института национальных святых вытекала из общего политического положения государства и являлась идеологическим основанием создания единого, централизованного государственного аппарата. Передовые круги грузинской церковной общественности, положительно оценивавшие идею создания политически суверенного государства, старались доказать историческую необходимость автокефалии грузинской церкви и противопоставляли Византийской и Александрийской церквям институт национальных святых.

Девятые-десятые века являются переломными в культурной жизни Грузии. Новая целеустановка подразумевала широкое представительство грузинских святых. Созданные и переработанные в то время агнографические произведения — «Жития и деяния» включают качественно совершенно новую целенаправленность. Тексты литературных памятников «Житий» грузинских святых полны чудес. Аналогичное положение имеется и в тех произведениях изобразительного искусства, которые запечатлели жизнь грузинских святых. Изыскания в этом направлении дали возможность установить, что в ранних памятниках на темы жития Давида Гареджели отсутствуют сцены чудес.

В произведениях последующего времени житийные темы резко меняют характер и трактуются только в аспекте святости и чудесных дея-

ний. Такая резкая перемена вызвала изменения не только иконографического характера, но и всего художественного направления в целом. Указанные давшие позволили классифицировать композиции, изображающие житие Давида, и выделить из их числа наиболее ранние произведения.

3. В первой главе рассмотрены наиболее ранние композиции из цикла жития Давида Гареджели, представляющие собой первый слой настенной росписи, находящейся в диаконнике главного храма монастыря Удабно, вместе с другими евангельскими сценами входящего в Давид-Гареджийский монастырский комплекс (рис. 1, 2). Эта ранняя редакция по существу является начальным изводом указанного цикла жития Давида Гареджели. Композиции даны без обрамления и воспринимаются как непрерывная живописная полоса. Темы из жизни Давида Гареджели представлены на фоне схематично изображенного Гареджийского многогорья. В этом смысле исключение составляют первая и последняя композиции. В первой сцене изображены Давид и Лукиан, сидящие друг против друга. Рука Давида вытянута по направлению к ученику с которым он ведет беседу (рис. 3, таб. VI₂). Изображение первой темы на фоне Мтацминда и отсутствие Гареджийского пейзажа, дает автору основание предположить, что эта композиция посвящена деятельности Давида в Тбилиси, где по преданию обосновался он, приехавший в Грузию из Сирии. Во второй сцене представлен молящийся перед монументальным крестом Давид (рис. 4, таб. VI₃). Эта композиция, помимо ритуального церемониала, запечатлела юридические и канонические права монастыря, а также пределы его землевладения. Третий сюжет наиболее торжествен во всем цикле. На фоне пещеры, изображающей Лавру — центр всего монастыря, представлен Давид Гареджели, благословляющий деяния Лукиана, изображенного справа от него (рис. 5, таб. VI₃). Лукиан копает землю, откуда пробивается родник, струящийся широким потоком на первом плане всех описанных нами выше композиций. Слева от зрителя, подле источника вырисовывается фигура инока с руками, простертыми в сторону источника. Слева от Давида Гареджели, за конусообразной вершиной скалы, изображена еще одна коленапреклоненная фигура монаха, правой рукой благословляющего источник, а в левой руке держащего книгу. В результате иконографического и сравнительного анализа выяснилось, что указанная фигура — второй ученик Давида — Додо, основатель монастыря Додос-Рка, в лоне которого он и изображен. Перед Лукианом изображено второе монастырское ответвление — Натлисцемели, который по преданию основал Лукиан.

Четвертый сюжет рассказывает о паломничестве Давида Гареджели в Иерусалим (рис. 8, табл. VIII-3). В последней композиции Давид изображен у Иерусалимских врат с камнями благодати в мешке, которые, согласно тексту «Жития», вручил ему господь. В глубине святого города, на фоне базилики и храма Господнего изображены монахи, которые направляются к Давиду для того, чтобы из трех камней благодати оставить Давиду лишь один (рис. 9, таб. IX-3).

По-видимому, между литературным источником «Жития» X века и интерпретацией вышеотмеченного цикла, имеются несоответствия. В «Житии» подчеркивается постоянная безводность Гареджийской местности и монастыря, в росписи же изображена сцена «добывания воды» (рис. 5). Критическое изучение «Жития» позволяет предположить, что автор X века, по-видимому, пользовался древнейшей редакцией «Жития», в которой соответствующим образом была описана сцена «Добывания воды», представленная в росписи. Этот жизненный сюжет он заменил чудодейством Давида Гареджели, превращающим горькую воду в сладкую, но при этом указывает на ирригационное значение этого

родника. Такое предположение поддерживается топонимикой нескольких родников, связанных с именем Давида Гареджели, а также наличием русла древнего канала, недалеко от села — нынешней Малхазовки.

Сопоставление литературного источника с росписью показало, что ряд сюжетов не исходит из «Жития». В росписи Давид представлен не как чудотворец, тогда как в «Житии» X века рассказывается о Давиде, творящем чудеса. Это указывает на то, что источником росписи был утраченный и не дошедший до нас сравнительно ранний литературный памятник.

Стилистический и сравнительный анализ росписи выявляет много признаков, свидетельствующих о более древних традициях ранней живописи. Фигуры несколько угловатые и грубые, художник нередко нарушает пропорции. В большинстве случаев он изображает руки короткими, головы же и кисти рук даны в преувеличенных размерах. Следует отметить, что все фигуры этого цикла изображены без нимбов. Роспись относится к концу IX века, на что указывает стиль и иконография, близкие к традициям раннего христианского искусства и тот факт, что источником росписи не является «Житие», созданное в первой половине X века. 44

4. Во второй главе рассмотрены художественные композиции, изображающие чудеса из жития Давида Гареджели, а именно: роспись главного храма Удабно, Моцамета, трапезной Бертубани — монастырского комплекса Давид-Гареджи и рельеф Атеиского Снони, в репертуар которых введены те или иные темы жития.

Сцены из жития Давида Гареджели, данные в аспекте святости и творимых им чудес, включены в роспись главного храма монастыря Удабно, где впервые нашли свое отражение новые запросы, порожденные продолжительным процессом объединения Грузии (рис. 10).

Благодаря молитвам Давида Гареджели к пустынным инокам приходят лани, молоком которых питаются иноки (рис. 11, таб. 10), лани напуганные драконом, проглотившим их детеныша, просят защиты у Давида и Лукиана (рис. 12, таб. XI). Давид изгоняет дракона из пустыни и ангел, посланный богом, поражает дракона из пустыни огнем (рис. 13, таб. XIII). Таково содержание представленных трех сцен.

В указанных композициях впервые в истории грузинской монументальной живописи отображено чудо, сотворенное Давидом, что подчеркивает его чудотворство и святость. Для художественных произведений последующих эпох эти иконографические схемы становятся канонизированными. Несмотря на то обстоятельство, что в более позднее время те или иные композиции в определенном смысле изменяются, выработанные в указанный период основные иконографические схемы остаются теми же.

Художник, имея перед глазами цикл жития Давида (конец IX века), не заимствует ни одну из тем этого репертуара, так как художник IX века не отвечает новым требованиям, подразумевающим создание института национальных святых. Слабые реплики, наблюдаемые в живописи IX века (рис. 2), уже не удовлетворяют требованиям эпохи, поэтому искания и переоценки в области национальной иконографии, в том числе и иконографии Давида Гареджели, приобретают иной характер, в соответствии с которым возникает новое художественное направление.

Все три темы росписи главного храма монастыря Удабно вытекают из «Жития» X века и почти полностью иллюстрируют описанные в нем обстоятельства. Недавно исследованная ктиторская надпись позволяет точно датировать роспись 983 годом (рис. 15).

В цикле этой росписи появляются новшества, как в композиционном, так и в живописном отношении. Описываемые композиции не находят

параллелей в мировом искусстве. Они возникли на почве уже сложившихся богатых традиций художественной школы Давид-Гареджи и являются органичными для данной художественной среды. В этих композициях особенно акцентируется сверхестественный характер темы, что несомненно отвечало формулировке института национальных святынь. Сюжеты воспринимаются именно с этой точки зрения. Только после осознания изображенного в композиции чуда, воспринимается творческий это чудо Давид Гареджели и устанавливается контакт между чудом и чудотворцем. Эти повествования начинают оказывать влияние на художественную школу Давид-Гареджийского монастыря. Появляется стремление к решению новых художественных задач и к поискам новых живописно-пластических средств; на первый план выступает творческий артистизм. Колорит становится звучным.

Ритмично построенная пластичная группа людей, написана условным красновато-кирпичным тоном; тем же тоном написаны одежда и волосы Давида и Луккиана, у которых, впервые в этой росписи, появляется атрибут святости — нимб. Роспись главного храма Удабно носит в художественном отношении обособленный характер. В ее живописных исканиях чувствуется некоторое увлечение эмоциональной, условной цветовой гаммой. Этот момент особенно ярко выражен в сюжетах национальной иконографии — житийном цикле Давида Гареджели. Указанное обстоятельство имело определенное влияние и на другие сюжеты, имеющиеся в этой росписи.

Создание цикла жития Давида Гареджели сыграло определенную роль в формировании индивидуальных особенностей Давид-Гареджийской художественной школы. Упомянутый цикл является движущей силой для создания и развития творческого и индивидуального художественного мышления и определения эстетического направления Гареджийской живописной школы в целом. Произведение Бертубанского художника, которое является кульминацией всего художественного направления Давид-Гареджи, непосредственно связано с традициями художественной школы Удабно, на что указывают та смелая манера письма и богатый колорит, в основе которых несомненно лежит влияние житийного цикла Давида Гареджели.

Рельеф с изображением одной сцены «Жития» имеется также на фасаде храма VII века в Аteni, находящегося в другом районе Грузии. На этом рельефе дана сцена «Луккиан доящий ланей» (рис. 17, табл. XVI₂). В указанном произведении ярко выражена тенденция, трактующая житие в аспекте подвижничества и чудес. Как уже отмечалось, эта тема впервые осуществлена в Удабно в росписи 983 года. Житийный цикл Давида формируется в художественной среде Гареджийской пустыни. Здесь же мы встречаем произведения, трактуемые как в раннем, так и в новом аспекте жития, кардинально отличающиеся друг от друга, и в смысловом отношении, и по своим художественным задачам и по иконографии.

Изучение рельефа Атенского Сиони показало, что представленная на нем сцена уже прошла определенную ступень развития и трактована в духе, характерном для памятников более позднего времени. При сопоставлении списков «Жития» X века и художественного цикла IX — XI веков выясняется, что переосмысление указанной темы происходит на рубеже IX — X веков. Следовательно, нижней хронологической границей исполнения рельефа Атенского храма нужно считать период между IX — X веков. Предложенную датировку уточняют стилистические и иконографические черты рельефа, присущие памятникам X века. Рельеф подписан автором, армянином Тодоса. Акад. Г. Н. Чубинашвили справедливо идентифицирует указанное лицо с упомянутым в строительной надписи Атенского Сиони, исполненной на армянском

языке Тодосаком, который до настоящего времени считался архитектором храма, воздвигнутого в VII веке.

Стилистические особенности рельефа и характер художественной интерпретации изображенных на нем сцен, позволяют отнести автора рельефа и считавшегося строителем храма Тодосака к X веку, признав последнего реставратором (совместно с Григорием Лапс) Атенского храма. Это подтверждается также разнохарактерностью стиля рельефов, украшающих фасады Атенского храма, четко выделяется одна группа, выполненная реставраторами храма Тодосаком и Григорием, остальные же синхронны строительству храма и относятся к VII веку.

В аспекте святости и чудесных деяний трактованы также два сюжета из «Жития» Гареджели в росписи церкви Моцамета, одного из монастырских комплексов Гареджийской пустыни (рис. 18, табл. XVIII, XIX₂). Упомянутые композиции изображают историю Давида и Руставского эристава язычника Бубакара, которого, как рассказывается в «Житии», Давид Гареджели обратил в христианство. Четырехстрочная надпись, которая по сей день покрыта живописным тонким слоем второго периода, поясняет, что в первой композиции изображены два чуда: «Окостенение руки Бубакара» и «Исцеление Бубакара». В «Житии» подробно описывается это чудо. Во второй композиции Бубакар представлен перед Давидом Гареджели как ктитор.

Указанные композиции выполнены в различной манере. Фигура Бубакара передана в монументальном стиле и резко отличается от изображения Давида Гареджели, которое стилистически совпадает с образцами настенной живописи XII—XIII веков. Стилистический анализ этих произведений показывает, что роспись была частично переписана в первой четверти XIII столетия — тогда же, когда на северной стене этой же церкви была изображена сцена «Избиение монахов» (табл. XIX₁). Исследование росписи показало, что под верхним живописным слоем композиции «Избиение монахов», была изображена, по-видимому, одна из сцен жития Давида Гареджели, на что указывает фрагмент надписи с именем Лукиана (рис. 20).

В XIII веке переписаны обе фигуры Давида Гареджели и изображения, обозначающие Лавр-гору. К первоначальной росписи (XI в.) принадлежит изображение Бубакара на фоне зеленой горы.

В монументальной живописи последующих периодов темы жития Давида Гареджели, наряду с другими евангельскими сюжетами, начинают занимать видное место. В росписи XIII века трапезной Бертубани, композиции жития Давида отводится более почетное место — на восточной стене (рис. 21, табл. XXII). Бертубанский художник повторяет иконографическую схему росписи 983 года, но решает ее в совершенно иной художественно-декоративной трактовке. Группа ланей трактована в декоративном плане и свободно расположена на плоскости; изображение ланей интересует мастера в основном с художественной точки зрения. Погрудное изображение Давида, включенное в композицию, в некотором смысле носит репрезентативный характер, несмотря на то, что это изображение представляет собой органическую часть сюжета «Дояния Лукианом ланей». Изучение росписи трапезной выясняет, что она была выполнена двумя мастерами, по-видимому, представителями одной и той же школы. Один из них является главным мастером, который и выполнил большую часть росписи, второй художник является автором части росписи трапезной, в том числе и композиции на тему жития Давида Гареджели.

5. В третьей главе рассмотрены те образцы, изображающие жизнь Давида Гареджели, которые принадлежат к позднему феодальному времени и к эпохе распада феодализма. Сюда входят: роспись храма Иоанна Богослова (в Лавре), миниатюра рукописи Общества распро-

странения грамотности среди грузинского населения (S № 3269) и несколько живописных икон.

В росписи церкви Иоанна Богослова в Лавре, сцены «Поражения дракона» и «Доения Лукианом ланей» искусственно объединены как бы в одну композицию (рис. 22, таб. XXV₂). Здесь же чувствуется некоторое отступление от монументальности и ярко ощущается влияние миниатюрной живописи. Заметно изменяется иконография Давида и Лукиана. В изображении последнего допускается некоторая неточность — Лукиан представлен в виде старца с белой бородой. Эпиграфические данные позволяют уточнить дату росписи 1652 годом.

В миниатюре (S № 3269), датированной XVII веком, имеется типичная для указанного времени иконографическая схема (таб. XXVI₁).

Темы, отражающие жизнь Давида, встречаются и в живописных иконах XVIII — XIX столетий, которые весьма далеки от художественных традиций Гареджийской художественной школы. Неточность обнаруживается и в понимании темы: в отдельных композициях изображены охотники с ружьями, также встречаются архитектурные сооружения стиля русского ампира (рис. 23, таб. XXVI₂, XXVII₁).

6. Четвертая глава посвящена изображению отдельных фигур Давида Гареджели. Такая иконографическая схема встречается со второй половины X века, в росписи трапезной главного храма Удабно (рис. 24, табл. XV).

В IX веке очевидно и не могло быть репрезентативных фигур Давида, так как такая иконографическая схема характеризуется претензией представить деятеля святым.

Обособление фигуры Давида встречается как в монументальной живописи (Кинцвиси, XII в., рис. 25; трапезная Удабно XIII век, рис. 27, таб. XXVI), так и в живописных иконах, хронологические рамки которых определяются XVII — XIX столетиями.

7. Монографическое изучение цикла Давида Гареджели позволило выяснить ряд вопросов истории древнегрузинского изобразительного искусства и проследить процесс образования и развития национальной иконографии, ее роль и место в древнегрузинской монументальной живописи.

THE CYCLE OF DAVID GAREJELI IN GEORGIAN MURAL PAINTINGS

S U M M A R Y

1. This work deals with the investigation of one of the problems in Georgian art. It is the problem of the rise and development of the cycle of the sacred image of David Garejeli — the famous Georgian public figure of the VI century.

The work mainly deals with the examples of monumental painting. Painted icons, miniatures and relief showing the life of David Garejeli are represented here as additional material.

2. The formation and the development of this genre are closely linked with the demands put forward by the National Saints' Institution the appearance of which was conditioned by the political situation in the country which resulted from a long struggle for the unification of Georgia. The program of the National Saints' Institution ensued from the common political state of the country and was regarded as the ideological basis for the foundation of the indivisible centralized state. Progressive circles of the Georgian Church Community positively appraised the idea of forming an independent state and tried to prove the necessity of the independence of the church. They opposed the National Saints' Institution to the Alexandrine and Byzantine churches.

The IX—X centuries are the turning point in the cultural life of Georgia. The new aim meant the wider representation of the Georgian saints.

The hagiographic works produced and remade at that time had quite a new aim, as far as quality was concerned. Such are "Lives and Deeds". The texts of the "Lives" are full of wonders. We trace the same state of things in those works where the Georgian saints are pictured. Investigations in this direction gave the possibility to ascertain that in the earlier monuments of Garejeli's life there are no scenes of wonders. In the works of later period the themes on the life of saints noticeably changed as far as their character was concerned. They are treated in the aspect of sanctity and wonderous deeds. Such a change stimulated the alteration not only in iconography, but in the

whole genre as well. The above mentioned facts allowed to classify compositions depicting David's life and pick out the earlier works.

3. The first chapter deals with the earliest compositions of the cycle of David Garejeli's life. The compositions on the diaconicon of the main Udabno church represent the first layer of the murals. Alongside with the other gospel scenes, the murals are included into the David Garejeli's monastic complex (fig. 1, 2). This first work is virtually the starting point of the cycle of David's life. The compositions are without framing and they are perceived as scotinous pictorial work. The themes devoted to David's life are represented on the background of the outlines of Garejeli mountains. The first and the last compositions are the exceptions here. The first scene represents David and Lukian sitting opposite each other. David's hand is stretched towards his disciple with whom he is talking (fig. 3, tab. VI³). The first movement being painted against the background of Mtatsminda, in the absence of the Gareji scenery, brings the writer to assume that the composition is devoted to David's work in Tbilisi, where, as tradition has it, he settled down upon his arrival in Georgia from Syria. The second scene offers David praying in front of the Monumental Cross (fig. 4, table VI³). Besides ritual ceremonial this composition imprints juridical canon laws of the monastery as well as the limits of its landownership. On the background of a cave, picturing the monastery, we see David blessing Lukian's deeds. David is to the right (fig. 5, table VII³). Lucian is digging the ground, where the spring is coming from. The stream is floating in the foreground of all the above described compositions. To the left near the spring a monk is standing out with his hands stretched towards the spring. To the left of David Garejeli, behind the cone-shaped peak of a mountain we can see another monk on his knees. The monk has a book in his left hand and he is blessing the spring with his right hand. As a result of iconographical and comparative analysis it became clear, that the pictured monk was David's second deciple-Dodo, the founder of the monastery Dodos-Rka, in the lap of which he is pictured. Before Lucian is depicted the second branch of the monastery, Natlismtsemeli, founded, as the legend goes, by Lucian.

The fourth subject is David Garejeli's pilgrimage to Jerusalem (fig. 8, tab. VIII¹⁻³). The last composition represents David at the Jerusalem gates with beneficial stones in a sack, which, according to the "Lives and Deeds", were delivered to him by the Lord.

In the heart of the saints's town, against the background of the Lord's temple and basilica are shown some monks progressing toward David, to take two beneficial stones from him and to leave only one stone to him (fig. 9, tab. IX¹⁻³).

Apparently the literary source of the "Life" of the X century does not correspond with the interpretation of the above-mentioned cycle. The "Life" emphasizes the regular lack of water in the Gareji desert, while there is a scene of "getting water" in the murals (fig. 5). The critical study of the "Life" makes us assume that the author of the X cent. used the ancient wording of the "Life". That wording had the scene of getting water. The author substituted this subject by David's wonder-working; He

converts bitter water into sweet water. This points out the irrigational value of the spring. Such thoughts are supported by the toponame of some springs connected with David Garejeli and the old channel not far from the village Malkhazovka.

The comparison of the literary source with the murals shows that a number of subjects do not come out from the "Life". David is not a wonder-worker in the wall-paintings, while in the "Life" of the X century he is a wonder-worker. This fact makes it possible to say, that the subjects of the murals are taken from an earlier literary monument which is lost.

The stylistic and comparative analysis of the murals show up many signs of older traditions of painting. The figures are awkward and angular; the painter often breaks the proportions. In many cases he paints short arms but heads and hands too big. It must be mentioned that all the figures of this cycle are without nimbus. The murals date back to the X cent; which is proved by the style and iconography and by the fact, that the source of the painting is not the "Life" created in the X century.

The episodes from the life of David Garejeli depicting the wonders worked by him are included into the murals of the main church in Udabno. These murals were the first to reflect the new demands posed by the long process of the unification of Georgia (fig. 10).

Owing to David's prayers does come to the hermits the milk of which provide food for the monks. (fig. 11, tab. X). But the does are frightened by the dragon which devoured their young one and they ask David and Lukian for help (fig. 12, tab. XI). David drives away the dragon from desert and the angel sent by Lord strikes the dragon with fire (fig. 13, tab. XIII). This is the subject of the three given scenes.

The composition is the first in Georgian monumental mural painting, which depicts the wonder made by David, thus emphasizing his power of playing miracles and his sanctity. Such iconographic scenes are canonized in the works of later period. In spite of the facts that the meaning of the compositions slightly changes the main schemes, they remain the same.

The painter, knowing the history of the life of David (end of the IX century) takes not a single subject from this compositions, he does not meet the requirements of the National Saints' Institution. The ideas of the paintings of the IX century (fig. 2), do not any longer meet the requirements of the epoch, as a result of which the seeking and striving and revaluation in the sphere of national iconography and the iconography of David Garejely as well assume a new trend in conformity with which a new artistic trend is created.

All the three subjects of the main church in Udabno arise from the "Life" of the X cent. and wholly allustrate the circumstances described there.

The recently investigated inscription belongs to the year of 983 (fig. 15).

There were novelties in the murals of this cycle. The compositions do not find parallels in world art. They arise owing to the existing traditions of the David Garejy school of art. These compositions stressed the overnatural character of the theme, and that undoubtedly, was up to the requirements of the National Saints' Institution. The subjects are taken from this point of view. Having realised the wonder we apprehend the worker of it-David

Garejely. So, the wonder and the wonder-worker get into contact with each other in that way. The novelties begin to exert influence on the Garejy school. The painters try to find some new means. Colour becomes richer.

The plastic group of fellow-deer is painted in brick-red; in the same colour are painted David's and Lukian's hair and clothes who have the attribute of sanctity-nimbuses.

4. Chapter two deals with the compositions presenting wonders from David Garejeli's life. They are: the murals of the main Church of Udabno, Mtsameta, the refectory in Bertubani and the relief of the church in Ateni.

The murals the main church in Udabno has a detached character in pictorial meaning. In the pictorial searching we can find animation for emotional rich colours. This is expressed by the subjects of the national iconography in the cycle of David Garejeli's life.

The mentioned circumstance also influences some other subjects of the murals.

The design of the cycle of David Garejeli's life is very important for forming individual peculiarities of the Gareji school.

The mentioned cycle is a motive power for the formation and development of creative and individual artistic thinking and for the determination of the aesthetic trend in the Gareji school. The Bertubanian painter's work the culmination of all the trends directly connected with the traditions of the Udabno school; from the manner of painting and the vivid colours the influence of the cycle of David Garejeli's life is obvious.

The relief with a scene from the "Life" is on the facade of the church of the VII cent. in Ateni, another district of Georgia. This relief describes the scene "Lukian Milking Goes" (fig. 17, tab. XVI₂). This work expresses the tendency interpreting the life in the aspect of hermitage and wonders. As already mentioned this subject was first carried out in Udabno (983). That is why the relief of the Ateni church cannot be attributed to early monuments (the beginning of the VII cent.), as it was admitted in the scientific literature. The cycle of David's life was formed in the Gareji desert. Here we find the works interpreted both in early and new aspect of the history of life. The works differ from each other both in their meaning and in their problems and iconography.

The study of the relief in Ateni shows that the scene on it passed a definite stage of development and is interpreted like the monuments of late period. The comparison of the "Life" of the X cent. with the cycle of the XI—XII cent. shows that the theme got different meaning at the end of the IX century. Therefore the period between the IX—X centuries must be considered as the chronological date of the relief in the Ateni temple. The stylistic and iconographic lines of the relief, characteristic to the monuments of the X century, make this date more exact. The relief is signed by the author — an Armenian Todos. Academician G. Chubinashvili is right when identifying this name with Todosak, the name written in Armenian on the building of Sioni in Ateni. He was reputed to the present day to be the architect of the church which was built in the VII century.

The stylistic devices of the relief and the peculiarity of the interpretation of the scenes on it make it possible to regard the author of the relief and the reputed builder of the church, Todqak, to the X century; and to

identify him with the restorer of the church (Todosak and Grigori Daps). From a number of beautiful reliefs on the facade of the Ateni church we distinguish only one group made by Todosak and Grigori; the rest are synchronous with the building and belong to the VII century

In the aspect of sanctity and wonder-working two subjects from David's life are interpreted in the murals of the church of Motsameta—one of the monastic complexes in the Gareji Gesert (fig. 18, lab. XVIII, XIX.). The story about David and Bubakar from Rustavi is represented here. David Garejeli converted pagan Bubakar into Christian Faith, as is told in the "Life". The four lines of the inscription, which up to now is covered with a thin coating of the second period, says that the first composition represents two wonders: "Ossification of Bubakar's hand" and "Bubakar's recovery".

This wonder is described in detail in the "Life". In the second composition we see Bubakar as a Builder of the Church standing before David.

These compositions are painted in different manners. Bubakar is painted in monumental style and the picture of David Garejeli coincides with the models of the murals of the XII—XIII century. A stylistic analysis of these works shows that the murals were partially repainted in the first quarter of the XIII century when the scene "Slaughter of the Monks" was painted on the north wall of the same church (tabl. XIX.). The study of this composition shows that a scene from David Garejeli's life was painted there instead of the "Slaughter of the Monks". That is clear from the fragment of the inscription which can be seen under the upper coating. "Lukian" — can be read there (fig. 20).

Both figures of David Garejeli and the mountains of Lavra were repainted in the XIII cent. The picture of Bubakar against the background of a green mountain belongs to the first painting (XI cent.).

In the monumental painting of posterior periods the theme of David Garejeli's life together with other evangelical subjects begin to play the leading part. In the murals of the refectory of the XIII cent. in Bertubani the composition describing David's life is painted in a better place—on the eastern wall (fig. 21, tab. XXII). The Bertubanian painter has the iconographic scheme of 983 year, but gives it a quite different artistic-decorative interpretation. The group of fallow-deer is interpreted decoratively and is arranged freely on the plane. The fallow-deer hold the painters interest from the point of its artistic aspect.

David's half figure in the composition has a representative character though his picture is the main part of the composition "Lukian Milkind Does". The study of the murals in the refectory shows that two masters painted them. They belong to the same school. One of them was the head master who painted the greater part of the murals. The other painted only a part of them including the composition about David's life.

5. Chapter three deals with the models representing David Garejeli's life which belong to the age of decay of feudalism. They are: the murals of Joan the Givine Church (in Lavra), the miniature of the manuscript of the Society for Dissemination of Literary among Georgians (S № 3269) and some pictorial icons.

In the murals of Gohn the Givine Church in Lavra two scenes — "Defeat of the Dragon" and "Lukian Milking Does" — are combined in one composition (fig. 22, tabl. XXV₂). Some digression from monumentalism and the influence of miniature are felt in these murals. The iconography of David and Lukian is noticeably changed. In the latter picture some inaccuracy can be traced — Lukian is pictured as an old white-bearded man. According to the epigraphic data the murals belong to the 1652 year.

There is a typical iconographic scheme of this time in the miniature (S № 3269) of the XVII century.

There are themes presenting David's life in pictorial icons of the XVIII—XIX centuries too, which differ from the traditions of the Gareji School. The theme itself is also misunderstood — in some compositions we see hunters with their guns and buildings of Russian Empire-style (fig. 23, tab. XXVI₁, XXVII₁).

6. Chapter four deals with the pictures of David Garejeli's separate figures. Such iconographic schemes are found since the end of the X century in the murals of the refectory of the main church of Udabno (fig. 24, tab. XV).

The pictures of David's figure could not be found in the IX century, because such iconographic schemes had to picture him as a saint.

The separate figures of David are found both in the murals (Kintsvisi, the XIII cent., fig. 25; the refectory of Udabno, the XIII century, fig. 26, tab. XV₃; Annunciation Church of Udabno, the XIV cent., fig. 27, tab. XXV₁) and in the pictorial icons of the XVII—XIX centuries.

7. The monographic study of the cycle of David Garejeli's life makes it possible to elucidate a number of problems of old Georgian works of art and retrace the formation and development of the national iconography and its importance and place in old Georgian wall-paintings.

- სურ. 1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი და მეორე პერიოდის მოხატულობათა სქემა.
- სურ. 2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის სქემა.
- სურ. 3. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავით გარეჯელი და ლუკიანე, ციკლის პირველი კომპოზიციის სქემა.
- სურ. 4. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. „დავით გარეჯელის ლოცვა“.
- სურ. 5. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა, „წყაროს აღმოცენება“.
- სურ. 6. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს მეორე პერიოდის მხატვრობის საქტიტორო წარწერა.
- სურ. 7. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. ლუკიანესა და დოდოს იკონოგრაფიული სქემები.
- სურ. 8. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. „დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლა“.
- სურ. 9. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. „დავით გარეჯელი იერუსალიმის ბჭუსთან“.
- სურ. 10. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის სქემა.
- სურ. 11. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა, „ლუკიანე წველის ირმებს“.
- სურ. 12. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. „ირმები დავითისა და ლუკიანეს წინაშე“.
- სურ. 13. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. „გველეშაპის დაწვა“.
- სურ. 14. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. ქტიტორები.
- სურ. 15. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. საქტიტორო წარწერა.
- სურ. 16. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. ქტიტორი.
- სურ. 17. ატენის სიონის რელიეფი.
- სურ. 18. დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობა, დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველ თემათა სქემა.
- სურ. 19. დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესია. ფრესკული წარწერები.
- სურ. 20. დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესია. ფრესკული წარწერები.
- სურ. 21. დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა. „ლუკიანე წველის ირმებს“.
- სურ. 22. დავით გარეჯის ლავრა. იოანე ღვთისმეტყველის ეკლესია. „ლუკიანე წველის ირმებს“, „გველეშაპის დაწვა“.
- სურ. 23. დავით გარეჯა. დოდოს რქის მონასტრის ფერწერული ხატი.
- სურ. 24. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მხატვრობა. დავით გარეჯელი.
- სურ. 25. ყინწყისი. წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მხატვრობა. დავით გარეჯელი.
- სურ. 26. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მხატვრობა. დავით გარეჯელი.
- სურ. 27. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის ხარების ეკლესიის მხატვრობა. იოანე ეპისკოპოსი დავით გარეჯელის წინაშე.
- სურ. 28. დავითისა და დოდოს ფერწერული ხატი (ს. მ. V, № 64).
- სურ. 29. დავით გარეჯის ლავრა. სენაკის მხატვრობა. დავითი და ლუკიანე.
- სურ. 30. დავით გარეჯელი. დეტალი შიო-მღვიმის მონასტრის კუთვნილი ფერწერული ხატიდან (ქ. № 1095).
- სურ. 31. დავითისა და დოდოს ფერწერული ხატი (ს. მ. V, № 13).

ტაბულუმის აღწერილობა

- ტაბ. I დავით გარეჯის ლავრა. მონასტრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი ნაწილი.
- ტაბ. II
1. დავით გარეჯა. იოანე ნათლისმცემლის მონასტრის საერთო ხედი.
 2. სტელა დავით გარეჯის ი. ხათლისმცემლის მონასტრიდან.
 3. დავით გარეჯის ლავრა. დავითის თავდაპირველი სამყოფელი — გაშოკვაბული.
- ტაბ. III
1. დავით გარეჯა. დოდოს რქის მონასტრის საერთო ხედი.
 2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის საერთო ხედი.
- ტაბ. IV
1. დავით გარეჯა. ბერთუბნის მონასტრის საერთო ხედი.
 2. დავით გარეჯა. ჩიჩხიტურის მონასტრის საერთო ხედი.
- ტაბ. V
1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს მხატვრობა. „ვედრება“, საკურთხეველის აფსიდი.
 2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს დასავლეთის კედლის მხატვრობა.
- ტაბ. VI
1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნე. მეორე პერიოდის მხატვრობის საქტიტორო წარწერა.
 2. დავით გარეჯა. უდაბნო მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნე, ლუკიანე პირველი კომპოზიციიდან.
 3. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. „დავით გარეჯელის ლოცვა“.
- ტაბ. VII
1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. „წყაროს აღმოცენება“.
 2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. ლუკიანე, დეტალი „წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციიდან.
 3. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დოდო, დეტალი „წყაროს აღმოცენების“ კომპოზიციიდან.
- ტაბ. VIII
1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. „დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლა“.
 2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავითი და ლუკიანე, დეტალი კომპოზიციიდან „დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლა“ (პოზიტიური, ანაბეჭდი).
 3. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავითი და ლუკიანე, დეტალი კომპოზიციიდან „დავით გარეჯელის იერუსალიმში წასვლა“ (ნეგატიური ანაბეჭდი).
- ტაბ. IX
1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. „დავით გარეჯელი იერუსალიმის ბჭესთან“.
 2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავით გარეჯელი, დეტალი კომპოზიციიდან „დავით გარეჯელი იერუსალიმის ბჭესთან“ (პოზიტიური ანაბეჭდი).

3. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა. დავით გარეჯელი, დეტალი კომპოზიციიდან „დავით გარეჯელი იერუსალიმის ბუქსთან (ნეგატიური ანაბეჭდი). დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა, „ლუკიანე წველის ირმებს“.
- ტაბ. X
- ტაბ. XI
- ტაბ. XII
- დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. ანგელოზი, დეტალი კომპოზიციიდან „გველეშაპის დაწვა“.
2. დავით გარეჯა, უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. გველეშაპი, დეტალი კომპოზიციიდან „გველეშაპის დაწვა“.
3. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. ლუკიანე, დეტალი კომპოზიციიდან „ირმები დავითისა და ლუკიანეს წინაშე“.
- ტაბ. XIII
- დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა. „გველეშაპის დაწვა“.
- ტაბ. XIV
1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზო. საერთო ხედი,
2. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზო. ჩრდ. კედლის მხატვრობა.
- ტაბ. XV
- დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოს მხატვრობა. დავით გარეჯელი.
- ტაბ. XVI
1. ატენის სიონი. ტაძრის საერთო ხედი დასავლეთიდან.
2. ატენის სიონის რელიეფი.
- ტაბ. XVII
- დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესიის საერთო ხედი სამხრეთიდან.
- ტაბ. XVIII
- დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობა. ბუბაქარი, დეტალი კომპოზიციიდან „ბუბაქარის ხელის განხმელება“.
- ტაბ. XIX
1. დავით გარეჯა. მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობა. „წამებულ ბერთა დარბევა“.
2. დავით გარეჯა, მოწამეთა ეკლესიის მხატვრობა. „ბუბაქარი დავით გარეჯელის წინაშე“.
- ტაბ. XX
- დავით გარეჯა. ბერთუბანი. მთავარი ეკლესიის აფსიდის მოხატულობა.
- ტაბ. XXI
1. დავით გარეჯა. ბერთუბნის მთავარი ეკლესიის მხატვრობა, მეფე თამარი და გიორგი ლაშა.
2. დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს ინტერიერი.
- ტაბ. XXII
- დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა. „ლუკიანე წველის ირმებს“.
- ტაბ. XXIII
1. დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა. „წმიდა სამება“.
2. დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა. „კანი გალიელის ქორწილი“.
- ტაბ. XXIV
1. დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა. „ხუთი ათასი კაცის ხუთი პურითა და ორი თევზით განძღობა“, დეტალი.
2. დავით გარეჯა. ბერთუბნის სატრაპეზოს მხატვრობა. „ქრისტე და სამართლები ქალი“.
- ტაბ. XXV
1. დავით გარეჯა. უდაბნოს მონასტერი. ხარბის ეკლესიის მხატვრობა. იოანე უპისკოპოსი დავით გარეჯელის წინაშე.
2. დავით გარეჯის ლავრა. იოანე დვთისმეტყველის ეკლესიის მხატვრობა. „ლუკიანე წველის ირმებს“, „გველეშაპის დაწვა“.

1. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების S № .3269 ხელნაწერის მინიატიურა.

2. დავით გარეჯის ლავრა. ფერწერული ხატი.

ტაბ. XXVII

1. დავით გარეჯა. დოდოს რქის მონასტრის კუთვნილი ფერწერული ხატი.

2. მარტყოფი. ღვთისმშობლის ეკლესიის მხატვრობა, დავით გარეჯელი, დეტალი „ასურელ მამათა“ ჯგუფიდან.

ტაბ. XXVIII

დავით გარეჯელის, ლუკიანესა და ბუბაქარის იკონოგრაფიულ სქემათა განვითარების ტაბულა.

ტაბ. XXIX

1. სალონიკის წმ. სოფიის ტაძრის გუმბათის მოზაიკა.

2. ომაიადების მეჩეთის პორტალის მოზაიკა დამასკოში.

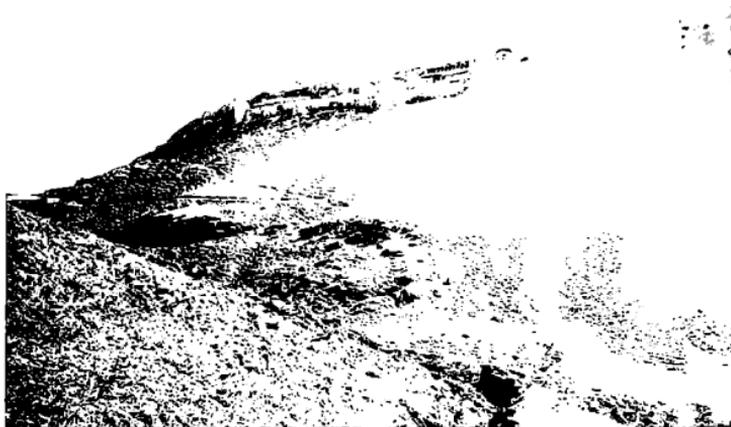
ტაბ. XXX

1. წმ. პულენციანის ტაძრის მოზაიკა საკურთხევლის კონქში.

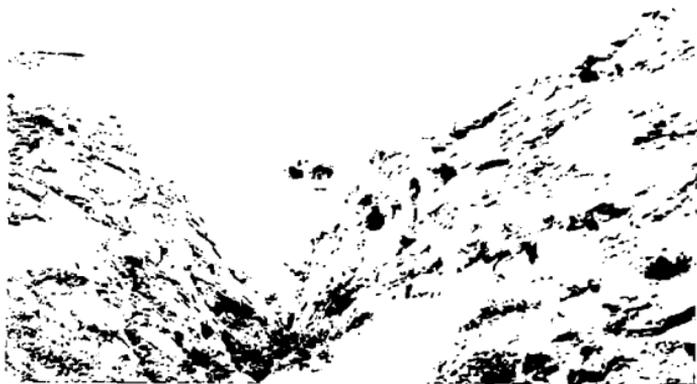
2. გრიგოლ ნაზიანზელის სიტყვის მინიატიურა, „მოსე უდაბნოში წყალს აღმოაყენებს“.

გაბულები





3. დავით გარეჯის ლეჩხა. დავითის თავდაპირველი
სამუდელი — გამოქვაბული.

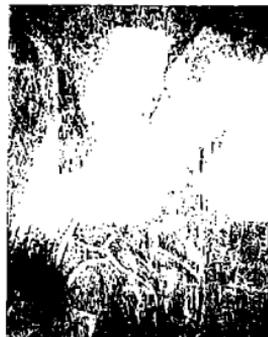




2. დეიო ვარეჯი. ჩიჩხიტურის შინასტ-
რის სავარო ზედი.

v





3. დაეთი გარეჯი. უფანოს მონასტრის
 შიგნითი კედლის საღიჯენის თა-
 ვირველი შებენობა. „დაეთი გარე-
 ჯლის ლოცვა“.



დავით ვარეკა, უდაბნოს მონეტრის
მოგერი, ერუსლის სტადიონის ავ-
დარეული შესატერობა, ლევიან-
დებალი აწეარის აღმოცენების
კომპონიციიდან.



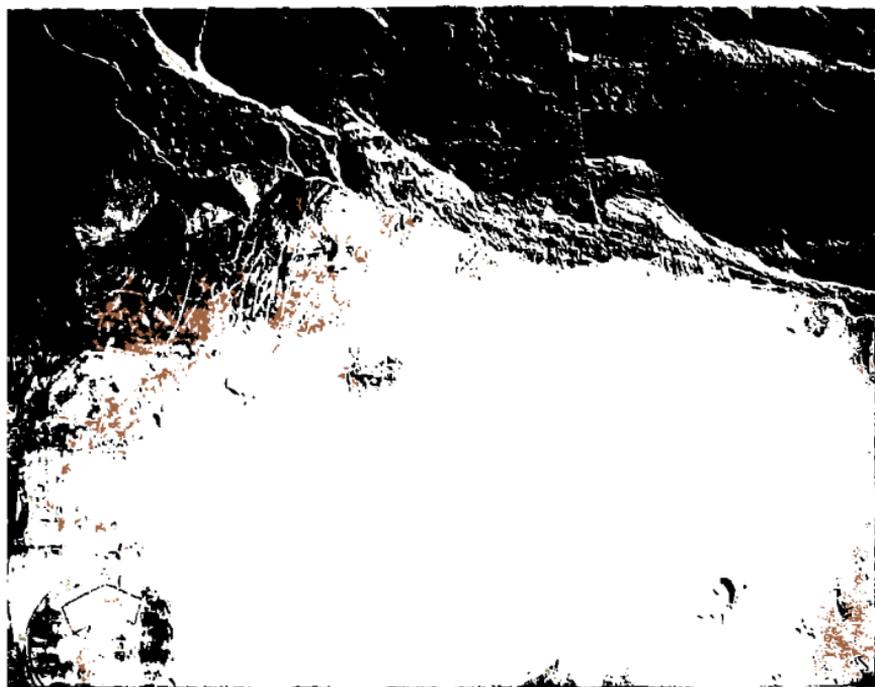
2-3. დეით გარეჯა. უღამნის შინასტრის შთავარი ელესოს სადიკვეს თაღამირკელი შხატეობა. დეით გარეჯელი. დეტალი კომპოზიციონ „დეით გარეჯელი იერუსალიმის ბეესთან“.



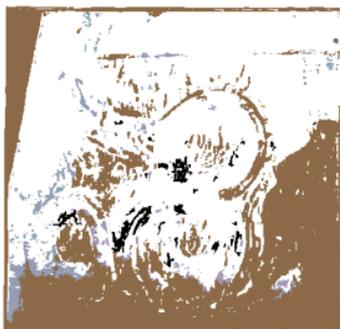
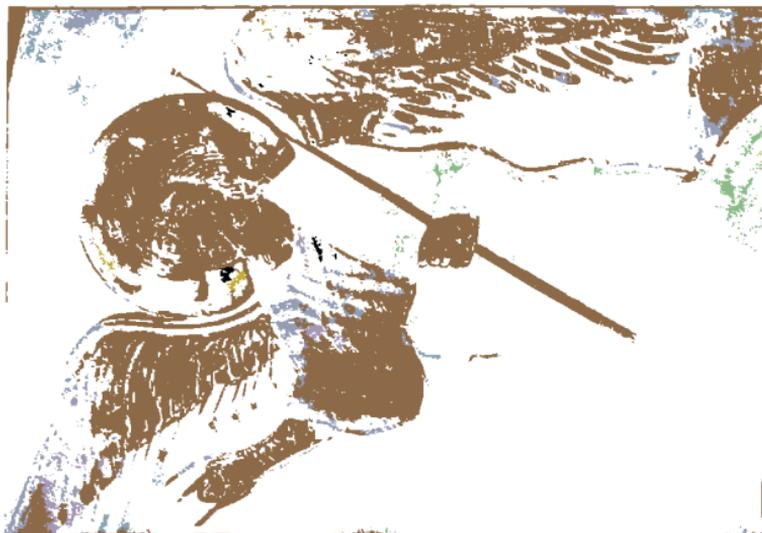
ქ. შიტიანი ნაწევი



2-3. დევი გარეჯი. ეფანოს შიშაღარის შიგნით ექვსობის სულიკენს თედამირეული შიგნითა. დევი და ლეკანე. შუბლი კომპოსიციოდან - დევი გარეჯელი იგრეს-
ლობის მკვლანა.













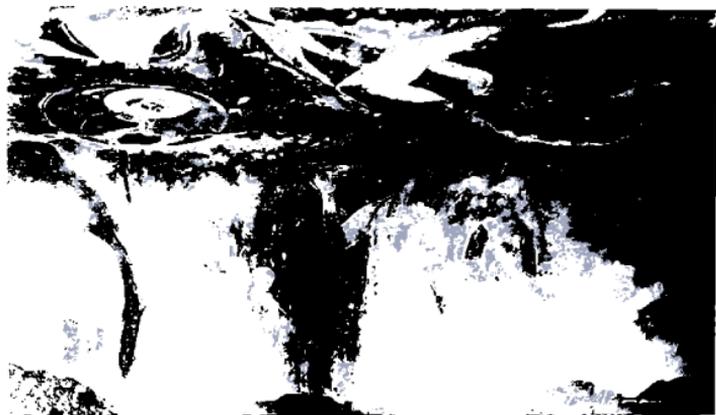


2. აგნის სიონის ჩელოვტი.





ბეჭეტი მთის მკვირვარი მკვირვარი. ბეჭეტი მთის მკვირვარი მკვირვარი.



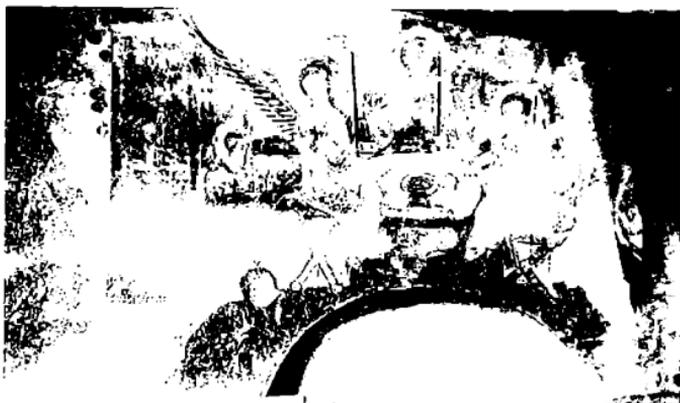




3130
3130 3130





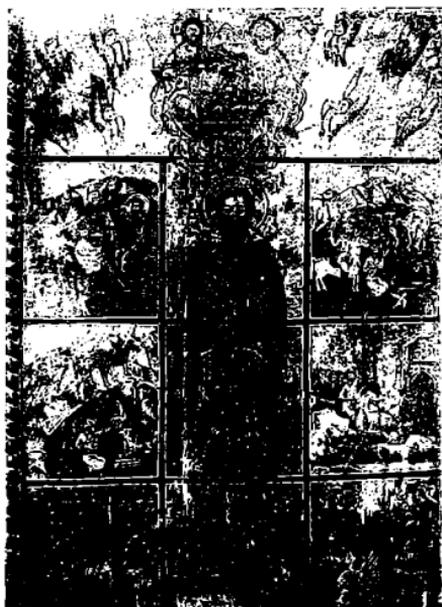




2. დღით ვარჯიხ. მუჩოების სტრამბე-
ლის მხატვრობა. „ქანსებ და სხვა-
რბელი ქალი“.



2. დავით ვარციხის ლეგია. იოანე
ლუკისმეტყველის ევანჯელიის შტაბ-
რიბა. «ლუკიანე, შეედი იხილებს»,
«ველეშაპის დაწვა».



2. Բաղոս Գարեգին Լուրն, Գարեգին
 Լուրն:



<p>1 2 3 4 5</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1X ს.</p>					<p>6 7 8 9</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>				<p>10 11</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1012 ს.</p>		<p>12 13</p> <p>უკანონო პირადი სურათები</p>															
<p>14 15</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1X ს.</p>		<p>16</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1X ს.</p>	<p>17 18</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>19 20</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>21 22</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>23</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>	<p>24 25</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>26 27</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>28</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>	<p>29</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>											
<p>30 31</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1X ს.</p>		<p>32</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1X ს.</p>	<p>33 34</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>35</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1X ს.</p>		<p>36</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 1X ს.</p>		<p>37 38</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>39</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>40</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>41</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>42 43</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>44</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>45</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>		<p>46</p> <p>უკანონო პირადი სურათები 983 ს.</p>			

დგომი პირები, ღმერთი და ბუნების იუმორისტული სკეჩები გვერდებზე დატანილი.



2. იმაღდგის ზეგოს პორტალის მო-
ზაიკა დამსკოში.



ს ა რ ჩ ე ვ ი

წინათქმა
შესავალი

პ ი რ ვ ე ლ ი თ ა ვ ი

დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლის
ფორმირების ხანა

1. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკვნეს თავდაპირველი მხატვრობა დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი ციკლით 21

მ ე ო რ ა თ ა ვ ი

დავით გარეჯელის ცხოვრების თემათა
ხასწაულებრივი რედაქციები

1. უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის მოხატულობა დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი თემებით 63
2. ატენის სიონის რელიეფი 90
3. ეკლესია მოწამეთას მოხატულობა 101
4. ბერთუბნის სატრაპეზო 115

მ ე ს ა მ ე თ ა ვ ი

დავით გარეჯელის ცხოვრების ამსახველი
თემები გვიან ფეოდალურსა და ფეო-
დალური ურთიერთობის რღვევის ხანის
ქიგლებში

1. ლაერის იოანე ლეთისმეტყველის ეკლესიის მხატვრობა 125
2. წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების S № 3269 ხელნაწერის მინიატიურა 130
3. ლაერის წმ. დავით გარეჯელის ფერწერული ხატი 132
4. ფერწერული ხატი დოდოს რქის მონასტრიდან 135

მ ე ო თ ხ ა თ ა ვ ი

გარეჯელის განცალკევებული
გამოსახულებანი

1. დავით გარეჯელის განცალკევებული გამოსახულებანი დასკვნა 143
150

Г. В. Абрамишвили, Цикл Давида Гареджели в грузинской монументальной живописи, резюме	161
Guram Abramishvili, The cycle of David Garejeli, in Georgian Mural paintings Summary	167
სქემები ტექსტში	173
ტაბულების აღწერილობა	175

რედაქტორი ლია ლლონტი
მხატვარი თ. ჟიშკარიანი
მხატვრული რედაქტორი ზ. კაპანაძე
ტექნიკური რედაქტორი გ. ბურდული
კორექტორი მ. ბეჟანიშვილი

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 7/11-72 წ.
ჭალადის ზომა 60x90¹/₈
ნაბეჭდი თაბახი 11,25+2 ფ. ჩასაკრავი
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 15,36
უე 01334 ტირაჟი 2000 შვეც. № 264
ფასი 2 მან. 74 კაპ.

გამომცემლობა „სელოვნება“, თბილისი,
პლუზანოვის, 179
1972

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს ბეჭდვითი
სიტყვის სახელმწიფო კომიტეტის შთაჯარპოლიგრაფ-
მარეწელობის ბეჭდვითი სიტყვის კომბინატი.
თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5.

Комбинат печати Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров
Грузинской ССР по печати.
Тбилиси, ул. Марджаншвили № 5.

Абрамшвили Гурам Владимирович

**ЦИКЛ ДАВИДА ГАРЕДЖЕЛИ
В ГРУЗИНСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ
ЖИВОПИСИ**

(На грузинском языке)

**Издательство «Хеловнеба»
Тбилиси, Плеханова, 179.
1972**