

### თამარის ხანის მოხატულობათა ერთი იკონოგრაფიული თავისებურება

შუა საუკუნეების მხატვრობაში ცალკეულმა იკონოგრაფიულმა თემებმა დროთა მანძილზე ტრადიციული, ჩამოყალიბებული სახე მიიღო, „მოხატულობის, როგორც მხატვრულ-თეოლოგიური მთლიანობის შექმნა კი მხატვართათვის მარად ახალ ამოცანას წარმოადგენდა“.<sup>1</sup>

ო. დემუსის ეს მოსაზრება ხშირად მოჰყავთ, მათ შორის ქართველ მკვლევარებსაც, ფერწერულ ანსამბლთა პროგრამების განხილვა-დახასიათებისას. მართლაც ასეა – იკონოგრაფიული თემები იდენტურია, მოხატულობის შინაარსი, მისი მთავარი საღვთისმეტყველო საზრისი კი ყოველ ჯერზე თავისებური და გამორჩეული.

თუმცა ხდება სხვაგვარადაც. თამარის ხანის თითქმის ყველა დიდ მოხატულობაში განკითხვის დღის უზარმაზარი სცენებია გამოსახული, რომელიც ამ მოხატულობების შინაარსს მსგავს უღერადობას ანიჭებს, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ მათგანში განკითხვის თემის პარალელურად სხვა იდეური დომინანტებიც არის გამოკვეთილი (ზოგან ეს განკაცების თემაა, ზოგან კი ღმრთისმშობლისა და მაცხოვრის დიდების თემები და ა.შ.).

მართალია, განკითხვის დღის გამოსახულებები ადრეული ხანის მოხატულობებშიც არ არის იშვიათობა (მაგ., უდაბნოს მთავარი ტაძარი, X-XI სს-თა მიჯნა, ატენის სიონი, XI ს., ბოჭორმა, XII ს-ის I ნახ.), მაგრამ XII საუკუნის დასასრულისა და XIII საუკუნის დასაწყისის ძეგლებში იგი გასაკვირი სიხშირით მეორდება, ტაძრის გამორჩეული ადგილი უკავია და მთელი მოხატულობის საკმაოდ დიდ ფართობსაც მოიცავს. ვარძიაში იგი მთლიანად ფარავს სტოას, ბეთანიასა და ტიმოთესუბანში ტაძართა მთელი დასავლეთი მკლავები უკავია, ბერთუბანში – დასავლეთი კარიბჭე, იკვში კამარები და დასავლეთი მკლავი (ვგულისხმობ მოხატულობის XIII ს-ის – დასაწყისის ფენას). ყინცვისშიც კი, სადაც ეს სცენა სუფთა სახით არც არის წარმოდგენილი, იგი გუმბათის მოხატულობის პროგრამასა და დარბაზის ზოგი სცენის სიმბოლიკაში აისახება.<sup>2</sup> თუმცა განსაკუთრებული სიმძაფრით ეს თემა მაინც გარეჯის ნათლისმცემლის მონასტრის საკრებულო ტაძრის მოხატულობაში უღერს.

<sup>1</sup> O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949, გვ. 5

<sup>2</sup> იხ. ა. ვოლსკაია, *დავითგარეჯის მონასტრები*. ლაერა, უდაბნო, თბ., 2008; З. Схиртладзе, *Роспись Бертубани*, საქანდიდატო დისერტაცია, თბ., 1987; მ. დიდებულიძე, *ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის ფერწერული ანსამბლის მხატვრული სახე*, სადოქტორო დისერტაცია, 2006; ა. კლდიაშვილი, *ვარძიის მთავარი ტაძრის მოხატულობის ერთი საკვანძო გამოსახულების შესახებ*, აკადემია, ტ. 6, 7, 2006, გვ. 50

ნათლისმცემლის მონასტრის საკრებულო ტაძრის მოხატულობა (სურ. 1) დღეს მხოლოდ სხვადასხვა დროის ფრაგმენტებად არის შემორჩენილი. თავდაპირველად ეს უზარმაზარი ტაძარი, როგორც ჩანს, მისი მაშენებლის, გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფის, ბაგრატ III-ის ზეობისას, XI საუკუნის დასაწყისში (1014 წლამდე) მოიხატა. ხელშეორედ თამარის მმართველობისას 1205-1206 წლებში, მაშინ, როდესაც გარეჯის მონასტერთა თითქმის ყველა თავ ეკლესიაში განახლება-გამშვენებითი სამუშაოები ტარდებოდა. მესამედ კი XIII საუკუნის დასასრულს, როდესაც, როგორც ჩანს, მიწისძვრის შედეგად ჰერისა და კამარათა ზედა ნაწილების დაზიანებული მხატვრობა განაახლეს. მაგრამ ტაძრის უძველესი მხატვრობა მხოლოდ სამხრეთ სარკმელთა წირთხლებში ყვავილოვან არშიებად არის შემორჩენილი, გვიანი ფენა კი ძველ იკონოგრაფიულ თემებს იძიორებს და სტილურადაც ძალზე მიმსგავსებულია მას. შესაბამისად, არც ერთი მათგანი თამარისეული მოხატულობის ერთიანობას არ არღვევს. ამიტომაც საკრებულო ტაძრის მოხატულობის შინაარსზე საუბრისას მხატვრობის ფენებს არ განვასხვავებ, არამედ მთლიანობაში განვიხილავ მათ.

ეს მოხატულობა თამარის ძის, ლაშა გიორგის თანამეფედ კურთხევის აღსანიშნავად შესრულდა და წარმოგვიდგენს მონასტრის ბაგრატიონთა გვარის მომკვებელთ, გაერთიანებული საქართველოს მეფეებს, რომელთაგანაც ლაშამ შემკვიდრებით მიიღო სამეფო ტახტი და ძალაუფლება (სურ.3). მეფეთა უმაგალითო მრავალრიცხოვნებითა და წარმომადგენლობით გამორჩეულ რიგს ტაძრის მაშენებელი, გაერთიანებული საქართველოს პირველი მეფე, ბაგრატ III მიუძღვის, შემდეგ დავით აღმაშენებელია, გარეჯის მონასტრებში ოდესღაც შემონახვნიებული დემეტრე I, ანგელოზისგან სამეფოდ კურთხეული გიორგი III და მცირეწლოვანი ლაშა გიორგი თავის გვირგვინოსან მშობლებთან, თამარ მეფესა და დავით სოსლანთან ერთად.

დავით წინასწარმეტყველის შთამომავალი ბაგრატიონები, თავიანთი ბიბლიური წინაპრებისა<sup>3</sup> და მრავალრიცხოვან წმინდანთა და მოწამეთა მეოხებით განმკითხავი უფლის წინაშე წარსდგებიან ცოდვათა სამუდამო მიტევების ვედრებითა და ხსნის იმედით.

განმკითხავი უფლის დიდება და ცოდვათა შენანება არის ის მთავარი აზრობრივი დომინანტები, რომელიც განსაკუთრებული სიმძაფრით ჟღერს მთელს ტაძარში.

<sup>3</sup> მაცხოვრის წინაპართა გამოსახულებები ორნამენტულ წნულებშია წართული. ეს რიგი გარს უფლის მთელს ტაძარს და ასრულებს რა კამარათა მოხატულობას, მიჯნავს და იმაყდროულად აკავშირებს ამქვეყნიურ სამყაროს სეციურთან (დღეისათვის მხოლოდ ორ ფიგურას შემორჩა განმარტებითი წარწერები – წმ. რობუამ და წმ. ამინადაბ). ქრისტეს წინაპართა გამოსახულებები იესეს ძირის წინარე იკონოგრაფიულ ხატად განიხილება და უფლის განკაცების, მისი კაცებრივი ბუნების დასტურად არის მიხსენილი. იგი ძველი და ახალი აღთქმის კავშირის გამომხატველიცაა. იხ. M. Tailor, A Historiated Tree of Jesse. DOP 34-35, 1980-81; შ. დიდებელიძე, „ძირი იესუსი“ კინცეისის წმ ნიკოლოზის ტაძარში, აკადემია, ტ. 6-7, 2006, გვ. 41-50.

წინაპართა გამოსახულებები მოხატულობებში საკმაოდ იშვიათად გვხვდება ხოლმე – ნემთვის ცნობილთაგან ის კიევის სოფოსის მოზაიკებში (XI ს.), მონრეალეს მოხატულობაში (XII ს.), ბეთლემის შობის ბაზილიკის მოზაიკებში (1169 წ.), და ტიგრან პონენცის მოხატულობაშია (1215 წ.). გამოსახული იხ. B. Лазарев, История византийской живописи, М., 1986, გვ. 104; N. et M. Thierry, L' Eglise Saint-Gregoire de Tigran Honenc à Ani (1215), Paris, 1993



ამაღლებს, როგორც მქორედ მოსვლის პირველხაზე, გუმბათური და სააფხიდო პროგრამების ერთ-ერთი უმთავრესი, განმსახლებელი თქმაა, ამ სცენის მნიშვნელობა და იკონოგრაფიული რედაქციები ამომწურავად აქვს განიხილული თ. ვირსალიძეს (Т. Вирсалидзе, Цромская мозаика Изыранные труды, Тб., 2007, გვ. 262-312). ამიტომაც ამ საკითხზე არ შეგვირდები. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ გარეჯის ადრეულ მოხატულობათა უძრაველებობაში (ისევე, როგორც ადრეული ხანის სააფხიდო პროგრამებში 'ხოვადად - მაგ., საბურეუბის №№ 7, 8 ეკლესიები, თელოვანი, თსკი, იშხანი, ხახული, თახთა ეკლესია, ნესეგუნი და ა.შ.) ამაღლება-მქორედ მოსვლა იყო წარმოდგენილი, ხათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის საკონქო სქემა, როგორც ჩანს, ადრეულ გარეჯულ ტრადიციას აგრძელებდა, თუქცა კი აქ იგი წარმოდგენილი იყო არა დოკმატური, არამედ საკურთხეულისათვის ძალზე იშვიათი, ისტორიული რედაქციით (ამგვარი შინაარსის სააფხიდო გამოსახულება ნემთვის მხოლოდ თესალონიკის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობაშია (IX ს.) ცნობილი. წარმოდგენილია იგი ასევე უდაბნოს ამაღლების ეკლესიის საკურთხეველშიც; (XIII ს-ის შუა ხანა), თუქცა კი აშკარად ხათლისმცემლის 'სეგაელენით' შესრულებული, ის დამოუკიდებელ მაგალითად ნაკლებად გამოდგება). ამაღლების, როგორც მქორედ მოსვლის წინარე საჯის მნიშვნელობა შესანიშნავად ჩანს ამაღლების იმ ისტორიულ სცენებში, რომლებშიც; ესქატოლოგიური ელემენტებია ჩართული. ამგვარი მაგალითი არაერთია - კერბინოვი, ველიცხა, ვსკოვის მონასტრის მონასტერი, ბიულა პილეს წმ. პეტრეს ტაძარი და ა.შ. ხათლისმცემლის მოხატულობაში ამაღლების ისტორიული რედაქციის შერწყვა გასაგები ხდება, თუკი საკურთხეულისა და ჭერის მოხატულობის პროგრამებს ერთიან კონტექსტში განვიხილავთ (იხილეთ ქვე).

\* ეკლესიის მამათა ფრონტალური პოზები საკმაოდ იშვიათია ამ ხანის ქართული მოხატულობებისათვის. მ. გურბეტელი უარყოფს მ. პაციდაკისის მიერ შემოთავაზებულ ეპისკოპოსთა გამოსახულებების კლასიფიკაციას, რომლის მიხედვითაც ფრონტალურად მდგომი მამები ადრეული ხანის, ძირითადად XI ს-ის მოხატულობებისათვის არის დამახასიათებელი და მრავლად მოქცეეს ფრონტალურ მამათა გამოსახულებები, როგორც XIII, ისე XIV და XV საუკუნეთა ძეგლებშიც; კი, მათ პოზებს მკვლევარი არა ქრონოლოგიურ საზღვრებს, არამედ ადგილობრივ ტრადიციასა თუ ხათესთან დახიშვლებას უკავშირებს. იხ Sharon E. J. Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries, Program of the Byzantine Sanctuary University of Washington Press, Seattle and London, 1999. ქართულ მოხატულობებში ეპისკოპოსთა გამოსახულებების ამგვარი დიფერენციაცია ნაკლებად შეინიშნება და უფრო მეტად ამა თუ იმ ხანაში დამკვიდრებულ ტრადიციას უკავშირდება. შესაბამისად, ხათლისმცემლის მოხატულობაში ფრონტალურ წმ. მამათა წარმოდგენა ხათლად მოწმობს არსევიანის გააზრებულობასა და გამოსახულობას. ცხადია, რომ საჭირო იყო არა ამ ხანისათვის ტრადიციული, ლიტურგიული პროცესის ხეყება (აქ დიაკვნებიც კი არ არიან გამოსახულნი), არამედ ამაღლების სიმბოლურობის, სედრთელობის წარმოსენა.

ეპისკოპოსთა რიგს სრდილოეთი მხრიდან დამატებული აქვს წმ. მამის კიდევ ერთი, ძალზე უცნაური და საკურადღებო გამოსახულება. შარაყანდმოსილი, წვეროსანი ფიგურა წარმოდგენილია არქიტექტურულად მდიდრულად გაფორმებული პორტიკის ფონზე, საყდარზე დაბრძანებული, დასერული კიდევსით ხელში. გამოსახულება უდაოდ სხვაობს წმ. მამათა სხვა ფიგურებისგან, როგორც პოზით, ისე თანავე შემცირებული სომით. განსხეაეებელია იგი, როგორც ჩანს, შესრულების ტექნიკური მახასიათებლებითაც - გამოსახულება ერთიანად გაშაყებულია, ვის იყო წარმოდგენილი საკურთხეულის სრდილოეთ კიდეში და რა დროს განეკეთებება ეს გამოსახულება, რთული სათქმელია. ხადღეისოდ შესაძლებელია მხოლოდ ვარაუდების გამოთქმა.

საკურთხეულის მოხატულობის ტექნიკური კვლევისას, ამ გამოსახულებიდან აღებულ სინჯებზე მოხატულობის ორი ფენა გამოვლინდა (კვლევა ნაატარა ნ. კუპრაშვილმა). თუ რა პერიოდს მიეკუთვნება ეს ფენები, არ ჩანს. შესაძლებელია საყდარზე დაბრძანებული წმ. მამა თამარის მოხატულობის ნაწილი იყოს და მის ქვეშ არსებული ფენა თაყდაპირველ მოხატულობას ეკუთვნოდეს. არ არის გამორიცხული არც ის, რომ თამარისეული მოხატულობა წმ. მამის გამოსახულების ქვეშ მოქცეულიყო, თავად ფიგურა კი ტაძრის მოხატულობის მესამე ფენას განეკუთვნებოდეს (ტაძარი დღეს მოქმედია, შესაბამისად გართულებულია საკურთხეულის გამოსახულებათა შემდგომი კვლევა). ეკლესიის მამათა რიგისა და ნახყნებ გამოსახულებას შორის არსებული, ძალზე თვალსაჩინო სხვაობა უფრო მეტად მოხატულობის მესამე ფენისადმი მის ეკუთვნილებას მაფიქრებინებს.

მოხატულობის შინაარსიდან გამომდინარე, ლოგიკური იქნებოდა მევარაედა, აქ ძველი აღთქმის ბოლო მღვდელმთაყრის, 'საქარიას გამოსახულების არსებობა, რომელიც, ხათლისმცემელში გამოსახული მაცხოვრის წინაპრების დარად, ძველი და ახალი აღთქმის კავშირს

წარმოაჩენდა. თანაც, როგორც წმ. იოანე ნათლისმცემლის მამა, ის ტაძრისა და მონასტრის პატრონთაგანაც იქნებოდა დაკავშირებული. მაგრამ ახალთაგანური მაგალითების არქონა, ამ გამოსახულების სხვაგვარი ინტერპრეტაციისაკენ უფრო მიბიძგებს, ტრადიციისაკენ, რომელიც ბიზანტიური წრის ძეგლებში ფართოდ იყო გავრცელებული. ვ. ჯურინი საკუროთხეველში ისტორიული პერსონაჟების – ადგილობრივი ეპისკოპოსთა პორტრეტების წარმოდგენის არა ერთ მაგალითს ასახელებს. მაგ., ბიულას ღმრთისმშობლის ეკლესიის (XII-XIII სს-ის დას. მხატვრობა) საკუროთხველის ხიმში ადგილობრივი ეპისკოპოსის დანიელის წესდისათა პორტრეტია წარმოდგენილი; საკუროთხველში, სინტრონის თავსება გამოსახული ტორნელის პირველი ეპისკოპოსის პორტრეტიც (XI ან XII სს.). მეცნიერის აზრით, პორტრეტთა ესოდენ ატიმოური განთავსება საერთოაქრისტიანო ტრადიციას წარმოადგენდა, რადგან დასავლეთშიც და ბიზანტიაშიც არსებობდა წესი სინტრონის თავსება საეპისკოპოსოს პირველ მეუფეთა ან პორტრეტის გამოსახვისა ან თანამედროვე ეპისკოპოსთა სახელის დაწერისა. მაგ., აკვილიუს ტაძარი XI ს., წმ. აქილეუსის ტაძარი პრესპას ტბასთან. ეპისკოპოსთა სახელების შემტყვევლ წარწერებზეცა და პორტრეტებზეც ერთი და იგივე იდეა ედოთ საფუძვლად. არ არის გამორიცხული ამგვარი წესით გამოხატული ეოფილოგიკური ეკლესიის ერთგვარი დამოუკიდებლობა. იხ. В. Лжурин, Византийские фрески, М., 2000, стр. 83.

მ. გერსტელი მრავლად ასახელებს საბერძნეთში არსებულ ბიზანტიურ მხატვრობებს, სადაც ადგილობრივი ეპისკოპოსები ეკლესიის მამათა რიგს არიან დამატებულნი. ამგვარ კომბინაციას შექმნიდა იმ დროისათვის არსებული რელიგიური და პოლიტიკური მოთხოვნით ხსნის. მაგ., ეს შეიძლება იქნას ამა თუ იმ ტაძრის ან მონასტრის სხვა საეპისკოპოსო ეპარქიისადმი დაქვემდებარება. იხ. Sharon E. J. Gerstel, Beholding the Sacred Mysteries . გამომდინარე აქედან, შესაძლებელია ვივარაუდოთ, რომ ბიზანტიურ ძეგლებში დამკვიდრებული ტრადიციის მსგავსად, ნათლისმცემლის საკუროთხველშიც XIII ს-ის დასასრულს გამოსახეს ის ეპისკოპოსი, რომლის ნებითაც შეკეთდა თამარისეული მხატვრობა და რომლის ეპარქიაშიც საიმედოდ შედიოდა დაეთვარეულის მონასტრები. ცნობილია, რომ წმ. დავითის მიერ დაფუძნებული საფანე XIII ს-ის II ნახევარში ნინოწმინდის ეპარქიაში შედიოდა. ისტორიკოს თ. ჯაჯუას ვარაუდით, რუსთავის ეპისკოპოსს დაქვემდებარებული მონასტრები ნინოწმინდელს XIII ს-ის დასაწყისში „მოუვიდნენ“. ამ მოუღწევს უკავშირებს იგი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის საღიაკენეში წმ. ნინოს ცხოვრების ციკლის განხილვასაც.

<sup>7</sup> ეკლესიის მამათა შორის მდებარე გამოსახულება ამკამად მთლიანად განადგურებულია. ანგელოზთა ხელში მხოლოდ შედარებითი განიხილვა. აქ ქრისტე ევმანუილის ხატის არსებობას დ. გორდევების საარქივო ნახაწერები გვატყობინებს – *медальон с Христом в юном типе, возносимым двумя ангелами*. იხ. დ. გორდევების არქივი (დაცულია საქართველოს ეროვნული მუზეუმის შ. ამირანაშვილის სახ. ხელოვნების მუზეუმში).

ქრისტე ევმანუილი მაცხოვრის არა ისტორიული, არამედ სიმბოლური ხატია. მის მრავალ მნიშვნელობათა შორის (ხატი განკაცებისა, ახალი აღთქმის ეკლესიის სიმბოლო, ხატი გამარჯვებისა და ა.შ.) უფლის ეს განკაცებადელი ხატი უპირველესად ღოგოსის ცნებას უკავშირდება და ღმერთი-სიტყვის მამაკად განკაცებაზე მიგვიბრუნებს. იხ. Т. Вздорнов, Византийский временник, Т.32. 1971. „საბილი წინარე ეოფელთა საუკუნეთა“, „ძე დეთისა მხოლოდ საბილი“, „თანაარსი მამისა“ კერამიონის, მანდილიონის და ძეული დღეთას ხატებთან ერთად იგი პანტოკრატორის თანმხლებ გამოსახულებად განიხილება. უფლის ჟამთან მიმართებას წარმოაჩენს და მხატვრობათა პროგრამების ესქატოლოგიურ მიმართებას უსვამს ხაზს. იხ. E. Kitzinger, The Mandyllion at Monreale, in *Art profana e Arte sacra*, Rome, 1995.

დამკვიდრებული აზრის თანახმად, სვენში ეს იკონოგრაფიული ტიპი ძირითადად XIV სს-თა ძეგლებში გვხვდება და უმრავლეს შემთხვევაში ტაძრის კარის ღოგუნებში გამოსახება ხოლმე (მაგ., ფარის სეიფი, ღაშთხეურის მხერი და თარიზსელი, ხეს წმ ბარბარე და ა.შ. თემცა იმავე სვანეთში არსებობს უფრო ადრეული მაგალითებიც – მაგ. პადიშის ჯგრაგი XI-XII სს., პადიშის თარიზსელი XII ს.). საკუროთხველში ეკლესიის მამათა ლიტურგიულ რიგში იგი ღაღამის ზედა ეკლესიის, საკვირიკესა და საფარის ღასურისძეთა საძეალის მხატვრობებშია წართული და შექმნილთა მიერ დეთაებრივი მსხვერპლის გამოხატულებად განიხილება. იხ. მ. ეენია, მხატვრობის ანსამბლის საერთო გადაწყვეტის ზოგი თავისებურება პალეოლოგოსთა ხანის სვანეთის მხატვრობებში (ხელნაწერი); ქ. მიქელაძე, დავით ნარინის

პოლიმორფულობასაც მიგეანიშნებდა და, რაც უმთავრესია, დაუსაბამო უფლის მარადიულ, უკამო დიდებას განასახიერებდა.<sup>9</sup>

მარადიული უფლის წინაშე ბაგრატიონებს მეოხად ტაძარში მრავლად გამოსახული წმინდა მოწამეები და მეუდაბნოე მამები უდგანან – დიდმოწამე მეომრები დასაველეთ კედელსა და ჩრდილოეთ სათავესში გამაეალი თაღის პირებზე არიან გამოსახულნი და მეფეთა მცველებად და დამცველებადც წარმოგვიდგებიან; მედალიონებში, ჯვრით ხელში წარმოგვიდგებიან ისინი ამ თაღთა გვერდითა კედლებზეც. წმ. მამების გამოსახულებები კი სამხრეთი კედლის დასაველეთ მონაკვეთს ფარავს. უფლის სამსჯავროს გარეშე სასუფეველში მოხვედრილ ამ წმინდანებს მეოხების განსაკუთრებული ძალა ჰქონდათ.<sup>9</sup>

მოწამეობა და მეუდაბნოეობა, აი კიდევ ერთი საკვანძო მოტივი, რომელიც თან ხდევს ნათლისმცემლის მოხატულობის მთავარ იდეას. წმ. მოწამეთა თუ მეუდაბნოე მამათა გამოსახულებებთან ერთად ამ მოტივს უმთავრესად ყველა ასკეტისა და მეუდაბნოეს მფარველის, ეკლესიისა და მონასტრის პატრონის წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ციკლი ავითარებს, რომელიც საუფლო დღესასწაულებთან ერთად ტაძრის კამარებსა და სარკმელთა წირთხლებს ფარავდა. პროგრამის საერთო მიმართების გათვალისწინებით, ეს ციკლი უპირველესად, წმ. იოანე ნათლისმცემლის, როგორც ახალი აღთქმის პირველი

---

ევერეტის მოხატულობა გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარში, საკანდიდატო დისერტაცია, 2001

XIV ს-ში მოხატულობებში ქრისტე ექმანუილისა და ძველი დღეთას გამოსახულებათა ხომრავლეს მ. ეენია ამ ხანაში ესქატოლოგიურ განწყობათა გააქტიურებას უკავშირებს. თქმცა უნდა ადინიშნოს, რომ გარეჯის მოხატულობებში წარმოდგენილი ეს იკონოგრაფიული ტიპი, მათ შორის საკერთხეულის პროგრამებში, მის გაცილებით უფრო ადრეულ წარმოშობას ადასტურებს. ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის გარდა იგი ნათლისმცემლის მონასტრის ერთ-ერთი სამარტოძყოფელის საკერთხეულის XIII ს-ის I ნახ. მოხატულობაშია წარმოდგენილი, სადაც ის ეედრების ხეწნაშია ჩართული; გამოსახულია იგი აგრეთვე, უდაბნოს ამადლების ეკლესიის სატროქიმვო თაღზე, წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებს შორის (XIII ს-ის შუა ხანა); ბერთუბნის სატრაპეზოს წინამძღვრის ნიშაში, სადაც იგი სამთხის წიღაშია წარმოდგენილი (XIII ს-ის I მეოთხედი). ყველა ამ მოხატულობაში ქრისტე ექმანუილი მცირედ განსხვავებული აქცენტებით უფლის უკამო, მარადიულ დიდებას განასახიერებს.

<sup>9</sup> აპოკრიფული ტექსტები თუ გადმოცემები პირდაპირ მიუთითებს უფლის ხატის ცვალებად ბუნებას. ასე, დიდმარხვაში ედესის ხატი დიდას ერმის სახით წარსდგებოდა, შუადღისას მოწიფულ მამაკაცად, სადამოს კი ჭარბად მოხუცად ევლინებოდა მნახველს იხ. ე. გვდეკანიშვილი, პირი ღმრთისა ქრისტიანულ აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ხელოვნებაში (მანდილიონი და წმ. ვერონიკას ხატი), საკანდიდატო დისერტაცია, 2003

ნაგ პაშადის კრებულის იოანეს აპოკრიფულ ტექსტში მოყვანილია იოანე დვთისმეტყველის ხილვა უფლის ხატისა, რომელიც მას ჯერ ჭაბუკად, შემდეგ მოხუცად, შემდეგ კი კვლავ ერმად გამოეცხადა. იხ. მ. ეენია, დასახ. ნაშრ. ცხადია, ყველა ეს გადმოცემა უფლის ღმერთობას, მის უკამობას, მარადიულობას უხვამს ხაზს.

უფლის უკამთან მიმართების წარმოსენას როგორც ნანს, გარეჯელი ოსტატები დიდად ესწრაფვოდნენ და ეს ნათლად ნანს არა მარტო ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის მოხატულობაში, არამედ დოდორქის მონასტრის წმ. დოდო გარეჯელის საფლავის ეკლესიის მორთულობაშიაც. მ. ამირანაშვილის ცნობით, XVII ს-ში, აქ შექმნილი კანკელის არქიტრაფი შემკული იყო ხატებით, რომელთაგან ზედა რიგის ცენტრში ეედრება იყო გამოსახული, ქვედაში კი ქრისტე ექმანუილი. იხ. შ. ამირანაშვილი, История грузинской монументальной живописи, т. I, Тб., 1957, გვ. 31

<sup>9</sup> Ch. Walter, Two Notes on the Deisis, Studies in Byzantine Iconography, London, 1977, გვ. 311-336; Friedrich Wilhelm Deichmann, Einführung in die christliche Archäologie, Darmstadt, 1983, გვ. 54

მოწამის ცხოვრების გამოხატულებად აღიქმება.<sup>10</sup> თუმცა, მოწამეობის გამომხატველ სცენებშიც კი ისევ და ისევ განმკითხავი უფლის დიდება უღერდა განსაკუთრებული სიმძაფრით – ორმოცი სებასტიელი მეომრის წამების სცენა იმ იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქციით იყო გამოსახული, რომელშიაც

---

<sup>10</sup> The Oxford Companion to Christian Art and Architecture. Oxford, New York, 1998. გვ. 253-254 საუკრადლებოა, რომ წმ. იოანეს გარდა, სხვადასხვა აპოკრიფული ტექსტები თუ გამოცხადებები მოწამედ წარმოადგენენ წმ. იოანეს მამას, ზაქარიასაც, რომლის მოწამეობას თავად უფალი გვაუწყებს – „ღმერთთან ითვისებრაელთაგან მათ მიერ დათხეული სისხლი სისხლთაგან აბელისით, ვიდრე სისხლამდე ზაქარიასი, რომელი წარწმდა შორის საკურთხეველსა მის ტაძრისა“ (ლუკა, XI, 51). იხ. კ. კეკელიძე, ქართული აგიოგრაფიული კიმენური ძეგლები: გამოცხადება იაკობისი, სემიონისი და ზაქარიასი, ეტიუდები, ტ. XI, 1973, გვ. 127.

წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების გამოსახულებები კანონიკურ სახარებებში მოთხრობილ რამდენიმე ეპიზოდს, იაკობის პირველსახარების აპოკრიფულ ტექსტსა და პომილიების ტექსტებს ეფუძნება. ეს აპოკრიფი შემონახულია კლარჯულ, ათონურ (A 47) მრავალთავეებში, Jerus. 17-სა და A-382-ში. იხ. კლარჯული მრავალთავეი, გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო თ. მგალობლიშვილმა, თბ., 1991.

ხელნაწერთა მორთულობაში უხვად წარმოდგენილი, ეს სცენები ქართულ მხატვრობაში საკმაოდ იშვიათია. ნათლისმცემლის ტაძრის მოხატულობაში გამოსახული ციკლი, როგორც ჩანს, ერთერთი ყველაზე ვრცელი და ადრეულია. აქ შემორჩენილია – წმ. იოანეს შობა, ზაქარიას დადგენა, ზაქარიას მოკვლა (?), სერობა პეროდესი და წმ. იოანეს თავის დაფლვა მისი მოწაფეების მიერ. ნათლისმცემლის გარდა, სემიონის ცნობილი მაგალითებია ატენის მახლობლად მდებარე საიანეს ეკლესიის მოხატულობა – XIII ს-ის დას. (მადლობას ვუხდით მ. დიდებულისთვის ამ ცნობის მოწოდებისთვის), ხობის შერგილ დადიანის ეგვიპტურის მოხატულობა – XIII ს-ის ბოლო, წაღუნჯისის მოხატულობა – XIV ს., გელათის ღმრთისმშობლის ტაძრის ჩრ-აღმ. კარიბჭის მოხატულობა – 1578-1583 წწ. იხ. თ. ვირსალაძე, შერგილ დადიანის დროინდელი XIII საუკუნის კედლის მხატვრობა ხობში, საქართველოს სიძველენი, №11, 2007, გვ. 266-286; გელათი 900, თბ., 2007 (ანოტაციები მხატვრობაზე – ქ. მიქელაძე, მ. ჯანჯალია); И. Лордкипанидзе, Роспись в Цаленджиха, Тб., 1992

ბიზანტიურ ძეგლებში წმ. იოანეს ცხოვრების ციკლი საკმაოდ ხშირად გამოისახება და უპირატესად ტაძართა დამატებითი სათაფლები (ეგვიპტური, პასტოფორიუმები) აქვს დათმობილი. მაგ., ოქრიდის წმ. სოფიოს ტაძრის სამსხვერპლო (XI ს.), ოქრიდის ღმრთისმშობელ პერიბლემპტას სადიაკვნე (1294-1295 წწ.), არკაჯის სამხრეთი ეგვიპტური, ნერულიცას სამხრეთი ეგვიპტური, ოქრიდის, წმ. კლემენტის ეკლესიის სადიაკვნე (1295 წ.), პენის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამხრეთი სადიაკვნე და ა.შ. იხ. Gordana Babic, Les chapells annexes des eglises byzantines, გვ. 184; В. Джурич, Византийские фрески: საქურადლებოა, რომ ხობშიც და გელათშიც ეს ციკლები სწორედ ეგვიპტურებშია გამოსახული.

ნათლისმცემელში წმ. იოანე ნათლისმცემლის ციკლის ტაძრის ძირითად სივრცეში წარმოდგენა ადგილობრივ ტრადიციას უნდა უკავშირდებოდეს. უდაბნოს საკრებულო ტაძრის ძირითადი სივრცეც, სადიაკვნეც და ბერთუბნის მთავარი ტაძრის ძირითადი სივრცეც წმინდანთა ცხოვრების ვრცელი ციკლებით არის შემკული.

ნათლისმცემლის მოხატულობაში წარმოდგენილ წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენათა სიმრავლე, მათი თანმდევი ვრცელი, თხრობითი განმარტებითი წარწერები ნათლად მოწმობს, რომ ამ ციკლის გამოსახვისას გარეჯული ოსტატები ნიშუშად სწორედ ხელნაწერთა მინიატურებს იყენებდნენ. და ეს ფაქტიც ადგილობრივ ტრადიციას უკავშირდება. გარეჯის მონასტერთა თავ-ეკლესიებში წარმოდგენილი წმინდანთა ცხოვრების ყველა ციკლი მათ „ცხოვრებებს“ ანუ ხელნაწერებს ეფუძნება.

წმ. მოწამეები ანგელოზთა და ციურ ძაღთა შორის საყდარზე დაბრძანებული უფლის სამსჯავროზე წარსდგებიან (სურ. 5).<sup>11</sup>

ტაძარში უფლის სამსჯავროს უქამობის, ხილულისა და მიღმურის ერთიანობის გასაოცარ შეგრძნებას ფონების ყოფლისმომცემელი „კოსმიური“ სილაქვარდუც ბადებდა. მათი უძირო სიღურაჯე მხოლოდ ყინცვისისას თუ გაუტოლდებოდა.

მართალია, განკითხვის დღის გამოსახულება ამ ხანის თითქმის ყველა ფერწერულ ანსამბლს აერთიანებს, მაგრამ მათ შორისაც არის მოხატულობა, რომელიც ნათლისმცემლის მხატვრობის პროგრამის იდენტურს თუ არა, ძალზე მსგავს შინაარსობრივ აქცენტებს გამოხატავს. ისიც სამეფო მონასტერშია შექმნილი.

ვარძიის მთავარი ტაძრის სტოას მოხატულობა თითქოს დასტურია იმისა, რომ ნათლისმცემლში წარმონეწილი საღვთისმეტყველო იდეებიც, დამკვეთთა სურვილებიცა და პიროვნული განწყობები შემთხვევითი არ ყოფილა.

---

<sup>11</sup> ორმოცი სებასტიელი მცომრის მარტვილობა, ბიზანტიურ ხელოვნებაში უფლის დღესასწაულების შემდეგ ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული თემა იყო. მხოლოდ კონსტანტინოპოლში მათ სახელზე ნაკურთხი რვა ეკლესია არსებობდა. მათი რელიქვიები ფართოდ გავრცელდა მთელს ბიზანტიურ სამყაროში, თუმცა მთავარი მარტირიუმი კუხარიაში, კაპადოკიაში იყო, სადაც მისი არსებობა IV ს-დან დასტურდება. ორმოცი მოწამის კელტის გავრცელებაში უმნიშვნელოვანესი როლი წმ. გრიგოლ ნოსელისა და წმ. ბასილი დიდის ძეგლებმა შეასრულა. ხწორედ წმ. ბასილი დიდი იყო პირველი, ვინც ამ მოწამეების, როგორც მუომართა კელტის სამოყალიბებას წაუყარა საფუძველი (მოწამეთა ანდერძი (Testament) მათ ხოციადურ სტატუსს არ განსაზღვრავდა). მიუხედავად ამისა გამოსახულებათა უმრავლესობაში მათ სამხედრო ადკასმულობა არ აქვთ (როგორც სამხედროები სებასტიელი მოწამეები გამოისახებიან მხოლოდ რამდენიმე ძეგლში – წმ. თიანე ნათლისმცემლის ეკლესია ქაქუხინში VII-IX სს.; კარაბას ქილისუ X ს.; გიორუმეს №3 ეკლესია X ს. და კიუხლიკ ქილისუ, ქაქუხინში 962-969 წწ.), რაც ცხადად მოწმობს, რომ პატივგებულნი ისინი იყვნენ, უპირველესად, როგორც დიდი მუოხების ძაღის მქონე მარტვილები და არა როგორც მუომრები. იხ. Ch. Walter, *The Warrior Sants in Byzantine Art and Tradition*, England, 2003

ორმოცი მოწამის გამოსახულებები ძალზე ფართოდ იყო გავრცელებული ბიზანტიურ მოხატულობებში და, წმ. თიანე ნათლისმცემლის ციკლის მსგავსად, ძირითადად, დამატებით სათავსებში გამოისახებოდა (თქრიდის წმ. სოფიოს სამსხვერპლო XI ს-ის შუა ხანა; ვოდონას წმ. დუნტის ეკლესიის სამსხვერპლო XII ს-ის I ნახ.; სოპონანის სამების ეკლესიის ერთ-ერთი კაპელა 1235-1268 წწ.; კონსტანტინოპოლის წმ. ეფუემიას სამარტვილე და ა.შ.) უმრავლეს შემთხვევაში ეს გამოსახულებები ცალკეულ ხატებად იყო წარმოდგენილი. გამონაკლისია თქრიდის წმ. სოფიოს ეკლესია, სადაც მათი მარტვილობის მთელი ციკლია გამოსახული. იკონოგრაფიული აქცენტები ძირითადად ყველა გამოსახულებაში მსგავსია და ხაზს უხეამს მუომართა მარტვილობას. ნათლისმცემლის მოხატულობის მსგავსი მიმართება – ორმოცი მოწამე მუორედ მოხელის ჟამს წარსდგება განმკითხავი უფლის წინაშე – მხოლოდ რამდენიმე ძეგლში დასტურდება. ესაა ბიზანტიური სპილოს ძეღის XI ს-ის ტრიპტიქონი და ისევე თქრიდის წმ. სოფიოს მოხატულობა, სადაც სამსხვერპლოს საკურთხეღის კონქში ქრისტე პანტოკრატორია გამოსახული, საკურთხეღის კელღებზე კი წმ. მოწამეები. იხ. Gordana Babic, *Les chapells annexes . . .*

ქართულ ხელოვნებაში ეს იკონოგრაფიული თემა განსაკუთრებული პოპულარობით არ ხარგებლობს. ადრეულ ძეგლთაგან იგი სეღ რამდენიმეშია წარმოდგენილი. ესაა ვარძიის (XII ს-ის ბოღო) და ნათლისმცემლის (125-1206 წწ.) მოხატულობები და ორმოცი მოწამის ცნობიღი ფერწერული ხატი (XII ს.). ძირითადად იგი გვიანი ხანის ნაწარმებებში გვხვდება, მაგ., წალენჯიღის (XIV ს.), ტყვისის (XV-XVI სს-თა მიჯნა), ტაბაკიღის (XVI ს.), ბობნეღის (XVII ს-ის ბოღო) მოხატულობები; კანსაკეთის (XVII ს.) და შუმოქმედის (XVIII ს-ის შუა ხანა) გულანების მინიატურები. იხ. Г. Алибегашвили, *Вновь открытый памятник грузинского иконописного искусства*, *Arts Georgica* 9 A, 1987, გვ. 89-93

ვარძიის სტოას მოხატულობაშიც. ნათლისმცემლის მსგავსად, განკითხვის დღის თემა განსაკუთრებული დრამატულობით უღერს. სტოას მოელი სივრცე, ჭერის ჩათვლით, აქაც ამ უზარმაზარ სცენას აქვს დათმობილი.

ამ კომპოზიციის ფარგლებში წარმოდგენილი თემები ან სუსტად იმეორებს ნათლისმცემლისეულს ან აზრობრივად ძალზე მიმსგავსებულია მას. მაგ., ასეთია ორმოცი სებასტიელი მეომრის მარტვილობა. საყურადღებოა, რომ ეს, ჩვენში ისედაც არც თუ ფართოდ გავრცელებული სცენა, ორივე მოხატულობაში სწორედ განკითხვის დღის კონტექსტშია წარმოდგენილი. თუკი ნათლისმცემელში იგი ცალკე სცენად იყო წარმოდგენილი, ხოლო მისი კავშირი განკითხვის დღესთან იმ იშვიათი იკონოგრაფიული რედაქციით გამოიხატებოდა, რომელშიაც წმ. მეომრები განმკითხავი უფლის წინაშე წარსდგებოდნენ. ვარძიაში ტრადიციული იკონოგრაფიული რედაქციით წარმოდგენილი (მაცხოვარი მოწამეობრივ გვირგვინებს ადგამს წმ. მეომრებს), იგი უშუალოდ განკითხვის დღის კომპოზიციაში ჩაერთო და, ამდენად, ნათლისმცემელთან სრულიად იდენტური შინაარსობრივი უღერადობა შეიძინა. განსხვავებული სცენების წარმოდგენისასაც კი ანალოგიურია მათი იდეური ელფერი. მაგ., ნათლისმცემლისეულ ახალი აღთქმის პირველი მოწამის, წმ. იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების სცენებს აქ სხვა პირველმოწამის, წმ. სტეფანეს ცხოვრების სცენები ჩაენაცვლა.

ანალოგიურია ანგელოზის მიერ ცის შეგრავენის, საყდარი განმზადებულისა და მასთან მუხლმოყრილი ადამისა და ევას გამოსახულებებიც. ეს თემები ზოგადად ტრადიციულია განკითხვის დღის გამოსახულებებისათვის, ამიტომაც მათზე საგანგებოდ არ შევყოვნდები. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ისინი განკითხვის დღისათვის სავალდებულო ეპიზოდთა რიგს არ განეკუთვნება (ანუ ზოგ მოხატულობაში გამოისახება, ზოგან კი არა).

ნათლისმცემლის მოხატულობის შინაარსთან სიახლოვე, ვფიქრობ, ძალზე თვალსაჩინოა. განმკითხავი უფლის დიდება და მოწამეთა მეოხებით მიღწეული ხსნა – აი ის იდეები, რომელიც ამ ორ მოხატულობას აერთიანებს.<sup>12</sup>

ვარძიის მთავარი ტაძრისა და სტოას მოხატულობათა სტილური ნაირგვარობა და ქრონოლოგიური განსხვავება, დღეს ეჭვს არ ბადებს.<sup>13</sup> მიუხედავად ამისა, ვარძიის მოხატულობათა მკვლევარი ა. კლდიაშვილი მათ პროგრამებს ერთიანად განიხილავს და ერთიანი საღვთისმეტყველო აზრის გამოხატულებად მიიჩნევს.<sup>14</sup> მის მიერ შემოთავაზებული ორივე სივრცის შინაარსის ანალიზი ლოგიკური და დამაჯერებელია. სტოას მხატვრობა მართლაც თითქოს ასრულებს მთავარი ტაძრის გამოსახულებათა ნაკლულობას და უფლის დღესასწაულთა დამაგვირგვინებლად გვევლინება. თუმცა ეს ერთობა, მაინც,

<sup>12</sup> დღეს ამ მოხატულობებს მხოლოდ ვარძიაში წარმოდგენილი სამთხის სცენა განასხვავებს. თუმცა, როგორც უკვე აღვნიშნე, საყარაულოა, რომ იგი ნათლისმცემლის განკითხვის დღის გამოსახულებაშიც იყო ჩართული.

<sup>13</sup> Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития... Избранные труды

<sup>14</sup> „ორივე სივრცის იკონოგრაფიულ პროგრამათა გააზრება გეარწმუნებს იმაში, რომ მიუხედავად დროითი სხვაობისა, ორივე ეს მოხატულობა ერთი იკონოგრაფიული პროგრამის მიხედვითაა შექმნილი და იდეურად ერთიან, გააზრებულ ორგანიზმს წარმოადგენს“. იხ. ა. კლდიაშვილი, ვარძიის მთავარი ტაძრის გვ. 50

ვფიქრობ, განპირობებული იყო არა იმდენად ერთიანი საღვთისმეტყველო პროგრამის არსებობით, რომელიც უბრალოდ სხვადასხვა დროს განხორციელდა, არამედ თავად განკითხვის თემის თავისებურებით.

განკითხვის დღის სცენა ლოგიკურად ასრულებს და აგვირგვინებს პრაქტიკულად ნებისმიერ მოხატულობას, როგორც განსხვავებულიც უნდა იყოს მისი ახრობრივი მიმართება. ღმრთისმშობლის დიდებასთან ერთად განკითხვის დღე განსახდვრავს, მაგ., ტიმოთესუბნის მოხატულობის პროგრამის შინაარსს; ბუნებრივად ასრულებს იგი უფლის განკაცებისა და ღმრთისმშობლის დიდების იდეით მოცულ ბერთეზნის მოხატულობას; თავის ადგილზეა ეს სცენა და ლოგიკურად ასრულებს მოხატულობებს მაშინაც კი, როდესაც პროგრამა საუფლო დღესასწაულთა და ადგილობრივი წმინდანის ცხოვრების სცენებისგანაა შედგენილი – მაგ., ისე, როგორც ეს უდაბნოს მთავარ ტაძარშია, ანდა ანსამბლს, რომელიც საერთოდაც სამი სხვადასხვა ხანის მოხატულობებისაგან არის შედგენილი – მაგ., ბეთანია. ვფიქრობ, განკითხვის დღის ერთგვარმა „უნივერსალობამ“ განაპირობა სწორედ ვარძიის მოხატულობათა პროგრამისეული მთლიანობა. სხვა მხრივ, ამ ორი სივრცის მოხატულობათა შინაარსის სულისკვეთება, ვფიქრობ, ძალზე განსხვავებულია.

მთავარ ტაძარში განკაცებული უფლის დიდება და ზეიმი სუფევს. აღსაყდრებული ჩვილადი ღმრთისმშობლის უზარმაზარი, დიდებულებით აღსავსე გამოსახულება საკურთხეველის კონქში, საქტიტორო სცენებში კიდევ ორგზის წარმოდგენილი ყრმა მაცხოვარი და დედა ღვთისა, ზეციური დედოფლისა და განკაცებული უფლის ტრიუმფს გამოხატავს და ტაძრის კარის ტიმპანში წარმოდგენილი მანდილიონის გამოსახულებაც სამოთხის ბჭის მნიშვნელობის გარდა.<sup>15</sup> ამ კონტექსტში, უპირველესად, როგორც ხატი განკაცებისა უნდა იყოს წაკითხული<sup>16</sup>

ამ საერთო სახეიმო, ტრიუმფალური განწყობის შექმნას დიდად უწყობს ხელს გამოსახულებათა თანმდევი, დეკორატიულობის გასაოცარი გრძნობით შესრულებული ფონები – ურიცხვი, კაშკაშა ვარსკვლავებით მოჭედული ღურჯი ზეცა და ნაირფერი ყვავილებით მოფენილი სამყარო.

მთავარი ტაძრის მოხატულობის იდეურ სასრულობას, მის „თვითკმარობას“, ვფიქრობ, დღესასწაულთა დამაგვირგვინებელი ჯოჯოხეთის წარმოტყვევნის სცენაც ადასტურებს, რომელშიაც სატანის შებორკვის ძალზე იშვიათი გამოსახულებაა ჩართული. ეს აპოკალიფსური მოტივი იდეურადაც და ქრონოლოგიურადაც ასრულებს, აგვირგვინებს მთელს მოხატულობას და გაგრძელებას თითქოს არც გულისხმობს.

სრულიად განსხვავებული მუხტის მატარებელია სტოას მოხატულობა, რომელშიაც განმკითხავი უფალი ბატონობს. ამ ვიწრო, წაგრძელებულ სივრცეში მოხედრილი მაყურებელი ჩრდილოეთ კედელსა და ჭერზე გაშლილ განკითხვის დღის უზარმაზარ სცენას აღიქვამს და მხოლოდ შემდეგ სამოთხეს.

<sup>15</sup> იქვე.

<sup>16</sup> ქ. მიქელაძე, ხელთუქმნილი ხატის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში, ლიტერატურა და ხელოვნება №3, 1991, გვ. 210-222

აღქმის ამგვარი „გახლეჩილობა“, რაც ა. კლდიაშვილის მიერ არადამახასიათებლად არის მიჩნეული განკითხვის დღის სცენებისათვის, ვფიქრობ, ამ შემთხვევაში სრულიად გამართლებულია. ასეთგვარად სრული სიცხადით წარმოინდა მოხატულობის მთავარი იდეა – მეორედ მოსული უფლის სამსჯავრო, რომლის წინაშეც წარსდგება ყოველი ადამიანი მოწამეთა მეოხებითა და წინამსრობლობით (ორმოცი მოწამის ხატი, წმ. სტეფანეს წამების სცენა). მთავარი ტაძრისაგან განსხვავებით, სტოაში სწორედ განკითხვისა და მოწამეთა მეოხებით მიღწეული ხსნის თემაა წამყვანი.<sup>17</sup>

ვარძიის მთავარი ტაძრის მოხატულობისაგან განსხვავებით, ვფიქრობ, ბევრად უფრო თვალსაჩინოდ წარმოჩინდება სტოას მოხატულობის იდეური სიახლოვე ნათლისმცემლის მხატვრობის შინაარსთან, რაც მაძლევს კიდევ საფუძველს ვივარაუდო ამ მოხატულობათა როგორც ქრონოლოგიური სიახლოვე, ისე შექმნის ისტორიული საფუძველების თანაგვარობაც.

რა იყო მიზეზი განკითხვის თემის ესოდენი აქტუალობისა თამარის მმართველობის ხანაში, მაშინ როდესაც ქვეყანა კეთილდღეობის მწვერვალს იყო მიღწეული?

აპოკალიფსური, ესქატოლოგიური მოტივები ყოველთვის მაშინ ჩნდებოდა ლიტერატურაში და, გამომდინარე აქედან, ხელოვნებაშიც, როდესაც ქვეყანა ან სამყარო სოგადად, განსაცდელის წინაშე აღმონდებოდა ხოლმე. ასე იყო ბიზანტიურ სამყაროში, სადაც VII-IX საუკუნებში ისლამურ-არაბული ექსპანსიისა და ბიზანტიის იმპერიის განადგურების შიშმა წარმოშვა რიგი აპოკალიფსური შინაარსის ნაწარმოებებისა, რომელთაც უაღრესად მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა ამ ხანის ბიზანტიელთა აზროვნებისა და მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში.<sup>18</sup>

ასე იყო დასავლურ სამყაროშიაც, სადაც გავრცელდა რწმენა იმის შესახებ, რომ 1000 წლისათვის ქვეყნიერების დასასრული დადგებოდა. ამ რწმენის გამოძახილად შეიქმნა რიგი ძეგლებისა, რომელშიაც განკითხვის თემა განსაკუთრებული სიძლიერით იყო წარმოჩენილი. გავიხსენოთ თუნდაც მუასაკის Saint Pierre-ის (დაახ. 1115 წ.), Autun-ის Saint Lazare-ის (1135 წ.), ვეზელეს Saint Madeleine-ის (1125-1135 წწ.) ტაძართა პორტალების შემამკობელი რელიეფები, რომლებზედაც განკითხვის დღის უზარმაზარი სცენები იყო გამოსახული.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> საეკურადებოა, რომ როგორც ჩანს, სტოა ტაძრის მთავარი სივრცისგან ლიტურგიულადაც იყო გამოიჯნული. მისი წაგრძელებული, ვიწრო სივრცე აღმოსავლეთიდან საკურთხევლით სრულდება. იგი კონქით არის გადახურული, კონქის ქვეშ კი გაჭრილია ცენტრალური დიდი და გვერდითა მძიმე, როგორც ჩანს, ლიტურგიული დანიშნულების ნიშები, რომლებიც პასტოფორიუმების ფუნქციას ასრულებდა. სათავის ამგვარი არქიტექტურული მოწყობა ცხადად მიგვითითებს, რომ თავდაპირველად სტოა დამოუკიდებელი დეოთისმსახურებისათვის იყო განკუთვნილი. ამჟამად საკურთხეველის წინ მდებარე თაღოვანი გასასვლელი, ისევე, როგორც კონქის სამოჭრილი საძირეთი კიდე, 1283 წლის მიწისძვრის შედეგად დანგრეული ნაწილების აღდგენა-გადაკეთების შედეგი უნდა იყოს. იხ. კ. ძელითაური, ვარძიის სამშენებლო-ხელოვნობითი ძეგლები შესწავლის საკითხები, თბ., 1961, გვ. 23

<sup>18</sup> ესაა ფსევდო მეთოდეს აპოკალიფსი (VII ს.), დანიელის დიეგესა – დანიელის უკანასკნელი ხილვა (VIII ს.), ლეო კონსტანტინოპოლელის აპოკალიფსი (IX ს.) და ა.შ. იხ. В. Брандес, Византийская апокалиптическая литература, как источник изучения некоторых аспектов социальной истории, Византийский временник, №50, 1989, გვ. 116-122

<sup>19</sup> John Beckwith, Early Medieval Art, London, 1977, გვ. 206-219

ბიზანტიურ სამყაროში განხილვა სახრისმა იმის შესახებ, რომ ქვეყნიერება მხოლოდ 7000 წელს იარსებებდა. საქართველოშიც ფართოდ გაიდგა ფესვები. რწმენა ქვეყნის აღსასრულის შესახებ ლიტერატურული თარგმანების მეშვეობით ჩვენში XI-XII საუკუნეებში შემოვიდა,<sup>20</sup> მაგრამ მამოძრავებელ ძალად ამგვარი მსოფლგანცდა მხოლოდ XIII საუკუნის დასასრულს იქცა, როდესაც ჩვენში ამ რწმენის იდეოლოგიები განხდნენ. უპირველესად ეს იყო აბუსერიძე ტბელი, რომელსაც 1233 წელს დაუწერია „ქორონიკონი სრული მისთა საუწყებელთა და განგებითა“, რომელშიაც ქვეყნიერების დასასრული 1396 წელს იყო ნაწინასწარმეტყველები. მეორე ასეთივე შინაარსის ნაწარმოები წყაროსთავის სახარებისათვის დართული მისი გადამწერის საბას იამბიკო იყო, რომელშიც გადმოცემული იყო დღე მეორედ მოსვლისა და საშინელი განკითხვისა.

კ. კეკელიძის მოსაზრებით, XIII საუკუნის დასასრულისათვის, როდესაც საქართველოში ჯალალ ად დინისა და მონღოლთა თარეში დაიწყო, ამგვარი იდეოლოგიის გავრცელებას ნაყოფიერი ნიადაგი შეექმნა. XI-XII საუკუნეებში, ქვეყნის აღმავლობისა და კეთილდღეობის უამს კი ეს სრულიად შეუძლებელი იქნებოდა.<sup>21</sup>

თუკი გავიზიარებთ ესქატოლოგიურ განწყობათა წარმოქმნისა და გააქტიურების საზოგადოდ მიღებულ მიზეზებს (მიზეზი კი ერთი სახელდება ბიზანტიაშიც და საქართველოშიც), გაუგებარი ხდება რამ განაპირობა განკითხვის დღის თემის ესოდენი სიხშირე თამარის მმართველობის ხანაში, ხანაში როდესაც ქვეყანა მოშენდა, მოეწყო, სიმდიდრე და ქონება კი ისეთი დატრიალდა, რომ საჭურჭლეში ოქროს ადარ ითვლიდნენ<sup>22</sup> – „აღევსნეს ყოველნი საგანძურნი სამეფონი ოქროთა და ჭურჭლითა ოქროსათა, რამეთუ მიწისა მსგავსად შეისხმოდეს ოქროსა. ხოლო ვერცხლისა ჭურჭელთა არღარა აქუნდა პატივი პალატსა შინა მეფისასა“;<sup>23</sup> მაშინ, როდესაც „გააზნაურდეს ქვეყანასა-მოქმედნი და გადიდებულდეს აზნაურნი“;<sup>24</sup> მაშინ როდესაც „იყო მდიდრად ესე სამეფო რომელი აზნაურის ემანი მათთა პატრონთა სწორად იმოსებოდეს“;<sup>25</sup> მაშინ, როდესაც განუხომელი გახდა ქვეყნის სამხედრო ძლევამოსილება, ანუ მაშინ, როდესაც ამისათვის არანაირი ისტორიული წინაპირობა არ არსებობდა. ამ კითხვაზე პასუხი, ალბათ, ისევ თამარის ცხოვრებაში უნდა ვეძიოთ.

საკვირველია, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ თამარი ძლიერი, წარმატებული მონარქი იყო, მთელი მისი ცხოვრება მონაზონთა ტოლი სიმდაბლისა და

<sup>20</sup> ესაა წმ. გრიგოლ დვთისმეტყველის (IV ს.) „თქმული დღისა მისთვის მეურგასისა, რომელ არს მარტვილია“ გადმოთარგმნილი ექვთიმე ათონელის (XI ს.) და მეორედ ვფრემ მცირის (XI ს.) მიერ; იოანე დამასკელის (VIII ს.) „გარდმოცემაჲ უცდილობელი მართლმადიდებელთა ხარწმუნოებისა“, თავი XV, საუკუნეთათვის, თარგმნილი ვფრემ მცირისა და მერე არსენ ვასეს ძის (XI ს.) მიერ; მიტროფანე სმირნელის (XI ს.) „თარგმანებაჲ ეკლესიასტისა“, იოანე ჭიბჭიძელის (XII ს.) თარგმნილი და ა.შ. იხ. კ. კეკელიძე, ესქატოლოგიური მოტივები, ძველ ქართულ მწერლობასა და ცხოვრებაში, ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. IV, თბ., 1957, გვ. 105-109

<sup>21</sup> კ. კეკელიძე, იქვე.

<sup>22</sup> ი. ჯავახიშვილი, თხზულებანი, ტ. II, თბ., 1983, გვ. 297

<sup>23</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1959, ბასილი ეზოსმოდგვარი გვ. 140

<sup>24</sup> ქართლის ცხოვრება, ტ. II, თბ., 1959, ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი გვ. 411

<sup>25</sup> ანა დედოფლის ქართლის ცხოვრება

მორჩილების ნიშნებს წარმოადგენდა. „ხოლო შჯულითა მიძარტ საღმრთოთა ვინ იყო ესრეთ მოშურნე, განა სიმდაბლით თავისა მომდრეკელი“,<sup>26</sup> ლოცვითა და ღამისთევით მეუდაბნოეთ ტოლი, მონა'სონთა დარად ფეხშიშველი და დაუცხრომელი ცრემლითადენით მლოცველი. თამარის რიდით „დარბაზის კარს მყოფი წირვად ვერავინ დააკლდებოდა. მწუხრი, დილეულ, სამხარი, ვითარცა თქმულ არს“ თავისი ხელით უკერავდა დიდებული ხელმწიფე კუართ-ფილონს მღვდელთმსახურთ, ხელსაქმით მოპოვებულ სახსარს კი „გლახაკებს“ ურიგებდა. თამარის მეფობისას ადამიანის სიცოცხლესაც სხვა ფასი დაედო. მოხდა ის, რასაც შუა საუკუნეების სამყაროში მაგალითი არ ჰქონდა – გულმოწყალე ხელმწიფემ თავის ქვეყანაში სიკვდილით დასჯა გააუქმა – „დღეთა შინა თამარისთა არცა-ვინ [გამოჩნდა] დასჯილი, თვინიერ ძუელისა სჯულისა, რომელი ძეს ავა'საკთა 'ხედა ძელსა 'ხედა ჩამორჩობა არცა-ვინ ბრძანებითა მისითა ასო-მოკუეთილ იქმნა, და არცა სიბრძითა დაისაჯა.“

დაუსრულებლად შეიძლება მეფის ცხოვრებიდან ამგვარი ეპიზოდების მოხმობა, მაგრამ ლაკონიურობისათვის ისევ მატიანეს დავესესხები – „ვერ შეიტყუა იგი სა'შუებელმან ამის საწუთროსამან სიმდაბლე უ'სომო, სიმადლე შეუსწორებელი, სიმშვიდე საქებელი, სიმქისე ჯეროვანი, ღმობიერება მოწდიე უმანკობა უ'საკუელი, სიწრფოება უსიცრუო და თავი ყოვლისა კეთილისა – შიში ღმრთისა და მსახურება მისი შეუორგულებელი“.<sup>27</sup>

თამარის პიროვნებაში თითქოსდა შეერწყა დიდებული ხელმწიფე, „მტერსა 'ხედა სა'სარელი“ მონარქი და უკიდურესი სიმდაბლით გამორჩეული მონა'სონი, რომელიც ქმროსნობასაც მხოლოდ იმიტომ დათანხმდა, რომ ამას ქვეყნის სახელმწიფო ინტერესები მოითხოვდა. „მოწამე არს ჩუენდა ღმერთი, აროდეს ყოფილა გული ჩემი მოწადინე ქმროსნობისა, არცა პირველ არცა აწე, თუმცა არა მოსელიდა უწადმართობა ჩემი საყდრისა რომელი რწმუნებულ არს ჩემდა პირველ ღმრთისგან და შემდეგ მშობელთა ჩემთაგან. აწცა ამისა ვარ მოაჯე“.<sup>28</sup>

უსასრულო მორჩილებით თამარი თითქოსდა სხვისი ცოდვების გამოსყიდვას ცდილობდა, ინანიებდა და მონანიებით თითქოსდა თავისი შემკვიდრის უშფოთველ მბრძანებლობას ამსადებდა. მონა'სონთა ტოლი სიმდაბლე იყო თამარის შინაგანი მოთხოვნილება, სიკეთითა და სინანულით აღსავსე ბუნება, რომელიც ვერ ურიგდებოდა ტახტის კანონიერი შემკვიდრის, „სახეკეთილ და ყოველთა ხელითა მარჯუე, ნასწავლი, მსგავსი სახლიშვილობისა მათისა. ” დემნა უფლისწულის სეუბედს. ვფიქრობ, უსასრულო შინაგანი მსადება განკითხვის დღისათვის, მოწამეთა და მეუდაბნოეთა მეოხების სურვილი და იმედი ხსნისა სწორედ თამარის პიროვნულმა განცდებმა და დამოკიდებულებამ წარმოშვა.

ცხადია, შორს ვარ იმ აზრისაგან, რომ სამეფო ოჯახი, მისი გემოვნება, თუ განწყობილებები ამ ხანის მხატვრულ პროცესებს განსაზღვრავდა და გავლენას ახდენდა მოხატულობათა საერთო ხასიათზე. მით უფრო, რომ ამ ხანის ყველა მოხატულობას სხვადასხვა მომგებელი ჰყავდა, მათი ნაწილი კი (ბეთანიის დასავლეთი მკლავის მოხატულობა და ბერთუბანი) საერთოდაც ლაშა

<sup>26</sup> ქართლის ცხოვრება, ბასილი ენოსიმოძღვარი გვ. 126.

<sup>27</sup> იქვე, გვ. 147.

<sup>28</sup> იქვე, გვ. 47.

გიორგი ეპოქის ქმნილებები იყო. ამ მხრივ სრულიად სამართლიანია ე. პრივალოვას შენიშვნა: ... . следует сказать, что все эти памятники отнюдь не являются отражением какого-то одного придворного вкуса, господствующего в эту эпоху, они слишком различны, чтобы быть искусственно соединенными авторитетом царствующего дома.”<sup>29</sup> თუმცა სამართლიანად მეჩვენება იგი მხოლოდ ამ მოხატულობათა მხატვრულ მხარესთან მიმართებით. სამეფო მონასტრებში შექმნილ, თუნდაც დიდ ფეოდალთა მიერ უშუალოდ დაკვეთილ, მოხატულობათა პროგრამების შედგენისას სამეფო ოჯახის და მეტადრე თამარის სურვილები და გემოვნება რომ იქნებოდა გათვალისწინებული, ვფიქრობ, ეჭვგარეშეა. სამეფო მონასტერთა მოხატულობები შესაძლებელია, ერთგვარად, „იკონოგრაფიული მოდის” კანონმდებლებიც ყოფილიყვნენ. აქ შერჩეული თემები, მათ შორის უპირველესად, ცხადია, განკითხვის დღის სცენას ვგულისხმობ, სხვა მოხატულობებში, შესაძლოა, უბრალოდ მეორედებოდა, როგორც მისაბაძი ნიმუში, თავდაპირველად მასში ჩადებული საზრისის გაუთვალისწინებლადაც კი.

როგორც სამეფო მონასტერთა მოხატულობების პროგრამების შინაარსმა დაგვანახა, თამარის ეპოქის ძეგლები უფრო მეტად „ინდივიდუალიზებული” გახდა. მათში თვალსაჩინოდ აირეკლა როგორც ქვეყანაში მიმდინარე ისტორიული პროცესები, ისე კონკრეტული ადამიანის, დამკვეთისა და სამეფო გვარის მომგებელთა პირადი ემოციები და დამოკიდებულებები. ეს შესანიშნავად გამოჩნდა ნათლისმცემლის საკრებულო ტაძრის სამეფო პორტრეტებში, რომელშიაც თამარი თითქოსდა თავისი ოჯახის მმართველობის კანონიერებას ამტკიცებდა. ლაშა-გიორგის მრავალრიცხოვანი შარავანდმოსილი გარდაცვლილი და დღეგრძელი წინაპრები ხომ სწორედ ამის დასტურად წარმოდგინეს ამ მოხატულობაში. მემკვიდრეობითობის, როგორც ასეთის და მემკვიდრეობის მიღების დასტურად გამოსახეს აქ უკვე კარგა ხნის გარდაცვლილი გიორგი III-ის მეფედკურთხევაც ლაშა-გიორგის მეფედკურთხევის გვერდიგვერდ.<sup>30</sup> ამას ყინცვისის მოხატულობაც ადასტურებს, რომელშიც, როგორც ეს მ. დიდებულძემ დაგვანახა, ტაძრის პატრონისა და მოხატულობაში წარმოდგენილ წმინდანთა შერჩევაც კი მისი დამკვეთის, ანტონი გლონისთავისძის პირადი სიმპათიისა თუ დამოკიდებულების მიხედვით იქნა შერჩეული<sup>31</sup>. ამას თამარის გამოსახულებების შემცველი უკლებლივ ყველა პორტრეტული ჯგუფიც ადასტურებს, რომელშიც პერსონაჟთა შერჩევა თუ მათი წარმოდგენის წესი თანადროული პოლიტიკური კონსუქტურის გათვალისწინებით იქმნებოდა.

ადამიანურთან, პიროვნულთან მიახლოების ტენდენცია არა მარტო ამ დროის მხატვრობაში, არქიტექტურაშიც შესანიშნავად ჩანს (ცხადია, არა ფორმისეულად). XI საუკუნის უზარმაზარ კათედრალებს, რომელიც მათი მაშენებელი მეფეების ძლევაგამოსილების დასტურად აღმართულ „პოლიტიკურ მანი-

<sup>29</sup> Е. Привалова. Некоторые особенности грузинских росписей рубежа XII-XIII веков. *Ars Georgica* серия А. 10, Тб., 1992, გვ.156.

<sup>30</sup> მ. ბუღია, ისტორიულ პირთა გამოსახულებები „ნათლისმცემლის“ მონასტრის საკრებულო ტაძარში, საქართველოს სიძველენი, №7-8, 2005, გვ. 168-211.

<sup>31</sup> მ. დიდებულძე, ხაღვთისმეტყველო პოლემიკის ასახვის საკითხისთვის ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი, 6, 2004, გვ. 116-147.

ფესტებს” უფრო წააგავდა, დიდი ქალაქების მოშორებით. მივარდნილ ხეობებში ნაგები, უფრო პატარა ზომის, კამერული ტაძრები შეენაცვლა, რომელსაც აწაწკნ მიღწეული ფეოდალები თავიანთ სამყოფელად და მომავალ სამარხადად ამზადებდნენ.<sup>32</sup>

მსოფლიურთან მიახლოების ტენდენცია სხვადასხვაგვარად იჩენს თავს ამ ხანის მოხატულობათა მხატვრულ თავისებურებებშიც. ზოგან ეს შემამკობელ ელემენტთა სიმრავლესა და მათ ხასიათში ვლინდება. მაგალითად, ორნამენტულ არშიათა სიმრავლე და ზოგადად კაშმულობის ხარისხი, საერო პორტრეტთა სიმრავლესთან ერთად, ნათლისმცემლის ტაძრის მხატვრობას სამეფო დარბაზთა მორთულობასთან აახლოვებს; აღმოსავლური აბრეშუმის ქსოვილის იმიტაცია გვხვდება ბერთუბნის სატრაპეზოს წინამძღვრის ნიშის მორთულობაში; ამ ხანაში შესაძლებელი გახდა საერო და საეკლესიო დანიშნულებების ძეგლთა ერთგვაროვანი შემკობა. მაგალითად, ასტრონომიული ტრაქტატი A-65 და უდაბნოს მონასტრის სამარტომეოფელოს ერთ-ერთი სადგომი იდენტური ორნამენტული მოტივითაა გამშვენებული. როგორც წერდა ე. პრიალოვა

искусство постепенно приобретало, хотя и легкий, но все же заметный пряный аромат мусульманского – арабо-персидского востока. Все более и более ощущается его светская направленность и повышающийся декоративизм тому свидетель.”<sup>33</sup> ზოგან ეს ტენდენცია თავს იჩენს წარმოდგენილ პერსონაჟთა ემოციურ გამომსახველობაში, რომლის სიმძაფრეს ჩვენი მკვლევარები, მოგვიანებით, დუქინტოს ხანის მხატვრობაში გამოვლენილ გრძობათა მოჭარბებას თუ უტოლებენ.<sup>34</sup> ასეთია ბერთუბნის ტაძრისა და სატრაპეზოს მოხატულობებში წარმოდგენილი „პორტრეტები” და ა.შ.

ერთი სიტყვით, ამ ხანის ხელოვნება ცხადად გვიჩვენებს განსხვავებულ მსოფლგანცდათა დაახლოებებისა და გაერთიანების ტენდენციას.

თამარის ხანის მხატვრობაში ამგვარი ტენდენციების არსებობაზე დღეს ბევრს ვმსჯელობთ და მათი წარმოშობის საფუძვლებს ვეძიებთ.<sup>35</sup> ეს ძალზე რთული და მრავლისმომცველი საკითხია. ვფიქრობ, ამ ტენდენციათა არსებობის მხოლოდ ერთ-ერთ მიზეზად სახელმწიფოსა და ეკლესიის დაახლოებების დროისათვის დამახასიათებელი პოლიტიკური პროცესები შეიძლება დასახელდეს, პროცესები, რომელიც თამარის მმართველობის ხანაზე გაცილებით უფრო ადრე, ჯერ კიდევ დავით აღმაშენებლის მეფობისას დაიწყო.<sup>36</sup>

---

<sup>32</sup> ვ. ბერიძე, ძველი ქართული ხელოვნება, თბ., 1974, გვ. 61  
<sup>33</sup> Е. Привалова. Некоторые особенности грузинских . გვ. 148  
<sup>34</sup> ა. ელსკაია, დავითგარეჯის მონასტრები, ნათლისმცემელი, ბერთუბანი (მომზადებულია გამოსაცემად); Г. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид Гареджи, 1948, გვ. 66  
<sup>35</sup> ბოლოდროინდელთაგან იხ. მ. დიდებულისე, საერო ტენდენციები თამარის ეპოქის კულტურაში და თანადროული კედლის მხატვრობა, ვ. ბერიძის სახელობის ქართული ხელოვნების საერთაშორისო სიმპოზიუმის მასალები, თბ., 2008, გვ. 54  
<sup>36</sup> ამ კუთხით კვლავაც გადასახეულია დავით აღმაშენებლის დროის ძეგლები. თუმცა სადღეისოდაც უეჭველია, რომ, მაგ., გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსში წარმოდგენილი, სვენიში ძალზე იშვიათი მსოფლიო საეკლესიო კრებების გამოსახულებები იშვამინდელ კავკასიაში მიმდინარე საღვთისმეტყველო დისკუსიების უტყუარი ანარეკლია. ანუ ისტორიული პროცესები, თუნდაც ეკლესიაში მიმდინარე, იმ ხანადაც გაელენას ახდენდა მოხატულობათა შინაარსზე. იხ. Т. Вирсаладзе. Избранные труды, Тб., 2007

დავით IV-ს მიერ მწიგნობართუხუცესისა და ჭყონდიდელის სახელოების გაერთიანება ამ მიმართულებით გადადგმული პირველი თვალსაჩინოდ დასაბ-ახი ნაბიჯი იყო (მას სხვა ამგვარი ხასიათის არაერთი ქმედებაც მოჰყვა. იმის ხსენებაც კი საკმარისია, რომ ჭყონდიდელი, როგორც ჭეშმარიტი ბერი-რაინდი დავითის ღაშქარს წინ მიუძღვოდა და რიგ ბრძოლებს ხელმძღვანელობდა). ამ ნაბიჯს ისტორიკოსები სხვადასხვაგვარად განმარტავენ. ზოგის მოსაზრებით, ამგვარად ეკლესიაზე სახელმწიფოს გავლენის გაზრდის მცდელობას უკონდა ადგილი<sup>17</sup>, სხვათა აზრით კი, ეს იყო არა გავლენის ზრდისაკენ, არამედ კავშირის გამყარებისაკენ მიმართული ქმედება<sup>18</sup> (ეფიქრობ, ეს ასეც იყო). ნებისმიერ შემთხვევაში, ეს იყო სულიერისა და მსოფლიურის ურთიერთდაახლოებისა და ურთიერთზეგავლენის ძალზე ღრმა პროცესი, რომელიც დროთა განმავლობაში გაძლიერდა, გამყარდა და საბოლოოდ, თამარის მეფობისას გასცდა რა ისტორიულ-პოლიტიკურ ასპარეზს, უკვე ხელოვნებაშიც იჩინა თავი.<sup>19</sup>

კვლავაც ვიტყვი, რომ შუა საუკუნეების საქართველო, მეტადრე კი დავითისა და თამარის საქართველო მძლავრ ქრისტიანულ სახელმწიფოს წარმოადგენდა, რომელშიაც განუყოფლად თანაარსებობდა საერო პოლიტიკა და რელიგია. ეს განუყოფელი ერთიანობა აისახა იმ ხანის ქართველთა მსოფლმხედველობაში, მათ ყოფაში, კულტურაში, ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

ეს მოღიანობა შესანიშნავად გამოჩნდა ამ ხანის მოხატულობებშიც, უმეტესად კი, ეფიქრობ, სამეფო მონასტერთა ტაძრების მოხატულობებში, რომელიც სამეფოსკარო გემოვნებისა თუ განწყობათა საუკეთესო გამომხატველი იყო.

---

<sup>17</sup> რ. მეტრეველი, შინაკლასობრივი ბრძოლა ფეოდალურ საქართველოში (XII საუკუნე), თბ., 1977, გვ. 248.

<sup>18</sup> მ. თარხნიშვილი, დამოკიდებულება ეკლესიასა და სახელმწიფოს შორის საქართველოს სამეფოში, წერილები, თბ., 1994.

<sup>19</sup> აღმოსავლური ტენდენციების და მათთან დაკავშირებული საერო მოტივების გამოჩენა ქართულ მხატვრობაში, შესაძლოა ქვეყნის იმჟამინდელ პოლიტიკურ სტატუსსაც უკავშირდებოდეს. ამ ხანისათვის საქართველო მრავალი სხვადასხვა რელიგიისა თუ აღმსარებლობის ხალხებს აერთიანებდა, რაც სახელმწიფოს რელიგიურ ტოლერანტულობას ავალდებულებდა და ეუფხისტყაოსანი ამის საუკეთესო დასტურია. როგორც წერდა ვ. ნოზაძე – „ვერც ერთი რელიგიის წარმომადგენელი ამ რომანში თავისი რწმენის შემლახველ აზრს ვერ შეხედუბოდა. ეუფხისტყაოსანის მსოფლმხედველობა არის ხატი ქართული განათლებული საზოგადოების მსოფლმხედველობისა.“ ის. ვ. ნოზაძე, ეუფხისტყაოსნის ღმრთისმეტყველება, პარიზი, 1963, გვ. 35.

ამ ტოლერანტულობის შედეგია, როგორც ხანს, ისიც, რომ ამ ხანაში შესაძლებელი გახდა არამართლმადიდებელის დიდმოხელედ დანიშვნა. მაგ., მხარგრძელები გვიან გამართლმადიდებლებული სომხურ-გრიგორიანული მრწამსის აღმსარებელნი იყვნენ

## Marine Bulia

### One Iconographic Peculiarity of the Mural Decorations of Queen Tamar's Epoch (Late 12<sup>th</sup> – Early 13<sup>th</sup> cc.)

Widely recognised is O. Demus's statement that while separate iconographic schemes are identical, combining them in the programmes of the mural decorations new artistic and theological unity is created in each individual case. Mural decorations of Queen Tamar's epoch are characterised by the particular significance of the Last Judgement. Although this scene is found in the Georgian mural painting of earlier date (*katholikon* of the 'Udabno' monastery in Gareji, turn of the 10<sup>th</sup> c. to the 11<sup>th</sup> c.; Ateni Sion, 11<sup>th</sup> c.; Bochorma, second half of the 12<sup>th</sup> c.), still on the turn of the 12<sup>th</sup> c. to the 13<sup>th</sup> c., this scene is repeatedly included in the programmes, occupying quite a large place in the interior – a west cross-arm (Ikvi, Betania and Timotesubani), south annex (Vardzia), a narthex (Bertubani); in Kintsvisi its concept is unfolding in the entire mural decoration. However, this theme is especially emphasized in the *katholikon* of the 'Natlismtsemeli' monastery in Gareji.

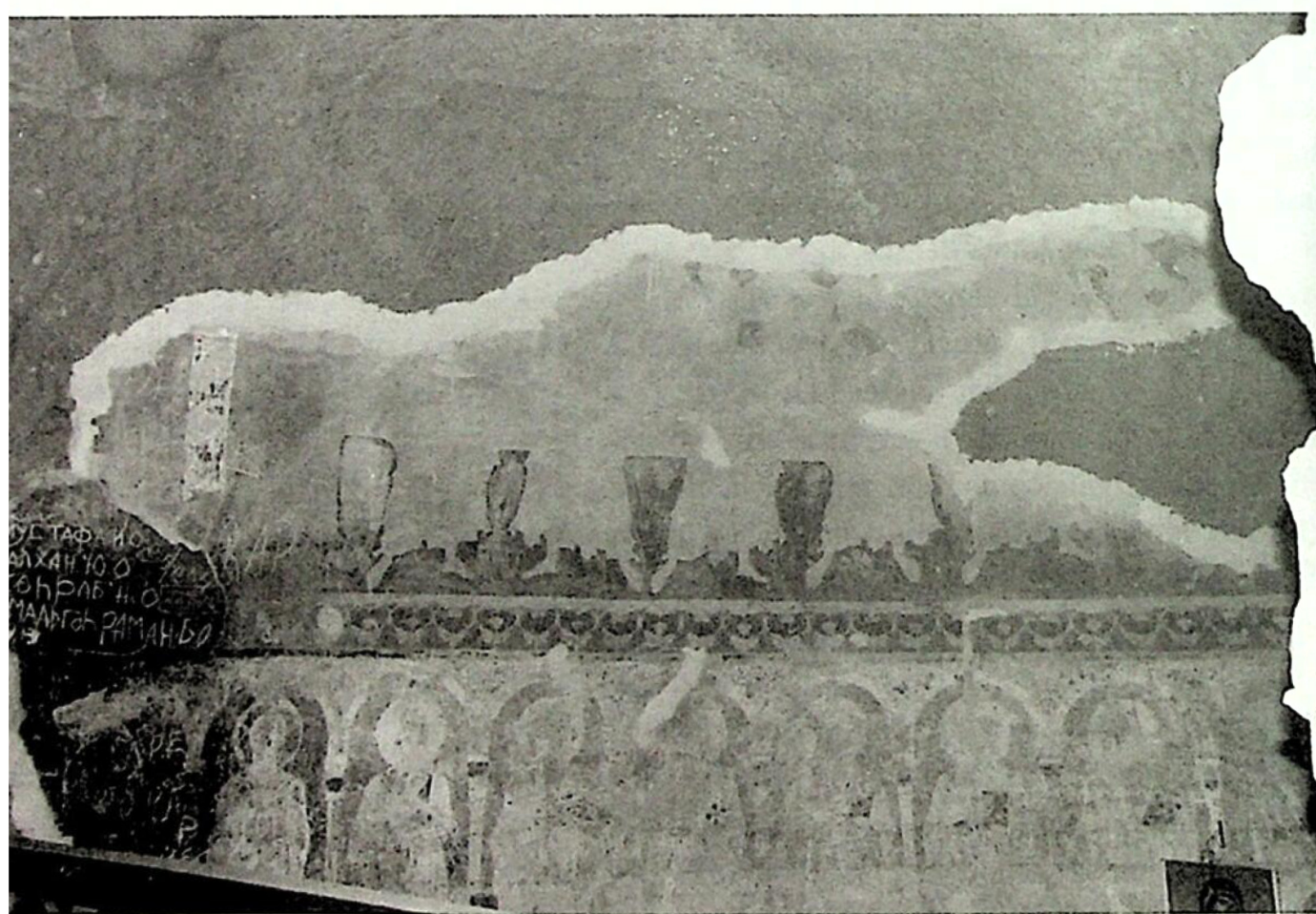
This church was most probably first painted soon after its foundation, in the 11<sup>th</sup> c., but the murals preserved at present in its interior, excluding several ornamental fragments, were executed in 1205 and partially repainted in late 13<sup>th</sup> c. This mural decoration, created when the king George IV Lasha was crowned as a co-ruler, contains especially accentuated sequence of the royal portraits of the Bagrationi dynasty (starting from Bagrat III [†1014] and including Lasha-George and his parents – Queen Tamar and David Soslan) and images of the Biblical ancestors of this royal family, considered as descending from the Prophet David. The Kings, Biblical Forefathers, Holy Hermits and Holy Martyrs, all intercede for the forgiveness of sins with the Lord, Whose Second Coming in Glory is depicted on the ceiling, while its prefiguration – Ascension – occupies the apse conch (Ascension of Christ-Emmanuel in the apse is perceived as its symbolic representation, while the Enthroned Saviour is seen in the Martyrdom of Forty Martyrs of Sebastia; life cycle of St. John the Baptist, Patron Saint of the church, bears the connotations of the concepts of asceticism and martyrdom).

Last Judgement scene in Natlismtsemeli shows closest affinity to the same scene in Vardzia (Martyrdom of Forty Martyrs of Sebastia is directly included in this composition, while the life cycle of the St. Protomartyr Stephen is conceptually identical with that of St. John the Baptist). The church and annex of Vardzia were painted at different periods. Despite this, A. Kldiashvili has argued interrelation of these murals, considering them as components of the homogeneous programme. Conceptual interrelation between these decorations is definitely shown, but this seems to be preconditioned by the universality of the Last Judgement concept, since, when analysed separately, these two show different 'spirit' (the church murals are completed by the Harrowing of Hell containing Apocalyptic motifs). If in the naos, Glory of the Incarnate Lord is predominant, in the annex, the Judgement scenes are first caught by the eye and only afterwards – The Paradise – Salvation gained through the intercession of the Martyrs; the latter draws Natlismtsemeli and Vardzia annex murals particularly close.

Increase of the eschatological "mood" can be explained neither by the expectation of the end of the world (as in the 10<sup>th</sup> or second half of the 13<sup>th</sup> c.), or the general hardship of the country – on the contrary, reign of the Queen Tamar is an epoch of unprecedented welfare. It seems likely that these royal monasteries reflect personal inclinations of Queen Tamar, her desire to prove legitimacy of her family and her concern and repentance for the death of Prince Demna, legitimate Crown prince, killed by her father, King George III. Such an "individualisation" of the programme, as well as increased decorativeness (including introduction of the Islamic-Oriental motifs) reveals a tendency towards certain secularisation in this epoch, marked with the inseparable unity of the secular and the religious.



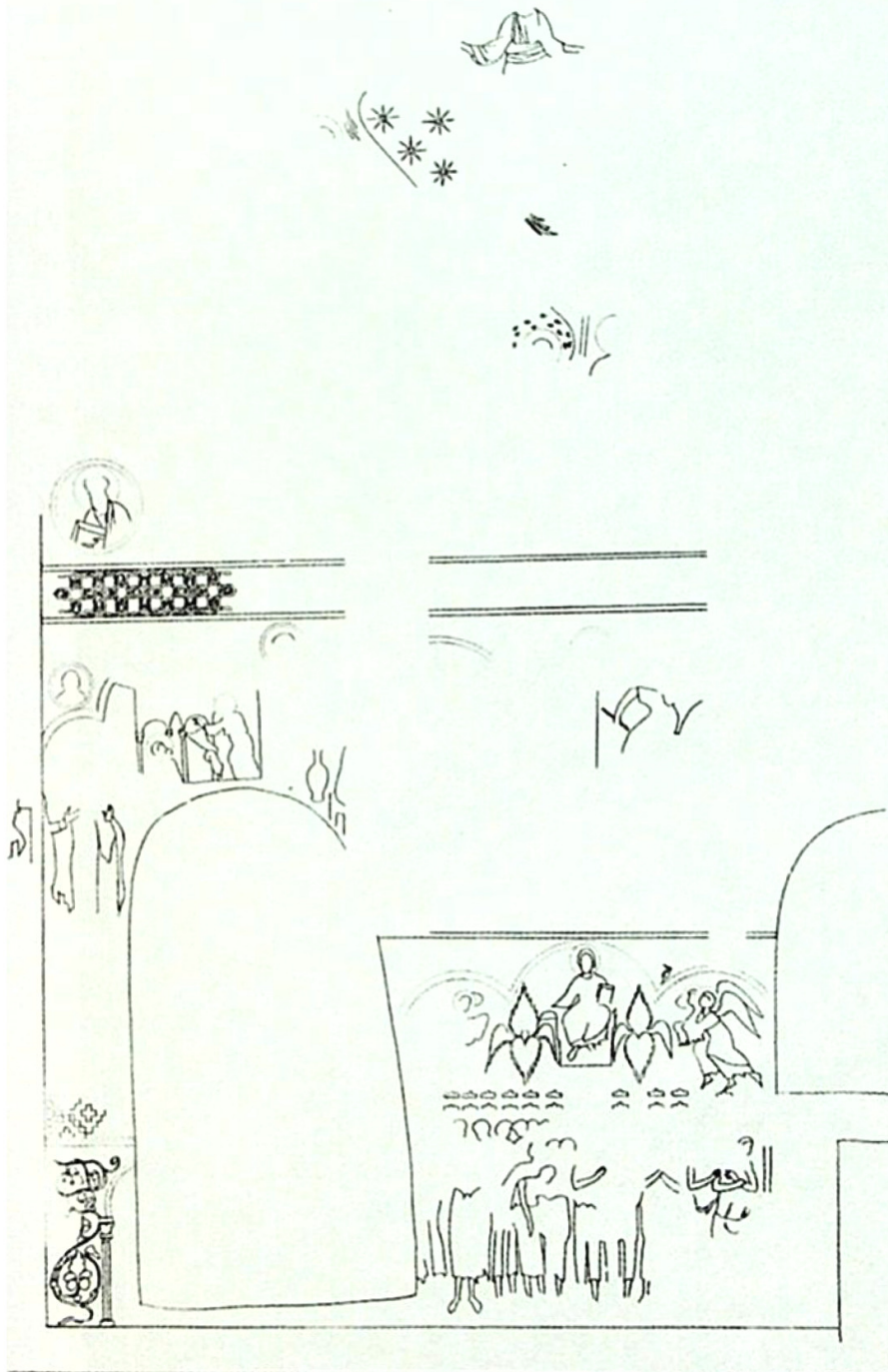
1. ნათლისმცემლის მონასტრის საკრებულო ტაძარი



2. საკუროსხევის მოხატულობა



3. ჩრდილო-დასავლეთი მხარე – მეფეთა გამოსახულებები



4. სამხრეთი კედლისა და ჭერის მოხატულობა (სქემა)



5. ორმოცი სებასტიელი მოწამე (ნ. კუპრაშვილის ფოტო)