

ინოვაციები

გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის საპროექტო მოხატულობის იკონოგრაფიული პროგრამა და კონსტრუქციური გადაწყვეტა

წმინდა გიორგის გუმბათიანი ეკლესია გელათის სამონასტრო კომპლექსში შექმნილი ძეგლია. მისი ხუროთმოძღვრება XIII ს-ის II ნახევრით თარიღდება. მოხატულობა კი მოგვიანო დროისაა. გუმბათქვეშ თაღების ვრცელი წარწერების მიხედვით ეკლესიის მოხატვა დაიწყო XVI ს-ის მეორე ნახევარში დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსის ევდემონის დაკვეთით და მისი სიკვდილის შემდეგ დაასრულა იმერეთის მეფე გიორგი II-ემ¹. ჭერ კიდევ ბაგრატ III-ის მეფობის დროს წმ. გიორგის ეკლესიაში აღდგენილი იყო საეპისკოპოსო კათედრა², ამასთან, იმერეთის სამეფო კარის ძალაუფლების მნიშვნელოვანი დასაყრდენი. გელათის მონასტერი სწორედ ამ პერიოდში, XVI ს-ის II ნახევარში იქცა დასავლეთ საქართველოს კათალიკოსის რეზიდენციად, რამაც განსაკუთრებით გაზარდა მისი, როგორც სასულიერო ცენტრის მნიშვნელობა³. ალბათ, ამანაც განაპირობა მოხატულობის, ამ გვიანპალეოლოგიური ხელოვნების ყველა დამახასიათებელი ნიშნის მქონე ძეგლის, არა მარტო მაღალმხატვრული დონე, არამედ მისი საგულსხმო იკონოგრაფიული თავისებურებანიც.

შუა საუკუნეების ტაძართა მთლიანი მოხატულობის იკონოგრაფიულ პროგრამას, როგორც ცნობილია, არაებითად, მისი იდეური ღერძის — საეურთხველის მოხატულობა განსაზღვრავს. ეს განსაკუთრებით განსახილველ ძეგლზე ითქმის, სადაც, გვიანი პერიოდისათვის დამახასიათებლად, უკვე მთლიანად საეურთხველშია მოქცეული თავისებურად გააზრებული იკონოგრაფიული „სიახლენი“.

წინამდებარე წერილის მიზანი სწორედ ამ „სიახლეების“ მონიშვნა და განმარტებაა.

გელათის წმინდა გიორგის ეკლესიის ხალვათი, აზიდული პროპორციების მქონე ინტერიერის ყოველი მონაკვეთი მოხატულია საუფლო სცენებით, ცალკეული გამოსახულებითა და ორნამენტით მთლიანად შევსებული. შეიძლება ითქვას, გადატვირთულიც კი. გამოსახულებათა მასშტაბი შემცირებულია და ედღის სიბრტყეც მეტ-ნაკლებად დაწვრილმანებული, და მაინც, გვიანდროს, დამახასიათებელი ნიშნების ესოდენ მკაფიო გამოვლენის მიუხედავად, მოხატულობის მხატვრული სისტემის საერთო გადაწყვეტა მკაცრად იცავს

¹ P. Мелисашвили. Архитектурный ансамбль Гелати. გვ. 6; 103.

² იქვე, გვ. 12.

³ იქვე, გვ. 6.

⁴ იქვე, გვ. 10.

ტრადიციულ, XI—XII საუკუნეებში შემუშავებული დეკორის თანამიმდევრულ სიმწყობრეს.

ეკლესიის ყოველი ნაწილი, როგორც ითქვა, გარკვეული თეოლოგიური იდეის გამოხატვას ემსახურება. გუმბათი, ეკლესიის მიკროკოსმოსის ყველაზე მაღალი ზონა, ტრადიციისამებრ, ღვთაებრივი იერარქიის მხოლოდ უმაღლესი რანგის პერსონაჟებს წარმოგვიდგენს⁷. და თუმცა გუმბათის კამარის მხატვრობა დაღუპულია, გუმბათის ყელში გამოსახულ ფიგურათა მწკრივები ნათლად გადმოსცემენ მხატვრობის ამ მონაკვეთის ოდითგანვე ცნობილ და ყველაზე გავრცელებული დეკორის ტიპს: გუმბათის ცენტრში გამოსახული უნდა ყოფილიყო ქრისტე-პანტოკრატორი⁸. მის გარშემო გუმბათის მხატვრობის XI საუკუნიდან მომდინარე ბიზანტიური ტრადიციის მიხედვით, ღვთაებრივ ძალთა ორმაგი სარტყელია მოცემული⁹. ღია ოქრისა და მუქი წითელი ფერის ერთმანეთის მონაცვლე სერაბიმთა და ქერუბინთა გამოსახულებებზე წრიულად დაუყვება ბერძნული წარწერა: „წმინდა არს, წმინდა არს, წმინდა არს მოციქული (ანგელოზი) უფლისა“¹⁰. მათ ქვევით მთავარანგელოზთა რვა ფიგურაა გამლული, რომელთაგან მხოლოდ ორი, მიქაელი და გაბრიელი მდიდრული ღორბონით გაწყობილი საიმპერატორო სამოსით გამოჩნეული. ყველა ფიგურა ფრონტალურად დგას. ყველა ფრთაგაშლილია. ყველას ცალ ხელში სამთავარანგელოზო კვერთხი, ხოლო მეორეში — სფერო უჭირავს. ექვსს მათგანს კოქებამდე დაშვებული გრძელი ქიტონი და ზევიდან მოკლე, წელში ნაოქაყრილი კაბა მოსავეს. გაშლილი მოსასხამები მკერდზე ან მხართან აქვთ ფრბულით დამკრებული. ეესტიყულაციის ოდნავი ცვლილებითა (თითქმის ყოველ მათგანს განახევებულად უჭირავს სამთავარანგელოზო რეგალიები) და სამოსის ნაწილებზე ფერადოვან ლაქათა მონაცვლეობით დაძლეულია ფიგურათა მონოტონური ერთფეროვნების შეგრძნება.

ოდნავ ქვემოთ, სარკმელთა შორის მოცემული წინასწარმეტყველები, ანუ დროებითი ღვთის გამოცხადების ძველათქმისეული რვა მოწმე, რეგისტრის ხაზით გამოეყო „უხილავი ზეცის“ კამარას¹¹. ერთმანეთის გვერდიგვერდ მონაცვლეობენ მოხუც და ახალგაზრდა წინასწარმეტყველთა ფიგურები. ყოველ მათგანს, ჩვეულებრივსამებრ, დახვეული გრავნილი უჭირავს და მხოლოდ ის ერთია გადაშლილი წიგნით გამოსახული, რომელიც წინასწარმეტყველთა გრძელი ქიტონისა და მოსასხამის სანაცვლოდ, მეომრის მოკლე კაბითა და მაღალყელიანი წალებით წარმოგვიდგება. წიგნზე შესრულებული წარწერაც, ისევე როგორც განმარტებითი წარწერები წინასწარმეტყველთა თავთან, ბერძნულია. წარწერის მიხედვით წიგნიანი ახალგაზრდა წინასწარმეტყველი აბ-

⁷ O. Demus, Byzantine Mosaic Decoration, London, 1948, გვ. 19.

⁸ Suzy Dufrenne, Les Programmes Iconographiques des Églises Byzantines de Mistra, Paris, 1970, გვ. 22.

⁹ გუმბათში პანტოკრატორის გარშემო წარმოდგენილ ღვთაებრივ ძალთა ორმაგი სარტყელისა და წინასწარმეტყველების გამოსახულებათა აღრუელი მაგალითები გვხვდება ზოზიოს ლუკასში (XI ს-ის დასაწყისი), ნოვგოროდის წმ. სოფის ტაძარში (XI ს. 40 წლები), სოფის წმ. გიორგის ეკლესიის პირველი ფენის მხატვრობაში (XI ს.), Suzy Dufrenne, დასახ. ნაშრომი, გვ. 21.

¹⁰ თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, 1951, გვ. 145. დასახ. ნაშრომი, გვ. 21.

¹¹ Suzy Dufrenne, დასახ. ნაშრომი, გვ. 21.

დიაა, ხოლო დანარჩენები: ამბაკომი, იერემია, სოლომონი, ელია, ოსია და აო-
ველი (ერთი მათგანის სახელი აღარ იკითხება)¹⁰. უცნობი წინასწარმეტყველ-
წვეროსანი მოხუცია, სამეფო სამოსშია გამოწყობილი, გვირგვინმოსილია და
ძვირფასი თვლებით მორთულ დალმაციკაზე მოსხმული მანტია მარჯვენა მხარ-
თან ფრბულით აქვს დაშავებული. გამოსახულია იგი მეფე-წინასწარმეტყველ
სოლომონის გვერდით, და ამდენად. უთუოდ, დავით მეფეა¹¹. აღსანიშნავია
ისიც, რომ ახალგაზრდა ამბაკომი წინასწარმეტყველის ადრეულ, ბიზანტიური
კლასიკური პერიოდის იკონოგრაფიულ ტიპს გადმოსცემს — ეს სეა. რად-
გან გვიან საუკუნეებში მას ჩვეულებრივ შუახნის მამაკაცად გამოსახავენ ხოლ-
მე¹².

ტრადიციისამებრ არქიტექტურული დეტალებით შევსებულ აფრებზე მა-
ხარებელთა ფიგურებს ეხედავთ, რომლებიც წერის პროცესში გამოსახებთან.
აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გუმბათის არც თუ მრავალრიცხოვან ბერძნული
წარწერების მართლწერაში, როგორც მკვლევარი თ. ყაუხჩიშვილი მიუთითებს,
ქართული კაცის ხელი იგრძნობა, რომელიც წინასწარმეტყველთა ბერძნულ
სახელებს „ი“ დაბოლოებებით იძლევა (იოელი, იორამი)¹³.

გუმბათის იკონოგრაფია, რომელიც ღვთის გამოცხადების იდეას გადმო-
სცემს, როგორც დაერჩაეთ, ბიზანტიური მხატვრული სისტემის XI საუკუნე-
დან მომდინარე დეკორის ტრადიციულ ტიპს იძლევა ქრისტიან-პანტოკრატორი,
ღვთაებრივ ძალთა ორმაგი სარტყლითა და წინასწარმეტყველებით¹⁴. ტრადი-
ციულია წინასწარმეტყველთა დახვეული გრაგნილებიც (გამონაკლისია მხო-
ლოდ აბდიას გადამლილი წიგნი). ყოველივე ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ
კედლის მხატვრობაში XIV—XV საუკუნეებიდან მოყოლებული, თავა იჩინს
ე. წ. იკონოგრაფიული „სიახლეები“¹⁵, და მათ შორისაა პანტოკრატორის გაო-
შემო გაშლილი, საკურთხევლის პროგრამიდან მომდინარე „ღვთაებრივი ღი-
ტურგია“, რომელსაც საკმაოდ ხშირად გამოსახავენ როგორც თანამედროვე
ქართულ (გელათის მთავარი ტაძრის გუმბათი), ისე სერბულ და მაკედონურ
ძეგლებში (კრალის ეკლესია სტუდენიცაში, სტარო-ნაგორიჩინო, გრაჩანიცა,
დუჩანი, ლესნოვო, ღვთისმშობლის ეკლესია პეჩში, ეკლესია რაჟანიცაში და
პაგანოეო)¹⁶.

ამდენად, წმ. გიორგის ეკლესიის გუმბათი ძველი, დადგენილი დეკორის
სისტემას გადმოსცემს, ხოლო გვიანი დროისათვის დამახასიათებელი, თავისუ-
ბურად გააზრებული იკონოგრაფიული „სიახლენი“ მთლიანად საკურთხევლის
მოხატულობაშია მოქცეული, ეს არცაა გასაკვირი, რადგან XIV საუკუნიდან
დაწყებული შემოქმედებითი ძიებანი, გუმბათთან კი არ იყო დაკავშირებული,
არამედ აფსიდიდან მომდინარეობდა და იკონოგრაფიის მხრივ გამუდმებულ
ცვლილებასა და განახლებას განიცდიდა¹⁷.

¹⁰ თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 144 - 145.

¹¹ Дяонисий Фурноаграфит, Ершлия или наставление в живописном искусстве. Труды Киевской духовной академии. 1868, т. I, гл. 561.

¹² Н. Кондаков, Памятники христианского искусства на Афоне. С.-Петербург, 1902, гл. 224.

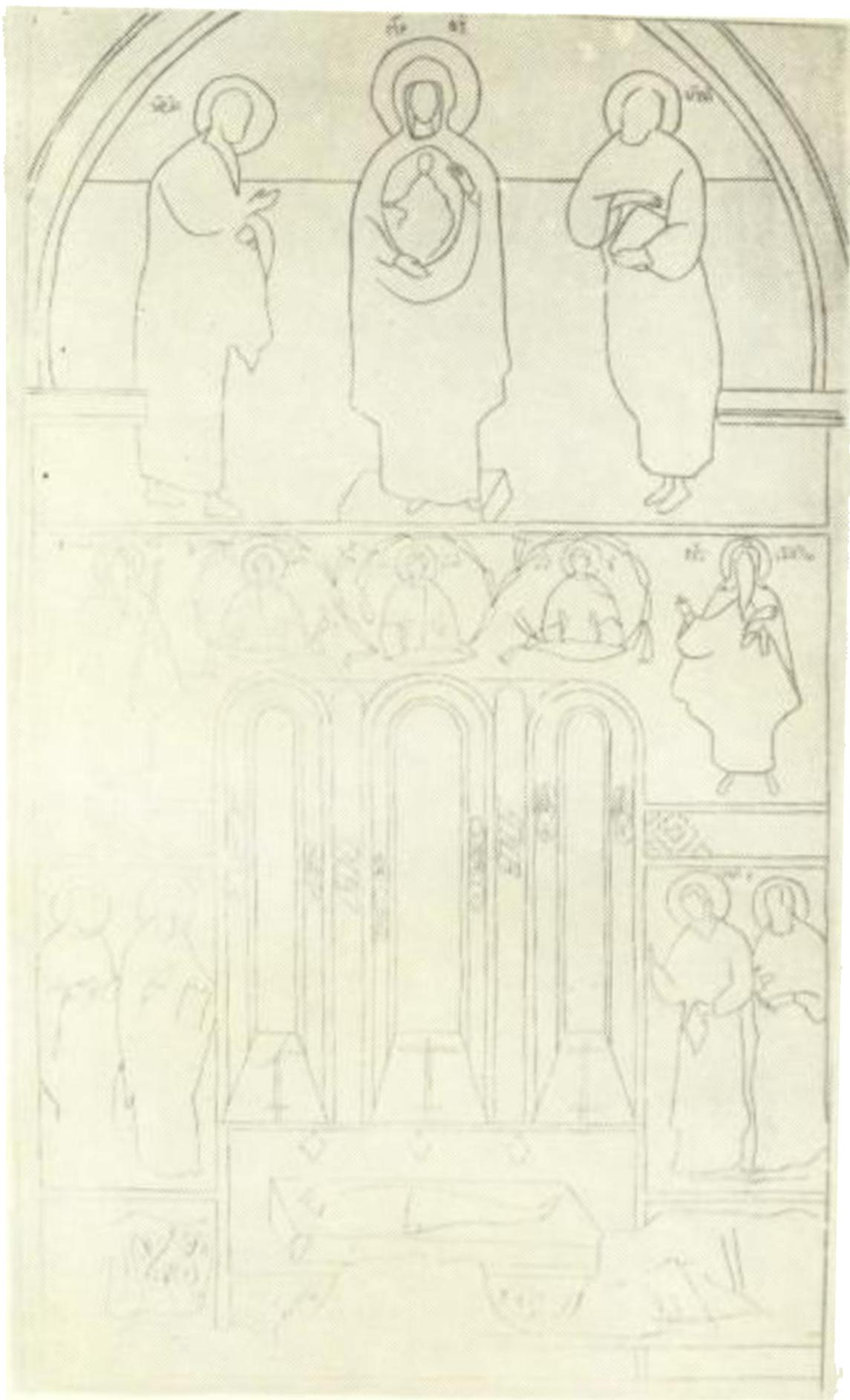
¹³ თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები, გვ. 146.

¹⁴ Suzy Dufrenne, დასახ. ნაშრომი, გვ. 49.

¹⁵ Н. Кондаков, დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.

¹⁶ Suzy Dufrenne, დასახ. ნაშრომი, გვ. 23.

¹⁷ იქვე, გვ. 50.



ნახ. 1. გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობის გეგმა

საკურთხეველი (ნახ. 1) -- უწმინდესი და მთავარი ნაწილი ეკლესიისა თავს უყრის განკაცებისა და მსხვერპლის იდეით ვაერთიანებულ ლიტურგიულ თემებს. რომელთა გადმოცემაც იმ სიმბოლური სახეებით ხდება, რომლებიც ზიარების საიდუმლოს მიანიშნებს.

საკონქო კომპოზიცია - ღვთისმშობელი „ნიკოპეა“ (სურ. 1) ძირითადი ტიპის ოდნავ სახესხვაობას იძლევა: ჩვილი ქრისტე-ვემანოელი ფარის ნაცვლად კისფერი ნათების ფონზე გამოისახება¹⁸. ღვთისმშობლის ეს ძველი წარმოსახვის ტიპი, მართალია, ადრეული შუა საუკუნეებიდანვეა ცნობილი¹⁹. მაგრამ მაინც საკმაოდ უჩვეულოა ბიზანტიური ბელოვნებისათვის და უფრო იშვიათ შემთხვევებს განეკუთვნება, ვიდრე დამახასიათებელს²⁰. ღვთისმშობელ „ნი-



სურ. 1 წმ გიორგის ეკლესიის საერძობელის კონქი „ნიკოპეის“ ტიპის ღვთისმშობელი პეტრე და პავლე მოციქულებს შორის

¹⁸ Н. Кондакин Иконография Богоматери. т. II. Петербург. 1915. гл. 127.

¹⁹ „ნიკოპეის“ ღვთისმშობელი თავდაპირველად სასწულდმოკმედი ხატის სახით შედის ბიზანტიისა და უკვე VII ს დასაწყისისათვის ხდება გამორჩეულად თაყვანსაყენი. Н. Кондакин. დასახ. ნაშრომი, გვ. 126—127.

²⁰ ეს ტიპი ერთპირად უჩვეულოა როგორც ბიზანტიური, ისე რუსული ბელოვნებისათვის. იმ ძეგლებს შორის, რომლებიც „ნიკოპეის“ ღვთისმშობლის იშვიათ მაგალითებს იძლევიან, შეიძლება დაეასახელოთ. ნიკეის მიძინების ტაძარი (IX ს.), ტორჩელო (XII ს.), მის-

კოპეა“ დრო და დრო „ჩნდება“, როგორც ადრეულ — XI—XII სს. ბიზანტიურ და ქართულ ძეგლებში. ისე მოგვიანო — XIV—XVI და XVII საუკუნეშიც, ამიტომ ძნელი სათქმელია, თუ რა საფუძველი აქვს მოგვიანო ხანაში მის კვლავ „გახსენებას“, თუმცა ჩვენს შემთხვევაში სავარაუდოა, რომ წმ. გიორგის საკურთხეველის იკონოგრაფიული პროგრამის შემდგენელზე გარკვეული როლი შეასრულა გელათის მთავარი ტაძრის XII ს. მაღალმხატვრულმა და ძლიერი შემოქმედების მქონე მოზაიკურმა კონქმაც. სადაც რამდენადმე სახეცვლილი, მაგრამ მაინც „ნიკოპეის“ ტიპის ღვთისმშობელია გამოსახული.

გელათის წმ. გიორგის ღვთისმშობელი, მთავარი ტაძრის მარჯვენა მსგავსად, ფრონტალურად წარმოდგენილი და მცირე ზომის მართკუთხა პოლიგონზე მდგომი ფიგურაა. ჩვილი ქრისტეც, კურთხევის გამომხატველი ეესტოპ როგორც ერთ. ისე მეორე შემთხვევაში, ნაჩვენებია ფრონტალურად, ოღონდ თუ მთავარ ტაძარში ქრისტეს ფიგურა ღვთისმშობლის პროპორციებთან შეფარდებათ, მართლაც, ჩვილია, რომელიც დედას ხელში სათუთად უჭირავს. გელათის წმ. გიორგის საკურთხეველში გამოსახული ქრისტე ღვთისმშობლის ჩაზგასხულად დაგრძელებულ ფორმებთან შედარებით არაბუნებრივად მცირე ზომისაა და ჩვილის სიმბოლოდ აღიქმება. აქ იგი დედას კი არ უჭირავს, არამედ ქრისტე-ვევმანოელი ჩაწერილია ღვთისმშობლის მკერდზე გამოსახული ოვალური ფორმის ცისფერ ნათებაში. ამდენად, ღვთისმშობელი, რომლის საშუალებითაც ღვთაების განკაცება მოხდა, ცისფერი ნათების ფონზე წარმოგვიდგენს განკაცებული ღმერთის სიმბოლოს, ერთსა და იმავე დროს, როგორც კაცობრიობის მხსნელსა და მსხვერპლს²¹. განკაცება, რითაც ადამიანს საშუალება მიეცა ზიარებოდა ღვთაებას, დაუბრუნა მას შესაძლებლობა განედიდებინა ქრისტეს მსხვერპლი, მონაწილეობა მიეღო ევქარისტრიულ ტრაპეზში²². ამ ევქარისტრიულ მსხვერპლზე მინიშნება ღვთისმშობლის ორსავ მხარეს პეტრე და პავლე მოციქულების გამოსახვითაც ღრმავდება. ეს ორი უმთავრესი და უპოველესი მოციქულთა შორის, რომლებიც ევქარისტრიის საიდუმლოს შესრულების დროს უშუალოდ მაცხოვრის ხელიდან იღებენ ზიარებას პურითა და ღვინით, აქ განზოგადოებული სახით წარმოგვიდგებიან, ორივეს დამახასიათებელი ატრიბუტები უპყრიათ ხელთ (პეტრეს — გრავნილი, პავლეს — წიგნი) და ცენტრისკენ მკვეთრ სამ მეოთხედში მიბრუნებულნი თაყვანს სცემენ მსხვერპლს, როგორც დავინახეთ. კონქის კომპოზიციაში, რომელშიც ევქარისტრიული თემის გადაახრება და განზოგადება მოხდა, თუ შეიძლება ასე თქვათ, ღრმა სიმბოლური ფორმულის სახე მიიღო. აქვე უნდა აღნიშნოს ისიც, რომ კონქის ღვთისმშობლის ორსავ მხარეს წარმოდგენილი პეტრე და პავლე მოციქულების გამოსახვა იშვიათი იკონოგრაფიული მოტივია და გელათის წმ. გიორგის გარდა გვხვდება წალენჯიხაშიც (XIV ს.), ოღონდ იმ განსხვავებით, რომ წალენჯიხაში არა მარტო კონქის კომპოზიციაა გავრცობილი პეტრე და

ტრის პეტროპოლის ეკლესია (XIV ს.) Suzy Dufrennoe, დასახ. ნაშრომი, გვ. 24. აგრეთვე აქენის სიონი (XI ს.). გელათის მიძინების ტაძრის მოზაიკური კონქი (XII ს.). გვიანი პერიოდის ძეგლებიდან: დერჩის ნათლისმცემლის ეკლესიის XVII ს. მოხატულობა. ქ. იოსებ ბიძე, დერჩის ნათლისმცემლის ეკლესია (ბელნაწერი).

²¹ „დაუსაბამოსაგან მამისა ძე ღმერთისა გამოსჩნდა ქალწულისაგან, მხსნელად ჩვენდა განხორციელდა“. ლოცვები ზიარების წინ, გალობა თ სძილისპირი, საქართველოს ეკლესიის კალენდარი, 1981, გვ. 340.

²² Suzy Dufrennoe, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31.

პავლეს უკან, სამ მეოთხედში გამოსახული მთავარანგელოზებით. არამედ კონქის ღვთისმშობელიც „ნიკოპეის“ ნაცვლად „ორანტითაა“ წარმოდგენილი.

აღმოსავლეთის გუმბათქვეშა თაღზე შესრულებული ლიტურგიული ხასიათის ტექსტი გელათის მთავარი ტაძრის საყურთხვეველშიც მეორდება. მუტიც — ორივე წარწერა პალეოგრაფულადაც ემსგავსება ერთმანეთს, რაც იმის ვარაუდის უფლებას გვაძლევს, რომ მთავარი ტაძრის წარწერაც შესაძლოა XVI საუკუნისა იყოს.

აფსიდის დანარჩენი მოხატულობის იკონოგრაფია კიდევ უფრო მჭიდროდ უკავშირდება ლიტურგიულ პრაქტიკას. მეორე რეგისტრის მოხატულობა ნაბუქოდონოსორ მეფის მიერ ცეცხლის სახშილში ჩაყრილ სამ ებრაელ ყრმას — ახარისა, ანანიასა და მისაილს წარმოგვიდგენს. (სურ. 2). გამოსახულნი არიან იაინი მცენარეული ორნამენტით შემკულ მედალონებში: ერთ მხარეს (მარ-



ფიგ. 2. წმ. გიორგის ეკლესიის საყურთხვეველ კველათქმისეული სამ ყრმა: ახარისა, ანანიასა, მისაილი.

(უხნივ) აარონ წინასწარმეტყველია. (სურ. 3). მეორე მხარეს კი — სამოელი. ორივე მაღლიანი სხეულით, ღვთისმსახურთა ერთმანეთის მსგავსი სამოსითა და მათი სახის იკონოგრაფიისათვის დამახასიათებლად, გრძელი თეთრი წვერითა და მხრებზე დაფენილი თმებით გადმოიცემა. განსხვავებული მათი ატრიბუტებია მხოლოდ, აარონს ხელთ განედლებული კვერთხი უპყრია, სამოელს — კურთხევის რქაჲ. ღვთისაგან გამორჩეულობის ეს, ძველათქმისეული ორი ნიშა-

3. Мисаилян — в утробе живота, Ермеев, II, стр. 500.



სურ. 3. წმ. გიორგის ეკლესიის საკრთხეელის შიხატულობა

წმ. გიორგი ღმერთისგან ნუგეშისცემისა და მფარველობის სიმბოლოებზე ხასკანსმულია ლიტურგიული დანიშნულების ტექსტი. — ზიარების წ-ს წარმოასრულ ლოცვებს შორის ჩართულ ოცდამეორე ფსალმუნშიც: „ეკერობმან შენმან და არგანმან შენმან — ამათ ნუგეშინისმცეს მე. განპზადე წინაშე ჩემსა უბლად წინაშე მაპარველებლთა ჩემთა; გაპობე ზეთითა თაჲი ჩემი და სასუმელმან შენმან დამათრო მე. ვითარცა ურწყულმან“. ამდენად, ღვთის ნების

24 ერთ შემთხვევაში იგი დაკავშირებულია განედლებულ ეკერობში გამოხატულ ღვთის ნებასთან, რითაც ღმერთმა ისრაელის 12 მუხლის უხუცესთა შორის აარონი და მისი მოდგმა გამოარჩია (რაცხეთა 1.7). С. Анонимашвн. Азвнн. Мнфв нвр. шврв. ტ. I. გვ. 21. მეორე შემთხვევაში, ღვთის მიერ დავითის გამოარჩევასთან, რომლის მეფედ კურთხევისათვის ღმერთი სამოელს ბეთლებს აგზავნის: „ალავსე რქა ეგე შენი ზეთითა და წარგვლინო შენ ბეთლებად იესესა, რამეთუ გამოვიარჩიე ჩემდად ძეთაგანი იესესთა მეფედ!“ (1 მეფეთა 16. 1). 9. „შაკნე“. ისტორიის სერია, 1987, № 4

გამომხატველ ღვთისმსახურთა, აარონისა და სამოელის ფიგურებს შორის ამა-
ებრაელი ყრმის გამოსახვა, მათი მახვერპლის განსაკუთრებულობაზე ამბვი-
ლებს ყურადღებას. ლიტურგიკაში ყრმათა განმადიდებელ სძლისპიოებს ქო-ს-
ტეს ეკვარისტულ მახვერპლზე მიმანიშნებელი ტროპარები მოსდევს და რ-დ-
გან სძლისპირი არის „კანონის საგალობლის საწყისი ტროპარი, რიტმულმე-
ლოდიური მოდელი, რომელიც განსაზღვრავს დანარჩენ ტროპართა კ-ლოსა და
ხმას“²⁵. აქარაა ყრმათა მსხვერპლის უშუალო დაკავშირება ქრისტე, მსხვერ-
პლთან²⁶. მეორე მხრივ, სამ ებრაელ ყრმათა ცეცხლის სახმილოდან უვნებლად
გამოსვლის ღვთაებრივ ნებაში მაცხოვრის აღდგომის წინასწარუწყებაა დან-
ხული²⁷. რაც იმითაც დასტურდება, რომ საკურთხევლის მეორე რეგისტრის
ე. კომპოზიცია ბემის კედლებზე გამოსახულ „ქოჯობეთის წარმოტყუვნება“
და „მვნელსაცხებლე დედანი მაცხოვრის საფლავთან“ სცენებს შორისაა გად-
მოცემული. ეს ორი სენა კი მართლმადიდებლური იკონოგრაფიული ტ-დ-
ციის თანახმად, მაცხოვრის აღდგომას მიანიშნებს²⁸.

ძველი აღთქმის პერსონაჟების საკურთხეველში გამოსახვის ეს უძველესი,
ადრექრისტიანული, პერიოდის ტრადიცია პალეოლოგთა ხელოვნებამ თვე-
სებურად განაახლა და მათ შორის განსაკუთრებულად, ძველადღებულ
მსხვერპლის იდეაზე გაამახვილა ყურადღება. რომელიც უშუალოდ უკავშირ-
დებოდა ლიტურგიკულ მსხვერპლს²⁹. „სამი ებრაელი ყრმა ცეცხლის სახმი-
ლო“ აბრაამის მსხვერპლ-შეწირვის“ კომპოზიციასთან ერთად ვაღბ-კემულია
მისტრის პერიბლეფტოსის საკურთხეველში (XIV ს.), სადაც ის სიუჟეტური
სცენის სახითაა მოწვედილი. სამი ყრმის მკერდამდე ნაჩვენები ფიგურა მარჯ-
კუთხა ფორმის „სახმილშია“ წარმოდგენილი. მათ თავზე ფრთაგაშლილი ან-
გელოზი იფარავს წამებულთ. კომპოზიცია ორსავე მხრიდან კიბურა ქივბითაა
ჩაკეტილი³⁰. პერიბლეფტოსისაგან განსხვავებით გელათის წმ. გიორგის ეკლ-

²⁵ ქართული მწერლობა, ტ. I, თბ., 1984, გვ. 267.

²⁶ „გალობა 8, სძლისპირი: ხატისა მისთვის ოქროსა, რომელი იმსახურა, ექლსა მის ფე-
რისასა, სამთა ყრმათა შიში შეურაცხევეს მტლავრისა მის, და შეითხიენეს სახმილსა მას, და
შეცურაულნი ესრეთ დაღაღებდენ და იტყოდეს, კურთხეულ ხარ შენ უფალო ღმერთო მამ-
თა ჩვენთაო“

ქველი წმიდა დაბადე ჩემთანა ღმერთო, და აული წრფელი განმიახლე გვაშა ჩემსა

ტროპარი: წყარო სახიერებისა, არს ზიარება ქრისტე, უცვლელთა შენთა საიდუმლოთა ან-
უკვე შექმენინ შე წყარო სახიერებისა, ნათელ უენებლობისა და სათნოებისა მიმართ უწბ-
დესობა და წარმართებისა და აღმატებისა მინიჭება, მხოლოდ სახიერო, რათა გადიდებდე“ და
სხვა.

იქვე: „გალობა (9) სძლისპირი: სახმილად გარდაბოსელსა, ყრმათა ებრაელთათვის ღმერთ-
სა, რომელმან ცეცხლი ცუხად შესცვალა, აერთხედით ყოველნი საქმენი უფლისანი უფა-
სა და აამაღლებდით მას უენისამდე.“

გული წმიდა დაბადე ჩემთანა ღმერთო და აული წრფელი განმიახლე გვაშა ჩემსა

ტროპარი: წმინდა ზეციერისა, და შესაძრუნებელისა საიდუმლოსა და საღმრთოსა ს-
რობისა, საიდუმლოდ ზიარებისა, ღირს-მყავ“ და სხვა. ლოცვები ზიარების წინ, საქართველო
ეკლესიის კალენდარი, 1981, გვ. 339—340.

²⁷ O. Demus. Byzantine Music Decoration. გვ. 27

²⁸ C. Anagnostou. Византизм. МЛМ, ტ. I, გვ. 262.

²⁹ Suzy Dufrenoy. დასახ. ნ. შრომა, გვ. 26.

³⁰ G. Millet. Monuments Byzantins de Mistra Paris, 1910, Periblepton pl III, 3.

გვიან პერიოდში განსაკუთრებულად პოპულარული ეს სიუჟეტი, ქართულ ქველებში ხშირად
გვხვდება (ზარზმა, წალენჯიხა). მაგრამ იქ ისინი ეკლესიის ნაკლებმნიშვნელოვან ნაწილებშია
გადატანილი, მართლთა სასწაულთა ციკლს სცენებში, და ამდენად, შესუსტებული აქვს
უშუალოდ ლიტურგიკული მსხვერპლის მნიშვნელობა

სიაში სამი ყრმის ფრონტალურად წარმოდგენილი ნახევარფიგურა, რომელიც სამოთხის სიმბოლურ მინიშნებადაც შეიძლება მივიჩნიოთ²¹, ყვავილწუნულის მედალიონებშია ჩასმული, მათ ტრადიციისამებრ. მდიდრულად მორთული სამოსი მოსავეთ, ხოლო შარავანდის ორსავე მხარეს ასომთავრულით შესრულებული წმინდანთა სახელებია მოცემული; აზარია, ანანია მ[ი]ს[ა]ი[ლი]. ამდენად, სამი ყრმა წმინდა გიორგის ეკლესიაში სიმბოლომდე დაყვანილი სქემის სახითაა მოცემული და ამასთან, მევეთრად უსვამს ხაზს მის საერთოხეულში გამოსახვის იდეას, ლიტურგიკულ მსხვერპლს.

მესამე, ქვედა რეგისტრი კლასიკური პერიოდი, ბიზანტიური იკონოგრაფიული პროგრამის დადგენილი წესის მიხედვით ეკლესიის მამათა რიგს უკე-



ურ. 1. წმ. გიორგის ეკლესიის საერთოხეული ეკლესიის მამებ

²¹ Suzy Dulrenne, დასახ. ნაშრომი, გვ. 54.

²² C. Millet, დასახ. ნაშრომი, გვ. 26.

რაეს²⁸. ეკმპოზიციის ცენტრისკენ სამ მეოთხედში მიბრუნებული წმინდა მათა პროცესია (სურ. 4, 5), რომელსაც წინ კონსტანტინეპოლური ლიტურგიკის ორი ეტორი ბასილი დიდი და იოანე ოქროპირი მიუძღვება, თაყვანს სცემს გარდაცვლილი ნახარვეელის სახით წარმოდგენილ მსხვერპლს. XI საუკუნეში მომდინარე, ტრადიციისამებრ, ეპისკოპოსთა ფრონტალური, იერატიული თეგურები მოვეყანებით საეკრთხეელის ცენტრისკენ მიიქცევიან²⁹. ქვის ლოჯიკის დასვენებული გარდაცვლილი ნახარვეელის გამოსახვის ტრადიცია საკმაოდ



სურ. 5 წმ. გიორგის ეკლესიის საეკრთხეელი. ეკლესიის შიგნით

²⁸ ეკლესიის შიგნით სამ მეოთხედში საეკრთხეელის ცენტრისკენ მიბრუნებულ ფიგურებს სქართველოში უკვე XI ს. მიწურულიდან ეხვდებით. (ეარძიის ლეონტოზობლის მიწინების ტაძარი — 1184—1186 წ.წ.), Памятник скального искусства — Варадж, Ленинград, 1975, გვ. 90, 91, 92.

საქურთხეელის დეკორი, რომელიც როგორც დაეინახეთ, ლიტურგიკულ მსხვერპლის ერთ მთლიანობად მოაზრებულ თეოლოგიურ იდეას გადმოსცემს. გარკვეულ „შეკრულ“ მთლიანობას კომპოზიციური გადაწყვეტის მხრივაც ანარჩუნებს. აქ ბუნებრივია, ველარ ვხედავთ კლასიკური ხანის ქართული ძეგლების ერთმანეთისაგან დაბოჟყიდებულ. სრულფასოვან ნაწილთა თანაფარდობით მიღწეულ პარმონიას¹⁶. წმ. გიორგის ეკლესიის საქურთხეელის მხატვრული გადაწყვეტა, რომელიც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, თავის შინაგან კანონზომიერებას ემორჩილება, ცალკეულ ნაწილთა ურთიერთწონასწორობაზეა აგებული და ერთიანობაში ნათლად გადმოცემულ ერთგვარ დასრულებულობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეკლესიის მოხატულობის სამი რეგისტრის მკაფიო წყობა არსად არ ირღვევა. ქადრაკული ორნამენტის ფართო ზოლი, რომელიც ტაძრის ე. წ. მიწიერ ზონას მიჯნავს საუფლო დღესასწაულის ციკლისაგან, ანუ ჰყოფს მეორე და მესამე რეგისტრებს, ერთ უწყვეტ პორიზონტალურ სარტყლად გასდევს მთელ მოხატულობას და წყდება მხოლოდ საქურთხეელის ცენტრში თავმოყრილ სამ სარკმელთან: მიზეზი, რომლის გამოც საქურთხეელის რეგისტრის ხაზები აცდენილია საერთო მოხატულობის რეგისტრებს, საკონქო კომპოზიციის გადიდებაა. საქურთხეელში ძირითადი აქცენტები ვერტიკალურებზეა დასმული. ღეთისმშობლისა და მის ორსავ მხარეს პეტრე და პავლე მოციქულების დაგრძელებული პროპორციები კიდევ უფრო ხაზგასმულია ვიწრო და ღრმა კონქის რეგისტრის ხაზის დაბლა დაწვეით. ამის გამო მნახველი, რომლის ყურადღება ეკლესიის ყველაზე წმინდა და მნიშვნელოვან ადგილზეა კონცენტრირებული, მკვეთრ მახვილად აღიქვამს კონქს გამოსახულ ფიგურებს. კონქის გამომყოფი რეგისტრის ხაზის დაბლა ჩამოწვეით საგრანობლად შეემცირდა მეორე რეგისტრი, გარდა ამისა, მეორე რეგისტრში იკრება საქურთხეელის სარკმელთა ზედა ნაწილებიც. ამტომ კონქსა და სარკმელს შორის დარჩენილი შედარებით მცირე არე, რომელიც პორიზონტალურ ზოლად აღიქმევა, მედალიონებში ჩაწერილ ებრაელ ყრმათა ნახევარფიგურებითაა შევსებული. ამასთან, მხატვარმა მედალიონები ყვავილოვანი წნულის ერთმანეთში „გადაამდინარე“ ორნამენტით გაამთლიანა, რითაც ერთი მხრივ „საყრდენი“ შეუქმნა კონქის ღეთისმშობლის მძაფრ ვერტიკალს, მეორე მხრივ, კი „შეკრა“ სარკმელთა სამი აგრეთვე ძლიერად აქცენტირებული ვერტიკალური მახვილი. სარკმელთა ძირში გამოსახული მსხვერპლი, ქვაზე პორიზონტალურად გაშლილი შეგრაგნილი იესო ნახარეველის ფიგურა ჩასმულია მართკუთხა ჩარჩოში, რომელიც განაპირა სარკმელთა კიდევებს ემთხვევა ამით უკვე ამკარად ხაზგასმულია სარკმლების ქვეშ პორიზონტალური საყრდენის გადმოცემის კომპოზიციური ხერხი. როგორც დაეინახეთ, ხაზგასმულ ვერტიკალებს შორის მსუბუქ ცეზურად ჩნდება ორი მკაფიოდ გამოყოფილი პორიზონტალი. თუმცა ორივე პორიზონტალი სიდიდით არ ეფარდება, ბევრად ჩამოუვარდება კიდევ უტრირებულ ვერტიკალურ მახვილებს (კონქის ფიგურებისა და ეკლესიის მამათა ძლიერ დაგრძელებული პროპორციები: საქურთხეელის სამი მოზრდილი სარკმელი). მათ მაინც ერთგვარი ამწყობრე შეაქვთ საქურთხეელის დეკორის საერთო გადაწყვეტაში და ამგვარი კომპოზიციური ხერხი, თუ შეი-

¹⁶ Т. Вирсаладзе. Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Святилища. АТ. 90.

ძლება ასე ითქვას, კლასიკურ ძეგლთათვის დამახასიათებელი, ურთიერთგაწონასწორებულ მასათა თანაფარდობის შორეულ გამოძახილად აღიქმევა.

ამასთან საკურთხეველის მოხატულობაში კარგად გამოჩნდა XIV საუკუნიდან მომდინარე ტენდენცია გადმოეცათ კომპოზიციური აგების ჩაკეტილი ხასიათი, სადაც მკვეთრად აქცენტირებულია ცენტრისკენ სწრაფვა. გამოყოფილია ორივე მხრიდან ჩაკეტილი და დასრულებული კომპოზიციის ცენტრი⁴⁷. ჩვენს შემთხვევაში მეორე რეგისტრის მედალიონებს ორსავე მხრიდან წინასწარმეტყველთა მთლიანი ფიგურით მოცემული ფრონტალური გამოსახულებები ესაზღვრებათ. მესამე რეგისტრში კი ცენტრისკენ შებრუნებული ეკლესიის მამები სამ მეოთხედში წარმოგვიდგებიან⁴⁸. მაგრამ აქ ცალკეულ რეგისტრში გამოყოფილი კომპოზიციური ცენტრი არ წარმოშობს პალეოლოგთა ხელოვნების ძეგლთათვის დამახასიათებელ. მკაფიოდ ხაზგასმულ საკურთხეველის ერთიან ცენტრს, როგორც ეს წალენჯიხის ეკლესიაშია. გელათის წმ. გიორგის საკურთხეველის ცენტრალური კომპოზიციური ლერძი, სწორედ პორიზონტალურად გაშლილი რეგისტრებითაა „გადაწყვეტილი“.

ამდენად, წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის კომპოზიციური აგების განხილვისას ნათლად წარმოჩნდა არა მარტო თანადროული, პოსტბიზანტიური ხელოვნების მთელი რიგი დამახასიათებელი ნიშნები, არამედ იმგვარი ტენდენციებიც, რომელთა ფესვები კლასიკური ხანის ქართული კედლის მხატვრობის ნიშნულთა მხატვრულ გადაწყვეტაშია საძიებელი. ერთი მხრივ, არათანაბარი რეგისტრები და შესაბამისად სხვადასხვა ზომის ფიგურები; აყდენილი რეგისტრის ხაზები ანუ ერთმანეთში შეჭრილი რეგისტრის კომპოზიციური ნაწილები; კომპოზიციური აგების ჩაკეტილი ხასიათი—ყოველთავე ეს, რომ აღარაფერი ვთქვათ, თავად ფიგურათა დაგრძელებულ პროპორციებსა და მათ მხატვრულ გადაწყვეტაში, პალეოლოგთა ხელოვნებიდან მომდინარე ტრადიციებითაა ნასაზრდოები. მაგრამ ამასთან ერთად, ჩნდება მთელი რიგი თავისებურებებიც: საკურთხეველი წარმოდგენილია კლასიკურ ძეგლთათვის დამახასიათებელი სამი რეგისტრით. არქიტექტურული ფორმები ორნამენტული დეკორითაა გამოყოფილი; საკურთხეველის სარკმელთა წიროხლებს ფართო ყვავილოვანი ორნამენტი დაუყვება. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ გვიანა პერიოდის ძეგლებში სარკმელთა წიროხლებზე, როგორც წესი, ფიგურებს გამოსახავენ (წალენჯიხა XIV ს. — XIV). შემსრულებელი ოსტატი ორნამენტით გამოყოფს საკურთხეველის იმ პილასტრებსაც, რომლებიც უშუალოდ იჭრებიან კონქის კომპოზიციაში). საგულისხმოა ისიც, რომ აქ ვერ ვხვდებით XVI საუკუნიდან მომდინარე რთული არქიტექტურული და პეიზაჟური ფონებით გადატვირთულ მრავალფიგურიან სცენებს. საკურთხეველის, პალეოლოგთა პერიოდისათვის შესამჩნევად გართულებული ანსამბლის მთლიანობაში შეკვრა, ერთი მხრივ, მრავალფიგურიან სცენათა საკურთხეველის ცენტრის გარშემო თავმოყრით ხდება შესაძლებელი; ამასთან ცალკეულ კომპოზიციურ ელემენტთა სწორედ რომ საკურთხეველის ცენტრისკენ მიმართული, ხაზგასმული მოძრაობით. ამ პერიოდის ძეგლებში საკურთხეველის მეორე რეგისტრი ყველაზე ხშირად, როგორც ვიცით, მოციქულთა ზიარებას გადმოსცემს: მარტვილი (XIV ს.); საფარა (XIV ს.); ხარზმა (XIV ს.); უბისში (XIV ს.) ზიარების კომპოზიცია გამოყოფილია ცენტრში გამოსახული „საიდუმლო სერობით“. ლიპნეში (XIV ს.)

⁴⁷ Т. Вирсаладзе. Машхариши. გვ. 153.

⁴⁸ იქვე.

გაზრდილია არა მარტო მოციქულთა რიცხვი (მაცხოვრის ორსავე მხრიდან თორმეტ-თორმეტი მოციქული იღებს მისი ხელიდან ზიარებას). არამედ გართულე-ბულია პეიზაჟური ფონები და არქიტექტურული დეტალები. გარდა ამისა, საკურთხეველში დამატებულია ევქარისტული თემის ძველადღებულსავე ორი სცენა: „სამება“ და „ალექმის კიდობანი“. ზიარება არ არის გამოსახული წა-ლენჯიხაში, სადაც ისევე როგორც გელათის წმ. გიორგის ეკლესიაში კონქის ღვთისმშობლის ორსავე მხარეს პეტრე და პავლე მოციქულები წარმოდგე-ბიან, მაგრამ წაღენჯიხის საკურთხეველს კომპოზიციური აგება სრულიად გან-სხვავებულია გელათის წმ. გიორგის საკურთხეველისაგან. კონქის ღვთისმშო-ბელი, რომელიც ხაზგასმულია ვერტიკალის სახით წარმოდგენილია. კორიზონ-ტალური პაუზის გარეშე გადადის სარკმლების ვერტიკალებზე. ღვთისმშობ-ლის გაშლილი მაფორიუმი ფართო პოდუუმის კიდებთან ეშვება, რომელიც თავის მხრივ, თითქმის თანხედება განაპირა სარკმლების ჩარჩოებს და ამით თითქოს გამთლიანებულია ერთიანი ვერტიკალით აღნიშნული საკურთხეველის ცენტრი, რომელიც ქვედა რეგისტრში ეკლესიის მამათა მსხვერპლის თაყვანის-ცემის სცენაში ფეშხუმზე გამოსახული ჩვილის სახითაა წარმოდგენილი მეს-მე რეგისტრში ანგელოზების მიერ მსხვერპლის თაყვანისცემის სიმბოლური სცენა შემცირებულის მასშტაბის, თხელი და ერთგვარად უსუსური აგებულე-ბის ფიგურებით გამოისახება, რის გამოც იგი კონქიდან „დაშვებული“ მძლავ-რი ვერტიკალის კომპოზიციურ საყრდენად აშკარად არ აღიქმევა. ეს მი-უფრო თვალშისაცემია, რომ ამ სცენის თითოეული დეტალი უაღრესად გულ-დასმითაა ამოხატული და ამით კიდევ მეტადაა დაწვრილმანებული. თვალნათ-ლივ ჩნდება ის მხატვრული ხერხი, რომელსაც XIV ს. შემსრულებელი ოსტა-ტი მისდევს: საკურთხეველის კომპოზიციური აგების დროს მისთვის მთავარია ხაზი გაესვას ცენტრს, რომლისკენაც ორსავე მხრიდან მიემართებიან სამ მეო-თხედში წარმოდგენილი ფიგურები. ამდენად, ვერტიკალური მიმართულებით მძლავრად გამოყოფილი ცენტრალური ღერძის „სიმძიმე“ შემცირებული მას-შტაბის მქონე ანგელოზების ფიგურებსა და ჩვილს გამოსახულებას „აწვე-ბა“. უკუგდებულია კლასიკური პერიოდის ძეგლთაგან მომდინარე სხვადასხვა ნაწილთა ერთმანეთის მიმართ წონასწორობის პრინციპი, რომელიც სადა და კარმონიული სიმშვიდის შეგრძნებას წარმოშობდა.

XVI საუკუნიდან საკურთხეველის ევქარისტული შინაარსის მქონე სცე-ნებს ემატება „ღვთაებრივი ლიტურგიის“ კომპოზიცია, რომელიც როგორც წესი, კონქის ქვეშ, მთელს რეგისტრზეა გაშლილი (გელათის მთავარი ტაძარი, ალვანი, ნეკრესი, გრემი)⁴⁰. ამდენად, XVI საუკუნის ძეგლებში უმეტესად გად-მოსცემენ გართულებულ, მრავალფიგურიანი სცენებით გადატვირთულ იკო-ნოგრაფიულ პროგრამას, რომელიც ოთხ და ზოგჯერ ხუთ რეგისტრად დაყო-ფილ საკურთხეველში გამოისახება.

XIV—XVI საუკუნის ძეგლების საკურთხეველთა მოხატულობის განხილ-ვამ ნათელყო გელათის წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის მხატვრობის როგორც იკონოგრაფიულად, ისე კომპოზიციური აგების მხრივ, განსხვავებუ-ლი მხატვრული გადაწყვეტა. ამ პერიოდის ძეგლებთან შედარებით მაქსიმალუ-რად „განტვირთული“, გასადავებული: ვერტიკალურ აქცენტებში ჩართული კორიზონტალებით გაწონასწორებული წმ. გიორგის საკურთხეველს მხატვ-

⁴⁰ გრემში „ღვთაებრივი ლიტურგიისა“ და ზიარებას დამატებულია „საიდუმლო სერობა“.

რობაში. თუ შეიძლება ასე ითქვას, კლასიკური ხანის ქართული მონუმენტური დეკორის მხატვრული პრინციპების შორეული გამოძახილი იგრძნობა. შემსრულებელ ოსტატს მისი შესაძლებლობის ფარგლებში, სადა, შეკრულ და მწყობრ სისტემაში დაჰყავს პალეოლოგთა ხელოვნებიდან მომდინარე, ხაზგასმულად ემოციურ საწყისზე აგებული ცხოველხატული სტილის მხატვრული ტრადიცია. ამგვარი სწრაფვით, შეიძლება ითქვას, ის ქართული მონუმენტური მხატვრობის ღრმა ფესვებით უნდა საზრდოობდეს.

И. Э. ЧИХЛАДZE

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА И КОМПОЗИЦИОННОЕ РЕШЕНИЕ АЛТАРНОЙ РОСНИСИ ЦЕРКВИ СВ. ГЕОРГИЯ В ГЕЛАТИ

Резюме

В статье рассматривается алтарная роспись церкви св. Георгия XVI века в Гелати в тесной связи с памятниками палеологовского и поствизантийского стиля XIV--XVI веков. Среди этих памятников алтарная роспись церкви св. Георгия выделяется своим иконографическим и композиционным решением. Более четкое распределение регистров, максимально лаконичные, уравновешенные композиции дают основание заключить, что в росписи проявляется связь с принципами художественного решения монументального декора классических грузинских памятников XI--XII веков.

Выявленный автором данной статьи материал в фондах Центрального государственного архива древних актов (г. Москва), которые публикуются впервые, еще раз подтверждает верность вышеуказанного мнения советских историков и, кроме того, объясняет поспешность выступления Теймураза I против Ирана и причины прекращения им военных действий.

წარმოადგინა საქართველოს საო მეცნიერებათა აკადემიის
აკადემიკოსმა ვახტანგ ხერციემ