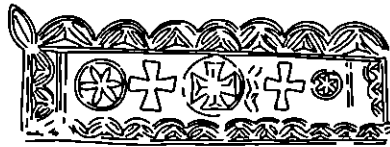


ზაზა სხირტლაძე

**ადრეული შუა საუკუნეების
ქართული კედლის მხატვრობა**

თელავანის ჯვარაკათოსანო



თბილისი

2008

წიგნი დაბეჭდა საქველმოქმედო ფონდ ცისკარის ფინანსური მხარდაჭერით
The book was published with the financial support of *Tsiskari Charity Foundation*

პირველი გამოცემა
საქართველოს საპატრიარქოს
საეკლესიო ხელოვნების აკადემიის ცენტრი
2008

სააეტორო უფლებები დაცულია
ამ გამოცემის არც ერთი ნაწილი არანაირი ფორმითა და საშუალებით, იქნება ეს ელექტრონული
თუ მექანიკური, მათ შორის ფოტოპირის გადაღებით და მაგნიტურ მოწყობილობაზე ჩაწერით,
არ შეიძლება გამოყენებულ ან გადაცემულ იქნას სააეტორო უფლებების მფლობელის წინასწარი
წერილობითი ნებართვის გარეშე

დაკამპდონება გიორგი ბაგრატიონი

First published in 2007
by
*Christian Art Studies Centre
of Georgian Patriarchate*

All rights reserved
No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means
electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission
of the publisher

Layout by Giorgi Bagiatoni

© ზ. სხირტლადე 2008
© Z. Skhirtladze 2008

ISBN 978-9941-404-34-4

სარჩევი

ილუსტრაციების სია	vii
შემაჯავებელი	xix
შესავალი	1
თავი I	
მოხატულობის პირველი ფენის ფრაგმენტები თელოვანის ეკლესიაში	11
თავი II	
ძღვეის ვეარის ნიშნით: თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი დეკორის იკონოგრაფიული პროგრამა	25
თავი III	
თელოვანის ეკლესიის მოხატულობის პირველი ფენა და VIII-IX სს. ქართული კედლის მხატვრობა	125
თავი IV	
თელოვანის ეკლესიის მოხატულობის მეორე ფენა	175
თავი V	
მასალები თელოვანის ისტორიისათვის	191
დასკვნა	227
შენიშვნები	235
რეზიუმე	304
ბიბლიოგრაფია	331

0ლუსტრაციების სია

ა. შერადი ტაბულები

- I 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. საერთო ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან.
- II 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. საერთო ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.
2. თელოვანის ჯვარპატეოსანი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.
- III 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კარის თალი.
2. თელოვანის ჯვარპატეოსანი. სამხრეთი მკლავის სარკმელი.
3. თელოვანის ჯვარპატეოსანი. აყვავებული ჯვრის რელიეფური გამოსახულება სამხრეთი კარის თალის თავსართის საყრდენ კაპიტელზე.
- IV. 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. ინტერიერი. გუმბათის საერთო ხედი.
2. რელიეფური კომპოზიცია დასავლეთი კარის ჩრდილოეთ წირთხლზე.
- V. 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. დასავლეთი კარის ტიშანი.
2. თელოვანის ჯვარპატეოსანი. რელიეფური კომპოზიცია დასავლეთი კარის ბალაქარზე.
- VI 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. საკურთხეველის საერთო ხედი.
- VII 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთი ნახევრის მოსატელობა.
2. თელოვანის ჯვარპატეოსანი. მსატეობა საკურთხეველის აფსიდის ჩრდილოეთ ნახევარზე.
- VIII 1 თელოვანის ჯვარპატეოსანი. მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება საკურთხეველის სარკმლის ზემოთ.

2. წმ. პეტრე და წმ. ანდრია მოციქულთა ფიგურები საკურთხეველის აფსიდის სამხრეთ ნახევარზე.
- IX. 1 თელოვანის ვეარპატიოსანი. წმ. პავლე მოციქული. დეტალი
2 თელოვანის ვეარპატიოსანი. წმ. ბართლომე მოციქული. დეტალი.
3 თელოვანის ვეარპატიოსანი. წმ. ანდრია მოციქული. დეტალი.
- X. 1 თელოვანის ვეარპატიოსანი. ორნამენტული ზოლი საკურთხეველის კონქის შიდა პირზე.
2 თელოვანის ვეარპატიოსანი. კომპოზიციის ფრაგმენტები და წმინდა მეომრის ფიგურა დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე და მასთან მიმდებარე პილასტრზე.
3 წმ. გიორგის გამოსახულების ფრაგმენტი დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ პილასტრზე.
- XI 1 ქემურტის წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის თავდაპირველი მოხატულობის ფრაგმენტები.
2 არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელის მოხატულობა.
- XII 1 გარეჯის მრავალმთის წმ. დოდოს მონასტრის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობა.
2 საბერეები. №5 ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობა. დეტალი.
- XIII 1 საბერეები. №7 ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობა. დეტალი.
2 საბერეები. №7 ეკლესია. ვეარცმის კომპოზიციის ნაწილი ჩრდილოეთი მკლავის თაღის დასავლეთ ქანობზე.
- XIV. 1 საბერეები. №8 ეკლესიის სამხრეთი ეკედერი. ღმრთისმშობლის ხარების სცენა კამარის აღმოსავლეთ ქანობზე. გაბრიელ მთავარანგელოზის ფიგურა.
2 უდაბნოს მონასტერი. მთავარი ეკლესიის სადიაკენის საკურთხეველის მოხატულობა.
- XV. 1 ნესეუნი. მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობა. დეტალი.
2 ნესეუნი. მაცხოვრის ეკლესია. წინასწარმეტყველთა გამოსახულებების რიგი საკურთხეველის კონქის შიდა პირზე. დეტალი.
3 სვიფი. წმ. გიორგის ეკლესია. წმინდანთა გამოსახულებები სამხრეთი კედლის დასავლეთ ნახევარზე.
- XVI 1 ლალამი. ქვედა ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობა. დეტალი.
2 ჩვაბიანი. მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხეველის სამხრეთი ნახევრის მოხატულობა.

ბ. სპრათმები ტმქსტმ

- 1 თელოვანის ჯვარაპატიოსანი. საერთო ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან.
- 2 თელოვანის ჯვარაპატიოსანი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.
- 3 თელოვანის ჯვარაპატიოსანი. გუმბათის ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან.
- 4 თელოვანის ჯვარაპატიოსანი. ეკლესიის გეგმა.
- 5 თელოვანის ჯვარაპატიოსანი. საკურთხევის სარკმლის რელიეფური თავსართი.
- 6 თელოვანის ჯვარაპატიოსანი. დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კარი, ამოქოლილი გვიან შუა საუკუნეებში.
- 7 თელოვანის ჯვარაპატიოსანის საკურთხევის თავდაპირველი მოხატულობის ფრაგმენტები. ტ. შვეიაკოვას ჩანახატი (1964 წ.).
- 8 თელოვანის ჯვარაპატიოსანი. ჳრილი აღმოსავლეთით.
- 9 თავდაპირველი მოხატულობის ფრაგმენტები საკურთხევის კონქში. სქემა.
- 10 კონქის მოხატულობა. ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია.
- 11 თავდაპირველი მოხატულობა საკურთხევის აფსიდში. სქემა.
- 12 აფსიდის მოხატულობა. ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია.
- 13 მაცხოვრის ხელთუქმნილი ხატი და მოციქულთა ფიგურები საკურთხევის აფსიდის შუა მონაკვეთზე. სქემა.
- 14 წმ. ანდრია მოციქულის გამოსახულება და მხატვრის წარწერა. სქემა.
- 15 გოლგოთის ჯვრის გამოსახულება საკურთხევის აფსიდის სამხრეთ ნახევარზე. სქემა და რეკონსტრუქცია.
- 16 გოლგოთის ჯვრის გამოსახულება საკურთხევის აფსიდის ჩრდილოეთ ნახევარზე. სქემა და რეკონსტრუქცია.
- 17 წრომის ტაძარი. საკურთხევის კომპოზიცია. ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია.
- 18 გარეუვის მრავალმთის წმ. დოდოს მონასტერი. გუმბათოანი ეკლესია. საკონქო კომპოზიციის სქემა.
- 19 ჩეპიანი მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხევის კონქის მოხატულობის სქემა (ტ. შვეიაკოვას მიხედვით).
- 20 ადრექრისტიანული სარკოფაგები რავენადან მაცხოვრისა და ორი მოციქულის რელიეფური გამოსახულებებით (ფ. დანსმანის მიხედვით).

21. რავენა. ადრექრისტიანილი სარკოფაგები მაცხოვრისა და მოციქულთა გამოსახულებებით (ფ. დაიხმანის მიხედვით).
22. რომი. სან ანდრეა ინ კანტაბარბარა. საკურთხეველის მოზაიკა. ჩანახატი (კ. იმის მიხედვით).
23. რომი. ადრექრისტიანული სარკოფაგების რელიეფური მორთულობა მაცხოვრისა და მოციქულთა გამოსახულებებით.
24. წვირში. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა.
25. ცალდაში. მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა.
26. თანლილი. მთავარანგელოზთა ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა.
27. ხე. წმ. ბარბარეს ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა (ი. ყიფშიძის მიხედვით).
28. სინასისი. წმ. მოციქულთა ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა (გ. დე ვერფანიონის მიხედვით).
29. მაცხვარიში. მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა (თ. ვირსალაძის მიხედვით).
30. ფავნისი. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა (ე. პრევალოვას მიხედვით).
31. ანჩის მაცხოვრის სატი. დეტალი (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
32. ანჩის მაცხოვრის სატი.
33. ანჩის მაცხოვრის სატი. სქემა (შ. ამირანაშვილის მიხედვით).
34. თბილისი. ანჩისსატის ეკლესია (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
35. ალავერდის ოთხთავი (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, A-484). მაცხოვრის ხელოვნული სატი (მარცხნივ); მაცხოვრის მიერ მღვწე აბგარისადმი ეპისტოლეს წარგზავნა (მარჯვნივ).
36. გელათის ოთხთავი (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Q-908). მალეშრბოლი ქრისტესთან; მანდილიონის წარგზავნა.
37. მონცა. ამბულა XV (ა. გრაბარის მიხედვით).
38. მონცა. ამბულა X (ა. გრაბარის მიხედვით).
39. ბობიო. ამბულა VI. დეტალი (ა. გრაბარის მიხედვით).

40. რომი. სან ვივიანის ინ ლატერანო. სანათლაგი. საკურთხეველის კონქის მოზაიკა.
41. რავენა. სან ვიტალე. საკურთხეველის სატროუმფო თაღის მოზაიკა (ფ. დაიხმანის მიხედვით).
42. ბუფონი. VII კაპელის ფრესკა (მ. ზიბაგის მიხედვით).
43. სანდისის სტელა. კაპიტელი.
44. გარეჯა. წმ. დოდოს მონასტერი. მცირე გუმბათიანი ეკლესიის საკურთხეველის ფრესკა. დეტალი.
45. ფსალმუნნი. მოსკოვის ისტორიული მუზეუმი, გრ. 129, ფ. 67r (ფსალმ. LXVIII:2) (მ. შეპკინას მიხედვით).
46. ფსალმუნნი. მოსკოვის ისტორიული მუზეუმი, გრ. 129, ფ. 48v (ფსალმ. XLI:1) (მ. შეპკინას მიხედვით).
47. ფსალმუნნი. ათონის პანტოკრატორის მონასტერი, cod. 61, ფ. 119v (ფსალმ. LXXXV:9) (ს. დერ ნერსესიანის მიხედვით).
48. ფსალმუნნი. ათონის პანტოკრატორის მონასტერი, cod. 61, ფ. 128r (ფსალმ. LXXXIX:1) (ს. დერ ნერსესიანის მიხედვით).
49. ფსალმუნნი. პარიზი. ნაციონალური ბიბლიოთეკა, გრ. 20, ფ. 3v (ფსალმ. XCIV:7) (ს. დერ ნერსესიანის მიხედვით).
50. რავენა. მთავარეპისკოპოსის კაპელა. კამარის მოზაიკა (ფ. დაიხმანის მიხედვით).
51. რავენა. მთავარეპისკოპოსის კაპელა. კამარის მოზაიკა. დეტალი. სქემა (ფ. დაიხმანის მიხედვით).
52. ლაგუდერა. მაცხოვრის ეკლესია. დასავლეთი კედლის ფრესკა. კერამიონი.
53. ვატიკანი. Cod. Ross. Gr. 251. მანდილიონი და კერამიონი (პ. კესლერის მიხედვით).
54. მირიოჯი. მაცხოვრის ფერისცვალების ეკლესია. კერამიონი (ქ. ხაჯიძის ფოტო).
55. გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. სატრაპეზო. წინამძღვრის ნიშის მოხატულობა (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
56. ადიში. მაცხოვრის ეკლესია. სამხრეთი კედლის მოხატულობის სქემა.
57. ვარძია. ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია. სამხრეთი კარის ტიშპანის

- ფრესკა (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
58. უბისა. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობა (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
59. დაუღწევე ქილისე. საკურთხეველის დეკორი (ნ. ტიერის ფოტო).
60. კარაჩაორენი. ანიკონური დეკორი. დეტალები (კ. ჟოლიველევის ფოტოები).
61. სინასოსი. წმ. ბასილის ეკლესია. ჭერისა და საკურთხეველის მოხატულობა (ნ. ტიერის ფოტო).
62. სინასოსის წმ. ბასილის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობა (ნ. ტეტერიატნიკოვას მიხედვით).
63. სინასოსის წმ. ბასილის ეკლესია. საკურთხეველის კონქის მოხატულობა. სამი ჯვრის გამოსახულება ბიბლიურ მამამთავართა აღმნიშვნელი წარწერებით. სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
64. სინასოსი. წმ. ბასილის ეკლესია. ჭერისა და დასავლეთი კედლის მოხატულობა (ნ. ტეტერიატნიკოვას მიხედვით).
65. სინასოსი. წმ. ბასილის ეკლესია. აყვავებული ჯვრის გამოსახულება სამხრეთ კედელზე. სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
66. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძარი. აღმოსავლეთი ფასადი. რ. ვან ნაისის ნახაზი (დუმბარტონ ოქსის კეთილი ნებით).
67. კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძარი. საკურთხეველის დასავლეთი ნაწილის დეკორი. რ. ვან ნაისის ნახაზი (დუმბარტონ ოქსის კეთილი ნებით).
68. ზელვე. №4 ეკლესია. ხედი აღმოსავლეთით (ნ. ტიერის მიხედვით).
69. ზელვე. №4 ეკლესია. საკურთხეველი (ნ. ტიერის მიხედვით).
70. ზელვე. №4 ეკლესია. ანიკონური დეკორი. დეტალი. სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
71. ატენის სიონი. ჭრილი აღმოსავლეთით. ანიკონური დეკორის სქემა.
72. ატენის სიონი. აყვავებული ჯვრის გამოსახულებები.
73. ერწოს სიონი. ჭრილი აღმოსავლეთით. ანიკონური დეკორის სქემა.
74. ჩაფუშინი. წმ. სტეფანეს ეკლესია. საკურთხეველის კონქის მოხატულობის სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
75. საბერეები. №7 ეკლესია. გუმბათის საერთო ხედი.

76. რომი. სანტა პედენციანა. საკურთხეველის კონქის მოზაიკა (ფ. ვინკელმანის და გ. გომოლკას მიხედვით).
77. მურანოს, ემზადინისა და წმ. ლუპისინის დიპტიქონები (დ. ტალმოტ რაისის, ი. კრისტის და ვ. ბეკვიტის მიხედვით).
78. ემზადინის სახარების მინიატურა (ლ. დურნოვის მიხედვით).
79. ზინდანონუ. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
80. ლორში. ბიბლიის ყდა (ი. კრისტის მიხედვით).
81. ორესტესის საკონსულო დიპტიქონი (ვ. ფოლბახის მიხედვით).
82. იმპერატორ არკადიუსის სვეტი კონსტანტინოპოლში. ბაზისის რელიეფური შემკულობა. ჩანახატი (ი. კრისტის მიხედვით).
83. იმპერატორ თეოდოსიუსის სვეტი კონსტანტინოპოლში. ჩანახატი (ბ. დე მონტესკო-ფესენსაკის მიხედვით).
84. ანჰარდის რელიეფაროში. ჩანახატი (ი. ენგემანის მიხედვით).
85. რომი. წმ. სამინას ეკლესიის კარის რელიეფი.
86. ვეარცმა. რაბულას სახარების მინიატურა. ფლორენცია. ბიბლიოთეკა ლაურენცინა (ვ. ბეკვიტის მიხედვით)
87. ორთაპისარი. წმ. ნიკტა მესვეტის ეკლესია. კამარისა და საკურთხეველის სატროუმფო თაღის საერთო ხედი (ნ. ტიერის მიხედვით).
88. კიზილ ჩუკური. წმ. იოაკიმეს და ანას სამლოცველოს მოხატულობის სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
89. გულუ დერე №5 ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
90. გულუ დერე №3 ეკლესია ჭერის რელიეფური დეკორი (ნ. ტიერის ფოტო).
91. ჰაჩლი ქილისე. ეკლესიის ინტერიერი (ნ. ტიერის ფოტო).
92. სამწვერისი. გუმბათის საერთო ხედი.
93. ატენის სიონი. რელიეფური ვეარი გუმბათში (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
94. ვეარმახატი. წმ. როფსიმეს ეკლესია. ინტერიერი.
95. თელოვანის ვეარაპტიოსანი. დასავლეთი კარის ზღუდარი. სქემა (ვ. ცინცადის მიხედვით).

96. თელოვანის ვეარაპტიოსანი. რელიეფური კომპოზიცია დასავლეთი კარის ჩრდილოეთ წირთხლზე. სქემა (ნ. ალადაშვილის მიხედვით).
97. წრომის ტაძარი. სამხრეთი მკლავის ფრონტონი.
98. წრომის ტაძარი. თავდაპირველი ლავგარდანი. დეტალი.
99. წრომი. სამხრეთი კარის ტიმპანი.
100. წრომი. პალმეტის მოტივი სამხრეთი კარის წირთხლზე.
101. წრომი. პალმეტის მოტივი დასავლეთი კარის წირთხლზე.
102. წრომი. ორნამენტული მოტივი ჩრდილოეთი კარის წირთხლზე.
103. წრომი. დასავლეთი კარის ტიმპანი.
104. ატენის სიონი. მინაწერი ლექსები სამხრეთ აფსიდში. სქემა (გ. აბრამიშვილის და ზ. ალექსიძის მიხედვით).
105. ატენის სიონი. წმ. ეესტათეს ნადირობის სცენა დასავლეთ ფასადზე (სელოენების ძველთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
106. ატენის სიონი. ირმები წყაროსთან. ჩრდილოეთი კარის ტიმპანის რელიეფი.
107. ატენის სიონი. სენმურვის რელიეფური გამოსახულება დასავლეთ ფასადზე.
108. ქსნის არმაზი. წმ. გიორგის ეკლესია. კანკელის მოხატულობა.
109. ქსნის არმაზი. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის სარკმლის მორთულობა. სქემა (გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით).
110. ქსნის არმაზი. წმ. გიორგის ეკლესია. სამხრეთი სარკმლის თავსართი. სქემა (გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით).
111. თხოთის მთა. წმ. ნინოს ეკლესია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთოდან.
112. თხოთის მთა. წმ. ნინოს ეკლესია. საკურთხეველის სარკმლის თავსართი.
113. მცხეთის ვეარი. სამხრეთი კარის ტიმპანის რელიეფი. ვერის ამალღება.
114. იშმანი. გუმბათის მოხატულობა. ვერის ამალღება. სქემა.
115. გარეჯის მრავალმთის უდაბნოს მონასტერი. მთავარი ეკლესიის სადიაკნოსის მოხატულობა. ვერის ამალღება.
116. ვარძია. მთავარი ტაძრის კარიბჭე. ვერის ამალღება.
117. ნიკორწმინდა. გუმბათის მოხატულობა. ვერის ამალღება. სქემა.
118. გარეჯის მრავალმთის ბურთუბნის მონასტერი. მთავარი ეკლესიის კამარის მოხატულობა. ვერის ამალღება. სქემა.

119. ზონკარი. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველისწინა ჯვარი.
120. საკურთხეველისწინა ჯვარი მესტიიდან (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
121. საკურთხეველისწინა ჯვარი სადგერიდან (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
122. წვრილი. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის საერთო ხედი (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
123. ლაგურკა. წმ. კირიკესა და ივლიტას ეკლესია. ინტერიერის საერთო ხედი (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
124. მცხეთის ჯვარი. ინტერიერი.
125. გარეჯის მრავალმთა. თეთრი უდაბნოს გამოქვაბული კომპლექსი. ეკლესიის შემორჩენილი ნაწილის საერთო ხედი.
126. თეთრი უდაბნო. საკურთხეველის კონქის მოხატულობა.
127. რესაფა. მარ. გაბრიელის მონასტერი. მთავარი ეკლესიის საშრეთ-აღმოსავლეთი სამლოცველოს საკურთხეველის კონქის მოზაიკა (თ. ულბურტის მიხედვით).
128. სინას მთა. წმ. ეკატერინეს მონასტერი. გალანის ჩრდილოეთი კედლის სამლოცველოს საკურთხეველის ანიკონური დეკორი.
129. იკარია. წმ. პავლეს ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობის სქემა (დ. პალასის მიხედვით).
130. ჩაუუმინი. წმ. სტეფანეს ეკლესია. საკურთხეველის კონქის კომპოზიციის სქემა (ნ. ტიერის მიხედვით).
131. ნოლა. საკონქო კომპოზიციის სავარაუდო რეკონსტრუქცია ფ. ვიკოფის მიხედვით.
132. ფუნდი. საკურთხეველის კონქის კომპოზიციის სავარაუდო რეკონსტრუქცია ი. ენგემანის მიხედვით.
133. რავენა. სან აპოლინარე ინ კლასე. საკურთხეველის საერთო ხედი (ფ. დაისმანის მიხედვით).
134. თელოვანისა და მისი შემოგარენის სიტუაციური რუკა.
135. გარეჯის მრავალმთა. წამებულის მონასტერი. მცირე დარბაზული ეკლესია კომპლექსის აღმოსავლეთ ნაწილში. საკურთხეველის მოხატულობა.
136. ჩუბიანი. მაცხოვრის ეკლესია. ჭრილი აღმოსავლეთით.

137. გარეჯის მრავალმთა. საბერეების გამოქვაბული კომპლექსი. №7 ეკლესიის მოხატულობა. გუმბათის სედი.
138. გარეჯის მრავალმთა. უდაბნოს მონასტერი. მთავარი ეკლესიის მოხატულობა. სედი ჩრდილო-დასავლეთით.
139. გარეჯის მრავალმთა. საბერეების გამოქვაბული კომპლექსი. №5 ეკლესიის საკურთხევის მოხატულობა.
140. ნესგუნი. მედალიონების რიგი მამამთავართა და წინასწარმეტყველთა გამოსახულებებით კონქის თაღის შიდა პირზე სქემა (ვ. გუგუელიანის ნახაზი).
141. წირქოლი. წმ. გიორგის ეკლესია. სედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.
142. ნესგუნი. მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხევის მოხატულობა. დეტალი.
143. თელოვანის ვეარაპტიოსანი. წმ. ბართლომეს გამოსახულება. სქემა.
144. თელოვანის ვეარაპტიოსანი. ხელის გამოსახულება.
145. თელოვანის ვეარაპტიოსანი. ორნამენტული ზოლი კონქის თაღის შიდა პირზე სქემა.
146. თელოვანის ვეარაპტიოსანი. საკურთხევის კონქის კომპოზიციის ქვემოდან შემოშასაღვრაი ორნამენტული ზოლი. სქემა.
147. გარეჯის მრავალმთა. საბერეები. №7 ეკლესია. ორნამენტული მოტივები (ტ. შვეიაკოვას მიხედვით).
148. ოპიზა. საქტიტორი რელიეფი აშოტ კურაპალატის გამოსახულებით.
149. მაცხოვრის ფერისცვალების ჭედური ხატი ზარზმიდან (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).
150. ჭედური ფორფიტები საღოლაშენიდან.
151. წყაროსთავის ოთხთავი. მინიატურა წმ. მათე და წმ. მარკოზ მასარებლებ-ის გამოსახულებებით.
152. ოშკი. საღიაკენე. ოთხხატედის გამოსახულება საკურთხევის კონქის ჩრდილოეთ ქანობზე.
153. ქემურტი. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხევის თავდაპირველი მოხატუ-ლობის ფრაგმენტები. სქემები.
154. გველდესი. კანკელის ფრაგმენტები.
155. ხე. წმ. ბარბარეს ეკლესია. კანკელის მოხატულობა. დეტალი.
156. ბუგეული. ღმრთისმშობლის ეკლესია. კამარის სამხრეთი ქანობის მოხატუ-

ლობა ღმრთისმშობლის ხარება (ხელოვნების ძეგლთა ფოტოფიქსაციის ლაბორატორიის ფოტო).

157. თელოვანის უვარაპტიოსანი წმინდა მეომრის ფიგურის ფრაგმენტები საკურთხეველის ზემის სამხრეთ პილასტრზე. სქემა.
158. თელოვანის უვარაპტიოსანი წმინდა მეომრის ფიგურა დასავლეთი მკლავის სამხრეთ პილასტრზე. სქემა.
159. თელოვანის უვარაპტიოსანი წმ. გიორგის ფიგურის ფრაგმენტი დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ პილასტრზე. სქემა.
160. მრავალძალი. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის სარკმლის რელიეფური მოჩარჩობა. ნახაზი.
161. ხიზონისი. ჭედური ხატი ორი წმინდა მხედრის გამოსახულებით. დიოკლეტიანეს მლახურელი წმ. გიორგი.
162. ლაღამი. ქვედა ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობა. წმინდა მეომრები და წმ. ბარბარე.
163. მრავალძალი. ჭედური ხატის ფირფიტები წმინდა მეომართა გამოსახულებით.
164. ჩხარეში. სამკარედი ხატი.
165. ჩუკული. სამკარედი ხატი.
166. თელოვანის უვარაპტიოსანი. კომპოზიციის ფრაგმენტები დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე. სქემა.
167. ფია. საკურთხეველის კონქის მოხატულობა. მაცხოვრის გამოსახულება. სქემა (ტ. შვითაიას მისხედვით).

შემოკლება

ლხ	ლიტერატურა და ხელოვნება
მაცნე (იაეხს)	საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ისტორიის არქეოლოგიის, ეთნოგრაფიისა და ხელოვნების ისტორიის სერია
მაცნე (ელს)	საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მაცნე, ენისა და ლიტერატურის სერია
მსკი	მასალები საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის
სიგკ	საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული
სმ	საისტორიო მოამბე
სმამ	საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე
სეა	საქართველოს ეროვნული არქივი
სხ	საბჭოთა ხელოვნება
ხეც	ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი
ქმ	ქველის მეგობარი

AG	<i>Ars Georgica</i>
AnatSt	<i>Anatolian Studies</i>
ArtB	<i>Art Bulletin</i>
BK	<i>Bedi Kartlisa. Revue de Kartvelologie</i>
Byz	<i>Byzantion</i>
BSI	<i>Byzantinoslavica</i>
ByzF	<i>Byzantinische Forschungen</i>

BZ	<i>Byzantinische Zeitschrift</i>
CahArch	<i>Cahiers Archéologiques</i>
CSCO	<i>Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium</i>
DOP	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
DOS	<i>Dumbarton Oaks Studies</i>
JbAC	<i>Jahrbuch für Antike und Christentum</i>
JSav	<i>Journal des Savants</i>
JÖB	<i>Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik</i>
OC	<i>Oriens Christianus</i>
PG	<i>Patrologiae Cursus Completus. Series Graeca, ed. J.-P. Migne</i>
PL	<i>Patrologiae Cursus Completus. Series Latina, ed. J.-P. Migne</i>
REGC	<i>Revue des études Géorgiennes et Caucasiennes</i>
RQ	<i>Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte</i>
RSBS	<i>Rivista di Studi Bizantini e Slavi</i>
ВизВрем	<i>Византийский Временник</i>
МАК	<i>Материалы по Археологии Кавказа</i>
ИИЯИМК	<i>Известия Института Языка и Материальной Культуры</i>

შესავალი

ეპოქა, რომელიც ჩვენში ტრადიციულად ადრეული შუა საუკუნეების სახელით არის ცნობილი, შეაფიქრებლად გამოიჩინა არამარტო თავისი ხანგრძლივობით, არამედ სწორეპოგარე მასშტაბების მქონე, ურთიერთს განუყოფელად გადაჯაჭვული მოვლენების სიმრავლითაც. მართლაც, საქართველოს ისტორიის მრავალასწლოვან გზაზე ძნელად თუ შეიძლება გამოჩეულიყო სხვა ისეთი პერიოდი, რომელიც ამდენად იქნებოდა დატვირთული ეროვნული კულტურის განვითარებისათვის არსებითი მნიშვნელობით ნიშანდებული ძვრებით.

ყოველივე ამის სათავეები, ცხადია, ქრისტიანობის შემოსვლასა და მის ოფიციალურ სარწმუნოებად აღიარებასთანაა დაკავშირებული. არსებითი მნიშვნელობის ტექსტობა, რომელსაც სათავე ვერ კიდევ ჩვენი წელთაღრიცხვის დასაწყისში დაედო, IV საუკუნიდან მოკიდებული სრულიად ახალი მოგზა მონიშნა ქვეყნის სულიერი განვითარების გზაზე. ქართული ქრისტიანული სახელმწიფოს ჩამოყალიბების კვალად არსობრივად შეიცვალა ათასწლოვანი ძირების მქონე ეროვნული მხატვრული კულტურის უმთავრესი ნიშნულები.

ქვეყანაში მომხდარი ცვლილებები, ბუნებრივია, მხატვრულ შემოქმედებაშიც სრული მკაფიოებით აღიბეჭდა. ფორმათგანცდის ძველი, ათასწლეულების სიღრმეიდან მომავალი ფესვების შენარჩუნების პირობებში, ქრისტიანობის განვრცობა-დაშეღრმების კვალად, საუკუნეები დასჭირდა იმ საზოგადო მხატვრული ენის საბოლოო სრულქმნას, რომელიც შედმიწევნით განაცხადებდა მართლმადიდებელი აღმსარებლობის არსს. სახვითი ხელოვნების იმ ძეგლებისათვის, რომლებიც ამ ასწლეულების მანძილზე, IV საუკუნიდან მოკიდებული ვიდრე X საუკუნის ჩათვლით, იქმნებოდა, ნიშანდობლივი ჩანს ერთი უმთავრესი საზოგადო ტენდენცია – სწრაფვა საერთოქრისტიანული ფასეულობებისადმი შეძლებისდაგვარად სრული მისადაგებისაკენ და, იმავდროულად, მუდმივი თანაზარობა ადგილობრივ წანამძღვრებთან. ყოველივე ამის შედეგია ის მხატვრული ტრადიცია, რომელიც ფაქტობრივად ყოველთვის გამოიჩინა თვითმყოფადობითა და, სოგ შემსხვევაში, ორიგინალურობითაც კი.

ამ ხანგრძლივ, არაერთმნიშვნელოვან პროცესს სახვითი ხელოვნების სხვა დარგთა გვერდით კარგად გაედევნება თვალის მონუმენტური ფერწერის საფუძველზე: ხატმეზრძიოლეობის არარსებობის წყალობით იგი ხომ მხატვრული შემოქმედების ერთ-ერთი

იმ სვეროთაგანია, რომელთა მისედვითაც შეიძლება მსჯელობა ჩვენში ქრისტიანული სახვითი ტრადიციის თანდათანობით ჩამოყალიბების პროცესის თაობაზე.

დასახლებული ეპოქის მონატულობათა რიცხვი საკმაოდ დიდია – მათი რაოდენობა სამ ათეულს აღწევს, ამასთან უმეტესობა VIII-X სს. ფარგლებში ექცევა ამ ძველთა საგრძნობი ნაწილი ჟამთაგვლისას დიდად დაზიანდა და ჩვენამდე ძირითადად ფრაგმენტების სახითაა მოაღწია. მოუხედავად ამისა, ისიც კი, რაც უძველესი ქართული მოზაიკებისა და ფრესკებისაგან შემოგვრჩა, უაღრესად მეტყველია ისტორიული თუ მხატვრული თვალსაზრისით – ყოველ მათგანს სხვადასხვა კუთხით აღუბეჭდავს ადრეული შუა საუკუნეების ამა თუ იმ ეტაპისათვის გამჟღავნებული ტენდენციები და შესაბამისად, ცალკეული ასპექტები განვითარების იმ გეზისა, რომელიც თანამიმდევრულობით იყო გამოჩნეული.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ძველთა მნიშვნელობა, ისევე როგორც მათი კვლევის აუცილებლობა, ბევრად უფრო ფართო კონტექსტითაც შეიძლება წარმოჩნდეს: იმ ეპოქიდან შემორჩენილი მონუმენტური ფერწერის ძველთა რიცხვი სამართლმადიდებლის მასშტაბით საგრძნობლად მცირეა. წმინდა მიწის სალოცავების შექმნობას დღეს მხოლოდ სხვადასხვა წყაროს მისედვით აღადგენენ. ცოტა რამ თუ დარჩა ხატმებრძოლურ მწველებლობაგამოვლილ კონსტანტინოპოლსა და მის შემოგარენში. ფრესკული მხატვრობის ძველებით მწირია ადრეული შუა საუკუნეების რომი, აგრეთვე ბიზანტიის ბერძნული ნაწილი და კონპროსიც. ამ მხრივ გარკვეულ გამოწაკლის წარმოადგენს კაპადოკია, თუმცა კი იქაური მონუმენტური ფერწერის განვითარების გეზის თაობაზე მსჯელობა დღემდე სირთულეებთან არის დაკავშირებული: ადგილობრივი სამხატვრო ცენტრის განვითარების ერთიანი პრინციპების უქონლობისას, ძველთა დათარიღების კრიტერიუმებთან დაკავშირებული გამუდმებული კამათისა და ხშირად დიამეტრულად განსხვავებული მოსაზრებების არსებობის პირობებში, დღემდე ძნელდება ამა თუ იმ ფერწერული ანსამბლის მოხმობა, მით უფრო კი დარწმუნებით მსჯელობა მხატვრულ-სტილისტური რიგის ძირითად პრინციპებზე, ქრონოლოგიურ მიმართებებზე. საქრისტიანოს სხვა რეგიონთაგან განსხვავებით, ადრეული პერიოდის ქართული კედლის მხატვრობის ძველთა რიგი, მყარი საეტაპო ნიშნულების არსებობისას, მწყობრი და მრავლისმომცველი, ერთიან ქარგაზე დაფუძნებული სურათის ჩამოყალიბების საშუალებას იძლევა. ოღონდაც, ყოველივე ამის ერთ-ერთი უმთავრესი წინაპირობა მეტწილად ფრაგმენტული, ზოგჯერ ლანდალქცული ფრესკების შეძლებისდაგვარად სრულად ამეტყველება და მათი კვლევის საფუძველზე მასალის ერთიანი სახით მოკრება-გაწყობა – სამუშაო, რომელიც ჯერ კიდევ მრავალი აღმოჩენის საწინდარია.

ყოველივე ეს თანაბრად ესება ადრეული შუა საუკუნეების ყველა ეტაპს; თუმცაღა, მათ შორის VIII-X საუკუნეები მაინც საკვებით გამოირჩეულია როგორც შემორჩენილ მონატულობათა რიცხვით, ისე იმ ცვლილებებით, რომლებიც სხვა დარგთა გვერდით თავისთავად იკვეთება ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის ფრესკებში. ამასთანავე იმეამინდელი ქართული კედლის მხატვრობის ძველთა შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვადასხვა სახის მასალამ მოიყარა თავი. ეს მასალა არათანაგვარია შესწავლილობის თვალსაზრისით – ძველთა ერთი ნაწილის თაობაზე ბევრჯერ დაწერილა (საბურები, წმ. დოდოს მონასტრის გუმბათიანი ეკლესია, არმაზის წმ. გიორგის ეკლესია, ნესეუნი, სვიფი, ჩვაბიანი, უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის საღიაკენე; ნაწილის შესახებ მხოლოდ ცალკეული ცნობები და მასალები თუ მოიპოვება (თეთრი უდაბნო, წამებულის მონასტრის დარბაზული ეკლესია, მრავალ-

წყარო, წირქოლი, ოშკის ტაძრის საღიაკენე). ვერ კიდევ დღია ისეთა რიცხვიც, რომელთა შესახებ მცირე რამ თუ არის ცნობილი (ქემურტი, კატაულა, ერწოს სიონის მხატვრობის მეორე ფენა, ფსოტრერი, ურავლის აგარა, კვარმა). მოხატულობათა სიმრავლე, მათი ცუდი შემონახულობა და, აქედან გამომდინარე, მათ კვლევასთან დაკავშირებული სირთულეები ვერ კიდევ მრავალ პრობლემას წამოჭრის მკვლევართა წინაშე. ეს გარემოება თავისთავად ცხადყოფს, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების საერთო სურათის სრული სახით ჩამოყალიბებისათვის ვერაუც კიდევ ბევრია გასაკეთებელი.

- - *

წინამდებარე ნაშრომი 1986-1999 წლების განმავლობაში იქმნებოდა თავდაპირველად განზრახული იყო მასში VI-X საუკუნეების ქართული კვლის მხატვრობის დღევანდელი ცნობილი ყველა ძეგლის გაერთიანება (განურჩევლად მასშტაბებისა) და მათი განხილვის საფუძველზე ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის სურათის შეძლებისდაგვარად სრული სახით წარმოჩენა. მუშაობის პროცესში, მასალის თავმოყრისა და მისთვის თვალის მიდევნებისას ცხადი გახდა, რომ ამგვარი არჩევანის პირობებში ნარკვევი ძირითადად მიმოხილვითი ხასიათისა იქნებოდა, ამასთან მასში წამოჭრილი კითხვები ბევრად გადაჭარბებდა პასუხგაცემულთ. მართლაც, აქ ერთბაშად რამდენიმე პრობლემა იყრის თავს:

ა. ამ მხრივ უმთავრესად და არსებითად ადრეული შუა საუკუნეების კვლის მხატვრობის დღევანდელი ცნობილი ძეგლთა არა იმდენად დიდი რიცხვი უნდა ვიგულისხმოთ (თუძეცაღა იგი, დღევანდელი ჩვენს ხელთ არსებული მონაცემებით, ორ ათეულს აჭარბებს), რამდენადაც მათი დაზიანება და შესაბამისად, საგრძნობი ფრაგმენტულობა. სწორედ ამის გამოა, რომ ხშირ შემთხვევაში ბოლომდე დაუდგენელი რჩება ფერწერული დეკორის იკონოგრაფიისა და სტილის თავისებურებებთან დაკავშირებულ საკითხთა ვრცელი წრე აქედან გამომდინარე უწინარეს ყოვლისა, აუცილებელი ხდება თითოეული მოხატულობის შეძლებისდაგვარად სრული „ამოკითხვა“ (მსგავსად ძველი პალეოქრისტიანული ეტიკეტებისა თუ დაშლილ-გატრიატებული ხელნაწერებისა). ამ რიგში, თავდაპირველად იმ მოხატულობებზე შეიძლება ყურადღების გამახვილება, რომლებიც თავისი მასშტაბებით, შემონახულობითა და, რაც მთავარია, მხატვრული ღირსებებით სხვათაგან თვალნათლივ გამოირჩევა – სადავო არ უნდა იყოს, რომ მსგავსობა ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების ადრეულ ეტაპზე აღბეჭდილი საზოგადო გეზისა და ცალკეული თავისებურებების თაობაზე მხოლოდ ამ რიგის ძეგლთა შესწავლის შემდგომ თუ გახდება შესაძლებელი.

ბ. არანაკლებ მნიშვნელოვანი პრობლემა დასახელებული პერიოდის ძეგლთა მხატვრული გადაწყვეტის დიდი ნაირგვარობაა. აქ კიდევ ერთხელ უნდა გაესვას ხაზი იმ ფაქტს, რომ ესაა ეპოქა, რომელიც ოთხ ასწლეულზე მეტს აერთიანებს, ამასთან, სწორედ იმ ქრონოლოგიურ მონაკვეთს, როდესაც სამართლმადიდებლობა და, მასთან ერთად, საქართველოში თანდათან ხდებოდა ქრისტიანული სახვითი ტრადიციების, საზოგადო მხატვრული ენის ჩამოყალიბება. აქედანაა ძიებათა არანაკლებრივად ინტენსიური პროცესი და, შესაბამისად, ფერწერულ ანსამბლთა მხატვრული გადაწყვეტის დიდი ნაირგვარობაც. თითოეული მოხატულობის განუმეორებელი ინდივიდუალობა, ის თვითმყოფადი ხდება, რომელშიც ნათლად ირეკლება მხატვრული ძიებების განსხვავებული გზები, თავისი სირთულითა და მრავლისმომცველობით უაღრესად სა-

გულისხმობს სურათს ქმნის შესაბამისად, ცხადი ხდება აუცილებლობაც ამ ძველთაგან თითოეულის დეტალური კვლევისა – წარმოსაჩენია განსხვავება სხვათაგან და, რაც არანაკლებ მთავარია, ამ თვითმყოფადობის ფარგლებში მიმართება საზოგადოებასთან.

ზემოთ აღნიშნული იმაზე მეტყველებს, რომ წინასწარული საშუალოს – თითოეული ძველის სათანადო. დეტალური ფიქსაციის, შექმნისდაგეგმვად ამომწურავი მონოგრაფიული კვლევის გარეშე ერთიანი, ზოგადი სურათის მეტნაკლებად მკაფიო სახით ჩამოყალიბება ძნელი იქნებოდა. შესაბამისად, ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კვლის მხატვრობის შესწავლის ამჟამინდელ ეტაპზე უპირველეს ამოცანად კვლავ ცალკეულ ძველთა შექმნისდაგეგმვად სრული სახით წარმოჩენა და საერთო სურათთან მათი ურთიერთმიმართების შეფასება რჩება. სწორედ ამის გათვალისწინებით საკვლევად შერჩა თელოვანის ჯვარპატრიოსანი და მისი მოხატულობა. ამგვარ არჩევანს თავისი გამართლება ქმნის:

წარმოსაჩენად სასურველი სურათის სისრულისათვის არსებითი მნიშვნელობა ქმნის იმ გარემოებას, რომ თელოვანი ადრეული შუა საუკუნეების უმნიშვნელოვანესი მონაკვეთის, ე.წ. გარდამავალი ხანის საეტაპო ძეგლია. საზოგადო სურათის ფარგლებში კარგად ჩანს, რომ დასახელებული პერიოდის კვლის მხატვრობის ძეგლთა არც თუ მცირერიცხოვანი და თვალმისაცემად მრავალგვარი რიგის ფონზე თელოვანში. ისევე როგორც VIII-IX საუკუნეების სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ქმნილებებში, ამ გეზის უმნიშვნელოვანესი საფესურებისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები სრულად იქნა აღბეჭდილი და სხვადასხვა ასპექტით მრავალმხრივ გამოვლენებული შესაბამისად, საქართველოში მონუმენტური ფერწერის ჩამოყალიბების პერიოდისათვის თავიჩილი ძირითადი ტენდენციების, საზოგადო ნიშნებისა თუ ცალკეული თავისებურებების შესახებ მსჯელობისას ჯვარპატრიოსანის ფერსკეხი იმ მყარ დასაყრდენად გვევლინება, რომელთა გათვალისწინებითაც სურათი მრავალმხრივ სრულყოფილად იკვეთება და მისი შემადგენელი ასპექტებიც სწორედ აქედან ათვლდება. აქვე იმასაც უნდა გაეცნოს ხაზი, რომ თელოვანის მოხატულობა ადრეც კარგად იყო ცნობილი ლიტურატურაში, თუმცა კი ერთიანი სახით, ვრცლად განხილული და მონოგრაფიულად შესწავლილი იგი დღემდე არ ყოფილა.

• • •

სადღეისოდ უკვე ცნობილია, რომ ჯვარპატრიოსანის სახელით ცნობილი მომცრო გუმბათიანი ეკლესია, რომელიც სოფელ ქოფორისის განაპირას, მის აღმოსავლეთით, ზარაგდის ქედის ფერდობზე მდებარე ნასოფლარ თელოვანის ადგილზე დგას, VIII საუკუნეში აიგო და იმანადვე მოხატა.¹ დაბალი ქედის ფართო და დამრეც, მოტივულზელ სამხრეთ ფერდზე მდგომი და დაბალი გალავნით შემოზღუდულ პატარა ეზოში აღმართული ხეებით გარემოცული სამკონქა ეკლესიის კოხტა სილუეტი შორიდანვე, სოფ. მუხრანიდან ასალგორისაკენ მიმავალი გზიდან, იპყრობს ყურადღებას (სურ. 1, ტაბ. 1, II). ერთ-ერთი პირველი, რასაც ახლო მისული აღმოაჩენს ისაა, რომ საკუთხეველის ორსავე მხარეს დამოუკიდებელი სათაყესების სახით შექმნილი სამკვეთლოს და სადიაკნეს არსებობის მოუხედავად, ტაძრის ჯვრისასხოვნება მაინც მკაფიო დარჩენილია: პასტოფორიუმთა შედარებით დაბალი სიმაღლის გამო აღმოსავლეთი მკლავი სხვა მკლავების თანაგვარად აღიქმება, ამასთან იგი საგანგებოდაცაა ხაზგასმული ნახევარწრიული შერეული აფსიდით (სურ. 2, ტაბ. II). ნაგებობას თავისებურ ხიზლს სძენს მსხვილი, თანაბარზომიერი რიყის ქვის წყობა, რომლითაც

მისი კედლებია ამოყვანილი – ხუროთმოძღვრული ფორმების ქვისაგან ძერწვის შთაბეჭდილება აბით კიდევ უფრო საცნაური ხდება. ტაძრის გუმბათი მთლიანად შირიმის გათლილი კვადრებითაა შემოსილი და თაღნართი გამშვენებული (სურ. 1-3, ტაბ. I-III); იმავე ქვით ამოუყვანიათ მკლავების კუთხვები. კარ-სარკმელთა საპირეები და თავსართები, ხოლო ინტერიერში – ტროშპები, თაღები და ნახევარსვეტები. რიყის ლევა, ზოგჯერ მოყვისფერო ტონალობას საგრძნობლად აცოცხლებს გუმბათისა და მკლავების კრამიტის საბურველი. ეკლესიის შედარებით მწირი გარესამკაული – კარ-სარკმელთა მცენარეული მოტივებით გაფორმებული საპირეებია (სურ. 5 და 6, ტაბ. III). ეკლესიის ვერული ფორმა ყველაზე მკაფიოდ მის ინტერიერში იკითხება: საკურთხევის ბემასთან ღიობებით დაკავშირებული გვერდითა სათავსები ფაქტობრივად უჩინარი რჩება. საკურთხევისა და გვერდითა მკლავებს კი მომცრო თითო სარკმლიდან შემოჭრილი შუქი რამდენადმე გამოჰყოფს გუმბათის ოთხი პატარა, წრიული სარკმლით მწირად განათებული ცენტრალური სივრცისაგან. ინტერიერის მოხილვისას ცხადი ხდება აფსიდების „არათანაბარბუნებოვნება“: გვერდითა აფსიდები ბევრად მცირეა საკურთხეველთან შედარებით. ამ სხვაობას კიდევ უფრო საჩინოს ხდის თავისი ზომით აფსიდებზე რამდენადმე აღმატებული ბემების არსებობაც. რაც ფაქტობრივად განსაზღვრავს კიდევ სამხრეთი და ჩრდილოეთი მკლავების სიღრმეს. საკურთხევის ბემა, პირიქით, უწერა და მკაფიოდ არ გამოიყოფა მაღალი და ფართოდ გაშლილი. თანაბარზომიერად განათებული აფსიდის ფონზე ნიშნეულია.



1 თულუჯანის ვეარასტიოსანი საერთო ხედი ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



2. თელავანის ეკლესიის აღმოსავლური და მთლიანი ფრესკები

რომ ამის მოხერხებაც. ტაძრის შიდა სივრცეში უთუოდ განმსაზღვრავია აღმოსავლეთ-დასავლეთი ღერძი. რაც ინტერიერის აღნაგობაში საგანგებოდ იქნა საზღვარსმული. სამკონქის აფსიდებზე ბევრად უფრო განათებული და, ამით, ძირითადი სივრცისაგან რამდენადმე გამოყოფილი უნდა ყოფილიყო დასავლეთი მკლავი, რომელშიც ერთი სარკმელი (დასავლეთი კედლის ზედა ნაწილში) და სამი კარი (დასავლეთ, სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებში) გაუჭრიათ. მათგან ერთი – სამხრეთი შესასვლელი, გვიანი შუა საუკუნეების აღდგენა-გადაკეთების დროს უნდა ამოეკოლათ (სურ. 6, ტაბ. III).

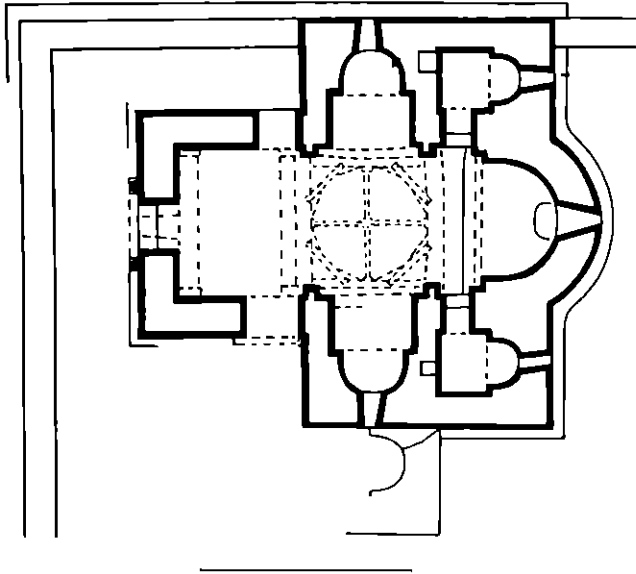
თავდაპირველად ფრესკები მხოლოდ ეკლესიის საკურთხეველს ამკობდა; მოგვიანოდ. X საუკუნის გასულს, ტაძრის ფერწერული დეკორი ნაწილობრივ შეივსო ინტერიერის ცალკეულ მონაკვეთებზე შესრულებული სახეებით.

პირველი ფენის მხატვრობა ეკლესიის საკურთხეველში ახალი ნალესობის დასადგენად საგანგებოდ დაუკვეთნათ. ბათქაშის ზედა, მეორე ფენა ერთ დროს მთელ საკურთხეველს ფარავდა.² დროთა განმავლობაში იგი ჩამოშლილა და ბოლო ხანებამდე მხოლოდ კონქში იყო შემორჩენილი. კონქს ქვემოთ, აფსიდის ბათქაშოცლილ კედლებზე დარჩენილი იყო პირველი ფენის მხატვრობის ფრაგმენტები – ფრეზი მოციქულთა ფიგურებით. რომლებიც მიმართულნი არიან ცენტრში წარმოდგენილი მედალიონისაკენ ქრისტეს გამოსახულებით.

ამ ფრესკის თარიღს, ცალკეულ იკონოგრაფიულ და სტილისტურ თავისებურებებს 1964 წელს ტ. შვიტაიკოვას მცირე წერილი მიეძღვნა.³ ნაშრომში თელავანის ეკლესიის მოხატულობის პირველი ფენა IX საუკუნით არის დათარიღებული; ამას, ავტორის აზრით, რამდენიმე გარემოება ადასტურებს: ა. ფრესკის სტილისტური



3. თელიანის ჯვარსტეიონისა ეკლესიის ხედი
ჩრდილო-აღმოსავლეთიდან



4. თვლივანის
ჯვარაპტიოსანი.
ცეცხლის გეგმა



5. თვლივანის ჯვარაპტიოსანი.
საყრბიველის სარკმლის
რელიეფური თავსართი

6. თვლივანის ჯვარაპტიოსანი.
დასველეთი მკლავის საშხრეთი კარი,
ამოქოლილი გვიან შუა საუკუნეებში

სიხლოვე IX საუკუნის სახვითი ხელოვნების ნიმუშებთან; ბ. ეკლესიაში შემონახული მეორე ფენა მხატვრობისა, რომელიც X-XI ს. მიუძღვნა გეოგრაფიკულ, ისე მეორე ფენის მოხატულობის ფრაგმენტებზე შემორჩენილი X ს. და X-XI სს. მიუძღვნის ნაკაწრი წარწერები; დ. თავად ეკლესიის აგების პერიოდი – VIII-IX სს.

წერილში ავტორი მოკლედ აღწერს ფერწერული კომპოზიციის იმ ფრაგმენტებს, რომლებიც იმხანად ჩანდა ეკლესიის საკურთხეველის კედლებზე (ქრისტეს ნახევარფიგურა მედალიონში – სარკმლის ზემოთ, მდგომარე მოციქულთა ფიგურები – მის აქეთ-იქით, განედლებული ჯვრის გამოსახულება – ამ რიგის ქვემოთ) (სურ. 7). კონქის მოხატულობას რაც შეეხება, აფხიდის ეს მონაკვეთი იმ დროისთვის ჯერ კიდევ ნაღვსობის მეორე ფენით იყო დაფარული, ამიტომ ტ. შვეიაკოვა წერდა: „Было ли какое-нибудь изображение в алтарной конхе, неизвестно. Может быть и не было, поскольку Христос уже есть во фризе среднего регистра. Наличие двух изображений Христа друг над другом маловероятно, а пример помещения Богоматери в конхе в столь раннюю пору в Грузии неизвестен“.⁴ ტ. შვეიაკოვა შედარებით ვრცლად თელოვანის საკურთხეველის ფრესკის მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებებზე ჩერდება. ნარკვევში აღნიშნულია, რომ მხატვრობა ე.წ. „გარდამავალი“ ეპოქის ზოგ რელიეფთან ერთად შუა საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების იმ ეტაპს უკავშირდება, როდესაც განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება სრული მოწყვეტა ძველი ელინისტური ტრადიციებისაგან. მკვლევარის აზრით, თელოვანი ამ მხრივ ქართული მონუმენტური ფერწერის ისტორიაში სწორუბოვარ მოვლენას წარმოადგენს. რადგან მისი თანადროული კედლის მხატვრობის სხვა ძეგლები ჯერ კიდევ ამჟღავნებს ანტიკური ხელოვნებით ნასაზრდოები ტრადიციებისადმი ერთგულებას.

ეკლესიის ფერწერული შემკულობის ამ მხატვრულ-სტილისტურ თავისებურებათა ნათესაყოფად ტ. შვეიაკოვას მრავლად მოჰყავს როგორც ქართული, ისე აღმოსავლურ-ქრისტიანული და დასავლური მაგალითები.

თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველის კომპოზიციის სქემისა და მხატვრულ-სტილისტური ნიშნების თაობაზე ფაქტობრივად იგივე მოსაზრებები მოკლედ განმეორებულია ავტორის მიერ ორი ათეული წლის შემდგომ, 1983 წელს გამოქვეყნებულ ალბომშიც საქართველოს ადრეული შუა საუკუნეების მოხატულობათა შესახებ.⁵ უკვე იმის თაობაზე, რომ ეკლესიის საკურთხეველის კონქში რაიმე გამოსახულება საერთოდ არ უნდა ყოფილიყო, აქ კვლავ მეორდება.

ტ. შვეიაკოვას დაკვირვებით, ერთადერთი გამოსახულება, რომელიც ჯეგარპატიოსანის საკურთხეველშია საერაუღებელი, ტაძრის აფხიდის კედლებზე გაშლილი კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო. ეს კი, მისი აზრით, იმ ეპოქის მოვლენაა, რომელიც სრული მოხატულობების გაჩენას უსწრებდა წინ.⁶ ალბომში მოცემულია საკურთხეველის კომპოზიციის ფრაგმენტთა ფერწერული ასლების ფერადი რეპროდუქცია.⁷



7. თელოვანის ჯეგარპატიოსანის საკურთხეველის თავდაპირველი მოხატულობის ფრაგმენტები.
ტ. შვეიაკოვას ჩანასახი (1964 წ.)

ტ. შვეიაკოვას ზემოხსენებული წერილი თელოვანის ფრესკების დღემდე ფაქტურად ერთადერთ საგანგებო გამოკვლევად რჩებოდა. ბუნებრივია, ავტორი ნაშრომში საკურთხეველის მხატვრობის სქემის თაობაზე იმ გამოსახულებათა მიხედვით მსჯელობდა, რომლებიც იმხანად ჩანდა მორე ფენის ნალესობისაგან თავისუფალ ადგილებში. ფაქტობრივად ამ არასრულ მასალასვე ეყარება ის პუბლიკაციებიც, სადაც ადრეული პერიოდის სხვა ძველთა გვერდით თელოვანიც არის ხოლმე ჩართული. ასეთია რიცხვი დღევანდელის შედარებით მცირეა და იგი ქართული ხელოვნების ისტორიისადმი მიძღვნილ ზოგადი ხასიათის ნაშრომებთან ერთად¹ ძირითადად მონუმენტური ფერწერის სხვადასხვა ასპექტთან დაკავშირებულ რამდენიმე ნარკვევს აერთიანებს² მათ შორის აღსანიშნავია თ. ვირსალაძის განმაზოგადებელი ხასიათის ნაშრომი. სადაც შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების გზაზე მსჯელობისას ჯვარაპტიონის ფრესკების მოკლე დახასიათებაცაა მოცემული.³ ეს დახასიათება ქვეყანაში VIII-IX საუკუნეებისათვის მხატვრული შემოქმედების განვითარების გზაზე მომხდარი ცვლილებების განხილვა-შეფასებას მიემართება და თელოვანს ოპიზის ტაძრის ცნობილ რელიეფთან ერთად ქვეყანაში ფორმათაგანცდის ახალი ეტაპის საწყისებსა და უმთავრეს მახასიათებლებს უკავშირებს.

* * *

თელოვანის კელსიის თავდაპირველი მოხატულობის მნიშვნელობა ადრეული შუა საუკუნეების ქართული სასულიერო ხელოვნების არსებითი ხასიათის საკითხთა კვლევისას დღეს საესპოთ აშკარაა. ამასთანავე, ნათელია ისიც, რომ მოხატულობის ერთიანი სქემის, მისი იკონოგრაფიის, უმთავრესი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების შეძლებისდაგვარად ამომწურავი სახით შესწავლის გარეშე ამ მნიშვნელობის სრულად საცნაურყოფა შეუძლებელი იქნებოდა.

ხანმოკლე ექსპედიციები თელოვანის ჯვარაპტიონის ფრესკების შესასწავლად 1987-1988 წლებში რამდენჯერმე მოეწყო, თუმცა მოხატულობის ორივე ფენის სრულყოფილი სახით კვლევა შესაძლებელი გახდა მხოლოდ 1989 წელს; იმხანად, თელოვანის მოხატულობის ფრაგმენტების გამაგრებისა და გაწმენდის სამუშაოთა დაწყებისას, გადაწყდა მოხსნა კელსიის საკურთხეველის კონქში შემორჩენილი მორე ფენის ნალესობისა, რომელზეც არ იყო დარჩენილი ფერწერის რაიმე კვალი, და მოხატულობის პირველი ფენის სრული სახით რესტავრაცია.⁴ ფრესკების ფრაგმენტთა ერთიანად წარმოჩენამ ჯვარაპტიონის თავდაპირველი დეკორის მრავალ ასპექტს მოახდინა ნათელი. წინამდებარე გამოკვლევას წინასწარი ექსპედიციებისას თავმოყრილ მონაცემებთან და კელსიის ფრესკებთან დაკავშირებით იმ დროსვე მოძიებულ მასალებთან ერთად სწორედ მოხატულობის გახსნის შედეგები და რესტავრაციის პროცესში შესრულებული სამუშაო დაედო საფუძვლად.⁵

მასალები და ნარკვევები ამ ნაშრომში განხილულ პრობლემათა შესახებ პერიოდულად ქვეყნდებოდა.⁶ ცალკეულმა საკითხებმა, რომლებიც სსენებულ პუბლიკაციებში შედარებით მოკლედ იქნა განხილული ან მოკლედ წამოჭრილი, წინამდებარე გამოკვლევაში უფრო ვრცელი მსჯელობის სახე მიიღო. ბუნებრივია, ზოგიერთი ასპექტის ამომწურავი სახით განხილვა მანც ვერ მოხერხდა – ყოველივე განზრახულის განხორციელება მხოლოდ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში მონუმენტური ფერწერის განვითარების სრული სურათის ჩამოყალიბების შემდგომ თუ გახდება შესაძლებელი.

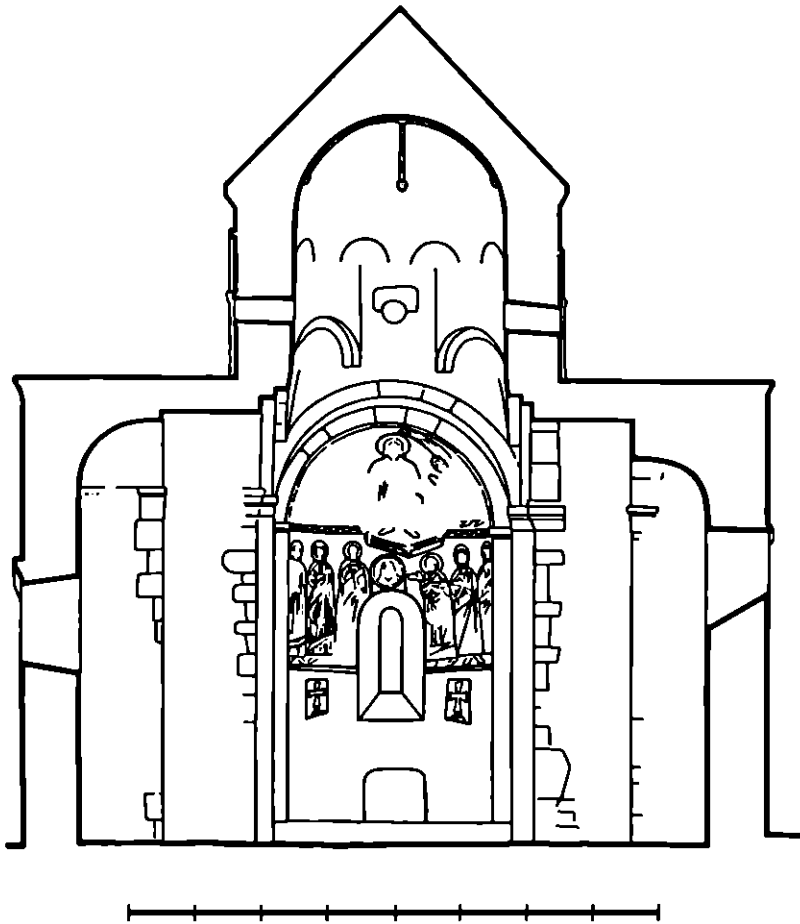
I

მონატულობის პირველი ფენის ურთიერთობები თელთვანის ეკლესიაში

თელთვანის ეკლესიის ნაგებობაში ნაღესობით თავდაპირველად მხოლოდ საკურთხეველი და ბემა იყო დაფარული. ბათქაშის ძველი ფენა დარბაზიდან ბემის გამოყოფი თაღის დასავლეთ პირზეც გადადის.¹ ერთიანად გალესილი აღმოსავლეთ მონაკვეთი ეკლესიისა, ფერწერის დღესთვის შემორჩენილი ნაშთების მიხედვით თუ ვიშველებით, ფრესკებით მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა შეეკოთ. მონატულობა ფარავდა აფსიდის ზედა ნახევარს და, ჩანს, ბემის ცალკეულ მონაკვეთებსაც (სურ. 8, ტაბ. VI).²

ეკლესიის საკურთხეველის ფერწერული შემეულობა გახსნისა და გაწმენდის შემდეგ ამგვარი სახით წარმოგიდგება:

აფსიდის კონქში გამოუსახავთ ფიგურა საყდარზე დაბრძანებული უფლისა, ხოლო მის ორსავე მხარეს – შეერდობით მდგომი თითო ანგელოზი (სურ. 9 და 10). ფერწერული ფენა საკურთხეველის ამ მონაკვეთზე ბათქაშის მეორე ფენის დადებისას უკვე ძალზე უმნიშვნელო ნაშთების სახითღა იყო დარჩენილი (ტაბ. VI).³ კონქის საჭეკში არსებულ ფრაგმენტზე ჩანს უფლის ღია წითელი ფერის ვერული შარავანდი, რომელსაც ირგვლივ შავი ფერის კონტური შემოსდევს. შარავანდის ფონზე იკითხება მხოლოდ მაცხოვრის ბუქი წაბლისფერი თმის დეტალები, სახე კი დროთა განმავლობაში ერთიანად წარხოცოლა. ამის ქვემოთ არსებულმა მოზრდილმა ფრაგმენტმა ფიგურის მოსასხამით დაფარული მარცხენა მხარის მოხატულობა შემოინახა. ჰიმნტიონი წითელი ფერისა ყოფილა (ამჟამად მოყავის-ფრო-შინდისფერია). ფერწერული ფენის ლაქები ბათქაშს ალაგ-ალაგ შერჩენია გამოსახულების ქვედა ნახევარზეც (სახელდობრ, მარჯვენა მუხლთან), მაგრამ აქ ფიგურის რაიმე დეტალის გარჩევა ახლა უკვე ფაქტობრივად შეუძლებელია. ერთიანად არის წარხოცილი საყდრის გამოსახულებაც. ერთადერთი, რაც ფრესკაზე შედარებით მკაფიოდ იკითხება, ესაა უფლის ფეხსაღვამი, უხედა მოოჭვილი მარგალიტებითა და პატოისანი თვლებით, რომელიც იმითაც იპყრობს ყურადღებას, რომ იგი საგრძნობლად არის შეჭრილი ქვედა რეგისტრში (სურ. 8-10, ტაბ. VI). დარჩენილია მისი წინა მხარე და მარცხენა წახნაგის ნაწილი, რომელთა მიხედვითაც შესაძლებელი ხდება აღდგენა არამარტო ამ გამოსახულების ძირითადი ნაწილის მოხატულობისა, არამედ მისი გაფორმებისაც.



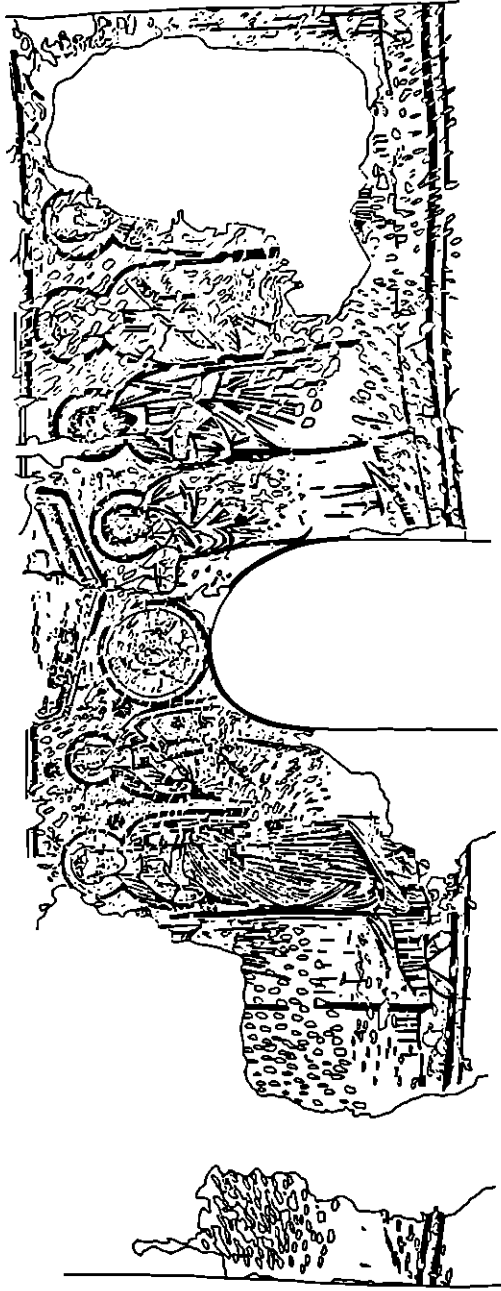
მ. თელოუანის ევარსტოისანი ქროლი აღმოსავლეთით

ფეხსადგამის მარცხენა ნაწილზე მოჩანს უფლის მარჯვენა, მოხდენილი ფორმის, ტურფის დეტალიც, სახელდობრ, მისი წინა ნახეარი; მის მოყვითალო ოქრის (ახლა გაყვითლებულ) სარჩულზე მოწითალო-ყავისფერი თხელი მონასმებით ნაშლისა და სახსრების ნახატი მოუნიშნავთ.

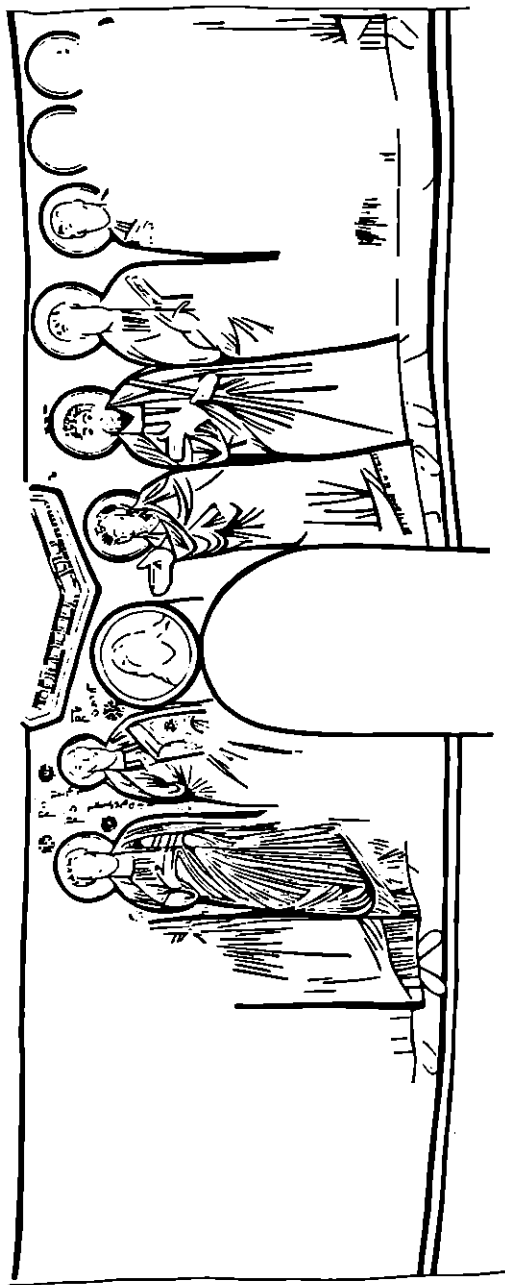
ქრისტეს ფიგურის მარცხნივ, კონქის ჩრდილოეთ ქანობზე მხატვრობა დროთა განმავლობაში ისე პირწმინდად გადასცლია ნაღესობას, რომ ერთადერთი, რაც აქ გამოსახული ანგელოზის ფიგურისაგან შემორჩა, ეს მისი ზეაწეული ფრთის ზედა ნაწილია რამდენიმე ბუმბულის მონახაზიდან დარჩენილი გაურკვეველი ფორმის ლაქებითურთ (სურ. მ-10, ტაბ. VI). ფერწერის შემონახულობის მხრივ ვითარება არც კონქის სამხრეთ ქანობზეა ბევრად უკეთესი – აქ იკითხება ქრისტეს მარჯვენე მდგომი ანგელოზის დახრილი, შარავანდმოსილი თავის ნახატი, სახის ოვალითურთ (თმა ყავისფერი საღებავითაა ნაწერი; შარავანდი ღია წითელი,



ფიგ. 6. სახელმწიფო მიწების რეგისტრაციის შესახებ



11. თაბატაბაძის მემკვიდრეობის რეკონსტრუქცია



12. სტუმრის საცხადო სასაფლაოში

მონარქიისთვის იყო, ამჟამად კი მოკაისფრო-ლევან ფერი მოუღია). მარაგანდს ზემოთ გამოსასხული, ზეაწეული ფრთა ანგელოზისა მორკალულია და კონქის საჭეკისაგან მიმართული. მისი წვერი თითქმის ესება უფლის მარაგანდს. ამ გამო-სახულებისაგან, აღწერილობა გარდა, შემორჩა წინ გადადგმული მარჯვენა ტერფის ფრაგმენტები, აგრეთვე შესამოსელის (კვართის) ქობის მონიშნავი ფერის გამოქე-ბული მცირე ზომის ლაქები (სურ. 9 და 10).

ანგელოზთა ფიგურები, როგორც შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით ირკვევა, ზომით გაცილებით უფრო მცირეა ქრისტეს გამოსახულებასთან შედარებით.

კონქის ქვედა მონაკვეთზე საბოლოოდ ადგილას გადაჩენილი, ძალზე მცირე, ოდნავ შესამჩნევი ლაქების მიხედვით ჩანს, რომ ღია შვენივან ფერის მიწის ზოლის სიმაღლე 30 სმ-ს არ აღემატებოდა.

კონქის კედელს სტილიზებული მცენარეული ორნამენტით გაფორმებული ზოლი გადაუყვებოდა (სიგანე – 22 სმ.). იგი ერთმანეთთან მიჯრით მიწობილი დაკბო-ლულკიდებანი ფოთლების ორმხრივ ფართო ზოლებით მოჩარჩობული რიგითაა შედგენილი (სურ. 9, 10 და 145; ტაბ. X). ფოთლის გული მოწითალო-ყავისფერია, მას გარშემო ხასხასა წითელი ფერის ფართო ზოლი შემოსდევს, რომელსაც, თავის მხრივ, ასევე ფართო ვარდისფერი არშა ენაცვლებოდა. ორნამენტული ზოლის ერთიან სახეს ამგვარად შედგენილი დიდი ზომის (სიმაღლე – 25 სმ.) ფოთლების ერთმანეთთან მიჯრით მიწობილი რიგი ქმნიდა, რომელსაც ორმხრივ ფართო (2,5 სმ. სიგანის) მოჩარჩობა გაუყვებოდა. ორნამენტისაგან შემორჩა რამდენიმე ფოთლის გამოსახულება კონქის სამხრეთი ქანობის ზედა ნაწილში; მცირე ფრაგ-მენტებია კონქის ქუსლთან, აგრეთვე ჩრდილოეთი ქანობის ზედა ნახევარზე.

ორნამენტული სახე გამოუყვებიათ კონქის კომპოზიციისაგან მთლიან რეგის-ტრის გამოსახულებათა გასამოჯნადაც (სიგანე – 20 სმ.). ესაა ხვეული ლენტის მსგავსი მოტივი, რომელიც ყავისფერი, მუქი და ღია წითელი, თეთრი ფერის ზოლების მონაცვლეობითაა ნაწერი და ზემოდან ერთი (ვარდისფერი), სოლო ქვემოდან სამმაგი (შავი, შინდისფერი და მოვარდისფერი) ზოლით არის მოჩარ-ჩობული (სურ. 9, 10 და 146).

კონქს ქვემოთ, აფსიდის კედლებზე, სარკმლის აქეთ-იქით, წარმოდგენილი იყო რიგი მოციქულებისა – ტრადიციისამებრ თორმეტი ფიგურა. მათგან დღეისათვის მხოლოდ ნაწილია შემორჩა (სურ. 8, 11 და 12; ტაბ. VI-IX). მოციქულთა რიგის შუაში, უფლის ფეხისადაგამსა და საკურთხევის სარკმელს შორის არსებულ მონა-კვეთზე გამოსასხულია მედალიონი (დიამეტრი – 49,5 სმ.), რომელშიც მაცხოვრის სახე არის ჩაწერილი (სურ. 8, 11, 12 და 13; ტაბ. VI, VIII). მედალიონი ორმაგი ზოლით მოუჩარჩოვებიათ; მათგან გარეთა შავი ფერისაა, შიდა – მოწითალო-ყავისფერი. მედალიონის მოჩარჩობას ორმხრივ ებმის თითო ხაზი, რომლებიც ქვემოთ, სარკმლისაგან ეშვება, ამასთან ოდნავ განზე გადის. მარცხენა ზოლი მედალიონს რამდენადმე ქვემოთ ებმის; სარკმლის ზემოთ მას მოციქულის შესა-მოსელის ქობა ფარავს. ეშვებოდა თუ არა მარჯვენა ზოლი უშუალოდ სარკმლის ზემოთ, ახლა უცნობია – ამ მონაკვეთზე ნაღესობა ჩამოშლილია.

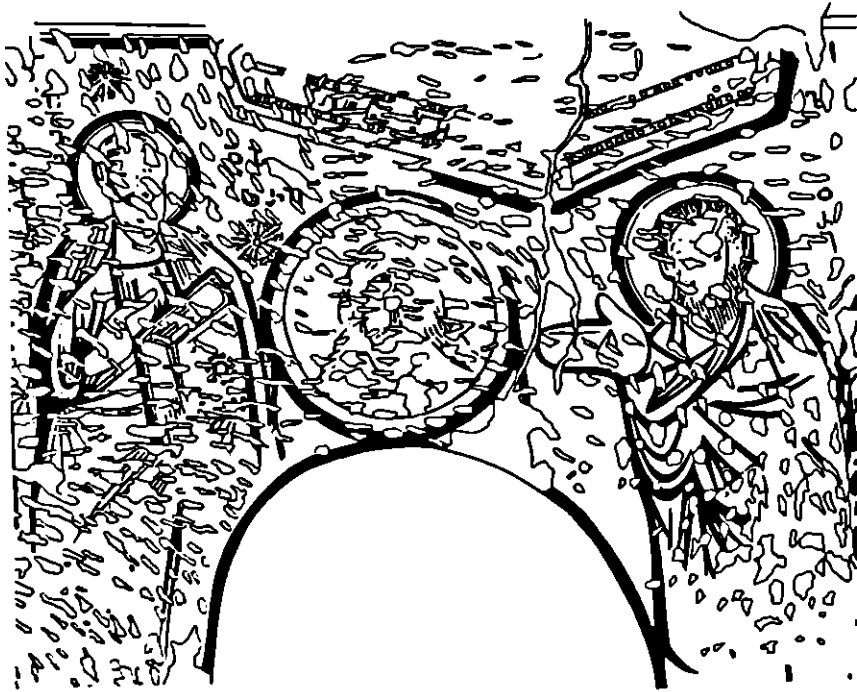
მედალიონში მოქცეული სახე უფლისა დროთა განმავლობაში საგრძნობლად წარხოვილა. ამის გამო ფაქტობრივად აღარ ჩანს სახის ნაკეთები (შდრ. სურ. 13; ტაბ. VIII). უფლის გრძელი, ორ მსხვილ კულულად დაფენილი თმა მოწითალო-ყავისფერ სარჩულზე შავი ფერის მოკლე, ტალღური მონასმებით არის მონიშნული.

შავი ფერისაა მისი შემომსახურავი არათანაბარი სისქის კონტურიც. ანალოგიურად უნდა ყოფილიყო ნაწერი შედარებით მოკლე, ოდნავ წაწვეტებული წვერიც.

ამ გამოსახულებაზე მსჯელობისას ტ. შევიაკოვას შენიშნული აქვს, რომ მედალიონი, რომელშიც უფლის სახე არის ჩასმული, იმეადროულად შარავანდსაც წარმოადგენს.¹³ ავტორის უთუოდ მართებულ დაკვირვებას აქვე ისიც უნდა დავსძინოთ, რომ ამ შთაბეჭდილებას რამდენადმე აძლიერებს სწორედ ზემოთ აღწერილი გვერდითა დამატებითი ზოლები; ისინი სარკმლის ზედა გამოსახულებას სწორსაზოვან მოჩარჩოებაში მოქცეული შარავანდმოსილი ფიგურის სახეს სძენს.

მედალიონის ზემოთ, მარცხნივ იკითხება განმარტებითი წარწერის ფრაგმენტები - $\text{Ϟ} \text{Ϛ} [\text{S}] \text{ϫ} \text{I} \text{O} \text{Ϛ} [\text{C}]$ - Ϝ (შიდა) α [პირი ღ(მრ)თ(ის)ა] (სურ. 11-13).

უფლის გამოსახულების მარჯვნივ პირველი ტრადიციისამებრ წმ. პეტრე არის წარმოდგენილი (მოციქულის სახე იოლად შეიცნობა იკონოგრაფიის მიხედვით). მისი ფიგურა სარკმელთან ძალზე ახლოს, თითქმის მიჯრით დაუსტავთ, ამასთან იგი რამდენადმე გადასრილიც კია ამ მიმართულებით (სურ. 8, 11, 13; ტაბ. VI, VII, VIII). უფლის სხვა მოწაფეთა გამოსახულებებთან შედარებით წმ. პეტრეს ფიგურა უფრო მცირე ზომისაა. ამის მიზეზი კი ის არის, რომ ქრისტეს ფესთადგამის მკორე რეგისტრში ყველაზე ღრმად შეჭრილი ნაწილი სწორედ სარკმლის თაღის მარჯვნივ, ე.ი. უშუალოდ წმ. პეტრეს გამოსახულების ზემოთ, მოხვდა (შდრ. სურ. 8, 13; ტაბ. VI, VII, VIII).



13. მაცხოვრის ხელთკმნილი ხატი და მოციქულთა ფიგურები საკურთხეულის აფსიდის შუა მონაცვთზე სქემა

წმ. პეტრეს ფიგურა შედარებით უკეთ შემოინახა (წარსოცილია მხოლოდ ნაწილი მუხლებს ქვემოთ). მოციქული სამი მეთხედით მარცხნივ მიმართული გამოუსახავთ, ფრონტალურად მოტრიალებული თავით (სურ. 11 და 12; ტაბ. VII, VIII). ცენტრალური გამოსახულებისაკენ გაწვდილი მისი არაპროპორციულად დიდი ზომის მარჯვენა ხელის მტევანი უშუალოდ მკერდს ეკვრის. მარცხენა ხელის მტევნის მოხაზულობა ოდნედა მოჩანს მოსასხამის ფონზე, წელთან.⁵ მის ზემოთ, ახლო მანძილიდან დაკვირვებისას, განიჩევა თეთრი ფერის საღებავით მონიშნული რკალი – ეს გასაღების გამოსახულების ფრაგმენტი უნდა იყოს. მოციქულთაგან უპირველესს მოსაეს მუქი ოქრით ნაწერი კვართი, რომელსაც ნაოჭთა აღმნიშვნელი მსხვილი ყავისფერი მონასმები ფარავს. მოსასხამი მოწითალო ფერით ყოფილა დაფარული. ნაოჭები მასზე მუქი ყავისფერი მსხვილი მონასმებით აღუნიშნავთ. მის ქვემოდან ალაგ-ალაგ მოჩანს ძირა კონტურიც – იგი ყავისფერით დაუტანიათ (აღსანიშნავია, რომ ანალოგიური სურხი მეორდება მოციქულთა რიგის ყველა, დღეისათვის მეტ-ნაკლები სისრულით შემორჩენილ გამოსახულებაზე). მოციქულის სახის ნაკეთებიდან ფრესკაზე დარჩა მხოლოდ შავი ფერის საღებავით მონიშნული მარჯვენა თვალისა და წარბის მცირე ნაწილი, აგრეთვე მარცხენა თვალის ფრაგმენტები, წითელი ფერის ორიოდე ლაქა ბაგეების მომნიშნავი მონასმებიდან. უჩვეულოდ არის გადმოცემული ყურები – ორივე ფაქტობრივად ფრონტალურადაა გამოსახული, რის გამოც ისინი საგრძნობლად გამოიყოფა სახის ოვალის აქეთ-იქით. ყურადღებას იქცევს ჭაღარა თმა-წვერის შესრულების წესიც – ისინი ღია ნაცრისფერ ფონზე დატანილი სწორი, ერთმანეთის პარალელური შავი ფერის თხელი სახეებით მოუნიშნავთ.

მოციქულის არათანაბარი მოხაზულობის შარავანდი, ისევე როგორც ამ რიგის სხვა გამოსახულებებზე, ორმაგი მოჩარჩოებითაა გაფორმებული (შიდა, შედარებით ვიწრო ზოლი თეთრი ფერისაა, ხოლო გარეთა, მსხვილი ფუნჯით ერთიანად მოხაზული – შავი). თავად ფონი შარავანდისა დროთა განმავლობაში ერთიანად წარსოცილა.

ფიგურის მარცხნივ, მის თავთან, მოჩანს თეთრი საღებავით შესრულებული წარწერის მცირე ნაშთი – ორიოდე გრაფემის ახლა უკვე გაურკვეველი მოხაზულობის მქონე ფრაგმენტები.

შემდგომი მოციქული წმ. ანდრიაა (სურ. 11, 12 და 14; ტაბ. VI, VII, VIII, IX). მისი შარავანდის მარცხნივ, ახლო მანძილიდან დაკვირვებისას, განიჩევა ნაცრისფერ ფონზე თეთრი საღებავით მოხაზული, ვერტიკალურად ჩამოგრძელებული წარწერის ფრაგმენტი: [F] [A] [C] [E] [C] – [წ(შიდა)] ან [დრი]ა].

ამ ფიგურამ ქვედა რეგისტრის გამოსახულებათა რიგში დღემდე ყველაზე უკეთ, ფაქტობრივად სრული სახით, მოაღწია; იგი წინა ფიგურასთან შედარებით რამდენადმე უფრო დიდი ზომისაა, თუმცა ზემოთ უკვე მინიშნებული მიზეზის (უფლის ფეხთსადგამის ქვედა ნაწილის დასახლებულ მონაკვეთზე ნაწილობრივი ჩამოტანის) გამო რეგისტრის მთელს სიმაღლეს არც ეს გამოსახულება ავსებს. მოციქული ფრონტალურად დგას. მოსაეს მუქი ოქრით ნაწერი, ნაოჭთა ნახატის აღმნიშნავი ყავისფერი მონასმებით დაფარული, სწორკუთხად გულისპირამოჭრილი კვართი და მოწითალო-ყავისფერი მოსასხამი. მოციქულს, წმ. პეტრეს მსგავსად, მარჯვენა უფლისკენ აქვს გაწვდილი; ფრესკაზე იკითხება მარცხენა ხელის მოხაზულობაც, თუმცა დაზიანების გამო ახლა უცნობი რჩება, ეჭირა თუ არა წმ. ანდრიას რაიმე ატრიბუტი (ხელის მტევნის გარშემო არსებული დრაპირება თითქოს



14. წმ. ანდრია მოციქულის გამოსახულება და მატერის წარწერა სკემა

უნდა გამოირიცხავდეს აქ რაიმე გამოსახულებას). ტაღიური, ოდნავ აშლილი კულულები წმ. ანდრიას ჭაღარა თმისა მორკალული ყვისფერი მონასმებით მონინშნება ნაცრისფერ ფონზე თმისგან განსხვავებით, წვერი, წმ. პეტრეს გამოსახულების მსგავსად, სწორი გრძელი ხაზეებით დაუტანიათ. ფერწერული ფენა მოციქულის სახეზე შედარებით უკეთ შემორჩა, რის გამოც ცალკეული ნაკეთები – დიდი ზომის, ფართოდ გახელილი ნუშისებრი მოყვანილობის თვლები, მოხდენილი ფორმის, ნახევარკალისებრი წარბები – მეტნაკლები სისრულით იკითხება (ტაბ. VIII, და IX₂).

ქვედა ნაწილი ამ ფიგურისა (მუხლებს ქვემოთ), წინა გამოსახულების მსგავსად, საგრძნობლად არის დაზიანებული; ფერწერული ფენა აქ დროთა განმავლობაში იმდენად წარისხოცა, რომ ახლა მხოლოდ ცალკეული დეტალების გარჩევალა ხერხდება.

ძველის რესტავრაციის პროცესში, ფრესკების ხელოვნური განათებისას, უშუალოდ წმ. ანდრიას შარავანდს ზემოთ გამოჩნდა მოხატულობაში წარმოდგენილი გამოსახულებების თანხლები განმარტებითი წარწერების ანალოგიური ხელითა და იმავე თეთრი საღებავით შესრულებული ერთსტრიქონიანი, ასომთავრული წარწერის ძალზე გამკრთალებული ფრაგმენტები. ამჟამად აქ იკითხება: [ხ[-----] [პ-ღ]ჟსღნღ - ლ[-----] მოიკსენეთ (სურ. 14). უდავოა, რომ წარწერა ეკუთვის თავად ფერმწერს, რომლის აწ წარსოცილი სახელიდანაც დღეს მხოლოდ ერთადერთი ასოა შემორჩა.

მესამე ფიგურა ამ რიგში, წინა ორისაგან განსხვავებით, უკვე ერთიანად აქვს რეგისტრის ვერტიკალს – მისი შარავანდი კონქისა და აფსიდის გამმიჯნავ ორნამენტულ ზოლს თითქმის ებუჯინება (მათ შორის მცირე ზოლია რჩება) (სურ. 11 და 12; ტაბ. VI და VII). ამ გამოსახულების ზუსტი გაიგივება ახლა უკვე შეუძლებელია განმარტებითი წარწერის უქონლობის გამო. სახის იკონოგრაფიული ტიპის – მოკლე, შავი ფერის თმა-წვერის – მიხედვით შესაძლოა მხოლოდ გამოითქვას ვარაუდი იმის თაობაზე, რომ ეს წმ. იაკობი უნდა იყოს.

მოციქულის გამოსახულებისაგან ძირითადად მისი ზედა ნახევარი შემორჩა, ამასთან ფერწერული ფენა ამ ნაწილზეც თითქმის მთლიანად არის აცვენილი. ფიგურა ფრონტალურად დგას. მარცხენა ხელში უჭირავს დიდი ზომის კოდექსი, რომელსაც მარჯვენათი აკურთხებს (ყურადღებას იქცევს არაპროპორციულად დიდი ზომის მაკურთხეველი მარჯვენა ხელის მტევის უჩვეულო ფორმა). კვართი მწვანე ფერისაა, ხოლო მოსასხამი – ნაცრისფერი. მასზე დრაპირება ყვისფერი და შავი საღებავით მონინშნული მსხვილი მონასმებით შესრულებიათ (ტაბ. VII).

მოციქულის სახეზე ამჟამად მხოლოდ ფერწერის ძირა ფენის – სარჩოლის რამდენიმე ლაქა გადარჩენილა. იკითხება მარჯვენა თვალის ზედა ქუთუთის და წარბის მოხაზულობაც.

ამ გამოსახულების შემდგომ დიდი ლაქუნაა – შელესილობა მოზრდილ ფართობზე ერთიანად ჩამოშლილია. ამის გამო, რომ მომდევნო, სიმაღლით ოდნავ უფრო მოძქრო, ფიგურისაგან ახლა მხოლოდ ნაწილია შემორჩა, სახელდობრ, შარაგანდმოსილი თავისა და მარჯვენა მხარის მკრთალი ნახატი, შესამოსელის ქობის მოძინიშნავი რამდენიმე მონასში, ისიც ძალზე ფრაგმენტული სახით (სურ. II და 12; ტაბ. VI და VII). მოკლე ჭადარა თმაწვეროსან მოციქულს (სვიმონს?) დახურული წიგნი მარჯვენა ხელში ეპურა (შემორჩა მისი ზედა კუთხე ღია ნაცრისფერ ფონზე დატანილი, ფურცლების აღმნიშნავი ყავისფერი პარალელური ზოლებით და რამდენიმე მარგალიტი მის ყდაზე). ფიგურის მოსასხამი, მხარზე შემორჩენილი ლაქების მისხედით თუ ვიშჯელებით, უნაბისფერი საღებავით იქნა შესრულებული, მისი დრაპირების ნახატი კი შავი საღებავით მონიშნული.

ბათქაშის ჩამოშლის გამო მცირე რამ დარჩენილა საკურთხეველის საშრეთი კედლის ბოლო ორი ფიგურისაგან. მათგან პირველი თითქმის მთლიანად წარსოცილა – ნალესობის დარჩენილ მონაკვეთზე გაირჩევა ყავისფერი, მსხვილი, ვერტიკალური ზოლებით და ხაშლით მოსილი მარცხენა ტერფის ნახატი (სურ. II და 12; ტაბ. VII).

საკურთხეველის ჩრდილოეთ ნახევარზე წარმოდგენილ მოციქულთა რიგში ფიგურები აღარ არის ერთმანეთთან მიჯრით დაყენებული – მათ ზედატანს შორის მცირე ინტერვალები, ფონის ვიწრო ზოლები დაუტოვებიათ.

მედალიონის მარცხნივ წმ. პავლე დგას (სურ. 8, II და 12; ტაბ. VI, VII, VIII, IX). მოციქულს ტრადიციისამებრ მარცხენა ხელში პატიოსანი თვლებით მოოჭვილყდანი დიდი ზომის წიგნი უჭირავს, მარცხენათი კი აკურთხებს მას. წითელი ფერის კვართითა და ნაცრისფერი მოსასხამით მოსილი, ფრინტალურად მდგომი ფიგურის შარაგანდის მარცხნივ, რამდენადმე ზემოთ, ვერტიკალურად განაწილებული განმარტებით წარწერაა: [P̄] UC̄ŌN̄[7] – [წ(მიდა)ა] პავლე[ე].

მოციქულს გრძელი, ბოლოწაწვეტებული ყავისფერი წვერი აქვს მისი სახე საგანგებოდ გაკეთებული ნაკეჭებით ძალზე დაუზიანებიათ. მიუხედავად ამისა, აქ ალაგ-ალაგ მანც შემორჩენილა სახის ძირითადი ტონის აღმნიშნავი ღია ვარდისფერი (ზოგან გამუქებული, გაყავისფრებული) ფერწერული ფენა, რომელზეც თითქმის სრულად იკითხება მტიერი თავის მოხაზულობა, ძალზე მორკალური მარჯვენა წარბის, აგრეთვე თვალის ფრაგმენტები. არაპროპორციულად დიდი ზომის, სქელტანიანი კოდექსი, რომელიც წმ. პავლეს მოსასხამით დაბურვილი მარცხენა ხელით ქვემოდან უჭირავს, უხედად ყოფილა მოოჭვილი პატიოსანი თვლებით.

წმ. პავლეს გვერდით ბართლომე მოციქული უდგას (სურ. II და 12; ტაბ. VI, VII, IX). მისი სახელის აღმნიშნავი, ძალზე განმკრთალებული წარწერა შარაგანდის მარჯვნივ ახლაც იკითხება: [P̄] ԳԼԻՄ[O]M̄ – [წ(მიდა)ა] ბართლო[მ]ე. ამ გამოსახულებაზე ფერწერული ფენა სხვებთან შედარებით ბევრად უფრო უკეთ შემოინახა, თუმცა სახე აქაც თითქმის ერთიანად არის წარსოცილი – მოკლე, შავი ფერის თმა-წვერით შემოსაზღვრულ ოვალზე მხოლოდ კოდექსს შერჩენია კანის ფერის აღმნიშნავი ვარდისფერი საღებავი; სწორკუთხად ამოჭრილ გულსიპირს ზემოთ, ყელზე კი ძირითად ტონთან ერთად რკალურად

მოხრილი ფაქიზი, თეთრი ფერის გრძელი მონასმებიც იკითხება.

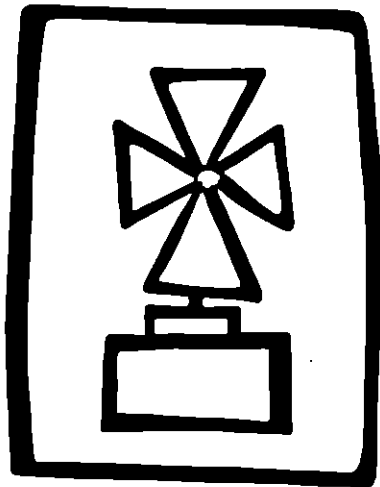
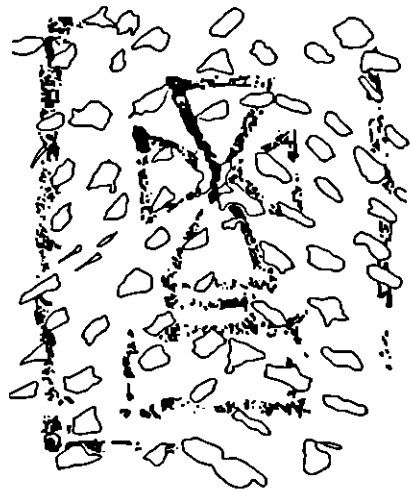
წმ. ბართლომეს მოსახამით დაბურული მარცხენა ხელით დახვეული, ვერტიკალურად ამართული გრავნილი ქვემოდან უჭირავს, არაპროპორციულად გრძელთითება მარჯვენა კი მისკენ აქვს მიმართული.

მოციქულის ღია ნაცრისფერ, მსხვილი ყავისფერი მონასმებით დამუშავებულ კვართს ფრესკაზე კარგად ეხამება ფერი ბუქი წითელი მოსახამისა, რომელიც შავი ფერის გრძელი, მძლავრ ნაკადად დაცემული, სხედასხვა სისქის მონასმებით არის ერთიანად დაფარული (მდრ. ტაბ. IX).

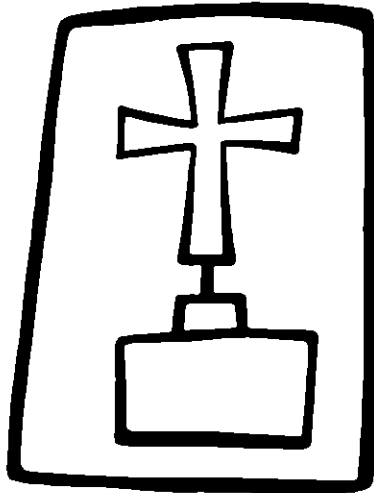
წმ. ბართლომეს ფიგურის შემდეგ საკურთხეველის ამ მონაკვეთზე, სამხრეთი კედლის მსგავსად, ბათქაშის ჩამომლის შედეგად შექმნილი ვრცელი ლაკუნაა. ამ მიზეზით მოციქულთა რიგის ბოლო სამი ფიგურიდან დარჩა მხოლოდ მესამეს ქვედა ნახევარი და მუთონის შესამოსელის ქობის ნაწილი (სურ. 11 და 12; ტაბ. VI, და VII₂). მათგან პირველს მოსახამით დაბურვილ მარცხენა ხელში დახვეული გრავნილი სჭერია (დარჩა მხოლოდ უმნიშვნელო ფრაგმენტის სახით). მისი მოსახამი ოქრითაა ნაწერი და დრაპირების აღმნიშვნელი ბუქი ყავისფერი მსხვილი მონასმებით დამუშავებული. ამავე ფერის სწორი ვერტიკალური ზოლებითაა გაფორმებული წითელი კვართის ქვედა კიდეც. ფრესკაზე შედარებით კარგად იკითხება სიმეტრიულად გადგმული ტერაქები, რომლებზეც თითების მოხდენილი, კალიგრაფიული ნახატი ოქრის ფონზე მოწითალო-ყავისფერი თხელი მონასმებით მოუნიშნაუთ. კვართის ქობის იმ ფრაგმენტზე მუარე ფიგურისაგან რომ დარჩა, ფერწერული ფენა მხოლოდ ყავისფერი ლაქების სახითაა შემორჩა. შესამოსელის ქვედა კედის აღმნიშვნელ ზოლთან ერთად აქ ოდნავაა მოჩანს ტერაქის მკრთალი კონტურიც.

საკურთხეველის ჩრდილო-დასავლეთ კიდეზე დარჩენილ ნალექობაზე, მოციქულის ბოლო ფიგურის (მისი ქვედატანის) ადგილას, გაურკვეველი მოხაზულობის ლაქებია (სურ. 11 და 12; ტაბ. VII₁).

საკურთხეველის ფერწერულ შემკულობას ერთგვარ ხიზლს ანიჭებს მოციქულთა ფიგურებს შორის, ღია ნაცრისფერ ფონზე, აქა-იქ გაბნეული მოხდენილი ვარსკვლავები. ისინი ერთნაირი სახისაა – ცენტრში შავი ფერის რგოლითა და მისგან გამომავალი მოწითალო-ყავისფერი სხივებით (თხელი მონასმებით), რომელთა შორის სამ-სამი თეთრი ფერის განივი შტრიხია დატანილი (სურ. 11 და 12). ახლო მანძილიდან ფრესკაზე დაკვირვებისას ჩანს, რომ ეს ვარსკვლავები ძირითად გამოსახულებათა შესრულების შემდგომ იქნა დატანილი – მნათობთაგან ზოგიერთის სხივები ნაწილობრივ გადადის მოციქულთა ფიგურების შემომსაზღვრავ კონტურზე.



15. ვოლგოთის ვერის გამოსახულება საკურთხეველის აღსიღის სამხრეთ ნახევარზე. სქემა და რეკონსტრუქცია



16. გოგოთის ჯვრის გამოსახულება საკურთხეველის აფსიდის ჩრდილოეთ ნახევარზე სკემა და რეკონსტრუქცია

ფერით ყოფილა გაფორმებული კაპიტელებიც საკურთხეველის კიდეებზე. მარტვი, სწორკუთხა თაროს ფორმის შევრილის ქვედა კიდეს წითელი და შავი ფერის ორი ვიწრო ზოლი გაუყვება. მათგან შუორე კონქის კომპოზიციისა და მოციქულთა რიგის გამმოჯნაფი ორნამენტული ზოლის ქვედა, შავი ფერისავე, მომხარჩოვებულ ზოლს უერთდება; ამის წყალობით ფერწერით შემკული კაპიტელები საკურთხეველის მონასტრობის საერთო სისტემაში მკოდრად ექცევა და მისი სამკაულის ერთ-ერთ დეკორაციულ ელემენტად აღიქმება (მდრ. სურ. 11 და 12; ტაბ. VI).

მოციქულთა ფიგურებს ქვემოდან არათანაბარი სისქის ორმაგი ზოლი გაუყვება. მათგან ზედა მოწითალო-ყავისფერია, ხოლო ქვედა – შავი. კომპოზიციის შემომსაზღვრაფი ეს ჩარჩო აფსიდის კედლებზე არასწორად იქნა გაელეებული (ტაბ. VI). არათანაბრია ზოლის სიგანეც. ზოლს ქვემოთ, მცირე მონაკვეთის დამორებით, საკურთხეველის ორსავე კედელზე შესრულებული ყოფილა ოთხკუთხა მოჩარჩოებაში მოქცეული, კვარცხლბეკზე აღმართული, ბოლოებგაფართოებული ჯვრის თითო გამოსახულება, რომლებიც თეთრი ფერის ფონზე წითელი საღებავითაა მოხაზული (სურ. 8, ტაბ. VI). წითელი ფერისავე ჩარჩოც. გამოსახულებები თავისუფლადაა ნაწერი, მათი ნახატი მსხვილი ყალმის ერთიანი მონასმით შეუსრულებიათ. საყურადღებოა, რომ განსხვავებულია როგორც მოჩარჩოებათა ზომები, ისე ჯვრების ფორმაც. ამჟამად ამ გამოსახულებათაგან მხოლოდ მცირე ნაშთებიღა დარჩა, თუმცა მათი თავდაპირველი სახის აღდგენა მაინც ხერხდება.

საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე წარმოდგენილი ჯვრისაგან (ზომა 64,5x42 სმ.) დარჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით ჩანს, რომ მისი კვარცხლბეკი ორსაფეხურიანია, ამასთან ქვედა საფეხური გაცილებით უფრო მალაღია ზედაზე. ჯვრის სამკუთხა ფორმის არათანაბრად მოხაზულ მკლავთაგან ზედა და ქვედა რამდენადმე უფრო დიდი ზომისაა, რის გამოც იგი ვერტიკალურად რამდენადმე უფრო წაგრძელებულის შთაბეჭდილებას ქმნის (სურ. 15).

ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილი ჯვრისაგან (ზომა: 68,5x41 სმ.) გაცილებით უფრო მცირე ფრაგმენტები შემორჩა. იგი ვერტიკალურად საგრძობლადაა დაგრძელებული და ოდნავ გაფართოებული დაბოლოვებები აქვს. ყურადღებას იქცევს არათანაბარი მოხაზულობა მისი ჩარჩოსი, რომელიც ზემოთკენ ვიწროვდება და, ამის გამო, ტრაპეციის ფორმისაა (სურ. 16).

საკურთხეველის ერთადერთი სარკმელი ფერწერით შემკული არ ყოფილა. მისი თაღის პირს შავი ფერის, არათანაბარი სისქის (2,5-3 სმ.) კონტური შემოსდევს.

იგი სარკმლის შუაწელამდე გრძელდება და მოხატულობის ქვემოდან შემომსაზღვრავ შოლს ერწყმის. ფურადი შოლებით გაუფორმებიათ ღიობის თალისა და წირთხლების საკურთხევისკენა კიდევ, რომელსაც წითელი და ყავისფერი არშიები გადაუყვება (შდრ. ტაბ. VI).⁵

II

ქლემის ჯვრის ნიშნით: თელთანის ქლემის თავდაპირველი დეკორის ოქონოგრაფიული პროგრამა

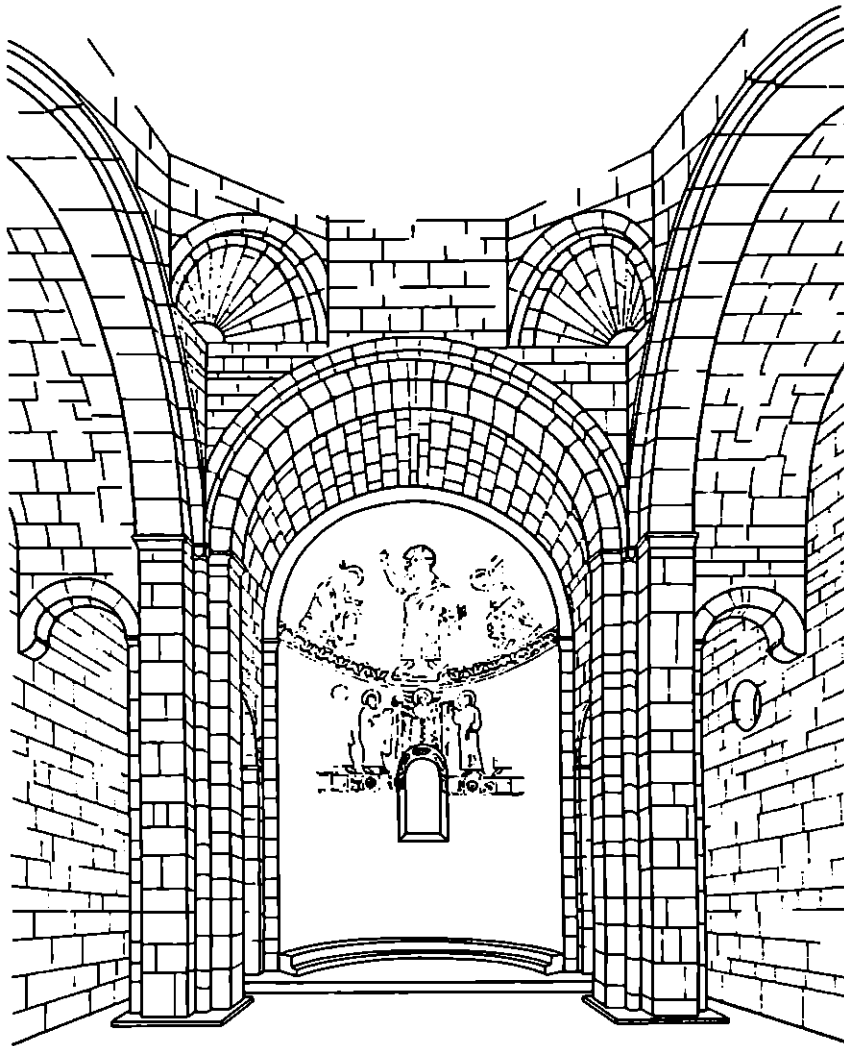
ქრისტიანული სახითმეტყველებითი ტრადიციისა და მის კვლად — იკონოგრაფიის თანდათანობითი დამკვიდრების პროცესი ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში სამართლმადიდებლოს სხვა კუთხეთა თანაგვარად წარიმართებოდა. დღეისათვის უკვე აღარაინ დავობს იმაზე, რომ ქვეყნის ორივე უმთავრესი რეგიონი — იბერია და კოლხეთიც დასაბამიდანვე აქტიურად იყვნენ ჩაბმულნი საერთოქრისტიანულ აღმშენებლობით პროცესში. ასეთ პირობებში, საქართველოში სწრაფად და თანამიმდევრულად ხდებოდა ახლის შემოსვლა-გაერთელება. ქართული ქრისტიანული ხელოვნების დღეისათვის ცნობილ უძველეს ძეგლთა კვლევამ დიდი ხანია ცხადყო, რომ ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე უმთავრეს ქრისტიანულ იკონოგრაფიულ თემათა თავწყაროდ წმინდა მიწა რჩებოდა! კარგადაა ცნობილი, რომ სამართლმადიდებლოს სამწყსოთა უმეტესობაში დროთა განმავლობაში ეს სურათი საგრძობლად იცვლება. ამისაგან განსხვავებით, საქართველოში თანაარსებობას განაგრძობდა ძველიც (წმინდა მიწიდან წარმომავალი) და ახლად დამკვიდრებულიც (კონსტანტინოპოლურის თანაზიარი). რაც მთავარია, აღნიშნული მხოლოდ გარკვეული დროისათვის დამახასიათებელი მოვლენა არ ყოფილა და ის მრავალი ასწლეულის მანძილზე უცვლელად იქნა შენარჩუნებული.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის უძველესი ძეგლები იმ დროს განეკუთვნება, როდესაც ქრისტიანულ სახვით ხელოვნებაში უკვე ძირითადად დასრულებული იყო იკონოგრაფიული თემების ჩამოყალიბების პროცესი. ამასთანავე, უფრო ადრეული მაგალითები, რომლებიც სტელეების შემკულობისა და საფასადო რელიეფების მიხედვითაა ცნობილი, ნათლად წარმოაჩენს იმ გეზს, რომლის თანაზიარიც რამდენადმე უფრო მოგვიანოდ მონუმენტური ფერწერაც შეიქნა. მართლაც, მოხატულობის არასრული სისტემის არსებობის პირობებში, მთელი ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მხარეს იკონოგრაფიულ თემათა შერჩევა-დამკვიდრება წარმოადგენდა.

საკურთხეველის მოხატულობისათვის შერჩეულ გამოსახულებათა რიგი ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში თვალშისაცემი სიმყარითა და თანამიმდევრულობით გამოირჩევა: საყდარზე დაბრძანებული, ანგელოზთაგან განდიდებული

მაცხოვრის გამოსახულება ფაქტობრივად ერთადერთ თემად რჩებოდა საათსიღო პროგრამებისათვის თითქმის ოთხი ასეული წლის მანძილზე, VII საუკუნის პირველი ნახევრიდან მოყოლებული ვიდრე X საუკუნის გასულამდე. არსებობის ასეთი ფრცვლი ქრონოლოგიური მონაკვეთის გათვალისწინებით, ისიც სასესებით ბუნებრივია, რომ უფლის დიდების კომპოზიცია ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში სხვადასხვა რედაქციით გვხვდება. მათ შორის ყველაზე უფრო გავრცელებული, ამაღლების სქემასთან გარკვეულწილად თანაზიარი ორრეგისტრიანი კომპოზიცია წმინდა მიწის სალოცავებიდან მომდინარე იმ უძველეს ტრადიციებს უნდა დაფუძნებოდა, რომლებმაც ფართო გავრცელება მთელს ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ჰპოვა. თავის მხრივ, ამ საზოგადო სქემის ფარგლებში, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში განსხვავებული აქცენტები დაისმოდა. დეკორის ლაკონურმა ხასიათმა თავისთავად განაპირობა კომპოზიციის შინაარსობრივი დატვირთულობა – ძველთა უმეტესობაში საათსიღო პროგრამაში გაერთიანებული გამოსახულებების შედარებით მცირე რაოდენობისას, მოხატულობის საერთო იკონოგრაფიული სქემა რთული შინაარსობრივი კონტექსტით გამოირჩევა და უმთავრესი იდებს ფარგლებში ცალკეულ აზრობრივ აქცენტებსაც აერთიანებს. ამგვარი მიდგომა, ცხადია, დასახლებული ეპოქის სახვითობისათვის ნიშანდობლივი თავისებურებებიდან გამომდინარეობს, მაგრამ შეუძლებელია ამაში არ დაფინახოთ საზოგადოდ ქართული მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია შეძლებისდაგვარი სოსადგისა და ლაკონიურობისას მრავლისმეტყველების მიღწევისა.

თელოანში კონქის კომპოზიცია ანგელოზთაგან განდიდებული უფლის გამოსახულებით² საათსიღო პროგრამების ერთ-ერთ უძველეს და ფართოდ გავრცელებულ სახესხვაობათა რიგს ეკუთვნის. მიჩნეულია, რომ აღნიშნული თემისადმი უპირატესობის მინიჭება საზოგადოდ არის ნიშანდობლივი აღმოსავლურ-ქრისტიანული ხელოვნებისათვის.³ სირია-პალესტინის, კოპტური ეგვიპტის, კაპადოკიის გვერდით, როგორც აღინიშნა, ეს მითითება სასესებით ესადაგება ქართულ კედლის მხატვრობას, მით უფრო კი მისი განვითარების საერთო სურათს მთელი ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე. მართლაც, საკონქო კომპოზიცია განდიდებული უფლისა და მის გარს შემოკრებილ ანგელოზთა ფიგურებითურთ, რომელიც ზოგ შემთხვევაში წინასწარმეტყველური ხილვის ცალკეული ელემენტებით არის შეესებულ-გამდიდრებული, წრომის ტაძრის მოზაიკიდან (VII ს.)⁴ მოყოლებული ისე მყარად მოიკიდებს ფეხს ქართულ ეკლესიათა საკურთხეველის ფერწერულ შემკულობაში, რომ მომდევნო რამდენიმე საუკუნის მანძილზე არსებითად განსაზღვრავს აფსიდალური პროგრამის რეპერტუარს, მის ძირითად გეზს და დასახლებული თემის მრავალი სახესხვაობით წარმოჩინდება ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონში შექმნილ ფერწერულ ანსამბლებში (სურ. 17). ამაზე მეტყველებს თუნდ ის ფაქტი, რომ გარეჯის მრავალბთის საბერეების გამოქვაბული კომპლექსის IX-X სს. შექმნილი ერთბაშად ოთხი მოხატულობიდან სამში (№№5, 6 და 8 ეკლესიები) უფლის დიდების საკონქო კომპოზიციის სწორედ მსგავსი ტიპი იქნა წარმოდგენილი.⁵ ცალკეულ სახესხვაობათა მოუხედავად, ფაქტობრივად თანაგვარ სურათს სასახეს საკურთხეველის შემკულობის ამ პერიოდისა და რამდენადმე უფრო მოგვიანო ხანის ძეგლები – გარეჯის მრავალბთის წმ. დოდოს მონასტრის გუმბათიანი ეკლესიის მოხატულობა (IX ს.) (სურ. 18, ტაბ. XII),⁶ ნესეგუნი (X საუკუნის დასაწყისი) (ტაბ. XV),⁷ ჩუბიანი (X ს.) (სურ. 19),⁸ ოთხთა ეკლესია (X საუკუნის ბოლო მეოთხედი),⁹ აცი (X-XI საუკუნეთა მიჯნა),¹⁰ კუბურდო (XI საუკუნის 20-იანი წლები),¹¹ იშხანი (XI

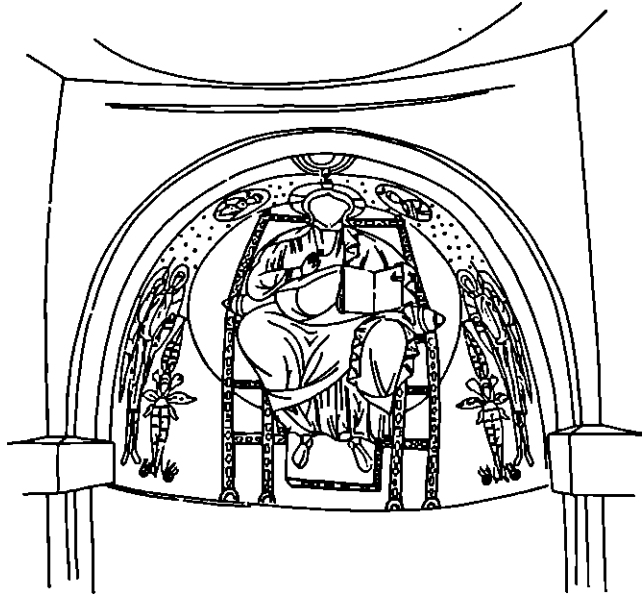


17. წრომის ტაძარი. საერთისეულის კომპოზიცია
ნაწილობრივი რეკონსტრუქცია

საუკუნის დასაწყისი),¹² სახელი (XI საუკუნის დასაწყისი),¹³ ოშკი (1036 წ.),¹⁴ ტბეთი (XI ს.),¹⁵ ბოჭორმა (XII საუკუნის პირველი ოცეული).¹⁶ თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი მოსატეულობის ძლიერი დაზიანების გამო ახლა უკვე შეუძლებელია კონქის კომპოზიციის სრული სახით აღდგენა, რის გამოც მსგავსი როგის სხვა ნიმუშებთან მისი მიმართების საკითხი პარალელური მასალის დასახელების ფარგლებს ფაქტობრივად ვერ სცდება. საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ კონქის შემკულობა ფეარპარტიოსანში ვერ იქნებოდა დატვირთული დამატებითი იკონოგრაფიული დეტალებით იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ მათთვის აქ ადგილი თითქმის არ

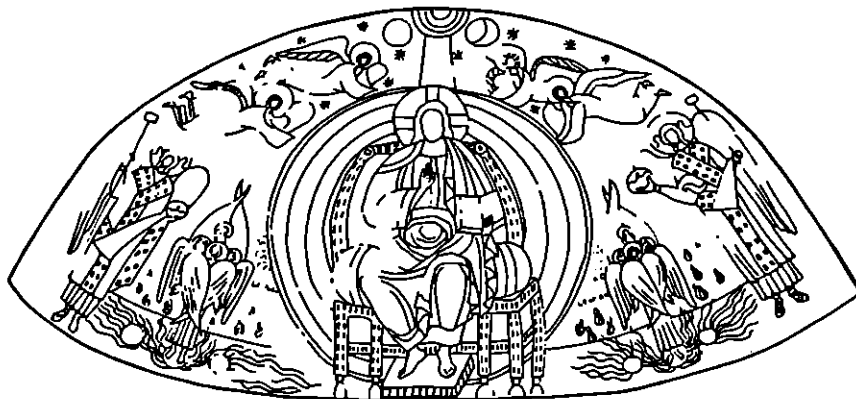
რჩება (მდრ. სურ. 8-10, ტაბ. VI). ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება, რომელიც ამ პირობებშიც იჩენს თავს, ესაა მანდორლის უქონლობა უფლის ფიგურის გარშემო. აღნიშნული გარემოება თეოლოგანს ბიზანტიური სამყაროს ამ თემის შემცველ ძველთაგან რამდენადმე გამოცალკეებით აყენებს (ჩვენთვის საქრისტიანო აღმოსავლეთის კედლის მხატვრობაში ერთი მაგალითია ცნობილი — თოქალე ქილისეს მონასტულობა — X საუკუნის შეახანებისა), ხოლო ადრე შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში დამოწმებული ტრადიციის თანამოზიარედ წარმოაჩენს. მართლაც, ქართულ ეკლესიათა საკურთხევის შემკულობაში ამგვარი რამ უკვე VII საუკუნიდან დასტურდება (წრომი) და შემდგომშიც საკმაოდ ხშირად იჩენს თავს (წებელდის კანკელის რელიეფი — VII-VIII სს., საბერეების №5, 6 და 8 ეკლესიები — IX-X სს., ნესეგუნი — X ს., აცი — X-XI სს. მიკენა).¹⁷

თეოლოგანის ეკლესიის საკონქო კომპოზიციის საგრძნობი ფრავმენტულობის პირობებში, მასში მინიშნებულ უმთავრეს იდეაზე მსჯელობა ვარაუდის ფარგლებს ვერ გასცდება შემორჩენილის მიხედვით ისე უნდა ჩანდეს, რომ ამ შემთხვევაში უფრო მეტად მაცხოვრის კოსმიურ ტრიუმფსა და მარადიულ მეუფებაზე დაისაზრდა მახვილი, ვიდრე მის დიდებით გამოჩინებაზე ან მომავალ მოეღინებაზე. ამაზევე უნდა მიანიშნებდეს ჯვარაპატიოსანის საკურთხევის მონასტულობის პროგრამის მეორე ნაწილი — უფლისა და მის გარშემო შემოკრებილ მოწაფეთა ხატი, რომელიც სათავეს უძველესი ქრისტიანული გამოსახულებებიდან იღებს. მსგავსი გამოსახულებების ყველაზე ადრეული ნიმუშები მემორიალური ხასიათის ძეგლებზე სახელდობრ, სარკოფაგთა სკულპტურულ დეკორში ჩნდება. ამასთან ერთად, კვლევამ ცხადყო, რომ დასახელებული იკონოგრაფიული თემა საკუთრივ საკურთხევის ფერწერული შემკულობისათვის შეიქმნა და სწორედ იქიდან უნდა დამკვიდრებულიყო დასაკრძალავთა მორთულობაში.¹⁸



მ. გარეჯის მრავალბთის წმ. დოდოს მონასტერი. გუმბათიანი ეკლესია. საკონქო კომპოზიციის სქემა

ქრისტესა და მის აქეთიქით შემოკრებილ მოციქულთა ამსახველი კომპოზიციის თავდაპირველი რედაქცია უფალს, ვითარცა მოძღვარს წარმოგვადგენს ცის სასუფეველში. ამ შემთხვევაში, ტრადიციულად, ქრისტე კომპოზიციის ცენტრში, შეპაღლებულ ადგილზე დაბრძანებული გამოისახება, ხოლო მოწაფეები — მის ორსავე მხარეს ნახევარწრიულად მსხდომნი. მონუმენტური ფერწერის ძეგლებში ამგვარი პროგრამის მაგალითები IV საუკუნიდანაა ცნობილი. ესაა სან აკვილინო მილანში (IV საუკუნის მეორე ნახევრისა),¹⁹ ბაზილიკა სვეერი-



29. ჩემბანი. მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხელოს კონქის მონატულობის სქემა

ანა ნეაპოლში (შექმნილი 366–413 წლებს შორის),²⁰ აგრეთვე რომის წმ. საბინას ეკლესიის გვიანდელი (XVI საუკუნის) ფრესკა, რომელსაც თავდაპირველი, 430 წლის მოზაიკური კომპოზიციის სქემა აქვს შენარჩუნებული.²¹ ამ იკონოგრაფიული თემის სხვა მაგალითები, როგორც აღინიშნა, მემორიალური ხელოვნების სფეროს განეკუთვნება (resp. გვხვდება სარკოფაგთა რელიეფებზე). ამასთან, ისინი მონუმენტური ფერწერის დღესათვის ცნობილ ძეგლებთან შედარებით რამდენადმე უფრო ადრეულია, – მათგან უგვიანესი 400 წლის ახლო ხანებში უნდა იყოს შექმნილი.²²

კომპოზიცია უფლის, როგორც ზეციური მოძღვრის გამოსახულებით, ცხადია, გარკვეულ წინასახეებს ემყარება. კ. იმთან ამგვარ წინასახედ ორი თემაა დასახელებული.²³ მათგან პირველი წინარეკრისტიანულ ეპოქას განეკუთვნება და ფილოსოფოსთა კრებულის კარგად ცნობილ გამოსახულებებს უკავშირდება, ხოლო მეორე – ეკლესიის საკურთხეველში, ხარისხზე მეტდომი მღვდელმთავრისა და ღვთისმსახურთა გამოსახულება უნდა ყოფილიყო. ქრისტესა და მოციქულთა კრებულის ამსახველი კომპოზიციის ფორმირების პროცესისათვის ეს თემა რამდენადმე უფრო მნიშვნელოვანი და ფასეული ჩანს, რადგან იგი ქრისტიანული ეკლესიის რეალურ ვითარებას ასახავს და ამ რიგის გამოსახულებების შესაქმნელად თავისი ფორმითა და შინაარსით ბევრად უფრო შესაბამისი იქნებოდა.

დასახელებული კომპოზიციის მრავალრიცხოვან მაგალითთა განხილვის საფუძველზე ამჟამად მის რამდენიმე სახესხვაობას არჩევნ.²⁴ ამ რიგის გამოსახულებებს სარკოფაგთა რელიეფურ შემკულობასა და მონუმენტურ ფერწერაში დიდხანს არ უარსებია – IV საუკუნის შუახანებისათვის მათ სულ უფრო იშვიათად მიმართავენ, ხოლო V საუკუნის შემდგომ მისი მაგალითები აღარც კი დასტურდება. იქიდან მოკიდებული, კომპოზიცია უფლის, ვითარცა ზეციური მოძღვრის გამოსახულებით თანდათანობით ცვლილებას განიცდის და იგი თავისი ფორმითა და შინაარსით ახალ იკონოგრაფიულ თემას უკავშირდება – ესაა კომპოზიცია, რომელიც ქრისტეს, ვითარცა მეუფეს (ბასილევს) წარმოგვიდგენს ცის სასუფეველში (სურ. 20).

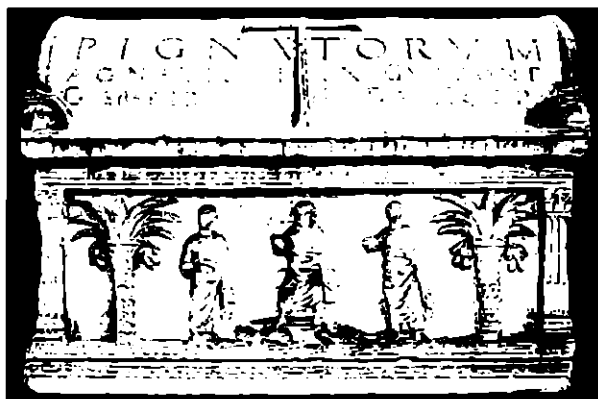
დასახელებული იკონოგრაფიული თემის სათავეებს სამეცნიერო ლიტერატურაში კონსტანტინე დიდის ეპოქიდან აითვლიან.²⁵ მას, ამასთანავე, იმჟამინდელ საეკლესიო

კრებათა განგებასაც უკავშირებენ, რომელთა დროსაც საყდარზე მკვდომი იმპერატორის აქეთ-იქით მღვდელმობდვრებს უნდა სჭეროდით ადგილი.²⁶ ამას გარდა, დასახლებული იკონოგრაფიული თემა. კ. იმის დაკვირვებით,²⁷ ეფუძნება მათეს სახარების ტექსტსაც. რომლის მიხედვითაც საყოველთაო განკითხვის ეპის მფორედ მოვლენილი უფლის გვერდით მსხდომ თანამსაჯულებად მისი თორმეტი მოწაფე იგულისხმება („ამენ გეტყვ თქვენ. რამეთუ თქვენ, რომელი-იგი შემომიღვეით მე, მერმესა მას მოსლევასა. რაჟამს დაჯდეს ძმ კაცისა საყდართა ღიღებისა თვისისათა, დასხდეთ თქვენცა ათორმეტთა საყდართა განსჯად ათორმეტთა ნათესავთა ისრაელისათა“ – მათე. XXVIII:19).

ჩვენს შემთხვევაში ყურადღებას იმსახურებს კომპოზიციის ის სახესხვაობა, სადაც საყდარზე დაბრძანებული უფლის აქეთ-იქით ფეხზე მდგომ და უფლისკენ თავიანთსკემის ნიშნად მიმართულ მოციქულთა ჯგუფები გამოისახება (მდრ. სურ. 21).²⁸ ეს სქემა კედლის მხატვრობის დღესათვის ცნობილ ნიმუშთა შორის ასევე IV საუკუნიდან მოკიდებული გვხვდება. ამასთან, უკვე მისი უძველესი მაგალითები ცალკეული დეტალებით განსხვავდება ერთმანეთისაგან. ასე, მაგალითად, რომის მონტე დელა ჯიუსტიციის სამლოცველოს აფსიდის კომპოზიციაზე, ჩვენამდე შემონახული მასალების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, გამოსახული იყო ქრისტე ზემემართული მარჯვენითა და ვადაშლილი კოდექსით მარცხენაში, ხოლო მის აქეთ-იქით – მოციქულები გრაგნილებითურთ;²⁹ რომის სან აგატა დეი გოტის 460-470 წწ. შექმნილი კომპოზიცია უფალს ასევე მოციქულთა შორის, თუმც ამჯერად სფეროზე მკვდომს წარმოგვიდგენს;³⁰ პარენცოს ბაზილიკა ეუფრასიანას საკურთხეველის სატროუმფო თაღის 540 წლით დათარიღებულ შემკულობაში სფეროზე დაბრძანებული ქრისტეს გარშემო შემოკრებილ მოწაფეთაგან ზოგი წიგნითაა გამოსახული, ზოგი გრაგნილითურთ;³¹ დაბოლოს, გვხვდება ამ პროგრამის რამდენადმე უფრო სიმბოლური სახესხვაობებიც. ერთ მათგანზე, 430 წელს შექმნილ საკურთხეველის მოზაიკაზე რავენაში. წმ. იოანე მახარებლის ეკლესიაში, ქრისტეს აქეთ-იქით, მოციქულთა ფიგურებს თორმეტი წიგნის გამოსახულება სცვლის.³²

დასახლებული თემა ადრეული ეტაპიდანვე ფართო გავრცელებას პოულობს სარკოფაგთა პლასტიკაში: კომპოზიციის პროტოტიპებად მიჩნეული რომის სან სებასტიანოს ციმბიტერიუმის (IV საუკუნის მესამე მეოთხედი) და ვატიკანის წმ. პეტრეს ტაძრის (359 წ.)³³ სარკოფაგთა რელიეფებიდან მოკიდებული, სიუეტის მრავალრიცხოვან ნიმუშებში. მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა მსგავსად, იკონოგრაფიული სახესხვაობები დასტურდება. ამასთან საყდარზე ან სფეროზე დაბრძანებული უფლის გამოსახულებათა მონაცვლეობასთან ერთად ვარიანებს მოციქულთა ატრიბუტებიც – მათ ხან გრაგნილები უჭირავთ ხელში, ხან კი – გვირგვინები (სურ. 23).³⁴

საკმაოდ ფართოა აღნიშნული თემის გავრცელების არეალიც – იგი რომაულის გარდა ჩრდილოიტალიური, რავენული ხელოვნების ძეგლებშიც გვხვდება. მასალის შედარებითი სიმწირის მიუხედავად, ივარაუდება, რომ იგი კონსტანტინოპოლურ წრესაც უნდა მოიცავდეს. ამასთან, თუკი აღმოსავლური წარმომავლობის ნიმუშები თემის საიმპერატორო ატრიბუტთა ერთგულნი რჩებიან, დასავლური წრის ძეგლებში კომპოზიცია ზოგჯერ რედაქციულად რამდენადმე განსხვავებულ სახესაც იღებს – ეს ცვლილებები სქემაში აპოკალიფსური ელემენტებითა და ადგილობრივ წმინდანთა კულტთან დაკავშირებული გამოსახულებებით განისაზღვრება, რის შედეგადაც სიუეტის სპეციფიკურად ქრისტიანული არსი კიდევ უფრო საზგასმელი, თვალსაჩინო ხდება.

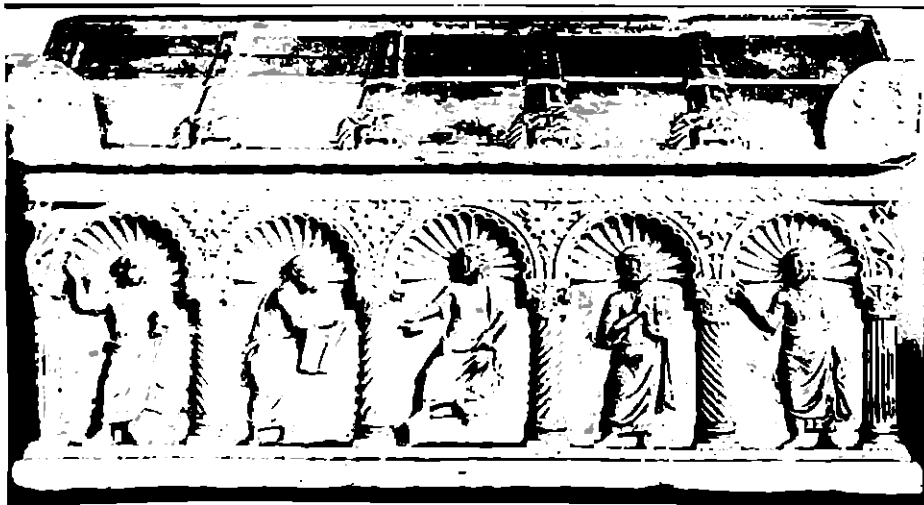


20. ადრეკრისტიანული
სარკოფაგები რეკნადან
მეცხვირისა და ორი
მოციქულის კელიფური
ვაზოსანულებით





21 ჩვენა ადრექრისტიანული სარკოფაგები მცხეთისა და მოციქულთა გამოსახულებით



აღნიშნული თემა, ცხადია, უშუალო გამოძახილს პოულობს იმ კომპოზიციებშიც, რომლებიც ფეხზე მდგომ ქრისტეს და მის აქეთ-იქით შემოკრებილ, მისკენ ედრებით მიმართულ მოციქულებს წარმოგიდგენს. ამგვარი პროგრამის დღესათვის ცნობილ უძველეს ფერწერულ მაგალითს – რომის სან ანდრეა ინ კანტაბარბარას ეკლესიის 470 წლით დათარიღებულ მოზაიკას (სურ. 22)³⁵ პარალელები სარკოფაგთა რელიეფურ კომპოზიციებში ვერ კიდევ IV საუკუნის შუახანების ნიმუშთა შორის ეპოვება (სარკოფაგები ვატიკანის Museo Pio Cristiano-ში, სან სებასტიანოს ციმბიტერიუმიდან, ვატიკანის წმ. პეტრეს ეკლესიიდან, პიდრია ტერტულლას ხის სარკოფაგი არლში, ნარბონისა და მადრიდის კომპოზიციები და სხვა),³⁶ რაც იმაზე მიმანიშნებელია, რომ დასახლებული იკონოგრაფიული თემა იმ პერიოდისათვის უკვე ჩამოყალიბებული უნდა ყოფილიყო; საგულისხმოა, რომ IV საუკუნეშივე გვევლება აღნიშნული კომპოზიციის როგორც შემოკლებული (სამფიგურიანი), ისე განურცობილი (ცამეტფიგურიანი) სქემები, რომლებიც შემდგომშიც, მრავალრიცხოვან ნიმუშებში თანადროულად განაგრძობენ არსებობას (სურ. 23).³⁷



22. რომი. სან ანდრეა ინ კანტაბარბარა.
საკურთხეულის მოზაიკა. ჩანახატი

დასახლებული იკონოგრაფიული პროგრამა იმ მხრივაც არის მნიშვნელოვანი, რომ სწორედ მის სქემას უკავშირებენ სოუეტს უფლის მიერ კანონის გადაცემისა (Traditio Legis).³⁸ ცვლილება ამ ორ პროგრამას შორის იკონოგრაფიული თეალსაზრისით თითქოსდა უმნიშვნელოა, თუმცა კი არსებითა თქმების აზრობრივი სხვაობა; კანონის გადაცემის ამსახველ კომპოზიციაში ქრისტე სამყაროს მეუფედ გვევლინება, მის გრაგნილზე მოცემული ტექსტი კი უფლისეულ სჯულისკანონად. მოწაფეთაგან უპირველესთა – წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს წინამძღოლობით მოციქულები აღასრულებენ მას. ქრისტეს, ვითარცა ზეციური მეუფის ამსახველი პროგრამის იკონოგრაფიულ სქემის ფარგლები შინაარსოვბრივად იმდენად ფართოა, რომ ცალკეულ დეტალთა ვარიანტისას თემის მსგავსი მონაცვლეობა საესებით არის შესაძლებელი. ამ შემთხვევაში უფრო მნიშვნელოვანი ისაა, რომ ქრისტესა და მის აქეთ-იქით მდგომ მოციქულთა ამსახველი კომპოზიცია, თავისი ასეთი,

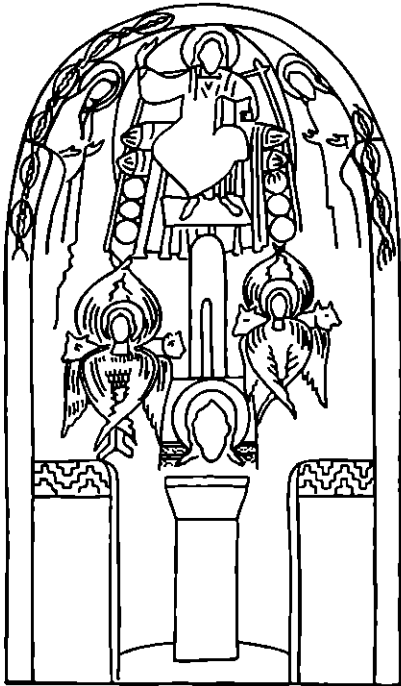


23. ჩრდილ აღმოსავლეთის სარკინოვანი რელიეფური მონუმენტის
მკვლელობა და მოციქულის გამოსახულებები

მრავლისმომცველი ხასიათის გამო არაერთი იკონოგრაფიული თემისათვის გამხდარა ამოსავალი. უთუოდ სწორედ ამან განაპირობა ამგვარი რიგის გამოსახულებათა სიმრავლე და გავრცელების ფართო დიაპაზონი მთელი ადრე შუა საუკუნეების მანძილზე საქრისტიანო აღმოსავლეთისა და დასავლეთის სახვით ხელოვნებაში. საკუთრივ დასახელებულ იკონოგრაფიულ პროგრამას რაც შეეხება, ქრონოლოგიური თვალსაზრისით მისი არსებობის დროითი დიაპაზონი რამდენადმე უფრო ხანმოკლე აღმოჩნდა – იგი ფაქტობრივად IV-V საუკუნეებს (VI საუკუნის დასაწყისს) მოიცავს. ამის შემდგომ ქრისტეს აქეთ-იქით მდგომ მოციქულთა ფიგურები თანდათან ანგელოზთა ან ცალკეულ წმინდანთა გამოსახულებებით იქნა შეცვლილი.

• • •

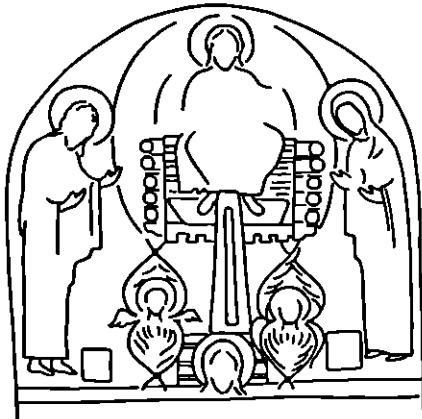
ზემოთ განხილული ორი ნაწილის გაერთიანებით შექმნილი აფსიდალური პროგრამა თელოვანის ჯვარპატიოსანში საკურთხევის შემამკობელი ფერწერული კომპოზიციის ორიგინალურ. სხვათაგან რამდენადმე გამოცალკეებით მდგომ, მაგალითად წარმოგვიდგება. აღმოსავლეთის საქრისტიანოს მონუმენტური ფერწერის ადრეული შუა საუკუნეების მრავალრიცხოვან ძეგლთა შორის ორ (ან უფრო იშვიათად რამდენიმე) რეგისტრად განაწილებული თეოფანიური კომპოზიციის ცალკეულ სახესხვაობათა შორის²⁴ მისი ზუსტი ანალოგი უცნობია. ამ მხრივ არსებით



24. წვირში. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხევის მოხატულობის სქემა

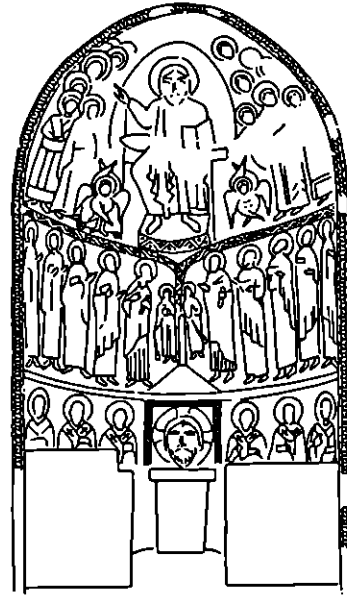
როდეს თამაშობს ის გარემოება, რომ კონქში, ანგელოზთა შორის მოქცეული. საყდარზე დაბრძანებული უფლის ქვემოთ, მეორე რეგისტრში. წარმოდგენილ მოციქულთა რიგის შუაში ტრადიციისამებრ ჩართულ ღმრთისმშობლის (ზოგჯერ კი მასთან ერთად წინამორბედის ან რომელიმე წინასწარმეტყველის) ფიგურას²⁵ ჯვარპატიოსანში პირიღმრთისას გამოსახულება შეენაცვლა (სურ. 8, 11-13; ტაბ. VI, VIII). ამის გამო სააფსიდო პროგრამამ თელოვანის ეკლესიაში ე.წ. „ისტორიული თეოფანიისაგან“ განსხვავებული სახე მიიღო. ბუნებრივია. გარკვეულწილად შეიცვალა მასში გაცხადებული ზოგადი იდეაც: განმსაზღვრელი შეიქნა მინიშნება მაცხოვრის, როგორც ზესთასოფლის მეუფის დიდებაზე (საკონქო კომპოზიცია ანგელოზთაგან განდიდებული ზეციური მეუფის გამოსახულებით), აგრეთვე ამასოფლად მის ხორციელ მოვლინებაზე (ქვედა რეგისტრი განკაცებული უფლის ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულებით).

ზემოთქმული, ცხადია, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქმის მანდილიონის გამოსახვა უცხო იყოს უფლის დიდების თემასთან დაკავშირებული საკურთხევის კომპოზიციებისათვის. პირიქით – იგი აფსიდის ფერწერული შემეულობისათვის საუკუნეთა მანძილზე მიღებულ გამოსახულებათა რიგს ეკუთვნის. მაგრამ საქმე ისაა, რომ მანდილიონი ძირითადად საკურთხევის იმ პროგრამებშია ჩართული, სადაც კონქი ვედრების



25. ცალდაში მაცხოვრის ეკლესია
საქურთხელის მოხატულობის სქემა

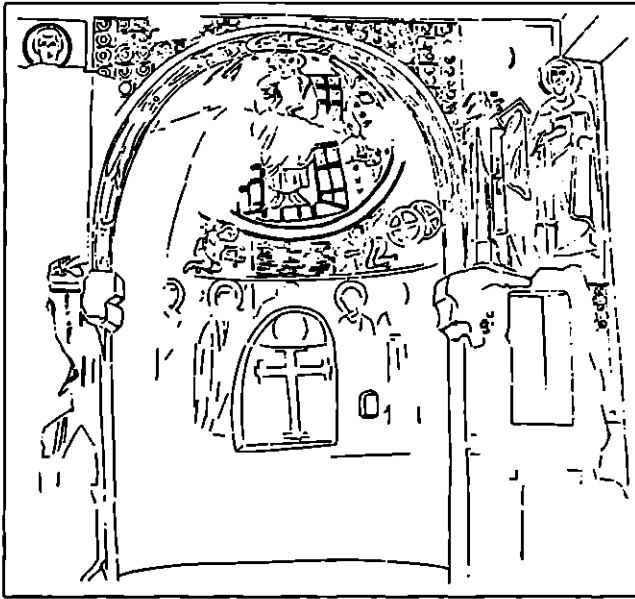
კომპოზიციას უჭირავს (ამ შემთხვევაში ისიცაა საგულისხმო, რომ სადღეისოდ ცნობილი მაგალითები შედარებით მოგვიანო ხანისაა). შემთხვევითი არ უნდა იყოს, რომ კახაღოკისა და ბაღკანეთის კარგად ცნობილ ძეგლთა (სახელდობრ, კარანლიკ ქილისეს,⁴¹ ტაჯარის ტრიკონქის,⁴² სოპოჩანისა⁴³ და სხვა მოხატულობების) გვერდით შედარებით ვრცელი ვგეუვი მგაგესი ტიპის ძეგლებისა საქართველოშია ცნობილი, ამასთან თვალსაჩინოა ვარიანტთა სიმრავლეც ამ საადგილო პროგრამებში მანდილიონისათვის განკუთვნილი ადგილის მხრივ (მდრ. თუნდაც იკვი – XI ს., XII საუკუნის მოხატულობები: ფაენისი (სურ. 30),⁴⁴ წვირძის წმ. გიორგის ეკლესია (სურ. 24),⁴⁵ ცალდაშის მაცხოვრის ეკლესია (სურ. 25);⁴⁶ XIII საუკუნიდან – ოზანის ამაღლების ეკლესია,⁴⁷ დმანისის სიონი,⁴⁸ კაზრეთის წმ. სამების ეკლესია,⁴⁹ ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესია (სურ. 27),⁵⁰ თანდილის მთავარანგელოზთა ეკლესია (სურ. 26),⁵¹ შიომღვიმის ჯერის ამაღლების ეკლესია,⁵² ზენობანი,⁵³ კობაირის მონასტრის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთი კვედური – XIII საუკუნის მესამე მეოთხედის⁵⁴). როგორც არ უნდა იყოს სახესხვაობათა მრავალფეროვნება, იგი ერთ საგუ-



26. თანდილი
მთავარანგელოზთა ეკლესია
საქურთხელის მოხატულობის სქემა



27. ხე წმ. ბარბარეს ეკლესია.
საქურთხელის მოხატულობის სქემა



28. სინასისი წმ. მოციქულთა ეკლესია.
საკურთხეველის მოხატულობის სქემა

ლისხმობს გარემოებაზე მოუთხოვს, სასულდობრ, იმ წინასწარი დაკვირვების საფუძველზე გამოთქმული ვარაუდის მართებულობაზე, რომლის თანახმადაც ვედრებისა და პირიღმრთისას ერთიანობა ქართულ ეკლესიებში იმდენად მყარია, რომ მეოხების თემისაგან დამოუკიდებელ მანდილიონის გამოსახულებას აქ თითქმის ვერ ვხვდებით.⁵⁵

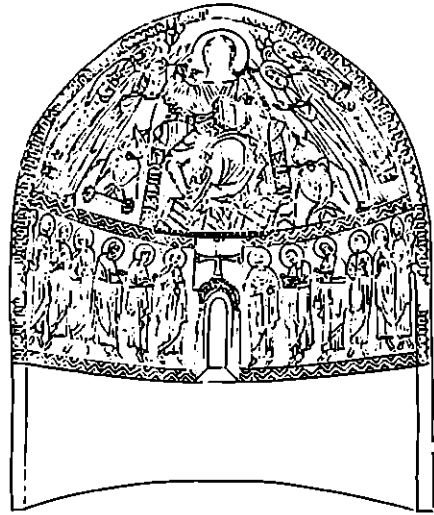
საზი უნდა გაესვას იმ გარემოებას, რომ თალოვანის ფრესკა უადრესია ქრისტიანულ კედლის მხატვრობაში პირიღმრთისას დღესათვის ცნობილ გამოსახულებათა შორის; მის მნიშვნელობას ზრდის ისიც, რომ ვედრების საკონქო კომპოზიციისაგან განსხვავებით, რამდენადმე სხვაგვარი ვითარება თალოვანის ქვემოთ მანდილიონის გამოსახულებასთან დაკავშირებით. ამგვარი პროგრამის

უძველეს მაგალითად სამეცნიერო ლიტერატურაში ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ლატმოსის პანტოკრატორის გამოქვაბული ეკლესიის საკურთხეველის მხატვრობა იყო (IX ს.) მიჩნეული.⁵⁶ ამასთანავე, კონქის თეოფანიური კომპოზიციის ქვემოთ, დრამირებული ქსოვილის ფონზე წარმოდგენილი სახე წვეროსანი მამაკაცისა კ. იმის,⁵⁷ ხოლო მოგვიანოდ, მის კვალად ნ. ტიერის⁵⁸ მიერ ზეცის სიმბოლოს – ღვთაება ურანოსის (Οὐρανός) გამოსახულებად იქნა აღიარებული.

თალოვანის ჯვარპატიოსანის თავდაპირველი მოხატულობის იკონოგრაფიასთან მიმართებით ბევრად უფრო საგულისხმო მაგალითს უნდა წარმოადგენდეს სინასოსის წმ. მოციქულთა ეკლესიის აფსიდის კომპოზიცია (სურ. 28).⁵⁹ პროგრამა აქ გაცილებით რთულია და მრავალნაწილიანი; პირველყოვლისა, ეს კონქის კომპოზიციას შეეხება – საყდარზე დაბრძანებული, მხარებელთა სიმბოლოებით გარემოცული და ნათლის შარავანდში მოქცეული უფლის ფიგურის გარდა, იგი ვარსკვლავებშიანი ცის ფონზე წარმოდგენილ ანგელოზთა, მზისა და მთვარის, კრისტალური ზღვის, ცეცხლოვანი ზორბლების გამოსახულებებს აერთიანებს. აფსიდის ამ ნაწილის საყურადღებო იკონოგრაფიულ დეტალებად უნდა ჩაითვალოს ზეციდან გარდამომავალი და მაკურთხეველი მარჯვენა უფლის მანდორლის შემოთ, აგრეთვე მუხლმოყრილ წინასწარმეტყველთა – ესაიასა და ეზეკიელის – ფიგურები კრისტალური ზღვის ორსავე მხარეს. ქვედა რეგისტრს რაც შეეხება, აქ რეგის შუაში, თალოვანი ნიშის ცენტრალურ კედელზე დიდი ზომის ჯვარია წარმოდგენილი. მოხატულობის გ. დე თეოფანიონისეულ სქემაზე ამ ჯვრის შემოთ, ნიშის ტიპანში განიჩევა შარავანდის მოხატულობა. გამორიცხული არ არის, რომ ეს სწორედ მანდილიონი იყოს. ყოველ შემთხვევაში, კონქში წარმოდგენილი, ანგელოზებით გარემოცული უფლის

ქვემოთ, მოციქულთა რიგის შუაში წარმოდგენილი ჯვარი (ისევე როგორც ვედრების თემის შემცველი, ზემოთ უკვე ნახსენები აფსიდალური პროგრამების შემთხვევაში) თავისთავად გულისხმობს უფლისა და მისი ვნების იარაღის გამოსახულებათა ურთიერთ-მონაცვლეობას. თავის მხრივ, ამგვარი მონაცვლეობა უძველეს ქრისტიანულ გამოსახულებებს გაგვასხენებს (მაგალითად, წმინდა მიწის მომლოცველთა ნახატ-გრაფიკებს, პალესტინურ ამბულებს, ადრეულ რელიეფებს⁵⁰), სადაც მაცხოვრის სახეს ჯვრის სატემა აღბეჭდავს, უფრო მოგვიანოდ კი – ქრისტიანული სასჯითობის გზაზე თავჩენილ ანიკონურ მონაკვეთს, რომლის დროსაც ეს წესი, მცირე გამოწკლისთა გარდა, ყოვლისმომცველი გახდა⁵¹ შესაძლებლობა ამგვარი ურთიერთმონაცვლეობისა თვალნათლივ დასტურდება იმ რამდენადმე მოგვიანო ხანის ქართულ ძეგლებშიც, სადაც კონქის კომპოზიციის (ვედრების) ქვემოთ, მოციქულთა ან ეკლესიის მამათა რიგის შუაში ჯვრის გამოსახულება არის ჩართული. ესაა მაცხვაროშისა (1040 წ.) (სურ. 29)⁵² და ფანისის (XII საუკუნის ბოლო მეოთხედი) (სურ. 30)⁵³ საკურთხევის მოხატულობები, რომელთა იკონოგრაფიული პროგრამა ამ მხრივ გარკვეულწილად ადრეულ ეპოქათა გამოძახილს უნდა წარმოდგენდეს და რომლებშიც, ამავე დროს, ადგილობრივ ტრადიციათა კვალიც არის აღბეჭდილი.

მოუხედავად იმისა, რომ დღემდე კედლის მხატვრობაში მანდილიონის გამოსახულებები შედარებით მოგვიანო პერიოდიდან იყო ცნობილი, – ამ ფაქტს ტრადიციულად წმინდა სახის კონსტანტინოპოლის კარის ეკლესიაში გადასვენებას (944 წ.) უკავშირებენ.⁵⁴ – სასჯით სელოწენებაში მასთან დაკავშირებული იკონოგრაფიული ტრადიციის წინამძღვრების ძიებას ადრექრისტიანულ ეპოქამდე მივყავართ. ეს საესკებო ბუნებრივია, თუკი გავითვალისწინებთ იმ დიდ პოპულარობას, რომლითაც ხატი განკაცებოსა ყოფილა მოცული მთელს საქრისტიანოში უკვე IV-V საუკუნეებიდან მოკიდებული. ამას თუნდაც მასთან დაკავშირებული ის წერილობითი წყაროები მოწმობს, რომლებიც მრავალ ენაზე იქმნებოდა ან ითარგმნებოდა საუკუნეთა განმავლობაში.⁵⁵ თავად უღესაში, სადაც პირიქითაა თავდაპირველად იყო დასვენებული, დიდმარხვის პირველ კვირას წმიდათაწმიდა რელიქვიის განსადიდებელი საგანგებო წირვაც კი იქნა განწესებული.⁵⁶ ნიშანდობლივია,



29. მაცხვაროში მაცხოვრის ეკლესია საკურთხევის მოხატულობის სქემა



30. ფანისის წმ. გიორგის ეკლესია საკურთხევის მოხატულობის სქემა

რომ უფლის ხელთუქმნელი ხატისადმი ინტერესის განსაკუთრებული გაცხოველება საქრისტიანო აღმოსავლეთში VIII-IX სს. დასტურდება; ეს პროცესი, როგორც ფიქრობენ, ხატმებრძოლეობის ეპოქის ერთ-ერთ გამოძახილს უნდა წარმოადგენდეს და იგი წმინდა გამოსახულებათა თაობაზე იშხანად მიმდინარე მწვავე პოლემიკაშიც არსებით როლს თამაშობდა.

კონსტანტინე VII პირფიროგენეტის ზეობისას მანდილიონის კონსტანტინოპოლში გადასვენების შემდგომ იწყება ახალი ეტაპი ქრისტიანთათვის ამ უწმინდესი გამოსახულების თაყვანისცემის ისტორიაში. გარდა მისი საზეიმო გადასვენებისადმი მიძღვნილი საგანგებო პოეზიისა (რომლის ავტორადაც თავად კონსტანტინეს ან მისი კარის ერთ-ერთ წარმომადგენელს მიიჩნევენ),⁶⁷ დაწესდა მანდილიონის საგანგებო დღესასწაული – 16 აგვისტო, და იგი თვენში იქნა ჩართული; დასასრულ, შეიქმნა მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის კანონიკ. იქიდან მოკიდებული, ქრისტიანულ ღმრთისმსახურებაში წმინდა სახის კულტის ასეთი დამკვიდრება (მეტოც – ფაქტობრივად მისი ახალი აღდგინება) სასებით ხელოვნების ყველა დარგში (უპირატესად კი კედლის მხატვრობასა და ხატთწერაში) მისი გამოსახულებების უჩვეულო სიმრავლისა და საყოველთაოდ განვრცობის ბუნებრივ წინაპირობად იქცევა საუკუნეთა განმავლობაში.

საქართველოში მაცხოვრის ხელთუქმნელ ხატთან დაკავშირებულ ტრადიციას მუდამ ახლდა ნიშანი განსაკუთრებულობისა. მართლაც, იშვიათია საქრისტიანოს ისეთი კუთხე, სადაც ყოველივე წმინდა სახესთან, მის თაყვანისცემასთან, ასე მკაფიოდ და მრავალმხრივ ყოფილიყო აღბეჭდილი ღმრთისმსახურებაში, ლიტურგურასა და ხელოვნებაში. ყოველივე ეს, ტრადიციულად, იმ გადმოცემებს უკავშირდება, რომელთა თანახმადაც სწორედ საქართველოა პირიღმრთისას, სახელდობრ ტილოდან კეცზე აღბეჭდილი წმინდა სახის, კურამიონის ადგილსამყოფელი. ეს ის ხატია, ედესადან საქართველოში რომ ჩამოუტანია ერთ-ერთ ასურულ მამათაგანს, წმ. ანტონ მარტყოფელს.⁶⁸ სანდობა ამ გადმოცემისა არასდროს გახდებოდა სადავო, რომ არა ბოლო დროის დაკვირვებები, რომელთა თანახმადაც ღირსი მამის მოღვაწეობასთან დაკავშირებული წყაროები შედარებით გვიან ხანას განეკუთვნება და მათში გარკვეული წინააღმდეგობებიც უნდა იჩინდეს თავს.⁶⁹ ამასთანავე, სინას მთაზე ქართულ ხელნაწერთა ახალ კოლექციაში „წმ. იოანე ზედაზნელისა და მის მოწაფეთა საქმეების“ უძველესი ნუსხის (N/Sin-50) აღმოჩენამ არსებითად შეცვალა ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ხელთუქმნელი ხატის თაყვანისცემის ტრადიციასთან დაკავშირებული სურათი. თხზულების მიხედვით, ასურულ მამათა წინამძღოლს სხვა მოწაფეებთან ერთად ქართლში ჩამოპყლია პირიღმრთისასთან დაკავშირებული ორი მოწაფე: მათგან პირველი, ჰერაპოლისის კურამიონის წინამძღვრობით და მისი მესაკმეველის შვილი, ეზდერიოს ნაბუქელი, სამთავისს დაემკვიდრა, ხოლო მეორე, ედესელი წარჩინებული, ხელთუქმნელი ხატის კულტის დიკონომონოხონი თეოდოსიოსი – რეკას ქვაბში. რაც მთავარია, ორივე მათგანი უშუალოდაა დაკავშირებული სამთავისსა და რეკაში მათ მიერ აგებულ კვლესიებში მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატების (ერთგან კედელზე, მეორეგან ფიქარზე აღბეჭდილის) სასწაულებრივად შექმნასთან.⁷⁰ უმთავრესი, რაც სინურ ხელნაწერში შემონახული წყაროთი ცხადიყოფა, საქართველოში მაცხოვრის ხელთუქმნელ ხატთან დაკავშირებული ტრადიციის სიძველე და ასურული მამების მოსულასთან მისი უშუალო კავშირია. თუმცადა, ყოველივე ამაში არაფერი უნდა იყოს უჩვეულო, მით უფრო, თუკი გაითვალისწინებთ წმინდა გამოსახულებათა თაყვანისცემის იმ დიდ



ადმეულობას, რომელსაც ადგილი ჰქონდა სირია-პალესტინაში V-VI სს. მანძილზე. სწორედ აღნიშნულ პერიოდს ემთხვევა პირიღმრთისას ამსახველ ხატთა (ე.წ. acheiropoietos-თა) სიმრავლე, რომელთაგან ყველა მიჩნეული იყო ერთადერთად და ჭეშმარიტად.⁷¹ ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებით საგანგებო მნიშვნელობას იძენს ამ რიგის ერთ-ერთი უძველესი გამოსახულება, რომელიც საქართველოშია დაცული. ესაა საყოველთაოდ ცნობილი ანჩის მაცხოვრის ხატი, რომლის ცენტრალური ნაწილი – ფერწერული სახე უფლისა. – VI-VII სს. უნდა იყოს შექმნილი (სურ. 31-33).⁷² ამ გამოსახულების კავშირი ადრეული ხანის სირიულ-პალესტინურ მხატვრულ ტრადიციასთან არაერთგზის აღნიშნულა მკვლევართა მიერ.⁷³ საგულისხმოა, რომ ანჩელი ეპისკოპოსი იოანე რკინაელი მის ჩამოსვენებას საქართველოში თვით წმ. ანდრია პირველწოდებულს უკავშირებს, მაშინ როცა ხატის მოჭედულობაზე მოთაქსებული წარწერის თანახმად პირიღმრთისას ეს გამოსახულება ჯერ ქალაქ ედესადან გადაუსვენებიათ კონსტანტინოპოლს, ხოლო იქიდან ხატმებრძოლეობის დროს მან ადგილი კლარჯეთში. ანჩის ეკლესიაში დაიმკვიდრა.⁷⁴ წინააღმდეგობრივი ხასიათის მიუხედავად, დასახელებული ცნობებიდან ნათლად ჩნდება ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც ქართველთა აზროვნებაში მიენიჭა პი-



32. ანჩის მაცხოვრის ხატი

რიღმრთისას საზოგადოდ და კერძოდ ანჩის მანდილიონს. ამაზე მიანიშნებს ის გარემოებაც, რომ წმინდა სახის დღესასწაული – 16 აგვისტო, ქართულ საეკლესიო ტრადიციაში წმ. ანტონ მარტყოფელთან ერთად სწორედ ანჩის მაცხოვრის ხატს

31. ანჩის მაცხოვრის ხატი. დეტალი

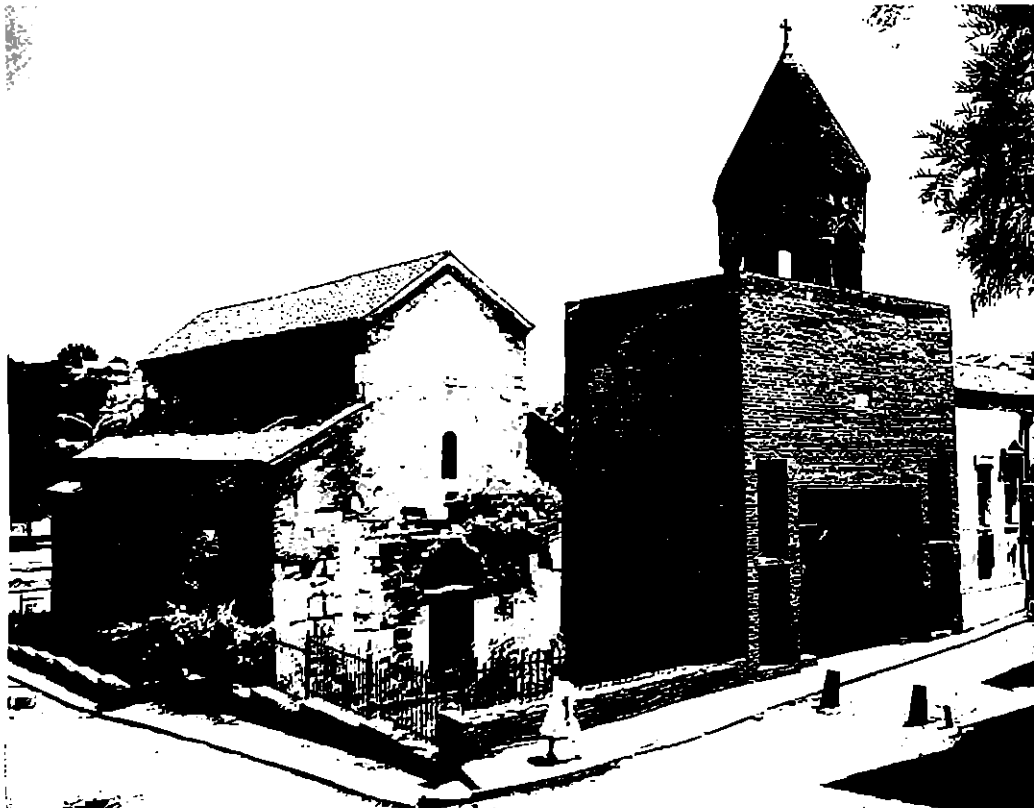
დაუკავშირდა.⁷⁵ თუკი აქვე დაეასახელებთ ავეაროზის იმ რედაქციებს. ალავერდისა და გელათის სახარებებში რომ იქნა ჩართული (სურ. 35, 36).⁷⁶ – გვიანი შუა საუკუნეების მრავალ ნუსხასთან ერთად.⁷⁷ ჰიმნოგრაფიულ ნაწარმოებთა რიგს. მიძღვნილს ხელთუქმნელი ხატისადმი.⁷⁸ მანდილიონის მრავალრიცხოვან გამოსახულებებს სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ძეგლებში, კიდევ უფრო ცხადი შეიქმნება წმინდა სახის გამორჩეული ადგილი და მნიშვნელობა საქართველოში მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე.

ყოველივე ზემოთქმულის გათვალისწინებით თელოვანის კელესიის საკურთხეველში წარმოდგენილი გამოსახულება მანდილიონისა მრავალმხრივ ჩანს საგულისხმო. სხვადასხვა გარემოებით უნდა ყოფილიყო განპირობებული ჯვარპატიოსანის ფერესკაზე მისი გამოსახვის ფაქტიცამ მხრივ. პირველყოელისა, გასათვალისწინებელია მოხატულობის შექმნის დრო – ეპოქა ხატმებრძოლეობისა, რომელმაც საქრისტიანოს მრავალი კუთხე მოიცვა და საგრძნობი დაღი დააჩნია ბიზანტიური სამყაროს სახვითი ხელოვნების განვითარების პროცესს. უფლის ხელთუქმნე-



33. ანის მაცხოვრის ხატი. სქემა

34. თბილისი ანისბატის კელესია

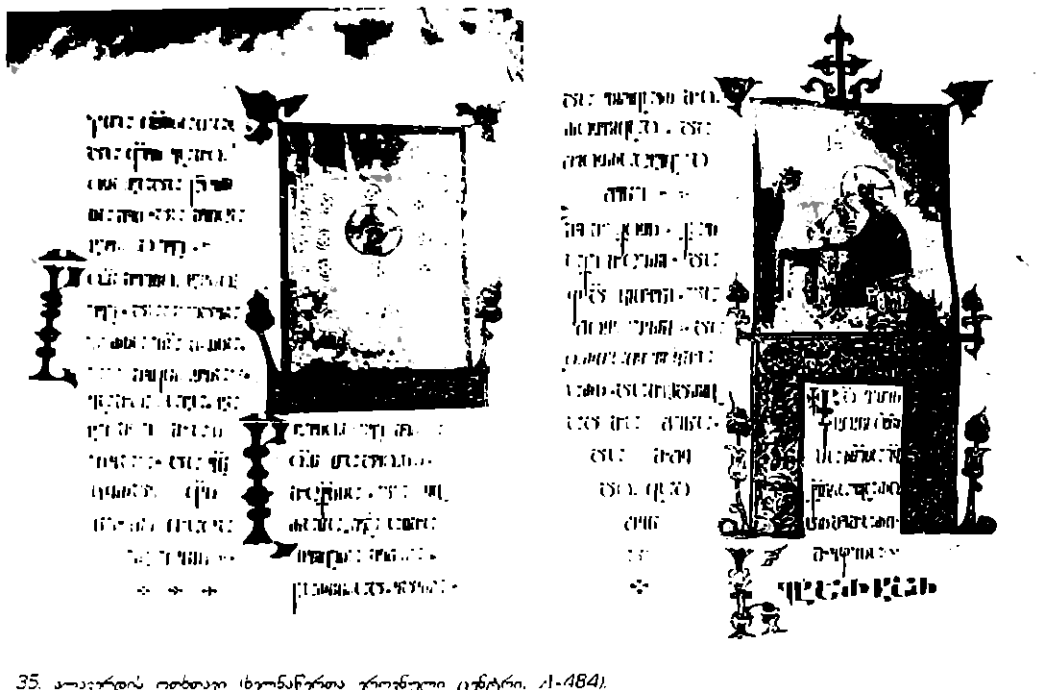


ლი ხატის მნიშვნელობა განსაკუთრებით ცხადლოვ სწორედ იმხანად წარმოჩნდა – მისი კავშირი განკაცების იდეასთან ხომ ეკლესიის მამათა მიერ ხატის თეორიასთან დაკავშირებით ვერ კიდევ ადრექრისტიანულ ეპოქაში იქნა საზგასმული. შემთხვევითი როდია, რომ წმინდა სახის მრავალრიცხოვან ეპითეტთა შორის ხატი განკაცებისა ასევე ხშირად დასტურდება. ის, რომ პირიღმრთისას მნიშვნელობამ თავი იჩინა პოლემიკაში ხატთა თავყვანისცემის თაობაზე, საესეებით ბუნებრივია, რადგან იგი უპირველესი მოწმობა იყო უფლის გამოსახულების აუთენტურობისა, რაც, თავის მხრივ, ცხადყოფდა განხორციელებული ლოგოსის გამოსახვის შესაძლებლობას. ამასთან დაკავშირებით მკვლევარები უურადლებას მიაქცევენ იმ გარემოებას, რომ ნიკეის მეშვიდე მსოფლიო საეკლესიო კრების (787 წ.) მონაწილე მამები ხშირად მიმართავენ მანდილიონს წმინდა გამოსახულებათა თავყვანისცემის საკითხზე მსჯელობისას.⁷⁹

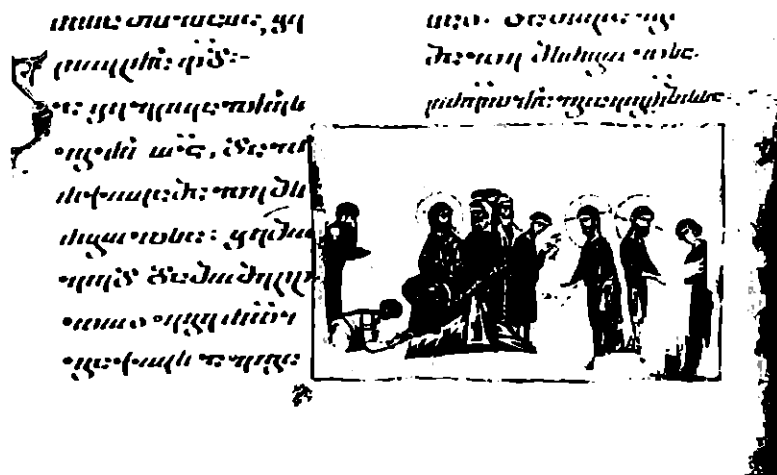
საისტორიო წყაროებში დაცული ცნობების, ორიგინალური თუ ნათარგმნი ლიტურატურის გათვალისწინება, ისევე როგორც ჩვენამდე მოღწეული სახვითი ხელოვნების ძველთა ანალიზი ცხადყოფს, რომ ხატმებრძოლეობის ის მძლავრი ტალღა, რომელმაც საუკუნეზე მეტი ხნის განმავლობაში მოიცვა მართლმადიდებლური სამყაროს დიდი ნაწილი, საქართველოს არ შეხებია.⁸⁰ პირიქით – სახვითი ტრადიციების უწყვეტობას აქ ხელს უწყობდა ის საზგასმულად ხატთაყვანისმცემლური ტენდენცია, რომელსაც ეროვნულ კულტურაში თვალის გაუდევნება მთელი ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე, მათ შორის, განსაკუთრებით მკაფიოდ – VIII-IX საუკუნეებში.⁸¹ თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობაში მანდილიონის გამოსახულების ჩართვა და ამით აფსიდალურ პროგრამაში უფლის განკაცების თემის წინ წამოწევა სხვა წინაპირობათა გვერდით აღნიშნული ტენდენციითაც უნდა ყოფილიყო ნაკარნახევი – აღმოსავლეთის საქრისტიანოში წმინდა ხატთა თაობაზე მიმდინარე უმწვავესი ბრძოლის ეპოქაში შექმნილ ამ მოხატულობაში ხელთუქმნელი ხატის საგანგებო აქცენტირებით აქ გარკვევით აღიბეჭდა საქართველოში ძველი ხატთაყვანისმცემლური ტრადიციების უწყვეტობაც.

არსებითი მნიშვნელობისაა სხვა გარემოებაც, სახელდობრ ის, რომ არაბთა ბატონობისაგან თანდათანობითი განთავისუფლებისა და ერთიანი ქართული სახელმწიფოს ფორმირების კვალად თავისთავად იწყეს წინ ეროვნული ტრადიციის ღირებულების გამძაფრებელი განცდა, საკუთარი მემკვიდრეობის წარმოჩენის სურვილი. ამ გზაზე უძველესი ქრისტიანული ძირებისადმი მიბრუნების ტენდენციას ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი უნდა ეთამაშა. საისტორიო მწერლობისა და ორიგინალური პავიოგრაფიის გვერდით იგი მკაფიოდ აღიბეჭდა სახვით ხელოვნებაშიც. ადგილობრივ წმინდანთა იკონოგრაფიის ჩამოყალიბების კვალად ქრისტიანობის ადრეული ეტაპის ეროვნულ ტრადიციებს უნდა დაკავშირებოდა თემა მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატისა. რომლის ერთ-ერთი პირი, წმ. ეზდერიოს სამთავნელთან დაკავშირებული და IX საუკუნის სინურ ხელნაწერში აღბეჭდილი გადმოცემის მიხედვით, განგების ძალით ძველთაგანვე საქართველოში იყო დაცული. პირიღმრთისას გამოსახულების საგანგებო საზგასმა თელოვანის მოხატულობაში ამ მხრივ საესეებით ნათელი უნდა იყოს – ამით მინიშნებულ იქნა წმინდა სახის მწიდრო, უწყვეტი კავშირი საქართველოსთან და, შესაბამისად, დაისვა გარკვეული აქცენტი ქვეყნის ქრისტიანული ტრადიციების სიძველესა და სიმტკიცეზე.

საგულისხმოა ისიც, რომ მოციქულთა რიგის ცენტრში მოქცეული გამოსახულება მანდილიონისა თელოვანში ნაწილობრივ სახეცვლილია; უფრო სწორედ, აქ



35. ალავერდის ობითაეი (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, A-484).
 მაცხოვრის ბუთოქმეული ბატი (მარჯვნივ);
 მაცხოვრის მიერ მუჟე აშგარისადმი ეპისტოლეეს წარგზავნა (მარჯვნივ)



36. გელათის ობითაეი (ხელნაწერთა ეროვნული ცენტრი, Q-90B).
 მალქსარბოლი ქრისტესთან; მანდილოების წარგზავნა



37. მონეტა ამპულა XV

ურთიერთს შერწყა პირიღმრთისა და მედალიონში მოქცეული ქრისტეს ნახევარფიგურა (შდრ. სურ. 8. 11-13; ტაბ. VIII). იკონოგრაფიული თვალსაზრისით ამგვარი გადაწყვეტა უთუოდ ორიგინალურია და საგანგებო ყურადღებას იმსახურებს – უფლის სხვადასხვა იკონოგრაფიულ ტიპს შორის ხომ წრიულ მონარქობაში მოქცეული მისი გამოსახულება უძველესთა რიგს ეკუთვნის;⁵² ქრისტიანობის პირველ საუკუნეთა მანძილზე ფართო გავრცელებასთან ერთად იგი მრავალი იკონოგრაფიული პროგრამისათვის იქნა გამოყენებული, თუმცა კი ჯერ კიდევ გვიანანტიკურ ეპოქაში ძღვევის შინაარსით დატვირთულმა. მან აქაც, საიმპერატორო იკონოგრაფიასთან წილნაყარობის წყალობით, უპირატესად ტრიუმფის იდეით ნიშანდებულ (ან მასთან გარკვეულწილად დაკავშირებულ) კომპოზიციებში დაიმკვიდრა ადგილი. ამ მხრივ ყველაზე უფრო თვალსაჩინოა პალესტინური წარმომავლობის ევლ. მონეტასა და ბობიოს ამპულების მაგალითი. რომელთა შემკულობაშიც

ძალზე ხშირად მედალიონში მოქცეული ქრისტეს ბიუსტი ჯერის ზედა მკლავის დაბოლოებაზეა დასვენებული (შდრ. სურ. 37).⁵³ უთუოდ საგულისხმოა ის იკონოგრაფიული სახეცვლილებაც *imago clipeata*-მ რომ განიცადა დროთა განმავლობაში: ადრეული პერიოდის ნიმუშებში წარმოდგენილი ე.წ. იდეალური ტიპი უფლისა კონსტანტინე დიდის დროიდან მოკიდებული. თანდათანობით შეცვალა ისტორიულმა. დასახელებული პერიოდის შემდგომ. საუკუნეთა მანძილზე. სწორედ ამ იკონოგრაფიულმა ტიპმა მოიკიდა ფეხი ქრისტიანულ ხელოვნებაში. ევმანუელის გამოსახულებები კი მხოლოდ ცალკეულ შემთხვევებში. გარკვეულ იკონოგრაფიულ სქემებშია ჩნდება.⁵⁴

ამ ნიშნთან ერთად. ჩვენს შემთხვევაში. სხვადასა საგულისხმო. სახელდობრ ის. რომ თელოვანის ეკლესიის ფრესკაზე მაცხოვრის სახით არქაული. ადრექრისტიანული იკონოგრაფიული ტიპია წარმოდგენილი – გრძელი. მხრებზე მსხვილკულულებად დაფენილი თმით. რომელიც ნაწილობრივ ფარავს შუბლს. აგრეთვე ხშირი. შედარებით გრძელი წვერით (სურ. 13. ტაბ. VIII).⁵⁵ რაც მთავარია. ამ იკონოგრაფიული ტიპის გავრცელების ქრონოლოგიური საზღვრები საქრისტიანო აღმოსავლეთში მოიცავს პერიოდს უძველესი დროიდან მოკიდებული. ვიდრე ხატმებრძოლობამდე (შდრ. თუნდაც კომოდილას კატაკომპის ფრესკა).⁵⁶ მონეტასა და ბობიოს ამპულების შემკულობა (სურ. 38. 39).⁵⁷ რომის და რავენას ადრეული ხანის მოზაიკები (სურ. 40. 41).⁵⁸ ქალბ ლოზეს ეკლესიის აფსიდის სატრიუმფო თაღის რელიეფი.⁵⁹ გამოსახულებები ვერცხლის რელიეფარიუმებზე ვატიკანის Museo Sacro-დან.⁶⁰ და ბრიტანეთის მუზეუმებიდან⁶¹ და სხვ.) მაშინ. როცა საქართველოში იგი შემდგომაც. საუკუნეთა მანძილზე იქნა შენარჩუნებული. ადრეული პერიოდის ძეგლებთან (შდრ. რელიეფები: ქვემო ბოლნისის ეკლესიის კარზე – VI ს.,⁶² სანდისის სტელაზე – VI საუკუნის მეორე ნახევარი (სურ. 43),⁶³ ჟალეთის ეკლესიის სანათლაეზე – არაუგვიანეს VII საუკუნის დასაწყისისა.⁶⁴ წებელდის კანკელზე –



38 ბიზანტია აპულა X



39 ბიზანტია აპულა VI დეტალი

VII-VIII სს.¹¹ ანჩის ხელთუქმნელი ხატი – VI-VII სს. (სურ. 31-33),¹² წრომის ტაძრის კონქის მოზაიკა – VII ს.¹³ მინანქარი ჯვარცმის კომპოზიციით ხახულის კარვლზე – VIII ს.¹⁴ და სხვ.) ერთად აღნიშნულის მოწმობად გამოდგებოდა თუნდ ისეთი ცნობილი ძეგლები. როგორცაა გარეჯის წმ. დოდოს მონასტრის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის საკურთხეველის კომპოზიცია (IX ს.) (სურ. 44, ტაბ. XII),¹⁵ საბურეების კომპლექსის მოხატულობები (IX-X სს.),¹⁶ გარეჯის წამებულის მონასტრის მცირე დარბაზული ეკლესიის,¹⁷ ფიას,¹⁸ ჩეპიანის¹⁹ (ყველა X ს.), ადიშის ჯგრაგის (X-XI ს. მიჯნა)²⁰ ფრესკები, იშანისა და ბრეთის ჭედური ჯვრები (X საუკუნის მეორე ნახა)²¹ ნიკორწმინდის რელიეფები (XI საუკუნის დასაწყისისა).²²

აქვე ისიც უნდა დავსძინოთ, რომ მედალიონში მოქცეული უფლის გამოსახულებების არსებობის ქრონოლოგიურმა საზღვრებმა საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდი მოიცვა: საქრისტიანო აღმოსავლეთის იკონოგრაფიულ ტრადიციას იგი თვით ბატუმბრძოლების შემდგომ ხანამდე შემორჩა. მეტიც – სწორედ დასახელებული პერიოდისათვის ბიზანტიაში წრიული ხატები ქრისტეს ნახევარფიგურითურთ, როგორც ლოგოსის განზოცოცილების (და, ცხადია, წრის სიმბოლიკიდან გამომდინარე, მარადიული სუფევის) იდეის მატარებელნი, ამდენად, ხატის თაყვანისცემის საკითხთან მჭიდროდ დაკავშირებულნი. ფართო გავრცელებას უნდა კპოვებდეს. ამაზე მეტყველებს თუნდაც ის დასურათებული ბერძნული ფსალმუნები (მაგ. მოსკოვის ისტორიული მუზეუმისა, cod. gr. 129; ათონის პანტოკრატორის მონასტრისა, cod. 61; პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკისა, cod. gr. 20), რომელთა ილუსტრაციებს შორის ანალოგიური ტიპის გამოსახულებები განსაკუთრებით მრავლად არის წარმოდგენილი (სურ. 45-49).¹⁷

თელოვანის ჯვარპატროსანის საკურთხეველის ფრესკის კავშირი sacrae ima-



40. რომის სან ვინცენსი იმ ლატერანო, სანაოლაეო საკურობელოს კონქის მოხაერა



41. რავენა, სან ვიტალო საკურობელოს სტრონგუო თაღის მოხაერა



42. მაკოთი, VII კატედრის ფრესკა



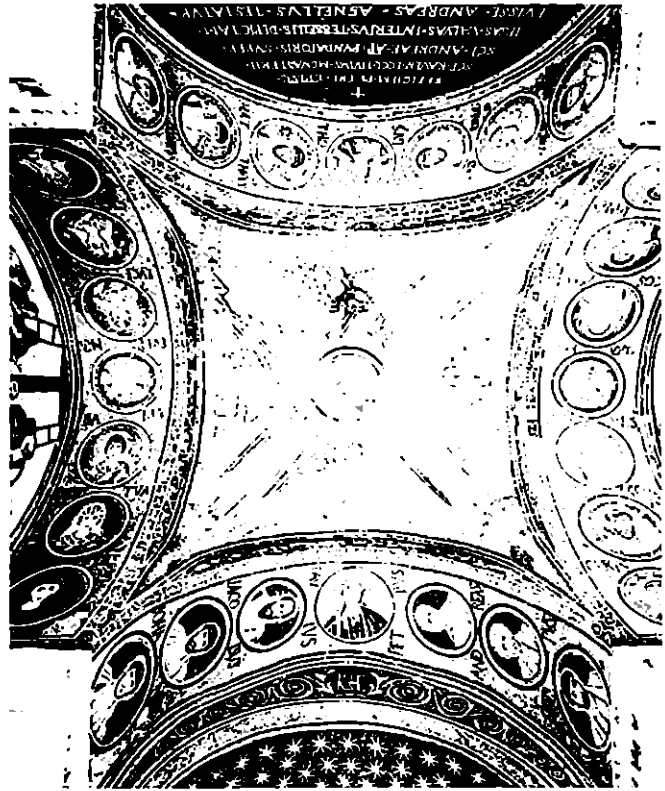
43 ხანის სტელა კახეთი



44 ვარეჯა. წმ. დოდოს მონასტერი.
მცირე გუმბათიანი ეკლესიის
საკურთხელოს ფრესკა. დეტალი

gines-ის შემცველ ნიმუშებთან მხოლოდ ამით არ ამოიწურება: ადრექრისტიანული ხანის იკონოგრაფიისათვის. როგორც ჩანს, უცხო არ უნდა ყოფილიყო გამოსახულებები, რომლებიც მედალიონში მოქცეული უფლის ფიგურას და მის ორსავე მხარეს წარმოადგენილ მოციქულებს აერთიანებს. ბრემის 360-370 წლებით დათარიღებული სპილოს ძეგლის ზარდახმის მაგალითი ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. რადგან იგი დასახელებული ტიპის გამოსახულების უძველეს ძირებზე მიანიშნებს (თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს ძეგლი ვერ გამოდგება თელოვანის უშუალო ანალოგად. რადგან აქ ჭაბუკი ქრისტეს მგავსად მოციქულთა ფიგურებიც მედალიონებშია მოქცეული.⁵⁰ მგავსი მაგალითი გვხვდება რავენაშიც, სახელდობრ, მთავარეპისკოპოსის კაელოს მოზაიკაზე (დაახლ. 500 წ.) (სურ. 50 და 51).⁵¹

და მაინც, ყოველივე ზემოთქმულის მიუხედავად, ის ფორმა მაცხოვრის სელთუქმნელი ხატისა, რომელიც თელოვანის ფრესკამ შემოგვიჩინა, რამდენადმე უჩვეულოა. ეს გარეობა კი თავისთავად განაპირობებს დამატებითი მასალისა და არგუმენტების მოძიების სურვილს, ამასთან, ბაღებს კითხვას – ზომ არ მოეპოვება უშუალო პირველსავე თელოვანის ფრესკას? პირველი, რაც ასეთ შემთხვევაში შეიძლება გაგვასხენდეს, პიროღმრთისას ის გამოსახულება იქნება, რომელიც იმხანად უნდა არსებულიყო ქართლში. ასეთად კი, პირველყოფისა, თელოვანთან შედარებით ახლოს, სამთავისში ვერ კიდევ VI საუკუნეში ერთ-ერთი ასურელი მამის, ეზდერიოსის მოღვაწეობისას შექმნილი გამოსახულება იქნებოდა საგულგებელი. ამ შემთხვევაში ვითარებას ართულებს ის გარეობა, რომ „წმ. იოანე ზედაზნელისა და მისი მოწაფეების საქმეთა“ ახლადმიკვლეულ სინურ ნუსხაში არაფერია ნათქვამი სამთავისში ანგლოზის მიერ სასწაულებრივად შექმნილი პიროღმრთისას ხატზე მაცხოვრის იკონოგრაფიული ტიპის თაობაზე.¹⁰



50 რაენა. მთავარეპისკოპოსის კაელა. კამარის მოზაიკა



51 რაენა. მთავარეპისკოპოსის კაელა. კამარის მოზაიკა. დეტალი. სქემა

ვანის ეკლესიის თავდაპირველმა მხატვრობამ, თუმცა ძალზე ფრაგმენტულად, მაგრამ მაინც, შემოგვინახა მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის იმხანად მიღებულ სახელთაგან ერთ-ერთი – პირი ღმრთისა. ეს მით უფრო საეულისსძმა, თუკი გავითვალისწინებთ, რომ შედარებით ადრეული პერიოდის ძეგლებში ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულებას ტრადიციულად მხოლოდ დაქარაგმებული IC XC ან მისი გავრცობილი ვარიანტი IC XC NI KA ახლავს ხოლმე, უჩვეულოა, მაგრამ ფაქტია, რომ პირიღმრთისას გამოსახულებათა განმარტებით ტექსტებს შორის ძალზე იშვიათად დასტურდება მანდილიონი, რომელსაც ბიზანტიელები ტრადიციულად იყენებდნენ უფლის ხელთუქმნელი ხატის (ან ამ ხატის გამოსახულების) აღსანიშნავად, და რომელიც, როგორც ვარაუდობენ, თავად ედესაში უნდა დამკვიდრებულიყო. და იქიდან გავრცელებულიყო მთელს საქრისტიანოში¹²⁰ (კარანლიკ ქილისის XI საუკუნის მოხატულობაში გვხვდება – τὸ ἀγίου μαθητῆσι,¹²¹ ხოლო ვორნეტის ეკლესიის XVI საუკუნის ფრესკაზე – ὁ ἀγίου μαθητῆσι¹²²).

ძველ ქართულ ისტორიულ საბუთებში, პაგიოგრაფიულ, პიმნოგრაფიულ და ლიტურგიკულ თხზულებებში მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატი სხვადასხვაგვარად იწოდება. ესა – ხატი განკაცებისა (იოანე ანჩელის საგალობელი), ხატი ხელითუქმნელი, ხატი ღვთაებისა, ხატი ღმრთისა საშინელი (პარაკლისი ანჩის ხატისა, ხეც, A-425), ხატი ღვთაებისა, პირი ქრისტესი, ხატი მაცხოვრისა, პირი ღვთისა, ხატი მანდილისა, ხელით უქმნელი ხატი ღვთაებისა (ალავერდის სასარების მინიატურის განმარტებითი წარწერა, ხეც, A-484, ფ. 318r: გვიანი შუა საუკუნეების საბუთები).¹²³ ამას უნდა დაემატოს ხატი განკაცებისა და ხატი კელითუქმნელი, რომლებიც თავად ანჩის მაცხოვრის ხატის მოჭედობაზე შესრულებულ წარწერებში დასტურდება.¹²⁴ აგრეთვე საუფლო ხატი ღვთისა, ცნობილი ანჩისხატის ეკლესიაში ერთ დროს დაცული ბარძიძის წარწერიდან.¹²⁵ ფრესკულ ეპიგრაფიკას რაც შეეხება, აქ სურათი ფაქტობრივად ტრადიციულია – პირიღმრთისას გამოსახულებას ქართულ ფრესკებზე ჩვეულებრივ ახლავს უფლის დაქარაგმებული სახელის აღმნიშვნელი ბერძნული ასოები. დღვისათვის ცნობი-



51. გარეულის მრავალბოძის უდაბნოს მონასტერი სატრაპეზო. წინამძღვრის ნიშის მოხატულობა



52. აღმ. მაცხოვრის ეკლესია, სამხრეთი კედლის მოხატულობის სქემა



57. ვარძია ღმრთისმშობლის მიძინების ეკლესია
საბურთეთი კარის ტიპანის ფრესკა



58. უბისა. წმ. გიორგის ეკლესია.
საკურთხეველის მოხატულობა

ლი ერთადერთი გამონაკლისი ამ მხრივ სორის ეკლესიის XVII საუკუნის ფრესკაა, რომელზეც ხელთუქმნელი ხატის სახელწოდება მანდილა ფორმითაა გადმოცემული.¹²⁶

ქართულ საღვთისმეტყველო ტერმინოლოგიურ ტრადიციაში პირიღმრთისას აღმნიშვნელ სახელთა სიმრავლე კიდევ უფრო საჩინო ხდება ამ მხრივ ქრისტიანულ აღმოსავლეთსა თუ დასავლეთში დადასტურებულ მონაცემთა გათვალისწინებით: ბერძნულში, როგორც აღინიშნა, ტერმინი არაბულიდან მომავალი ἁγιῶν ἑσώτων აღინიშნება და, ამდენად, ხელთუქმნელი ხატის მტვირთველ ტილოს მიემართება. ევროპულ და სლავურ ენებში წმინდა სახის აღმნიშვნელ ტერმინთაგან უმეტესობაში ან მისი საკრალურობა აღბუჭდილი (Holy Face – ინგლ., Sainte Face – ფრანგ.), ანდა მისი ხელითუქმნელობა (Св. Лица Персико-восточны – რუს.). ყოველ შემთხვევაში, პირიღმრთისასთან დაკავშირებული ცნებათა და ტერმინთა ისეთი სიმრავლე, როგორსაც ჩვენში ვხვდებით სხვაგან არ ჩანს. ეს გარეშობა ადგილობრივი სულიერი კულტურის წიაღში პირიღმრთისას მკვიდრობის ხასიათზე უნდა მეტყველებდეს და ამ მხრივ წერილობითი თუ სახვითი ტრადიციის მასშტაბით ერთ-ერთ ყველაზე მეტყველ მოწმობას წარმოადგენს.

თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული დეკორი რამდენადმე გამორჩეულად დგას მანდილიონის გამოსახულებისათვის შერჩეული ადგილის მხრივ. ცხადია, აქ იგულისხმება ის გარკვეული კანონზომიერება, რომელიც თავს იჩენს ქართულ მოხატულობებში მანდილიონისათვის ადგილის შერჩევის თვალსაზრისით – ესაა ხშირად განმეორებული წესი წმინდა სახის წარმოდგენისა საკურთხეველში.¹²⁷ თავის მხრივ, ეს იმას როდი ნიშნავს, რომ საქართველოში იგი ეკლესიის ინტერიერის სხვა მონაკვეთზე არ ვეხვდება. მაგალითად, ჩრდი-

ლოეთ კედელზე – უდაბნოს მონასტრის სატრაპეზოში (XI ს. დასაწყისისა) (სურ. 55),¹²⁸ შესასვლელის ტიპანზე – ადიშის მაცხოვრის ეკლესიაში (XII ს.) (სურ. 56),¹²⁹ ვარძიაში (1184-1186 წწ.) (სურ. 57),¹³⁰ ჩრდილოეთი ბურჯის სამხრეთ პირზე – ტიმოთესუბანში (XIII ს. დასაწყისი),¹³¹ კონქის საჭექში – უბისაში (XIV ს.) (სურ. 58),¹³² კამარაზე – სორში (XIV ს.),¹³³ მაგრამ ძირითადად მანდილიონისათვის მიჩენილი ადგილი ქართულ პროგრამებში საკმაოდ მკაცრად ფიქსირებული ჩანს და იგი საკურთხეველის ქვედა რეგისტრში უშუალოდ ქვის ტრაპეზის ზემოთ ისახლ-

რება.¹³⁴ ამასთან დაკავშირებით უთუოდ ანგარიშგასაწევია ის ურთიერთკავშირი, რომელიც შეინიშნება შუა საუკუნეების საქართველოს მონუმენტურ ფერწერაში ტრადიციულადქმნილ ამ წესსა და ედესის ეკლესიაში ადრეული პერიოდიდანვე დამკვიდრებულ ლიტურგიკულ პრაქტიკას შორის. საქმე ეხება იმ ღმრთისმსახურებას, რომელიც ედესაში წმინდა სახის დღესასწაულზე დიდმარხვის პირველ კვირას ტარდებოდა და რომლის დროსაც საზეიმოდ გამოტანილ მანდილიონს ტრაპეზზე ასვენებდნენ – წირვისას მას ვედრებით მიმართავდნენ მეოხებისათვის.¹³⁵ ცხადია, გარკვეულწილად დამაფიქრებელი უნდა იყოს რამდენიმე ასწლეულის მომცველი ქრონოლოგიური მონაკვეთი, რომელიც ამ შემთხვევაში იჩენს თავს (ტრაპეზს ზემოთ მანდილიონის დღესათვის ჩვენთვის ცნობილი უადრესი გამოსახულება იკისს XII საუკუნის პირველი ნახევრის ფრესკამ შემოინახა). ამასთან ერთად, თელოვანის ეკლესიაში მანდილიონის გამოსახულების გათვალისწინებით XI საუკუნეზე ადრე ამგვარი შემთხვევების არსებობა ხელაღებით ვერ გამოირიცხება. არც იმის მტკიცება იქნებოდა მართებული, რომ არაბთაგან დაპყრობილ ედესაში მანდილიონთან დაკავშირებული ლიტურგიკულ-კალენდარული ტრადიცია სწრაფადვე უნდა შეცვლილიყო და დაიწყებას მისცემოდა – სხვა რომ არაფერი, პირიღმრთისა ედესის ტაძარში X საუკუნის შუა ხანებამდე, კონსტანტინოპოლში მის საზეიმო გადასვენებამდე ინახებოდა. რაც მთავარია, ამგვარი კავშირი უშუალო ასახვას უნდა წარმოადგენდეს იმ მჭიდრო ურთიერთობისა, რომელიც თავისი არსებობის საწყის ეტაპზე ჰქონდა საქართველოს ეკლესიას სირიის სასულიერო ცენტრებთან და რომლის გამოძახილსაც ყველაზე უფრო ხშირად ქართულ სახით ხელოვნებაში ვხვდებით. ამ მხრივ საკმარისია გაეხსენოთ თუნდაც ის ფაქტი, რომ უფლის ხელთუქმნელი ხატი სწორედ სირიიდან მოსულ წმინდა მამებთანაა დაკავშირებული. მათგან ერთ-ერთის (სახელდობრ, წმ. ეზდერიოს სამთავნელის) მოღვაწეობა ამ კავშირის ადრეულ ეტაპს მონიშნავს, და შემდგომ, როგორც ჩანს, თანდათანობით დაიწყებას ეძლევა. მაშინ როცა წმ. ანტონ მარტყოფელის მიერ ქართლში ჩამოსვენებული კრამიონის საგანგებო თაყვანისცემა ასწლეულებს გასდევს და ჩვენს საეკლესიო ტრადიციაში დღემდე მკვიდრობს.

თუკი აქვე იმასაც გაეხსენებთ, რომ წმინდა სახის გამოსახულების შემცველ ქართულ სააფსიდო დეკორატივ დიდ ნაწილში ქვედა რეგისტრი ეკლესიის მამათა საკურთხეველის ცენტრისკენ (ე.ი. ტრაპეზს ზემოთ წარმოდგენილი მანდილიონისკენ) მიმართულ ან ფორნტალურ ფიგურებს უჭირავს, ცხადი გახდება სიმყარე ქართულ ნიადაგზე შემონახული იმ უძველესი ლიტურგიკული ტრადიციისა, რომელმაც გარკვეულწილად განსაზღვრა კიდევ განხორციელებული ლოგოსის განდიდებისა და მის წინამე მოხების თემასთან დაკავშირებული ადგილობრივი სააფსიდო პროგრამების სასიათი და რამდენადმე გამორჩეული ჟღერადობა მიანიჭა მათ.

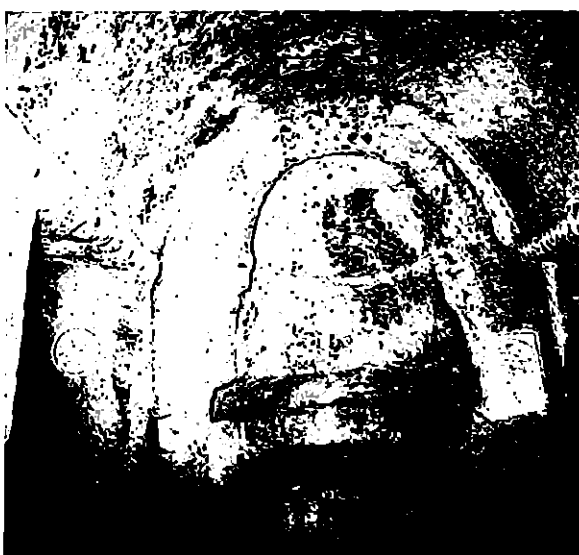
თელოვანში მანდილიონი. მართალია, ტრაპეზს ზემოთაა გამოსახული, მაგრამ არა უშუალოდ მის სიახლოვეს, არამედ საკმაოდ დაშორებით, სარკმლის თავზე, მორე რეგისტრში. ძნელია დაბეჭდვით რაიმეს თქმა იმის თაობაზე, რომ ამგვარ გადაწყვეტას უშუალო კავშირი აქვს უფრო მოგვიანოდ საქრისტიანო აღმოსავლეთის მონუმენტურ ფერწერაში გავრცელებულ წესთან, რომლის შესაბამისადაც პირიღმრთისას გამოსახულებას ინტერიერის ზედა მონაკვეთზე მიეჩინებოდა ადგილი. ამგვარ არჩევანს, ჩვეულებრივ, უკავშირებენ იმ გადმოცემას, რომლის თანახმადაც 544 წელს ხელახლა ნაპოენი მანდილიონი ედესის კარიბჭის თავზე იყო დასვენებული და ქალაქს მომხდურთაგან იცავდა.¹³⁶ მაგრამ აქვე ისიცაა

საზგასმული, რომ აღნიშნული გადმოცემის დაკავშირებისას ხელთუქმნელი ხატის განთავსების ადგილთან ინტერიერის ზედა მონაკვეთებად ჩვეულებრივ იგულისხმება გუმბათქვეშა სალტე, საკურთხეველის სატრიუმფო თალი ან კარის ტიმპანი,¹⁵⁷ ე.ი. ეკლესიის ის ნაწილები, სადაც პირიღმრთისას ტრადიციულად მიეჩინება ადგილი. თელოვანის მოხატულობას რაც შეეხება, აქ ამ არგუმენტთან ერთად სხვაგვარი ახსნის აუცილებლობა უდავოა. ყოველივე ამას ცხადყოფს გერაკის წმ. სოზონის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობის ზემოთ უკვე დასახელებული მაგალითიც: წრიულ მედალიონში მოქცეული მანდილიონი იქაც უშუალოდ სარკმლის ზემოთ გამოუსახავთ.¹⁵⁸

— — —

აქვე უნდა შევხვთ ჯერის იმ ორ ფერწერულ გამოსახულებას, რომლებიც თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველის ქვედა მონაკვეთზე იქნა განთავსებული. ეს ჯერები. როგორც ითქვა. მონარჩობაშია მოქცეული და გარკვეული ინტერვალით დაცილებული საკურთხეველის ორრეგისტრიანი მხატვრობის ქვემოდან შემომძიგნავ ზოლს (მდრ. სურ. 8). სწორედ ამის გამოა, რომ ხატის დარად წარმოდგენილი გამოსახულებები. ერთი მხრივ, გარკვეულ დამოუკიდებლობას ინარჩუნებს აფსიდის ფერწერული შემკულობის საერთო კომპოზიციაში, ამასთან მისი პროგრამის ქვე-მოდან დამასრულებელი შინაარსობრივი აქცენტების როლს იტვირთავს და თითქოს „ბეჭდება“ უზის ფრესკულ სახეთა ერთიანობით შექმნილ ანსამბლს.

სამეცნიერო ლიტერატურაში საკმაოდ ხანგრძლივი დროის მანძილზე დამკვიდრებული თვალსაზრისი იმის თაობაზე, რომ ამგვარი ჯერები აპოტროპული ანუ დამცველობითი დანიშნულების მქონე გამოსახულებათა რიგს განეკუთვნება,¹⁵⁹



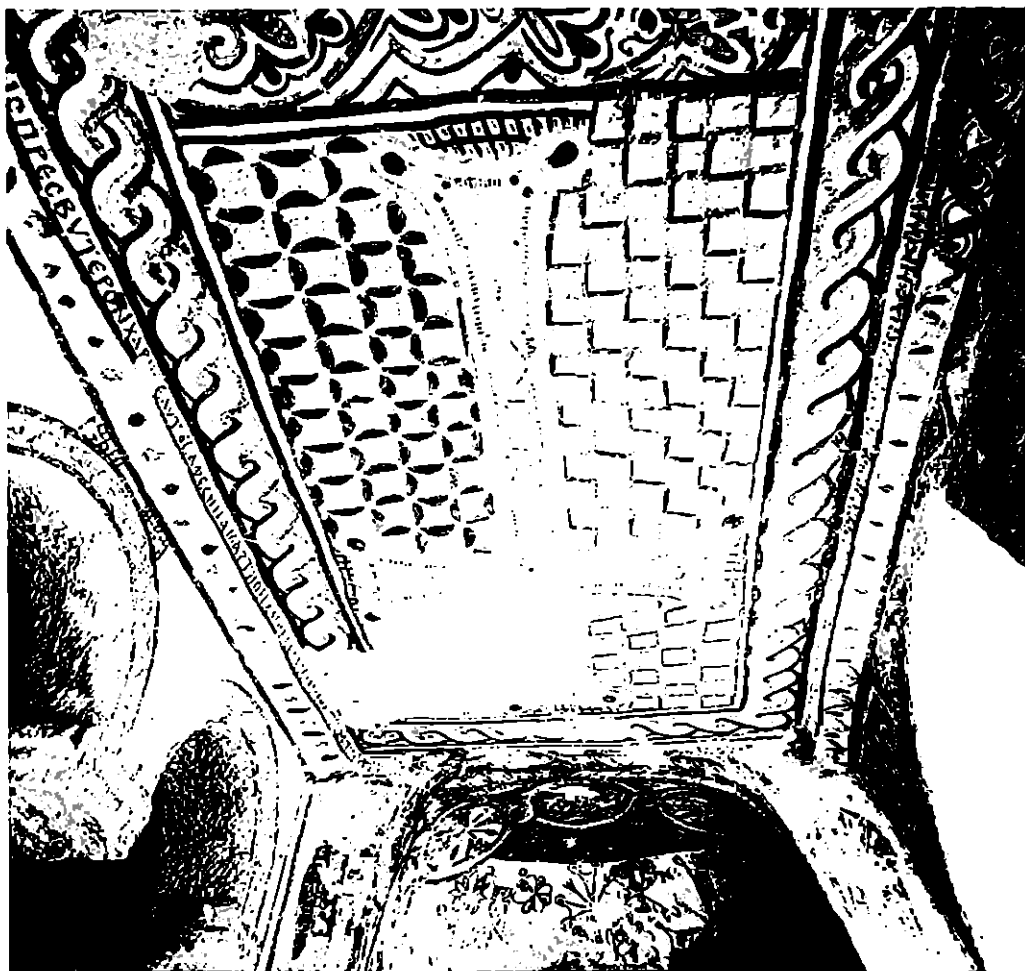
59. დეულუ ქილისე. საკურთხეველის დგარი

საესებით მართებული ჩანს, თუმცა იგი მაინც სრულად ვერ უნდა ასახავდეს ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე სამართლმადიდებლოს მონუმენტურ ფერწერაში ამ მიმართებით დამკვიდრებულ იკონოგრაფიულ ტრადიციას. რიცხვი იმ მოხატულობებისა, სადაც საკურთხეველის კედლებს ან მისი სატრიუმფო თალის პირს წრიულ თუ სწორკუთხა მონარჩობაში მოქცეული, ზოგჯერ კი ყოველგვარი მონარჩობის გარეშე წარმოდგენილი ჯერის სახეები ამკობს, ქრისტიანულ აღმოსავლეთში დიდია და ეს გარემოება თავისთავად განაპირობებს სახესხვაობათა სიმრავლეს. ესნას უდაბნოს მონასტერთა სამლოცველოებში, არსებითად ერთი და იგივე ხერხია გამოყენებული; მართალია, ჯერის გამოსახულებები გაბნეულია ეკლესიის ინტერიერის ფაქტობრივად ყველა მონაკვეთზე, მაგრამ

ძირითადად ისინი მანც ადმოსავლეთ კედელზეა თავმოყრილი, ამასთან მომცრო საკურთხეველის ორსავე მხარეს თავისი ზომებითა და დეკორაციული გაფორმებით უთუოდ გამოიყოფა ორი ან სამი, სიმეტრიულად განთავსებული ჯვარი.¹⁴⁰ კაპადოკიის სამონასტრო გარემო ამ მხრივაც უაღრესად მრავალფეროვან სურათს წარმოადგენს. ამ მრავალგვარობაში თავისი ორიგინალურობით გამოირჩევა რამდენიმე ძველი, რომლებიც იმავდროულად, თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობასთან დაკავშირებითაც მრავალმხრივ საგულისხმო უნდა იყოს. ასეთია, მაგალითად, დაუღლულ ქილისეს გამოქვაბული სამლოცველო, სადაც აფსიდის კედლებს მედალიონში მოქცეული ჯვრის ორი გამოსახულება ამკობს, ამასთან თითო ჯვარი სატრიუმფო თაღის გვერდითა კედლებზეცაა სიმეტრიულად განთავსებული, ოღონდაც ამჯერად ისინი სწორკუთხა მოჩარჩოებით შემოუზღუდავთ (სურ. 59).¹⁴¹ იმანლი ქილისეს შემთხვევაში ჯვრების დატანის პრინციპი იგივეა; ესაა მხოლოდ, რომ ამ გამოქვაბული სამლოცველოს საკურთხეველის დეკორი ერთიანად კლდეშია გამოქანდაკებული. ამასთან აფსიდის კედლებზე მედალიონში მოქცეული ჯვრის არა ორი, არამედ სამი გამოსახულება აღუბეჭდავთ.¹⁴² სამი ჯვარია გამოსახული კარაჩაორენის ეკლესიაშიც – მათგან შუა თალოვან ნიშაში არის ჩაწერილი, ორი დანარჩენი კი აფსიდის კედლებზეა განთავსებული და ნიშისავე მოხაზულობის სადა მოჩარჩოებაში მოქცეული (სურ. 60). სატრიუმფო თაღის პირზე წარმოდგენილი ჯვრები აქაცაა და მათ გარშემო მრავალრიცხოვანი წარწერები ახლავს.¹⁴³ თელოვანთან მიმართებით განსაკუთრებით საგულისხმო ჩანს სინასისის წმ. ბასილის ეკლესიის მაგალითი. ეს მხატვრობა, ჯვარპატიოსანის ფრესკებისაგან განსხვავებით, ანიკონურია, თუმცა კი ჯვრის გამოსახულებათა შინაარსობრივი დატვირთვის თავსაზრისით აქაც მსგავს სურათს ვხვდავთ. კლდეში ნაკვეთი სამლოცველოს მოხატულობის თარიღთან და, შესაბამისად, მის წარმომავლობასთან დაკავშირებით ბოლო ათწლეულების განმავლობაში განსხვავებული მოსაზრებები არსებობს. ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე მიჩნეული იყო, რომ მოხატულობა ხატმებრძოლობის ეპოქაში შეიქმნა და იმ პერიოდის ანიკონური ტენდენციების ამასველი უნდა იყოს.¹⁴⁴ ბოლო ათწლეულების გამოკვლევათა ნაწილში კი იგი IX საუკუნის მეორე ნახევარში.¹⁴⁵ IX საუკუნის მიწურულს¹⁴⁶ ან ზოგადად IX-X სს. შექმნილად სახელდება.¹⁴⁷ მიუხედავად იმისა, თუ როდის უნდა მოეხატათ ეკლესია, ცხადი ერთია: მისი იკონოგრაფიული პროგრამა ერთიანად ძლევის ჯვრის საუკუნო ტრიუმფის იდეას მოუცავს და იგი აქ მრავალმხრივ და მრავალჯერ

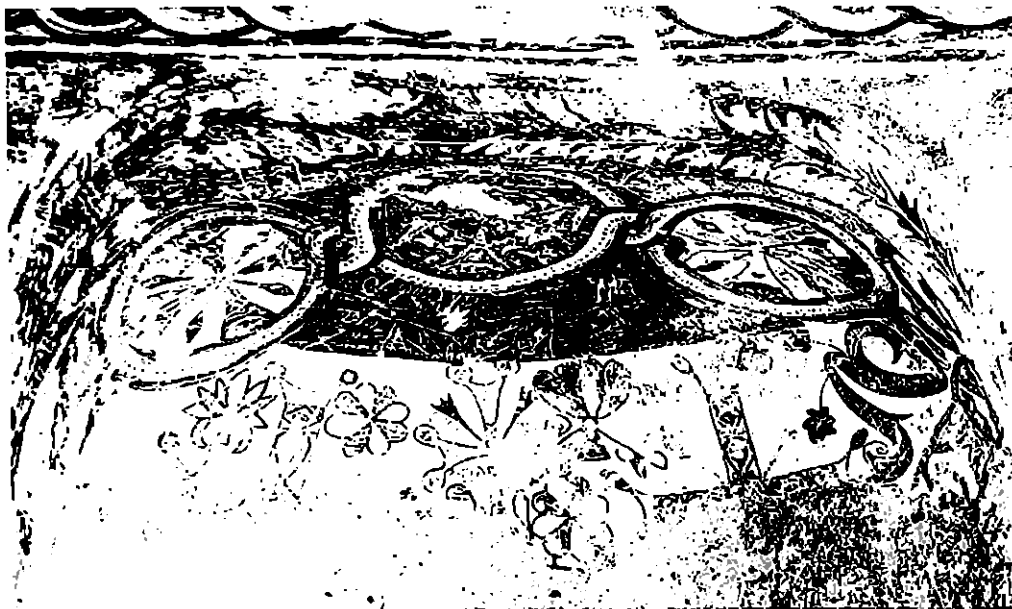


60. კარაჩაორენი, ანიკონური დეკორი, დეტალები



61. სინასის. წმ. პასილის ეკლესია. ჭურისა და საკურთხევის მოსატელოება

მკლანდება. კაპადოკიურ სამონასტრო გაერთიანებაში ჯერისადმი ასწლულები მანძილზე ჩამოყალიბებული დამოკიდებულების გათვალისწინებით. ყოველივე ამაში უჩვეულო არაფერი უნდა ყოფილიყო; ამასთანავე, ის მკაფიოება და ყოვლისმომცველობა, რომელიც წმ. პასილის ეკლესიაში იჩენს თავს, მართლაც იშვიათია არამარტო საკურთხე კაპადოკიაში, არამედ საზოგადოდ მთელს სამართლმადიდებლოში. პირველყოვლისა, ფრიად უჩვეულოა საკურთხევის მოსატელობა (სურ. 61 და 62): კონქს ამკობს ურთიერთს უღლფებით გადაწყნული სამი დიდი ზომის მედალიონი, რომლებშიც თითო ტოლმკლავა ჯვარია ჩაწერილი. თანმხლები წარწერებიდან ცხადი ხდება, რომ ყოველი მათგანი ბიბლიურ მამამთავარს გამოხატავს: შუა – აბრაამს (Αβραάμ), სამხრეთისა – იაკობს (Ἰακώβ); ჩრდილოეთისა – ისააკს (Ἰσαάκ) (სურ. 63). საკონქო გამოსახულებისათვის ასეთი უჩვეულო



მ2 სწავრა წმ მარლის ეკლესია საკუთხველის მოხატულობა

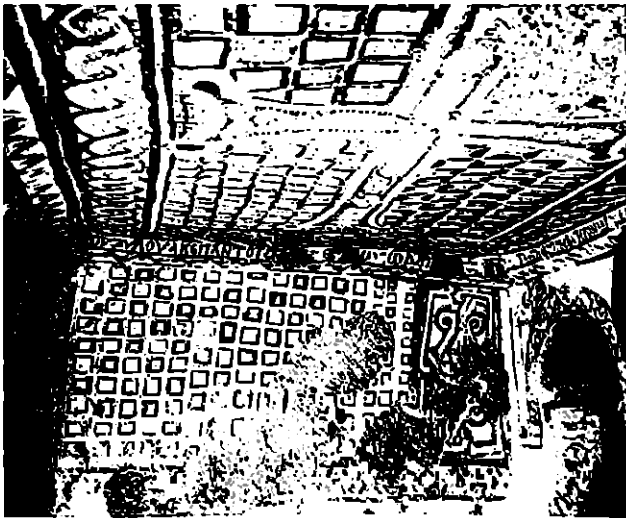
გადაწყვეტის შესაძლო ახსნათაგან ყველაზე უფრო მისაღები ჩანს ბიბლიურ მამამთავართა ტრადიის კავშირი სამოთხის წიაღთან. ზეციურ იერუსალიმთან. რაც წერილობითი წყაროების გვერდით ლიტურგიკულ პრაქტიკასა და იკონოგრაფიულ ტრადიციამაც ვლინდება.⁶³ კონქს ქვემოთ. სამი აყვავებული ჯერის გამოსახულება: მათგან მუა საგანგებოდ გამოუყვიათ მკლაეთა გადაკვეთიდან გამომაელი სტივებით. ანგვარი საბით წარმოდგენილ გოლგოთის სიმბოლურ ხატს კიდევ უფრო მრავალმნიშვნელოვანს ხდის ცენტრალური ჯერის თანმსლები წარწერა.



63. სწავრა. წმ მარლის ეკლესია საკუთხველის კონქის მოხატულობა. სამი ჯერის განთავსებულა ბიბლიურ მამამთავართა აღმნიშვნელი წარწერებით.

რომლის მიხედვითაც იგი წმ. კონსტანტინეს ძლევის ნიშნად ცხადდება (σῆγιον τοῦ ἁγίου Κοισταντίνου).⁶⁴ საკურთხევის მონატულობაში გაცხადებულ იდეას ხაზს უსვამს დარბაზის ჭერის შემამკობელი უზარმაზარი ჯვრის ფერწერული გამოსახულება, აგრეთვე მის ქვემოთ, ლავარდანს შემოყოლებული ვრცელი ფრესკული წარწერა: †|Κόσμος. Ν|καίτρου δαπ|ἀ|φ|η. σ|ε|β(ά)σμ|ι|ος| Κ(αι) τῶν τ|ε|ιχ|η| τῆς ἐνδό|ξου| οἰκίας. εἰκῶν ὑπάρχει τοῦ σεβασ|μ|ίου ξύλου. Α. Κ(ύρι)ε. πάντοτε φύλαττε τ|η| σῶ δούλ|η| Νικάν|τρω| κ(αι) Κοισταντίνω πρεσβυτέρων χάρισαι αὐτοῦς ἀφαισι ἀμαρτιῶν. χάρισαι κ|αἰ ἔλεος κ(αι) βοήθειαι τῶ σῶ δούλῳ Ζογρίδῳ – იქმნა სამკაული ნიკანდროს საფასით. განეახლებ კედლებს დიდებული სახლისას, რომელიც ჰგიეს ხატად თაყვანისსაცემელი ძელი-სა. შენ, უფალო, ყოვლად დაიცევ მონა შენი [ნიკანდრო?] და კონსტანტინე ხუცესი, მიმადლე მათ მიტევება ცოდვათა, მიმადლე წყალობაცა და შემწეობაც შენს მონას, მხატვარს (სურ. 61 და 64).⁶⁵ დასასრულ. ძელი-ცხოვლისა და წმ. კონსტანტინეს ძლევის ჯვრის იგივეობის იდეა კვლავ ხაზგასმულად წარმომჩნდება ეკლესიის სამხრეთ კედლის მხატვრობაში. სასელდობრ დიდი ზომის აყვავებული ჯვრის ფერწერულ გამოსახულებაში, რომელიც ორნამენტული მოჩარჩოებითაა გამოყოფილი და ფრესკული წარწერით განმარტებული (სურ. 65): Σταυρὸς ἐν ἀέρι τυπούμειός Χριστοῦ ὅς μοῦρεται ὡς ἀνείκοιστός – ჯვარი ქრისტესი, ზეცაში აღბეჭდილი, არ შეირყვნება, რადგანაც გამოუხატველი არის.⁶¹ წარწერის ამგვარი ფორმულირება. გ. დე უერფანიონის დაკვირვებით. ეესეპიოსიდან უნდა მომდინარეობდეს (Vita Constantini, I:28) და იგი კონსტანტინე დიდის ხილვას უკავშირდება.⁶²

ქართლის ცენტრალურ რეგიონში და კაპადოკიის სამონასტრო გაერთიანებაში სხედასხვა დროს შექმნილ ორ ტაძარსა და მათს ფერწერულ დეკორს შორის რაიმე



64. სინასისი. წმ. ბასილის ეკლესია. ჭერისა და დასავლეთი კედლის მონატულობა. ხედი აღმოსავლეთიდან

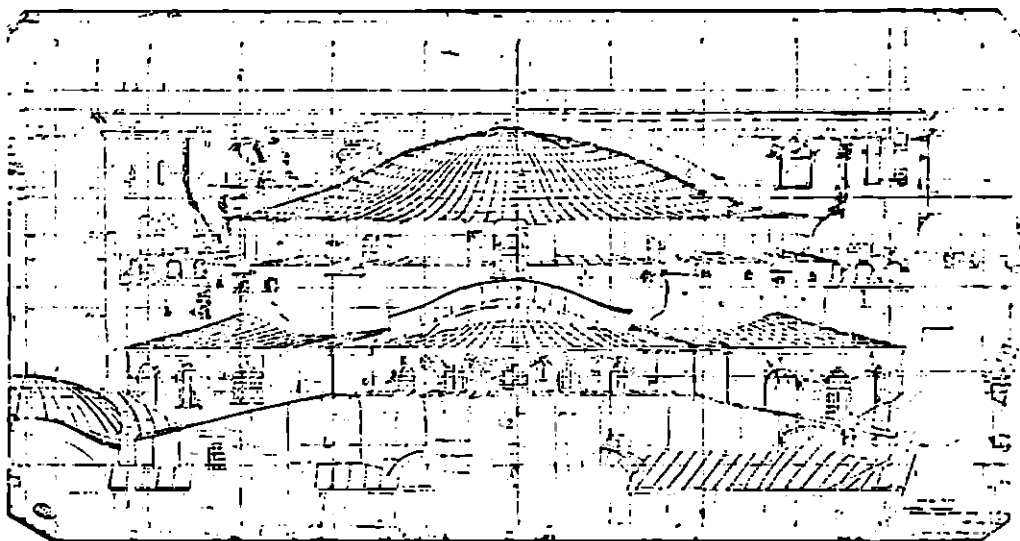


65. სინასისი. წმ. ბასილის ეკლესია. აყვავებული ჯვრის გამოსახულება სამხრეთ კედელზე სტენა

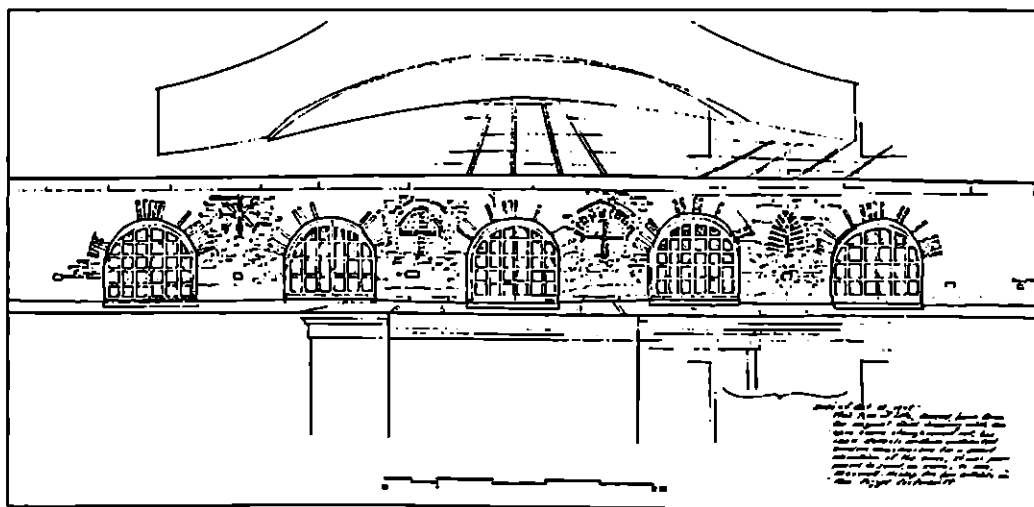
უმულო მიმართებაზე საუბარი საფუძველს მოკლებული იქნებოდა. უმთავრესი, რა-
ზეც ამ შემთხვევაში შეიძლება ყურადღების გამახვილება, ამასუ იმ თემის თავად
ეპოქის მიერ გაცხადებულია-წინწამოწვევის ის ჩვეული შემთხვევაა, რომელიც ქრისტი-
ანული აღმოსავლეთის სხვადასხვა კუთხეში საკმაოდ ხშირად სწორედ თანადროუ-
ლად იჩენდა თავს; ამგვარ დამთხვევებს ზოგჯერ საზოგადო წინამძღვრები ჰქონდა,
ზოგჯერ კი ეს ურთიერთისაგან საესეზოთ დამოუკიდებლად ხდებოდა. ამ შემთხვევაში
არსებითია ის, რომ ურთიერთს გარკვეულწილად თანხვდა ძლევის ჯერის ზეემიერი
ტროუმფის განცხადების მხატვრული გეზი, რომელშიც განმასვლერაფი როლი გოლ-
გოთის ჯერისა და წმ. კონსტანტინეს ძლევის ნიშნის იგივეობამ იტყირთა.

ისევე როგორც სხვა მრავალ შემთხვევაში, აქაც მსგავსი პროგრამის სათავე-
ბის ძიებისას განმასვლერელი ჩანს სამართლმადიდებლის უმთავრესი ცენტრებიდან
მომდინარე იმპულსები. სწორედ ამგვარი კანონზომიერების კიდევ ერთ დადასტურე-
ბას უნდა წარმოადგენდეს კონსტანტინოპოლის წმ. სოფის საკურთხევის კონქის
გარე კედლებზე აღბეჭდილი დეკორი (სურ. 66 და 67). ტაძრის მშენებლობისას
საკურთხევის საფასადო მხარეს აგურის წყობით გამოუყვანიათ დიდი ზომის სამი
ჯერის, აგრეთვე ტოტებგამლოლი ხის გამოსახულება.⁵³ გამოსახულებები აფსიდის
სარკმელთამორის არეებზეა განაწილებული: ჯერის ორი, თაღში მოქცეული, გა-
მოსახულება შუა სარკმლის ორსავე მხარეს არის წარმოდგენილი. მათ მარცხნივ
(სამხრეთით) მედალონში მოქცეული ქრიზმაა, ხოლო მარჯვნივ (ჩრდილოეთით)
– ტოტებგამლოლი ხე. ეს გამოსახულებები მალევე უნდა დაეფარათ ფასადების
მომამრკეთებელი ქვის (მარმარილოს) პერანგით, რომელიც დროთა განმავლობაში
ერთიანად ჩამოიშალა. შემდგომში ტაძრის ფასადებს ბათქაში ფარავდა; ასე რომ,
უცნობი რჩება, სიმბოლური სახეები ტაძრის პერანგზეც მფორდებოდა თუ არა. ტაძ-
რის ფასადებზე აღბეჭდილი ჯერების აღნაგობა ფაქტობრივად ანალოგიურია ასევე
თაღში მოქცეული იმ ჯერებისა, რომლებიც ტაძრის მთავარ, ე.წ. სამეუფო კარის
ბრინჯაოს ფრთებს ამკობს (ნიშნულია, რომ ეს კარი „სამოთხის ბჭეთა“ სახელით
არის ცნობილი).⁵⁴ თავის მხრივ, მედალონში ჩაწერილი ქრიზმის თანაგვარი მონო-
გრამები იყო ჩართული ნართექსისა და გალერეების კამარათა მოზაიკებზე.⁵⁵ კარ-
გადაა ცნობილი, რომ გუმბათის თაღისა და საკურთხევის კონქის შემკულობასთან
ერთად (სადაც ასევე ჯვარი იყო გამოსახული⁵⁶) მართლმადიდებელი სამყაროს ერთ-
ერთი უმთავრესი სალოცავის თავდაპირველი დეკორის პროგრამას მის ინტერიერსა
და ფასადებზე განფენილ-განაწილებული ჯერების სიმრავლე ქმნიდა. როგორც ვა-
რაუდობენ, ამ პროგრამას, სხვა მრავალ მხარესთან ერთად, აპოტროპული დაფერი-
ლობაც უნდა ჰქონოდა და ღვთაებრივი სიმბოლის დამტყენელი უფლისაგან ტაძრის
ცვა-ფარვას განაცხადებდა.⁵⁷ მასთან ერთად, გოლგოთისა და სამოთხის ხის სატთა
წარმოჩინების გზით გაკეთდა მინიშნება სამოთხეზე.⁵⁸ სხვა საკითხია აგურით გამო-
ყვანილ გამოსახულებათა დაფარვის ფაქტი: ამგვარი მოვლენისას უნებურად ჩნდება
პარალელი კამაროკის გამოქვაბულ კელესიებთან, სადაც ხშირად საკურთხეველი,
გუმბათი და დარბაზის კედელ-კამარები შელესებამდე და მოხატებამდე გრაფიკული
დეკორით იფარებოდა – ამ დეკორის უმთავრეს გამოსახულებას მეტწილად ჯვარი
წარმოადგენდა. ამგვარი გამოსახულებები ტაძრის წმინდასაყოფად სრულდებოდა,
ამასთან ასახვდა ლიტურგიკულ პრაქტიკასაც, როდესაც კელესის კურთხევისას მის
კედლებზე ჯერებს გამოსახავდნენ.

სინასისის კელესის გადაწყვეტა გარკვეული ტენდენციის ამსახველი უნდა ყო-
ფილიყო. ამგვარი ვარაუდი საესეზოთ შესაძლებელი ჩანს კიდევ ორი მაგალითის გათ-

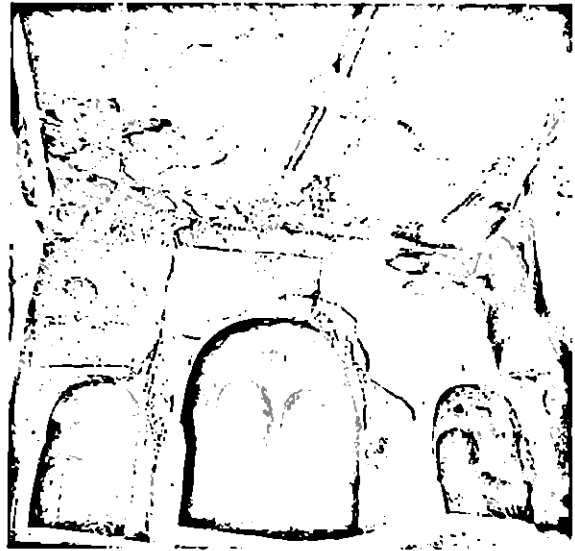


66. კონსტანტინოპლის წმ. სოფიის ტაძარი
აღმოსავლეთი ფასადი, რ. ვან ნახის ნახაზი



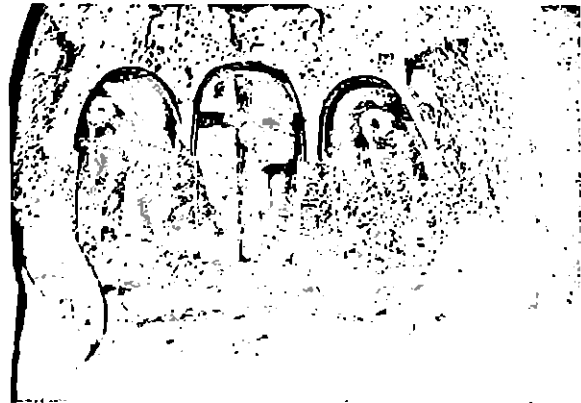
67. კონსტანტინოპლის წმ. სოფიის ტაძარი
საკურთხევლის საფასადო ნაწილის დეკორი
რ. ვან ნახის ნახაზი

ვალისწინებით: ზღუდეს №4 ეკლესიის (იგივე ბალილი ქილოსე) საკურთხეველში გამოკეთილ საკურთხევის სამ თაღოვან ნიშას თითო რელიეფური ვეჯარი ამკობს მათგან შუა გვერდითებზე საგრძნობლად დიდია ტომლავე ვერის უზარმაზარი რელიეფური გამოსახულება იკავებს დარბაზის ჭერის მთელ სიბრტყეს (სურ. 68 და 69). ეკლესიის რელიეფურ დეკორის შუკმნის საგარაუდო პერიოდად ადრეზნანტიური ხანა სახელდება, თუმცა კი ცხადია, რომ ეს პერიოდი შესაძლოა კიდევ უფრო დაზუსტდეს და სატმებრძოლოების წინა ხანებით შემოიფარგლოს¹¹ თანაგვარადა გადაწყვეტილი ვიზეს გამოქვაბული ეკლესიის საკურთხევის დეკორიც, სადაც სამივე რელიეფური ვეჯარი ერთნაირი ზომისა და მოხატულობისაა¹²



68. ზღუდე №4 ეკლესია ხედი აღმოსავლეთით

იმავდროულად ამ თემის გარკვეულ გამოძახილად ჩანს ალაკაბისარის სამკონქი ეკლესია, სადაც ყოველ აფსიდს ვერის თითო ფერწერული გამოსახულება ამკობს.¹³ აშკარაა, რომ საკურთხევის შემკულობის ადრექრისტიანული ტრადიციის შენარჩუნებამ და ორიგინალურმა გადაწყვეტამ ვერის ტრიუმფის ტრადიციული პროგრამა გოლგოთაზე ძლევისთან გაერთიანა.



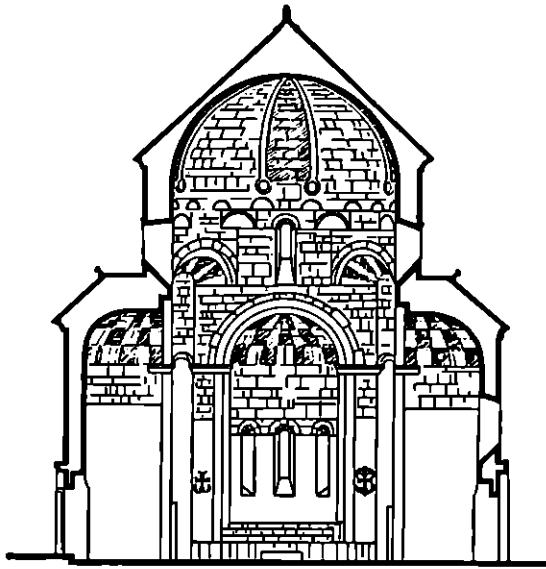
69. ზღუდე №4 ეკლესია საკურთხევილი

როგორც ჩანს, მსგავსად უნდა ყოფილიყო გადაწყვეტილი ალ-ოდას გამოქვაბული ეკლესიის ფერწერული შემკულობაც; ჩრდილოეთი აფსიდის მოხატულობიდან შემორჩენილი ფრაგმენტები საფიქრებელს ხდის, რომ აქაც მედალიონში ჩაწერილი სამი ვერის გამოსახულება უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი.¹²

რასაკვირველია, ამ ნუსხას შეიძლება სხვა მრავალი მსგავსი ძეგ-



70. ზღუდე №4 ეკლესია ანიკონური დეკორი დეტალი სტუმს



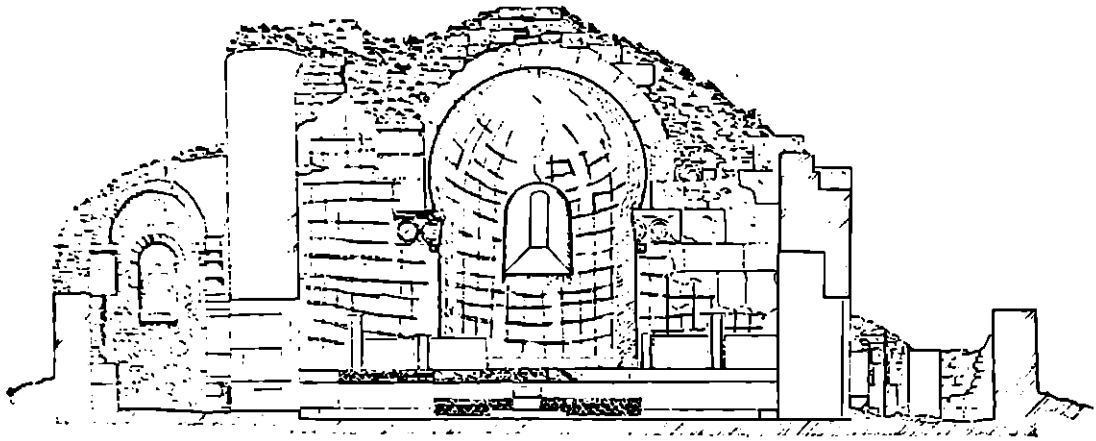
71 ატენის სიონი ქროლი აღმოსავლეთით. ანიკონური დეკორის სქემა

ცაღა თავისი გადაწყვეტით სხვათაგან გამორჩევით დგას ატენის სიონის დეკორის პირველი ფენა, რომელშიც ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ჯერის გამოსახულებათა წყებას ენიჭებოდა. ეს ჯერები ტეტრაკონქის აფსიდათა კიდეებს და კუთხის სათავსთა შესასვლელებს ამკობდა და ძლევის ჯერის ღიდუბასთან, მომავალი გამოსხნის იდეასთან დაკავშირებულ ერთიან პროგრამას ქმნიდა (სურ. 71).⁶⁴ თელოვანთან მიმართებით უთუოდ ნიშნულია ის გარემოება, რომ ატენში თორმეტივე ჯგარაი ყლორტებითაა გაფორმებული, ანუ ანიკონური დეკორის შემქმნელთ აყვავებული ჯერების გამოსახვით გოლგოთაზე ძლევის თემისა და, შესაბამისად, ჯერის კოსმიური ტრუმფის საგანგებოდ წარმოჩენა სურდათ (შდრ. სურ. 72).



საკურთხეველის სატრიუმფო თაღის პირზე ჯერების წყვილის გამოსახვის ძველი წესი თავს იჩენს ერწოს სიონში (სურ. 73) და ტამალაში,⁶⁵ სოლო თელოვანის ჯეარასტიოსანის მსგავსად აფსიდის ორსავე კედელზე გამოსახულ ჯერებს (თუმცა კიდეებისაკენ უფრო გაწეულთ) კვლავ შევსდებით გოსტიბე-

72. ატენის სიონი აყვავებული ჯერის გამოსახულებები



73 ერწის სიონი ჭრილი აღმოსავლეთით.
ანიონური დეკორის სქემა

ში.⁶⁶ მსგავსი სიმბოლურ-სასიმეტრულებითი კუთხით შეიძლება ყოფილიყო გააზრებული ის მრავალრიცხოვანი შემთხვევები, როდესაც ვერის რელიეფური ან ფერწერული გამოსახულებები საკურთხელოსი კანკელის ფილებს ამკობს. სამართლმადიდებლოში ადრექრისტიანული ეპოქიდან ცნობილ მრავალრიცხოვან მაგალითთა გვერდით აქ შეიძლება დაგვესახელებინა საკურთხელო საქართველოში შემორჩენილი ძეგლებიც: ასეთია, მაგალითად, მცხეთის ვეარის (VII ს.), ფოთოლეთის, კაბურის, ირის (ყველა X საუკუნისა), სხიერის, ძარცემის (ორივე X-XI საუკუნეების მიჯნისა), მოგვიანოდ. XII-XIII საუკუნეებისათვის – მერას, ასალციხის, ყანაეთის, ფიტარეთის ეკლესიათა კანკელის რელიეფები,⁶⁷ ქსნის არმაზის კანკელის ფერწერული დეკორი (864 წ.).⁶⁸

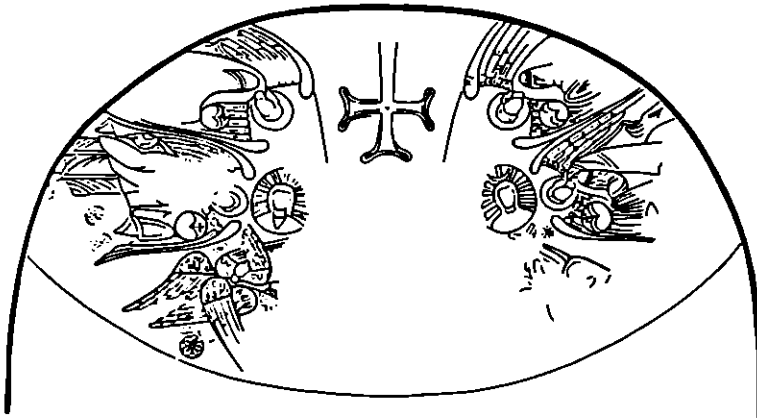
საფეხურებთან კვარცხლბეკზე აღმართული ვერის, როგორც გოლგოთის ხატების თაობაზე. მრავალგზის აღნიშნულა, ამიტომ ამ თემაზე საუბრის გაგრძელება უფრო ძველის განმეორებას უნდა გულისხმობდეს, ვიდრე რაიმე ახლის წარმოჩენას. იგივე ითქმის თელოვანში გამოსახული ვერების ფორმის თაობაზეც – ბოლოებგანნიერებული ვერის გამოსახულება სომ უპირატესად ძველის სიმბოლური მნიშვნელობითაა დატვირთული.⁶⁹ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ამგვარი იკონოგრაფიის მქონე ვერების სიმრავლე ძირითადად ეკლესიათა სკულპტურული დეკორისა და ქვანახევრების გაფორმების მიხედვით არის თვალშისაცემი,⁷⁰ თუმცა, ის რამდენიმე მაგალითი, რომლებიც VI-IX საუკუნეთა ფრესკებზე შემორჩა (ნოქალაქეის წმ. ორმოც მოწამეთა ეკლესია, ეწ. „ხარიტონის ქვაბი“ გარეჯის მრავალმთის წამებულის მონასტერში, ქსნის არმაზი),⁷¹ უნდა მოწმობდეს, რომ ადრექრისტიანული იკონოგრაფიული მოტივების შენარჩუნების ტენდენცია ქართულ კედლის მხატვრობაში ამ მიმართებაც იქნა გამჟღავნებული.

თელოვანის ეკლესიის საკურთხელოსი კედლებზე ვერების წყვილის გამოსახვა რომ მარტოოდნ მათი აპოტროპული მნიშვნელობის წარმოსაჩენად არ უნდა ყოფილიყო გამიზნული, ეს საესეებით ნათელია. გოლგოთის ვერების გამოსახულებები

ამ შემთხვევაში ერთგვარი დამსრულებელი აქცენტების როლს იტვირთავს იმ თეოლოგიური პროგრამის საერთო კონტექსტში, რომელიც თელოვანში ძლევის-მომტანი ნიშის საუკუნო ტრიუმფის იდეით იქნა განმსჭვალული (ამის თაობაზე იხ. ქვემოთ).

* * *

საკურთხეელის მოხატულობა ჯვარპატიოსანის თავდაპირველი დეკორის მხოლოდ ერთი ნაწილია — ეკლესიის ინტერიერის შემკულობის მთლიანი სისტემის ძირითად ღერძად მისი გუმბათის კამარის გამამშვენებელი ჯვარი გვევლინება (გამორიცხული არ არის რომ მისი ფერწერული გამოსახულება ამჟამად ბუმის კამარასაც). წიბაში რელიეფურად გამოყვანილი, იგი, შესაძლოა, თავდაპირველად საღებავითაც კი იყო დაფარული და ამდენად, საკურთხეელთან ერთად საგანგებოდ აქცენტირებული (ტაბ. IV). ეკლესიის ორი უმთავრესი ნაწილის ნიშანდებისა და ამ გზით მათი აზრობრივი და მხატვრული ერთიანობის კიდევ უფრო ხაზგასმის წყალობით თელოვანის ჯვარპატიოსანში შექმნილი დეკორის წანამძღვრების, ისევე როგორც

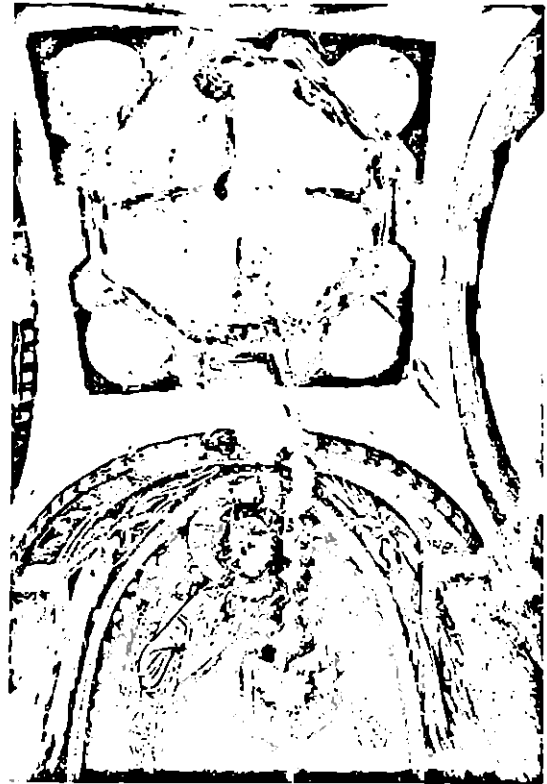


74. ჩაუშინი წმ. სტეფანეს ეკლესია. საკურთხეელის კონქის მოხატულობის სქემა

აღმოსავლეთის საქრისტიანოს ცალკეულ რეგიონთა მხატვრულ ტრადიციებთან მისი მიმართების თავისებურებების, ძიებისას ყურადღებას იქცევს ერთი გარემოება — შემკულობის ამგვარი ტიპი, რომელიც გუმბათში ან კამარაზე რელიეფურად გამოყვანილ ან ნახატ ჯვარსა და აფსიდის შემამკობელ თეოფანიურ კომპოზიციას აერთიანებს, განსაკუთრებით მკვიდრად იკიდებს ფეხს კაპადოკიურ სამონასტრო გარემოში. ამის საილუსტრაციოდ ისეთი ცნობილი მაგალითების დასახლებაც იქმარება, როგორცაა ჩაუშინის წმ. სტეფანეს ეკლესია (VII ს.) (სურ. 74),⁷² გულუდერეს III კაპელა ანუ სამი ჯვრის ეკლესია (X ს.),⁷³ ჰაჩილი ქილისე (X ს.) (სურ. 91),⁷⁴ ზელეცს წმ. სვიმონის ეკლესია (X ს.),⁷⁵ უფრო არსებითი ჩანს ამ მხრივ ჯვარპატიოსანის მიმართება ადგილობრივ ტრადიციასთან — აქ იგი არამარტო ორგანულად ერთვის ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში

აღბეჭდილ სურათს. არამედ მის ერთ-ერთ მუალედურ ქმნილებად გვევლინება მართლაც. თუკი წრომის ტაძარში საკურთხეველის თეოფანიურ კომპოზიციასთან ერთად გუმბათში ჯვრის არსებობა მხოლოდ ივარაუდება,⁷⁶ მომდევნო პერიოდის ძეგლებში. სახელდობრ საბურეების №7 და №8 ეკლესიათა შემკულობაში, ეს ერთიანობა სრული სახით წარმოგვიდგება (სურ. 75).⁷⁷ თელოვანში დადასტურებული ანალოგიური ტიპის დეკორის გათვალისწინებით უწყვეტობა და სიმყარე ამ ტრადიციისა კიდევ უფრო ცხადად იკვეთება. ამასთანავე, ისიცაა საგულისხმო, რომ ჯვარაპტიოსანის შემკულობაში დასახელებული ტრადიციისაგან რამდენადმე განსხვავებული გეზი ისახება – აქ, როგორც აღინიშნა, საკურთხეველის მოხატულობის პროგრამაში კონქის თეოფანიურ კომპოზიციასთან ერთად, მის ქვემოთ, გამოსახული იქნა რიგი მოციქულებისა, რომელთა ცენტრში კვლავ უფლის სატეპაა წარმოდგენილი. ამგვარი შერწყმის შედეგად ჩამოყალიბებული ორიგინალური კომპოზიციისა და გუმბათის თაღის შემკობელი ჯვრის ერთიანობით გაცხადებული პროგრამა ეკლესიის შემკულობის თავის უშუალო წინამძღვრებს პოელოზს ადრექრისტიანულ სასულიერო ხელოვნების ძეგლთა ერთ ჯგუფში, რომელშიც კომპოზიციის გვირგვინად პატიოსანი და ცხოველყოფელი ჯვარია წარმოდგენილი, ხოლო მის ქვემოთ განდიდებული უფლისა და მის უპირველეს მოწაფეთა გამოსახულებებს მიეწინება ადგილი. ესაა მხოლოდ, რომ ადრეული ხანის ძეგლებში ტრადიციულად საკურთხეველის ფარგლებში მოქცეული ეს სქემა თელოვანის გუმბათთან ეკლესიაში ნაწილ-ნაწილ განიფინა, რითაც მასში აღბეჭდილმა ზოგადმა იდეამ თითქოსდა ერთიანად მოიცვა ჯვარაპტიოსანის ეკლესიის მთელი ინტერიერი. რელიეფური და ფერწერული სახეებით შექმნილი დეკორის მხატვრულსა თუ შინაარსობრივ ერთიანობას თავისთავად განაპირობებდა შიდა სივრცის ის მთლიანობა, რომელიც ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე (მათ შორის ძიებებითა და თავისებურებებით აღსავსე „გარდამავალ“ ხანაშიც) ქართული საეკლესიო ხელოვნების ძეგლების ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი იყო.⁷⁸ გამოჩენილი ამ შეხატულებაში არც თელოვანის ჯვარაპტიოსანი ყოფილა – ტაძრად მისული, დასავლეთ მკლავში გაჭრილი რომელიმე კარიდან ინტერიერში მოხვედრისთანავე ერთნაირი სიქსადით აღიქვამს ვერით გამძვინვარებულ გუმბათსაცა და მოხატულ საკურთხეველს.

ამათვისთვე უნდა ითქვას, რომ ჯგუფი იმ ძეგლებისა, სადაც იკონოგრაფიული პროგრამის გვირგვინად ჯვარი არის წარმოდგენილი, მრავალფეროვანია და



75. საბურეები №7 ეკლესია გუმბათის საერთო ხედი

ცალკეულ სახესხეობათა მთელ რიგს აერთიანებს. საკურთხეველის ფერწერული შემკულობის პროგრამათა ამ ნაწილს ეწ. თაყვანისცემის სცენათა რიგს აკუთვნებენ. ამგვარი ტიპის კომპოზიციები თავისი სქემით „ისტორიული თეოფანის“ ნიმუშებთან შედარებით რამდენადმე უფრო ბევრ საერთოს პოულობს საიმპერატორო იკონოგრაფიასთან, თუმცა კი მათი წინამძღვრების კვლევა (საზოგადოდ თუ თითოეულ, ცალკე აღებულ შემთხვევაში) ბევრად უფრო რთულსა და მრავალმხრივ მოვლენებთან უნდა იყოს დაკავშირებული, – ისინი ხომ საკუთრივ საიმპერატორო სახეითი ტრადიციების გვერდით ქრისტიანობის პირველ საუკუნეთა იმ ინტენსიურ საღმრთისმეტყველო ძიებებსაც ასახავს, რომლებიც ახალ თეოლოგიურ პროგრამათა შესატყვისი, ძველთაგან სრულიად განსხვავებული, სახეითი (იკონოგრაფიული) ფორმების შემუშავებასაც გულისხმობდა.

საკუთრივ თელოვანის უკარპატოსანის თავდაპირველ შემკულობისათვის საგულისხმო ძეგლებს რაც შეეხება, მსგავსი ტიპის აფსიდალურ პროგრამათა რიგი ვრცელი არ არის, მაგრამ მასში გაერთიანებულ ძეგლთათვის თვალის გადავლებაც კი ცხადყოფს საზოგადო სქემის ფარგლებში არაერთი სახესხეობის არსებობას რთული, მრავალი იკონოგრაფიული დეტალის გამაერთიანებელი სცენიდან მოკიდებული ვიდრე უმარტივესამდე.

რომის წმ. პულენციანას ეკლესიის საკურთხეველის კონქის მოზაიკა ამ ტიპის კომპოზიციითა ერთ-ერთი უძველესი მაგალითია (სურ. 76); ამასთან ერთად, ეს ძეგლი იმ მხრივაც არის განსაკუთრებით ფასეული, რომ იგი ერთგვარ გასაღებს წარმოადგენს თელოვანისა და მისი რიგის ნიმუშთა იკონოგრაფიული პროგრამის შეძლებისდაგვარად სრული სახით ნათელქმნისათვის.

ეკლესიის საკურთხეველის კონქის მოზაიკას IV საუკუნის მიწურულს ან V საუკუნის დასაწყისს აკუთვნებენ.¹⁷⁹ კომპოზიცია საუკუნეთა განმავლობაში რამდენჯერმე იქნა რესტრავირებული, რის გამოც მისი თავდაპირველი სახე რამდენადმე შეიცვალა. მიუხედავად იმ ნაწილობრივი ცვლილებებისა, რომლებიც მოზაიკურმა კომპოზიციამ 1588 და 1831-1832 წლების შეკეთებათა პროცესში განიცადა,¹⁸⁰ მისი ძირითადი სქემა არსებითად უცვლელი დარჩა, ძეგლის თავდაპირველი, სრული სახით აღდგენა რთული არ არის ადრეული ხანის იმ ჩანახატების მიხედვით, სიძველეთსაცავებში რომ შემორჩა.¹⁸¹

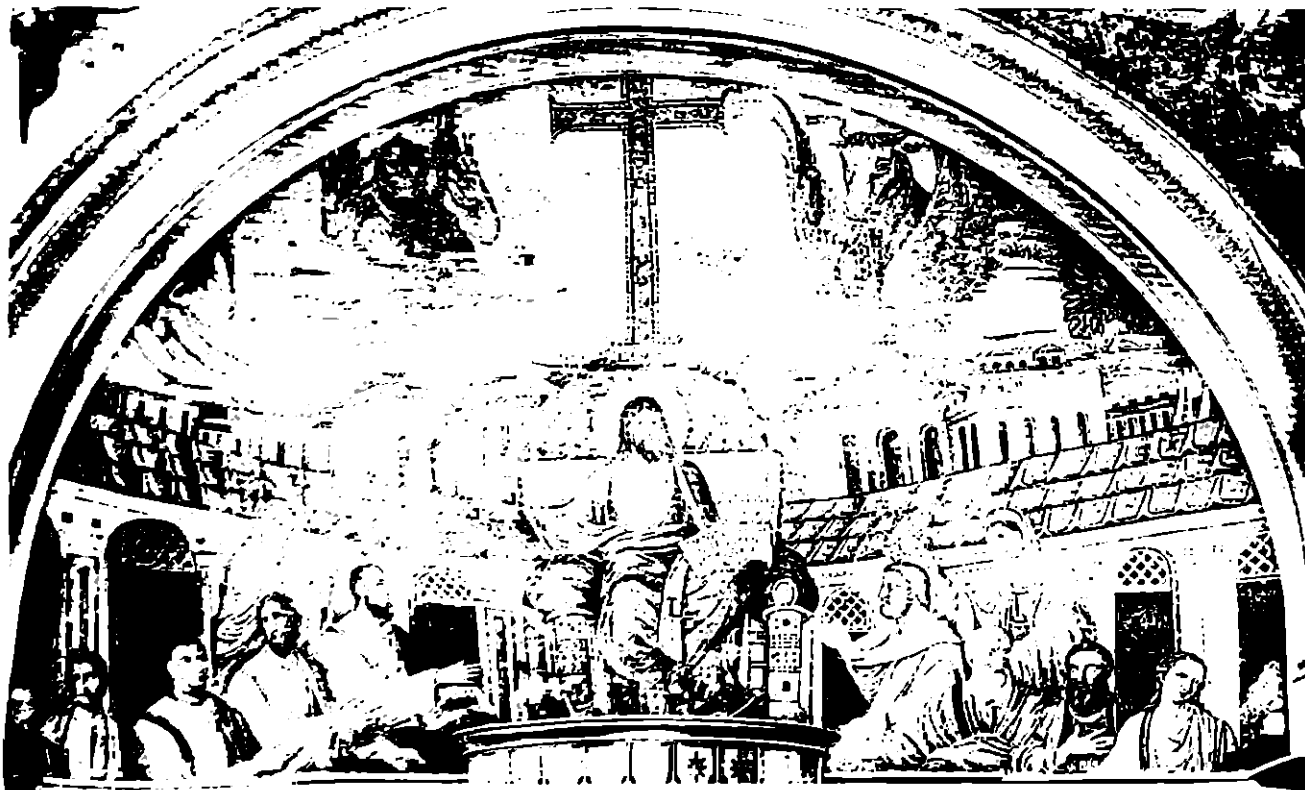
წმ. პულენციანას ეკლესიის კონქის მოზაიკური კომპოზიციის ცენტრში პატრიოსანი თვლებით მოოჭვილ საყდარზე მჯდომი წვეროსანი ქრისტეს ფიგურაა გამოსახული. მას მარჯვენა ხელი განზე აქვს გაწვდილი მიმართვის ნიშნად, მარცხენაში კი გახსნილი წიგნი უჭირავს, რომელზეც წერია: Dominus Conservator Ecclesiae Pudientianae. უფლის საყდრის ორსავე მხარეს მოციქულები სხედან; მათგან უპირველესნი – წმ. პეტრე და წმ. პავლე მაცხოვართან ყველაზე ახლოს, მისი საყდრის გვერდით არიან განთავსებულნი. ორი წმ. დედა – Ecclesia ex circumcissione და Ecclesia ex gentibus – მათ გვირგვინს ადგამს. ქრისტეს და მის მოწაფეთა ფიგურებს უკან, კომპოზიციის მთელს სიგრძეზე, გრძელი ნაგებობა არის გამოსახული. ეს თელოვანი კარიბჭეა, მრავალფეროვანი მარმარილოთი გამშვენებული, ლითონის ორქანობა სახურავიანი. შენობის უკან მაღალი მთაა წამომართული – მასზე პატრიოსანი თვლებით მოოჭვილი დიდი ზომის უკარი დგას. მთის აქეთ-იქით, კვლავ კარიბჭის უკან, მორანს რამდენიმე ნაგებობა; უკარს ზემოთ, ღრუბლიან ზეცაში – მხარაბელთა ოთხი სიმბოლოა.

კომპოზიციის ქვედა ნაწილი ამჟამად აღარ არსებობს – იგი მოზაიკის შეკეთე-

ბას შეეწირა: მოხუხდავად ამისა. ძველი ჩანახატების მიხედვით ცნობილია, რომ აქ ბორცვზე მდგომი კრავი და მის ზემოთ მტრული იყო გამოსახული: კომპოზიციის ამავე მონაკვეთზე წარმოდგენილი ყოფილა სამოთხის მდინარეთა გამოსახულებაც.¹³² ამას ვარდა. შემორჩენილი საარქივო მასალების მიხედვით ივარაუდება გვირგვინიანი მარჯვენის არსებობა ჯვრის ზემოთ. ღრუბლების ფონზე: არ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობაც, რომ ბორცვზე მდგომი კრავის ორსავე მხარეს წარმოდგენილი იყო ცხვრებისა და. შესაძლოა. ირმების. თორმეტფიგურიანი რიგი.¹³³

თავის მხრივ. წმ. პულენციანას მონაზიური კომპოზიციის სქემას უახლოესი პარალელები სპილოს ძელის ნიმუშებში ეძებნება. ესაა VI საუკუნით დათარიღებული სამი დიპტიქონი: მურანოსი (რავენა. ეროვნული მუზეუმი). ემიაძინისა (ერევანი. საისტორიო მუზეუმი). წმ. ლუპისინისა (პარიზი. ეროვნული ბიბლიოთეკა) (სურ. 77).¹³⁴ ამ დიპტიქონების ცენტრალურ ნაწილზე საყდარზე დაბრძანებული მაცხოვარია წარმოდგენილი ანგელოზთა ან მოციქულთა წყვილით აქეთ-იქით. ფირფიტების ზედა მონაკვეთზე. უფლის ფიგურის ზემოთ. გამოსახულია ტრიუმფალური ჯვარი. რომელსაც ორი მფრინავი ანგელოზი აღამაღლებს. დიპტიქონების სკულპტურულ შეწყველობას აჩულებს უფლის სასწაულთა ამსახველი სცენების რიგი. რომელიც სამხარე - ქვემოდან და გვერდებზე შემოსდევს ფირფიტას.

მაგვარი ტიპის კომპოზიცია გვხვდება ემიაძინის 989 წლის სახარების ერთ-



ქრ. ხარის მხრე. პულენციანა საკრთხვლის კონქის მონაზი



ერთ მარგინალურ მინიატურაზეც (ერევანი, მატენადარანი, №2374, ფ. 6r):⁵⁵ აქ საყდარზე დაბრძანებულ უწვევრულ ქრისტეს ხელთ გრძელფეხა ჯვარი უპყრია. მის აქეთ-იქით წმინდანის ორი ფიგურაა – ესენი მოციქულთაგან უპირველესნი, წმ. პეტრე და წმ. პაულე უნდა იყვნენ. სამივე ფიგურა ხორანის მსგავს კამაროვან მორჩაროებაშია მოქცეული. ქრისტეს ფიგურის ზემოთ, ლუნეტის ცენტრში, გამოსახულია კლიპუსში მოქცეული ჯვარი (სურ. 78).⁵⁶

ამ რიგის აფსიდური პროგრამების გაერცელების ქრონოლოგიური არეალი საკმაოდ ფართო უნდა ყოფილიყო. ხანგრძლივ დროით დიაპაზონთან ერთად შესამჩნევია მისი სახესხვაობების მრავალრიცხოვანებაც; ამ მხრივ უთუოდ საყურადღებოა ზინდანონუს წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობა. წინასწარი კვლევის შედეგად VII საუკუნით რომ თარიღდება (სურ. 79).⁵⁷ ნიშანდობლივია, რომ კაპადოკიურ ძეგლში თითქმის სრული სახით აღიბეჭდა განსახილველი აფსიდური პროგრამის ძირითადი სქემა, მისი უმთავრესი შემადგენელი ნაწილებითურთ. ესაა – მანდორლაში მოქცეული უფლის ფიგურა თითო სერაბინითა და მთავარანგელოზით მის ორსავე მხარეს (მათს ზემოთ მზისა და მთვარის პერსონიფიკაცია): ღიდი ზომის ჯვარი კონქის საჭეკში: დასასრულ. ქვედა რეგისტრის გამოსახულებათა რიგი, რომელიც მოციქულთა ფიგურებთან ერთად წმ. მეომრებსაც უნდა აერთიანებდეს. უთუოდ ამავე პროგრამით ინსპირირებულ. თუმცა კი რამდენადმე უფრო სახეცულო, გართულბულ კომპოზიციას წარმოადგენს ჩაუეშინის წმ. იოანე ნათლისმცემლის გამოქვაბული ეკლესიის საკურთხეველის ფერწერული შემკულობა, რომელსაც IX ს. ან X საუკუნის დასაწყისს აკუთვნებენ.⁵⁸ ეკლესიის საკურთხეველის კონქის საჭეკში პატიოსანი თვლებით მოოჭვოლი (ე.წ. ლათინური ტიპის) ჯვარი გამოუსახავთ. მის აქეთ-იქით კი – მედალიონები მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციებით. ქვემოთ, შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, საყდარზე დაბრძანებული ქრისტეს გამოსახულება უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი, როგორც ჩანს. ნათლის შარავანდის, მანდორლის გარეშე. მის ორსავე მხარეს ანგელოზთა თითო ფიგურაა, ზოლო ქვემოთ. საყდარის გვერდებზე. ასევე თითო მრავალფრთედი არის გამოსახული.

საკურთხეველის ქვედა რეგისტრში გამოსახულებები ძალზე დაზიანებულია. თუმცა შემორჩენილი ნაშთების მიხედვით შესაძლებელი ხდება მხატვრობის ამ მონაკვეთის პროგრამის აღდგენა. რეგისტრის შუა მონაკვეთი აქ

77. მურანოს, ეზობიონის და წმ. ლუკისინის დიპტიქონები



75. წინაირის საბარგის მინიატურა

რალური მონაკვეთი ამ ფირფიტაზეც ქრისტეს ფიგურას. უჭირავს, ოღონდაც იგი აქ ფეხზე მდგომი გამოუსახავთ. უფლის აქეთ-იქით ანგელოზებია წარმოდგენილი – მათი ფიგურები ფირფიტის გვერდებისკენაა გატანილი და ამდენად ისინი უფლის სასწაულთა სცენების ადგილს იკავებს. კლიპუსში მოქცეული ვეარი, რომელსაც ანგელოზები ადამაღლებენ. ტრადიციულად კომპოზიციის ზედა ზოლზეა განთავსებული. ქვედა ზოლი სპილოს ძელისა ორ სცენას ეთმობა – ესაა მოგვები ქეროდეს წინაშე და მოგვთა თაყვანისცემა (სურ. 80).

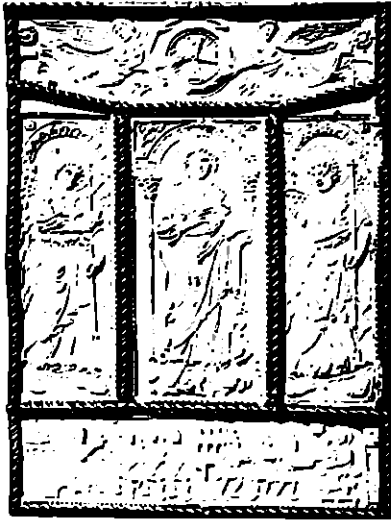
დასასრულ. გამოსახულებათა ამავე რიგს აკუთვნებენ გალა პლაციდიას მიერ რავენაში აგებული წმ. ჯვრის ეკლესიის ფასადის შემამკობელ კომპოზიციასაც.

ტოლმკლავა ჯვრის რელიეფურ გამოსახულებას უჭირავს; მის აქეთ-იქით დედამართისას, წინამორბედისა და თორმეტი მოციქულის ფიგურები გაუნაწილებიათ. რეგისტრის კიდეებზე წარმოდგენილია ორი სცენა – ფერისცვალება და ნათლისღება.

მონუმენტური ფერწერის გვერდით ამგვარი კომპოზიცია არსებობას განაგრძობს სახეთი ხელოვნების სხვა დარგის ნიმუშებშიც – ამის დამადასტურებელია ლორშის ბიბლიის შემამკობელი სპილოს ძელი, რომელიც IX საუკუნით თარიღდება და რომელიც თავისი სქემით ძველთა ზემოთ მოტანილ რიგში იკავებს ადგილს.⁷⁹ ცენტ-



79. ზინდანონუ. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველის მოსატულობის სქემა



80 ლორში ბიძლის უღა

გამოსახულება ამჟამად აღარ არსებობს, თუმცა შემორჩა მისი აღწერა, საიდანაც ჩანს, რომ უფლის ძლევის სიმბოლო სამოთხისეულ წიაღში იყო წარმოდგენილი და ზეციური ძალებით გარემოცული.⁸⁰

იოლი შესამჩნევია, რომ ძველთა დასახლებული რიგი ურთიერთისაგან (მათ შორის თელოვანის ჯვარპატიოსანისგანაც) ხშირად საგრძნობლად განსხვავებული სქემის მქონე იკონოგრაფიულ პროგრამებს აერთიანებს. ამასთანავე, ეს განსხვავებები ეხება ცალკეულ ასპექტებს და არა ძირითადს. ძირითადი კი ყველა შემთხვევაში (მათ შორის თელოვანის ჯვარპატიოსანში) ერთია და იგი უცილობლად წმინდა სახეთა გამაერთიანებელი კომპოზიციის დამაგვირგვინებელი ჯვრით განისაზღვრება.

• • •

იკონოგრაფიული პროგრამა, რომლის ძირითად ბირთვს ჯვარი. მის ქვემოთ წარმოდგენილი ქრისტე და გარს შემოკრებილი მოციქულების ფიგურები შეადგენს, დიდი

ხანია იპრობს მკვლევართა ყურადღებას. მისი ინტერპრეტაციის თაობაზე სამეცნიერო ლიტერატურაში ორი, სრულიად განსხვავებული თვალსაზრისია გამოთქმული.

მათგან პირველი მნიშვნელოვანწილად განაპირობა ე. პეტერსონის გამოკვლევამ ქრისტიანობის ადრეულ ეტაპზე აღმოსავლეთით ლოცვის ტრადიციის ჩამოყალიბების თაობაზე.⁸¹ ავტორი ძირითადად II-III სს., ზოგ შემთხვევაში კი V-VII სს. სირიულ ტექსტებსა და ლიტურგიკულ პრაქტიკას ეყრდნობა. სწორედ ამ მასალის მისული ინტერპრეტაციის საფუძველზე უსვამს იგი ხაზს ადრექრისტიანულ ეკლესიებში გამოსახული ჯვრის ესქატოლოგიურ ხასიათს და დაასკვნის: „რადგან ლოცვა აღმოსავლეთით განაპირობებულია იმით, რომ პირველი ქრისტიანები უფლის მეორედ მოვლინებას ამ მხრიდან ელოდნენ, ასევე ჯვარიც, რომელიც ლოცვის მიმართულებას გამოხატავს, არ არის უბრალო მიმანიშნებელი, არამედ იგი პირველი ქრისტიანობის ესქატოლოგიური სიმბოლოა“.⁸² მეტიც, მკვლევარის მიერ ჯვრის გამოსახულების შინაარსობრივ ევოლუციაში ათვლის წერტილად აღიარებული იქნა სწორედ ესქატოლოგიური ჯვარი, როგორც განკითხვის დღის უპირველესი სიმბოლო. ყოველივე ამის ლოგიკურ შედეგად ე. პეტერსონის მიერ ის არის მიჩნეული, რომ თავყვანისცემა უფლის ვნების უპირველესი იარაღისა სწორედ ამ ნიშნით წარიმართებოდა და მისი, ვითარცა საყოველთაო ხსნის სიმბოლოს განდიდების უპირველეს გამოსახულებად ჯვარცმის ხატი უნდა ქცეულიყო.⁸³

ეს თვალსაზრისი რამდენიმე წლის შემდგომ გაიზიარა და ნაწილობრივ განავრცო ე. შტომმელმა.⁸⁴ მისი მსჯელობა ძირითადად დიდაქეს ტექსტის (კერძოდ დიდაქე XVI ს-ის⁸⁵) საღმრთისმეტყველო ანალიზს ეყრდნობა. რომელშიც ყურადღება ჯვრის წინასახეთა ძიებაზეა გამახვილებული. ძველი და ახალი აღთქმის ტექსტთა, წინაქრისტიანული ეპოქის ავტორებისა და ეკლესიის მამათა ნააზრვის ამ თვალსაზრისით განხილვის კვალად ავტორი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ თორმეტი მოციქულის მოძღვრებაში მოხმობილი ეპითეტი „ნიშანი განპყრობისა“

(ΘΕΜΕΙΟΝ ἘΚΠΕΤΑΘΕΩΣ) უფლის მოვლინებისეულ ჯვარს აღნიშნავს და ამ ნიშნით აღბეჭდვება ადრეული შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ღმრთისმეტყველებაში. ამ აზრს ეფუძნება ე. შტომპელის ნაშრომის მეორე ნაწილიც, სადაც ჯვარზე, როგორც კოსმოური მეთოდების მარადიულ სახეზე არის საუბარი.

განსაკუთრებით ფრცვლად მოსაზრება ამგვარი იკონოგრაფიული პროგრამის უფლის მეორედ მოვლინების იდეასთან კავშირის თაობაზე ე. დინკლერის ნაშრომებშია ჩამოყალიბებული.⁵⁵ ავტორი მსგავსი ტიპის კომპოზიციებში ხედავს ესქატოლოგიურ ხილვას. რომელიც ამჟამად მომავლისკენა მიმართული, საფუძვლად ძე კაცისას მოვლინების იდეა უდევს და განკითხვის დღეზე მიგვანიშნებს. ჯვარი დასახლებულ პროგრამაში ძლევის სამანს, ტროფეას განსახიერებს და ამასთან ძე კაცისას ნიშნად გვევლინება მათე XXIV:30-ს შესაბამისად („მაშინ გამოჩნდეს სასწაული ძისა კაცისა ცათა შინა. და მაშინ ეტყუბდნენ ყოველი ტომი ქუეყნისანი და იხილონ ძს კაცისა მოძეული ღრუბელთა ზედა ცისათა ძალითა და დიდებითა მრავლითა“). უფლის ფიგურა ჯვარის ქვემოთ ზეციურ მსაჯულად წარმოგვიდგება მათე XXV:31-ს და ავ. XX:11-ის თანახმად („რათამს მოვიდეს ძს კაცისა დიდებითა თვისთა. და ყოველი ანგლოზნი მისნი მის თანა, მაშინ დაჯდეს საყდარსა ზედა დიდებისა თვისათა“: „და ვიხილე საყდარი დიდი სპეტაკი და მგდომარე მას ზედა. რომლის პირისგან ლტოლვილ იქნა ქუეყანა და ცა, და ადგილი არა ეპოვა მათ“): ქრისტეს გარშემო შემოკრებილი მოციქულები ამ შემთხვევაში თანამსაჯულებად უნდა გაიზარებოდნენ მათე XIX:28-ს მიხედვით („ამენ გეტყვ თქვენ. რომელნი-ვე შემომიდევით მე, მერმესა მას მოსლესა, რათამს დაჯდეს ძს კაცისა საყდართა დიდებისა თვისათა. დასხდეთ თქვენცა ათორმეტთა საყდართა განსჯად ათორმეტთა ნათესავთა ისრაელისათა“).

ჯვარი ამგვარი ტიპის კომპოზიციებში, მკვლევარის მითითებით, არ შეიძლება შემოიფარგლოს მხოლოდ გოლგოთის ჯვარის მნიშვნელობით. მეტიც – იგი მსგავსი რიგის პროგრამებში უნდა წარმოჩნდებოდეს, ერთი მხრივ, ვითარცა ტროფეა, ხოლო მეორე მხრივ – როგორც ნიშანი უფლისა, მისი წინამძღვარი მეორედ მოვლინების ეამს.

ეს ესქატოლოგიური იდეა ე. დინკლერის ადრე შუა საუკუნეების აფსიდალური შემკულების ძირითად მიმართულებად მიანია. სწორედ ამ ნიშნით აღბეჭდილს ხედავს იგი დასახლებული ეპოქის ძველთა საკმაოდ ერცელ რიგს – მოზაიკური ანსამბლებიდან მოკიდებული ვიდრე მცირე პლასტიკის ნიმუშებამდე.

ე. პეტერსონისა და ე. დინკლერის მოსაზრება მკვლევართა ერთი ნაწილის მიერ იქნა გაზიარებული. მათ რიგს, პირველყოფლისა, უნდა მიეკუთვნოს ბ. ბრენკის ფრცვლი გამოკვლევა განკითხვის დღის თემის გენეზისისა და გაერცვლების თაობაზე.⁵⁷ რომელშიც, წინამორბედთა კვალად, ადრექრისტიანულ ძველთა ჯგუფი აფსიდში ჯვარს. აგრეთვე ქრისტესა და მის მოციქულთა გამოსახულებით მხოლოდ და მხოლოდ ესქატოლოგიური პროგრამის ამსახველად გაიზარება და მათს ამოსავლად მარტოოდნე მეორედ მოვლინების, განკითხვის იდეა მიჩნეული.

ამ პროგრამების რამდენადმე განსხვავებულ ინტერპრეტაციას იძლევა ე. დასსმანი.⁵⁸ იგი დასახლებული ტიპის კომპოზიციას ასევე განკითხვის თემას უკავშირებს, იმ პროგრამას. რომელშიც, საიმპერატორო ატრობუტების გამოყენების საფუძველზე, მსაჯულის სახით უფლის მეორედ მოვლინება არის გაცხადებული. ამასთან ერთად. ავტორის აზრით, აფსიდალური პროგრამის ამ სახესხვაობაში, განკითხვის დღის უფრო მოგვიანო ხანის ნიმუშებისაგან განსხვავებით, ქრისტე

გველინება არა როგორც მკაცრი მსოფლიო მსაველი, არამედ როგორც მოწყალე მეუფე, რომელიც მოციქულებსა და ყველა თანამდგომს მიმართავს ვითარცა „მფარველი პუდენციანას ეკლესიისა“.

მეორე, განსხვავებულ თვალსაზრისს სათავე ა. გრამარის იმ ზოგადმა მოსაზრებებმა დაუდო, რომლებიც მის მიერ ადრექრისტიანული ხელოვნების უმთავრეს ტენდენციათა თაობაზე მსველობისას იქნა გამოთქმული.¹⁹⁹ ამ თვალსაზრისის შესაბამისად, ადრეული ეპოქისათვის ვვარის გამოსახულებით დავეირვევინებული მონუმენტური კომპოზიციებისა თუ გამოყენებითი ხელოვნების მრავალრიცხოვან ნიმუშებში აღბეჭდილი იდეა უფლის ვნების იარალის უეამო დიდებისა და ძღვეითმოსილებისა სრულიად აშყარაა და იგი კონსტანტინე დიდის ეპოქის იერუსალიმური ტრადიციიდან უნდა იღებდეს სათავეს. აღნიშნული ტრადიციის გამორჩეულობასა და საგანგებო პოპულარობას, ავტორის მითითებით, მთელი ადრეშუასაუკუნეების მანძილზე გაედევნება თვალი. ამის ერთ-ერთ თვალსაჩინო მოწმობად ა. გრამარს მიანნა წმ. პუდენციანას ეკლესიის საკურთხევის შექულობისა და მისი წრის ძველთა პროგრამები, რომლებშიც გოლგოთის (და არა მეორედ მოვლინებისეული) ვვრის ტრიუმფის იდეა საერთო კონტექსტის ვვრდით ცალკეული იკონოგრაფიული დეტალების შემწეობით ნათლად აღიბეჭდა.

კ. იმის გამოკვლევაში დასახლებული ტიპის კომპოზიციები ცალკე ვვგუფად არის გამოყოფილი.²⁰⁰ აღნიშნულ პროგრამებში, მკელევარის აზრით, უფლის მეორედ მოვლინების თემა მეორე რიგზეა გადაწეული ან იგი შვერწემის უფლის ზეციური ტრიუმფისა და ძღვეამოსილების იდეას. ამასთან დაკავშირებით ავტორი აფსიდალურ კომპოზიციებს ვვრით ცენტრში უფლის ვნების იარალის იმ საზოგადო თაყვანისცემას უეკაშირებს, რომელიც წმ. კონსტანტინეს მიერ ვვრის ნიშით მოპოვებული ძღვეისა და წმ. ელენეს მიერ პატიოსანი ვვრის პოვნის წყალობით იქნა შექმნილი.

ამგვარ ინტერპრეტაციასთან ახლო მდგომ მოსაზრებებს ვხდებით იმავე წლებში შექმნილ ვრცელ სადისერტაციო ნაშრომშიც, რომელიც კ.-დ. ალტენდორფს ეკუთნის.²⁰¹ აქ დეტალურად არის გაანალიზებული არამარტო სახვითი ხელოვნების ძველები, არამედ ლიტურატურულ პირველწყაროთა ვრცელი წრე (ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა მეორედ მოვლინებისეულ ვვრისადმი მიძღვნილი ვრცელი თაგი). ავტორი საგანგებოდ ჩერდება ცალკეულ თხზულებათა ჩვენებებზე და გარკვეული კორექტივები შეაქვს მათს ე. დინკლერისეულ გააზრებაში. ე. პეტერსონისა და ე. დინკლერის თვალსაზრისისაგან რამდენადმე განსხვავებულად არის წარმორჩილი ადრექრისტიანული ეპოქის სახვითი ხელოვნების უნიშვნელოვანესი ძველებიც (უბირატესად წმ. პუდენციანას, ნოლასა და ფუნდის ეკლესიათა საკურთხევის კომპოზიციები, წმ. საბინას ეკლესიის კარის შემამკობელი რელიეფი, აგრეთვე მათთან ახლო მდგომ ძველთა ერთი რიგი). რომლებშიც კ.-დ. ალტენდორფი ადრეული შუა საუკუნეებისათვის ნიშანდობლივი ძღვეის, ტრიუმფის იდეის გაცხადებას ადასტურებს.

განსხვავებული თვალსაზრისის ყველაზე ვრცელი არგუმენტაცია ჩვენთვის საყურადღებო იკონოგრაფიული პროგრამის ინტერპრეტაციის თაობაზე ი. კრისტს ეკუთნის. იგი სწავლულის ნაშრომთა მთელ სერიაში იქნა ჩამოყალიბებული.²⁰² ავტორი სანტა პუდენციანას მოზაიკასა და მისი რიგის კომპოზიციებში ქრისტეს და მის გარშემო წარმოდგენილ მოციქულთა ზემოთ გამოსახულ ვვარს, უკვე ჩამოთვლილ ავტორთაგან განსხვავებით, უეკაშირებს არა ძე კაცისას ნიშნს, არამედ

იმ ტრიუმფალურ ჯვარს, რომელიც თეოდოსი II-ის დროს, 400 წლის ახლო ხანებში აღუმართათ გოლგოთაზე იესოსა და მის მოწაფეთა ფიგურებს რაც შეეხება, ი კრისტი მათ არა სამსჯავროს, არამედ ტრიუმფატორი უფლისა და ზეციური ეკლესიის გამოსახულებად მიიჩნევს. ამგვარად, ავტორის მიხედვით, მსგავსი ტიპის პროგრამა გაცხადება იმ ზეციური და საუკუნო ტრიუმფისა, რომელიც უფლის მიერ გოლგოთის ჯვარზე ენებით იქნა მოპოვებული.

ორი ურთიერთსაპირისპირო მოსაზრების გამაერთიანებელი, შუალედური პოზიცია მკაფიოდ ვლინდება ი. ენგემანის გამოკვლევებში.²⁰³ ავტორი ადრექრისტიანული ეპოქის ხელოვნების საზოგადო სასიათიდან გამომდინარე, არ უარყოფს იმ პერიოდის აფსიდალურ პროგრამებში უფლის საუკუნო ტრიუმფის იდეის დიდ პოპულარობასა და მისი აშკარად წინ წამოწევის საერთო ტენდენციას, თუმცა იქვე ვრცლად მსჯელობს იმხანადვე ესქატოლოგიური იდეების სიჭარბეზეც; მისწრაფება ძე კაცისას ღვთაებრივი ძლევამოსილებისა და მისი, როგორც მსხსნელისა და მსაჯულის მოვლინების თემათა შერწყმისა, მკვლევარის აზრით, საზოგადოდ უნდა ყოფილიყო დამახასიათებელი ადრეული შუა საუკუნეების მხატვრული აზროვნებისათვის.

მიზეზი აზრთა ამგვარი სხვაობისა, ვფიქრობთ, მართლაც თავად ადრექრისტიანული ლიტერატურისა და ხელოვნების, იმ ეპოქის მხატვრული აზროვნების თავისებურებებშია საძიებელი. ამ შემთხვევაში უთუოდ გასათვალისწინებელია ქრისტიანობის პირველ საუკუნეთა სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ძველ-ათვის დამახასიათებელი უმთავრესი ნიშანი – მკაფიოდ სიმბოლური ენით მეტყველება, შეძლებისდაგვარად განდგომა ისტორიულობისაგან, დეტალურ თხრობაზე უარის თქმა და, რაც მთავარია, მრავლისმომცველობა თითოეული ქმნილებისა მის პროგრამაში გაცხადებული იდეის თვალსაზრისით. ადრექრისტიანული სახვითი ხელოვნების განვითარების პროცესისათვის თვალის გადევნებისას, იმ დროის ცალკეულ ძველთა კვლევისას, სწავლულებს არაერთხელ აღუნიშნავთ ამის თაობაზე და განუმარტავენ კიდევ ეპოქის ამ ერთ-ერთი უპირველესი მახასიათებლის განმაპირობებელი წანამძღვრები. დღეისთვის ისიც უცილობლად ნათელია, რომ აღნიშნული ხანის ყოველი პროგრამის ფარგლებში, მრავლისმომცველი საერთო კონტექსტის ფონზე, მუდამ წარმოიჩნდება უმთავრესი იდეა, რომელიც თავის თავში მოაქცევს დანარჩენთ და, ამდენად, განსაზღვრავს კიდევ კომპოზიციის ძირითად იდეურ გეზს. არჩევანი ამგვარი გეზისა, თავის მხრივ, განუყოფლად არის დაკავშირებული ადრეული ქრისტიანობის ამა თუ იმ მონაკვეთისათვის ნიშანდობლივ საზოგადო ტენდენციებთან, იმ ძვრებთან თეოლოგიური და, შესაბამისად, მხატვრული აზროვნების სფეროში, რომელთაც ადგილი ჰქონდა მთელი ადრე შუა საუკუნეების მანძილზე.

ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებით, ჯერის ქვემოთ წარმოდგენილი უფლისა და მის მოწაფეთა ამსახველ პროგრამებში შეფარვით გამჟღავნებული იდეის წანამძღვრების ძიებისას, ცხადია, უპირატესი მნიშვნელობა პარალელურ მასალას ენიჭება, სახელობრ, სახვითი ხელოვნების იმ ძეგლებს, რომელთა სქემა მსგავსი ტიპის კომპოზიციებს გარკვეულწილად ესადაგება და, ამასთან, მათთვის საფუძვლად დადებული იდეა სრულიად ნათლად იკვეთება. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ეს ძეგლები სატრიუმფო გამოსახულებათა რიგს ეკუთვნის, მით უმეტეს, რომ მათი დიდი ნაწილი საიმპერატორო ხელოვნების წრისაა და სწორედ მეფის განდიდების, მისი ძლევამოსილების ნათელსაყოფად იქნა შექმნილი.

ამ მხრივ საგულისხმო ნიმუშთა შორის, პირველყოვლისა, ე.წ. საკონსულო დიპტიქონებს ასახელებენ.²⁰⁴ ესაა სპილოს ძვლის ფირფიტები კლემენტინუსისა (513 წ.) და ორესტესისა (530 წ.) (სურ. 81).²⁰⁵ ორივე დიპტიქის სქემა ფაქტურად იდენტურია: მათს ზედა ნაწილს ამკობს წველი მედალიონი იმპერატორისა და იმპერატრიცისა ბიუსტებით, ხოლო შუაში ჯვარია წარმოდგენილი. ამ გამოსახულებათა ქვემოთ თავად კონსულის ფიგურა (იგი საყდარზე ზის) რომისა და კონსტანტინოპოლის პერსონიფიკაციებითურთ. დიპტიქონთა შემამკობელი კომპოზიციის ძირითადი იდეის ნათელსაყოფად მათ მესამე სპილოს ძვალს — იუსტინუსის დიპტიქონს ადარებენ.²⁰⁶ საქმე ისაა, რომ აქ, ზედა რეგისტრში, საიმპერატორო გამოსახულებათა შორის მოქცეულ ჯვარს ქრისტეს ფიგურა სცვლის. სწორედ ამ გარემოების გათვალისწინებითაა გამოთქმული მოსაზრება, რომ ჯვრის შემცვლელი ქრისტეს ფიგურა აქ გაიზრება როგორც ხატება მეუფისა და არა მსაჯულისა, რადგან თავად იესოს ბიუსტი დიპტიქონზე საიმპერატორო წველთან ერთად წარმოგვიდგება *imago clipeatae*-დევ იმ მბრძანებლისა, რომლის კონსულიც ძლევის ნიშნებითურთ მის ქვევით გამოისახება. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივად ჩნდება დასკვნაც: პატიოსანი თვლებით მოოჭვილი ჯვარი (კლამუსში მოქცეული მისი ხატება), რომელიც ერთ შემთხვევაში უფლის გამოსახულებამ შეცვალა, სხვა არა უნდა იყოს რა, თუ არა მეუფების, ძლევისა და ტროუმფის ნიშანი. ყოველივე ეს ძნელად ესადაგება მათეს სახარებისეულ ტექსტს (შესაბამისად — მეორედ მოვლინებისეულ იდეას) და უფრო მეტად ტროუმფის, სკოპტრის, უფლის სასწაულთმოქმედი ბეჭდის სახედ ჩნდება.

ძნელია ხელალებით დაეთანხმო ზემოთ მოტანილი საკონსულო დიპტიქონების შემეულობის ამგვარ ინტერპრეტაციას, თუმცა, არც მისი მთლიანად უგულებელყოფა იქნებოდა გამართლებული. დასახელებულ ძეგლებს, როგორც ჩანს, უფრო ფრთხილად უნდა მოვკიდოთ, ამასთან, მათ რთულ, მრავალსიმოცველ პროგრამებში სხვა მხარეებთან ერთად გამჟღავნებული იდეა ჯვრის ტროუმფისა საცილობელი არ უნდა იყოს.

ამ მხრივ ბევრად უფრო საგულისხმო და მნიშვნელოვანი ჩანს საიმპერატორო ხელოვნების სხვა ძეგლი, სახელიდობრ კონსტანტინოპოლში დაახლოებით 402-403 წწ. აღმართული იმპერატორ არკადიუსის სვეტის ბაზის სკულპტურული შემეულობა.²⁰⁷ კოლონის ღერო ტრაიანეს, მარკუს აურელიუსისა და თეოდოსიუსის სატროუმფო კოლონათა მსგავსად ძლევაშოსილი იმპერატორის ერთ-ერთი გამარჯვების ამასხელი სპირალური ფრთხით იყო შემეული. კოლონის ბაზისის სამ (სამხრეთ, დასავლეთ, აღმოსავლეთ) წახნაგზე გამოსახულ კომპოზიციებს რაც შეეხება, ისინი საიმპერო დიდების თემას მიეძღვნა; რელიეფური დეკორი თითოეულ წახნაგზე ოთხ რეგისტრადაა გაყოფილი, ამასთან, ყოველი წახნაგის შემეულობაში ძირითადად ერთი და იგივე სქემა მეორდება — ზედა რეგისტრში წარმოდგენილია გვირგვინში მოქცეული ტროუმფალური ჯვარი,



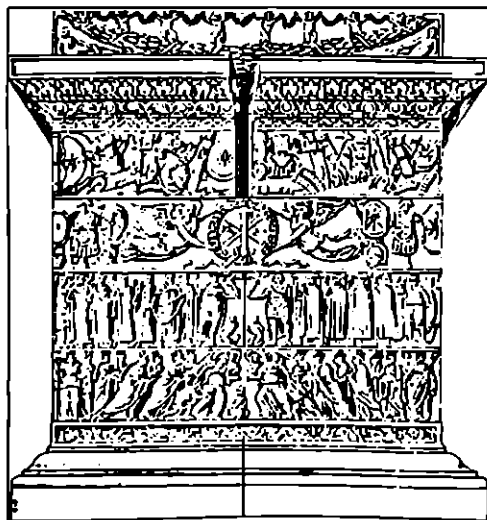
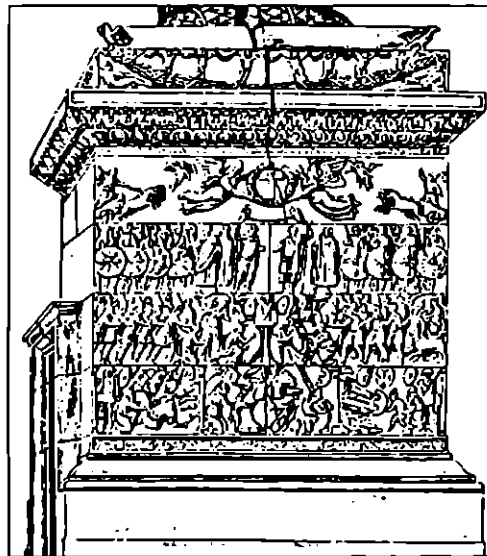
81 ორესტესის საკონსულო დიპტიქონი

რომელსაც ორი ანგელოზი ადამადლებს. ქრისტიანობის უპირველესი სიმბოლოს ქვემოთ თეოდოსი I-ის ძეგლის, იმპერატორების არკადიუსისა და ჰონორიუსის ფიგურები გამოოსახავთ იმპერატორები გარშემორტყმულნი არიან წარჩინებულებითა და მხედართმთავრებით. რელიეფური კომპოზიციის ქვედა ორი რეგისტრი შესაბამისად ერთგულთა და ძლეულთა გამოსახულებებს უჭირავს (სურ. 82).

იმ პერიოდის სხვა მსგავსი მონუმენტების სკულპტურული დეკორის პროგრამებისაგან განსხვავებით, არკადიუსის სვეტის ბაზისის წახნაგთა სცენებში ჩნდება ჯვრის (ან მისი ექვივალენტის – ქრიზმის) გამოსახულება და იგი ადგილს იმპერატორთა ფიგურებს ზემოთ იკავებს.²⁰⁸ ამრიგად, იდეა მეუფის ტრიუმფისა, მკაფიოდ გაცხადებული ძეგლის რელიეფურ კომპოზიციებში. ამ შემთხვევაში გამდიდრებული იქნა ქრისტიანობის უპირველესი ნიშნით. კოლონის ბაზისის წახნაგთა შემკულობის პროგრამებში ამით ხაზი გაესვა ჯვრის შემწეობით მოპოვებულ ძლევას, რაც, თავის მხრივ, ჯვრის ძლევეთმოსილების მანიფესტაციად იქცა და მის საუკუნო ტრიუმფს დაუკავშირა.

ი. კრისტის მართებული შენიშვნით, ფაქტი ბაზისის კომპოზიციებში ერთის ნაცვლად ორი მეფის (resp. ორი იმპერატორის) გამოსახვისა ამ შემთხვევაში ნაკლებ მნიშვნელოვანი უნდა იყოს იკონოგრაფიული სტრუქტურისა და მასში გამჟღავნებული იდეის იმ იგივეობასთან შედარებით, რომელსაც ზემოთ მოხმობილი ძეგლები ავლენს.²⁰⁹

არკადიუსის კოლონის მაგალითი ამ მხრივ ერთადერთი როდია – ანალოგიური სახის კომპოზიციას წარმოვიდგენს Ch. Dufense du Cange-ს მიერ გამოქვეყნებული ჩანახატიც, რომელიც როგორც ფიქრობენ, თეოდოსიუსის კოლონის ან მისი მსგავსი რომელიღაც ძეგლის ერთ-ერთ ფასადს უნდა ასახავდეს.²¹⁰ ამ კოლონის ბაზისის ზედა ნაწილიც ასევე ჯვარს სჭირა, კვადრიფოლიუმში ჩასმულსა და ორი ანგელოზის მიერ ამაღლებულს; მის გარშემო განაწილებული წარწერა – ICXC N IKA იმაზე მიგვანიშნებს, რომ აქ ტრიუმფალური, ძლევის ჯვარი იყო წარმოდგენილი. ეს გამოსახულება თავს ადგას საყდარზე მჯდომი იმპერატორის ფიგურას, გარშემორტყმულს მისკენ მიმართული წარჩინებულებით. მხედრონისა და დამარცხებულთა გამოსახუ-



82 იმპერატორ არკადიუსის სვეტი კონსტანტინოპოლში ბაზისის რელიეფური შემკულობა ჩანახატი

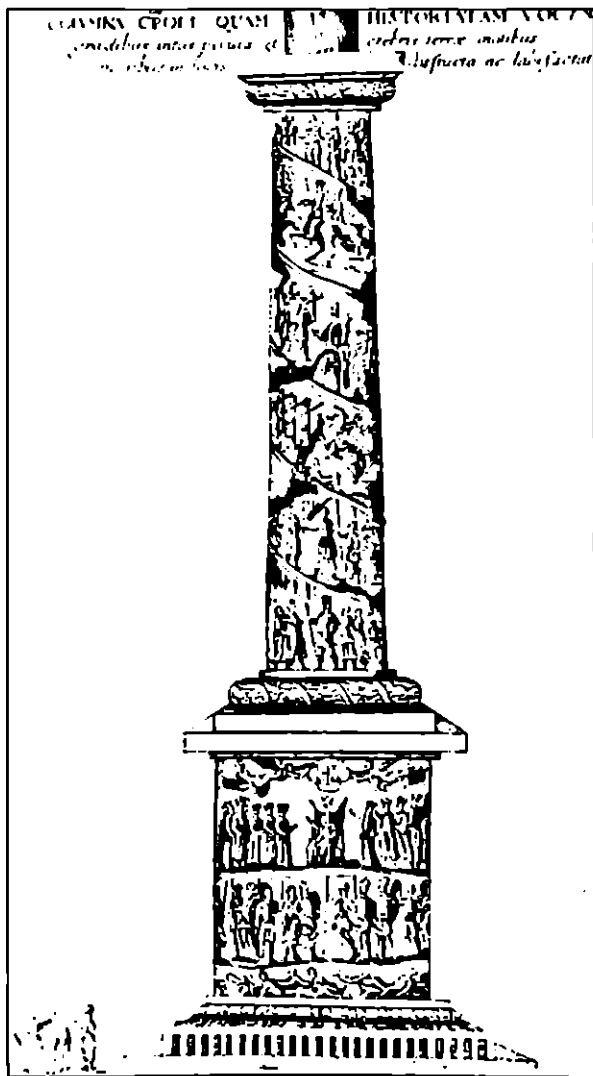
ლებები ქვედა ორ რეგისტრში კიდევ უფრო უსევამს საზს ამ ძეგლის მსგავსებას არკადიუსის კოლონის ბაზისის წახნაგთა რელიეფური შემკულობის პროგრამასთან (სურ. 83).

ძეგლთა იმ რიგში, რომელთა სქემაც ვერის, მეუფისა და მისი კრებულის გამოსახულებებს აერთიანებს და, ამასთან, საუკუნო ტრიუმფის, ძლევის იდეითაა მკაფიოდ ნიშანდებული, განსაკუთრებით საგულისხმო და ფასეული ჩანს რამდენად-მე უფრო გვიანი ხანის, IX საუკუნის მცირე პლასტიკის ერთი ნიმუში, რომელი სატრიუმფო თაღის ფორმისა, ცნობილი აინჰარდის რელიქვარიუმის სახელით.

რელიქვარიუმი ამჟამად დაკარგულია, თუმცა იგი გამოწვლილვით იქნა შესწავ-ლილი B. de Montesquiou-Fesensac-ის (პარიზის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული

XVII საუკუნის ნახატის მიხედვით)²¹ და V. Brassine-ს (XVII საუკუნისავე აღწერის საფუძველზე)²² მიერ. ამ გამოკვლევათა საფუძველზე შესაძ-ლებელი გახდა არამარტო ძეგლის შემკულობის პროგრამის სრული სახით აღდგენა, არამედ ვრცლად შეეკულობაც მასში გამჟღავნებული ძირითადი იდეის შესახებაც.²³

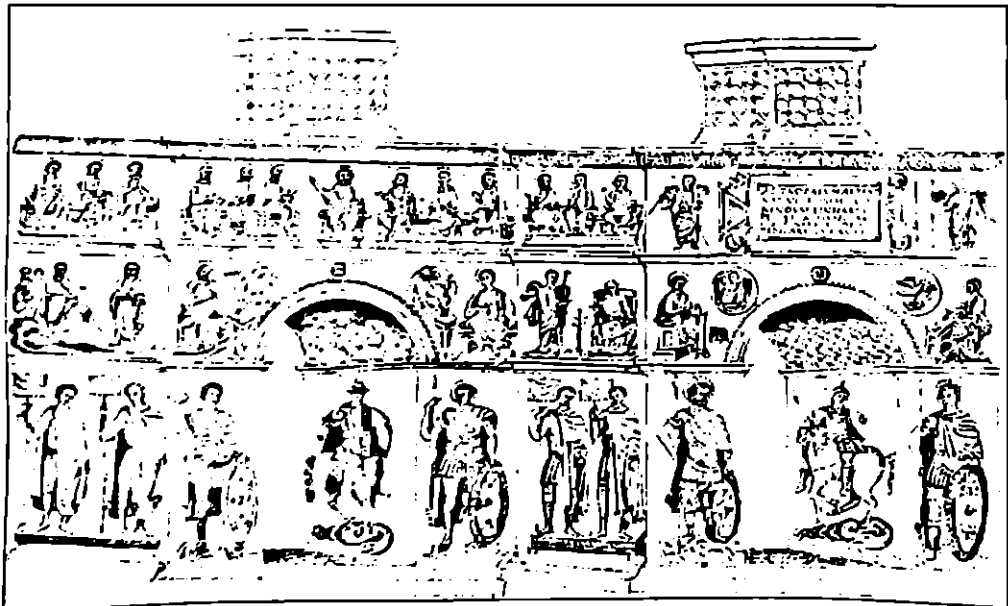
ეს მცირე (სულ 38 სმ. სი-მაღლის) ვერცხლის რელიქვარიუმი გამიზნული იყო კვარცხლბეკად პატიოსანი თელებით მოოჭვილი ვერისა, რომელიც აქვე, თაღის ერთ-ერთი წახნაგის ზედა ნაწილში შესრულებული წარწერის თანახმად, ქრისტეს ტროფეად გაიაზრებოდა: Ad tropeum aeternae victoriae sus-tinendum Einhardus peccator hanc arcum ponere ac dedicare curavit – მარადიული ძლევის ტროფეად ამ თაღის დადგმა და კურთხევა აინჰარდმა განახორციელა. წარწე-რის გასწვრივ, ე.ი. სატრიუმფო თა-ღის დანარჩენი სამი წახნაგის ზედა ნაწილში განთავსებულია ფიგურე-ბი საყდარზე მჯდომი უფლისა და მისი თორმეტი მოწაფისა. თაღს ზემოთა კუთხეებს რელიქვარიუმის ფართო წახნაგებზე პიუპიტრთან მსხდომ მახარებელთა გამოსახულე-ბები აესებს (მედალიონში მოქცეუ-



83. იმპერატორ თეოდოსიუსის სვეტი კონსტანტინოპოლში ჩანახატი

ლი მათივე სიმბოლოებითურთ), გვერდითა, ვიწრო წახნაგები კი ამავე რეგისტრში, დედამართისას ხარებისა და წინამორბედის მიერ უფლის შეცნობის სცენებს დაეთ-
მო. რელიქვარიუმის შემკულობის ქვედა, ყველაზე მაღალ მონაკვეთებზე ერთმანეთს
ენაცვლებოდა იმპერატორთა და წმ. მომართა ფიგურები (სურ. მ4).

ანპარდის თალი თავის ფორმითა და შემკულობის პროგრამით რომ საიმპე-
რატორო სელოენების უშუალო ანარეკლს წარმოადგენს, სადაუო არასოდეს ყოფილა
და ამას მუდამ უსვამდნენ საზს მისი მკვლევარები. ექს არ უნდა იწვევდეს მის
შემკულობაში გამჟღავნებული იდეაც: ძველი, ანტიკური სატროუმფო თაღების ანა-
ლოგიით შექმნილი რელიქვარიუმის განმარტებით წარწერაში პირდაპირაა მინიშნე-
ბული უფლის მარადიულ ძლევაზე (რაც, თავის მხრივ, მის მეორედ მოვლინებასაც
ქმნიანება). რა თქმა უნდა, გამორიცხული არ არის მისი გარკვეული კავშირი იმ
ტექსტებთან, სადაც იმპერატორის სატროუმფო მსეულობის აღწერისას ტრო-
ფეასა და ძე კაცისას შორის იელება პარალელი,²⁴ მაგრამ ანგარიშგასაწევია ის
გარემოება, რომ ანპარდის თალის შემთხვევაში უშუალოდ მითითებული საუკუნო
ტროუმფი უფლისა ერთაგვარ გაგრძელებად გვევლინება მისი ისტორიული ძლევისა
გოლგოთაზე, რომელიც წარწერის აქეთ-იქით წარმოდგენილ ორ ანგელოზთაგან
ერთ-ერთის სფეროზე გამოუსახაეთ.²⁵ ამ იდეას ქმნიანება და ამდიდრებს აქვე
წარმოდგენილი ორი სოეცტიც დედამართისას ხარებისა და წინამორბედის მიერ
უფლის შეცნობისა, რომლებიც ამ კონტექსტში უფლის ტროუმფალური გაცხადების
წინასწარუწყებად გაიაზრება. პატიოსანი ვკრის შემწეობით ძლევის მემკიდრეო-
ბითობის იდეა გაგრძელებას პოებს შემკულობის ქვედა რეგისტრში – იმპერა-
ტორების კონსტანტინე დიდის, კარლოს დიდის და მათ შთამომავალთა, აგრეთვე
ქრისტიანობის მკველთა, წმინდა მომართა, ფიგურებში.



მ4. ანპარდის რელიქვარიუმი ჩანასატი

მთლიანობაში, რელიქვიარიუმის შემკულობის პროგრამის ძირითადი ღერძი – ცოკოლზე აღმართული, პატრიოსანი თვლებით მოოჭვილი ვეარი, ქრისტეს და მოციქულთა ფიგურები მის ქვემოთ – წმ. პედუნციანასა და მისი რიგის ძველთა ანალოგიითაა შექმნილი. ეს გარემოება აინჰარდის თაღთან დაკავშირებით იმიტომ იქნეს საგანგებო მნიშვნელობას, რომ იდეა, რომლითაც მცირე პლასტიკის ეს ნიმუში მის შემქმნელთა მიერ იქნა ნიშანდებული, და, შესაბამისად, მის განმარტებით წარწერაში მითითებული, სრულიად აშკარად ცხადდება მის ყოველ იკონოგრაფიულ დეტალში და, ამდენად, უტყუარ გასაღებს გვაძლევს მსგავს პროგრამათა შინაარსის ნათელსაყოფად.

ამგვარად, იოლი შესაძენეია, რომ იკონოგრაფიულ სქემაში დადასტურებულ ცალკეულ სხვაობათა მიუხედავად, ყველა ზემოთ მოხმობილი ძველი ერთი და იგივე იკონოგრაფიული პროგრამიდან იღებს სათავეს. ტრიუმფალური ხასიათი ამ პროგრამისა მკაფიოდაა გამოხატული და იგი მუუფის განდიდების, მისი საუკუნო ძლეუბოსილების ნათელქმნას ემსახურება. ამასთან დაკავშირებით, არსებით მნიშვნელობას იქნეს ის გარემოება, რომ საიმპერატორო ხელოვნების ყველა განხილულ ძველში კოსმოური, მარადისი მუუფება ვერის მემუუბით არის გაცხადებული. ძლევის ეს მანიფესტაცია, ი. კრისტის მართებული შენიშენით, ცალკეულ შემთხვევაში (საიმპერატორო სვეტებზე) უშუალოდ მუღანდება, ხოლო ზოგან (საკონსულო დიპტიქონებზე) – შუფარით.²⁶

ცალკეულ ძველთა პროგრამების ფორმალური ურთიერთდამთხვევა, ცხადია, მუღამ არ გულისხმობს მათ იდენტურობას შინაარსის მხრივაც.²⁷ მიუხედავად ამისა, ზემოთ მოხმობილ ძველთა მსგავსება სწორედ მათში გაცხადებული ძირითადი იდეიდან მომდინარეობს. ძირითადი (და არა ერთადერთი) კი ძველთა განხილულ რიგში მართლაც ტრიუმფის იდეა უნდა ყოფილიყო. ცხადია, აქ სრულიად არ გამოორიცილება ესქატოლოგიური ასპექტის, სახელდობრ, განკითხვის თემის არსებობაც, მაგრამ იგი დასახელებულ პროგრამათაგან არც ერთში არ ყოფილა რაიმე იკონოგრაფიული დეტალით (ან დეტალთა ვეგუფით) მეტ-ნაკლები სიცხადითა და საგანგებოდ აქცენტირებული.

თუკი უფრო ღრმად ჩაუეყირდებით ამ საკითხს, თავს იჩენს არაერთი სხვა საგულისხმო ასპექტი, სახელდობრ:

ზემოთ განხილულ ძველთა მუევერებისას ლიტერატურულ პირველწყაროებთან, თვალსაჩინოა მუუსაბამობათა მთელი რიგის არსებობა. მართლაც, თუკი ვერის, უფლისა და მოციქულთა ხატებების გამაერთიანებელი იკონოგრაფიული პროგრამები ზეციურ სასუფეველში დაბრძანებული, განკაცებული ლოგოსის უფამო დიდების ნიშნითაა აღბეჭდილი, ასალი აღთქმის ტექსტში, ისევე როგორც პატრისტიკულ ლიტერატურაში, ძე ღეთისას ზეცად ხილვასთან დაკავშირებით დროითი ასპექტია მინიშნებული და იგი უფლის მეორედ მოსელის ფამით ისახლფრება.

ეს დაკვირება სხვა მხრივაც შუიძლება იყოს გამართლებული. საქმე ისაა, რომ სახვითი ხელოვნების ძველთა დაყანა ტექსტის უბრალო ილუსტრაციამდე ყველაზე ნაკლებ სწორედ ადრული შუა საუკუნეებისთვისაა მოსალოდნელი, იმ ეპოქისათვის, როდესაც ქრისტიანული მხატვრული შემოქმედება სხვა დროისათვის უჩვეულო მრავალმნიშვნელოვნებით ხასიათდება. სწორედ ამის გამოა, რომ განხილულ იკონოგრაფიულ პროგრამათა წანამძღვრების ძიებისას აქცენტი დაისმის არა საკუთრივ წმინდა წერილის ან ეკლესიის მამათა თხზულებების ტექსტთან მათს მიმართებაზე, არამედ იმ სატრიუმფო ხასიათის წინასახეებზე, რომლებიც უშუალოდ ესადაგება

ძლევისმომტანი ჯვრის ტრომფის იდეის მატარებელ კომპოზიციას. ამ თვალსაზრისით უმთავრესი ისაა, რომ აღნიშნული წინასახეები განაცხადებს უფლის იმ კოსმიურ მუუუებას, რომელიც გოლგოთის ჯვარზე აღსრულებით იქნა ნათელყოფილი. ამასვე უსვამს საზს მოციქულთა წარმოდგენა მათი მოძღვრის, ზეციური მუუუის გვერდით. რაც იმადროულად მეტყველებს საყოველთაობაზე ჯვრის შექმნებით მოპოვებული ძლევისა, რომელმაც ერთიანად მოიცვა მთელი ეკლესია.

თავის მხრივ, ამ მოსაზრების გაზიარებისას, ერთ გარემოებასაც უნდა მიექცეს ყურადღება – ჯვრის, უფლისა და მოციქულთა გამოსახულებების გამაერთიანებელი ადრეული იკონოგრაფიული პროგრამების რიგი განხილული რომც იქნას მომავალიან კონტექსტში, იგი ძნელად თუ დაუკავშირდება მეორედ მოვლინებასა და განკთხვის ეპს, რადგან უკვე განხორციელებული კოსმიური მანიფესტაციის გაცხადებას წარმოადგენს.

უმთავრესი არგუმენტი იმ მკვლევარებისა, რომლებიც განხილული ტიპის აფსიდალურ პროგრამებს ესქატოლოგიური იდეის წარმომჩენად მიიჩნევენ, ადრინდელი ქრისტიანობის ეპოქის ის ლიტურგიული ტრადიციაა, რომლის მიხედვითაც აღმოსავლეთისკენ მიმართული ლოცვა უფლის მეორედ მოვლინებას უკავშირდება. შესაბამისად – საკურთხეველში გამოსახული ჯვარიც აღქმული უნდა ყოფილიყო ძე კაცისას ნიშნად, მისი მეორედ მოვლინების წინასწარუწყებად. ზემოთ უკვე აღნიშნა, რომ ამგვარი დასკვნა ძირითადად II-III სს, ე. ი. უფლის მოძღვრების განვრცობის პირველი საუკუნეების (ე. წ. ქრისტიანთა დენის ეპოქის) აღმოსავლურ, უპირატესად კი სირიული წარმოავლობის პირველწყაროებს ეყარება. ესაა ხანა, როდესაც ქრისტიანულ წრეებში ერთიანად არის გაბატონებული ესქატოლოგიური მოძაელის რწმენა და უფლის ვითარცა მსხნელისა და მსაჯულის მომავალი მოვლინება იმაჰინდელი, ჯერ კიდევ ფორმირების პროცესში მყოფი, საღმრთისმეტყველო აზრის ქვაკუთხედად იქცევა.

აღნიშნული, ცხადია, ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ქრისტიანობის ოფიციალურად გამოცხადებისთანავე ეს ტენდენცია მივიწყებას მიეცა. ამ მხრივ უთუოდ მრავლისმეტყველია IV-VI საუკუნეთა ის თხზულებანი, რომლებიც ჯვარს – ამგვარად სიმბოლოს ტრომფისას – ძე ლვთისას ნიშანთან გაიგივებულად წარმოგვიჩენს და, ამდენად, გარკვეულწილად უფლის მეორედ მოვლინებასაც უკავშირებს.²⁶ სხვაგვარად, ბუნებრივია, ვერც იქნებოდა, რამდენადაც მაცხოვრის კვლავ მოვლინების იდეა ქრისტიანული მოძღვრების საფუძველთა საფუძველს წარმოადგენს.

უთუოდ მცდარი იქნებოდა იმის მტკიცებაც, რომ ეს ტენდენცია მეტნაკლები მკაფიობით არ აღიბეჭდებოდა ადრე შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნებაში, სახელდობრ იმ ძეგლებში, რომლებშიც ჯვარი ცენტრალურ გამოსახულებად გვევლინება, იმ მთავარ იდეურ ღერძად, რომლის გარშემოც თავს იყრის კომპოზიციის იკონოგრაფიული პროგრამის შემაღგენელი სხვა კომპონენტები. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით ნიშანდობლივი მაგალითი ფუნდის ეკლესიის საკურთხეველის მოზაიკური კომპოზიცია უნდა ყოფილიყო, რადგან მასში იდეა ძლევისმომტანი ჯვრის ტრომფისა სამოთხისეულ გარემოში სწორედ ესქატოლოგიური ნიშნით იქნა აღბეჭდილი.²⁶ აღნიშნული ტენდენცია ადრეული შუა საუკუნეების სახვით ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ძეგლებშიც ვლინდება; თუმცა, აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სამეცნიერო ლიტერატურაში ამ მოვლენასთან დაკავშირებულ მაგალითთაგან ყველას მსგავსი სახით ინტერპრეტაცია ძნელი გასაზიარებელია.

ჯეი არ არის, რომ მათი ერთი ნაწილის (რავენის სან აპოლინარე ინ კლასეს, ისევე, როგორც სან ვიტალეს მოზაიკური დეკორების) პროგრამებში იდეა უფლის მეორედ მოვლინებისა და განკითხვისა, ესქატოლოგიური იდეა საზოგადოდ, მეტ-ნაკლები სიცხადით იკვეთება (ამასთან, საგულისხმოა, რომ მათგან პირველში, თემატურად, სიმბოლიკის მხრივ, ძალზე მდიდარ ძეგლში, ჯვარი თაბორის მთაზე მდგომი უფლის ადგოლს იკავებს და ჩნდება ვითარცა სიმბოლო მისი ენებისა და ტრიუმფისა და მხოლოდ ამის შემდეგ – მეორედ მოვლინებისა²²⁰). რაც შეეხება დანარჩენთ (სახელდობრ, რომის სანტა მარია მაჯიორეს²²¹ განსაკუთრებით კი რავენის გალა პლაციდიასიული მავსოლუმის²²² მოზაიკებს), ისინი ამ მხრივ ერთმნიშვნელოვანი დასკვნების გაკეთების საშუალებას არ იძლევა. მთავარი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ თუკი მომავალი სამსჯავროს თემა მაინც აღიბეჭდა მათში, იგი არ ყოფილა გააზრებული ერთადერთად, მეტიც – სხვა მხარეებთან შედარებით წინააღმდეგობრივად და პროგრამის განსაზღვრულად. ზოგ შემთხვევაში (მაგ., გალა პლაციდიას მავსოლუმში) მსგავსი რამ სადავოც კი შეიძლება იყოს. ყოველივე ეს, ცხადია, ბევრად სცილდება აქ წამოჭრილ პრობლემათა საზღვრებს და გაცილებით უფრო ვრცელ და ღრმა განსჯას მოითხოვს. ამჯერად შეიძლება აღინიშნოს მხოლოდ ერთი გარემოების შესახებ – მოხმობილ ძეგლთა რიგი კიდევ ერთხელ ადასტურებს ზემოთ უკვე მითითებულ დებულებას, რომლის მიხედვითაც ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების ძეგლები მათში აღბეჭდილ იდეათა თვალ-საზრისით უჩვეულო მრავლისმომცველობით ხასიათდება. ამ რთულ ერთობლიობაში წინ წამოწეული რომელიმე ასპექტი ფაქტობრივად დანარჩენთა გამაერთიანებლად გვევლინება, რაც, თავის მხრივ, ყოველი ცალკე აღებული პროგრამის სხვათაგან გამორჩეული შინაარსობრივი კონტექსტით წარმოჩენას ემსახურება.²²³

* * *

ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების საზოგადო მიმართულებისათვის თვალის გადავლება პროგრამათა თუნდ ერთი (სახელდობრ ჯვრის, როგორც ცენტრალური გამოსახულების შემცველი) ჯგუფის მაგალითზეც კი, ცხადყოფს იმეამინდელი საქრისტიანოს მხატვრული აზროვნების თანდათანობითი ფორმირების პროცესის სირთულესა და მრავლისმომცველობას. ძეგლთა ის რიგი, რომელთა პროგრამის ცენტრალურ ბირთვს ჯვრის, აგრეთვე მის ქვემოთ წარმოდგენილი უფლისა და მოციქულთა გამოსახულებები წარმოადგენს, ერთი უმნიშვნელოვანეს ნაწილთაგანია ამ სურათისა. ამკარაა, რომ მიდგომა მსგავსი ტიპის კომპოზიციათა შინაარსობრივი გააზრებისადმი იმთავითვე არ ყოფილა ერთგვაროვანი; პირიქით, თვალშისაცემია აქ გაცხადებულ კონცეპციათა ურთულესი, ერთმანეთთან მრავალი კუთხით დაკავშირებული და ამასთან ურთიერთისაგან მრავალმხრივაც გამორჩეული, ერთობლიობა. ნიშანდობლივია, რომ ამ ერთობლიობაში უპირატეს მნიშვნელობას, ადრე შუა საუკუნეების გარკვეულ ეტაპზე მაინც, ჯვრის შემწეობით მოპოვებული საუკუნო ტრიუმფის საგანგებოდ წამოწეული ის იდეა ინარჩუნებს, რომელიც მნიშვნელოვანწილად განსაზღვრავს მთელი ეპოქის რელიგიური და მხატვრული აზროვნების საზოგადო მიმართულებას.

ადრეული შუა საუკუნეების გარკვეულ ეტაპზე მაქსიმალური სიმძაფრით გაცხადებულ ამ ტენდენციას თავისი წინამძღვრები აქვს. ქრისტიანობის არსებობის პირველი სამი საუკუნის მანძილზე, მის ოფიციალურ მიღებამდე, იდეა

უფლის როგორც მსხელისა და მსაჯულის მეორედ მოვლინებისა, ესქატოლო-გოური ასპექტი იმჟამინდელი რწმენისა საზოგადოდ, უთუოდ, უპირველესია და ყოვლისმომცველი იმხანად, ცხადია, სხვაგვარად ვერ იქნებოდა – წარმართთა მიერ დევნილი ქრისტიანობის აზრი, უწინარესად ხომ მართალთა და ცოდვილთა განმყოფიანი ზეციური მეუფის მოსვლის ჟამისაკენ იყო მიპყრობილი. სწორედ ამიტომ, რომ ქრისტიანობის პირველი სამი საუკუნის ლიტურგია, ისევე როგორც იმდროინდელი ლიტურგიული პრაქტიკა, ჯვარს ძე კაცისას ნიშანთან ავიკვებს და ამდენად, მაქსიმალურად წამოსწევს წინ უფლის მეორედ მოვლინების იდეას. ამ ნიშნით არის აღბეჭდილი არამარტო იოანეს გამოცხადება,²²⁴ არამედ – დიდაქე²²⁵ ელიას აპოკალიფსი, პეტრეს აპოკალიფსი, იმჟამად შექმნილ თსზულემათა საგრძნობი ნაწილი. ამ საყოველთაოდ ცნობილ გარემოებებზე სიტყვა რომ აღარ გავივრდებოდეს, შევნიშნავთ მხოლოდ, რომ III საუკუნის მიწურულიდან მოკიდებული იდეა მეორედ მოვლინების თანდათან კარგავს თავის უწინდელ სიტყვას და მნიშვნელობას. ის რთული, მრავალმხრივი სურათი, რომელიც დასასულებული პერიოდის ქრისტოლოგიისათვის იყო დამახასიათებელი, კარგად ჩანს თუნდაც იაკობის აპოკალიფსის, პეტრეს მეორე აპოკალიფსის მიხედვით, სადაც აქცენტები მართლ-მორწმუნეთა ხანგრძლივ დათმინებასა და ნუგეშზეა დასმული.²²⁶ მთავარი კი მინც ის არის, რომ უკვე იმ პერიოდისათვის თანდათანობით იკეთება ქრისტიანული აზრის გარკვეული ორიენტაცია ჯვარზე ვნებულის, როგორც ზეციური მეუფის კონსოლიდირების წარმოჩენისაკენ. მართლაც, ქრისტიანობის გამარჯვებამ, კონსტანტინე დიდის დროს მის ოფიციალურ სახელმწიფო რელიგიად ქცევამ (სოლო უფრო მოგვიანოდ ელენე დედოფლის მიერ პატიოსანი ჯვრის მოპოვებამ), ამ მხრივ მკვეთრად შეცვალა სურათი. „ღვთაებრივი სიხარული“, რომელმაც ვესებოისის სიტყვით, ერთხანად მოიცვა ქრისტიანები, უფლის მოძღვრების ტრიუმფის ნიშნით იყო აღბეჭდილი და თავისთავად მიმართავდა ყოველივეს განხორციელებული ლოგოსის უკან დიდებისაკენ. ამის ერთი თვალსაჩინო დადასტურებათაგანი ისიც უნდა იყოს, რომ V საუკუნის ბოლოსათვის ჯვარმა ერთხანად შეცვალა ძღვევის სხვა სიმბოლოები – ინსიგნიები, ტროფეები და ა.შ.²²⁷ ეს პროცესი, თავის მხრივ, უტყუარი მაჩვენებელი გახდა ტრიუმფის იდეის თანდათანობითი ზრდისა როგორც საიმპერატორო, ისე საეკლესიო ხელოვნებაში. (შდრ. ანტიკური ეპოქის VIKĀ-ს ის შინაარსობრივი სახეცვლილება ჯვართან მიმართებით, რომელიც სწორედ IV საუკუნიდან მოკიდებული იჩენს თავს ქრისტიანთა სულიერი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში).²²⁸ ძღვევისმომტანი ჯვრის დიდების იდეამ საერთოსახელმწიფოებრივი მასშტაბი მიიღო და სწორედ ამის გამო აღმოჩნდა იგი აგრესიულად დამკვიდრებული სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში.²²⁹

ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების საზოგადო ტენდენციების ჩამოყალიბებისას, ცხადია, გარკვეული როლი იმჟამინდელ საღმრთისმეტყველო დებატებსაც უნდა ეთამაშა. ასეთები, როგორც ცნობილია, მრავლად იყო ქრისტიანობის პირველი საუკუნეების მანძილზე. მათ შორის, ჩანს, განსაკუთრებით საგრძნობი კვალი ადრეული ეპოქის მხატვრული აზროვნების ფორმირების პროცესისათვის „წრფელი სარწმუნოებისა და ჭეშმარიტების დასადგენად“ არიოზის მწვალებლურ მოძღვრებასთან, არეანელობასთან ბრძოლას უნდა დაეწინა. სწორედ ამ მოძღვრების დაემობის პროცესში დაისვა საგანგებო აქცენტი ქრისტეს ღვთაებრივ ბუნებაზე და მის, როგორც ზეციური მეუფის, საუკუნო არსებობაზე. ყოველივე ეს პირველი მსოფლიო საეკლესიო კრების (325 წ.) მიერ შემუშავებული სარწმუნოების სიმ-

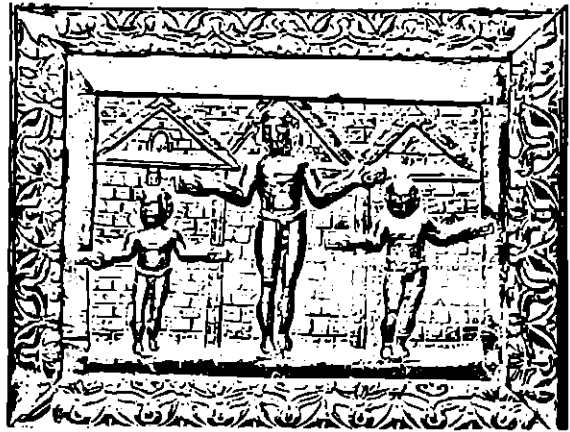
ბოლოთი იქნა გაცხადებული, რომელმაც ცისა და ქვეყნის, ყოველივე ხილულის შემოქმედი მამის გვერდით აღიარა „ერთი უფალი, იესუ ქრისტე, ძე ღმრთისა, მხოლოდმობილი მამისაგან უწინარეს ყოველთა საუკუნეთა, მობილი ჭეშმარიტისა ღმრთისაგან და არა ქმნილი“.²³⁰ რელიგიური აზროვნების ახალ ორიენტაციასთან ერთად, დოგმატიკაში მომხდარმა ცვლილებებმა განსაკუთრებით ცხოველი გამოძახილი საქრისტიანო აღმოსავლეთში ჰყოფა. როგორც ვარაუდობენ, სწორედ ამის გამო იყო, რომ საღმრთისმეტყველო თხზულებებში აქცენტები დაისმებოდა არა იმაზე, რაც გვახლოვებს, გვეერთიანებს ღმერთთან (მისი კაცებრივი ბუნების ხაზგასმით), არამედ იმაზე, რაც გვაშორებს მას (მისი ღვთაებრივი ბუნების, საუკუნო მუუფების წარმოჩინებით).²³¹

ერთი უმთავრეს მახასიათებელთაგანი ამისა ადრექრისტიანულ ეპოქაში ჯვარცმის გამოსახულებათა სიმწირეა.²³² ჯვარზე ენებული და აღსრულებული უფლის ხატი ამჟამად არ ფიგურირებს იმ დროის ფართოდ გავრცელებულ სოუკეტთა შორის. თუმც, ზემოთქმული ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოს ადრეული ქრისტიანობის ეპინდელი ეკლესია გოლგოთაზე ენების გამოსახვის ან მისი მინიშნების წინააღმდეგი იყო. იმ ეპოქაში, განსაკუთრებით კი IV-V სს. ჯვარცმული უფლის აღმნიშვნელ გამოსახულებათა სიმცირისას, ჯვარზე ენებისა და აღსრულების თემა ტრიუმფის, სიკდილის დათრგუნვისა და მარადიული მუუფების საწინდრის იდეასთან ჩანს მჭიდროდ დაკავშირებული. უთუოდ ანგარიშგასაწევია ის გარემოება, რომ აღნიშნულ ტენდენციას თვალის გაედევნება არამარტო სახვით ხელოვნებაში, არამედ დასახლებული პერიოდის ლიტურგიკულ პრაქტიკაშიც.²³³ ადრეული ხანის სახვითი ხელოვნება ჯერ კიდევ შორს დგას უფლის ენების ისტორიულ ასპექტში გააზრებისა და მისი ამგვარი სახით აქცენტირებისაგან. ჯვარცმა-აღდგომა იმხანად საუფლო ციკლის სხვა ეპიზოდებს საგანგებოდ გამოეყოფა და ქრისტეს საუკუნო მუუფების ხატად გაიზარება, ზეციური თეოფანიის იმ ნიშნად, რომელიც, ცხადია, გარკვეულწილად ესპატოლოგიური ნიშნითაც არის განმსჭვალული და, ამდენად, მეორედ მოვლინებისეული მუუფების იდეასაც ეხმიანება. სწორედ ამგვარი სახით წარმოგვიდგება უფლის ჯვარცმის კომპოზიცია წმ. საბინას ეკლესიის კარზე (სურ. 85),²³⁴ პალესტინური ამპულების შემამკობელ კომპოზიციებში,²³⁵ რაბულას სახარების მინიატურაზე (სურ. 86).²³⁶

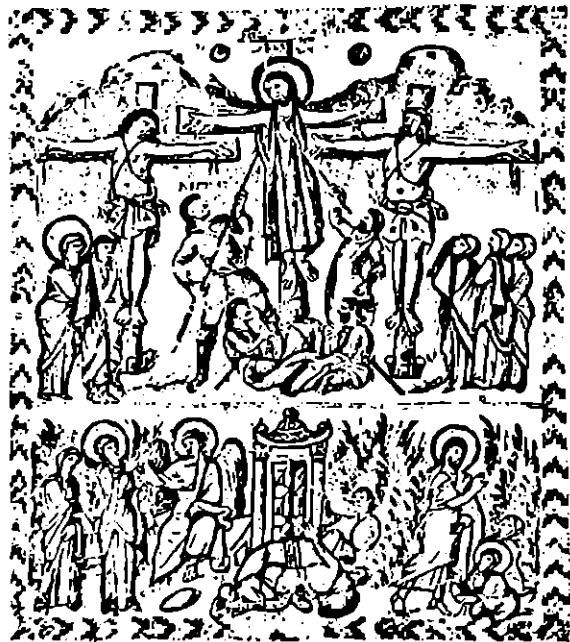
აღსანიშნავია, რომ თავის მხრივ, არც ეს სურათი ყოფილა უცვლელი ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე; შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების განვითარების გზაზე — როგორც ქრისტიანულ აღმოსავლეთში, ისე დასავლეთში — ამჟამად ტენდენცია აქცენტის თანდათანობითი გადანაცვლებისა ტრიუმფიდან ენებისა და მომავალი განკითხვის თემაზე, ცხადია, ეს პროცესი ვერ იქნებოდა მარტივი ან ერთმნიშვნელოვანი, მაგრამ დამახასიათებელ რამდენიმე მხარეზე მიიწე შეიძლება მეტ-ნაკლები დაბეჯითებით საუბარი. რაც მთავარია, აღნიშნული ქება როგორც ლიტურგიკულ პრაქტიკას, ისე სახვით ხელოვნებას. ამ მხრივ თუნდ ისაა ნიშნული, რომ ზემოთ განხილულ სატრიუმფო ხასიათის სააფსიდო კომპოზიციებში, ტრადიციული სქემის შენარჩუნებისას (მსგავსი სქემა კი მრავალგზის განმეორდება საუკუნეთა მანძილზე) იდეა უფლის დიდებისა, რომელიც ადრეული ხანის ძეგლებში სამეაროს უსასრულობაში განიფინებოდა და უეპოდ აღიქმებოდა, ახლა გარკვეულ საზღვრებს შეიძენს და უკანასკნელი ჟამის ხატად იქცევა.²³⁷ ეს ხატი აღარაა ადრექრისტიანულ სააფსიდო კომპოზიციასა და, ნათელი, ხშირ შემთხვევაში იდილიური სასუფეველი, არამედ სიმძაფრით აღბეჭდილი ის დრამატული გამოცხა-

დებდა. რომლის თაობაზეც ლაპარაკია აპოკალიფსისში (XX) და მათეს სახარებაში (XXIV, XXV) (უთუოდ ამიტომ ვარაუდობენ განკითხვის დღის კომპოზიციის თანდათანობით ჩამოყალიბებას სწორედ ადრექრისტიანული ეპოქის ტროუმფალური სააფსიდო პროგრამების შინაარსობრივი სახეცვლილების საფუძველზე).²³⁸ თანდათანობითი დათმობა ადრეული ხანის ძეგლთა მრავლისმომცველობისა (მათში გაცხადებულ იდეათა თვალსაზრისით) კარგად ჩანს თუნდ იმაში, რომ უფლის ენებისა და მისი ტრიუმფის ხატი თანდათან კარგავს ერთიანობას, რის შედეგადაც წინ იწევს ქე კაცისას ჯგერაზე აღსრულებისა და მისი, როგორც მხსნელისა და მსაჯულის მხორედ მოვლინების იდეა.

აქ შეიძლება მსჯელობა დავესრულებინა იმით, რითაც იგი დაიწყო: ჯგერის, უფლისა და მოციქულთა გამოსახულებების შემცველ დეკორებთან დაკავშირებით – ადრეული შუა საუკუნეების სახვითი ხელოვნების ძეგლთა მრავლისმომცველ იკონოგრაფიულ პროგრამებში აზრობრივ აქცენტთა მთელი რიგის თანაარსებობა ჯგერ კიდევ მრავალ პრობლემას სვამს სწავლულთა წინაშე. მოუხედავად ამისა, ძირითადი, რისი მტკიცებაც დაეჭვების გარეშე შეიძლება, ისაა, რომ დასახელებული ეპოქის სახვითი ტრადიციისათვის უცხოა ამა თუ იმ თემის ეპიგრაფიკა გააზრება. მართლაც, თუკი დავაჯვრდებით, ცალკეული იკონოგრაფიული პროგრამები გარკვეული იდეის გაცხადებას უფრო წარმოადგენს, ვიდრე ისტორიულ კონტექსტში გააზრებული მოვლენისას. ყოველივე ამის ერთ-ერთი წინაპირობა კი თხრობითობაზე უარის თქმაა, სხვაგვარად რომ ითქვას – მისწრაფება, შეძლებისდაგვარად ლაკონიური იკონოგრაფიული



85. რომი. წმ. სამინას ეკლესიის კარის რელიეფი



86. ჯგერაზე. რაბულას სახარების მინიატურა. ფლორენცია ბიბლიოთეკა ლაურენციაზა.

ხერხებით იქნას მინიშნებული იმ იდეათა ერთობლიობა, რომელიც თავისი ეპოქის სოტერიოლოგიურ ტენდენციებს შეესაბამება და იმეამინდელი საღმრთისმეტყველო აზრის საზოგადო გეზის თავისებურ ანარეკლის წარმოადგენს.

იკონოგრაფიული პროგრამა, რომლის უძველეს მაგალითთა განხილვაც გახდა ყოველივე შემოთქმულის საფუძველი, უთუოდ გამოდგებოდა ამ მოვლენის ერთ-ერთ საგულისხმო ილუსტრაციად. ყოველ შემთხვევაში, თავისთავად ის ფაქტი, რომ ამ რიგის ძეგლებში (მით უფრო კი საკურთხევის თეოფანიურ კომპოზიციებში) რთულია ცალსახად უპირატესობის მინიჭება ტრიუმფალური ან ესქატოლოგიური ასპექტისათვის, უკვე მრავლისთქმელია; ოღონდაც, ყოველივე ამის უმთავრესი წინაპირობა ის კი არ უნდა იყოს, რომ მასში ურთიერთს შეერწყა ერთიცა და მეორეც, არამედ უფრო მეტად ის, რომ ცალკეულ შემთხვევებში ხდება ერთ-ერთისათვის საგანგებო მკაფიოების მინიჭება იმ საერთო ტენდენციათა შესაბამისად, რომლებზეც გარკვეული ქრონოლოგიური ეტაპისათვის დაისმოდა მახვილი, საქრისტიანოს ამა თუ იმ რეგიონის სულიერ ცხოვრებაში.

* * *

თელოვანის ეკლესიის ინტერიერის შემკულობასთან დაკავშირებით ადრეული შუა საუკუნეების სასვითი ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივ საზოგადო ტენდენციათა თაობაზე ვრცლად მსჯელობას, ბუნებრივია, გარკვეული საფუძველი აქვს. ვეგარასტიოსანის თავდაპირველი დეკორი – გუმბათის გამამშვენებელი ვეგარი საკურთხევის კომპოზიციასთან ერთად – შინაარსობრივად თანხვედბა იმ პროგრამას, რომელსაც წმ. პულენციანას ეკლესიის მოზაიკურ კომპოზიციასა და მისი წრის ძეგლებში შეესხა ხორცი. თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი მორთულობის მათთან მიმართებისას ცხადი ხდება, რომ აღნიშნული ტრადიცია ვეგარასტიოსანში ადგილობრივი მხატვრული აზროვნების ძირითადი გეზის შესაბამისად იქნა გადააზრებული. ამაზე, პირველ ყოვლისა, მეტყველებს ეკლესიის ინტერიერის შემკულობაში განხილული სქემის შემადგენელ კომპონენტთა განაწილება, რომლის შედეგადაც ძლევის ვერის გამოსახულებით ეკლესიის გუმბათი იქნა ნიშანდობლივი, ხოლო საკურთხევის კონქი უფლის დიდების კომპოზიციამ დაიკავა. ამგვარი გადაწყვეტა, პირველყოვლისა, ქრისტიანული საქართველოს სასვით ხელოვნებაში ადრეული პერიოდიდანვე დამკვიდრებულმა ტრადიციამ განაპირობა. ადრეული შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის განვითარებისათვის თვალის გადევნება ცხადყოფს, რომ უფალი დიდებითა საუკუნეთა მანძილზე რჩებოდა ეკლესიის საკურთხევის შემკულობის ძირითად თემად. მართლაც, ბიზანტიური სამყაროს რეგიონთა დიდ ნაწილში სატმებრძოლოებით შექმნილი ხანგრძლივი ლაკონის შემდგომ, ხატთა თავების ცემის დამკვიდრების კვალად, თეოფანიური კომპოზიცია კვლავ ჩნდება საფუძვლი პროგრამათა შორის,²³⁹ თუმცა მის გვერდით, ტაძრის მოხატულობის ერთიანი სისტემის ჩამოყალიბების პროცესში, გარკვეულწილად უპირატესობა სხვა, ჩვილდვი ღმრთისმშობლის გამოსახულების შემცველ საკონქო კომპოზიციას ენიჭება.²⁴⁰ საქართველოში ეს სურათი რამდენადმე განსხვავებული სახისაა – ის გარემოება, რომ აქ სატმებრძოლოება არ ყოფილა, თავისთავად განაპირობებდა ქრისტიანობის ადრეულ პერიოდშივე ჩამოყალიბებული ტრადიციის უწყვეტობას და არჩეული გეზის სიმყარეს.²⁴¹ უთუოდ ამის გამოა, რომ უფლის დიდების თემა სხვადასხვა იკონოგრაფიული რედაქციის სახით ქართულ კედლის მხ-

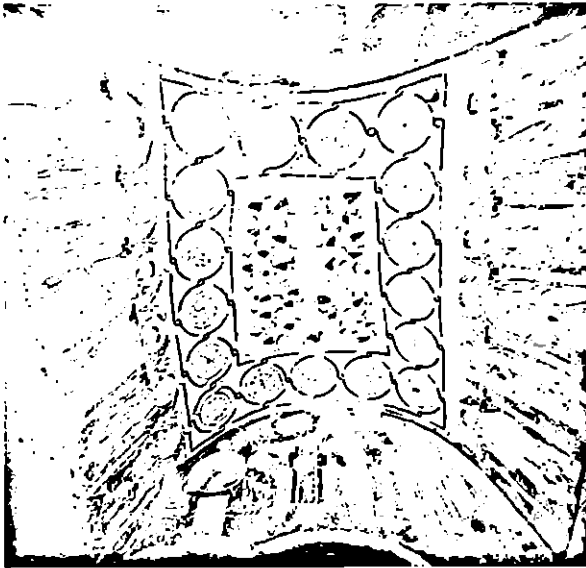
ატყობს შინაგანად, საეკლესიო განმარტებაში განმარტობს არსებობას; მეტიც – გარკვეულად შენიშნება ამ თემის უპირატესი მნიშვნელობა სხვათა გვერდით (აღნიშნულის თვალსაზრისით მაგალითია ვედრების კომპოზიციათა სიმრავლე, ხოლო ცალკეულ კუთხეებში – მაგალითად, სენთში, – მხოლოდ მისი არსებობა). ამასვე ადასტურებს საქართველოს VIII-X სს. მოხატულობათა საკმაოდ ვრცელი რიგი (წრობი, საბერძნეთი, დოღო, ნესგუნი, კატაულა, ჯემურდო, ოთხთა ეკლესია და სხვ.), რომელშიც თეოლოგიის თავდაპირველი მოხატულობა იმ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს რგოლად გვევლინება, რომელიც – მისი შექმნის პერიოდის გათვალისწინებით, – ერთმხრივ VIII-X სს. საქართველოს სატოპოგრაფიულ ტრადიციისადმი ერთგულებაზე მეტყველებს, მეორე მხრივ კი საკურთხევის მოხატულობის პროგრამის განვითარების საერთო სურათში მკაფიოდ აღბეჭდილ თანამიმდევრულობაზე.

აღნიშნულ გარემოებას, ცხადია, არსებითი როლი უნდა ეთამაშა თეოლოგიისა და მისი რიგის ქართულ ძეგლებში დეკორის საერთო პროგრამის უმთავრესი იდეის აქცენტირების თვალსაზრისით. უფლის საეკლესიო ძალმოსილების, ზეციურ ძალთა მიერ მისი იდეების ამსახველი კომპოზიციის საკურთხევის კონქში განთავსებით პროგრამის სატოპოგრაფიო ელემენტობა საესტეტიკო მკაფიოდ გამოიკვეთა. ამ მიზანს კიდევ უფრო მრავალმნიშვნელოვანს ხდის მოციქულთა რიგის ცენტრში წარმოდგენილი განკაცებული ლოგოსის ხატი, – მაცხოვრის სოფლად მოვლინების ელფერის შემომტანი, ერთგვარი „ისტორიული პერსპექტივის“ დამამკვიდრებელი, მასთან ერთად კი გოლგოთის ვერის ის ორი გამოსახულება, რომლებიც საკურთხევის კედლების ქვედა მონაკვეთს დაედო ბეჭდად და ჯვარპატიოსანის ინტერიერის ერთიანი დეკორის დამსრულებელ მნიშვნელოვან მიზანსობრივ აქცენტად იქნა გააზრებული.

* * *

ზემოთქმულის თანაგვარი დასკვნის გაკეთების საფუძველს იძლევა ჯვარპატიოსანის ინტერიერის შემკულობის შემადგენელ ნაწილთაგან მეორე – გუმბათის კამარის შემამკობელი ჯვარიც. საკურთხევის მოხატულობასთან ერთად სწორედ იგია ერთ-ერთი მკაფიო გამოხატველი იმ ძირითადი იდეისა, რომლითაც თეოლოგიის ჯვარპატიოსანი მისი შემქმნელების მიერ იქნა ნიშანდებული.

ტრადიცია ვერის რელიგიური ან ფერწერული გამოსახულებით გუმბათის თაღის (ან დარბაზულ ეკლესიაში – კამარის) შემკობისა, ქრისტიანობის პირველი საეკლესიოებიდან რომ იღებს სათავეს, სწავლულთა მიერ პალესტინური წარმომავლობისად არის აღიარებული. სწორედ წმინდა მიწის ამჟღავნების ერთი ნაწილის გამოსახულებათა ანალიზის საფუძველზე ივარაუდება მოზაიკით ნაწყობი ვერის არსებობა უფლის საფლავის ეკლესიის გუმბათში.²⁴² ამ უძველეს ძირებს დაფუძნებული და საქრისტიანო აღმოსავლეთში მტკიცედ ფეხმოკიდებული ტრადიცია ვერის გამოსახულებით ეკლესიის უმაღლესი სფეროს ნიშანდებისა ასახავს ჰოვების თვით კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძრის თავდაპირველ, იუსტინიანეს დროინდელ შემკულობაში.²⁴³ ნიშანდობლივია, რომ ბიზანტიური სამყაროს აღმოსავლური რეგიონების ხელოვნებამ ეს წესი საეკლესიო მანძილზე დაამკვიდრა თავის წიაღში და ამით ჯვარი მრავალი ეკლესია-სამლოცველოს დეკორის უმთავრეს გამოსახულებად შექმნა. კაპადოკიური გარემო მისთვის განსაკუთრებით მყარი აღმოჩნდა – ამაზე არამარტო ჩვენამდე შემონახულ ძეგლთა შედარებით



87. ორთაპისარი წმ. ნიკეტა მესეეტის ეკლესია კაპარისა და საკურთხეველის სატროუმეო თაღის საერთო ხედი



88. კიხილ ჩუკური წმ. იოაკიმეს და ანას სამლოცველოს მოხატულობის სქემა

მრავალრიცხოვანება მეტყველებს, არამედ მათი გავრცელების ფართო ქრონოლოგიური დიაპაზონიც ადრეული შუა საუკუნეებიდან მოკიდებული, ვიდრე XIII საუკუნის პირველ ნახევრამდე (სინასოსის წმ. ბასილის ეკლესია,²⁴⁴ წმ. იოაკიმეს და ანას კაპელა კიხილ ჩუკურში (სურ. 88),²⁴⁵ წმ. სტეფანოსის ეკლესია ჩაფუშინში,²⁴⁶ გულუ დერეს სამი ჯერის ეკლესია (სურ. 89),²⁴⁷ ზელვეს კაპელები,²⁴⁸ წმ. ნიკეტა მესეეტის ეკლესია ორთაპისარში (სურ. 87),²⁴⁹ ალ-ოდა,²⁵⁰ გიორგების III კაპელა,²⁵¹ ბალკან დერე,²⁵² წმ. დანიელის ეკლესია პერისტრემში,²⁵³ გორგების XX კაპელა ანუ წმ. ბარბარას ეკლესია,²⁵⁴ ჰარლი ქილისე (სურ. 91),²⁵⁵ საკლი ქილისე,²⁵⁶ კარანლიქ ქილისე,²⁵⁷ კარში ქილისე²⁵⁸ და სხვ.). ერთეული მაგალითები ჯვრით გუმბათის ნიშანდებისა კვიპროსზეცაა ცნობილი (რელიეფური ჯვარი – წმ. ბარნაბას და წმ. ილარიონის ეკლესია პერისტრონაში, ფერწერული ჯვარი – წმ. პარასკევას ეკლესია იეროსკიპოსში).²⁵⁹

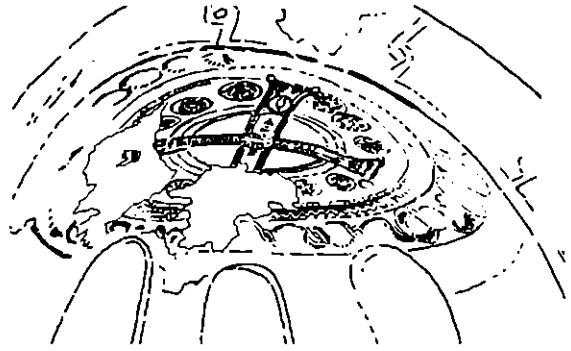
საქართველოში ჯვრის საგანგებო თაყვანისცემის თაობაზე მრავალჯერ აღნიშნულა.²⁶⁰ ისიც კარგად არის ცნობილი, რომ ამგვარი პოპულარობის ერთ-ერთ გამოსატყულებად სწორედ ეკლესიათა გუმბათის შემამკობელი რელიეფური ან ფერწერული ჯვრები იქცა. ნიშანდობლივია, რომ იგი განსაკუთრებით თვალსაჩინოდ ადრეული ეპოქის უმნიშვნელოვანეს ქმნილებებში იქნა გამჟღავნებული.²⁶¹ აქ შეიძლება დაგვესახელებინა მცხეთის ჯვარი (VI-VII სს. მიჯნისა),²⁶² სამწვერისი (VII საუკუნის პირველი მესამედი) (სურ. 92),²⁶³ ატენის სიონი (VII საუკუნის შუახანები) (სურ. 93),²⁶⁴ ყანჩაეთის კაბენი (VIII ს.),²⁶⁵ თვლოვანი, საბერეგების გამოქვაბული კომპლექსის №7 და №8 ეკლესიები (ორივე X საუკუნისა) (სურ. 75, 137),²⁶⁶ ტბეთი (XIII საუკუნის მიწურულის ან XIV საუკუნისა).²⁶⁷ მათთან ერთად უთუოდ სასწენებია მცხეთის ჯვრის მცირე ეკლესიის (VI ს.) ჯვარო-

ვანი კამარაც.²⁶⁵ ყოველივე ამას საზიუნდა გაესვას თუნდაც იმიტომ, რომ სომხურ ხელოვნებაში, სადაც ძელი ჭეშმარიტის თაყვანისცემას ასევე დიდი მნიშვნელობა მიენიჭა ქვეყნის მოქცევისთანავე. გ. ჩუბინაშვილის დაკვირვებით, ჯვრის გამოსახულება გუმბათის თაღში ფაქტობრივად უცნობია: თუმცა, დასტურდება მისი გარკვეული სახესხვაობა, კერძოდ, ვარსკვლავისებური ფორმა სხივებად გამავალი ზოლების სახით (მრენში, ოძურში, მასტარაში, თალინში, წმ. რიფსიმეს ეკლესიაში, აგარაკში) (მდრ. სურ. 94).²⁶⁷

ქართულ სამეცნიერო ლიტერატურაში დამკვიდრებული თვალსაზრისის თანახმად, გუმბათის თაღის ჯვრით შემკობის წესი კონსტანტინე დიდის ლეგენდარული ხილვით უნდა უოფილიყო შთაგონებული.²⁷⁰ თუმცაღა, ამ ტრადიციას, როგორც ჩანს, ბევრად უფრო ღრმა წანამძღვრები აქვს. მნიშვნელოვანწილად ქრისტიანული ღმრთისმეტყველების საფუძვლებიდან მომდინარე და მის უმთავრეს მიზანთან – ჯვრის მნიშვნელობის შეცნობასთან – დაკავშირებული.

„ღუთაებრივ ფორმათაგან მომდინარე და მათს სახედქმნილ“ ქრისტიანულ სიმბოლოთაგან უპირველესი, – წმინდა ჯვარი, ნიშანი ახალი აღთქმისა, სიკვიდილის ძლევისა, სამყაროს უმთავრესი საიდუმლოს – ზეციურისა და მიწიერის მთლიანობის განსახიერებად შეიქმნა.²⁷¹ უკვე პირველი ქრისტიანებისათვის ჯვარი მხოლოდ უფლის სახელის პირველი ასონ ხატება არ უოფილა – იგი შეიცნობოდა, როგორც ძე კაცისას მისტერიული ნიშანი, მარადიული უფლის უპირველესი საიდუმლო, რომელიც გაცხადებულია ყოველივე გარემომცველში საყოველთაო სუფიეის დასაფუძნებლად.

91. სწლი ქალისე ეკლესიის ინტერიერი



89. გულუ ღრუ №5 ეკლესია
საკურთხევის მოხატულობის სქემა



90. გულუ ღრუ №3 ეკლესია
ქრისტიანული დეკორი





92. სამეურველი, გუმბათის სვეტილი რელი



93. ატენის სიონი, რელიეფური ქვარი გუმბათში



94. კლარჯანტი, წმ. რფსიმეს კლესია ინტერიერი

წმ. პავლე მოციქული ეპისტოლეში ეფესელთა მიმართ (III:18) ამბობს: „მოგცეს თქვენ სიძლიერისაგან დიდების მისისა. ძალითა განმტკიცებად სულისა მისისა შინაგანსა კაცსა. დამციდრებად ქრისტე სარწმუნოებად გულთა შინა თქვენსა, სიყვარულითა დამტკიცებულ და დაფუნებულ, რათა შეუძლოთ წარწეებად ყოველთა თანა წმინდათა. რამ-იგი არს სიერცე და სიგრძელ, სიძალღელ და სიღრმღელ“. უფლის მოწაფეთაგან უპირველესის ამ სიტყვებში მკაფიოდ ჩანს მინიშნება ჯვარზე, როგორც საიდუმლო ნიშანზე, რომელიც თავის თავში მოაქცევს ყველა ქმნილებას: იგი იქცევა შესაქმედ, რომელიც განაგრცობს უფლის ღვთაებრივ სიტყვას ყოველივეზე. რადგან თავად „მის მიერ დაებადა ყოველი ცათა შინა და ქუეყანასა ზედა, ხილულნი და არა-ხილულნი, ანუ თუ საყდარნი, ანუ უფლებანი, გინა მთავრობანი და კელმწიფებანი, – ყოველივე მის მიერ და მისა მიმართ დაებადა. და იგი თავადი არს ყოველთა შინა, და ყოველივე მის მიერ დამტკიცნა. იგი არს თავი ეკლესიისა, რომელი არს დასაბამი, პირმშო მკუთდრებითი, რამთა იყოს იგი თავადი ყოველსა შინა მთავარ, რამეთუ მას შინა სათნო-იყო ყოველივე საესება დამკვდრებად, და მის მიერ დაებად ყოველი მისა მიმართ, მშუდობაყო სისხლითა მით ჯუარისა მისისამთა მისთვის, გინა ქუეყანასა ზედა, შინა თუ ცათა შინა“ (კოლასელთა მიმართ, I:16-20). სწორედ ამის გამოა, რომ ქრისტანულ ღმრთისმეტყველებში გოლგოთაზე, – მიწისა და კოსმოსის ცენტრში, – აღმართული ჯვარი გაიზრება, როგორც შემომქმედის ბეჭდი, რომლის ხატებაც სამყაროს საფუძვლებზეა აღბეჭდილი; ცის ორი სფეროს ურთიერთგადაკვეთით შექმნილი სახე უფლის სახელის პირველი ასოსი და მისი მოკვდინების იარაღისა ზეციურ თაღზე დასვენებული ჯვრის გამოსახულებად იქნა ვაცხადებული.

კოსმოური ჯვრის იდეა უფლის უპირველეს მოწაფეთა ღმრთისმეტყველების კვალად უკვე ადრეული ქრისტიანობის ეპოქის ავტორების მიერ ჩანს ნათლად გაცნობიერებული და იგი იმ ხანის მოღვაწეთა ნაწერებში საესებით ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს. „თავად სახესაც ჯვრისას დაბოლოება ხუთი აქეს, ორი სიგრძეში და ორი სიგანეში, და ერთი მუამში, რომელზეც განისვენებს ის, ვინც ლურსმნებითა მასზე მიმსჭვალული“, – ამბობს ირინეოს ლიონელი, რომელიც იქვე საგანგებოდ უსვამს ხაზს იმას, რომ „ქვეყნის შემომქმედი ჭეშმარიტად სიტყვაა ღმრთისა – საყოველთაო ქმნილებაში დაფუნებული, რადგან სიტყვა ღმრთისა ყოველივეს წარმმართველი და ყველაფრის განმგებელია, და ამის გამო ხილულად მოვიდა და ზორციულად ქმნილია, და სუფევს ხეზე, რათა ყოველივე თავის თავში კვლავ მოიქვას“.²⁷²

თავისი ამკარა აღგეგორეობის მიუხედავად, შეხედულება ჯვარზე, ვითარცა კოსმოურ ღერძზე, სამყაროს საფუძველზე, ღვთაებრივ ბეჭედზე, რომელსაც ეფუნება ცის თაღი, განსაკუთრებით ფართოდ ვრცელდება ქრისტიანობის ოფიციალურად გამოცხადების ეპოქაში, იმ დროს, როდესაც იდეა ჯვრის ტრიუმფისა ძალზე პოპულარული ხდება. ლაქტანციუსის, ევსების, კლაუდიანუს ნაწერებში ხშირად შეხედვით მინიშნებას (ზოგჯერ კი უშუალო მითითებას) ჯვარზე, როგორც ზეციური თაღის სიგრძეზე. რომელიც მოიცავს სამყაროს „მთელი თავისი სიგრძითა და სიგანით“ და „თავის თავში გულისხმობს აღმოსაყლეთსა და დასავლეთს“. ეს შეხედულება გაგრძელებას და განვითარებას ჰპოებს იმხანადვე და მომდევნო საუკუნეებშიც – წმ. ეგნატე ანტიოქელის, წმ. გრიგოლ ნოსელის, წმ. კირილე იერუსალიმელის, წმ. იოანე ოქროპრის, წმ. ეფრემ ასურის, წმ. იოანე დამასკელის, კელესიის სხვა მამათა ნაწერებში.²⁷³

წმ. ეფრემ ასურისათვის „ღრუბელსა ზედა მჯდომარე“ უფლის ნიში საწყისა სიკეთისა, ²⁷⁴ წმ. გრიგოლ ნოსელისეული მსჯელობა კი ჯერის, ვითარცა სამყაროს უდიდესი საიდუმლოსა და სიმბოლოს არსის შეცნობის გზაზე კოსმოსში უფლის გაცხადების მისეულ ხატსეუ ეფუძნება. ეკლესიის მამა შეიცნობს ჯვარს, როგორც სამყაროს ოთხმხრივი განვრცობისა და ქრისტეში მისი ერთიანობის ხილულ სიმბოლოს. სწორედ ჯვრით განაცხადებს უფალი თავის ძალას, რომლითაც მოიქცავს, გაამთლიანებს და წარმართავს ოთხნაწილედ კოსმოსს. წმ. გრიგოლ ნოსელთან ეს ცხადდება უპირველეს მიზეზად იმისა, რომ სამების მეორე წევრი, განკაცებული ღვთაება, უბრალოდ კი არ უნდა აღესრულოს, არამედ უნდა ეცვას ჯვარს. უფლის ვნების იარაღი, ამდენად, ხდება საფუძველი მისი ძლევისათვის მუუფებისა სიკეთისა. ქრისტეს ვნება არის სახე სამყაროს შესაქმნისა ღვთიური ძალის მიერ და ამ ძალის განსახიერება. ²⁷⁵

ცის თაღის მჭერი საუკუნო კოსმიური ჯვრის იდეას უშუალოდ ეხმანება პასაჟები წმ. იოანე ოქროპირის პოშილიდან; ²⁷⁶ ამავე აზრით არის გამსჭვალული წმ. იოანე დამასკელის მიერ მოგვიანოდ თქმულიც, რომელიც ერთგვარად აჯამებს წინამორბედთა ვრცელ განსჯას კოსმიურ ჯვართან დაკავშირებით ²⁷⁷ – „აჰა სიკუდილმან ქრისტესმან, რომელ არს ჯვარი, გუამოანი იგი სიბრძნე და ძალი ღმრთისა, შემოსა ჩუენ. ხოლო ძალი ღმრთისა არს სიტყუა ჯვარისა, ანუ რამეთუ ძლიერება ღმრთისა, რომელ არს ძლევა სიკუდილისა, მის მიერ განმეტება ჩუენ. ანუ რამეთუ ვითარცა ოთხნი კიდენი ჯვარისანი საშუალისა მის სამშუალისა მიერ შეიკრებიან და იპრობებიან, ეგრეთვე საღმრთოისა ძალისა მიერ სიმაღლე და სიღრმე, სიგრძე და სიერცე, ესე იგი არს, ყოველი ხილული და უხილავი აგებული იპრობებისა“.

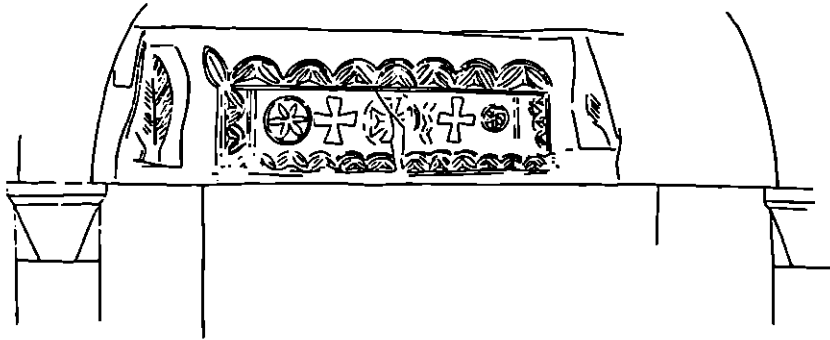
აქვე ისიც უნდა გავისწინოთ, რომ ქრისტიანული საღმრთისმეტყველო სიმბოლიკა ეკლესიის გუმბათს შეიცნობს ცის თაღად, კოსმოსის სახედ, რომელიც ჯვრით არის საუკუნოდ აღბეჭდილი. ²⁷⁸ შესაბამისად, ცხადი ხდება თელოვანის ჯვარპატრიოსანისა და სხვა ზემოთ დასახლებული ძეგლების გუმბათთა გაფორმების უმთავრესი არსი, რომელიც თავის თავში მოიქცევს კოსმოლოგიურ წარმოდგენებს ჯვარზე და, ამდენად, მისი მარადისი ტრიუმფის გაცხადებას წარმოადგენს. ²⁷⁹

* * *

ჯვრის თემა დომინირებს თელოვანის ეკლესიის სკულპტურულ შემკულობაშიც; დასაფლეთი კარის ზღუდარზე მისი სამი გამოსახულება გამოქანდაკებული (სურ. 95, ტაბ. V₁₂). მათგან შუა, შედარებით დიდი ზომისა, ბოლნური ტიპისაა, მუდ-ალონიშია მოქცეული და ამით გამოიყოფა დანარჩენი ორისაგან, რომლებიც ასევე ტოლმკლავაა, ბოლოსკენ ოდნავ გაგანიერებული მკლავებითურთ. სიმეტრიულადვე, კიდურა ჯვრების აქეთ-იქით, ზღუდარის ფილაზე გამოუსახავთ მუდალიონში მოქცეული თითო, მარტივი სახის ექვსფურცელა ვარდულიც (მათგან მარცხენა რამდენადმე უფრო მსხვილია, მარჯვენაზე თითქმის ორჯერ დიდი). ჯვრებიცა და ვარდულებიც აკანთის ფოთლებით შედგენილი სწორკუთხა მოჩარჩოვებით არის შემოზღუდული. ბალავარის რელიეფურ შემკულობას ასრულებს ხის გამოსახულებები, ²⁸⁰ ჩართული ჩარჩოს ორსავე მხარეს, ქვის ფილის კიდეებზე (ამ შემთხვევაშიც მარცხენა ხე თავისი ზომებით მნიშვნელოვნად ჭარბობს მარჯვენას).

სამი ჯვრით შედგენილ კომპოზიციაზე, როგორც უფლის ჯვარცმის ტრადიცი-

ულ სიმბოლურ სატზე, ზემოთ უკვე აღინიშნა. საქართველოში ამ რიგის გამოსახულებამ ადრეული პერიოდიდანვე მტკიცედ მოიკიდა ფეხი. ეს, საკუთრივ გოლგოთის თემის მნიშვნელოვანებასთან ერთად, როგორც ვარაუდობენ, შესაძლოა იმიტაც იყო განპირობებული, რომ მასში უნდა აღბეჭდილიყო ქვეყნად წარმართობის დაქცემისა და ქრისტიანობის გამარჯვების სურათი. სწორედ ამასთან დაკავშირებითაა გამახვილებული ყურადღება ქართლის მოქცევის ქრონიკის თხრობაზე, რომლის მიხედვითაც პირველმა ქრისტიანმა მეფემ, მირიანმა, სამი ჯვარი აღამართინა სამეფოს გაქრისტიანების პირველ დღეებშივე.²⁸¹



95. თალოვანის ჯვარასტრიქონი. დასავლეთი კარის ზღუდარი სტემა

ნიშანდობლივია, რომ საქართველოში სამი ჯვრის გამოსახულება ეკლესიის რელიეფურ შემკულობაში განსაკუთრებით ფართოდ VIII-IX საუკუნეებიდან მოკიდებული ვრცელდება. ამ გარემოების გათვალისწინებით ლ. რჩეულიშვილმა გამოთქვა მოსაზრება, რომლის თანახმადაც გოლგოთაზე ძლევის თემა გამოირჩეულად პოპულარული და დიდად გავრცელებული საქართველოში სწორედ დასახლებულ ეპოქაში უნდა ყოფილიყო.²⁸² იმავე პერიოდისათვის იქნა შემუშავებული გამოსახულების იკონოგრაფიისა და კომპოზიციური აღნაგობის ძირითადი მხარეები, ტრადიციულად ქცეულნი მომდევნო საუკუნეების ქართული ეკლესიების საფასადო შემკულობაში.

მარადისობით მოსილი (წრეში მოქცეული) ძლევის ჯვარი, გოლგოთის სატი მთლიანად, თალოვანის ეკლესიის კარის ზღუდარზე სამოთხის წიაღშია ჩართული: სწორედ ამაზე უნდა მიანიშნებდეს ვარდულებისა და ხეების (პალმის, ფინიკის ან ალვის) გამოსახულებები, მოჩარჩოება, რომელიც ფოთლოვანი მოტივითაა შედგენილი – „სამოთხე საცხე სულნელებითა შემკულ არს ბრწყინვალეობითა და რტონი გარდაფენილი მრავალ ფერთა ყუაყილთაგან, რომელსა იგი მომრწყველად აქუს სული წმიდამ“ (წმ. იოანე ქართველის დასდებელი).²⁸³ კომპოზიციის სწორედ ამგვარ შინაარსობრივ დაფეროლობაზე უნდა მიანიშნებდეს ფილის კიდებზე გამოსახული ორი ხე, რომლებიც შეიძლება მოაზრებულ იქნას როგორც ღვთისაგან სამოთხეში დანერგული ხე ცხოვრებისა, წინასწარმანუწყებელი პატიოსანი და ცხოველსმყოფელი ჯვრისა: „ესე პატიოსანი ჯვარი წინა-გამოსახა ხეშან მან ცხოვრებისამან, სამოთხესა შინა ღმრთისა მიერ დახერგულმან, რამეთუ ვინამთვან ძელისა მიერ იქმნა სიკუდილი, ჯერ-იყო, რამთა ძელისა მიერვე მოგუანიჭოს

ცხორება და აღდგომა“.²⁸⁴ ყოველივე ეს, თავის მხრივ, იმაზე მეტყველებს, რომ გოლგოთის ჯვარი აქ მოაზრება, როგორც მარადისი ნათლით განსხვიონებული ძელი ცხორებისა, რომელიც კაცთა მოდგმის სასუფეველის მომწიჭებლად მოველინა, დაკარგული სამოთხის ბჭენი განუხენა და მარადისი ცხოვრების სამეუფოში შეუძღვა (შდრ. წმ. იოანე დამასკელისეული – „ედემი ესე არს ხე ცხორებისაჲ, სანატრელი ჯუარი“). მაცხოვრის ჯვარცმის ხატის შემხედვარე, პირველყოფისა, ცოდვის ტყვეობიდან კაცთა მოდგმის გამოხსნისა და სამოთხის წიაღში მის დაბრუნებას იგულისხმებს („ჯუართა სიკუდილი თავს იღვა, რამათა სისხლითა თჳსითა განწმიდოს ყოველივე და გამოგვიხსნეს ჩვენ“).

აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ უკვე ადრექრისტიანულ ეპოქაში ფართოდ გავრცელებული ექსფურცელა ვარდულისსახიანი ვარსკვლავის მოტივი ჯვრის გამოსახულებებთან ერთად ციური სასუფეველისა და სამოთხის სიმბოლიკასთან იყო დაკავშირებული.²⁸⁵ ექსფურცელა ყვაილი, იმადროულად, შეიძლება გააზრებულ იქნას მინიშნებად სამყაროს შესაქმნის ექვს დღეზე წრეში (მარადიულობაში) მოქცეულ ვარდულთა სახითმეტყველებითი გააზრებისას წინ იწევს მათი კავშირი საყოველთაო აღდგომისა და სიციოცხლის განახლების, მარადისი სუფევის იღესთან, რაც პატიოსანი ჯვრის მაცხოვრებელ არსს უკავშირდება უპირველესად. ნიშნულია, რომ ამგვარი სახით შექმნილი კომპოზიცია არსებობას განაგრძობს მოგვიანოდაც, ოღონდაც ესაა, რომ უცნობია, რჩებოდა თუ არა ყოველთვის უცვლელი მისი შინაარსი. სამაგიეროდ საყოველთაოდაა ცნობილი ვარდულის, ყვაილის ის სახითმეტყველებითი მოაზრებები, რომელთაც ადრეული ხანიდანვე ტრადიციული ხასათი უნდა პქონოდა: ისინი, პირველყოფისა, თავად მაცხოვრის სიმბოლურ სახეს მიემართება. სამაგალითოდ მოსატან მრავალრიცხოვან ციტატათა შორის გამოიჩეულად საგულისხმო ჩანს მითითება, რომელიც თელოვანის ცკლესიისა და მისი ფრესკების შექმნის ეპოქაში იოანე საბანისძის მიერ გაუღერდა და მართლმადიდებლურ ღმრთისმეტყველებაში იმჟამად დამკვიდრებულ თვალთახედვას ასახავს. მის მიხედვით, მაცხოვარს ყვაილს უწოდებენ „რამეთუ ძირიდან იესუსის ყვაილად აღმოსცენდა, ცკლესიისა წმიდისა ქალწულისა მარიაშისაგან ზორციელად, ზოლო სულენლებითა ღმრთეებისაათა სული იგი მადლისაა მოაფინა ჩვენ ზედა“.²⁸⁶ რიცხვთა ტრადიციული სიმბოლიკის გათვალისწინებისას, უფლის სიმბოლოდ აღიარება შესაძლებელს ხდის ვარდულის გააზრებას შესაქმნის ექვს დღეზე მინიშნებადაც. ქრისტიანულ სიმბოლიკაში ბევრად უფრო ცნობილია დედაღმრთისას კავშირი ყვაილთან, მათ შორის – ვარდთან („ქალწულებით, ფრიად ნათელო ვარდო-შროშანო სამეუფეო-ნეტარ-განისარებდე რჩეულ ღეთისა ნებითა უწინარეს საუკუნეთა მიწის მცენარევე უსაღეთოესო, სამოთხეო ცხოვრების ხისაო, საღეთო ყურძნის რტოო“ – წმ. იოანე დამასკელი²⁸⁷). ამასთან დაკავშირებით შესაძლოა გაჩნდეს ვარაუდიც, რომელის მიხედვითაც ზღუდარის რელიეფზე გოლგოთის სიმბოლური სახის წარმოდგენისას ვარდულები დედაღმრთისას და წმ. იოანე ღმრთისმეტყველის სახეებს უნდა შეესაბამებოდეს, გოლგოთაზე ძლევის უპირველეს თანამხილველ და თანაგანმცდელთ (შდრ. იოანე, 19:26). დასასრულ, აქვე უნდა ვახსენოთ ჯვარცმის კომპოზიციაში შშისა და მთვარის გამოსახულებათა ჩართვის ადრევე დამკვიდრებული იკონოგრაფიული ტრადიციაც, რომელიც პერსონიფიცირებულ სიმბოლოთა გვერდით სწორედ ამგვარი გამოსახულებების არსებობასაც გულისხმობდა.

ნათელია: თელოვანის ცკლესიის დასავლეთი კარის თავზე გამოქანდაკებული რელიეფი გოლგოთის ხატია, პატიოსანი და ცხოველსყოფელი ჯვრის სამარადისო

დიდების წარმომჩენი, მის მიერ მონიჭებულ მარადის სუფევასე მიმანიშნებელი და, ამდენად, მაცხოვრებელი აზრით აღბეჭდილი.

სახეებით გამიზნულია ადგილის არჩევანი მსგავსი შინაარსით დატვირთული გამოსახულებისათვის ეკლესიაში – ცის სასუფევლის ამქვეყნიურ ბჭეში – შესასვლელის თავზე: ჯვარი საფუძველია ეკლესიისა და მისი გამოსახვა ჰგონს ყველგან, პირველყოფილისა კარის თავზე (წმ. ეფრემ ასური), ხოლო ბჭე თავად მაცხოვრის ერთ-ერთი სიმბოლურ სახეთაგანია („მე ვარ კარი ცხოვართა, ჩემ მიერ თუ ვინმე შევიდეს ჰცხოვნდეს“ – იოანე, 10:9).

დასაყლოთი კარის ზღუდარისა და ტაძრის შიდა სივრცის გამამშვენებელი, რელიეფურ და ფერწერულ სახეთა მომცველი, დეკორის დამაკავშირებელ ხატოვან მინიშნებად უნდა ყოფილიყო გააზრებული დასაყლოთი კარის სამხრეთ წირთხლზე, მის ზედა ნაწილში ჩადგმული დიდი ზომის სწორკუთხა ფილა რელიეფური კომპოზიციით. მიუხედავად იმისა, რომ რელიეფი აქ ცუდად შემოინახა და მისი ყველა გამოსახულების გარჩევა ამჟამად უკვე ძნელია, დღეისთვის მაინც შესაძლებელი ხდება მსჯელობა აქ წარმოდგენილი თემების თაობაზე (სურ. 96. ტაბ. V/2).²⁸⁸

რელიეფზე სამი კომპოზიციანა გაერთიანებული. მათგან მარცხენა ფილის მთელ სიმაღლეს იკავებს, ორი დანარჩენი კი მის ზედა ნახევარზე განუთავსებიათ, რადგან ქვედა ნაწილში მსხვილი ორნამენტული მოტივია გამოქანდაკებული (იგი ფილის თითქმის ნახევარს აკვებს).²⁸⁹

ფილაზე შუა კომპოზიციის ცენტრი ჯვრის გამოსახულებას უჭირავს. მის აქეთ-იქით თითო მდგომარე, ფრონტალური ფიგურაა ზეაპრობილი ხელებითურთ. ჯვრის ქვემოთ თევზის გამოსახულება გაირჩევა, ხოლო მდგომარე პერსონაჟთა გვერდით – ჯვრისკენ მიმართული ლომის თითო ფიგურა. ფილის მარცხენა კუთხეში ნაყოფებით დახუნძლული პალმის ხისა და მასზე ატოტებული ორი ირმის გამოსახულებები შეუსრულებიათ – ეს სიციცხლის ხის მოტივია. მარჯვენა ნახევარზე წარმოდგენილია წინასწარმეტყველი დანიელი ლომებთან ხაროში: გაირჩევა ერთმანეთისაკენ მიმართულ ორ ლომს შორის მდგომი ფრონტალური ფიგურა.

შუა რელიეფზე ჯვარცმის სიმბოლური ხატის ამოცნობა რთული არ უნდა იყოს: ზემოთ უკვე აღინიშნა, რომ ადრექრისტიანულ ეპოქაში არც თუ იშვიათია ისეთი შემთხვევები, როდესაც ჯვარცმული უფლის ნაცვლად მხოლოდ მისი ვნების უპირველესი იარაღი გამოისახება.²⁹⁰ იგივე ითქმის ჯვრის ქვემოთ წარმოდგენილი თევზის შესახებ, რომელიც მაცხოვარის სახეს მიემართება, ამასთან ექვართისტული მნიშვნელობით ჩანს აღბეჭდილი (მდრ. მსგავსი ფრესკული გამოსახულებები სინასისის წმ. ბასილის ეკლესიის საკურთხეველის ჩრდილოეთ კიდეში (სურ. 65), ან ზულეეს №4 სამლოცველოს საკურთხეველის სატრიუმფო თაღზე (სურ. 70), რომლებიც ამგვარადვე გაი-აზრება²⁹¹). ჯვრის ორსავე მხარეს მდგომი ფიგურების ჯვარცმულ ავაზაკებთან გაიგივებისას გარკვეულწილად დამატებული ჩანს მათი ხელაპყრობით გამოსახვა – უჩვეულო და, როგორც ჩანს,



96. თალოანის ჯვარასტილისანი. რელიეფური კომპოზიციის დასაყლოთი კარის ჩრდილოეთ წირთხლზე სქება

უცნობიც გოლგოთაზე ძლევის თემის იკონოგრაფიისათვის; მეორე მხრივ, სასეხებით შესაძლო უნდა ყოფილიყო ჯვარზე ვნებელი მაცხოვრის გვერდით მისდამი მეოხთა, მვედრებელთა წარმოდგენა (რამიც ცხოვნება-აღდგომის კიდევ ერთი მინიშნება შეიძლება დაინახოთ). რაც შეეხება ამ ფიგურებისაკენ მიმართულ ორ ატოტებულ ლომს, ქრისტოლოგიური სიმბოლიკა ამ შემთხვევაშიც ანგარიშგასაწევია (შდრ. „ეთარცა ლომმან და ვითარცა ლეკუმან ლომისამან და ვინმე განადღვიძოს იგი“ (დაბ. 49:9), „და ერთმან მღვდელმთავარმან მარქუა მე: „ნუ სტირ, აჰა ესერა სძლო ლომმან თესლისგან იუდაისა, ძირმან დავითისამან, რომელმან აღიღოს წიგნი იგი და შეიღნი იგი ბეჭდნი მისნი“ (აბ. 5:5), გამორჩეულად ვრცლად – სახისმეტყველისუელი დახასიათება),²⁹² თუმცაღა, რელიეფის კომპოზიციური სქემის გათვალისწინებით (გოლგოთის ჯვარს აქეთ-იქიდან შემომდგარი და ატოტებული ლომები) აქ არც ის განსხვავებული სიმბოლოური დატვირთვაა უარსაყოფი, რომელიც ლომს ბოროტთან აკავშირებს – „აღიღეს ჩემ ზედა პირი მათი, ვითარცა ლომმან მტაცებელმან და მყიარალმან“ (ფსალმ. 21:13), „მიხსენ მე პირისაგან ლომისა და რქათაგან მარტორქისათა“ (ფსალმ. 21:21). მეორე ვარაუდთან დაკავშირებით უთუოდ საგულისხმო უნდა იყოს იოანე მინჩხისეული: „რავამს განაიკრნეს კვლნი თჳსნი ჯუარსა ზედა კორციითა, შეძრწუნდეს მკეარენი ჯოჯოხეთისანი და ჩუენ მოგუმაღლე უხრწნელემა“ (აღდგომის საგალობელი).²⁹³

თავად ფაქტი ჯვარცმის გამოსახვისა თელოვანის ეკლესიის კარის სამხრეთ წირთხლზე საგანგებო მნიშვნელობას იძენს ფილის ორ დანარჩენ რელიეფში გამჟღავნებული იდეის გათვალისწინებით. დანიული ლომებთან ხაროში – ეს აღდგომის ძველადიტივისუელი ხატია („მწუხარება, რომელ შტაეცუა მოწაფეთა ჟამსა ჯუარ-ცუბისა მისისასა, იგი განიძარცუეს და სიხარული შეიმოსეს ჟამსა აღდგომისა მისისასა; და მხარულემა იგი, რომელი შტაეცუა ჯუარისმცუებელთა მათ მისთა, აღიძმთუეს და განიძარცუეს და სიხარული შეიმოსეს მის წილ სირცხველი პირისა მათისაჲ ცისკარსა მას აღდგომისა მისისასა. ვითარცა-იგი სირცხველულ იყვნეს ძჳრის მტყუელნი იგი დანიულისნი, რავამს აღმოვიდა იგი მღჳმისა მისგან და ლომნი იგი არა ეუფლნეს მას-“),²⁹⁴ ხოლო ხე ცხოვრებისა – საუკუნო სუფევის დამკვიდრების სიმბოლო.²⁹⁵ მისი ნაყოფებისადმი მსწრაფ ირძებს უთუოდ გავავს-სენებს ფსალმუნისეული ლექსი: „ეთარცა სახედ სურინ ირემსა წყაროთა მიმართ წყალთასა, ეგრე სურის სულსა ჩემსა შენდამი, ღმერთო“ (ფსალმ. 41:1), რომელიც ამ შემთხვევაში ცნობიერდება, როგორც მორწმუნის მიერ ჰეშმარიტებისადმი დაწაფების, სარწმუნოებრივი მადლისა და საქმეების მოკრებისა და მომავალი ხსნი-საკენ სწრაფვის შინაარსით დატვირთული (შდრ.: „ეინ ჰურათა და წარმართთაგან დაიჯეროს, რამეთუ ძელი აღებართა და ცხორება გამოაყუთვილა? დღითი-დღედ მორწმუნეთაგან მოისთულებს და ნაყოფი იგი დაულევენელ არს და ყოველნი ნათესაენი, ტომნი მორწმუნეთანი, ამას ხეთა ბჭებითა სულისამთა ზე აღაულენ და უბეთა სიბრძნისამთა უეუდაეებისა ნაყოფითა აღავსებენ. ყოველთა ნათელ-სცემს ხს ესე, ყოველთა განაძიებს და აღბეჭდავს და განადიდებს და შემდგომად ამისა ცად აღზიდავს“),²⁹⁶ შესაბამისად, ერთ კომპოზიციამი დასახლებულ თემათა თანაარსებობისათვის წინაპირობების საძიებლად არანაირი აუცილებლობა არ უნდა არსებობდეს: რელიეფზე მაცხოვრის გოლგოთაზე ძლევის ნიშის გარშემო თავს იყრის აღდგომისა და მარადისი ცხოვრების, სამოთხისეული იდეით განმსჭვალული სახეები. ყოველივე ამის წყალობით თავად ცენტრალური გამოსახულებაც ეკლესიის ბჭეთა გამამშენებელი კომპოზიციისა, – გოლგოთის ჯვარი, – ცნობიერდება, როგორც სიკვდილის

დათრგუნვის ნიშანი, საბუდამო სუფევის დამკვიდრების საწინდარი, ხე ცხოვრებისა: „ნეტარ არიან, რომელნი იქმნიდნენ მცნებათა მისთა, რამთა ყოთს ხელმწიფებამ მათი ძელსა მას ზედა ცხოვრებისასა. და ბჭეთა მიერ შევიდენ ქალაქად“ (აბ. 22:14).

ბუნებრივია, დასავლეთი შესასვლელის ზღუდარისა და წირთხლის რელიეფები თელოვანის ეკლესიის საფასადო დეკორის ერთიანი პროგრამის ნაწილს წარმოადგენდა (ესაა აღმოსავლეთი და სამხრეთი სარკმლების თავსართები, დასავლეთი კარის ზღუდარი, სამხრეთი კარის თალი, წრიული სარკმლების საპირკები გუმბათის ყელის სამხრეთ წახანგზე და დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე) (სურ. 5 და ნ. ტაბ. III₂). მასში ერთ-ერთი უმთავრესი ჩანს აღმოსავლეთი სარკმლის თავსართის ორნამენტული სამკაული – მცენარეული ელორტების წნული, რომელსაც ზემოდან ვარდულების რიგი გადასდევს (სურ. 5). ამკარაა, რომ აქ კვლავ სამოთხისეული თემა გაეღრებული, ამასთან თავისი რეპერტუარით ტაძრის დანარჩენი რელიეფებისაგან რამდენადმე გამოირჩეული. სხვა რელიეფთაგან კი გამორჩევით აღსანიშნავია დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კარის შესასვლელი, სახელდობრ მისი ტომპანის თაღზე გადაშავალი თავსართი, რომელსაც ასევე ფოთლოვანი წნული ამკობს. ხოლო თავსართის საყრდენ კაპიტულებზე კი განედლებულჯერანი მედალიონები გამოუსახათ (სურ. 6, ტაბ. III₂).

ყოველივე აღნიშნულის გათვალისწინებით უდავო ხდება ეკლესიის დასავლეთი კარის რელიეფურ კომპოზიციათა შინაარსობრივი კავშირი საკურთხეველის მოხატულობის პროგრამასთან. ამ თვალსაზრისით ძეგლის შემქმნელობა – როგორც რელიეფური, ისე ფერწერული, – წარმოგვიდგება ცალკეული, ურთიერთშემავსებელ ნაწილებად ჯვრის ტროუმფთან დაკავშირებული იმ საზოგადო იდეისა, რომლითაც თელოვანის ეკლესია მისი შემქმნელების მიერ იქნა ნიშანდებული. ეს იდეა ტაძრად მისულისათვის თანდათანობით სულ უფრო და უფრო საცნაური უნდა გამხდარიყო ეკლესიის სახელების, მისი გარესახისა და სამკაულის ხილვისას, შემდგომ – დასავლეთი კარის ზღუდრასა და მის სამხრეთ წირთხლზე გამოქანდაკებულ რელიეფთა „ამოკითხვისას“. ამასთან ტაძრის გარესახის რელიეფური სამკაული სახისმეტყველებითად პატიოსანი ჯვრის მაცხოვრებელი არსისა და ამის კვალად განედლებული სამოთხის მტილის ჩვენება-წარმოჩენისაგან უნდა ყოველიყო მიმართული, მაშინ როდესაც ტაძრის ინტერიერის თავდაპირველი დეკორის პროგრამა ჯვრის, როგორც ძლივითშემოსილი ნიშის იდეას ეყარება და ამის გამო ყოველივე მის გარშემო იყრის თავს.

ტაძრის გარე და შიდა დეკორის შინაარსობრივი ურთიერთმიმართებაზე საუბრისას უნებურად დაისძის საკითხი ყოველივე ამის ფარგლებში შინაარსობრივი მახვილების თანხედრის თაობაზე. მართლაც, არაფერი უნდა ედგას წინ ფასადებზე განთავსებული და ინტერიერის მამკობი სახეების ურთიერთის შემავსებლად განხილვას, მაგრამ როგორია თანხედრა აქცენტების განაწილების შხრივ? ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა რამდენიმე ასწლებლის მომცველი მასალის (სახელდობრ, საეტაპო ძეგლთა და ცალკეულ ნიშანდობლივ მაგალითთა) გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა. ამთავითვე ცხადი უნდა იყოს, რომ ეს არცთუ იოლი ამოცანაა, რადგან იგი სისტემატიურ და საგანგებო კვლევას მოითხოვს, თუმცა კი ის, რაც დღეისათვის ადრეული შუა საუკუნეებიდან შემოგვრჩა, ძალზე არაერთგვაროვანია გარე და შიდა სამკაულის პირველქმნილობისა და ურთიერთის თანადროულობის, მათი დაცულობისა და, შესაბამისად, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში თავდაპირველი პროგრამების აღდგენა-წარმოჩენის თვალსაზრისით. და მაინც, თელოვანთან დაკა-

ემირებით სურათის გარკვეულწილად ნათელქმნისათვის შეიძლება ყურადღების გამახვილება რამდენიმე მაგალითზე.

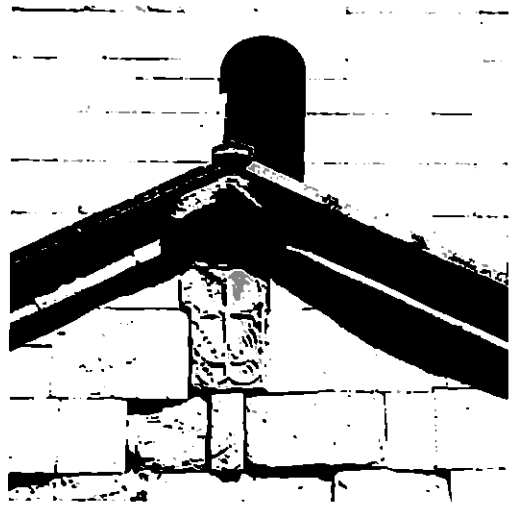
წრომის ტაძარში შინაარსობრივი თუ მხატვრული თვალსაზრისით უმთავრესი საკურთხეველის ზედა მონაკვეთზე (კონქსა და მის ქვემოთ, სარკმლის ორსავე მხარეს) წარმოდგენილი, თეოფანური შინაარსით დატვირთული კომპოზიციაა, რომელსაც მოზაიკური და ფრესკული სახეები ქმნიდა (სურ. 17).²⁹⁷ ტაძრის გუმბათის დარღვევის მიუხედავად, ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში დამკვიდრებული ტრადიცია, თავად ტაძრის საკურთხეველის კომპოზიციაში აღბეჭდილი საზოგადო იდეის ვათვალისწინებისას, საესეებით შესაძლოს ხდის ვარაუდს აქ დიდი ზომის რელიეფური ან ფერწერული ჯვრის არსებობის თაობაზე. მართლაც, ჯვრის გამოსახულებით გუმბათის გამშვენების შემთხვევაში, ტაძრის ინტერიერის ორი უმთავრესი ნაწილის მამკობ სახეთა ერთიანობით უფლის, ვითარცა კოსმიური ტრიუმფატორის მოვლინების თემა კიდევ უფრო ცხადიყოფოდა. ამ გამოსახულებების ერთიანობით შექმნილი იკონოგრაფიული სქემა კი, მისი მრავალრიცხოვანი სახესხვაობებით, ერთ-ერთი ძირითადი და არსებითი ადრეული შუა საუკუნეების სახისმეტყველებით ტრადიციაში და წრომი ამ მხრივაც მის თანაზიარად წარმოჩნდებოდა. ტაძრის შიდა სივრცის შემკულობას უფლის საუკუნო ძლევისა და ტრიუმფის იდეა მსჭვალავს (ყოველივე ეს ადგილად შეიცნობა კვარცხლბეკზე მდგომი და ანგელოზთაგან განდიდებული, მაკურთხეველმარჯვენა შემართული უფლის ფიგურაში); თუმცა იმასაც უნდა გაესვას ხაზი, რომ საესებით აშკარაა მინიშნება მაცხოვრის მარადიულ სუფევასა და აღდგომაზე (ქართული წარწერა მაცხოვრის გრავნილზე – „მე ვარ ნათელი, მე ვარ ცხოვრება, მე ვარ აღდგომა“;²⁹⁸ აგრეთვე ბერძნული წარწერა ΑΥΔΙΣΤΑΙΣ კომპოზიციის ფონზე), რაც სამოთხისეულ სიმბოლიკასთან დაკავშირებული ცალკეული იკონოგრაფიული დეტალებითაც უნდა ყოფილიყო ხაზგასმული (პალმები კომპოზიციის კიდებზე). ამას ერთვის აქცენტის ხსნაზე („რომელსა რწმენეს ჩემი, მოლა-თუ-კუდეს ცხონდეს“) და კოსმიური მეუფის მეორედ მოვლინებაზე, რაც პირდაპირ იქნა გაცხადებული მისი, როგორც მსაჯულის შეწამული შესაბამისი. ამასთანავე, მახვილი ტაძრის აფსიდალურ პროგრამაში აშკარად დაისმის აღმდგარი უფლის უეამო დიდებაზე; სწორედ ამიტომ განსატოვდება ასე მრავალმხრივ კომპოზიციაში სამოთხის სურათი. მას, ერთი მხრივ, ქმნის ქვედა რეგისტრში წარმოდგენილი დედალმართისა – თავად „ბალი სახარულეანი“ – და მის გარშემო შემოკრებილი მოწაფეები უფლისა, სამოთხის ბჭეთა გასაღების მკურობი წმ. პეტრეთი თავში, მეორე მხრივ კი საკონქო კომპოზიციის სამოთხისეული წილი, სადაც აღმდგარი ქრისტეს გრავნილის ტექსტი იწყება მარადიულ ნათელზე ანუ მარადიულ სუფევაზე მითითებით.

ტაძრის გარე ასევე ზედმიწევნით სადა და დახვეწილი რელიეფური სამკაული კარ-სარკმლების გარშემო განაწილებული ჯვრის გამოსახულებებითა და ორნამენტული მოტივებითაა შედგენილი. დღეისათვის გაურკვეველი რჩება აღმოსავლეთი ფასადის ნიშებში, შეწყვილებულ სვეტებზე აღმართულ ქანდაკებათა საკითხი; თუმცა, მათი არსებობის შემთხვევაშიც, საფასადო დეკორის პროგრამისათვის განსაზღვრავი მანძი უნდა ყოფილიყო აყვავებული ჯვრისა და პალმეტთა სახესხვაობებით შექმნილი ერთიანი პროგრამა, რომელიც მომავალი ხსნისა და სუფევის იდეით უნდა ყოფილიყო დაფერილი. ამასთანავე, დეკორის ერთიანი სისტემის ფარგლებში აშკარაა ცალკეული ფასადების სხვადასხვაგვარი დატვირთვა. ამ მხრივ სხვათაგან უთუოდ გამოირჩევა სამხრეთი ფასადი: მისი ფრონტონის წვერზე ორმაგკლორტეზიანი აუ-

ვაგებელი ჯვრის სახე აღუბეჭდათ. რომლის ზემოთაც, ლავგარდანზე ვარდულის ორი ისეთივე მოტივია გამოქანდაკებული. როგორცაც საკურთხევის კომპოზიციის ფრესკული ნაწილის ქვემოდან შემოსასაზღვრავ ზოლზე ვხვდებით. (სურ. 97 და 98) ³⁰⁰ სამხრეთი კარის ტიმპანს ასევე ორმაგლორტებიანი აყვავებული ჯვრის გამოსახულება ამკობს. ხოლო ღიობის წიბოებს პალმეტების რიგი შემოსდევს (სურ. 99 და 100). ³⁰¹ გაფორმების პრინციპითა და შინაარსობრივი თვალსაზრისით თვალსაზივარი გარკვეული თანხვედრა დასავლეთი კარის შემკულობასთან (სადაც საფეხურზე აღმართული ჯვარია გამოქანდაკებული და ღიობის წიბოებსაც ორნამენტული ზოლი შემოუყვება ³⁰²) (სურ. 101 და 103). თუმცა კი ისე ჩანს, რომ აქცენტების გადანაწილების მხრივ უპირატესობა სამხრეთი ფასადისადმი უნდა ყოფილიყო მინიჭებული – სააღმქმნებლო წარწერასაც ზომ სწორედ იქ მიეჩინა ადგილი.

ატენის სიონის თავდაპირველი, ანიკონური დეკორი. ეკლესიის ინტერიერში ამჟამად შემორჩენილი მისი ნაშთებისა და სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული დაკვირვებების გათვალისწინებით, ³⁰³ ამგვარი სახით წარმოგვიდგება: ტეტრაკონქის გუმბათის თაღში რელიეფურად გამოყვანილი დიდი ზომის ტომალავა ჯვარი წითელი

ფერით იყო დაფარული. იმავე საღებავით ყოფილა შეფერილი კუთხის ტრომპებიც, სადაც მარაოსებრ გამოილი. ურთიერთისაგან გარკვეული მანძილით დაშორებული წითელი ფერის ფართო ზოლები სხივისებრ დაუტანიათ. ეკლესიის ოთხივე აფსიდის კონქებში ანიკონური დეკორის სახეს ქმნის წითელი ფერის მოზრდილი სწორკუთხედებით შექმნილი ჭადრაკული ნახატი. ამგვარადვე იყო გაფორმებული ტეტრაკონქის აფსიდათა სარკმლების თაღები და შესასვლელებიც (ამ შემთხვევაში კვადრების რიგთა ნახატი გადმოცემულია არა სწორკუთხა ზოლებით, არამედ წითელი ფერის ხაზებით). ტაძრის ანიკონურ დეკორის პროგრამაში ერთ-ერთი არსებითი ადგილი აყვავებული ჯვრის გამოსახულებათა წყებას ენიჭებოდა. ეს ჯვრები თეთრი და წითელი ფერით იყო შესრულებული და ტეტრაკონქის აფსიდათა კიდევებსა და კუთხის სათაჯათა შესასვლელებს ამკობდა. სულ გამოსახული იყო თორმეტი ჯვარი (მდრ. სურ. 71 და 72). დასასრულ, ანიკონური დეკორის შინაარსობრივ და მხატვრულ მთლიანობას ასწრელების მანძილზე ემატებოდა და ეხამებოდა სხვადასხვა ფერის საღებავით დატანილი. მხატვრულად გაფორმებული, ასომთავრულით, ნუსხურიითა და მხედრულით შესრულებული წარწერები, რომლებიც ტეტრაკონქის ინტერიერში ადრეული პერიოდიდანვე სრულდებოდა. ³⁰⁴ ისტორიული შინაარსის



97. წრომის ტაძარი. სამხრეთი მკლავის ფრონტონი



98. წრომის ტაძარი. თავდაპირველი ლავგარდანი. დეტალი



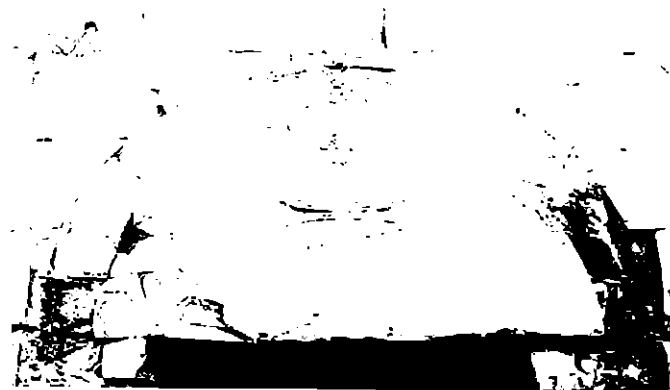
99 წარმა საბრუნო კარის ტიპიანი



100 წარმა ქალბუღის მოტივი
საბრუნო კარის წარბებზე

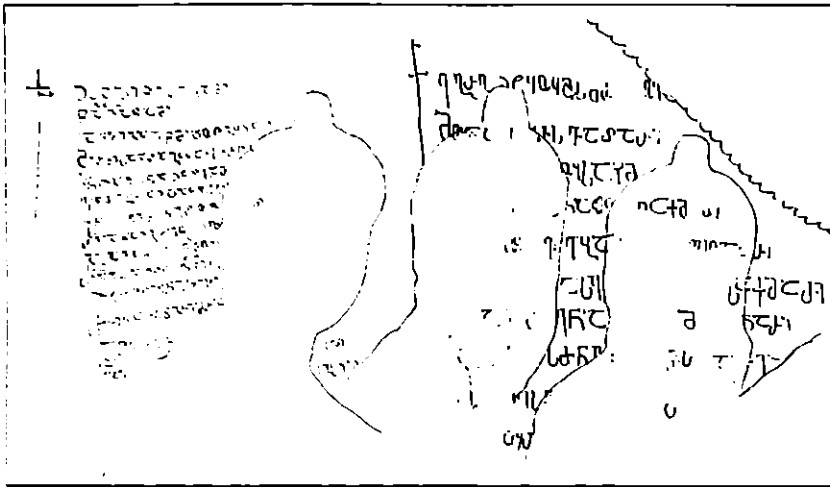


101 წარმა ქალბუღის მოტივი
დასაყუდო კარის წარბებზე



103 წარმა დასაყუდო კარის ტიპიანი

102 წარმა ორნამენტული მოტივი
ჩრდილოეთი კარის წარბებზე



124 ატნის სონი მონაწერი ლექსები საბრუთ აფიდში სქემა

მქონე ტექსტებთან³²² ერთად აქ სხვადასხვა დროს შეუსრულებიით საღვთისმეტყველო სახიათის წარწერებიც. სახელდობრ. ციტატები წმინდა წერილიდან. საგალობელთა ფრაგმენტები. ორიგინალური ლექსები (იხ. სურ. 104).³²⁵ მთლიანობაში. ატნის სონის თავდაპირველი დეკორი ძლევის ჯერის დიდებასთან, მომავალი გამობსნის იდეასთან დაკავშირებულ ერთიან პროგრამას ქმნიდა. მასში არსებითი როლი ჯერის გამოსახულებებს ენიჭებოდა. ტეტრაკონქის ინტერიერს ერთიან სარტყლად შემოკლებული აყვავებული ჯერების რიგი გოლგოთაზე ძლევის თემისა და შესაბამისად. მაცხოვრის კოსმიური ტრიუმფის საგანგებოდ წარმოჩენისაყენ იყო მიმართული. დეკორის ამგვარი მიზანმიმართულების ფარგლებში კიდევ ერთ შინაარსობრივ აქცენტად აღიქმებოდა წარწერები. რომელთა ნაწილსაც (მაგალითად. ლექსებს; ამგვარად გამოსატული ესქატოლოგიური შინაარსი აქვს.



125. ატნის სონი. წმ. ვესტაის ნადირობის სკენა დასავლეთ ფასადზე



106 ატენის სიონი ირმები წყაროსთან. ჩრდილოეთი კარის ტიმპანის რელიეფი



107 ატენის სიონი. სენმურვის რელიეფური გამოსახულება დასავლეთ ფასადზე

ფერწერული დეკორისაგან განსხვავებით, ბერადრთული და მრავლისმომცველი სურათი იკვეთება ატენის სიონის საფასადო რელიეფებთან დაკავშირებით. მასში ურთიერთს ენაცვლება ტეტრაკონქის თანადროული და გვიანი გადაკეთებისას სხვადასხვა ფასადზე გაბნეულგანაწილებული სახეები თუ ორნამენტები, რომელთა თარიღიც VII-X საუკუნეებს მოიცავს; არ გამოირიცხება უფრო ადრეული, V საუკუნის რელიეფების არსე-

ბობაც³⁰⁶ ასეთ პირობებში. ცხადია, რამდენადმე ძნელი წარმოსადგენია ურთიერთმიმართების ის სურათი, რომელიც VII საუკუნისთვის უნდა ჩამოყალიბებულიყო სიონის შიდა და გარე სამკაულს შორის როგორც შინაარსობრივი თვალსაზრისით. ისე, განსაკუთრებით, სახითმეტყველებითი და მხატვრული აქცენტების განაწილების მხრივ, რასაკვირველია. ამასთან დაკავშირებით ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ ტეტრაკონქის აგებისას მის ფასადებზე განთავსებული უფრო ადრეული რელიეფები სწორედ შინაარსობრივი თვალსაზრისით უნდა მისადაგებოდა VII საუკუნის როგორც საფასადო დეკორის, ისე ანიკონური მხატვრობის საერთო პროგრამას. საზოგადოდ, ამავე ნიშნით უნდა ყოფილიყო შერჩეული უფრო გვიანი, X საუკუნის გადაკეთების დროინდელი რელიეფებიც: სადაც არ უნდა იყოს, რომ ისინი უკვე არსებულ სახეთა გათვალისწინებით იქნა შერჩეული; იგივე ითქმის

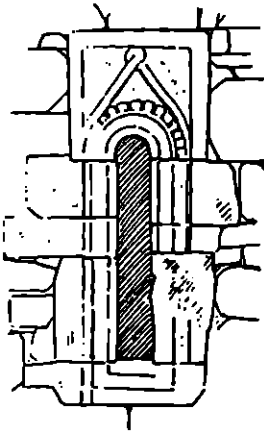
მათს მიმართებაზე ანიკონურ შემკულობასთან, რომელიც ტაძარში XI საუკუნის მიწურულამდე, ვრცელი ფერწერული ანსამბლის შექმნამდე³⁰⁷ რჩებოდა. ტაძრის რელიეფური შემკულობის პროგრამის საცნაურსაყოფად არსებითი მნიშვნელობისაა ბოლო პერიოდის კვლევის საფუძველზე ადრეული ხანისად მიჩნეული: ტაძრის ჩრდილოეთი ტიმპანის შემამკობელი კომპოზიცია – ირმები წყალსატევთან (შდრ. ფსალმ. 60:2) (სურ. 106),³⁰⁸ ლომისა და არჩვის გამოსახულებები სამხრეთ ფასადზე (სურ. 107), აგრეთვე სენმურვისა – დასავლეთ ფასადზე, აშკარაა, რომ ტეტრაკონქის აგებისას დასავლეთ ფასადზევე ჩართული კომპოზიცია ირმებზე ნადირობის³⁰⁹ თუ წმ. ეესტათე პლაკიდას სასწაულის³¹⁰ გამოსახულებით კიდევ უფრო წარმოაჩენდა სიონის რელიეფურ დეკორში აღბეჭდილ საზოგადო სახითმეტყველებით იდეას (სურ. 105). ეს იდეა, თავის მხრივ, სულის ხსნაზე, მომავალ სუფევასა და მაცხოვრის საუკუნო მეუფებაზე რომ მიანიშნებს, თითქოსდა შემავსებელია იმ მრავლისდამტყვენელი საზრისისა, რომელიც ტაძრის ფერწერული დეკორის პროგრამაში იკვეთება. სხვა საქმეა, რომ საუბარი მსგავს შეხაბამისობაზე სიონის შიდა და გარე სამკაულის სისტემათა შორის (მით უფრო მასწავლებლის

განაწილების მხრივ) რთულია. რადგან ასწლებულთა მანძილზე ტაძრის საფასადო გაფორმების მრავალფეროვნების განახლებისა თუ სახეცვლის შედეგად VII საუკუნის-დროინდელ თანხვედრებზე სამსჯელოდ მცირე რამ ხელმოსაჭიდი თუ შემოგვრჩა. ძირითადი. რაზეც გარკვეული დარწმუნებით შეიძლება უზრუნველყოს გამახვილება. დასაყვანი და ჩრდილოეთი ფასადების გარკვეული აქცენტირება. ტეტრაკონქის ინტერიერში ამ მხრივ სრულიად სხვაგვარი. შეიძლება ითქვას თავისი გადაწყვეტით უთუოდ ორიგინალური სურათია: დეკორის სისტემაში მახვილი ტეტრაკონქის რომელსავე აფსიდზე კი არ დაისმის, არამედ ყოველივე ვერტიკალურად ჩანს განუთარებელი – გუმბათის სფეროდან ქვემოთკენ, სახელდობრ უზარმაზარი რელიეფური ჯვრით დაწყებული და კედლების ქვედა მონაკვეთის სარტყლად შემოვლებული თორმეტი ჯვრით დასრულებული.³¹

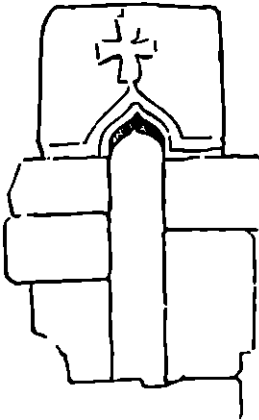
ქსნის არმაზის ინტერიერში შემორჩენილი ფერწერული დეკორი, რომელიც ტაძრის აგების თანადროულად (860-იანი წლებისათვის) უნდა შეესრულებინათ.³² თავისი გადაწყვეტით საესებით ესადაგებოდა „ჩაწერილი ჯვრის“ ტიპის მომცრო ნაგებობის ორიგინალურ ხუროთმოძღვრულ სახეს: ცნობილია, რომ კელსიის ინტერიერში კედლები ორფერი – წითელი და თეთრი ფერის ლაქების მონაცვლეობით იყო დეკორაციულად გაფორმებული.³³ წითელი ფერი ამკობს გუმბათქვეშა საყრდენებს (საზვანგო კონსტრუქციული დეტალები, კაპიტელები, წახნაგები – წითელი და თეთრი ფერების მონაცვლეობით და ა.შ.), ყველაფერი მიუთითებს იმაზე, რომ დეკორის სისტემაში უმთავრესი უნდა ყოფილიყო საკურთხეველის არე მისი კანკლითურთ. კანკლის არქიტრავის ცენტრალურ მონაკვეთზე. თეთრ ფონზე



1.8. ქსნის არმაზი. წმ. გიორგის კელსია. კანკლის მონაკვეთი



109. ქნის არმაზი.
წმ. გიორგის ეკლესია.
საკურთხეველის სარკმლის
მორთულობა. სქემა



110. ქნის არმაზი.
წმ. გიორგის ეკლესია.
სამხრეთი სარკმლის
თავსართი სქემა

წითელი, მოყვითალო და შავი ფერის საღებავებით შესრულებული საში ჭაბუკის უშარავანდო ნახევარფიგურა, განმარტებითი წარწერების გარეშე. ივარაუდება, რომ ეს წმინდა მეომართა გამოსახულებია და რომ მათგან შუა – წმ. გიორგი, ეკლესიის პატრონი უნდა იყოს (სურ. 108, ტაბ. XI₂).³⁴ ამგვარი მოსაზრება იმიტაც შეიძლება ყოფილიყო შემტკიცებელი, რომ თავად ტაძარი წმ. გიორგის სახელობისაა, რაც მისი საღმშენებლო წარწერითაც დასტურდება.³⁵ ამასთანავე, დასაშვებია ჩანს გამოსახულებათა სხვაგვარი ინტერპრეტაცია; სახელობრ, საესებით შესაძლებელია, რომ აქ გამოქსახათ საში ყრმა ცეცხლის სახეობილავში.³⁶ ფერწერულ სახეთა ამგვარ გააზრებას მრავალმხრივ ეხმარება კანკელის ქვედა ნაწილის შემკულობა: ქვის ოთხ ფილაზე მოწითალო-ყაყისფერი და შავი საღებავით დატანილი, არქაული ფორმის, ბოლოებგაგანიერებული ჯვრის სწორკუთხა მონარჩობაში მოქცეული ოთხი გამოსახულება უთუოდ გაგვასხენებს თელოვანის ჯვარპატიოსანის მოხატულობას, რადგანაც ამ შემთხვევაშიც გოლგოთაზე ძლევის სიმბოლო თითქოსდა ბეჭდად უზის ტაძრის ყველაზე საკრალური ნაწილის ფერწერულ შემკულობას. რაც მთავარია, სახეთა ერთიანობა ამ შემთხვევაშიც ძლევის. გამოსხნისა და ჯვრის ტრიუმფის იდეით უნდა ყოფილიყო ერთიანად მოცული.

ტაძრის გარე სამკაული ზემოწვევით სადაა.³⁷ საკურთხეველის სარკმლის საბრე მარტივი ლილვით შექმნილი წნულით შეუმკიათ (სურ. 109), სამხრეთი სარკმლის თავზე კი ჯვარია გამოქანდაკებული (სურ. 110). ტაძრის გარე კედლების გამშენებისას ძირითადი ურადლება ამ შემთხვევაშიც სამხრეთ მხარეზე უნდა ყოფილიყო გადატანილი: კედელს გაყოლებული თაღნარი, რომელშიც სამხრეთი კარია მოქცეული. წითელი ფერით იყო გაფორმებული. როგორც ჩანს, იმავე კედელში უნდა ყოფილიყო ჩასმული ლომის რელიეფური გამოსახულებაც.³⁸ სიმბოლო-სახეებისა და ფერის ერთიანობით შექმნილი ეს დეკორი არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიის, როგორც მხატვრული მთელის ნაწილს წარმოადგენდა. ამასთან ეს ერთიანობა პირველყოვლისა სწორედ შინაარსობრივი თვალსაზრისით იკვეთებოდა – ტაძრის გარესამკაული ასევე მაცხოვრის საუკუნო ღიდებისა და მისი გამომხსნელი მსხვერპლის იდეით იყო დაფეროლი.

მოსმობილი მაგალითები, რასაკვირველია, ვერაფრით იქმარებდა პრობლემაზე ვრცლად (მით უფრო კი ამომწურავი სახით) მსჯელობისათვის. განხილულთა გარდა, აქვე შეიძლება გაგვეთვალისწინებინა სხვა თანადროული თუ რამდენადმე უფრო გვიანი ხანის ძველიც (მაგალითად, ერწოს სიონი, წირქოლი, კუმურდო). სშირ შემთხვევაში საგრძნობი სხვაობის მიუხედავად, ყოველივე იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ ადრეული შუა საუკუნეებისათვის ტაძრის შიდა და გარე შემკულობის ურთიერთიმპარტების თვალსაზრისით სურათი არაერთგვარია. ტაძრის საფასადო დეკორისა და ინტერიერის ფერწერული (ანდა რელიეფურისა და ფერწერულის ერთიანობით შექმნილი) შემკულობის მონაარსობრივი თანხედრისა თუ ურთიერთმისადაგებისაკენ სწრაფვისას, დეკორის სისტემაში აქცენტების განაწილება, როგორც წესი არ ითვალისწინებდა (ან – არ მისდევდა) ამგვარ ურთიერთშესაბამისობას და სშირად მახვილები სხვადასხვა

ადგილზე დაისმოდა.

სწორედ ამგვარი გადაწყვეტის ერთ-ერთი მაგალითი უნდა იყოს თეოლოგიის ჯვარპატიოსანი: როგორც აღინიშნა, მისი საფასადო დეკორის სისტემაში მაქსიმალურად დატვირთულ-აქცენტირებული სამხრეთი ფასადია, მაშინ როცა ინტერიერში ყოველივე აღმოსავლეთით, საკურთხეველის გარშემო იყრის თავს. ამასთანავე ჯვარპატიოსანში ისიც აშკარაა, რომ ტაძრის გარე და შიდა საქაულის სახითმეტყველებით დაფერილობა ურთიერთისაგან რამდენადმე სხვაობს: საფასადო რელიეფთა ერთობით გაცხადებულ ჯვრის მაცხოვრებელ არსს, მომავალი აღდგომისა და სუფევის, სამოთხისიუული წიაღის სურათს ინტერიერის დეკორში ჯვრის, როგორც ძლევისმომტანი ნიშის იდეასთან დაკავშირებული პროგრამა ენაცვლება. თავის მხრივ, ყოველივე ამასი ასევე შეიძლება დაგვეჩვენოს გარდამავლობის კიდევ ერთი, ამჯერად შინაარსობრივ დონეზე აღბეჭდილი, ნიშანი, სახელდობრ ადრეული შუა საუკუნეების მიწურულისათვის ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში აღბეჭდილი გეზი, რომელიც საქართველოში ჯვრის თაყვანისცემის საზოგადო ტენდენციის ფარგლებში მომხდარ გარკვეულ ცვლილებებთან (ძლევის ჯვრის ფუნქციის უწინდელი სიციხეების შესუსტება-დაკარგვასთან) უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული.³⁹

ყოველივე ის, რაც ზემოთ აღინიშნა, ცხადია, არსებითი მნიშვნელობისა უნდა ყოფილიყო ჯვარპატიოსანისა და მისი რიგის ძველთა შემკულობის პროგრამაში. ამ მხრივ არანაკლებ საგულისხმო ჩანს პატიოსანი და ცხოველმყოფელი ჯვრის თაყვანისცემასთან დაკავშირებული ის უძველესი ეროვნული ტრადიცია, რომელმაც თეოლოგანში ასევე მკაფიო ასახვა პოვა.

* * *

თეოლოგანის ეკლესიის დღესასწაული 7 (ახალი სტილით – 20) მაისს იმართება. ეს თავისთავად საგულისხმო ფაქტი ჯვარპატიოსანთან მიმართებით მრავალმხრივ მნიშვნელობას იძენს: ამ დღეს ხომ მთელი ქრისტიანული ეკლესია ჯვრის გამოჩინების სასწაულს აღნიშნავს. დღე, როდესაც წმ. კონსტანტინე დიდს პატიოსანი და ცხოველმყოფელი ჯვრის სახელქმნილი ნათლის სვეტი გამოუჩნდა, საქრისტიანოს ერთი უმნიშვნელოვანეს თარიღთაგანია.⁴⁰ ჯვრის გამოჩინებასთან, მის სასწაულებრივ პოენასა და აღმართებასთან დაკავშირებული გადმოცემები, კონსტანტინე დიდის დროიდან მოკიდებული, ჯვრის, ვითარცა ტრიუმფის სიმბოლოს აღმნიშვნელად წარმოდგენის ტენდენციის გაძლიერების კვალად, ფართოდ გავრცელდა მთელს ქრისტიანულ სამყაროში – აღნიშნულ გადმოცემათა საფუძველზე მრავალი საკითხავი შეიქმნა ბერძნულ, ლათინურ, სირიულ, არაბულ, სომხურ, კობტურ, ქართულ ენებზე.⁴¹

ქრისტიანულ აღმოსავლეთში IV საუკუნიდან მოკიდებული, ჯვრის სატრიუმფო სახითის სულ უფრო და უფრო მტკიცედ დამკვიდრების პროცესი, შესაბამისად – ძლევისმომტანი ჯვრის გამოჩინების სასწაული და მასთან დაკავშირებული გადმოცემები, ცხადია, არც ახლადმოქცეული საქართველოსათვის დარჩენილა უცხო. უძველესი ქართული სანშეტი ლექციონარის ფრაგმენტებში (მასში, მკვლევართა აზრით, V საუკუნის პირველი ნახევრის იერუსალიმური ღმრთისმსახურების წესი უნდა ასახულიყო⁴²), რომლებიც დიდი სამშაბათისა და დიდი ოთხშაბათის დღეების დაბადების საკითხავებს, დიდი შაბათის მწუხრის, აღესების ცისკრისა და მწუხრის, აგრეთვე აღესების ზატიკის მწუხრის განგებებსა და საკითხავებს

მოიცავს,³²³ აღესების მწუხრისა და აღესების ზატიკის მწუხრის საკითხავების შემდგომ ვერისადმი განკუთვნილი ის საკითხავები (გალატელთა მიმართ, VI14-18; მათე. 24:29-35) არის შეტანილი, რომლებიც იერუსალიმის განჩინებაში 7 მაისის ვერის გამოჩინების დღესასწაულს უკავშირდება.³²⁴ თავის მხრივ, იერუსალიმური განჩინების ტექსტში ამ საკითხთათვის გვერდით კირილე იერუსალიმელის იმპერატორ კონსტანტინესადმი მიძღვნილი, საყოველთაოდ ცნობილი ეპისტოლეა შესული – თხზულება, რომელიც სხვა რამდენიმე ძველთან ერთად ვერის გამოჩინების შესახებ გადმოცემის პირველწყაროდ არის მიჩნეული.³²⁵ ქართული რედაქცია ამ გადმოცემისა კირილე იერუსალიმელის სახელითვე ჩართულია უძველეს ქართულ მრავალთავებშიც.³²⁶ დასახელებულ რედაქციაში გამორჩეული ადგილი უჭირავს ალექსანდრე კვიპრელის თხრობასაც ვერის გამოჩინების სასწაულისა და კონსტანტინე დიდის მიერ თავისი სამი გამარჯვების სახსოვრად ვერების აღმართვის შესახებ, რომლის ქართული თარგმანი – „საკითხავი პონისათვის პატიოსნისა და ცხოველს-მყოფელისა ვჟარისა“ – ადრეულ ხანაშივე (VI-IX სს.) ჩანს შესრულებული.³²⁷

ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმო ცნობებს შეიცავს გადმოცემა ქართლის გაქრისტიანების შესახებ, რომლის უძველესი რედაქცია „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“-ს და წმ. ნინოს ცხოვრების როგორც მატბერდულ-ჰელიშურ,³²⁸ ისე სინურ³²⁹ ნუსხებს შემოუნახავთ.

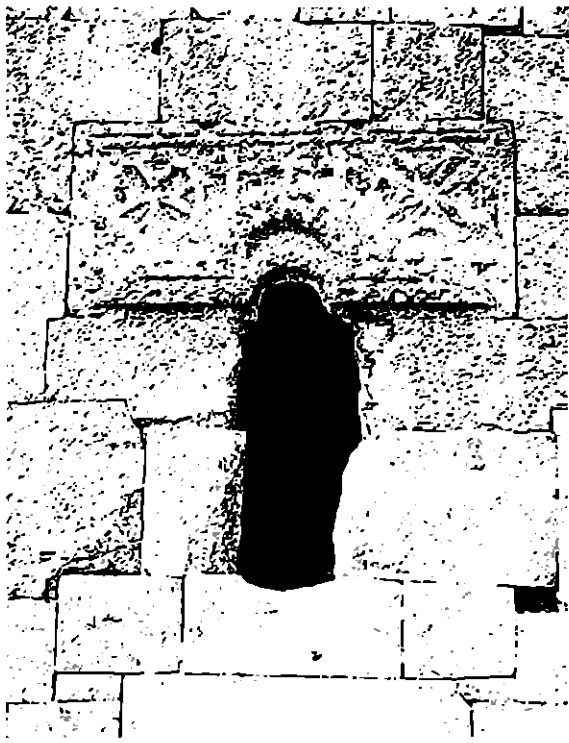
ქართლის მოქცევის შესახებ გადმოცემის წყაროთა კვლევისას, კ. კეკელიძე და მის კვლად ივ. ჯავახიშვილი, ორ თხზულებას ასახელებენ.³³⁰ პირველყოელისა, ეს კირილე იერუსალიმელის ზემოთ უკვე ნახსენები ეპისტოლეა. ქართველი მემკვიდრე-სათვის, როგორც ჩანს, ასეთივე მნიშვნელობის წყაროს წარმოადგენდა სირიული თხზულებაც იერუსალიმში ვერის სახილავის სასწაულებრივი გამოჩინის შესახებ.³³¹ ზემოთ დასახელებულ თხზულებათა შეჯერებამ ქართლის მოქცევის მატჩანის ტექსტთან ცხადყო, რომ გადმოცემამ იერუსალიმში ვერის გამოჩინების სასწაულის შესახებ საგრძობი როლი ითამაშა საქართველოში ქრისტიანობის განვრცობის პროცესთან დაკავშირებული ტრადიციის ჩამოყალიბებასა და გაფორმებისას.

ამ მხრივ არსებითი მნიშვნელობისა ჩანს ბიზანტიელი იმპერატორისა და ქართლის მეფისათვის ძღვევისმოძტანი ნიშის ხილვასთან დაკავშირებული მოვლენების მსგავსი ქარგა და მათი თანამიმდევრობა (საგულისხმო დაკვირვებები ამასთან დაკავშირებით კარგახანია ცნობილია სამეცნიერო ლიტერატურაში);³³² იგივე წინამძღვრებთან უნდა იყოს დაკავშირებული ახლადმოქცეულ ქართლში ვერების აღმართვის თარიღის საგანგებო დამთხვევაც ვერის გამოჩინების დღესასწაულთან (კვლევამ ცხადყო მნიშვნელობა ოცდაჩვიდმეტდღიანი დღესასწაულისა, რომელიც ამ მოვლენას უსწრებდა წინ).³³³

ისტორიულ თხზულებათა ჩვენებას და ლიტურგიკულ პრაქტიკას გარკვეულწილად ეხმარება ადრეული ხანის ქართული ზუროთმოდვრების ძველებიც. ვერის ამაღლება-გამოჩინების სახელზე იგება ქრისტიანული კავკასიის სწორუპოვარი სალოცაეები – მცხეთისა (586-604 წწ.) და მანგლისის (V ს.) ეკლესიები, ტეტრაკონის ტიპისა (ვერის თემა ორივე ძველში გარკვეულწილად ამ მხრივაცაა მინიშნებული); მათგან პირველი მირიან მეფის მიერ აღმართული ერთ-ერთი ვერის ადგილზე დგას,³³⁴ მეორეში კი ყველა ქრისტიანისათვის უწმინდესი რელიქვიები – უფლის ვერის ნაწილები ინახებოდა.³³⁵ ამასთან ერთად ისიც ნიშნულია, რომ ქვეყნის გაქრისტიანებისას მის სამ კუთხეში აღმართული ვერების ადგილზე აგებულ გლეხსათაგან ორი (მცხეთაში და უჯარმაში) თანადროულია და უფრო გვიანი ხანის



III თბილისის მთა. წმ. ნინოს ეკლესია.
ყველა ჩრდილო-დასავლეთიდან



112. თხოთის მთა. წმ ნინოს ეკლესია.
საკურთხელოს სარკმლის თავსართი

წყაროების მიხედვით, ჯვარასტიქოსანად იწოდება.³³⁶ ჯვართან, ძლევის ჯვრის ტრიუმფის თემასთან, კავშირი ადრე შესასაუკუნეების ქართულ საკულტო ხუროთმოძღვრებაში უშუალოდ შინ-იშნება კიდევ: „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპის (croix libre) ეკლესიათა ამ მხრივ საგანგებო კვლევამ ნათელჰყო, რომ „მარტივად მოხაზული ჯვრული ცენტრალურ-გუმბათოვანი მოცულობა VI-VII საუკუნეებში მტკიცედაა შეკავშირებული ქრისტესა და ქრისტიანობის ძლევა-მოსილების იდეასთან, მის გამომხატველად მიჩნეული“.³³⁷ ეს იდეა, ცხადია, ადრეულ პერიოდშივე მოკლებულია აუცილებლობასა და საყოველთაობას, თუმც ისიც უდავოა, რომ ქრისტიანობის პირველი საუკუნეების საქართველოში იგი მტკიცედ ჩანს ფეხმოკიდებული: სწორედ ამას უნდა მოწმობდეს „თავისუფალი ჯვრის“ ტიპის ის ნიმუშები – შიომღვიმის წმ. იოანე ნათლისმცემლის სახელობის ეკლესია (VI საუკუნის 50-60-იანი წლებისა),³³⁸ იღლეთის ნათლისმცემელი (VI ს.)³³⁹ სამწევრისი (VII ს.),³⁴⁰ ნინოწმინდა თხოთის მთაზე (VII-VIII

სს.),³⁴¹ რომლებიც ჯვრის ვითარცა უფლის ტრიუმფის ნიშნის საერთოქრისტიანულ სიმბოლიკას უშუალოდ უკავშირდება.³⁴² მათგან ჩვენს შემთხვევაში საგანგებო მნიშვნელობას იძენს თხოთის ეკლესიის მაგალითი (სურ. 111) – „ქართული საისტორიო ტრადიციით სწორედ აქ იწამა ქრისტიანობა მირიან მეფემ და ამიტომ მოაქვს კიდევ აქ ჯვარი – ახლად მიღებული რელიგიის ტრიუმფის უკვდავსაყოფად. თხოთის ეკლესიის შემყურე შუა საუკუნეების ქართველი უთუოდ ქართლში ქრისტიანობის შემომღებთ გაიხსენებდა და მათთან ერთად კი მის საქართველოს მიწა-წყალზე დამკვიდრებას. წარმართობის დამხობასა და აღმოფხვრას“.³⁴³ თავდაპირველად ჯვრისსახა ნაგებობად ჩაფიქრებული ამ მომცრო ტაძრის რელიგიური სამკაულის იკონოგრაფიული პროგრამა გოლგოთაზე ძლევის იდეას მოუცავს; პატიოსანი და ცხოველსმოფელი ჯვრის ტრიუმფის უწინარეს განმაცხადებელი საკურთხელოს სარკმლის საპირის შემამკობელი კომპოზიციია, რომელიც ერთბაშად ხუთი ჯვრით იგება (სურ. 112).³⁴⁴ უთუოდ ნიშანდობლივია ისიც, რომ თავისი სახელდებით ქართველთა განმანათლებელთან, წმ. ნინოსთან დაკავშირებული სალოცავის დღესასწაული დაწესებულ იქნა 7 მაისს – ძლევის ჯვრის გამოჩინების დღეს.

ძლევის ჯვართან დაკავშირებულ ტრადიციასა და მასთან მიმართებით ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში აღბეჭდილ გეზზე მსჯელობისას,

პირველყოფილსა, ვერის გამოჩინების იმ იკონოგრაფიულ სახესხვაობას მიმართავენ, რომელიც ჩვენში ძირითად გუმბათში გამოისახება და „ვერის ამალღების“ სახელითა ცნობილი³⁴⁵ ჩვენში ამ თემის საგანგებო თაყანისცემას, მასთან დაკავშირებული ტრადიციის სიმყარეს არამარტო ხანგრძლივი (VI-XVII სს.) ქრონოლოგიური მონაკვეთის მომკვეთ მავალითა სომრალე, არამედ მათი მრავალგვარობაც უნდა მოწმობდეს ტენდენცია რომელიც ადრეულ პერიოდში ეკლესიათა ფასადების რელიეფურ სამკაულში მტლანდებდა (სახელობრ ანჩისხატის, თეთრი წყაროს, მცხეთის ვერის (სურ. 113), ხახულის, ნიკორწმინდის, კაცხის ეკლესიათა რელიეფებში³⁴⁶), მოგვიანოდ ტაძრის მოხატულობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გამოსახულებად იქცევა მანგლოსის (XI საუკუნის 20-იანი წლები),³⁴⁷ იშხანის (1032 წლამდე) (სურ. 114),³⁴⁸ ძველი შუამთის (XI ს.),³⁴⁹ ყანაყეთის (XII ს.),³⁵⁰ კორანცის (XII-XIII სს. მოგნა)³⁵¹ ეკლესიათა გუმბათის მოხატულობისათვის „ვერის ამალღების“ შერჩევა მრავალსწლოვანი წანამძღვრების გარეშე რომ წარმოუდგენელი იქნებოდა, ამაზე დღეს არაფერ დაობს; უკველი უნდა იყოს ბერად უფრო გვიანი ხანის მავალითის – ნიკორწმინდის მოხატულობის (XVII ს.) ყოველივე ამის გამოძახილად დასახელებაც (სურ. 117).³⁵² ძლევის ვეროსა და მისი გამოჩინების იკონოგრაფიულ ტრადიციასთან მიმართების თვალსაზრისით კიდევ უფრო ნიშნობლივი ჩანს დარბაზული ტიპის ეკლესიათა მოხატულობების მავალითი, სადაც ანგელოზთა მიერ ზეცად ამალღებული ვერის ხატს, ფერწერული დეკორის არქიტექტონიკის თვალსაზრისით, ერთი შეხედვით,



113. მცხეთის ვერო სამარეთი კარის ტომხანის რელიეფი.
ვერის ამალღება



114. იმანი გუმბათის მოსატულობა ჯერის ამაღლება სქემა



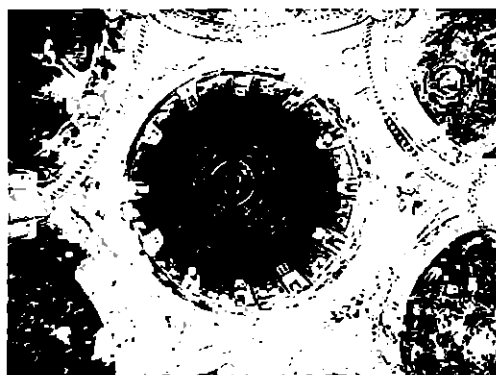
115. გარეგნის მრავალბოძის უდაბნოს მონასტერი მთავარი ეკლესიის საღიაკენის მოსატულობა ჯერის ამაღლება

ნაკლებად თუ მოქცებებოდა ადგილი; არა- და სწორედ დარბაზულ ეკლესიებში ვხვდებით ჯერის ამაღლების სახესხვაობებს, ტრადიციული სქემიდან დაწყებული (გელათის მთავარი ტაძრის ნართექსი – 1120-იანი წლები,³⁵³ უდაბნოს მონასტრის სამარტივლე – XII ს.,³⁵⁴ ვარძიის მთავარი ტაძრის კარიბჭე – XII ს. მიწურული (სურ. 116),³⁵⁵ უდაბნოს მონასტრის მთავარი ტაძრის საღიაკენე – XIII ს. (სურ. 115),³⁵⁶ სოზი – XVII ს.³⁵⁷) და სრულიად ორიგინალური დამთავრებული (ბერთუნის მონასტრის მთავარი ეკლესია – XIII ს. დასაწყისისა (სურ. 118), სადაც ჯერის სამი ანგელოზი აღამაღლებს³⁵⁸). სურათის სისრულისათვის აქვე უნდა გავითვალისწინოთ ის მრავალრიცხოვანი მაგალითებიც, სადაც გუმბათის თაღს ან ეკლესიის დარბაზის კამარას მედალიონში მოქცეული ჯერის ამკობს; ყოველივე ეს მით უფრო ნიშანდობლივ წარმოჩნდება თანადროული მართლმადიდებელი სამყაროს რეალობასთან მიმართებით, სადაც, როგორც ცნობილია, სხვაგვარი სურათი იკვეთება.

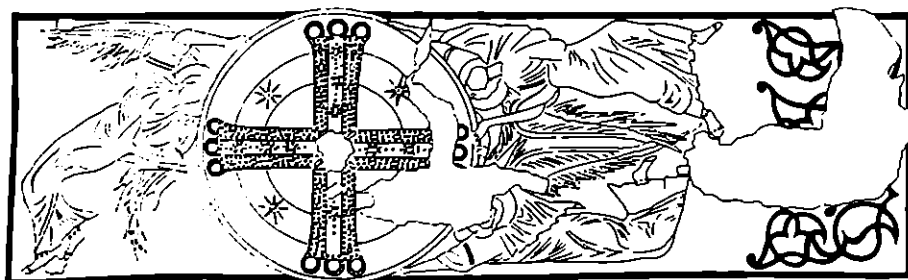
აღნიშნული საკითხისადმი მიბრუნება არც კი იქნებოდა აუცილებელი, რომ არა საგანგებო მითითება ჯერის ამაღლების თემის გამორჩეულობის შესახებ ქრისტიანული საქართველოს მხატვრულ ტრადიციაში,³⁵⁹ აგრეთვე ის განსხვავებული მოსაზრებები, რომლებიც ძლევის ჯერის გამოჩინებასა და მის საგანგებო თაყვანისცემასთან დაკავშირებულ ადგილობრივ ტრადიციასთან მიმართებით რამდენჯერმე გამოითქვა სამეცნიერო ლიტერატურაში. ძლევის ჯერის გამოჩინება-ღიღების ტრადიციის ძირების სიმყარე და გამორჩეული ხასიათი ერთ შემთხვევაში წმინდა მიწიდან მომდინარე ძირებთან დამოკიდებულების განსაკუთრებული ხასიათით აიხსნება.³⁶⁰ მეორე შემთხვევაში ყოველივეს განმსაზღვრელად სახელდება ქვეყნის მოქცევისას ჯერის გამოჩინებასთან დაკავშირებული მოვლენები და მოციქულთაწერი დედისა და პირველი ქრისტიანი მეფის მიერ წმინდა ჯერის სახელზე აგებული ტაძრის თაყვანისცემასთან დაკავშირებული საერთოკაცასიური ტრადიცია.³⁶¹ ნათელი უნდა იყოს, რომ მსჯელობა ორივე შემთხვევაში



116. ვახტანგ მეფის კარიკატიკის ქვის ამოღება



117. ნიკორწმინდა
მუშაობის მოხატულობა
ქვის ამოღება



118. გარეუბნის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის მონასტერი. ვახტანგ მეფის კარიკატიკის ქვის ამოღება. სურათი

ერთსა და იმავე თავწყაროს – იერუსალიმს მიემართება და ძელიცხოვლის თავყვანისცემასთან დაკავშირებული საერთოქრისტიანული ტენდენციის ფარგლებში ექცევა. ამასთან დაკავშირებით ანგარიშგასაწევია ისიც, რომ მაცხოვრის ვნების იარაღთან დაკავშირებით წმინდა მიწიდან მომდინარე იმპულსები კავკასიის ორი ქრისტიანული ეკლესიის წიაღში მართლაც საგანგებოდ აღიბეჭდება და გარკვეული დროიდან განსხვავებული აღმსარებლობითი ორიენტაციის მიუხედავად, ფაქტობრივად თანაგვარი გეზით წარმართება.³⁶² ასე რომ, აქ არა ურთიერთგამომრიცხავ, არამედ ურთიერთის შემავსებელ მოვლენებთან უნდა გვექონდეს საქმე: ძლევის ჯვრის თავყვანისცემასთან დაკავშირებული ნებისმიერი მოვლენა, ჯვრის აღმართვა იქნებოდა ეს თუ ტაძრის აგება, უწინარეს ყოელისა, გოლგოთაზე მაცხოვრის მხსნელ მსხვერპლთან მიმართებით გაიაზრებოდა და მის ნივთიერ ცხადყოფას წარმოადგენდა.

საქართველოში ძლევის ჯვართან დაკავშირებული სურათი არასრული იქნებოდა კიდევ ერთი, მრავალსაუკუნოვანი და მრავალმნიშვნელოვანი, ტრადიციის გაუთვალისწინებლად: ესაა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში დადასტურებული წესი საკურთხეველის წინ დიდი ზომის ჯვრების აღმართვისა. ამგვარი ჯვრები ჩვენში კარგადაა ცნობილი და ისინი მრავლად შემორჩა როგორც სიძველეთადაცავებში (მაგალითად, თბილისისა და ქუთაისის მუზეუმებში). ისე ეკლესიებში (განსაკუთრებით სვანეთში) (სურ. 122 და 123). ზოგი მათგანი ბოლო დრომდე იყო აღმართული თავდაპირველ



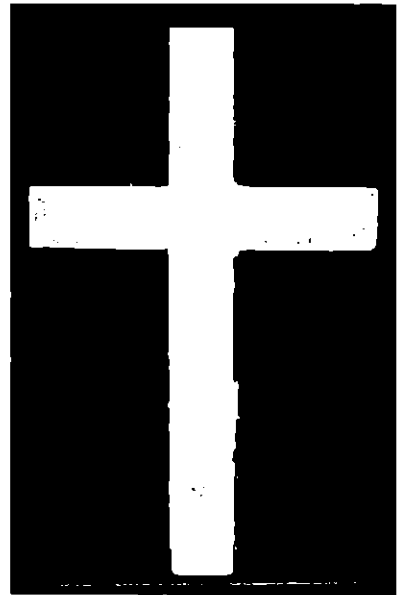
ადგილზე (ინაური,³⁶³ ზონკარი (სურ. 119),³⁶⁴ პატარა ონი,³⁶⁵ სპეთი³⁶⁶). ჯვრების უმეტესობა ჭედურობითაა შექმნილი (მესტიის (სურ. 120), ლაგურკის, სვიფის, კაცხის, სადგერის (სურ. 121), გორისჯვარის. ქვემოჭალის ჯვრები); ცნობილია მონათული ჯვრებიც (წვირიმი,³⁶⁷ ჩაუაში,³⁶⁸ ხანდო³⁶⁹). საგულისხმო უნდა იყოს ისიც, რომ საკურთხეველისწინა ჯვრების აღმართვის პრაქტიკა სამონასტრო ცენტრებსა და კათედრალებშიც დასტურდება (გელათი, სამთავისი). მოვლენის გამორჩეულ მნიშვნელობას შემორჩენილ მაგალითთა სიმრავლესა და მრავალგვარობასთან ერთად უთუოდ ისიც განაპირობებს, რომ მსგავსი რამ ქრისტიანულ აღმოსავლეთში დღემდე ცნობილი არ ყოფილა. ცალკეული დაკვირვებები და მოსაზრებები საკურთხეველისწინა ჯვრების დანიშნულების თაობაზე ადრეც გამოთქმულა, თუმცა შედარებით ვრცლად ამის თაობაზე დიდი ხანი არ არის, რაც დაიწერა.³⁷⁰

გ. ჩუბინაშვილი ტაძარში დიდი

119. ზონკარი. წმ. გიორგის ეკლესია. საკურთხეველისწინა ჯვარი

ზომის ჯვრების აღმართვის წესს ქართლის მოქცევის უამინდელ ვითარებას უკავშირებდა – მისი დაკვირვებით. ეს ტრადიცია იმის ანარეკლი უნდა იყოს, რაც მცხეთის ჯვარში VI-VII სს. მიჯნისათვის განხორციელდა. ტაძრის გუმბათის ქვეშ, რვაწახნავა ზღუდის ცენტრში დიდი ზომის ჯვრის აღმართვა (წმ. ნინოს ჯვრის სანაწილითურთ). ავტორის მითითებით, თანაფარდი უნდა ყოფილიყო წმინდა მიწისა და კონსტანტინოპოლის სალოცავებში დადასტურებული პრაქტიკისა. რომლის შესაბამისადაც სიწმინდეებს შენობის შუაში მიეჩინებოდა ადგილი საყოველთაო მოხილვისა და მიმთხვევისათვის (მდრ. სურ. 124). მათ მსგავსად, ქვეყნის გაქრისტიანების აღმართული და შემდგომში ეკლესიის სივრცეში მოქცეული პირველი ჯვრები (მცხეთასთან, თხოთის მთაზე, უჯარმაში, მანგლისში) შეიძლება გამსდარიყო წინასახე საკურთხევისწინა ჯვრებისათვის (ამ მოსაზრებას ადასტურებს ის გარემოებაც, რომ საკურთხევისწინა ჯვრების უმეტესობას სანაწილის ფუნქციაც ჰქონდა).

დ. თუმანიშვილი ამასთან დაკავშირებით უურადღებს მიაქცევს ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ეკლესიათა ერთ ნაწილში ნავის შუა მონაკვეთზე არსებულ შემადლებას (ჯალეთი, ერწოს სიონი). თავის დროზე იგი გააზრებულ იქნა როგორც ექვსწახნავა კვარცხლბეგი. რომელიც ჯვრით უნდა ყოფილიყო დაკვირვებული. ამასთან დაკავშირებით უურადღება გამახვილებული იქნა ეწ. ბემაზე, რომელიც IV საუკუნის ბოლოდან VII საუკუნემდე სირიულ ეკლესიებში ნავის ცენტრში აღმართებოდა და ეპისწირვისას ღვთისმშახურთა სამოფლად იყო განწყობული (ნესტორიანულ სამწყაოებში ბემა ბევრად გვიანაც შემორჩა). ბემის როგორც ლიტურგიკულ ფუნქციასთან, ისე მის აღნაგობასა და შემკულობასთან დაკავშირებული მასალების გადასინჯვამ ცხადყო, რომ ტაძრის შუაში აღმართული ბაქანის საბურველს (სალხინებელზე) ტრადიციულად ჯვარი აგვირგვინებდა (მდრ. თუნდაც ედესის წმ. სოფიის ტაძრის ჰიზნი). ეს ფაქტი იმ მხრივაც მნიშვნელოვანი, რომ იგი კიდევ უფრო გამოჰკვეთს ბემის (ისევე როგორც ანბონის) სახითმეტყველებით არსს და მას იერუსალიმის, გოლგოთის ხატს უკავშირებს. ამის შესაბამისადვე გააზრება მასზე აღმართული ჯვარიც, რომელიც მაცხოვრის მწანელი მსხვერპლის საერთო-საკაცობრიო მნიშვნელობას ასაჩინებდა და მის კოსმიურ ტრიუმფზე მიანიშნებდა. აქედან გამომდინარე, ეკლესიის დარბაზის ცენტრში, გუმბათის ჩამოსწვრივ აღმართული, სამოთხისა და ცხოვრების ხედ, ძელიცხოველის ხატად



120 საკურთხევისწინა ჯვარი ძველიდან



121 საკურთხევისწინა ჯვარი სადგურიდან



122 წიბი წმ კვირიკის ეკლესია
საკურთხელის საერთო ხედი



123 ლავრა. წმ კვირიკისა და ილიას ეკლესია.
ინტერიორის საერთო ხედი

მოაზრებული დიდი ზომის ჯვრის აღმართვის ტრადიცია იმ ურთიერთკავშირებს მიემატება. რომლებიც ადრევე ჩნდება საქართველოს ეკლესიასა და წმინდა მიწას შორის. საკურთხელისწინა ჯვრის სწორედ ასეთი ლიტურგიკულ-სახითმეტყველებითი საზრისი უნდა ყოფილიყო გაცხადებული ჯვრის ტაძარში. რომელიც მცხეთის საკარლურ ტოპოგრაფიაში გოლგოთად გაიაზრებოდა.

ყოველივე ამაზე მსჯელობისას გასათვალისწინებელია ის შემთხვევებიც, როდესაც ჯვარი რომელიმე წმინდანის სახელზე აღიმართებოდა. დასტურდება ტაძარში ერთდროულად რამდენიმე ჯვრის არსებობის ფაქტიც (ტამალა, ჭაბუკ-მთა, მთაწმინდა, განსაკუთრებით – სვანეთი); ისინი, როგორც ივარაუდება, სხვადასხვა წმინდანის სახელზე იყენენ ნაკურთხნი. ეს გარემოება ჯერ კიდევ მრავალ კითხვას ბადებს საკურთხელისწინა ჯვრების დანიშნულებასთან დაკავშირებით. და მაინც, ჩვენს შემთხვევაში უმთავრესია ტაძარში დიდი ზომის ჯვრების აღმართვის ტრადიციის საწყისები და შემდგომში მისი თანდათანობითი გართულება-გამრავალფეროვნების პროცესი, რომელიც ისტორიულ-კულტურულ რეალებსა და საეკლესიო-ლიტურგიკულ ასპექტებს ითავსებდა. არ გამოირიცხება ისიც, რომ ერთი მხრივ, საკურთხელისწინა ჯვრები, ხოლო მეორე მხრივ, მცხეთის ჯვარი და ჟალეთი მონათესავე ან სულაც პარალელური მოვლენები შეიძლება ყოფილიყო; ამასთან ერთად, ისიც ცხადი უნდა იყოს, რომ საქართველოში (ისევე როგორც რომანულ დასავლეთში) ტაძარში საკურთხელის წინ დიდი ზომის ჯვრების აღმართვის უძველეს დროშივე დამკვიდრებული პრაქტიკა განკრძობული მოვლენა ვერ იქნებოდა – ქრისტიანობის პირველი საუკუნეების წიაღიდან მომ-

დინარე თავწყაროსთან მისი მიმართება ბოლო ათწლეულების კვლევათა მიხედვით კიდევ უფრო გამოიკვეთა. ნიშნულია ამ ტრადიციის გაერცელების ქრონოლოგიური საზღვრებიც: XI საუკუნისათვის იგი აღარ ჩანს ბიზანტიურ არეალში. მაშინ როცა საქართველოში ადრეული იკონოგრაფიული თემების დარად გვიან შუა საუკუნეებამდე არც მას დაუკარგავს ოდინდელი სიცხოველე.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა ის რიგი. სადაც ძლევის ჯერის თავუანისცემასთან დაკავშირებული ადგილობრივი ტრადიციის თავისებურებები. საერთო მართლმადიდებლურ გეზთან მისი მიმართების ხასიათი და მამენტაბები თელოვანის დარი მკაფიოებითა და მრავლისმომცველობით იზენს თავს. ვრცელი არ არის: მათ შორის უთუოდ გამოირჩევა თეთრი უდაბნოს სახელით ცნობილი მომცრო გამოქვაბულ კომპლექსში შემორჩენილი ფრესკა. რომელსაც 1996 წელს გარეჯის მრავალმთის დასავლეთ ნაწილში მიაკვლია საქართველოს კულტურის ძეგლთა ფიქსაციის ლაბორატორიისა და გარეჯის კვლევის



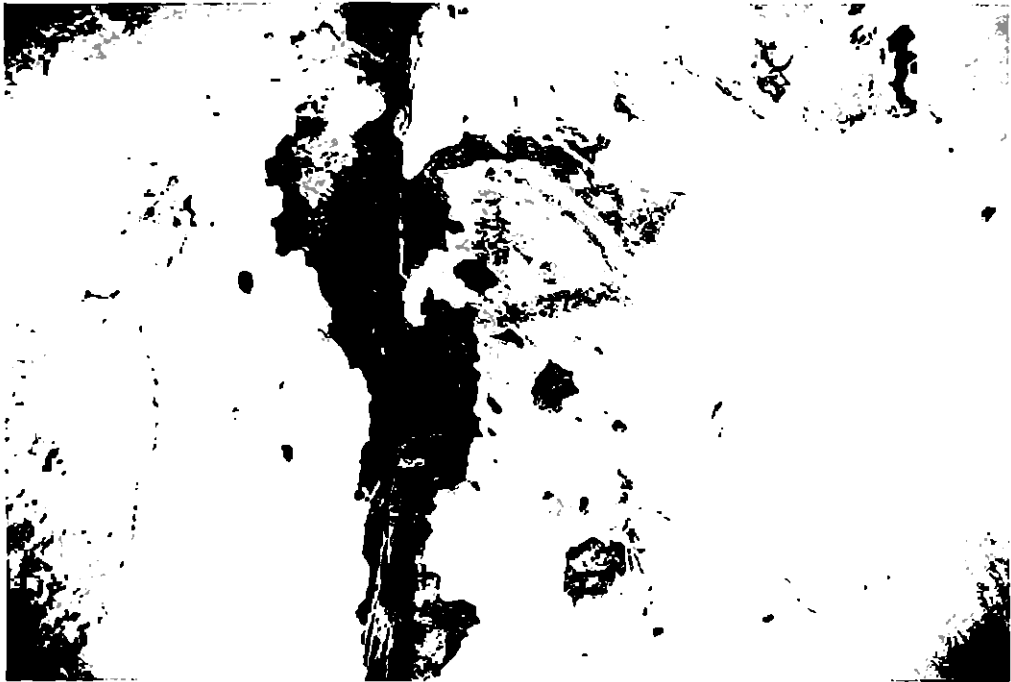
124. მცხეთის ჯვარი ინტერიორი

ცენტრის გაერთიანებულმა ექსპედიციამ.¹²² მოხატულობა სამონასტრო კომპლექსის ისტორიის ადრეულ ეტაპზე ჩანს შექმნილი და მისი შესრულების პერიოდი სავარაუდოდ მრავალმთის სამონასტრო ცხოვრების პირველი ეტაპით (არაუგვიანეს VIII საუკუნისა) ისაზღვრება (სურ. 125).¹²³

გამოქვაბული ეკლესიის ხაზგასმულად მაღალი პროპორციების მქონე საკურთხეველის კონქში გამოუსახავეთ დიდი ზომის. განსხვიოსნებული ჯვარი. რომელიც ოვალური ფორმის შვიდფერ მანდორლაშია მოქცეული (სურ. 126). ზედა ნაწილში მანდორლა შეტეხილია: როგორც ჩანს. ასეთივე მოხაზულობისა იყო მისი ქვედა კოდეც (ამჟამად წაზროცილია). თავად ჯვარი ყაყისფერია: შუაში უხის წრიული ფორმის დიდი ფირუზისფერი თვალი. მკაფიო მწვანე ფერის მსხვილი ქვის მოხაზულობა გაირჩევა მისი ზედა მკლავის დაბოლოებაზეც. ვერის ზედა მკლავს ასევე აქვს ფირფიტა ასომთავრული წარწერით: 71109 15 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000



125. გარეჯის მრავალბოა თეორი უღანოს გამოქვაბული კომპლექსი
ეკლესიის შემორჩენილი ნაწილის საერთო ხედი



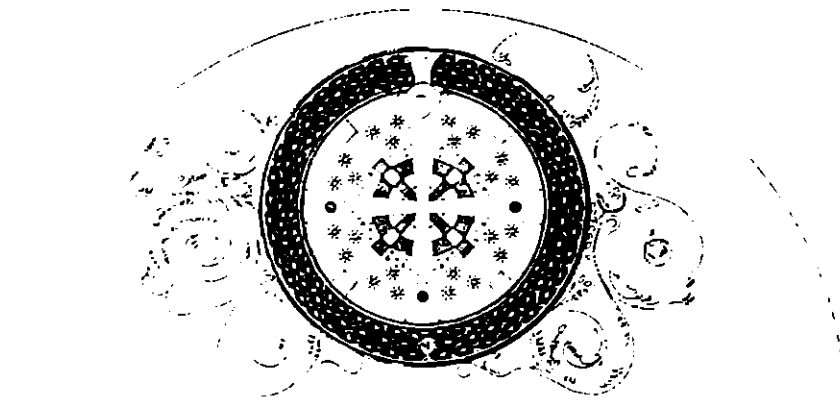
26 თეთრი უდაბნო. საკურთხელის კონქის მოხატულობა

წრის შიგნით სხივები თეთრი ფერის ოთხფურცელა ყევილის დარად არის გამოსახული. მანდორლის მარჯვენა მხარეს სულ შიდი ვარსკლავი გამოუსახავთ. მათი რიცხვი იგივე უნდა ყოფილიყო ცის მარცხენა სვემენტზეც.

მანდორლის ქვედა ნახევრის ორსავე მხარეს, მიწის ძალზე ფართო ფონზე (ამჟამად მას ღია ოქრის ფერი მიუღია) ტოტემგაშლილი, ნაყოფებიანი პალმის თითო ხე ყოფილა გამოსახული (შედარებით სრულად შემორჩა მხოლოდ მარჯვენა მთებანი: მისი ნახატი მიწის ფონზე თეთრი აღნაბეჭდის სახითღა მოჩანს).

კონქს ქვემოთ. კედლები ნიაღვრების მიერ ჩამოტანილი თეთრი ფერის ღვარნალექის თხელი ფენით იყო დაფარული: გაწმენდის შემდეგ აქ აღმოჩნდა მირკმის სამფიგურიანი, ოთხკუთხა მონარჩოებაში მოქცეული, კომპოზიცია (მარცხნივ წარმოდგენილია წმ. სვიმეონი ყრმა მაცხოვრით ხელში. მარჯვნივ – დედაღმრთისა).

თეთრი უდაბნოს გამოქვაბული ეკლესიის საკურთხელის კომპოზიციის თანავგარი გამოსახულებები აღმოსავლურ-ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების უძველეს, IV-VII სს. ძეგლებშია ცნობილი.⁷² გარუჯთან დაკავშირებით უთუოდ ნიშნული ჩანს ის გარემოება, რომ აღმოსავლეთის საქრისტიანოს სხვა კუთხეთა გვერდით აღნიშნული ტრადიცია განსაკუთრებით მკაფიოდ უნდა აღბეჭდილიყო და მყარად დამკვიდრებულიყო სირიულ ნიადაგზე, სადაც ჯერის რელიეფური ან ფერწერული (მოზაიკური) გამოსახულებით საკურთხელის კონქის გამშვენების არაერთი მაგალითი შეიძლება დასახელებულიყო (სურ. 127).⁷⁵ იმ დროისათვის ნათლის დიდებით მოსილი კონსოკური ჯერის სახე ქრისტიანული აღმოსავლეთის ეკლესიათა შემკულობაში არამარტო დიდი ხნის დამკვიდრებულია, არამედ გამორჩეული



127. რესაფა. მარ გამბრილოს მონასტერი.

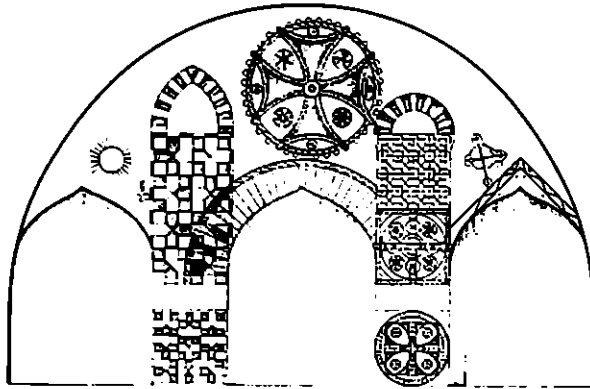
მთავარი ეკლესიის სახსრეთ-აღმოსავლეთი სამლოცველოს საკურთხელოს კონქის მოზაიკა. სქემა



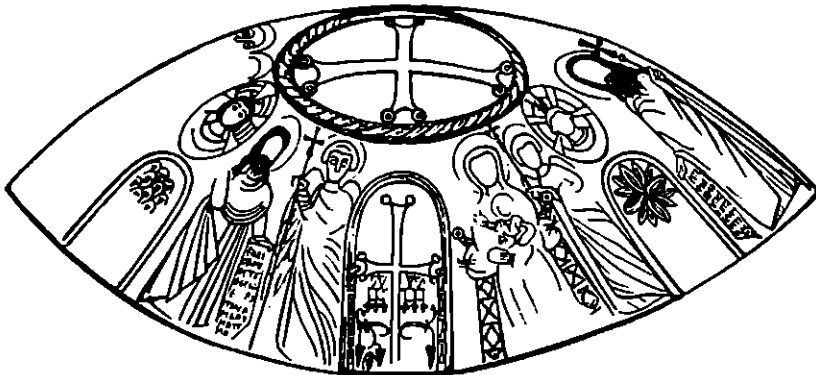
მნიშვნელობით აღბეჭდილიც: ნიშნული ჩანს ამ ადრეული ტრადიციის გაერცვლების ის ფართო არეალი, რომელიც დასახელებულთა გარდა კოპტური ეგვიპტის,³⁷⁶ სინას მთის (სურ. 128),³⁷⁷ კაპადოკიის (სურ. 130),³⁷⁸ ანატოლიისა³⁷⁹ და თრაკიის³⁸⁰ ძეგლებსაც აერთიანებს.

გამორჩეული სიმკვიდრითა და სიღრმით აღბეჭდილი დამოკიდებულება ჯვრის მიმართ, რომელიც ქვეყნის მოქცევის პირველი დღეებიდან მოყოლებული თავს იჩენს ჩვენში. რამდენადმე უჩვეულოდ წარმოაჩენდა მითითებული ტენდენციის ამსახველ სააფსიდო პროგრამათა მაგალითების არარსებობას ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში. ის ორიოდე მაგალითი, რომლებიც ამასთან დაკავშირებით შეიძლება ყოფილიყო დასახელებული, არათანაგვარია, ამასთან არც ერთი მათგანი იკონოგრაფიული სქემის თვალსაზრისით არ მიესადაგება საკონქო კომპოზიციის განხილულ სახესხვაობას. მართლაც, ატენის სიონის თავდაპირველ, ანიკონურ შემკულობაში (VII ს.) საკურთხელოს კონქში ჯვრის გამოსახულების არსებობა მარტოოდენ ივარაუდება,³⁸¹ ნოქალაქევის ორმოც მოწამეთა ეკლესიაში (VI ს.) ჯვრის ოთხი გამოსახულება საკურთხელოს

128. სინას მთა. წმ. ეკატერინეს მონასტერი. ვალანის ჩრდილოეთი ეკლესიის სამლოცველოს საკურთხელოს ანიკონური დეკორი



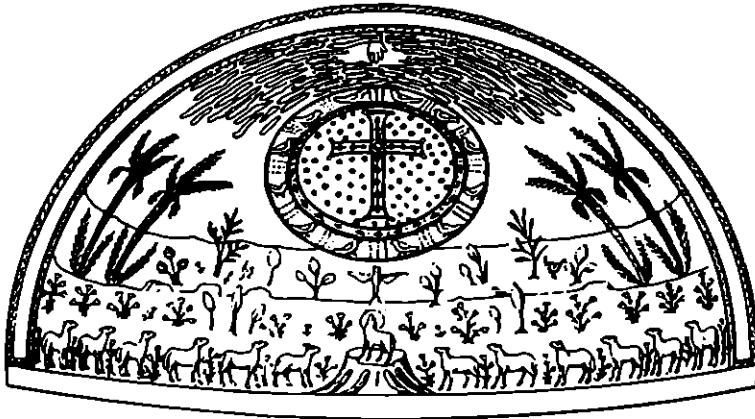
129. იკარია წმ. პეტრეს ეკლესია.
საკურთხეველის მოხატულობის სქემა



130. ჩაუენი წმ. სტეფანეს ეკლესია.
საკურთხეველის კონქის კომპოზიციის სქემა

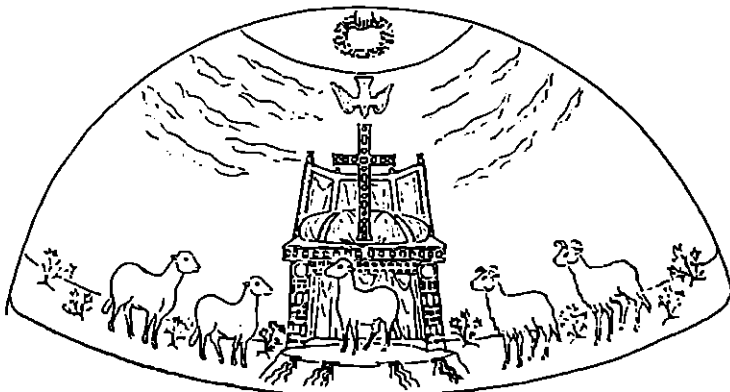
აფსიდის ქვედა მონაკვეთზეა განაწილებული,³⁸² გოსტიბეში (X ს.)³⁸³ კი ჯერის თითო გამოსასულება აფსიდის სამხრეთ და ჩრდილოეთ კიდეებზე გამოუსასაუთ. ამ მაგალითთა რიგს უნდა მიეთვალოს წილენის საკათედრო ტაძრის საკურთხეველის სატრიუმფო თაღის შუბლზე გამოქანდაკებული ჯვარიც, რომელიც ფოთლოვან გვირგვინშია მოქცეული.

ამ მხრივ თეთრი უდაბნოს ეკლესიის საკურთხეველის ფრესკის მნიშვნელობაზე მსჯელობისას ცხადი უნდა იყოს ისიც, რომ იგი ბევრად უფრო ფართო კონტექსტში შეიძლება უფრო განხილული. ჯერის ზედა მკლავზე არსებული ფირფიტა და მასზე შესრულებული წარწერა საგანგებო მინიშნებაა იმაზე, რომ ფრესკაზე გოლგოთის ჯვარია წარმოდგენილი სამოთხისეულ წიაღში. შესაბამისად, ცხადი ხდება, რომ მსგავსი რიგის კომპოზიციითაგან უკლებლივ ყველაში თუ არა, მათს გარკვეულ ნაწილში მაინც. პატიოსანი თვლებით მოოჭილი ჯვარი გოლგოთაზე აღმართულ ძელიცხოველს აღბეჭდავს და, შესაბამისად, მაცხოვრის ენებისა და სი-



131 ნოლა. საკონქო კომპოზიციის საგარეულო რეკონსტრუქცია ფ. კოპოლის მიხედვით

კედელზე ძღვევის უპირველესი იარაღის სამარადეამო კოსმიური ტრიუმფის იდეას განაცხადებს. რასაკვირველია, ვერ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობა, რომ თეთრი უდაბნოს შემთხვევაში კერძო, სხვათაგან გამორჩეულ გადაწყვეტასთანაც შეიძლება გვექონოდა საქმე მაგრამ ეს ასეც რომ იყოს (რაც ნაკლებ საგარეულოა), უდავოდ რჩება ის ფაქტი, რომ გარეულის მრავალმთის ერთ-ერთი ადრეული გამოქვაბული კომპლექსის ფრესკა ადრეკრისტიანულ მხატვრულ ტრადიციაში – მათ შორის სამონასტრო გარეშოში – მყარად დამკვიდრებულ-განვრცობილი საზოგადო ტენდენციის ამსახველი უნდა ყოფილიყო და ის სახითმეტყველებითი დატვირთვა, რომელიც მსგავსი რიგის პროგრამებში ზოგჯერ შეფარვით მიენიშნებოდა, აქ უშუალოდ და ხაზგასმით იქნა წარმოჩენილი. ამგვარი ვარაუდის მართებულობის განსამტკიცებლად მრავალი არგუმენტი შეიძლება დასახელებულიყო, თუმცა კი



132. ფუნდი. საკურთხევის კონქის კომპოზიციის საგარეულო რეკონსტრუქცია ი. ენკემანის მიხედვით

ყველაზე საგულისხმო ამ შემთხვევაში ის ძველებია. სადაც მანდორლაში მოქცეული გასხვიონებული ჯვარი სამოთხისეულ წიაღშია წარმოდგენილი და სხვადასხვა სიმბოლური სახეებით გარემოცული. მართალია, ნოლას (სურ. 131),³³⁵ ფუნდის (სურ. 132),³³⁵ თუ ზემოთ უკვე ნახსენები სან აპოლინარე ინ კლასეს (სურ. 133)³³⁶ მოზაიკების სახეთა და სიმბოლოთა სიმრავლეში შინაარსობრივ-სახითმეტყველებითი თვალსაზრისით სხვადასხვაგვარი მიმართებები იკვეთება. მაგრამ ძირითადი, რაც მათ აერთიანებს, ორი უმთავრესი თემის თანაარსებობაა: მათგან ერთი უფლის ვნებაზე მინიშნებს. მეორე კი მისი მომავალი მოვლინებისა და და საყოველთაო განკითხვის ხატოვან წინასწარუწყებად ჩნდება. შესაბამისად, ცხადიყოფა განუყოფელი მიმართება მაცხოვრის ორ მისიას შორის: იგი ერთდროულად წარმოგიდგება როგორც მსხვერპლი და როგორც მსაჯული. ყოველივე ამას კიდევ უფრო გამოკეთეს მინიშნება სამების წევრებზე, ქრისტეს და მარტვილთა ვნების საზგასმა, დასასრულ, უფლის საყდრისა და სამოთხისეული წიაღის წარმოჩენა. კ. იმის დაკვირვებით, დასახელებული საკონქო კომპოზიციების სამოთხისეულ გარემოში ესქატოლოგიური ასპექტით უნდა ასახულიყო იდეა ძლევისმოტანი ჯვრის ტრიუმფისა. ეს მოსაზრება თუნდაც იმ მხრივთა საყურადღებო, რომ იგი გულისხმობს ადრეკრისტიანულ ძველთა ერთ რიგში ესქატოლოგიური ასპექტის წინწამოწევის დროის განსაზღერის გარეშე, ე.ი. უფლის როგორც მსაჯულის საუკუნო კოსმოური ტრიუმფის საზგასმას.



133 რაენა. სან აპოლინარე ინ კლასეს საკურთხელის საერთო ხედი

...

თელოვანი და მისი შემოგარენი, ქსნის ხეობის ქვემო წელი საზოგადოდ, საუკუნეთა მანძილზე ქართლის ერთ-ერთ ყველაზე დაწინაურებულ რეგიონს წარმოადგენდა. ისტორიულ-გეოგრაფიული, არქეოლოგიური თუ სახელოვნებათმცოდნეო კვლევა-ძიების შედეგად მიკვლეული მრავალრიცხოვანი ძველები შიდა ქართლის ამ კუთხეში კულტურული ცხოვრების ინტენსივობასა და ხანგრძლივობაზე მეტყველებს (სურ. 134).

ხეობის მთისწინა ზოლი, მდ. ქსნის ორსავე მხარეს გადაჭიმული ნაყოფიერი, წარმტაცი სილაშხის დაბლობი, ქვეყნის სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწილად ჯერ კიდევ წინაქრისტიანულ ეპოქაში გვევლინება. ქართლის სამიწათმოქმედო ნაწილის ამ ცენტრალური რეგიონის დაწინაურებას, ხელსაყრელ პუნებრივ პირობებთან ერთად, მნიშვნელოვანწილად მისი მარჯვე მდ-

ბარეობაც უწყობდა ხელს. ეს კუთხე მჭიდროდ დასახლებული და ინტენსიურად ათვისებული ჩანს საუკუნეთა მანძილზე. ამიტომ, საესეზო ბუნებრივად აღმოჩენათა ის სიმრავლე, რომელსაც ბოლო ათწლეულთა მანძილზე ადგილი აქვს ამ რაიონში.

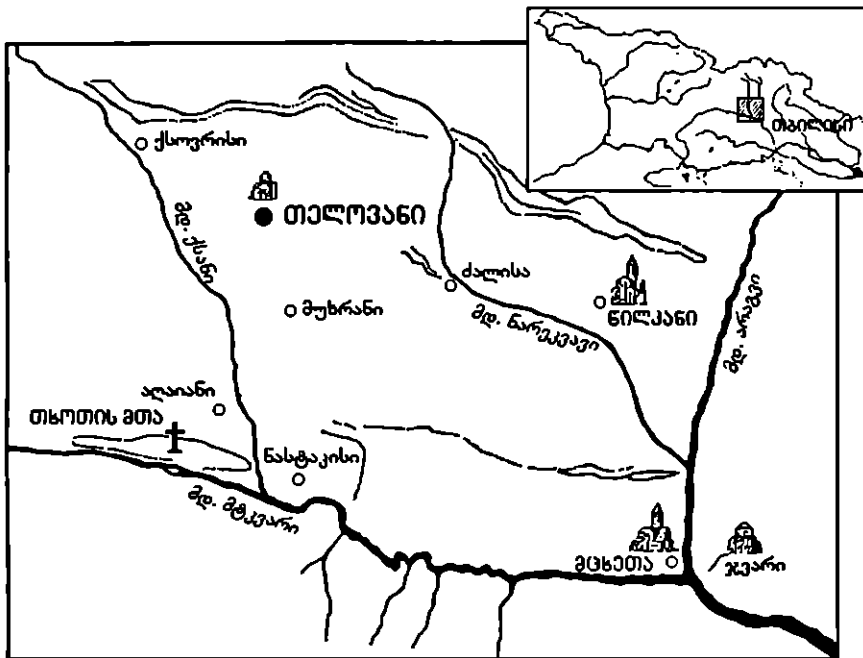
არქეოლოგიური მასალა მოწმობს, რომ ნასტაკის-სამუხრანოს რეგიონი, როგორც ქართლის მეფეთა უძველესი, ამასთან ძირითადი დომენი, ადრეანტიკური ხანიდან მოკიდებული კულტურულად საგრძობლად დაწინაურებული უნდა ყოფილიყო.³⁸⁷ რამდენადმე უფრო მოგვიანოდ, ადრეელისტიურ ხანაში, ქსნის ქვემო წელის მიმდებარე ტერიტორიაზე განვითარებული ჩანს საქალაქო ცხოვრება. ბოლო ათწლეულთა მანძილზე გათხრილი მნიშვნელოვანი ქალაქური ტიპის დასახლებები სამადლოზე,³⁸⁸ ნასტაკისში³⁸⁹ და იქ მიკვლეული მასალა დასახლებული რეგიონის არამარტო ურბანიზაციის მაღალი დონის, არამედ იმხანად გარე სამყაროსთან ქართლის გაცხოველებული კულტურული და ეკონომიკური ურთიერთობის მაჩვენებელი უნდა იყოს. ვითარება ამ მხრივ არ იცვლება გვიანანტიკურ პერიოდშიც – სწორედ ამაზე მეტყველებს ძალისას ნაქალაქარზე გამოვლენილი სწორუბოვარი ძეგლები,³⁹⁰ ხოლო მის გვერდით. აღიანის მიდამოებში, თხოთის მთის ჩრდილო კალთებზე, აგრეთვე ე.წ. „რიყანების ველზე“ მიკვლეული სამაროვანი და მისი სინქრონული დასახლება, რომელიც, სავარაუდოდ, ქალაქური ტიპისა უნდა ყოფილიყო.³⁹¹

ქართლის დასახლებული რეგიონის სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების მაღალი დონე უნდა გამხდარიყო უპირველესი მიზეზი იმისა, რომ ქვეყნის გაქრისტიანების პროცესში მან გადამწყვეტი როლი ითამაშა – მატანეთა ცნობით ხომ სწორედ აქ, თხოთის მთაზე აღიმართა ერთი იმ სამ ჯვართაგანი, რომლებიც ახლადმოქცეულ ქართლში ქრისტეს მოძღვრების ძლევამოსილების, მისი ტრიუმფის სიმბოლოდ იქცა.³⁹²

გარდატეხა. რომელიც ქვეყნის სოციალურ და კულტურულ ცხოვრებაში შეიტანა ქრისტიანობის დამკვიდრებამ, ქსნის ქვემო წელის შემოგარენშიც არსებითი უნდა ყოფილიყო, თუმცა ამ პროცესს, როგორც ჩანს, აღნიშნული კუთხის სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების ინტენსივობა არ შეუსუსტებია. პირიქით – წერილობითი წყაროების ჩვენებებთან ერთად, ბოლო ათწლეულების არქეოლოგიური მონაპოვარი და სახელოვნებათმცოდნეო გამოკვლევები იმაზე მეტყველებს, რომ ქართლის სამეფოს ეს ცენტრალური რაიონი იმთავითვე ქრისტიანული აღმშენებლობის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კერად იქცა. არსებობას განაგრძობენ ნასტაკისი და ძალისი, ამასთან როგორც ვარაუდობენ, მათგან პირველში საქალაქო ცხოვრება განსაკუთრებულ აღმავლობას IV-V საუკუნეებში უნდა აღწევდეს.³⁹³ ნასტაკისშივე იქნა გათხრილი ადრექრისტიანული ხანის ეკლესია – IV-V სს. სამნავიანი ბაზილიკა, რომელიც შემდგომ, VI-VIII საუკუნეებში, სამეკლესიანად გადაუკეთებიათ.³⁹⁴

ქრისტიანობის პირველი საუკუნეებიდანვე ამ კუთხის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს რელიგიურ ცენტრად იქცევა წილკანი, სადაც არსდება საეპისკოპოსო კათედრა და მიმდინარეობს საეკლესიო მშენებლობა. სწორედ აქვე იქნა მიკვლეული ქვათილებით ნაგები მიწისქვეშა აკლდამა ბერძნული წარწერებითურთ, აგრეთვე მცირე ზომის დარბაზული(?) ტიპის შეერილავსიდიანი ეკლესიის ნაშთი, რომლებსაც IV-V საუკუნეებით ათარიღებენ.³⁹⁵

ქრისტიანული საეკლესიო აღმშენებლობის ერთ-ერთ უმთავრეს ადგილად ქვეყნის მოქცევისთანავე უნდა გამხდარიყო თხოთის მთაზე წმინდა ჯვრის აღმართის ადგილი. ეს სრულიად ბუნებრივია: ზემოთ უკვე ითქვა, რომ ქართლის მოქცევის ისტორიის თანახმად, სწორედ აქ ხდება ის სასწაული, რომლის წყალობითაც



134. თელოვანისა და მისი შემოგარენის სიტუაციური რუკა

ქვეყნის იმეამინდელმა გამგებელმა, მირიანმა ირწმუნა უფლის ძალა და აღიარა ქრისტიანობა. თხოთის ანუ ნინოწმინდის ქედზე VII-VIII საუკუნეებში იგება ჯვრის-სახა გვემის მქონე კელესია, რომელიც ახლო სანუბშივე, IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე განაახლეს.³⁹⁶

ყოველივე შემოთქმულს თუ შევაჯამებთ, ცხადი გახდება დასახლებული რეგიონის ინტენსიური სამეურნეო და მხატვრული ცხოვრების უწყვეტობა საუკუნეთა მანძილზე. აღნიშნულ ტენდენციას თავისი სიცხოველე არ დაუკარგავს ქართული კულტურის ისტორიის იმ ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპზეც, გარდამაყალს რომ უწოდებენ. ქსნის სუბის თვალსაჩინო ძეგლები, რომელთა შექმნის პერიოდი სწორედ VIII-IX სს. ემთხვევა, დასახლებული პერიოდისათვის საკლესიო მშენებლობის საგრძნობი აღმავლობა, იმის მარჯვენა უნდა იყოს, რომ შემოქმედებითი ცხოვრება შიდა ქართლის ამ კუთხეში იმხანად ახალი, მძლავრი მუხტით განიმსჭვალა.³⁹⁷

ამ ფონზე, ცხადია, სრულიად ბუნებრივი ჩანს სუბის ქვემო წელის ცენტრში, ქართული ქრისტიანობის ერთ-ერთი უპირველესი სიწმინდის, თხოთის მასლობლად, თელოვანში, ცხოვრებისა და საღმრთო საქმიანობის აღორძინება (არქეოლოგიური დაზვერვების მიხედვით აქ დადასტურებული ნასახლარი IX-X საუკუნეებს განეკუთვნება).³⁹⁸ იგი დაუფუნა იმ მყარ შემოქმედებით ტრადიციას, რომელიც დასახლებულ კუთხეში საუკუნეთა მანძილზე ცოცხლობდა. სხვა წინამძღვრებთან ერთად, როგორც ჩანს, ქსეც უნდა ყოფილიყო ერთ-ერთი მიზეზი იმისა, რომ თელოვანის ჯვარავთბოვანში თვალნათლივ იქნა გაცხადებული უწყვეტობა მეძველდრობითობისა, რომელიც საქართველოში ქრისტიანობის დამკვიდრების ეპოქიდან იღებს სათავეს.

- * -

ამრიგად, თელონის ეკლესია და მისი საკურთხელოს მოხატულობის პროგრამა, ანგლოზთა და მოციქულთაგან განდიდებული, ქვეყნად მომავალი ხსნისა და საუკუნო სუფევისათვის ხორციელად მოვლინებული მაცხოვრის ზეგამიერი ტროუმფის ხატის გაქსადება-წარმოჩენისას, მკაფიოდ ასახავს პატიოსანი და ცხოველმყოფელი ჯერის თაყვანისცემასთან დაკავშირებულ უძველეს ლიტურგიკულ, იკონოგრაფიულ და მხატვრულ ტრადიციას.

ქართლის მოქცევისას სამ ჯვართაგან ერთ-ერთის, – თხოთის ჯვრის, – აღმართვის ადგილის სიახლოვეს (თხოთის მთისა წინ, ჭნის ქვემოწელზე გაშლილი ველის სიღრმეში), ფაქტობრივად მის პირისპირ მდგომი ეკლესიის სახელდება – ჯვარპატიოსანი, ისევე როგორც მისი დღესასწაული – ჯვარის გამოჩინების დღე-საქართველოში ქრისტიანობის დაფუძნების პროცესშივე ძალზე პოპულარულ იმ თემას პასუხობს, პატიოსანი და ძლევისმომტანი ჯვრის გადმოცემასთან რომ იყო დაკავშირებული. იღუა პატიოსანი და ცხოველმყოფელი ჯვრის სასწაულისა და მისი თაყვანისცემისა საგანგებოდ საზგასმული ჩანს ეკლესიის მამულებელთა მიერაც – ნაგებობის ხუროთმოძღვრული სახის შექმნისას მის გეგმას საფუძვლად სწორედ ჯვრის თემა დაედო, ხოლო გუმბათის თაღი ჯვრის რელიეფური გამოსახულებით იქნა შექმნილი.

ცხოველმყოფელი ჯვრის, როგორც ძლევისმომტანი ნიშის იღუა აღუბეჭდავს ეკლესიის შემამკობელ რელიეფურ კომპოზიციებსაც.

ამ მხრივ საგანგებო მნიშვნელობას იძენს თელონის ეკლესიის საკურთხელოს მოხატულობა: იგი უფლის დიდების არსით არის განმსჭვალული, ამასთან იერო-სალიძური ტრადიციებიდან მომდინარე იმ უძველეს იკონოგრაფიულ პროგრამებს უკავშირდება, რომელთაც სწორედ ჯვრის ხილვის შესახებ არსებული გადმოცემა და ძლევის ჯვრის თაყვანისცემის იღუა უდევთ საფუძვლად.

თელონის ეკლესიისა და მისი საკურთხელოს თავდაპირველი ფერწერული შემოქმედების შექმნის პერიოდი ქართული კულტურის ისტორიის ერთ-ერთი უმთავრესი ეტაპის საწყისებს ემთხვევა ქვეყნის გაერთიანებისათვის ბრძოლის, ეროვნული სულისკვეთების აღმავლობის პროცესში ქართველთა პოლიტიკური და კულტურული კავშირი საქრისტიანო აღმოსავლეთის სხედასხეა რეგიონთან, მით უფრო კი ბიზანტიასთან, ახალ, შედარებით უფრო ინტენსიურ სასიათს იძენს. იმავედროულად, ამ პროცესის ფარგლებში თავისთავად იწევს წინ ეროვნული შემოქმედების გამ-ძაფრებული განცდა, ასწლულებს წილში მკვიდრი ქრისტიანული ტრადიციების წარმოჩენის შინაგანი მოთხოვნილება. ეს უნდა გამხდარიყო ერთ-ერთი არსებითი მიზეზი იმისა, რომ დასახლებულ პერიოდში მაქსიმალურად იქნა წინამძღოელი ადგილობრივ წმინდანთა მნიშვნელობა. საერთოქრისტიანულ წმინდანთა ნათარგმნ და ლიტურგატურულად გადამუშავებულ ცხოვრებებთან ერთად არამარტო საქართ-ველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთ არსებულ ქართულ საეანეებში იქმნება ეროვნული პაგიოგრაფიული ნაწარმოებები. საქართველოს ეკლესია იმხანად ფარ-თოდ აწესებს დღესასწაულებს როგორც ადგილობრივი წმინდანების, ისე ეროვნული მასშტაბის სხედასხეა მოვლენის უკვდავსაყოფად. დასახლებულ პერიოდშივე უნდა შემუშავებულიყო ადგილობრივ წმინდანთა ეორტილოგიასთან დაკავშირებული ლი-ტურგიკულ-კალენდარული პრაქტიკაც.³⁹⁹

საქართველოს ეკლესიის დამოუკიდებლობის ისტორიული აუცილებლობის შემდ-

გომი დაფუძნებისათვის გამოიხსნა პროცესისაგან განსე არც იმპეინდელი სახვითი ხელოვნება მდგარა სწორედ IX-X საუკუნეების მანძილზე ყალიბდება საბოლოო სახით ადგილობრივი იკონოგრაფია საქართველოში. ძველი ქართული ისტატები აღნიშნული ხანიდან მოკიდებული ქმნიან ადგილობრივ წმინდანთა მთელ ვალერეს, მასთან ერთად კი ვრცელ ციკლებს ან ცალკეულ თემატურ კომპოზიციებს, რომლებიც საქართველოს ეკლესიის მიერ წმინდანებად შერაცხულ პირთა მოღვაწეობასა და სასწაულებს ასახავს.⁴⁰⁰

ყოველივე შემოთქმულთან დაკავშირებით უფუოდ გასათვალისწინებელია თელოვანის ეკლესიის და მისი მონატულობის შექმნის დრო – VIII საუკუნე, ეპოქა საქართველოში ეროვნული სულისკეთების მძლავრი აღმავლობის პროცესის დაწყებისა. ჯვარაჯობისათვის თავდაპირველ მონატულობაში გამჟღავნებული იდეა ძლევისმომტანი ჯვრის ტრიუმფისა უშუალოდ ეხმინება იმ ტენდენციას, რომელიც ეროვნული კულტურის თვითმყოფადობის ხაზგასამჟღად ქვეყნის გაქრისტიანებასთან დაკავშირებული მოვლენებისათვის ახალი სიციცხლის მინიჭებას გულისხმობდა.⁴⁰¹ მეტიც – თელოვანის ეკლესიის ფერწერული შემკულობის პროგრამაში მკაფიოდ აღიბჟდა სწორედ ის იდეა ძლევისმომტანი ჯვრის ტრიუმფისა, რომელიც საფუძვლად დაედო ქართლის მოქცევის ისტორიას ჯერ კიდევ ქვეყნის გაქრისტიანების პროცესში.⁴⁰²

ყოველივე ამასთან დაკავშირებით, ვფიქრობთ, შესაძლოა გამოითქვას ერთი ვარაუდიც: გამოირიცხული არ არის, რომ ქვეყნად ქრისტიანობის ოფიციალურად გამოცხადების ეპოქაში ან მის ახლო ხანებში ჯვარი აღეპართათ თელოვანშიც, მასლობლად თხოთის მთისა, ე.ი. იმ ადგილისა, რომელსაც ქართლის მოქცევის პროცესში უმნიშვნელოვანესი როლი მიენიჭა. შემდგომში იგი უნდა შეეცვალა პატოისანი და ძლევისმომტანი ჯვრის სახელზე აგებულ ეკლესიას, რომელშიც ჯვრის ტრიუმფის იდეამ შეძლებისდაგვარად სრული ასახვა ჰპოვა. ამგვარი ვარაუდი რომ გარკვეულ საფუძველს მოკლებული არ უნდა იყოს, ჩანს თუნდაც ადრეული ხანის ქართული საისტორიო მწერლობისა და ჰაგიოგრაფიის ძეგლთა მონაცემებით, რომელთა მიხედვითაც, მოქცევის დროიდან მოკიდებული, წმინდა მიწისა და საზოგადოდ საქრისტიანო აღმოსავლეთის კვალად, ქვეყანაში ფართოდ უნდა ყოფილიყო გაფრცელებული ტრადიცია ღია ცის ქვეშ მონუმენტური ჯვრების აღმართვისა. ამ ტრადიციის შედგეა ადრეული შუა საუკუნეების სტელეებისა და ჯვრების ჩვენამდე მოღწეული ვრცელი რიგი, სწორუპოვარი ადგილის მქონე ქართული კულტურის ისტორიისათვის თავისი მსატერული და ისტორიული მნიშვნელობით.⁴⁰³ ნიშნეულია, რომ ამ მასალაში დასტურდება შემთხვევები ჯვრის აღმართვისა მცხეთის ჯვრის სახელზე.⁴⁰⁴ შესაბამისად, არ გამოირიცხება მსგავსი პრაქტიკის არსებობა ქართლის მოქცევის ფაზინდელ ორ დანარჩენ ჯვართან დაკავშირებითაც. საფუძველს ამგვარი ვარაუდისათვის თუნდაც თელოვანის ეკლესიის ადგილმდებარეობა იძლევა: ზარაგადის მთის დამრეცი, ფართო და დაუნაწვერებული კალთის შუაში, მუხრანის ველის მიმდებარე სამხრეთ ფერდზე უკლად აღმართული, ღლის განმავლობაში მზით განათებული მომცრო გუმბათიანი ეკლესიის კეთილადნაგი სილოუტი ქსნის ქვემოწელის შემოგარენში მრავალი კუთხიდან იკითხება და ღიდად შთამბჟდავია. ასევე შეიძლება ყოფილიყო ხილული აქ აღმართული ღიდი ზომის ჯვარი, იგრევე ჯვარაჯობისანი, რომელიც თხოთის მთის უწმინდეს სალოცავთან ერთად ქვეყანაში ქრისტიანობის დამკოდრება-განვრცობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სამანდ აღიქმებოდა.

III

თელოვანის ეკლესიის მონასტრის პირველი ფენა და VIII-X სს. ქართული კედლის მხატვრობა

თელოვანის ჯვარპატიოსანის ფრესკების მხატვრული დონისა და სტილის დახასიათება ფაქტობრივად გულისხმობს წინარე მსჯელობის გაგრძელებას „გარდაშალა“ ხანის საქართველოს სულიერი ცხოვრებისათვის ნიშანდობლივი უმთავრესი ტენდენციების თაობაზე. ყოველივე ეს იმ მხრივაცაა საგულისხმო, რომ VIII-IX საუკუნეების მანძილზე ქართულ ხელოვნებაში მომხდარი ძვრების, სახელობრ, მხატვრულ ძიებათა ახალი გეზით მიმართული პროცესის კვლევისას მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა შორის თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული შემუშავება ერთ-ერთ საგულისხმო მაგალითად წარმოჩნდება – იგი ზომიერებისათვის ჩვენს ხელთ არსებული ის პირველწყაროა, რომელსაც მრავალმხრივ აღუბუნდავს ეპოქის მხატვრული მსოფლგანცდა მთელი თავისი სირთულითა და მრავლისმომცველობით. როგორც ჩანს, სწორედ ეს უნდა ყოფილიყო განმსაზღვრავი წინაპირობა იმ გარემოებისა, რომ ადრეული შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა შორის ჯვარპატიოსანის ფრესკებსაც გამორჩევით მიაქცევენ ყურადღებას.¹

ზემოთ ნაჩვენები იყო, რომ თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველის შემამკობელი კომპოზიცია საზოგადოდ ადრეული შუა საუკუნეების სააფსიდო დეკორისათვის ტრადიციული სქემის შესაბამისად არის აგებული (შდრ. სურ. 9, ტაბ. VI). ამ მხრივ აქ წინამორბედ ეპოქათა არამარტო იკონოგრაფიული, არამედ მხატვრული ტრადიციებიც იქნა გათვალისწინებული. მართლაც, ორ რეგისტრად გამიჯნული თეოფანიური კომპოზიცია – კონქში წარმოდგენილი სამფიგურიანი ჯგუფით, მის ქვემოთ კი ვერტიკალურ ფიგურათა მწყრივით – საკურთხეველის მოხატულობისათვის ჩვეულ ხატად, არსებული წყაროებისა და მასალების თანახმად, ჯერ კიდევ წმინდა მიწის სალოცავთა შემუშავებაში უნდა ყოფილიყო დამკვიდრებული.² თელოვანში, ისევე სხვა თანადროულ ქართულ მოხატულობებში, კომპოზიციური აღნაგობის ეს პრინციპი, ცხადია, გარკვეული იკონოგრაფიული სახესხვაობის ფარგლებში, ფაქტობრივად უცვლელად იქნა შენარჩუნებული (ამას ხელს უწყობდა საკურთხეველის არქიტექტურული ფორმებიც: სადა, თითქმის დაუნაწევრებელი აფსიდის ფარგლებში ფერმწერმა შეძლებისდაგვარად მარტივ კომპოზიციურ სქემას მიმართა). თუმცაღა, ამ უცვლელობის პირობებში, ჯვარპატიოსანის საკურთხეველის

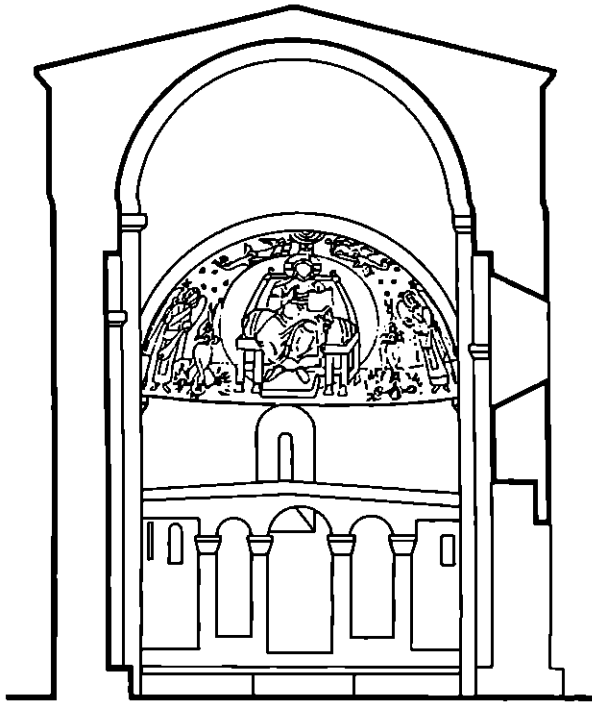
მშატერობა მაინც იმდენად მკაფიოდ არის აღბეჭდილი თავისი ეპოქისეული ნიშნებით, რომ მრავალასწლოვანი ტრადიციული კომპოზიციური ხერხი ამ შემთხვევაში ფაქტობრივად იმ ზოგად ქარგად იქცევა, რომლის საფუძველზეც, ან უკეთ – რომლის შენარჩუნებითა და გათვალისწინებითაც – ფაქტობრივად ახლებური, წინარე ეპოქათა ქმნილებებისაგან მრავალმხრივ განსხვავებული ერთი ხდება მეტყველება.

თელოვანის ვეპარატიოსანის, როგორც ეპოქისეული ნიშნებით აღბეჭდილი ერთიანი მშატერული კონცეპციის განმაცხადებელი მოვლენის რაობაზე მსჯელობა თავისთავად უკაემორდება იმ ცვლილებებს, რომლებიც კელესის ფერწერული დეკორის სისტემის თანდათანობითი ჩამოყალიბების პროცესში თავს იჩენდა ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში. ეს სურათი ქრისტიანული აღმოსავლეთის ყველა კუთხეში, ერთი შეხედვით, თანაგვარი გეზით წარიმართებოდა. მიუხედავად ამისა, სამართლმადიდებლის თითოეულ რეგიონს მაინც გამოარჩევს ცალკეულ თავისებურებათა რიგი. გამონაკლისი ამ მხრივ არ ყოფილა საქართველოც, სადაც, ბიზანტიისაგან განსხვავებით, მასალის ბევრად უკეთესი შემონახულობა სურათს გაცილებით უფრო ნათლად წარმოაჩენს.

სასგასმული ლაკონიურობა და ტექტონიკურობა, რომლითაც მონუმენტური ფერწერის უძველეს, VI-VII საუკუნეების ძეგლთა (მცხეთის ჯვრის მცირე კლესია,³ წრომი⁴) მოხატულობის სისტემა გამოირჩევა, როგორც მიუთითებენ, ბევ-



135. გარჯის მრავლობა წამებულის მონასტერი
მცირე დარბაზული კლესია კომპლექსის აღმოსავლეთ ნაწილში
საქართველოს მოხატულობა



136. ჩეპიანი მცხეთის კლესია
ქრული აღმოსავლეთი

რად უნდა ყოფილიყო განაპირობებული თავად ეკლესიის ინტერიერის სუროთ-მოდერული გადაწყვეტის თავისებურებებით. მართლაც, გრაფიკულად, ერთ-ერთი საღებავით მონიშნული, ზოგჯერ კი მოზაიკური ან ფრესკული კომპოზიციის სახით წარმოდგენილი ფერწერული სამკაული ორგანული ნაწილია თავისი თავშეკეპებულობითა და, იმედროულად, გამორჩეული მთლიანობით აღბეჭდილი საერთო მხატვრული სახისა, რომელსაც ქვის პურანგის უზადო წყობა ქმნის. სწორედ ამ მთლიანობის წყალობით არის, რომ თვალს თითქოსდა უჩვეულოდ არ ხედება ერთი გარემოება – ფერწერა მარტოოდენ საკურთხევის ფარგლებშია მოქცეული (ძირითადად იგი კონქს მოიცავს), მაშინ როცა ინტერიერის სხვა მონაკვეთები ნაღესობითაც კი არ იფარება. ქვის კვადრების რიგთა მონაცვლეობის თანაბარზომიერ რიგზე აგებული ნასატი თავდაც იტვირთავს დეკორაციული სამკაულის როლს, ამასთანავე, ერთიანად გარემოცავს ტაძრის საკურთხეველში განფენილ გამოსახულებებს და არსებითად განაპირობებს კიდევ დეკორის სისტემის მთლიანობას.

აღნიშნული ტენდენცია არსებობას განაგრძობს მომდევნო პერიოდის, VIII-IX საუკუნეების ფერწერაშიც. ამ ეპოქის ძველთა ერთ ნაწილში მონატულობა კვლავინდებურად საკურთხევის ფარგლებში რჩება, ამასთან, ზოგჯერ დეკორი იფარგლება მარტოოდენ საკონქო კომპოზიციით (წამებული (სურ. 135),⁵ ჩეპიანი (სურ. 136),⁶ ფსტრერი⁷ – სამივე X საუკუნისა), მაშინ, როცა სხვა შემთხვევებში მხატვრობა საკურთხევის აფსიდის უმეტეს ნაწილს ფარავს (ნესგუნი – IX-X სს.⁸). სააფსიდო კომპოზიციისათვის არჩეულია ერთი და იგივე თემა; ესაა უფლის გაცხადების ის სატი, რომელიც აღმოსავლეთის საქრისტიანოს ძველ იკონოგრაფიულ ტრადიციას ეფუძნება.

დასახელებულ პერიოდშივე შეინიშნება გარკვეული ძვრები ფერწერული შემკულობის სისტემის შემდგომი გართულებისაკენ – ეკლესიის ინტერიერის ცალკეულ (ჩვეულებრივ შესასვლელის მოპირდაპირე, ე.ი. ეკლესიად მისულისათვის ყველაზე უკეთ აღსაქმელ) მონაკვეთზე თანდათანობით ჩნდება ხატის ტიპის ოთხმხრივ მონარჩობეული გამოსახულებები, როგორც სიუჟეტური კომპოზიციები, ისე წმინდანთა და ქტიტორთა ცალკეული ფიგურები. მიუხედავად ამისა, კომპოზიციური კავშირი ეკლესიის ინტერიერის ცალკეულ მონაკვეთზე წარმოდგენილ გამოსახულებებს შორის, ისევე როგორც მათი მითანადება ნაგებობის სუროთმოდერულ ფორმებთან, ჯერ კიდევ არ არის ჩამოყალიბებული. ამ მხრივ გარკვეულწილად იზრდება

როლი ორნამენტისა, რომელიც ინტერიერში დეკორის ორგანიზებას უწყობს ხელს (საბერეების კომპლექსის №5 და №6 ეკლესიები,⁹ წმ. დოდოს მონასტრის მცირე გუმბათიანი ეკლესია (ტაბ. XI)¹⁰ – ყველა IX საუკუნისა).

X საუკუნიდან მოკიდებული, მოხატულობის აგების პრინციპი საქართველოში თანდათანობით ცვლილებებს განიცდის: ინტერიერის ცალკეულ მონაკვეთებზე წარმოდგენილი კომპოზიციები უკვე ერთიანად ეწერება არქიტექტურაში. ფრესკებით იპოება გუმბათიც, რომელიც გარკვეულად აგვირგინებს ფერწერულ დეკორს. იზრდება ორნამენტის როლი მოხატულობის სისტემის მოწესრიგებაში. მაგალითად, საბერეების კომპლექსის №7 და №8 ეკლესიებში ვლინდება უკვე რამდენადღე განსხვავებული მხატვრული პრინციპი ფერწერული დეკორის სისტემის აგებისა – საკურთხეველის აფსიდებში ფერწერა კვლავინდებურად ორ რეგისტრადაა გამოჯნული (თოფანიური კომპოზიცია აქ ფაქტობრივად უცვლელი რჩება), ჩრდილოეთ მკლავში წარმოდგენილი კომპოზიციები კი უკვე კედლის მთელს ზედაპირს ფარავს, და ამდენად, აღარ არის გამოყოფილი „ფერწერული ხატის“ სახით.“ განსაკუთრებით ნიშანდობლივი ამ შემთხვევაში ორნამენტული ზოლებია: ისინი არამარტო თავისი სიუხვითა და მრავალსახონებით იპყრობს ყურადღებას, არამედ ეკლესიის ინტერიერის სუროთმომღვრულ-პლასტიკურ დანაწევრებასთან სრული შესაბამისობითაც – სწორედ მათი საშუალებით ხდება ფერწერული დეკორის მკაფიო დანაწილება და მისი არქიტექტონიკურობის ხაზგასმა-წარმოჩენა (სახელდობრ, სხვადასხვა სახის მოტივები შემოსდევს საკურთხეველისა და ჩრდილოეთი მკლავის სატრიუმფო თაღთა გარე და შიდა პირებს №7 ეკლესიაში; ორნამენტითაა გაფორმებული კედლის მონაკვეთები თაღებსა და გუმბათის სფეროს შორის; იქვე, მარმარილოს იმიტაცია ამკობს მკლავთაშორის კუთხეებში ჩართულ ნახევარსვეტებს, აგრეთვე მონაკვეთს საკურთხეველსა და ჩრდილოეთ მკლავს შორის;¹¹ ამგვარი გადაწყვეტით, ეკლესიის მოხატული მონაკვეთები ერთიან ორნამენტულ „მოჩარჩობაში“ ექცევა, ამასთან ფერწერული დეკორის არქიტექტონიკა კიდევ უფრო თვალსაჩინო ხდება) (სურ. 137). რაც მთავარია, ამ ეტაპზე ფერწერულ სისტემაში ერთეობა გუმბათიც; რელიეფური ჯვარი, რომელიც გარკვეუ-



137. გარეჯის მრავალბოა საბერეების გამოქვაბული კომპლექსი. №7 ეკლესიის მოხატულობა გუმბათის ხედი

ლად თავს უყრის და აგვირგვინებს დეკორის ცალკეულ ნაწილებს, ფერით იმკობა (№7 ეკლესია), და ვარსკვლავებიანი ცის ფონზე საკონქო კომპოზიციის დარად წარმოდგენილი (№8 ეკლესია), ხოლო რთული პროფილის მქონე ტრომპებს საზოგადოებრივი დეკორი ფარავს. ეს სიახლე, ცხადია, გარკვეული ძვრების მომასწავებელი უნდა ყოფილიყო ფერწერული დეკორის სისტემის სრულქმნის გზაზე, რადგან ჯერ კიდევ არასრულ მოხატულობაში აღბეჭდილი ტენდენცია მის ცალკეულ ნაწილთა ორგანიზაციის დაკავშირებისა და, მის კვალად, გაერთიანება-გამთლიანებისა, ისევე როგორც ინტერიერის არქიტექტურულ ფორმებთან მისი მისადაგებისა, დეკორის ჩამოყალიბების ასხალ, წინარესაგან საგრძობლად წინწასულ ეტაპს მონიშნავდა.

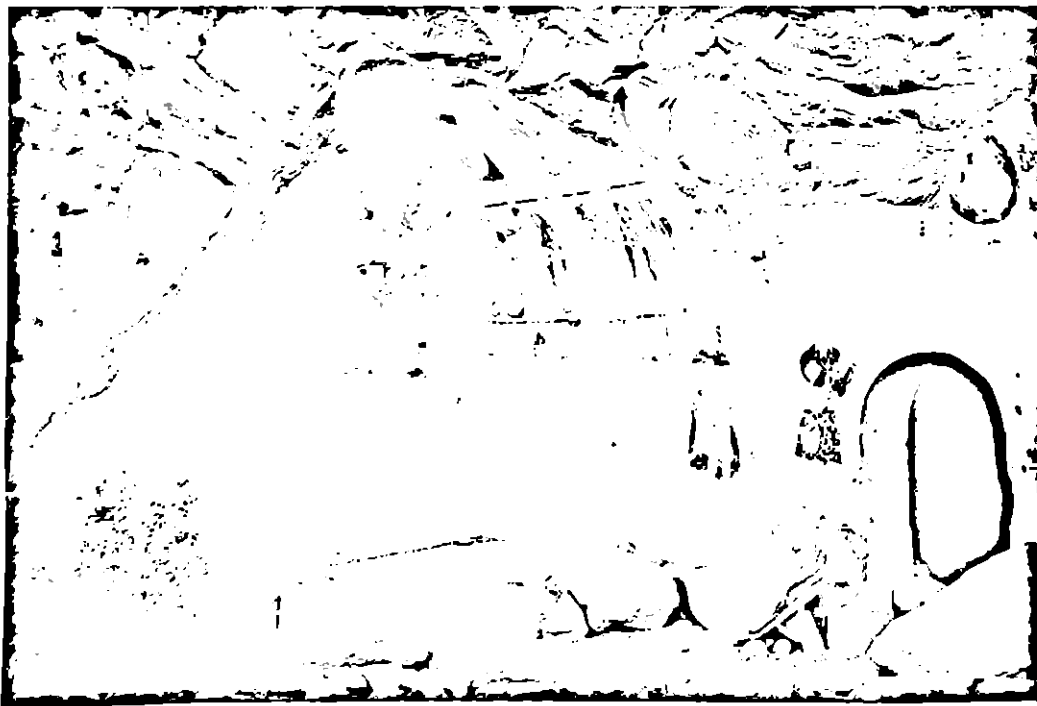
ფერწერული დეკორის სისტემაზე მსჯელობისას საგულისხმო სურათი იკვეთება იმპაზინდელ ანიკონურ მოხატულობებთან დაკავშირებითაც. ამ რიგის ძველთა გადასინჯვისას ცხადი ხდება, რომ მათს უმეტესობაში მხატვრობა ინტერიერის მარტოოდენ ნაწილს ამკობს და, ამდენად, მათთან დაკავშირებით არასრული (ან შეკვეცილი) სისტემის შესახებ გვისდება მსჯელობა. თვალმისაცემია სახესხვაობათა სიმრავლეც — დუმეილას ეკლესიაში (VIII ს.) გრაფიკული დეკორით მხოლოდ საკურთხეველის კონქი იქნა გამოყოფილი;³ შუამთაში (VII ს.)⁴ ტეტრაკონქის ოთხივე, ხოლო ურაველში (X ს.)⁵ ტრიკონქის სამივე აფსიდის კონქი შეუმკობთ ანიკონური მოხატულობით; ზემო კრიხის ეკლესიაში (X ს. მიწურული)⁶ ამგვარი ხერხით, როგორც ჩანს, მარტოოდენ საკურთხეველის აფსიდის მიმდებარე პილასტრები იყო გაფორმებული, ხოლო გოსტიბეში (X ს.)⁷ — საკურთხეველის ქვედა მონაკვეთი.

ანიკონური დეკორი ქართულ ძველთა ერთ ნაწილში ტაძრის ინტერიერს ფაქტობრივად ერთიანად მოიცავს და, ამდენად, სრულ სისტემას ქმნის. ამთავითვე უნდა აღინიშნოს, რომ დეკორთა ეს რიგი არაერთგვაროვანია — ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ეკლესიის ფერწერული შემკულობის სისტემა სავსებით ორიგინალური, სხვათაგან მკაფიოდ გამოჩნეული გადაწყვეტით ხასიათდება. ასე მაგალითად, როგორც ზემოთ უკვე აღინიშნა, ატენის სიონში (VII ს.)⁸ მას ქმნის გუმბათის სფეროს წითლად შეფერილი უზარმაზარი რელიეფური ჯვარი, ტრომპების შიდა პირზე სხივებად გაშლილი წითელი ზოლები, იმავე ფერის მოზრდილი სწორკუთხედებით შექმნილი ჭადრაკული ნახატი, კარ-სარკმელთა თავანების შემკულობა გრაფიკულად დატანილი წყობის იმიტაციის სახით, დასასრულ, აყვავებული ჯვრის ფერწერული თორმეტი გამოსახულება ტეტრაკონქის აფსიდათა პირებზე, აგრეთვე კუთხის სათავსების შესასვლელთა ზემოთ (მდრ. სურ. 7). ანიკონურ დეკორს თანდათანობით ემატებოდა სხვადასხვა ფერის (ყვითელი, შავი ან წითელი) საღებავით დატანილი, მხატვრულად გაფორმებული წარწერები. მათი ნაწილი წმინდა წერილიდან ამორიდებულ ტექსტებს წარმოადგენს, უმეტესობა კი ისტორიული ხასიათისაა;⁹ ყანჩეთის კაბენში (VIII ს.) ანიკონური დეკორის ნაშთები ბოლო ხანებამდე (დანგრევამდე) ძირითადად გუმბათში იყო შემორჩენილი: რელიეფური ჯვრის ქვემოთ, სარკმელთაშორის არეებზე, წითელი და შავი ფერით შესრულებული ვარდულები გაიჩნეოდა, ხოლო ტრომპების ზედა რკალებს იმავე ფერითა ზოლების მონაცვლეობით შექმნილი „წარბი“ გადასდევდა; ანიკონური დეკორის ნაწილად იყო ჩაფიქრებული არქიტექტურულ-რელიეფური დეტალების (ბურთულეების, ღარების, წახნაგების და ა.შ.) წითლად შეფერვის ხერხიც; ამგვარი სახის ფორმები ტაძრის თავდაპირველ ნაწილებს ამჟამადც მრავლად შემორჩა.¹⁰ ერწოს სიონში (VIII ს.)¹¹

ბათქაშის ზედაპირზე გრაფიკულად ჩაფხაწნილ, თარაზულ და შვეულ, ურთიერთგადმკვეთ საზთა რიგებით შექმნილი, არასწორი და არათანაბარი სწორკუთხედების ბაღე ერთიანად ფარავდა ბაზილიკის საკურთხეელისა და ნავეების კედლებს (სურ. 73): არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიაში (864 წ.),²² ტაძრის დარბაზის კედლები წითელი და თეთრი (ოდნაე მოყვითალო) ფერის სწორკუთხა ლაქების მონაცვლეობითაა გაფორმებული. წითლითაა აქცენტირებული კონსტრუქციული ნაწილების, სახელობრ. გუმბათქვეშა ბურჯების ცალკეული ეტალები (სვეტთა წახნაგები, კაპიტულუბი. დამატებითი ლილვები და ა.შ.). ბენისის წმ. გიორგის ეკლესიის (IX ს.)²³ მქისედ გალესილ კედლებზე სხვადასხვა ზომისა და ფორმის ქეების ზედაპირი წითელი ფერთაა დაფარული, კარის ტიმპანს კი იმავე ფერის სხივები ამკობს.

ნათელი უნდა იყოს. რომ სურათი ამ შემთხვევაში არ არის თანამიმდევრული – ხატოვანი ფერწერული ანსამბლებისაგან განსხვავებით, ანიკონურ მობატულობებში არასრული ან სრული დეკორის სისტემის მაგალითები შეიძლება დადასტურებულ იქნას როგორც ადრეულ ეტაპზე, ისე მოგვიანოდაც. აღნიშნული მოვლენა ვერ ჩაითვლება უჩვეულოდ, რადგან გასათვალისწინებელია, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს დეკორის იმ არაორდინარულ სახესთან, სადაც იმთავითვე იგულისხმებოდა ცალკეულ მოტივთა თუ სიმბოლურ სახეთა ერთიანობით შექმნილი დეკორის სისადავე და ლაკონიურობა როგორც შედგენილობის, ისე სისტემის თვალსაზრისით.

X-XI სს. მიჯნის ზოგიერთი მობატულობა საქართველოში ფერწერული დე-



138. ვარეჯის მრავლობა. უდაბნოს მონასტერი. მთავარი ეკლესიის მობატულობა. ხედი ჩრდილო-დასავლეთით

კორის სრული სისტემის ნიშნითა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ, რადგან მხატვრობა აქ უკვე ეკლესიის მთელ ინტერიერს ფარავს. მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია ამ ეპოქის ძეგლებში ძირითადად იკონოგრაფიულ თემათა შერჩევისას იჩენს თავს: სააფსიდო კომპოზიციად კვლავ რჩება უფლის გაცხადების ხატი, სახელდობრ, ქრისტე დიდებითა, განსაკუთრებით სშირად კი ესაა ვედრება საუფლო ციკლის რამდენიმე დიდი ზომის სცენა, რომლებიც დარბაზის კედელ-კამარაზეა განაწილებული, ერთიან თეოფანიურ იდეას განუმსჭვალავს. მოხატულობის ანსამბლის საერთო სისტემაში კვლავინდებურად ჩართულია წმინდანთა (უპირატესად აშხდრებულ ან ფეხზე მდგომ წმ. მეომართა) განცალკევებული ფიგურებიც. საგულისხმოა, რომ დასახლებული პერიოდის მოხატულობათა ნაწილში (ადიმის ჯგრაფი,²⁴ კობინის ლამარია,²⁵ აცის თარინგზული,²⁶ იფხის ჯგრაფი²⁷) ჯერ კიდევ სრულად არ არის დაცული პროგრამის შემადგენელ სახეთა იერარქიული ურთიერთდაქვემდებარების პრინციპი, მაშინ როცა ზოგიერთი მოხატულობა (სვიფის ჯგრაფი,²⁸ ლაღამის ქვედა ეკლესია (სურ. 162),²⁹ უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესია (სურ. 138)³⁰) ამ მხრივ საესებით ჩამოყალიბებულ სურათს წარმოაჩენს.

აქვე ბუნებრივად დაისმის კითხვა, თუ რას უნდა განეპირობებინა საქართველოში ეკლესიის მოხატულობის სისტემის უწყვეტი და თანდათანობითი სრულქმნა. როგორც ჩანს, ამ მხრივ გადამწყვეტი როლი ითამაშა გამოსახულებათა თავყანისცემის ტრადიციის იმ სიმყარემ, რომელიც მთელი ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე იჩენს ჩვენში თავს. იკონოგრაფიული ტრადიციის უწყვეტობა, მისი თანდათანობითი სახეცვლა და სრულქმნა, ისევე როგორც ეკლესიის ფერწერული დეკორის თანდათანობითი ჩამოყალიბების პროცესი, შესაძლებელი იყო მხოლოდ ხატთაყვანისმცემლური გეზის შენარჩუნების პირობებში. ის გარემოება, რომ საქართველო იკონოკლასტური მწვალელობისაგან განზე დარჩა (რაც, როგორც უკვე აღინიშნა, კარგად ჩანს საისტორიო წყაროებში დაცული ცნობების, ორიგინალური თუ ნათარგმნი ლიტურატურის მიხედვით, ისევე როგორც სახვითი ხელოვნების ძეგლთა ჩვენამდე მოღწეული ვრცელი რიგით), გადამწყვეტი აღმოჩნდა ქვეყანაში სახვითი ტრადიციების შენარჩუნება-განვითარების თვალსაზრისით. კარგადაა ცნობილი, თუ რაგვარი ისტორიული გზა განუსაზღვრა თითქმის საუკუნუნახვერის მანძილზე მდინარე იკონოკლასტურმა მწვალელობამ ბიზანტიური სამყაროს დიდ ნაწილში სახვითი ხელოვნების განვითარებას: იმხანად არამართო აიკრძალა წმინდა გამოსახულებათა შექმნა, არამედ თითქმის მთლიანად განადგურდა ის უზარმაზარი მემკვიდრეობა, რომელიც მრავალი ასწლეულის მანძილზე იქმნებოდა სამართლმადიდებლოს სხვადასხვა კუთხეში. ამიტომაც იყო, რომ ხატმებრძოლეთა ქრისტიანული სახვითობის განვითარების პროცესში იქცა გარკვეულ წყალგამყოფად, იმ მკაფიო მიჯნად, რომლის შემდგომაც ბევრი რამის აღდგენა შეუძლებელი შეიქნა, ხოლო ტრადიციული გეზისადმი მიბრუნებას და მისი შესაბამისი ფორმათგანცდის ძიებას ხანგრძლივი დრო დასჭირდა.³¹ იმ ეპოქის საქართველოში საპირისპირო სურათი ისახება, – სახვითი ტრადიციების უწყვეტობას ჩვენში ხელს უწყობდა ის ხანგასმულად ხატთაყვანისმცემლური ტენდენცია, რომელსაც ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებაში თვალის გაღებება მთელი ადრეული ეპოქის მანძილზე, მათ შორის განსაკუთრებით მკაფიოდ – VIII-X საუკუნეებში.³² არც ის არის შემთხვევითი, რომ ძველი იკონოგრაფიული თემებისადმი ერთგულების ტენდენცია საქართველოში თავს იჩენს საკუთხეულისა და გუმბათის მოხატულობებში, ანუ ეკლესიის იმ ნაწილებში, რომლებიც დეკორის

არასრული სისტემის არსებობის პირობებში, ფერწერით ფაქტობრივად მუდამ იყო აქცენტირებული.

საქართველოში სატოპოგრაფიის გეზის, განსაკუთრებით კი მისთვის დამახასიათებელი თვისებურებების შესახებ ჩვენში ცოტა თუ რამ თქმულა.³³ ამ მხრივ ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი. ძირითადი, რაც წინდაწინ შეიძლება ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ მოხატულობებთან დაკავშირებით აღნიშნულიყო, ჩვენში წმინდა გამოსახულებათა მიმართ დამოკიდებულების ადრევე გამჟღავნებული და საქრისტიანოს სხვა ეუთხეთაგან რამდენადმე განსხვავებული დამოკიდებულებაა. მართლაც, საისტორიო წყაროებისა და სახვითი ხელოვნების ძეგლთა მონაცემები იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ საქართველოში სატოპოგრაფიის გეზის მუდმივობისა და სიმყარის პირობებში მას არასდროს მოუღია უაღრესობის ელფერი. აქ ხომ ვერც ხატთა დიდ სიმრავლეს შევამჩნევთ (ამასთან არამართო ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე, არამედ მოგვიანოდაც) და ვერც იმ საგანგებო მიმართებასა თუ ქედდადრეკას, რომელიც ბიზანტიურსა და სლავურ სამყაროში ასე თვალშისაცემია. ამ და სხვა მოვლენათა წინაპირობების ერთიანობა უაღრესად მრავლისდამტყვევლია, ამასთან ნათლად მიმანიშნებელი საზოგადოსა და ძირითადად, სახელდობრ, საქართველოში წმინდა ხატებათადმი უცვალებელ მიმართებაზე. რაც სახვითი ტრადიციის გვერდით სულიერი შემოქმედების სხვა მრავალ სფეროშიც აღსახა.

ბიზანტიაში ტაძრის მოხატულობის X საუკუნისათვის ჩამოყალიბებული ერთიანი სისტემის ჩვენში რამდენადმე მოგვიანოდ შეთვისება-დამკვიდრებას სამეცნიერო ლიტერატურაში მართებულად უკავშირებენ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ეწ. „გარდამავალი ხანის“ მიწურულისათვის მომხდარ ძვრებს, რომელთაც ახალი, ადრეულისაგან არსებითად განსხვავებული, სტილის დამკვიდრება მოჰყვა. ამ სტილის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი – შინაგანი სწრაფვა გამთლიანებული, განუწვალაველი სივრცის ჩამოყალიბებისადმი ტაძრის ცალკეულ ფორმათა დაქვემდებარებისაგან – თავისთავად გულისხმობდა ფერწერული დეკორით ინტერიერის ერთიანად შემკობას. ყოველივე ამასთან ერთად, არსებითი მნიშვნელობისა უნდა ყოფილიყო ისიც, რომ დასახელებულ ეტაპზე ადგილი ჰქონდა გარკვეულ თანხედრასაც; სახელდობრ, ხატმებრძოლების შემდგომი ეპოქის ბიზანტიაში ეკლესიის მოხატულობის სისტემის დამკვიდრების პროცესი დაემთხვა საქართველოში ამ სისტემის თანდათანობითი ჩამოყალიბება-სრულქმნის დამასრულებელ საფეხურს.

მოხატულობის სისტემის ჩამოყალიბების პროცესი, რომელსაც საქართველოში თვალსაჩინოება VI საუკუნიდან მოკიდებული ვიდრე X საუკუნის ჩათვლით, ქვეყანაში მონუმენტური ფერწერის განვითარების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენდა. თვალსაჩინოა თანდათანობითი და, რაც მთავარია, თანამიმდევრული ხასიათი ამ შინაგანი პროცესისა; ყოველივე ამან ბუნებრივად განამზადა ნიადაგი მოხატულობის სრული სისტემის დასამკვიდრებლად, რომელიც საქართველოში X საუკუნის მიწურულისათვის ბიზანტიის კვალად იქნა დამკვიდრებული. ვეზარპატოსანი, მისი ფერწერული და რელიეფური დეკორის ერთიანობით განხორციელებული საერთო მხატვრული სახით, განუყოფელი ნაწილია ამ პროცესისა; იგი ფერწერული დეკორის ერთიანი სისტემის სრულყოფის იმ გარდამავალ ეტაპს მონიშნავს, როდესაც მოხატულობა ჯერ კიდევ საკურთხეველით იფარგლება, თუმცა კი იგი მხოლოდ ნაწილია იმ ერთიანი სამკაულისა, რომელიც ტაძრის ინტერიერში იქნა განთენილ-განაწილებული.

თელოანის ეკლესიაში შესვლისას თვალს იმთავითვე ხვდება საკმაოდ მაღალი, რამდენადმე წაგრძელებული პროპორციების მქონე არც თუ ღრმა საკურთხევის სხედა ნახევარზე განფენილი მხატვრობის კომპოზიციური სისადავე (სურ. 8, ტაბ. VI); ამასთანავე, აშკარაა მისი ერთგვარი შეუსაბამობა ტაძრის ამ ნაწილის აღნაგობასთან – წინაპირობა გარკვეული დაძაბულობისა: მხატვრობა აქ უჩვეულოდ მაღლა განთავსებული – აფსიდის კედლები მის ქვემოთ დაახლოებით ორნახევარი მეტრის სიმაღლეზე ფაქტობრივად მოუხატავად იქნა დატოვებული. ამის გამო ფერწერული დეკორი ტაძრად მისულისათვის საკმაოდ დაშორებით, არაჩვეულებრივად ვრცელი (საკურთხევის მოხატული ნაწილის თითქმის თანაფარდი სიმაღლის მქონე) პაუზის შემდგომ აღიქმება. საკურთხეველში ფრესკულ სახეთა განაწილება-განფენისას, უთუოდ გათვალისწინებული იქნებოდა იმხანად იქ აღმართული კანკელის სიმაღლეც (დღეისათვის მისი არათუ საგარაუდო სიმაღლის, არამედ არსებობის დამადასტურებელი რაიმე ნაშთი საკურთხევისა და ბემის კედლებს არ შემორჩენია). მაგრამ აფსიდის ქვედა ნახევრის მფარავი კანკელის არსებობის პირობებშიც კი მხატვრობის ქვედა ზღვარი ჩვეულებრივზე ბევრად უფრო მაღლა

მოინიშნა, რის გამოც გამოსახულებათა ძირითადი ნაწილი საკურთხევისა და დარბაზის გამძივნევი ტიხრის ზემოთ ექცეოდა და ტაძრის ინტერიერიდან იოლად აღიქმებოდა. ნიშნულია, რომ კონქის კომპოზიცია საკმაოდ კარგადაა „ჩართული“ აფსიდის ნახევარკალითა და კუთხის კაპიტელებით მონიშნულ არქიტექტურულ „ჩარჩოში“.³⁴ უფლისაქნე შევრდომით წარმდგარი ანგელოზების მოხრილ ფიგურათა ზეაწეული ფრთების გარე კონტურის ნახევარკალური სახეები კონქის კამარის მოხატულობას იმეორებს (სურ. 9 და 10). ეს მოხატულობა შემდგომში ზემოთქნ, ტრომბების ნახევარწრეთა რიტმში გადადის და გუმბათის სფეროს გამამშვენებელი რელიეფური ჯვრით გვირგვინდება. ამავე რიტმს ესმიანებოდა კონქის საჭექის არეში ფაქტობრივად ურთიერთის მიჯრით წარმოდგენილი სამი შარავანი (მაცხოვრისა და ორი ანგელოზისა): მათგან შუა, ბევრად უფრო დიდი შარავანდის რკალი უშუალოდ კონქის საჭექის სიახლოვესა და თითქოს მისდევს კიდევ მის მოხატულობას; გვერდითა ორი შარავანი ამ რიტმის განმეორება-გამ-



139. გარეჯის მრავლობა.

სამრეცხოს გამოქვაბული კომპლექსი.

№5 ეკლესიის საკურთხევის მოხატულობა

ლიერებას უწყობდა ხელს; ამასთანავე, რაკლთა ამ წყვილის დასახული ფორმა ანგლოზთა ფიგურებს უკან გაშლილი ფრთების ნახევარწრიულ მოხაზულობასთან თითქოსდა საწყისია იმ როტმისა, რომელიც შემდგომ მათ ასწვრივ, გუმბათის ყელის ძირში განთავსებული ტრომპების მოხაზულობაში განმეორდება. ყოველივე ამის ფონზე ისიც ნიშნულია, რომ კონქის კომპოზიცია თელოვანში ერთიანად ორნამენტით შემოუზღუდავთ, ამასთან ქვედა ზოლი, როგორც ითქვა, ტალღოვანი ლენტის სახითაა გაფორმებული, ზედა, კონქის კიდეს გადაყოლებულ, ზოლში კი სტილიზებული ფოთლოვანი მოტივია ჩაწერილი (სურ. 9, 10, 145, 146; ტაბ. X). ტრადიცია საკონქო კომპოზიციის ამგვარი სახით, ყოველმხრივ მიჩარჩობისა ქრისტიანული მონუმენტური ფერწერის განვითარების იმ ადრეული ეტაპიდან მოდის, რადესაც ტაძარში ძირითადად მხოლოდ საკურთხეველის კონქი იკომბოდა ფერწერით;³⁶ საგულისხმოა, რომ ქართულ კედლის მხატვრობაში ეს ტრადიცია ბევრად უფრო ხანგრძლივი პერიოდის განმავლობაში იქნა შენარჩუნებული. რაც მთავარია, ამ მხრივ ჩვენში გარკვეულ გეზზეც შეიძლება საუბარი, რადგან წრომ-

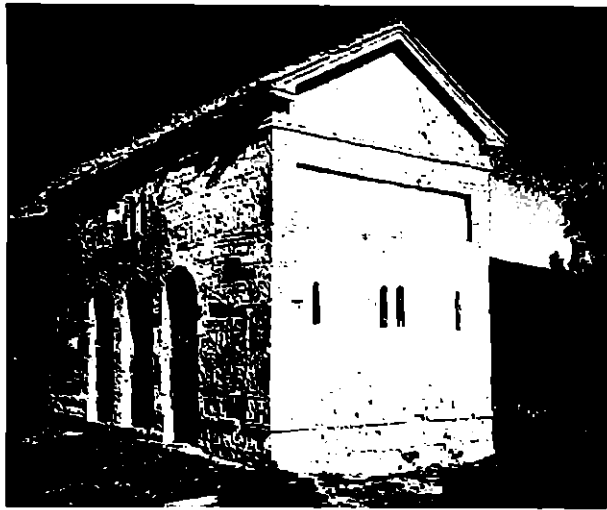
სა და თელოვანში გამოყენებული ეს მხატვრული ხერხი შემდგომ ხანაში ცვლილებებს განიცდის. საბერეების გამოქვაბული კომპლექსის IX საუკუნის ორ მოხატულობაში (№5 და №6 ეკლესიათა ფრესკები), რეგისტრთა გამმიჯნავი ფართო ორნამენტული ჩარჩოს არსებობისას, კონქის კიდეს ფოთლოვანი ან გეომეტრიული მოტივებით შედგენილი ფრისის ნაცვლად მრავალფერი ზოლების კონა გადაუკვება (სურ. 139).³⁸ თუმცაღა, აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს სურათი არაა ერთმნიშვნელოვანი, ხოლო მისი განვითარების გეზი — სწორსაზოვანი, რადგან თანადროულადვე შეიძლება შეგვხვდეს როგორც არქაული ტრადიციის გამოძახილი (მაგალითად, წამებულის მონასტრის მცირე დარბაზული ეკლესიის მხატვრობა — X საუკუნისა³⁷) (სურ. 135), ისე შემთხვევები, როდესაც საკონქო კომპოზიცია ზემოდან საერთოდ არ არის მიჩარჩობული (მაგალითად, საბერეების №8 ეკლესიისა და ჩეაბიანის ფრესკები (სურ. 136), აგრეთვე ნესეუნის ეკლესიის თავდაპირველი, X საუკუნის მხატვრობა, კონქის კიდეს გაყოლებული მედალიონების რიგით, რომლებშიც მამთავართა და წინასწარმეტყველთა ნახევარფიგურებია ჩაწერილი³⁸) (სურ. 140, ტაბ. XV). ასე რომ, ჯეარაპატიოსანის საკურთხეველის კონქში ორნამენტს ტრადიციისამებრ



140. ნესეუნი მედალიონების რიგი მამთავართა და წინასწარმეტყველთა გამოხატულებებით კონქის თაღის შიდა პირზე სქება

ფერწერული დეკორის სისტემის მორგანიზებული ფუნქცია აქვს. ამ გზით შეძლებოდა დაგეგმვა იქნა ხაზგასმული სუროთმოდერული ფორმების აღნაგობა. მოუხედავად ამისა, აღნიშნული ფუნქცია ბოლომდე მანც არ ყოფილა განხორციელებული: საყდარზე დაბრძანებული უფლის ფეხსაღგამი იმდენად ღრმად, ამასთან ასიმეტრიულად ჭრის კონქის ქუსლს გაყოლებულ ორნამენტულ ზოლს, რომ საუბარი კომპოზიციის მკაფიო მორჩარობის თაობაზე აქ ზედმეტია (სურ. 8-10, ტაბ. VI). პირიქით – ამ სერხით ფერწერული დეკორის ორივე ნაწილის ერთიანობას ესმევა ხაზი. რაც შეეხება ქვემოდან ორფერი ზოლით შემოსაზღვრულ მეორე რეგისტრს, იგი თითქოსდა გარკვეულ საფუძველს მოკლებული და აფსიდის კედლებზე „დაკიდებული“ აღმოჩნდა. მის ჩამოსწერივ გამოსახული ვერები ამ მხრივ ვერ ცვლის სურათს, რადგან ისინი ფერწერული კომპოზიციის უშუალო ნაწილად არც კი აღიქმება. დეკორის განაწილებისას, ცხადია, გათვალისწინებული იქნებოდა კანკლის არსებობაც, რომელიც, თუმცაღა, მთლიანად მანც ვერ შეცვლიდა არსებულ სურათს. მოციქულთა რიგში წარმოდგენილი ფიგურები ზომით რამდენადმე შესაბამოდ აღიქმება საკურთხევის შვეულ პროპორციებთან მიმართებით (ყოველივე ეს გარკვეულწილად უნდა ეწინააღმდეგებოდეს მონუმენტურ ხედვას). ფერწერის ქვემოდან შემოსაზღვრავი ზოლიდან მოცილებით განთავსებული, სხვადასხვა ზომის სწორკუთხა მორჩარობაში მოქცეული ვერის ორი გამოსახულება ვოტივეური „ხატების“ სახით უფრო ჩნდება, ვიდრე მათს ზემოთ შესრულებული ორრეგისტრიანი ფერწერული კომპოზიციის განუყოფელ ნაწილად. (მდრ. სურ. 8) ეს ის აქცენტია, რომლის გარეშეც მოუსატყაოდ დატოვებული კედლის სიბრტყე სრულიად დაუნაწევრებელი დარჩებოდა – წითელი ფერის მსხვილ სწორკუთხა მორჩარობაში მოქცეული, ასევე წითლით მონიშნულ-შეფერილი გამოსახულებები შინაარსობრივად ერთად მკაფიო ფერადოვან აქცენტებადაც აღიქმებოდა აფსიდის ქვედა მონაკვეთის ღია ნაცრისფერ ფონზე. ამასთან, მათი არსებობა კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს საკურთხევის კომპოზიციის სიმეტრიულობას. საგრძნობ როლს თამაშობს ის გარემოებაც, რომ საკურთხევის ერთადერთი სარკმელი – ფერწერის არქიტექტონიკულობის ხაზგასასმელად ყველაზე მოხერხებული აქცენტი – ფრესკების შემსრულებელთ თითქოსდა ყურადღების გარეშე დარჩენიათ; მისი კამარა და თავანები არათუ გამოსახულებით შემკული, ფერით დაფარულიც კი არ ყოფილა. ამგვარი სახით, იგი გარკვეული სივრცითი პაუზის ფუნქციას უფრო იტვირთავს, ვიდრე მოხატულობის კომპოზიციურ სქემაში ჩართული სტრუქტურული მახვილისა. მასთან დაკავშირებით, ისევე როგორც მთლიანად საკურთხევის შვეულ დანაწილებასთან მიმართებით, ერთი შეხედვით, შემთხვევითი ჩანს ფერწერული კომპოზიციის ქვედა ზღვრის დონეც: იგი ნებისმიერადაა აღებული, ლიობის ძირიდან დაახლოებით 30 სმ სიმაღლეზე (საკურთხევის სარკმლის თითქმის შუაწელამდე არის განაწილებული ორრეგისტრიანი კომპოზიცია წრომშიც, სადაც კონქის მოზაიკაზე ანგელოზთა მიერ განდიდებული უფლის გამოსახულებაა, მის ქვემოთ შესრულებულ ფრესკაზე კი – ღმრთისმშობლისა და მოციქულებისა (სურ. 17); მაგრამ ამ შემთხვევაში ლიობის კამარას სამი მედალონი ამკობს, მათ ქვემოთ მოქცეული სტილიზებული მცენარეული მოტივით გაფორმებული ზოლები კი ნაწილია კომპოზიციის ქვემოდან გავლებული ფართო ორნამენტული ზოლისა, რომელიც თითქოსდა სარკმლის შიდაპირზე „გადაუკეცავთ“. შესაბამისად, ფერწერული დეკორის არქიტექტონიკის ეს მხარეც ისეთივე კლასიკური პრინციპით იქნა გააზრებულ-გადაწყვეტილი, როგორც მთლიანი ფერწერული შემკულობა; იგი ამ

მხრივ, როგორც უკვე აღინიშნა, თავად ტაძრის არქიტექტურულ სახეში გამყარებული პრინციპების თანაზიარია). ასე რომ, ჯვარპატიოსანში იქმნება ერთიანი კომპოზიციის გარკვეული დაუსრულებლობის გრძობა და ისეთი შთაბეჭდილება. თითქოს ეკლესიის საკურთხეველში ფერწერული კომპოზიციის განთავსებისას არქიტექტურისა და მხატვრობის ურთიერთმიმართების პრობლემა მხოლოდ ზოგადად იქნა გათვალისწინებული (და ესეც თავისთავად, - იმდენად, რამდენადაც საქმე ეხებოდა ტაძრის უმნიშვნელოვანეს ნაწილს, რომლის მოხატვის ასწლეულთა მანძილზე მყარად დამკვიდრებული ტრადიცია უკვე თავისთავად განსაზღვრავდა ამ პრობლემის გადაჭრის გზებს). რაც შეეხება მის ცალკეულ მხარეებს, როგორც ჩანს, მათზე არც ყოფილა



141. წირქოლი წმ. გიორგის ეკლესია
ზედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან

ყურადღება გამახვილებული. რადგანაც ეკლესიის მოხატვათათვის გამომსახველობის სხვა ასპექტები ბევრად უფრო მნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო და შესაბამისად, აქცენტი აქ სწორედ მათზე დაისმოდა. ამ მხრივ ჯვარპატიოსანის მოხატულობა სრულად ერთვის თანადროულ ქართულ სახვით ხელოვნებაში თავიწინააღმდეგობას - გამომსახველობის ახალი ფორმებისაკენ სწრაფებისას, წინარე პერიოდის კლასიკური წინასწარობისაგან „განთავისუფლების“ პირობებში, თანაგვარი მიმართება არქიტექტურულ ფორმასა და მის მამკობ სახეს (სახეებს) შორის განსაკუთრებით მკაფიოდ მდებარეობდა საფასადო რელიეფებში, სადაც ზოგ შემთხვევაში ამგვარი შეუსაბამობით განპირობებული შინაგანი დაძაბულობა არსებითად განსაზღვრავს კიდევ ტაძრის საერთო მხატვრულ სახეს (ასეა, მაგალითად, თითქოსდა „შემთხვევით“ ადგილზე მოხვედრილი ჯვრები ზედაზნის ტაძრის აღმოსავლეთ ფასადზე.³⁵ წირქოლის ეკლესიის აღმოსავლეთი ფასადის ზედა ნაწილში ჩადგმული უზარმაზარი ფილა, რომელსაც ერთ დროს რელიეფური ანდა ფერწერული გამოსახულება ამკობდა³⁶) (სურ. 141).

ისევე, როგორც თანადროულ თუ უფრო ადრეული ხანის კედლის მხატვრობის ძეგლთა დიდ უმეტესობაში, თეოლოგიის საკურთხევის მოხატულობასთან დაკავშირებითაც საესტეტიკური შეიძლება საუბარი შეეუღლებინა კომპოზიციური ღერძის არამართო არსებობის. არამედ მისი გარკვეულწილად გამოყოფის თაობაზე. თუმცაღა, ამ ღერძს ჯვარპატიოსანის შემთხვევაში ფაქტობრივად სულ ორი გამოსახულება ქმნის, სახელდობრ, უფლის დიდი ზომის ფიგურა საკურთხევის კონქში და პირიღმერთისას მედალიონი უშუალოდ მის ქვემოთ (მდრ. სურ. მ). ცხადია, ამასვე ერთვის საკურთხევის ერთადერთი სარკმლის ვერტიკალიც; სიმეტრიულია ამ ღერძის ორსავე მხარეს გამოსახულებათა განაწილების პრინციპიც; ორ-ორი ანგელოზი კონქში, ექვს-ექვსი მოციქული შუა რეგისტრში და ჯვრის თითო გამოსახულება აფსიდის ქვედა ნახევარზე (საკურთხევის სარკმელი ამ შემთხვევაში ნაკლებად

აღიქმება მახვილად). კომპოზიციური სქემის აგების თვალსაზრისით აქ არაფერი ჩანს თავისი ეპოქისათვის უჩვეულო. მსგავს მაგალითთა სიმრავლეში შეიძლება გამოჩნდეს თელოვანთან დაკავშირებით ნიშანდობლივი მაგალითებიც (ცხადია, მცირედენი სახესხვაობებით). ასეთია, სახელდობრ, ნეზგუნის ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობა (სადაც მოციქულთა რიგის შუაში წარმოდგენილ მედალიონში ჩვილდი ღმრთისმშობლის ფიგურაა ჩართული) (სურ. 142), აგრეთვე ოქის კათედრალის სადიაკენეს მხატვრობა (სადაც რამდენადმე სამხრეთით გადანაცვლებული სარკმლის ზემოთ ერთბაშად ორი მედალიონია წარმოდგენილი ტოლმკლავა ჯვრითა და ეკლესიის მამის ნახევარფიგურით). ჯვრის ვოტიუური გამოსახულებები ამ მაგალითთაგან არც ერთში არ გვხვდება.

და მინც. გამოსახულებათა მარტივი რიცხობრივი თანაფარდობის გზით შექმნილი სიმეტრიის პირობებში, ჯვარპატიოსანის საკურთხეველის მოხატულობაში გარკვეული შეუსაბამობები მინც თვალსაჩინოა. ამ მხრივ, უწინარეს ყოვლისა. ნიშნულია საყდარზე დაბრძანებული უფლის კვარცხლბეკის განთავსება: იგი რამდენადმე მარჯვნივაა გადანაცვლებული, ამასთან, როგორც აღინიშნა,

საგრძობლად სცილდება რეგისტრთა გამყოფ ორნამენტულ ზოლს. სწორედ ამის გამოა, რომ მის ჩამოსწერივ წარმოდგენილი მედალიონი პირიღმრთისას გამოსახულებით პირიქით, მარცხნივ იქნა გადაწეული (სურ. 8, 11-13; ტაბ. VI, VIII). ეს ცვლილება მით უფრო თვალშისაცემია, რომ გამოსახულება უშუალოდ სარკმლის ღობის ვერტიკალის ზემოთაა წარმოდგენილი. გარკვეული წილი ამ შეუსაბამობაში ჯვრის გამოსახულებებსაც შეაქვს: გარდა იმისა, რომ ორივე მათგანი განსხვავებული ზომისა და ფორმისაა (შდრ. სურ. 26 და 27), ისინი საკურთხეველის ცენტრიდან სხვადასხვა მანძილითაც არის დაშორებული. ასე რომ, საზოგადო სიმეტრიულობის პირობებში (რაც საკურთხეველის მოხატულობისათვის, როგორც წესი, წინდაწინვე იყო განსაზღვრული) ჯვარპატიოსანის მოხატუვით შეძლებისდაგვარი თავისუფლება გამოუჩინათ მისი განმაპირობებელი ძირითადი კომპოზიციური მახვილებისადმი მიდგომის თვალსაზრისით (თუმცა, ყოველივე ეს კომპოზიციის საერთო მხატვრული სახის შინაგან განცდას უფრო უნდა მიემართებოდეს, ვიდრე წინასწარგამიზნულ ნაბიჯს).



142. ნეზგუნი. მაცხოვრის ეკლესია. საკურთხეველის მოხატულობა. დეტალი

ფერწერული დეკორის საერთო აღნაგობაში აღბეჭდილი, თავდაპირველად ნაკლებ შესამჩნევი. მოძრაობა თავის განვითარებას რეგისტრთა კომპოზიციურ წყობაში ჰპოვებს. ამ მხრივ უთუოდ გამოჩნეული უნდა ყოფილიყო პირიღმრთისას გარშემო შემოკრებილ მოციქულთა რიგი, რომელიც კონქის სამფიგურიანი ჯგუფის ქვემოთ, მის ფონზე, მოხატულო-

ბის განსაკუთრებით დამუხტულ ნაწილად წარმოჩნდება (სურ. 11, 12; ტაბ. VI, VIII). საფსილო კომპოზიციის ეს მონაკვეთი, ერთი შეხედვით, საკმაოდ მკაცრად არის შემოზღუდული და თანაბარზომიერად განაწილებული: მიჯნით მიწყობილ ფიგურათაგან არც ერთი არ სცილდება რეგისტრით შემოსაზღვრავ ჩარჩოს (მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის ტერფი ნაწილობრივ კვეთს ქვედა ხაზს); არც ერთი მათგანი არ არის წარმოდგენილი მკვეთრ მოძრაობაში, მყისიერი ექსტიმ ან აფროალებული სამოსით. და მაინც, მოუსვენრობის, შინაგანი ექსპრესიისა და დამუხტულობის ის განცდა, რომელიც მოხატულობის ხილვისას უფლება მნახველს, მნიშვნელოვანწილად ფიგურათა რიგის წყობითაც არის განპირობებული. მართლაც, დაკვირვებისას ცხადი ხდება, რომ ფიგურათა უმეტესობა აქ სხვადასხვა სიმაღლისაა. მათ შარავანდათა ნახევარკალების არათანაბარ რიგს ერთგვარად დაფრდილავს კიდევ კონქის მხატვრობის ქვემოდან შემოყოლებული ორნამენტული ზოლის ჰორიზონტალი, რომელიც, როგორც ითქვამს, საკურთხეველის ცენტრში მკვეთრად არის ჩაჭრილი უფლის კვარცხლბეკის კუთხოვანი კონტურით. შარავანდათა მწკრივი აფსიდის სამხრეთ ნახევარზე ამ ადგილზე მკვეთრად ეშვება ქვემოთ. სამი მსხვილი ფიგურით შედგენილი, ხალვათი საკონქო კომპოზიციისაგან განსხვავებით (უკეთ – მის საპირისპიროდ), ფიგურები აქ იმდენად მჭიდროდაა ურთიერთს მიწყობილი (განსაკუთრებით საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე), რომ მათ შორის მანძილი ფაქტობრივად არც რჩება (შდრ. ტაბ. VII). ამ მთლიანობას ისიც უსვამს ხაზს, რომ ფიგურათა მხრებსა და შარავანდატს შორის დარჩენილი ფონი ვარსკვლავებითა და წარწერებითაა შევსილი. მოუხედავად ამისა, შთაბეჭდილება გარკვეული გადატვირთულობისა, რომელიც მოხატულობის ამ ნაწილის ხილვისას უწინდება მნახველს. ნახატის არამყუდობრივი ინტენსივობით უფროა განპირობებული, ვიდრე კომპოზიციური გადაწყვეტით. ყოველივე ამას ეხმარება სხვადასხვა სიმაღლეზე განთავსებული და სხვადასხვაგვარად დაყენებული ტერფების მწკრივიცა და მათ ქვემოთ გამავალი ორფერი ზოლიც, რომლის სისქე საკურთხეველის თითოეულ ფერზე არათანაბარია, სარკმლის აქეთ-იქით კი იგი საზოგადოდაც სხვადასხვა სიმაღლისაა (შდრ. სურ. 11 და 12). განსხვავებულია თითოეული ფიგურის დაყენება, ექსტემი და ატრობუტემი (რაც, თავის მხრივ, არღვევს მკაცრ სიმეტრიულობასა და წონასწორობას) – თუკი აფსიდის კიდეებზე ისინი ძირითადად ფორნტალურად არიან წარმოდგენილი, ცენტრისაკენ შეფარული „მოძრაობა“ თითქოს მატულობს და თავის მაქსიმალურ გამოსატულებას მოციქულთაგან უპირველესთა, წმ. პეტრესა და წმ. პავლეს ფიგურებში აღწევს. ამ მონაკვეთზე ფიგურათა რიგის შვეული რიტმიც ირღვევა და იგი სარკმლის მარჯვენე (ე.ი. სამხრეთ კედელზე) წინ, საკურთხეველის ცენტრისაკენ გადაიხრება (ტაბ. VIII). მოძრაობის მიმართულებას ხაზს უსვამს წმ. პეტრეს ექსტი – უფლისაკენ გაწვდილი მარჯვენა ხელის მტყვანი (ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი აქცენტი მთელს კომპოზიციამში), რომელიც მზუნას სარკმლის თავზე გამოსახული მედალიონისაკენ მიმართავს (ტაბ. VI, და VIII). საბოლოოდ შინაგანი დაძაბულობა აქ განიტვირთება, რადგან სწორედ პირიღმრთის გამოსახულებისაკენ არის მიმართული კომპოზიციის ერთიანად განმსჭვალავი შეფარული მოძრაობა და მას მიჰყვება კიდევ თვალი (ამ მხრივ ნიშნულია სამხრეთი კედლის რიგი, სადაც წმ. იაკობის გამოსახულებიდან დაწყებული, ფიგურათა ვერტიკალები რამდენადმე გადახრილია ცენტრისაკენ; ამ მიმართულებას თითქოს აძლიერებს წმ. ანდროას ორივე ხელის მიმართულება, და ბოლოს წმ. პეტრეს ექსტი). სწორედ მანდილიონის გამოსახულებამა ის ერთ-ერთი

მკაფიო კომპოზიციური მსგავსება, არამარტო ამ რეგისტრში, არამედ საკურთხეველის მოხატულობის ერთიანი მასშტაბით, სადაც თავის გამოსავალს პოუვებს მოხატულობის დამმუხტველი ექსპრესია (სურ. 8, ტაბ. VI).

თავის მხრივ, შინაგანი დაძაბულობის განცდა ბევრად განპირობებული ფიგურათა აგების და მათი გადაწყვეტის ხასიათით. საკმაოდ დაბალი პროპორციების მქონე, სხვადასხვა სიმაღლის ფიგურები ფრესკაზე ბრტყელი, თითქმის დაუნაწყვრებელი მოხატულობის მქონე ფორმის სახითაა წარმოდგენილი (ეს განსაკუთრებით საკურთხეველის საშრეთ ნახევარზე განთავსებული როგის შესახებ ითქმის) (მდრ. ტაბ. VII). არათანაბარი ზომისაა ფარგლის გარეშე, ხელით მოხატული შარავანდებიც; მათ მოხატულობას ფაქტობრივად უშუალოდ ერთვის ფიგურათა მხრების ფართო ნახევარკალები, რომლებიც ქვემოთ ხშირ შემთხვევაში უწყვეტლივ, ორმხრივ სწორ ზოლებად გრძელდება და სხეულს ერთიანი, რამდენადმე მოუხემავე მოხატულობის მქონე კორპუსის სახით წარმოგვიდგენს. თვალშისაცემია დგომის სრული პირობითობა, მით უფრო იმ შემთხვევაში, როდესაც ტურფები და სხეული პროფილშია წარმოდგენილი, ხოლო თავი – ფრონტალურად.⁴¹ ცხადია, გამოსახულების მსგავსი გადაწყვეტა უცხო არასდროს ყოფილა სხვადასხვა ეპოქის ქმნილებათათვის, მაგრამ მხატვრულ ამოცანათა სხვაობის შესაბამისად განსხვავებულად წარმოჩნდებოდა ძიებათა შედეგებიც. ამ მხრივ ერთ-ერთი ყველაზე ნიშნული მოვლენა წინაქრისტიანულ ხანაშია საგულეებელი, ოღონდაც იმ განსხვავებით, რომ გამოსახულების აღნაგობაში აღბეჭდილი მსგავსი პირობითობა იქ სრული გარინდებისა და სიმშვიდის ხაზგასმას უწყობდა ხელს (რამდენადაც, წინავე ქრისტიანულ ეპოქათა სახვითობაში მსგავსი მოვლენა სისტემაურია, და იგი ყველა ნაკეთის ერთნაირი სისრულით, რაც შეიძლება კარგად წარმოჩენისაყენაა მიმართული – მდრ. თუნდაც ეგვიპტურ-შუამდინარული რელიეფები). ჩვენს შემთხვევაში ფიგურათა მსგავსი დაყენება, მათი გარეგნული უძრავობა, სხეულის ნაწილთა კონტრასტული დაპირისპირებისას (როდესაც საჩინო ხდება ერთი მდგომარეობიდან მეორეზე უეცარი, უმეშვეო გადასვლა) კიდევ უფრო ნათლად წარმოაჩენს შინაგან დაძაბულობას (რადგან ქრისტიანულ სახვითობაში ყოველივე ამას საფუძვლად უწინდელი „ჩვენებითობა“ კი არ უდევს, არამედ სწორედ რომ კონტრასტულობა). ყოველივე ამას აძლიერებს მოციქულთა ექსტეზი, რომლებიც ხაზგასმული ექსპრესიული გამომსახველობითაა აღბეჭდილი. ხელის მტკვანი უშუალოდ „ამოიზრდება“ მოსახამით დაფარული მხრიდან ან ფერდიდან. მასთან ერთად თითქოს გადმოხეთქს ის ექსპრესია, რომელსაც ერთიანად განუშლავალავს ფიგურა. ხელის მტკვანის ხაზგასმულად დიდი ზომები, მისი გადმოცემა ერთიანი, მსხვილი კონტურით შემოზღუდული ფორმის სახით (რომლის შიგნითაც არის ჩაწერილი გრძელი, საკმაოდ მსხვილი თითები დიდი ზომის ფრჩხილებით), ექსტის აზრობრივი მნიშვნელობის აქცენტირებასთან ერთად კიდევ უფრო ამძაფრებს დაძაბულობის განცდას (სურ. 11 და 13, ტაბ. VIII).

ერთი შეხედვით, შესამოსელის დრაპირების აღმნიშვნელ ხაზთა ნახატი უკარპატისიანის მოხატულობაში არ გამოირჩევა განსაკუთრებული სირთულითა და მოუწყენრობით, ხაზგასმული ორნამენტულობით. ამასთან ერთად, იგი არანაყოლებრივად ჭარბია, იმდენად ინტენსიური, რომ ღვარად მომსკდარი ნაკადის მსგავსად ეფინება ფიგურის მთელს ზედაპირს და თითქმის ერთიანად ფარავს მას. ნახატი რიგ შემთხვევაში (მაგალითად, წმ. ბართლომეს ფიგურაზე) ისე ჭარბია, რომ ფაქტობრივად სამოსის ძირითადი ფერის თანაგვარ მნიშვნელობას იტვირთავს (სურ. 143, ტაბ. IX). საუბარი ნახატის მიხედვით სხეულის ნაწილთა მინიშნებაზე, აქ,

ცხადია, ზედმეტია — იგი ძალზე ზოგადად გადმოსცემს შესამოსელის ნაოჭთა ხასიათსაც კი. გამოსახულების მთლიანი სიბრტყის შენარჩუნების პირობებში ოსტატი დიდად არის გატაცებული ხაზთა დინებით. ისინი თითქოს უხეში ფუნჯის მძლავრი მოძრაობით, სხვადასხვა სისქის ერთიანი მონასმებით არის დატანილი.

შესამოსელის ცალკეულ ნაწილებზე ნახატი სხვადასხვაგვარია: არქაული წესით კისერთან სწორკუთხედ ამოჭრილ კვართს როგორც მარსა და გულისპირზე, ისე ქვედა კალთაზე პარალელურ ზოლებად დაშვებული, ხისტი და მსხვილი შვეული ხაზები ფარავს (ტაბ. IX). ამის საპირისპიროდ, მოსასხამზე ნახატს ძირითადად ერთიან კონებად შეკრულ გრძელ, ოდნავ მოღრეკილ ხაზთა მძლავრი ნაკადები ქმნის (სურ. II და XII). მათი ჭავლი სხივებად იღვრება შესამოსელის ფონზე — სწორედ ამ ჭავლით, ეს სხვადასხვა სიმძლავრის მონასმთა კონებად დაწყობის საშუალებით იქმნება დაძაბულ ხაზთა მოძრაობის არაჩვეულებრივი ექსპრესიის განცედა, რომელიც, ალბათ, ერთ-ერთი განმსაზღვრელი უნდა ყოფილიყო ფრესკების მხატვრული გამომსახველობის შექმნისას. დრაპირების მომნიშნავი მონასმების ნაკადი ხშირ შემთხვევაში იმდენად ძლიერია, იმდენად ყოვლისმომცველია მათ მიერ შექმნილი ნახატი, რომ მის ფონზე შესამოსელის გადმოცემისას იშვიათად გამოყენებული ტექნიკის ხაზები, რომლებიც თელოვანის თანადროულ ძეგლებში გამომსახველობის ერთ-ერთ ძირითად ხერხს წარმოადგენს, აქ ფაქტობრივად არც კი აღიქმება.⁴²

აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სურათი ყველა შემთხვევაში არ არის ერთნაირი: წმ. პავლეს და წმ. იაკობის ფიგურებზე შესამოსელის ზედაპირი რამდენადმე უფრო ნაკლებად არის დანაწევრებული, თვით ხაზები კი შედარებით უფრო წვრილია, იშვიათი (ტაბ. VII, და IX). მიუხედავად ამისა, კომპოზიციის ერთიანი მხატვრული სახე მაინც არ იცვლება — ნაოჭთა აღმნიშვნელი მონასმების მოძრაობის სიმძაფრე ყველა შემთხვევაში განსაზღვრულია, მას თითქოს ერთიანად მოუტაცებს მთელი მოხატულობა.

დრაპირების ნახატის არაჩვეულებრივი ინტენსივობის მიუხედავად, თელოვანში მომუშავე ოსტატისათვის მისი სირთულე, მრავალგვარობა, არ არის არსებითი. პირიქით, დრაპირების ერთი შეხედვით რთული სქემის პირობებში იგი შედარებით სადაა, ხაზები არასდროს არ იკვეთება, არ ქმნის წნულს ან რთულ ხვეულებს. აქ ვერც ხაზთა ურთიერთკონტრასტულად მიმართულ ჯგუფებს შეამჩნევს თვალი

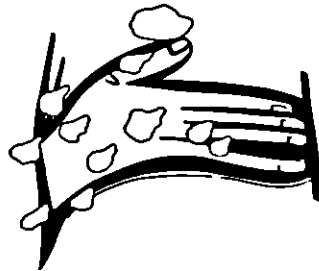


143. თელოვანის ჯვარაპტიონანი. წმ. ბარლომეს გამოსახულება სქემა

და არც მათი რთული ხლართის სიმძაფრე მიიპყრობს ყურადღებას. აშკარაა, რომ ამ მხრივ ნახატის სასიათი თავად ფიგურათა გადაწყვეტას ექმნა; მასში გამჟღავნებული ექსპრესია ასევე გარეგნული სისადავისა და შედარებითი მკაფიოების ფარგლებში იჩენს თავს.

ნახატის გრაფიკული მკაფიოებისას, იქმნება თავისებური დეკორაციული ეფექტი; თუმცადა, საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ ნახატის ის ორნამენტული სასიათი, რომელიც ასე დამახასიათებელია VIII-IX საუკუნეების ქართული პლასტიკისათვის, თელოვანის თავდაპირველ მოხატულობაში მაინც არ არის მთელი თავისი სისრულით გამჟღავნებული. ეს გარემოება იმ მხრივაცაა ნიშანდობლივი, რომ ე.წ. გარდამავალი ხანის სხვა ქართულ მოხატულობებში აღნიშნული ტენდენცია საკმაოდ ხშირად იჩენს თავს (იხ., მაგალითად, მრავალწყაროს, საბერეების №8 ეკლესიების ფრესკები, სადაც შავი ფერის კონტურით მოჩარჩოებული, სხვადასხვა ფერის ლოკალური ლაქების ერთიანობით შექმნილი ფორმები ზოგ შემთხვევაში დამატებით გრაფიკულად, ერთგვარი საღებავით დატანილი მარტივი ორნამენტული მოტივებითაც არის გაფორმებული (ტაბ. XIII), ანდა სეფის წმ. გიორგის ეკლესიის პირველი ფენის მოხატულობა, სადაც არაჩვეულებრივად თავისუფალი, „ავანგარდული“ ნახატის სხვადასხვა სისქისა და სიმძლავრის სახითა დინება ლავისებრ მომსკდარი და ალაგ-ალაგ მძლავრ მორევად ჩახვეული მრავალფეროვანი ნაკადის ასოციაციას იწვევს⁴³) (ტაბ. XV). ჯვარპატიოსანის თავდაპირველი მოხატულობის შემთხვევაში სურათი რამდენადმე სხვაგვარია, რადგან აქ გამოჩნეული ძალის მქონე და ერთიანად დაძაბული სახის გამომსახველობაა განმსაზღვრავი. იგი ვრცელდება სახითა ერთიანობით შექმნილ ნახატზეც, რომლის ორნამენტულობა არც უნდა ყოფილიყო თელოვანში მომუშავე ფერმწერთათვის არსებითი.

საგანგებოდ შეიძლება ყურადღება გაგვემახვილებინა ფიგურის შემომსახველურ კონტურზე. ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ იმ უჩვეულოდ მსხვილ, შავი ფერის ზოლს, რომელიც ერთიან დაუნაწევრებელ ზღვრად შემოსდევს მთელს გამოსახულებას, ფაქტობრივად არც კი ეთქმის კონტური. მართლაც, იგი ზოგან იმდენად მსხვილია, რომ ფაქტობრივად ერთიან დაუნაწევრებელ მოჩარჩოებას ქმნის ფიგურის გარშემო (მდრ. სურ. 143, 144; ტაბ. VIII, IX). ფაქტობრივად ესაა მთლიანი „გარსი“ – იგი, ერთი მხრივ, საგრძნობლად ამთლიანებს სილუეტს, რითაც ხაზს უსვამს ფიგურათა დაუნაწევრებულობის შთაბეჭდილებას, ამასთან ერთად კი მისი წყალობით ფიგურები ღია ფერის ფონზე დადებული, სრულიად ბრტყელი გამოსახულების სახეს იძენს (ამ შემთხვევაში თავს იჩენს გარკვეული ასოციაცია თანადროულ რელიეფებთან, რომლებშიც ხშირად თანაარსებობს ურთიერთის პარალელური ორი სიბრტყე – ფონისა და საკუთრივ გამოსახულების ზედაპირისა). ფიგურათა ასეთი სიბრტყეობის გამო კიდევ უფრო ხაზგასმულია კედლის სიბრტყე (ამ შთაბეჭდილებას ისიც აძლიერებს, რომ სარკმლის კამარა და თავანები მოუხატავდა დატოვებული და ფერწერა არ „იჭრება“ კედლის სიბრტყეში). რაც მთავარია, ამ გარეს ერთიანად შემოუზღუდავს არამარტოდრაპირების არაჩვეულებრივად ინტენსიური ნაკადი, არამედ ფიგურათა კიდურები და შარავან-



144. თელოვანის ჯვარპატიოსანი სელოს გამოსახულება სქემა

დებოც კი სწორედ ამის გამოა, რომ დრამირების ნახატი, ასეთი სიმძლავრისა და ყოვლისმომცველობის პირობებშიც კი მინც არ არღვევს ფიგურის მთლიანობას. იმპედროულად. ამ ურთიერთდაპირისპირების შედეგად წარმოქმნილი წინააღმდეგობა ზოგიერთ ფიგურაზე გამორჩეული ექსპრესიულობით მკლავდება.

ყოველივე ამის ფონზე უჩვეულოდ და შესაძლოა, რამდენადმე მოულოდნელადაც კი ჩანს სახეთა წერის სასიათო გამოსახულებათა სრული სიმრტყოვანებით, საზოგადოებრივი დინებით გატაცებისას. სახეების, ხელებისა და ფერთების (კონქის კომპოზიციაში) შესრულების მანერაში გარკვეულად იგრძნობა ფერწერული მოდელირების ხერხთა გამოყენების ცდები. ყოველივე ეს მით უფრო შეუსაბამოდ ხდება თვალს. რომ თავად სახის ტიპიც – მრგვალი ოვალის მსგავსი ნაკეთებით, დიდი ზომის (თითქმის ფართოდ გახლებილი) ნუმისებრი მოხაზულობის თვალებითა და მორკალული წარბებით. განზე გაწეული ყურებით, შეუღლი, პარალელური შავი ფერის ზოლებით მონიშნული თმა-წყვილი – ასევე VIII-IX საუკუნეების ქართული სახეთი ხელოვნების ძეგლებში ვრცელდება. მათ შემხედვარეს, უწინარეს ყოვლისა. ოპიზის ეკლესიის საუკველთაოდ ცნობილი რელიეფი⁴⁴ გაახსენდება (სურ. 148). თუმცა მათთან ერთად ასევე შეიძლება დაგვესახელებინა მრავალწყაროს ეკლესიის მხატვლობა.⁴⁵ არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკლის ფერწერული შემკულობა (ტაბ. XI.⁴⁶ წყაროსათვის სახარების მინიატურები (სურ. 15).⁴⁷

სახის ზოგადად. დამატებითი დეტალიზაციის გარეშე მოცემულ ნაკეთთა კონტური თელოვანში ტრადიციული ხერხით სრულდება: ესაა ღია წითელი ფერის (მონარჩინისფერი) საღებავით მონიშნული ნახატი, რომელიც შემდგომში ზემოდან მავი ფერით არის გააღორებული. რაც შეეხება თავად სახის ფონს, იგი, ადრეული ტრადიციის ნუაბამისად. ერთფერ (ამ შემთხვევაში ნაცრისფერი) საჩრულზე სრულდება და ძირითადი ტონი – ვარდისფერი – წითლისა და თეთრის (კირის თეთრა) შერევით არის მიღებული (ტაბ. IX). სახის დარღვიულ და განათებულ მონაკეთებზეც. შესაბამისად, ამ ფერთაგან ერთ-ერთი ჭარბობს. სახეთა წერის ამგვარი. შედარებით მარტივი, სისტემა ადრეული შუა საუკუნეების მხატვლობებშიათვის ტრადიციულია⁴⁸ და მას ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის ფრესკებში ხშირად მიმართავენ. ამასთან ერთად, თელოვანში უფრო ისაა საგულისხმო, რომ ამ სისტემის ფარგლებში სახის ნაკეთების გადმოცემისას, უფრო ადრეული ტრადიციის შესაბამისად, კვლავ ფერწერული მოდელირების ხერხებისათვის მოუპარათათ. შესამოსელისაგან განსხვავებით, სახეები თხელი ფუნჯით, ბევრად უფრო ფაქიზად არის გამოწერილი, პირობითი მოცულობა – ფერთა რბილი გადასვლებით გადმოცემული (ამ მხრივ თვალსაჩინოა სიახლოვე საბერეების №6 ეკლესიის ფრესკებთან): ჩრდილის აღმნიშვნელი ვიწრო მოყავისფრო-წითელი ზოლები, რომლებიც ოვალის ერთ მხარეს, მის გასწვრივ, აგრეთვე ცხვირთან, თვალის უკეებისა და წარბების ქვეშ იდება. „ჩამდნარია“ ძირითად მოვარდისფრო-თეთრ ფონში. სახის ცალკეული მონაკეთები დამატებით თეთრი ფერის მონამებთაგან გამოუყვით: თითო თხელი, ფაქიზი ხაზი გადაუყვება წარბსზედა რკალს (წმ. პავლეს სახეზე წარბებს ზემოთ ორ-ორი მონამბია დადებული), წარბთაშორის არეზე ისინი ერთდება და ცხვირს ჩამოსდევს; რამდენიმე თარაზული, გრძელი მონამბი დატანილია მუბლზეც; ზემოთკენ რკალურად მოხრილი სამ-სამი თხელი, კალიგრაფიული მტრისი სიმეტრიულად იდება კვლზეც (კარგად ჩანს წმ. ბართლომეს ფიგურაზე). წერის ამგვარი მანერა კიდევ უფრო იპყრობს ყურადღებას შავი ფერის ერთიანი, მსგავსი კონტურით გარემოცული ხელის მტევენებზე. თითქმის თანაბარი სისქის

გრძელი თითების ფერწერული მოდელირებისას, მათზე კონტურული ნახატი გულდასმითაა გამოყვანილი ფრჩხილები, რომლებიც ნუნის ფარგლებშივე ექცევა (ესაა დეტალი, რომელიც VIII-IX საუკუნეების მოხატულობებში ტრადიციულად გვხვდება) (სურ. 144).

სახეთა წერისაგან განსხვავებით, შესამოსელის დრაპირების სასიათს ესადაგება თმისა და წვერის ნახატი, რომელიც ძირითადად ერთი ფერის ფონზე თანაბარი სისქის სწორი, პარალელური (ზოგჯერ ოდნავ კლანდილი) შეკული ხაზების მონაცვლეობით სრულდება (ამაში კიდევ ერთხელ მდებარეობს ოსტატის განსაკუთრებული დამოკიდებულება საზოგადოებრივი საწყისისადმი) (სურ. 11 და 12, ტაბ. VII). ამგვარი ხერხის გამოყენება უნებურად მიგვმართავს VIII-IX საუკუნეების რელიეფებისაკენ – ფრესკაზე სრულიად მარტივად, გრაფიკულად მონიშნული ნახატის მნიშვნელობას იქ არანაკლებ დაძაბული, თანაბარი სისქის ჩაკწრულ-ჩაჭრილი ღარები იტვირთავს. რელიეფისაგან განსხვავებით, სადაც სახის ნაკეთებიც ანალოგიური ხერხით სრულდება, თელოვანში დაპირისპირება წერის ორ სხვადასხვაგვარ მანერას შორის თავის ერთ-ერთ მკაფიო გამოხატულებას ამ შემთხვევაშიც აღწევს – ფერწერული მოდელირებით შესრულებული სახეები თითქოს ერთიანი, უხეში მოჩარჩოებითაა შემოზღოფილი; მილიანობაში, ეს კონტრასტი კიდევ უფრო საზგასმულად წარმოაჩენს ჯვარპატიოსანის ფრესკული სახეების განმსჭვალავ შინაგან ექსპრესიას, – სწორედ აქედან ჩნდება ის შინაგანი ძალა, არაფეულბერივი მუხტი, რომლითაც მოციქულთა სახეებია აღბეჭდილი.

ჯვარპატიოსანის საკურთხევის მოხატულობისათვის, დღეისათვის შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, სულ რამდენიმე ძირითადი საღებავი გამოიყენებიათ. პირველყოფისა, ესაა მკაფიო ალუბლისფერი წითელი, ოქროსფერი ოქრა, შავი, აგრეთვე კირის თეთრა; მათთან ერთად, ცალკეული ჩანართებისა თუ ფართო ლაქების სახით, პალიტრას ქმნის პიგმენტთა შერევით მიღებული ვარდისფერი, ნაცრისფერი, მუქი ყავისფერი, აგრეთვე სუფთა სახით გამოყენებული ბლახისფერი მწვანე დამატებითი ტონები უმეტესად სამი ძირითადი ფერის – წითლის, ყვითლისა და თეთრის ურთიერთშერევის შედეგად იქმნება. კოლორიტის ამგვარი, შედარებით თავშეკავებული გამის პირობებში, მხატვრობის ფერადოვანი ჯერადობა, ისევე როგორც მისი მრავალფეროვნების შთაბეჭდილება ტრადიციული ხერხით – ცალკეული ლაქების რიტმული მონაცვლეობის, მათი „მოძრაობის“ საშუალებით მიიღწევა. ამ მხრივ ნიშანდობლივია მოციქულთა შესამოსელის – კვართისა და პიმატიონის ფერების შერჩევა, რომლის დროსაც ერთმანეთს ენაცვლება დრაპირების შავი ფერით მოფარგულ-დანაწილებული წითელი და ნაცრისფერი, რომელზეც ნაოჭების ნახატი ასევე შავი მონასმებითაა მონიშნული (წმ. პავლეს და წმ. ბართლომეს ფიგურები სარკმლის ჩრდილოეთით – ტაბ. IX₁), ანდა მოწითალო-ყავისფერი და მუქი ოქრა წაბლისფერი ნაოჭებით (წმ. პეტრე და წმ. ანდრია სარკმლის ჩრდილოეთით – ტაბ. VIII₂ და IX₂). მწვანისა და ნაცრისფრის, უნაბისფრისა და წითლის თანაარსებობა ამ რიტმს რამდენადმე უფრო აცოცხლებს. ამასთანავე, ლაქათა (სარკმლის სამხრეთით – ოქრისა და წითლის, მწვანისა და ნაცრისფრის, სარკმლის ჩრდილოეთით – წითლისა და თეთრის, შინდისფრისა და მონაცრისფრის, უნაბისფრისა და მუქი ყავისფრის, ოქრისა და წითლის) მონაცვლეობისას გვერდიგვერდ წარმოდგენილ ფიგურათა შესამოსელის დრაპირების ნახატისათვის ერთი და იგივე ფერის (შავის ან ყავისფრის) შერჩევა იმ წინასწარგამიზნულ ხერხად ჩანს, რომელიც ნაირფერადოვნების მხრივ კომპოზიციის კიდევ

უფრო გამოლიანებისაკენ უნდა ყოფილიყო მიმართული. ამგვარი სერხისათვის – საგრძნობი მხატვრული უწყეტის მისაღწევად რამდენიმე ფერის რიტმული მონაცვლეობისათვის – ქართველ ოსტატებს ხშირად მიუძღვრათ როგორც ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე, ისე უფრო მოგვიანოდაც. მთავარი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ მოხატულობის საერთო მხატვრული სახის სხვა მხარეთა გვერდით ამაშიც ვლინდება დროისმიერი ნიშანი – სწრაფეა შედარებით მწირი სახვითი საშუალებებით ნაარფურადონების შთაბეჭდილების მიღწევისა, ამასთან ფერწერული დეკორის საერთო მნიშვნელოვანებისა და მისი მონუმენტურობის შენარჩუნება-წარმოჩენის პირობებში. თელოვანის შემთხვევაში ამგვარ გადაწყვეტას უთუოდ ქჷონდა თავისი გამართლება, რადგან მსგავსი სერხით წარმოჩენილი ცოცხალი რიტმი, რომელსაც არანაირად არ ეთქმის მონოტონური, ფრესკების საერთო მხატვრული გამოძახსველობის ერთ-ერთ მხარედ იქცა. საზოგადოდ, თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი მხატვრობა ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების იმ ეტაპის მაჩვენებელია. როდესაც პროცესი კლასიკური პერიოდის მდიდარი ფერადონების დაშლისა ცალკეულ ტონალობებად უკვე საკმაოდ შორს უნდა ყოფილიყო წასული. ჯვარაპტიოსანის ფრესკების წრომის საკურთხველის შემკულობასთან ამ მხრივ შედარებისას ცხადი ხდება, რომ ადრეული ხანის ფერადონან გრადაციათა უწინდელმა უწყველო სიჭარბემ ადგილი დაუთმო ფერადონანი ლაქის ერთმნიშვნელოვანებას: თავისი დროის მხატვრულ მოთხოვნათა შესაბამისად, აქცენტი ამგვარად სახის სრულ განყენებულობასა და მის შინაგან ექსპრესიაზე დაისმოდა და ფერის ფუნქციაც ამ მხრივ არსებითი უნდა ყოფილიყო. ეს ტენდენცია საჩინო სწორედ ე.წ. „გარდამავალი“ ხანისათვის ხდება და ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის ძეგლებში თანაგვარად მელანდება.

თელოვანის ჯვარაპტიოსანთან მიმართებით ქართლის სხვადასხვა კუთხეში შემორჩენილი მოხატულობები იმ მხრივაცაა საგულისხმო, რომ ზემოთ აღნიშნულის ერთ-ერთ ყველაზე მკაფიო გაცხადებას წარმოადგენს. ამისათვის საკმარისი იქნებოდა თუნდაც არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკლის შემამკობელი სახეები გავეყენებინა: შესაძლოა ერთგვარად უწყველოდაც კი ჩანდეს, რომ მათ შესაქმნელად გამოიყენებულ ფერთა ჩამონათვალი თეთრით, შავითა და წითლით იფარგლება, ამასთან უკლებლივ ყველა სხეებთან შეურევენლად გამოიყენება: სახეთა სრულ სიბრტყეობრიობას ხაზს უსვამს ძირითადი ტონის აღმნიშვნელი თეთრი ფერი, რომელიც ერთიანად ფარავს ოვალს; ამის გამო ნაკეთების მოწითალო-ყავისფერი ნახატი მასზე განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიყოფა. დაწვებზე ყირმიზი დადებულია ბრტყელი, მკაფიო სამკეთხა ფერის წითელი ლაქის სახით. ერთიან (თეთრ) ფონზე გრაფიკულად დატანილი ერთფერივე (წითელი) ნახატი სრულდება შესამოსლის სახეც (ტაბ. XI).⁴⁹ ყოველივე ეს ადრეული „ფერწერული“ მიდგომისადმი სრული გაუცხოების მანიშნებელიცაა და, იმავდროულად, ფორმათგანცდის ახალი გეზის აღმბეჭდავიც. ამ საზოგადო მხატვრული ტენდენციის ფარგლებში რჩება წირქოლის ეკლესიის მხატვრობაც, ოღონდაც იმ განსხვავებით, რომ ფერთა არჩევანი აქ რამდენადმე ფართოა, სხვადასხვა ტონალობის (ღია ოქროსფრიდან დაწყებული მუქ წითლამდე) ოქრის, თეთრის, ნაცრისფრის, ყრუ ლურჯის, შავის თანაარსებობა-მონაცვლეობაზე დაყარებული.⁵⁰

ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის მასშტაბით სურათი ყველაზე სრულად და მრავალმხრივ იკვეთება გარეეჯისა და სვანეთის მოხატულობებთან მიმართებით. მრავალმთის სამხატვრო სკოლის ფორმირების

ეტაპის ანსამბლთაგან ამ მხრივ უთუოდ გამორჩეულია საბერძნეთის გამოქვაბული კომპლექსის რამდენიმე ეკლესიის მამკობ ფრესკათა რიგი – სწორედაც რომ ერთგვარი „გამონაკრები“ ეპოქის საზოგადო ტენდენციათა ფარგლებში აღბეჭდილი სხვადასხვა მიდგომა-გაანაზრებისა, რაც, თავის მხრივ, მხატვრული გამომსახველობის ამათუ იმ ასპექტთა გვერდით კოლორიტულ გადაწყვეტასაც ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს მხარედ მოიაზრებდა. ოქრის ტონებით შედგენილი პალიტრა, ნარინჯისფერი, ღია და მუქი წითელი, აგრეთვე ღია ყვითელი აქცენტებით, ძალზე გამომსახველს ხდის №5 ეკლესიის ფერწერას – ფორმის სისადავე და სიბრტყობრიობა აქ ფერადოვანი ლაქების ლოკალურობითაცაა ხაზგასმული (ტაბ. XII).⁵¹ №6 ეკლესიის მოხატულობაში უპირატესობა ეძლევა შინდისფრის, სურინჯისა და მონაცრისფრო ტონებს; კლასიკურ წინასახეებზე რამდენადმე უფრო დამოკიდებულების პირობებში გარკვეულად იცვლება წერის მანერაც (თავს იჩენს სწრაფვა ნახატის საშუალებით მოცულობით ფორმათა მინიშნება-ხაზგასმისა), თუმცა ფერადოვან შესამებათა ხასიათი (მოზომილი და სადა გამა) მხატვრობას თავისი დროის დამახასიათებელ ნიმუშად ავლენს.⁵² №7 ეკლესიის ფერწერული შემკულობის საზეიმო ხასიათი მუქი ლურჯის (შავი ფერის სარჩულზე დადებული ლაქვარდის) ფონზე წითლის, თეთრის, ყვითელი ოქრის, ზეთისხილისფრის სხვადასხვა ტონების გამოყენებით იქმნება; მოხატულობის მასშტაბით სრულიად გამორჩეულია მაქსოვრის მასიური ფიგურის შემომწერი მრავალფერი მანდორლა, რომელიც, რეკონსტრუქციის მიხედვით, წითელი, ნარინჯისფერი და ღია ყვითელი რომბული ფორმებით იქმნებოდა (ტაბ. XIII).⁵³ სრულიად ორიგინალური მხატვრული გადაწყვეტით განპირობებული სწორუბოვარი შთაბეჭდილების თაობაზე შეიძლება საუბარი №8 ეკლესიის ფრესკებთან დაკავშირებით. უჩვეულო ფორმებთან და მათს დამუშავებასთან ერთად, ამ შთაბეჭდილების ერთ-ერთი განმაპირობებელი სწორედ ანსამბლის ფერადოვანი გადაწყვეტაა: მკაფიო ფიურუსისფერი და ძოწისფერი ლაქების მკაფიობა, მათთან ერთად კი მოყვითალო ფერის სხვადასხვა ინტენსივობის ტონების ელერადობას ისიც აძლიერებს, რომ ყოველი ლაქა შავი ფერის, თანაბარი სისქის კონტურითაა მოზარზობული. მინანქრის ეფექტით აღბეჭდილი სახეების ერთიანობა სწორედ რომ ზღვრული ლაქებით შექმნილთა შთაბეჭდილებას ქმნის; ამ ლაქათა ნაწილზე მიმობნეული ორნამენტული მოტივები და ყვავილები დეკორატიულობის მხრივ არაჩვეულებრივად გამომსახველს ხდის მთელ ანსამბლს (ტაბ. XIV).⁵⁴ გარეგნის სხვა მონასტრის – დოდოს რქის ეკლესიის ფრესკებში ზემოთ მოხმობილთაგან საგრძობლად განსხვავებული მიდგომა იჩენს თავს: მოხატულობის ფერადოვანი ელერადობა ბევრადაა განპირობებული ძვირფასი ლაქვარდის, სინგურის, აურიპიგმენტისა და რეალგარის გამოყენებით. ამასთანავე, ფერწერული შემკულობის უმთავრესი ეფექტი ისედაც შექმნათი ლაქვარდის ფონზე სხვადასხვა ზომისა და სიმკვეთრის წითელი ფერის წრიული ლაქების არსებობით იქმნება – ესაა მანდორლის კაშკაშა წითელი ფერის ფონი საყდარზე დაბრძანებული უფლის გარშემო, ფიგურათა ასევე კაშკაშა წითელი მარაგანდები, შედარებით მკრთალი უნაბისფერი და მონაცრისფრო მედალიონები მზისა და მთვარის პერსონიფიკაციებით, დასასრულ, ცის ფონზე გაბნეული, რეალური ნათების ეფექტის მქონე ინტენსიური წითელი ფერის ვარსკვლავები. მომცრო ეკლესიის ინტერიერში საკურთხეველის კონქიდან გადმოსული, სულ რამდენიმე ფერის საშუალებით შექმნილი ასეთი „მზურვალე“ ფერადოვანება მრავლისდამატევენელ სახისმეტყველებით წიაღსვლათა გვერდით მხატვრული ძიებების ორიგინალურობაზეც მეტყველებს (ტაბ. XI).⁵⁵ ნიშნულია, რომ საბერძნეთისა და

დოდოს რქის ეკლესიათა მოხატულობებზე რამდენადმე უფრო გვიან, თუმცა კი იმავე ეპოქაში შექმნილი ფრესკები უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადო-აკნეში განსხვავებული ფერადონებით გამოირჩევა; იგი სხვადასხვა ინტენსივობის ოქროს, წითლის, თეთრისა და მათთან ერთად ალავ-ალავ გაბნეული ცისფრისა და მწვანის თანარსებობით იქმნება (ტაბ. XIV). ამგვარი ფერადონება, სულ მცირე, შემდგომი სამი საუკუნის მანძილზე დარჩება გარეგულ მოხატულობათა ერთ-ერთ უმთავრეს სტილურ მახასიათებლად.⁵⁶

ცალკეულ ანსამბლთა გადაწყვეტის თვალსაზრისით სურათი არც სევანთშია საგრძნობლად განსხვავებული: ნეზგუნის ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობა დასლოებით ისეთივე თავშეკაცებული ფერადონი გამით გამოირჩევა, როგორც ქვეყნის სხვა კუთხეთა თანადროული ანსამბლების უმეტესობა: მხატვრობა ძირითადად აკებულია მოყავისფრო-წითლის, ნაცრისფრის, თეთრისა და ოქროს ტონების შესაბამისზე (ტაბ. XV). კოლორიტს გარკვეულწილად აცოცხლებს ფერადონი ლაქების „მარგალიტებით“ ჭარბად შემკობის ხერხი; ეს, თავის მხრივ, ფერწერული დეკორის ცალკეული დეტალების (მაგალითად, ჩვილდი ღმრთისმშობლიანი მედალიონისა და სარკმლის ღიობის ჩარჩოს) კიდევ უფრო მჭიდროდ შეკავშირების, ერთიანი დეკორატიული სისტემის შექმნისა და, ამასთან, მხატვრობისათვის განსაკუთრებული გამომსახველობის, მომზიბლადობის მიზნებისკენაცაა მიმართული.⁵⁷ იგივე შეიძლება თქმულიყო აცისა და იფხის მოხატულობათა შესახებ,⁵⁸ სადაც ფონების უჩვეულო, ორიგინალური გადაწყვეტა საგრძნობლად ცვლის სულ რამდენიმე ფერით შექმნილი ანსამბლის საერთო მხატვრულ იერსახეს: აცის ეკლესიის საკურთხეველში ესაა მოწითალო-ყავისფერ ფონზე გაბნეული „ღილები“, რომლებიც ფირუზისფერითა და თეთრით იწერება. დარბაზში ფერები იცვლება – „ღილები“ ხან ფირუზისფერ ფონს ამკობს (ამ შემთხვევაში ისინი წითლითა და თეთრით სრულდება), ხანაც – ისევ წითელს (აქ კვლავ ფირუზისფერი და თეთრი უმარიათ).⁵⁹ ანსამბლის კოლორიტული გადაწყვეტის თვალსაზრისით არანაკლებ მნიშვნელოვანია ფერადი შარავანდების არსებობა – „მოჩითულ“ ფონებთან ერთად ყვითელი, ფირუზისფერი, წითელი ფერის წრიული ლაქების მონაცვლეობის წყალობითაა, რომ ფაქტობრივად სულ რამდენიმე ფერით (წითელი, თბილი ყვითელი, თეთრი, მწვანე) შექმნილი ფრესკული დეკორი ნაირფერადონების თვალსაზრისით ცოცხალი და გამომსახველი ჩანს. ფაქტობრივად იგივე ხერხისათვის მიუმართავთ იფხის ეკლესიაშიც, სადაც საკურთხეველის კომპოზიციისათვის ფირუზისფერი იქნა შერჩეული, დარბაზისათვის კი – წითელი (ორივე შემთხვევაში შესაბამისი ფერის „ღილებით“ მოჩითული). ფერთა გამის მხრივ სრულიად სხვაგვარად გადაწყვეტილ ანსამბლთან გვაქვს საქმე სვიფის წმ. გიორგის ეკლესიის ფრესკების შემთხვევაში – ინტენსიური (ცეცხლისფერი და ცეცხლივით „მხურვალე“) წითლის, აგრეთვე ბალახისფერი მწვანის ფონზე უჩვეულოდ სვდება თვალს გაბედული შესაბამები: დიდი ზომის შარავანდთა ოქროსფერი ოქროს შთამბეჭდავი წრიული ლაქები, აგრეთვე შესამოსელის გადმოცემისას გამოყენებული ყავისფერი, მოცისფრო-ფირუზისფერი, ნაცრისფერი (ტაბ. XV). საზოგადოდ, სვიფის მხატვრობა არაჩვეულებრივად გამომსახველია თავისი გაბედული, ერთი შეხედვით მოულოდნელი და არაჩვეულებრივად თავისუფალი, მხატვრული მიდგომით, ერთგვარი „აუანგარდული იმპრესიონიზმით“ და ყოველივე ამაში ფერადონს შესაბამათა მნიშვნელობა ერთ-ერთი არსებითია.⁶⁰ მისგან განსხვავებით, ჩუბიანის მაცხოვრის ეკლესიის მოხატულობა (რომლის ოს-

ტატიც, როგორც ჩანს, ქვეყნის რომელიღაც მოწინავე სახელოსნოდან უნდა იყოს გამოსული) ზემო სენათის სხვა მოხატულობათა შორის თავისი კოლორიტითაც გამოირჩეულად დგას: აქ ჭარბად გამოუყენებიათ ძვირფასი საღებავები, მათ შორის განსაკუთრებით უხვად – ლაჟვარდი. ამ ინტენსიურ, სიღრმითა და შუქმნათობით გამოირჩეულ, ფონზე ჩნდება ვერცხლისფერი, ღია ყავისფერი, მწვანე ტონები (ტაბ. XVI₂). საზოგადოდ ჩვაბიანის ფრესკების კოლორიტი უფრო დახვეწილია, ვიდრე აცისა და იფხისა, ამასთან უფრო ინტენსიური ვიდრე ნესგუნისა.⁶¹ მოხმობილთა გვერდით ასევე შეიძლება დაგვესახელებინა ლაღამის ქვედა ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობაც, საერთო მონუმენტურობას კარგად მისადაგებული, ჟანგისფერი ოქრის, მოყვითალოს, მოწითალო-ვარდისფრის, რუხის ურთიერთმონაცვლეობას დაფუძნებული მშვიდი ფერადოვანი რიტმით (ტაბ. XVI)⁶² თეთრ ფონზე ამ ფერთა მონაცვლეობით შექმნილი გარკვეული ჟღერადობა კვლავ იმ მხატვრულ სერეს გაგვასხენებს, რომელიც ფერთა შედარებით შეზღუდული ოდენობის პირობებში ნაირფერადოვნების შთაბეჭდილების შექმნას გულისხმობდა.

ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების იმ ეტაპზე, რომელიც ძიებათა განსაკუთრებული ინტენსივობით იყო ნიშანდებული, მოხატულობის ფერადოვან გადაწყვეტას ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი როლი ენიჭებოდა მხატვრული გამოხატულების სერხთა შორის. „გარდამავალი“ ხანისათვის თავნილ უამრავ სიახლეთა პირობებში, ფერწერულ ანსამბლთა გადაწყვეტის უჩვეულო მრავალგვარობის (მათ შორის – გამოუყენებულ საღებავთა მხრივაც სხვადასხვაობის) მიუხედავად, ისახება ერთი საზოგადო ტენდენცია – კლასიკური ხანის ნაირფეროვნებისაგან განსხვავებით, მხატვრობაში გამოუყენებულ ფერთა ოდენობა, როგორც წესი, ბევრად თავშეკავებულია. ამგვარ პირობებში, განმსაზღვრელი ხდებოდა ფერადოვან ლაქათა ურთიერთმიმართების, მათი განზომიერებული რიტმის გზით ანსამბლისადმი გარკვეული ჟღერადობის მინიჭება, დეკორის მრავალფეროვნების შთაბეჭდილების შექმნა. ეს სერხი, თავის მხრივ, კვლავ მიგემატაქს თელოვანის ჯვარპატიოსანის თავდაპირველი მოხატულობისაგან, რომელიც ამ მხრივაც „გარდამავალი“ ხანის ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების საზოგადო სურათის განუყოფელ ნაწილად წარმოჩნდება.

საკურთხეველის კომპოზიციის ფონი ჯვარპატიოსანში ორი ფერისაგან შედგებოდა – აქ ერთმანეთს ენაცვლებოდა ღია ნაცრისფერი და ბევრად უფრო ვიწრო მწვანე ზოლები (მიწის აღსანიშნავად კონქსა და მის ქვედა რეგისტრში). ასეთ ფონზე მოხატულობისათვის გამოყენებული ორი ძირითადი, შუქმნათი ფერი – ალუბლისფერი წითელი და მოოქროსფერი ყვითელი – განსაკუთრებით აქტიურად ჟღერს (მდრ. ტაბ. VI და VII). მათგან პირველი აშკარად გამოირჩევა თავისი სიჭარბით (უფლის ჰიმატიონი და ანგელოზთა შარავანდები კონქში, მოციქულთა შესამოსელი, ორნამენტული მოტივები, მოჩარჩოებები ქვედა რეგისტრში, ჯვრის გამოსახულებები აფსიდის კედლებზე), ისე ტონალურ სახესხვაობათა სიუხვით. წითელი ფერის უპირატესი როლი საკურთხეველის მოხატულობის საერთო კომპოზიციისაში, ცხადია, ბევრადაა განპირობებული მისი სახისმეტყველებით-სიმბოლური მნიშვნელობით.⁶³ ამასთან ერთად, ნათელი უნდა იყოს, რომ ამგვარი სერხისათვის ჯვარპატიოსანში მომუშავე ოსტატებს ფერწერული დეკორის საერთო მხატვრული სახის გადაწყვეტასთან დაკავშირებითაც უნდა მიემართათ. მართლაც, წითელი ყველაზე აქტიური ფერია მთელს მოხატულობაში, მით უფრო მაშინ, როდესაც იგი სუფთა სახით, მინარეთა გარეშე გამოიყენება – მისი მკლერი ალუბლისფერი ლაქა

ხშირ შემთხვევაში ის ინტენსიური ფერადოვანი საფუძველია, რომელზეც ნაოჭთა აღმნიშვნელი მონასმების ღრმა შავი უფრო მეტ სიცხოვლეს იძენს. თბილი მოოქროსფერი ოქრის ლაქები, თავის მხრივ, კიდევ უფრო წარმოაჩენს მის გვერდით დადებული წითლის მკაფიოებასა და სიძლიერეს.

აქვე ურადღება კვლავ უნდა გავამახვილოთ შავის გამოყენებაზე: როგორც აღინიშნა ეს ფერი ძირითადად მხოლოდ ფიგურათა შემომსაზღვრავი კონტურისა და დრაპირების შიდა ნახატისათვის გამოიყენება, მაგრამ პირველის უჩვეული სისქისა. ხოლო მეორის გამორჩეული ინტენსიუობისა და სიცხოვლის გამო, შავი ზოგ შემთხვევაში ფერადოვანი ლაქის ტოლფას მნიშვნელობასაც კი იტვირთავს და მონატულობის საერთო ფერადოვნების განმსაზღვრელ ერთ-ერთ აქცენტად იქცევა. მხატვრობაში გამოყენებული ფერადოვანი ლაქები, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში შავი ფერის სახითაა კონებიტა და ფარული და რომელთაც შემოსდევს შავი კონტური. თვალმისაცემად შექმნათია (ზოგ მათგანს დღემდე არ დაუკარგავს თავისი ინტენსიუობა). თავისი სიმძლავრის გამო შავი კონტური ერთგვარ გარსში მოაქცევს გამოსახულების ცალკეულ, ერთიანი ფერით დაფარულ მონაკვეთებს (მღრ. ტაბ. IX). ამდენად, იგი გარკვეულ მიჯნად წარმოჩნდება „განივებული შუქის“ ზღვრულ ლაქასა და კედელზე განფენილ საერთო ფონს შორის. ყოველივე ამის შედეგია, რომ თავისი სიღრმისა და არაერთმნიშვნელოვანების მიუხედავად, საღებავი აქ „ფერადი ნათლის“ იმ მკვრივ ფენად იქცევა, რომელიც თითქოსდა სხვადასხვაგვარი ნაკვეთების ერთობლიობის სახით ეფინება საკრალური სივრცის მიღმურისა და ამქვეყნიურის ზღვარს. ნახატისა და ფერადოვანი ლაქის თანაარსებობით განპირობებული თანაგვარი მხატვრული ეფექტი გამოარჩევს საბერეების №8 კელსიისა და მისი სამხრეთი ეკედრის ფრესკებსაც, ოღონდაც, ჯვარაპატიოსანისაგან განსხვავებით, იქ ფორმის ორნამენტული, დეკორაციული დამუშავებისაკენ სწრაფვა ბევრად უფრო ძლიერად იჩენს თავს. სწორედ ამის შედეგია ის, რომ სამოსის ნაოჭთა აღმნიშვნელი კონტურული სახით შემოსაზღვრული ფერადოვანი ლაქებით შექმნილი ფორმები გარკვეულწილად სამინანქრო ხელოვნებასთანაც კი იწვევს ასოციაციებს (ტაბ. XIV).⁶⁴

მონატულობაში გამჟღავნებული შინაგანი დაძაბულობა, რომელიც ფრესკების შესრულების სხვა მხარეთა გვერდით ფერადოვანი ურთიერთმიმართებითაც საჩინოდება, უფრო თვალმისაცემი ხდება სახეთა და შესამოსელის წერის დაპირისპირებისას: ერთი მხრივ – სუფთა ფერით შექმნილი ლოკალური ლაქებითა და კონტურული ნახატით შექმნილი ფორმები, ხოლო მეორე მხრივ – სახეთა შესრულების ფერწერული მანერა კიდევ ერთხელ წარმოაჩენს იმ შინაგან წინააღმდეგობასა და გიარებას, რომელიც ჯვარაპატიოსანის ფრესკების შესრულებისას საზოგადოდ იჩენს თავს (ტაბ. IX). ეს მოვლენა ჯვარაპატიოსანის ფრესკებში დროისმიერი ჩანს, ამასთან იგი გარდამავლობის იმ ეტაპს უნდა მონიშნავდეს, როდესაც ისტორიული მახასიათებელიცა და ეპოქით განპირობებული ინდივიდუალური მხატვრული ნიშნაც ურთიერთის თანაზარი ხდება.

ერთ-ერთი იმ მახასიათებელთაგან, რომელთა თაობაზეც ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს მონუმენტური ფერწერის ძველათვის საზოგადო მხატვრულ თავისებურებებთან დაკავშირებით შეიძლება ურადღების გამახვილება – მათი კოლორიტული გადაწყვეტის უჩვეულო მრავალგვარობაა. ეს მრავალგვარობა თავს იჩენს არამარტო ქვეყნის ცალკეულ კუთხეთა (სვანეთის, გარეჯის, ქართლის) ფერწერულ სკოლებს შორის, რომელთა თანდათანობით ჩამოყალიბებას სწორედ

იმხანად უნდა მისცემოდა დასაბამი, არამედ თვით ერთი რეგიონის ძეგლთა შორისაც კი. აღნიშნულის ნათელსაყოფად გამოდგებოდა თუნდაც გარეუცის მრავალმთის ადრეული მოხატულობები, მით უფრო კი საბერეების გამოქვაბული კომპლექსის მაგალითი, სადაც IX საუკუნის შუახანებიდან მოყოლებული, ფაქტობრივად ერთი საუკუნის მანძილზე მოხატულ ოთხ ეკლესიათაგან თითოეული მკაფიოდ სხვაობს კოლორიტის მხრივაც. სახელდობრ, კომპლექსის ყველაზე ადრეულ, №5 ეკლესიაში იგი ოქრის სხვადასხვა ტონების (თბილი ოქროსფრის, ალუბლისფრის, მოწითალო-ყავისფრის, წაბლისფრის), აგრეთვე თეთრისა და შავის საფუძველზე იგება, ამასთან გამოიყენება სხვადასხვა ჯღერადობის ჩანართებიც, სახელდობრ ნარინჯისფერი, მწვანე, ცისფერი (ტაბ. XII). მომდევნო, №6 ეკლესიაში ფერადოვანი გამა რამდენადმე უფრო თავშეკავებულია, თუმცა მასშიც მკაფიოდ გამოიყოფა წითელი, თეთრი და შავი. ბევრად უფრო ინტენსიურია №7 ეკლესიის პალიტრა, რომელშიც, ამასთანავე, ამ შთაბეჭდილებას ძირითადად შავ სარჩულზე დაფერილი ლაქვარდის, აგრეთვე წითლის, თეთრის, შავის, მოყვითალო ოქრის სიჭარბე ქმნის (ტაბ. XIII). კომპლექსის მოხატულობათაგან სრულიად გამორჩევით დგას ბოლო, №8 ეკლესიისა და მისი სამხრეთი ეკედერის ფრესკები: ინტენსიური შვინდისფერი, ცივი ყვითელი და შუქმნათი ფირუზისფერი ლაქების (ეკედერში მას ცისფერი და მოყვადისფრო-თეთრიც ემატება) თანაარსებობით შექმნილ უფექტს კიდევ უფრო საინონოს ხდის შავი ფერის წერილი ხაზები, რომლითაც ეს ლაქები ურთიერთისაგან ისაზღვრება (ტაბ. XIV). ფერწერული ანსამბლის ამგვარი გადაწყვეტისას სამინაქრო სელონენასთან გარკვეულ ასოციაციაზე საგანგებოდ აღინიშნა.⁵⁵ საზოგადო მხატვრული შთაბეჭდილების სისრულისათვის აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგჯერ ფერადოვანი ლაქები ზემოდან თეთრი, წითელი ან შავი ფერის დეკორაციული ელემენტებითაა გაფორმებული.

რაც შეეხება ქვეყნის ცენტრალური რეგიონის VIII-X საუკუნეების ძეგლებს (თელოვანთან ერთად ესაა ქემურტი, ქსნის არმაზი, წირქოლი, კატაულა) თანაგვარობა აქ რამდენადმე უფრო საგრძობია, თუმცა კი იგი ამ შემთხვევაშიც ფერწერული ანსამბლისათვის გამოყენებული საღებავების მსგავსებით უფრო გამოირჩევა, ვიდრე ამ საღებავებით შექმნილი პალიტრის მსგავსი კოლორიტული ჯღერადობით (მდრ. ტაბ. XI). მართლაც, წამყვანი ჩამოთვლილთაგან ფაქტობრივად ყველა ანსამბლში ოქრის სხვადასხვა ტონებია - ღია ფერის, თბილი მოყვითალო-ოქროსფრიდან დაწყებული ვიდრე მწიფე შვინდისფრამდე. მათ გვერდით კიდევ რამდენიმე ფერს თუ დავასახელებდით, უპირველესად თეთრსა და შავს, აგრეთვე მწვანეს და, უფრო იშვიათად, ლაქვარდს. თავის მხრივ, გარკვეული თანაგვარობის შექაძლებლობასთან მიმართებით შეიძლებოდა ყურადღება გაგვემახვილებინა იმ გარემოებაზე, რომ ქვეყნის პერიფერიული რეგიონებისაგან განსხვავებით, კედლის მხატვრობის განვითარების გეზს ქართლში ბევრად უფრო ადრეული ხანიდან გაედევნება თვალი და მას, ამასთანავე, უწყვეტი, თანამიმდევრული ხასიათი უნდა ჰქონოდა. მიუხედავად ამისა, აღნიშნული მოვლენის ასხნა მხოლოდ ამ წინაპირობის საფუძველზე ძნელი იქნებოდა თუნდაც იმის გათვალისწინებით, რომ თელოვანის წინამორბედ ძეგლში, წროშში (რომელიც, ამასთანავე, მოზაიკისა და ფრესკის თანაარსებობის საკმაოდ უჩვეულო მაგალითს წარმოადგენს), სურათი საგრძობლად განსხვავებული უნდა ყოფილიყო (კონქის მოზაიკის ოქროს, მეწამულს, ზურმუხტისფერს, მუქ ლურჯს, სადაფის თეთრს, მონაცრისფრო-ვერცხლისფერს კარგად ეხამებოდა მის ქვემოთ, აფსიდის კედლებზე წარმოდგენილ ფრესკულ სახეთა ფირუზისფერი, ძოწისფე-

რი. ოქროსფერი ოქრა, ვარდისფერი, ბალახისფერი მწვანე, წაბლისფერი, თეთრი, აღაგ-აღაგ ნარინჯისფერიც⁶⁶). მეორე მხრივ, კოლორიტის სისადავე, სიმწირვე კი, შესაძლოა თავად ეპოქასაც მოეუბნა. VIII-IX საუკუნეებისათვის მხატვრული გამომსახველობის ახალი გზების ძიება ქართულ ფერწერაში, ბუნებრივია, სხვა მხარეებთან ერთად ფერადოვან გადაწყვეტაშიც აისახებოდა. თავის მხრივ, ეს უნდა ყოფილიყო ერთ-ერთი წინაპირობა დასახლებული პერიოდის კედლის მხატვრობის ძველთა უჩვეულო მრავალგვაროვნებისა⁶⁷.

ორნამენტულ მოტივთა სიმწირე თელოვანის კელესის თავდაპირველ ფერწერულ დეკორში ძნელი ასახსნელი არ უნდა იყოს: საკუთრთხელის სადა არქიტექტურული ფორმები, ისევე როგორც მისი ორრეგისტრიანი მოხატულობის მკაფიო დანაწილება. უკვე თავისთავად განაპირობებდა კომპოზიციური სქემის ხაზგასასმე-



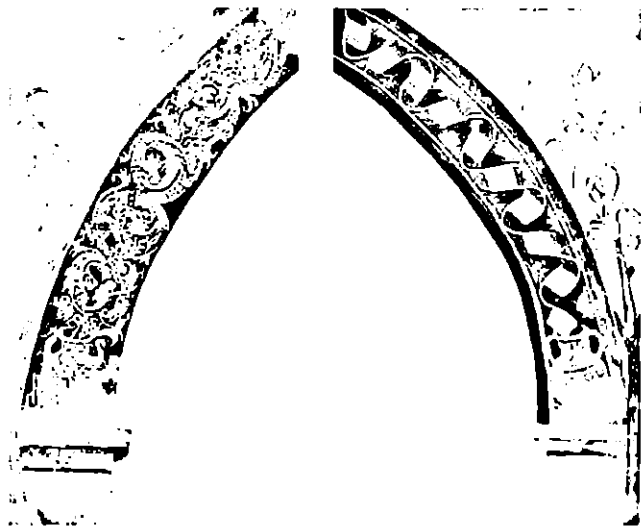
145. თელოვანის ჯვარაპტიოსანი ორნამენტული ზოლი კონქის თაღის შიდა პირზე სქემა

ლად დამატებითი აქცენტების ნაკლებ აუცილებლობას. როგორც ჩანს, სწორედ ამიტომ, რომ გაფორმების გარეშე იქნა დატოვებული პირიღმრთისას მედალიონი, ვერების მოჩარჩოება, მოხატულობის ქვედა ზღვარი კი ორფერი ზოლით იქნა აღნიშნული.

თუმცა, მხოლოდ ეს ვერ გამოდგებოდა ფერწერულ დეკორში ორნამენტულ მოტივთა ნაკლებობის მიზეზთა ერთმნიშვნელოვანი სახით ასახსნელად. ამ მხრივ არსებითი მნიშვნელობისა უნდა ყოფილიყო თავად მოხატულობისათვის დამახასიათებელი დეკორაციულობაც, რომელიც ფიგურათა შესამოსელის ნახატში იჩენს თავს. ყოველივე ამას ემატება კომპოზიციის ფონის გადაწყვეტაც – ფიგურათა შორის ჩაბნეულ თეთრი ფერის მრავალქიმიან ვარსკვლავებთან ერთად დეკორაციული ელემენტის როლს იტვირთავს ვერტიკალურად ჩამოგრძელებული წარწერები, რომლებიც მოხდენილი ფორმის მსხვილი ასომთავრულითაა შესრულებული (სურ. 11, 12, 14); დეკორაციულობის თვალსაზრისით ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი აქცენტია საყდარზე დაბრძანებული უფლის კვარცხლბეკიც, რომელიც ზომებთან ერთად თავისი რამდენადმე უჩვეულო განთავსებითაც გამოიყოფა. ვარდისფრად შეფერილი კვარცხლბეკის გვერდითა კედლების მოჩარჩოება ორმხრივ შეინდისფერი კონტურით არის გაფორმებული. ამ ზოლებს შიგნით, ოქროსფერი ოქრის ფონზე, მარგალიტების რიგებით უხვად მოოჭვილ წახნაგებს დამატებით სხვადასხვა ფერის მსხვილი ქვებიც ამკობს (სურ. 9-12, ტაბ. VI და VIII). დეკორაციულობას ხაზს უსვამს კვარცხლბეკის ქვემოთ, მისი ქვედა კიდის გაყოლებით გაულებული სამფერი ხაზებიც – შავი, წითელი და ვარდისფერი. დასასრულ, ყოველივე ამას ემატებოდა მოციქულთა წიგნებიც, რომლებიც ასევე პატიოსანი თელებითა და მარგალიტებით იყო შეპყვლილი. ასე რომ, ფერწერული დეკორის სხვადასხვა ელემენტთა დეკორაციულობა ფაქტობრივად ზედმეტსაც კი სდიდა სახიან არშიებს.



146. თელოვანის ჯვარაპტიოსანი საკურთხეველის კონქის კომპოზიციის ქვეშედად შემოსაზღვრავი ორნამენტული ზოლი სქემა



147. გარეგანი მონასტრის საბურჯები.
№7 ეკლესია. ორნამენტული მოტივები

სხვადასხვა მოტივით შედგენილი ორი ორნამენტული ზოლი აფსიდის ყველაზე არქიტექტონიკულ მონაკვეთებს აღნიშნავს – ესაა კონქის კამარა და მისი ქუსლი, რომელთაგან პირველს მკვეთრად სტილიზებული ფოთლოვანი მოტივი ამკობს, მეორეს კი ტალღოვანი ლენტის (სურ. 145 და 146, ტაბ. VIII და X). საგულისხმოა ის გარემოება, რომ საკურთხევის სატრიუმფო თაღს აქა-იქ შემორჩა ნალესობის ფრაგმენტები, თუმცა მათზე ორნამენტის კვალი არ ჩანს; საგარაუდოა, რომ ფერწერული დეკორი ერთიანი ორნამენტული მოჩარჩოების გარეშე რჩებოდა.

ჯვარპატიოსანის ფრესკების სტილში აღბეჭდილი გაორება ამ შემთხვევაში იჩენს თავს. კონქისა

და ქვედა რეგისტრის გამმოჯნავეი ზოლის შემამკობელი ორნამენტი ტალღური ლენტის იმ სახესხვაობას წარმოგიდგენს, რომელიც ელინისტური წინასახეებიდან მომდინარე რეპერტუარს კუთვნიან და მას მთელი ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე ხშირად მიმართავენ (სურ. 146).⁶⁸ შესაბამისად, ეს მოტივი იმეამინდელ ქართულ სახით ხელოვნებაში იყო დამკვიდრებული და იგი მონუმენტური ფერწერის ძეგლებშიც გამოიყენება (შდრ. თუნდაც მრავალწერის და საბურჯების №7 ეკლესიის მონასტრის) (სურ. 147). მაგრამ საკუთრივ ორნამენტული მოტივის გამოყენების ფაქტთან ერთად თეოლოგიაში ნიშნული ჩანს მისი შესრულების ხასიათი: იგი ხუთი სხვადასხვა ფერის (მუქი ყავისფერი, მუქი წითელი, ალუბლისფერი, ვარდისფერი, თეთრი) ზოლით ისე არის აკებული, რომ მოცულობითობის შთაბეჭდილებას ფაქტობრივად სრულად გადმოსცემს. ასე რომ, მის გადაწყვეტაში ჯერ კიდევ ცოცხლად შეიგრძნობა წინარე ეპოქის მხატვრული ტრადიციის გამოძახილი, იმ ტრადიციისა, რომელიც ანტიკურ წინამძღვრებთან ჯერ კიდევ იყო დაკავშირებული. ამ მოტივისაგან თავისი ხასიათით არსებითად განსხვავდება მეორე ორნამენტი – დაკბილული ფოთლის მკაფიოდ სტილიზებული ნახატი შედგენილი რიგი, რომელიც კონქის კამარას გადაუყვება (სურ. 145). ფოთლოვანი მოტივი არასდროს ყოფილა უცხო მონუმენტური ფერწერის ძეგლათვის, მაგრამ მსგავსი ნახატის მქონე ორნამენტისათვის ზუსტი პარალელების მოძიება იოლი არ უნდა იყოს. როგორც ჩანს, იგი ზოგადი წინასახის მიხედვით თავად ადგილობრივ ოსტატთა მიერ იმდენად იქნა სახეშეცვლილი, რომ ფაქტობრივად ახალი, არსებულისაგან განსხვავებული მოტივის სახე მიიღო. თუმცა, ამ შემთხვევაშიც ორნამენტის ზოგად სქემაზე ბევრად უფრო ნიშნული მისი შესრულების მხატვრული მხარე ჩანს: ეს მოტივიც სამი სხვადასხვა ფერით (წაბლისფერი, წითელი, ვარდისფერი) იგება, მაგრამ ამ შემთხვევაში ესაა დახლოებით ერთი თარვით მოხაზული და ერთიერთზე დადებული სამი სრულიად ბრტყელი ლაქა (შდრ. ტაბ. X). ცხადია

აქ საუბარი მხოლოდ სობრტყეთა ურთიერთდაშრეებაზე შეიძლება. ეს კი, თავის მხრივ, ცხადყოფს, რომ ორნამენტის შესრულებაში აისახა იგივე მიდგომა. რომელიც ქვედა რეგისტრის ფიგურების გადაწყვეტაში შევნიშნავთ.

ასე რომ, თელოვანის ეკლესია, როგორც მხატვრული მოვლენა მთლიანობაში არაერთმნიშვნელოვან სურათს წარმოაჩენს: მასში, ერთი მხრივ, გარკვეულწილად შეიცნობა ძველ ტრადიციათა სხვადასხვა ძალისა და მკაფიოების აღნაბეჭდი. ქვეცნობიერი თუ საესებით გააზრებული კავშირი წინარე ეპოქის მხატვრულ ძიებებთან: მეორე მხრივ – ეს ტრადიციულიც კი აქ უკვე ახლებურადაა განცდილი და შესაბამისად, მისი გადაწყვეტაც ძველისაგან სრულიად განსხვავებულ მიდგომას აჩვენებს. საერთო ჯამში ჯვარპატიოსანის თავდაპირველი ფერწერული შემკულობა გარდამეღობის, ძევისა და ახლის თანაარსებობა-დაპირისპირების იმ ეტაპს მონიშნავს, რომელიც გამომსახველობის გზების ძიებებით განსაკუთრებით დეტორთული აღმოჩნდა. ამასთან დაკავშირებით არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ ჯვარპატიოსანის ფრესკებთან მიმართებით გარდამეღობის თვალსაზრისით დასრულებულ მოვლენაზე საუბარი გადამეტებული იქნებოდა. თუმცა კი აქ არც გარდასვლის კვლად თავჩენილი უბრალო კრებითობა ან ეკლექტიურობაა საჩინო: ნათელია, რომ თელოვანის ფრესკებში მხატვრული გამომსახველობის ძიების პრო-

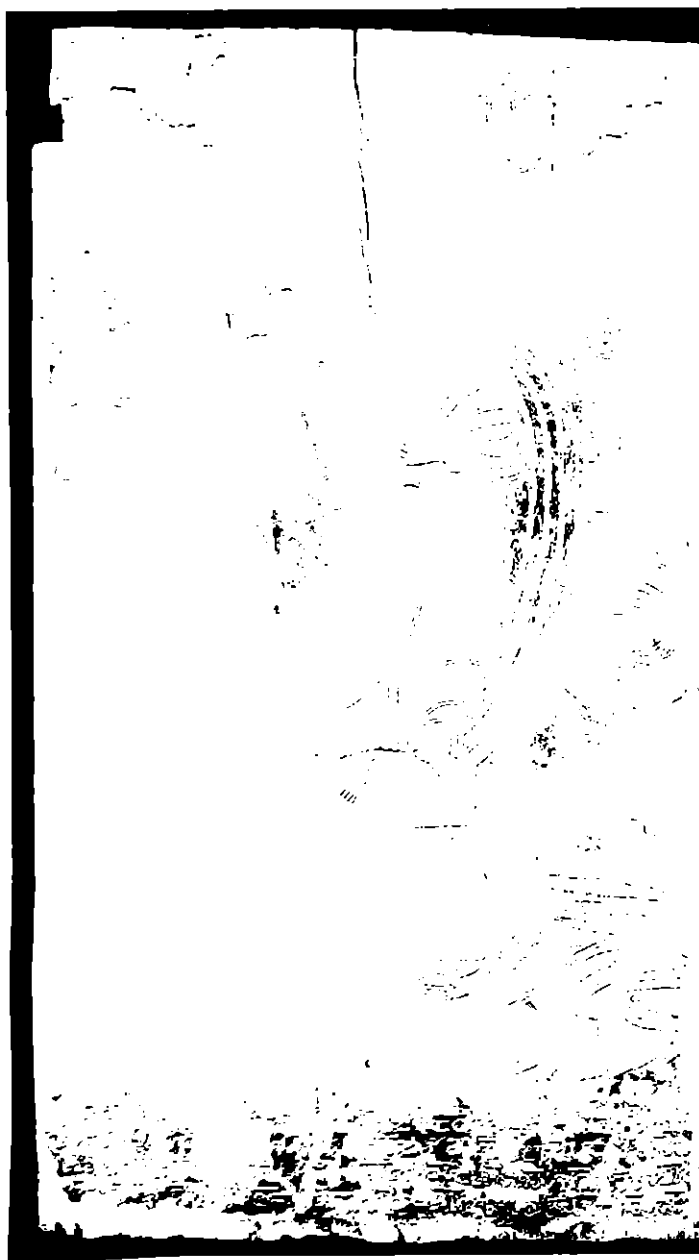


142. საქართველო რელიეფი ამოტ კუჩუხსის გამომსახველობით ოპიზადან

ცესის ის ეტაპი მოინიშნა, რომლის ფარგლებშიც სხვადასხვა მხატვრულ სერხთა თანაარსებობა არ იწყებს სიჭრელესა და შეუთავსებლობას.

ჯვარპატიოსანზე მსჯელობისას შესაძლოა განჩნდეს მოსაზრება, რომ ყოველივე ის, რაც მისი ფერწერული დეკორის მხატვრულ თავისებურებებში აღიბეჭდა, საესებით შეიძლება ყოფილიყო განპირობებული ფრესკების შემსრულებელთა ნაკლები დახელოვნებით. კლესიის თავდაპირველი მოხატულობის ცალკეულ მხარეებში გამჟღავნებული დროითი ნიშნები, ისევე როგორც თანადროულ საეტაპო ნიმუშებთან მიმართებით მათი განხილვა (იხ. ქვემოთ), საპირისპიროზე უნდა მიანიშნებდეს – სხვა რომ არა იყოს, თელოვანის ფრესკულ სახეთა თანაზიარობა, ზოგ შემთხვევაში კი დიდი მსგავსებაც, VIII-IX საუკუნეების სახვითი ხელოვნების საეტაპო ნიმუშებთან (ამ მხრივ ოპიზის რელიეფის მაგალითიც იკმარება) უკვე მრავლისმეტყველია. ჯვარპატიოსანის მოხატულობასთან მიმართებით საუბარი ალბათ გემართება არა საერთო კომპოზიციის, ფიგურათა პროპორციების, ხაზისა და ნახატის უნებლიე დარღვევაზე. არამედ გარკვეული ეპოქისათვის ორგანული ფორმათაგანცდის შესაბამის, ამასთან საესებით მიზანდასახულ, ძიებებზე და ამ ძიებათა წარმომჩენ სახეებზე, რომელთა მხატვრული გამომსახველობაც სწორედ ამგვარად იქნა გაცხადებული.

ფორმათგანცდის გზაზე ნამყოში დაგროვილ-გამოკვეთილი მხატვრული მექანიკურიობისა და მყოფადისაქნ მიმართული სრულიად ახლებური თვალთახედვის შესაბამისი ძიებების ურთიერთმიმართება, მისი ხასიათი, VIII-IX საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ქმნილებებში ფაქტობრივად თანაგვარად იჩნდა თავს. ცხადია, საგრძნობია განსხვავებებიც, მაგრამ ესეც კვლავ ახლისაქნ სწრაფის, ახლებურად ცდისათვის შინაგანი მზაობით განპირობებული მოქმედების საესებით ბუნებრივი შედეგია. სხვა მრავალ წანამძღვართან ერთად, სწორედ ამგვარ შედეგს ხდის საცნაურად „გარდამავალი“ ხანის სახვითი ხელოვნების უმიშენლოვანესი ძეგლები, მათ შორის უპირველეს ყოვლისა – ამოტ კურაპალატის რელიეფი, ერთ დროს ოპიზის ტაძრის ფასადს რომ ამკობდა (დაცულია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში) (სურ. 148).⁷⁰ ნიშნულია, რომ თელოვანის ფრესკებთან დაკავშირებით ეს რელიეფი არაერთხელ ყოფილა მოხმობილი: მხატვრული გამომსახველობის ფორმათა ძიების მხრივ აქ მართლაც ძალზე ბევრია საერთო. ცალკეულ დეტალთა (მაგალითად, უხეშნაკეთიან სახეთა) შედმიწენით თანაგვარი გადაწვეტის (სახის ფართო ოვალი განზე გაწეული და ფრონტალურად ნაწვენები ყურებით, მკვეთრად მორკალული წარბები, ნუშისებრი თვალები, პარალელური კლანილი ხაზებით მონიშნული თმაწვერი) გვერდით ეს სასურველი მხატვრული ფორმის მიღწევა-გადმოცემის სერებშიცაა საცნობი – აქ, პირველყოვლისა, იგულისხმება სრული (თითქოსდა უტრირებამდე მისული) პირობითობა არამყარ (სხვადასხვა მხარეს მსუბუქად გადახრილ-გადაქანებულ, ანდა თითქოსდა ფეხის წვერებზე ოდნავ აწეულ) ფიგურათა პროპორციების, მათი ფორმების, ესტებისა და ცალკეული დეტალების გადმოცემისას და, რაც მთავარია, ხაზის არამართო უდავო უპირატესობა, არამედ მისი ყოვლისმომცველობა. მსხვილი იარაღით (ერთ შემთხვევაში საჭრეთლით, მეორეში – ყალბით) დატანილ ხაზთა ნაკადების დინებით დღეარული ფორმების ხილვისას გამომსახულების მოცულობის, წონადობის ყოველგვარი განცდა იკარგება. როგორც ერთ. ისე მეორე შემთხვევაში გამომსახულებისა და ფონის ურთიერთმიმართება ერთმანეთს დაშრევებული ორი თანაფარდი სობრტყის თანაარსებობას გულისხმობს (ესაა მხოლოდ, რომ თუკი



1975. Կապույտի պահպանման շրջանի եզրը Երևանում

ოპიზის რელიეფზე ფონის სიბრტყე მკვრივად ჩანს. ჯვარპატიოსანის ფრესკაზე, ფერწერის სუციფიკიდან გამომდინარე, ფონის განუსაზღვრელი სიღრმე ბევრად უფრო თვალნათელია და ამ ურთიერთმიმართებას რამდენადმე უფრო განსხვავებულ ელფერს ანიჭებს). ამის საპირისპიროდ, ორივეგან მაქსიმალურად იწვევს წინ ხაზის ძალა. მისი სხვადასხვაგვარი სიხშირე და რიტმი, უკიდურესი დაჭიმულობა, ხაზთა დინებით შექმნილი ნახატის დეკორატიულობა. ესაა მხოლოდ, რომ ოპიზის ტაძრის საქტიტორო რელიეფზე ხაზი ბევრად უფრო მსხვილია. თითქმის ყველგან თანაბარი სისქისა. უხეში და ნაკლებად პლასტიკური: პარალელურად თუ რკალურად. ერთიმეორის მიდევნებით გაულებული ღარებით მონიშნულ. შედარებით მარტივ. ნახატში რამდენადმე უფრო ჭარბია დეკორატიული საწყისი. ვიდრე თელეონის ფრესკაზე (სადაც, როგორც ითქვა, ფორმა სხვადასხვა ძალისა და სისქის მონასმთა კონებად შეკრული და პარალელური ნაკადებით იფარება).¹ თუმცაღა ორივე შემთხვევაში განმსაზღვრავია გამოსახულების სრული პირობითობა და „მიღმურობა“. რაც მთავარია. – ერთი შეხედვით უხეში, პრიმიტიული ფორმების ფარგლებში აღბეჭდილი. საკრალურთან წილნაყარი და ნიშნობრიობამდე მიყვანილი შინაგანი მნიშვნელოვანება.

ფორმათავანცდის იმავე მიმართებებზე შეიძლება საუბარი IX-X საუკუნეების ჭედურ ჯვარ-ხატებთან დაკავშირებით. მათ შორის ყველაზე ნიშანდობლივი მაინც მაცხოვრის ფერისცვალების საუკველთაოდ ცნობილი ხატია, ასწლეულების მანძილზე ზარზმის მონასტერში რომ იყო დაბრძანებული (მოგვიანოდ იგი შემოქმედის მონასტერში ესვენა) (სურ. 149). იმ მრავალ საერთოში, რომელზეც ჯვარპატიოსანთან მიმართებით საჩინო ხდება სანხრეთ საქართველოს საოქრომჭედლო სახელისნომი შექმნილ ხატზე. უმთავრესია სრული სიბრტყეოვანება (როდესაც განყენებულ ფონზე წარმოდგენილ ფორმას სრულიად დაკარგული აქვს წონადობა და ეტრატის დარად ეფინება მიღმურის მომნიშნავ სიბრტყეს). თანაგვარი მიდგომა ხაზის ფუნქციისადმი, ფორმის აგებისადმი, დეკორატიული ელემენტების გამოყენებისადმი (თელეონში – ვარსკვლავებით მოფენილი ფონი. ზარზმის ხატზე – ქრისტეს შარაენდისა და სამოსის გაფორმება ყვავილოვანი მოტივებით: ორივეგან



150. ჭედური ფრესკები სალლაძეზიდან

– განმარტებითი წარწერების საზგასპული დეკორატიულობა). ნათქვამს შეიძლე-
ბოდა დამატებოდა თანაგვარი მნიშვნელობა ვესტებისა, რომელიც აღბეჭდავს არა
იმდენად მოძრაობას (ანდა ამ მოძრაობის მიმართულებას), არამედ მისი შინაგა-
ნი ძალას (ძალას კურთხევისა. მინიშნებისა). რაც შეეხება გარკვეულ სხეობას,
იგი. უპირველესად. საზის სასია-
თიდან გამომდინარეობს – მაც-
ხოვრის ფერისცვალების სატზე
იგი უფრო თხელია. თითქოსდა
მსუბუქ ძაფებად ნაქსოვი: ფი-
გურის გარეშემომწერი კონტურ-
რი. რომელიც ჯვარაპატიოსანში
იმდენად სქელია. რომ „გარსის“
დარად მოაქცევს მთლიან ფიგურ-
რას. მაცხოვრის ფერისცვალების
სატზე თითქმის არც კი ჩანს.
ნახატი. რომელიც ძირითადად
ამგვარ საზთაგან იქმნება. ასე-
ვე განსხვავდება თავისი სასიათით
ჯვარაპატიოსანის მხატვრობისაგან
– ურთიერთისაგან საგრძობლად
დაშორიშორებულ საზთა დინება.
ხან მსუბუქი ტალღების, ხანაც
ტუჩილი ანდა ოდნავ მორკალული
ნაკადების სახით ბევრად უფრო
მსუბუქია: შესაბამისად. ფორმაც
ნაკლებადაა დატვირთული (თუმცა
კი ეს მასში შენიეთულ შინაგან
ექსპრესიას სრულებითაც არ ამ-
ციობს). თელოვანის მხატვრობაში
გამოყენებული. საზთა ნაკადების
მდინარებით შექმნილი. ნახატის
მსგავსი სასიათით „გარდამავალი“
ხანის ოქრონაქანდაკვე სახეთაგან



151 წყაროსთვის სახარება. მინიატურა
წმ. მათე და წმ. მარკოზ მხატვრების გამოსახულებით

გამოიყოფა სალოლშენის ჭედური ფირფიტები (სურ. 150). რომლებიც, თუმცაღა,
პლასტიკურობის განითარების განსხვავებულ ე.წ. „ბლოკურ ეტაპს“ მონიშნავს,⁷³
მაგრამ ნახატის მხრივ ბევრად გეგონებს ჯვარაპატიოსანის ფრესკებს. ამ ფირ-
ფიტათა შორის ყველაზე ნიშანდობლივ მაგალითად ჩანს მირქმის ხატი, სადაც
დრეკად თუ ტუჩილ ნაოჭთა სისშირე და, რაც მთავარია, მათი ძალა ფორმის
მხატვრულ გამომსახველობას ანალოგიური ნიშნით აღბეჭდავს.

წყაროსთვის ოთხთავის მინიატურები მხატვრულთა გამოსახულებებით ზემოთ
მოხმობილ მაგალითთაგან (მათ შორის – თელოვანისაგანაც) რამდენადმე გან-
სხვავებულის შთაბეჭდილებას სტოვებს.⁷⁴ ეს, პირველყოფისა, ნახატის სასიათზე
თქმის: ჯვარაპატიოსანის ფრესკულ სახეთა წერისას გამოყენებულ, ბევრად უფრო
მსხვილ, დაჭიმულ და დრეკად მონასმთა ერთიანობით შექმნილ დრაპირებასთან
შედარებით იგი აქ რამდენადმე უფრო ნებისმიერია, შედარებით, გაიშვიათებული

და მსუბუქი, ამასთანავე, ერთი შეხედვით, ქაოტურიც კი, მკვეთრი ფერადოვანი ლაქის ფონზე მონიშნულ ტალღურ, სწორხაზოვან, ნახევარწრიულ და მარყუჟისებრ ხაზთა უსასრულო დინებით მოცული (მდრ. სურ. 151). ნახატის სასიათო თავად ფორმის (როგორც წესი, ხაზგასმულად არაპროპორციულისა და მარტივად აღნაგის) შესაბამისია: ისიც მასაგით არასწორია, „დაუდევარი“, თითქოსდა საგანგებოდ დეფორმირებული და მოუწესრიგებელი. ასეთივეა წრფელი უბრალოებითა და უშუალოებით აღბეჭდილი სახეები მარტივად, სწორხაზოვან ხაზთა რიგით მონიშნული თმა-წვერით. ოდნავ უტრირებული ნაკეთებით. ნათელია, რომ შევშეთ-კლარჯეთის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს სამწერლობო კერაში მოღვაწე მინიატურისტს იმ ადრეული წინასახეებით უნდა ესარგებლა – სხვა რომ არა იყოს, ამას მხარებელთა გამოხატვის წესი (სრული ტანით წარმოდგენილ მხარებელთა წყვილი ფიგურა ერთ ფურცელზე). ფიგურების დაყენება და ყვანება გეგმიკურბინებს; თუმცაღა ამ შემთხვევაში ბევრად უფრო მეტყველია მინიატურაში თავჩენილი, „გარდამავალი“ ხანის ფორმათაგანცდის საზოგადო ტენდენციებით ნასაზრდოები სტილური მახასიათებლები: სრული პირობითობა, ფორმათა სიმარტივე, ხაზის ყოვლისმომცველობა. რაც მთავარია. უსაზღვრო უშუალოებასა და სისადავეს შერთული შინაგანი ექსპრესია კვლავ თელოვანის, ოპიზის, ხარზმის სახეებისაყენ მიგვმართავს. მართლაც. აქ. ისევე როგორც თელოვანში, ფორმის საერთო აბრისი ერთი ხელის მოსმით. თითქოსდა ყალმის ერთი შემოვლებით იწერება, მთლიანად შემოუყვება ფიგურას და მის მარაგანდს. თუმცა კი კონტურის ხაზი სხვადასხვაგვარია – მინიატურაში უფრო კალიგრაფიულია. ზოგჯერ თხელი. ზოგჯერ შესქელებული, მაგრამ მაინც ერთი მთლიანი ფორმის შემომწერი. და კიდევ ერთი: დეკორატიულ მიმართებებზე საუბარი. ისევე როგორც სხვა თანადროულ სახეებში, წყაროსათვის ოთხთავშიც შეიძლება უმთავრესად ნახატის ხასიათთან და განმარტებით წარწერებთან დაგვეკავშირებინა. თუმცაღა ნიშნულია ხელნაწერი კოდექსის ილუმინირებისას ამ მხრივ არსებულ შესაძლებლობათა გამოყენებაც; სახელდობრ, კომპოზიციის გაფორმება ორმაგი ორნამენტული მოჩარჩოებით – მხატვრული ხერხი, რომელიც სახეთა აღქმისას არცთუ უმნიშვნელო როლს თამაშობს; წყაროსათვის შემთხვევაში ჩარჩოს გაფორმებისათვის გამოყენებული ორნამენტული მოტივები ასევე გამარტივებული და სრულიად ხაზოვანია, თავისი ნაყმით ერთგვარად ფარდაგის მამკობი მოტივების მსგავსი.

წყაროსათვის სახარების მინიატურების მიმართება „გარდამავალი“ ხანის ხელოვნების ძირითად ტენდენციებთან უნებურად წამოჭრის VIII-IX საუკუნეებში დაწყებულ ძიებათა პროცესის ხანგრძლივობის, დროში მისი ცვალებადობა-უცვლელობის პრობლემას. ის, რომ X საუკუნის ბოლო მეოთხედში შევშეთ-კლარჯეთის ერთ-ერთ მეთავე სამონასტრო კერაში შექმნილი ხელნაწერის მინიატურები კვლავ წინარე ეტაპის ფორმათაგანცდით არის ნიშანდებული. უკვე თავისთავად მნიშვნელოვანია. ეს პრობლემა კიდევ უფრო ცხადად წარმოჩნდა მას შემდეგ, რაც ოშკის ტაძრის საღიაკენეში მისი აგების თანადროული, X საუკუნის მეორე ნახევრის ფრესკების ფრაგმენტები აღმოჩნდა (სურ. 152).⁷⁵ მხატვრობა ჯერ კიდევ არ ყოფილა საგანგებოდ შესწავლილ-შეფასებული, თუმცა კი წინასწარულად შეიძლება ითქვას, რომ იგი საგრძნობლად ცვლის დღემდე არსებულ წარმოდგენას ტაო-კლარჯეთში X საუკუნის მიწურულისათვის კედლის მხატვრობისა და საზოგადოდ სახვითი ტენდენციების განვითარების გეზზე, მის ხასიათზე. საქმე ისაა, რომ ტაძრის საღიაკენის ფერწერა იმ რიგისაა, რომელსაც

ტრადიციულად „სამონასტროს“ უწოდებენ – ჩვენში მას უშუალო ანალოგები გარეჯის მრავალმთის იმავე ეპოქის ფრესკებში (სახელდობრ, საბერეების მოხატულობებში) თუ მოეპოვება. ეს გარემოება, ერთი შეხედვით, არაფრით უნდა ყოფილიყო გამორჩეული. რომ არა თავად ოშკის დიდებული ხუროთმოძღვრება, მისი მასშტაბურობა და გაქანება. არც ისაა ნაკლებ მნიშვნელოვანი, რომ წყაროსთაყის სახარების მინიატურები იქმნებოდა ტაო-კლარჯეთის კედლის მხატვრობის, ოქრო-მქანდაკელობისა და სამინიატურო ხელოვნების იმ ძეგლთა გვერდით, რომლებიც თავისი საზგასმული რაფინირებულობითა და სამეფისკარო დონით მაკედონელთა „რენესანსის“ ნეოკლასიკური ტენდენციებით აღბეჭდილ აღმოსავლურქრისტიანულ ძეგლთა შორისაც კი გამოირჩევა.

უმთავრესი. რაც VIII-IX სს. ქართული სახეითი ხელოვნების ძეგლთა შორის რამდენიმეს გამორჩევისა და ჯვარბატოსანის თავდაპირველ მოხატულობასთან მიმართებით მათი განხილვისას ცხადდება, ფორმათგანცდის პრინციპთა თანხვედრაა, უფრო სწორად – მხატვრული ფორმისადმი ერთი შეხედვით სრულიად უჩვეულო, წინარე ეპოქათაგან არსობრივად განსხვავებული მიდგომა. სრული პირობითობა, ერთიანი. ნაკლებად დანაწევრებული ან ზოგჯერ თითქმის დაუნაწევრებელი ფორმებით მეტყველება. მათი სისადავე და სიმწირე, დარღვეული პროპორციები (რაც ზოგჯერ უტრირებამდეც კი მიდის). საზისა და სიბრტყის ყოვლისმომცველობა უმთავრესი გზა იყო სახის ირეალურობის, შესთასოფლიურობის წარმოსაჩენად და ამით მისი ნიშნობრივ-სიმბოლური დატვირთვისათვის. ამასთანავე, ფორმის დამუშავებისადმი მიდგომის თვალსაზრისით მოხმობილ ძეგლებში ხშირად იმ აშკარა თანხვედრასა და მსგავსებას ვხედავთ (მაგალითად, თელოვანის ფრესკებსა და ოპი-



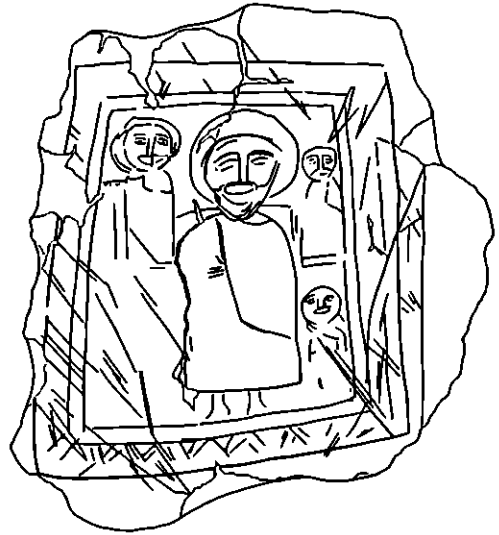
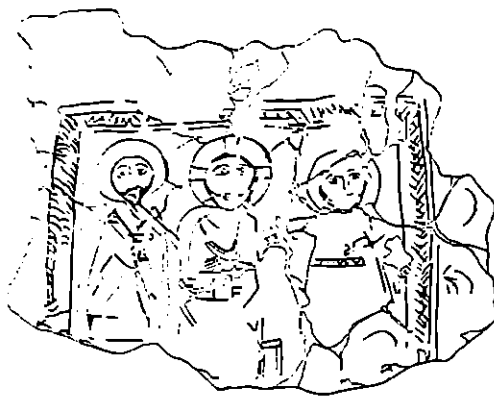
152. ოპი. საღიაენე ოთხხატელის გამოსახულება
საქურთხელის კონქის ჩრდილოეთ ქანობზე

ზის რელიეფში), რომელიც რაღაც სხვა, შინაგანად განპირობებულ ურთიერთმიმართებებზე მეტყველებს და ცალკეულ, ზოგჯერ ხილულზე ბევრად უფრო ღრმა სიახლოვეს გვაფიქრებინებს.

* * *

VIII-IX საუკუნეების ქართული საეკლესიო სუროთმოდერების განვითარების საზოგადო გეზის ფონზე ჯვარპატიოსანის ეკლესიის არქიტექტურულ ფორმებში გამჟღავნებული ნიშან-თვისებებისათვის თვალის გადავინებამ ცხადყო, რომ ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში იმხანად აგებულ ტაძართა მსგავსად, ფორმათაგანცდის ახალი პრინციპებით ქმნის პროცესი ამ შემთხვევაშიც კლასიკური პერიოდის ფორმებისადმი მიმართვის, ახალ ფორმებთან მათი თანაარსებობის გზით წარმართა.⁷⁶ მეტიც – „შეხამება ტრადიციული ფორმისა და მისი ახალ რიგზე დამუშავებისა, შეიძლება ითქვას, თეოლოგიის ტაძრის მხატვრული რაობის ფორმულაა“.⁷⁷ სუროთმოდერული ფორმების ახალი პრინციპით აგების კვალად, აქ ადრეული პერიოდის ტრადიციიდან ზოგიერთი რამ იქნა შენარჩუნებული: ესაა, მაგალითად, VII საუკუნის ტაძართა გარე მოცულობის დარი კუბურობა, გუმბათის ყელის გადაწყვეტა (resp. მისი არქაული ფორმა, თუმცა, იმავდროულად, თაღნართი და წრიული სარკმლებით გაფორმება, რაც, თავის მხრივ, სიახლედ ჩნდება იმ დროისათვის) (სურ. 1-3: ტაბ. I და II). ქართული საეკლესიო სუროთმოდერების განვითარების წინარე ეტაპიდან მოდის ღიობთა, სახელდობრ, კარ-სარკმელთა თავსართები და მათი ჩუქურთმის რეპერტუარი (ამასთანავე, დროის შესაბამისად. გარკვეულად სახეცვლილია ორნამენტის გადაწყვეტის ხასიათი) (სურ. 5, 6; ტაბ. III); იგივე ითქმის შიდა სივრცესა და მის ცალკეულ ნაწილებზეც: თავისი გადაწყვეტით „კლასიკურად“ აღიქმება გუმბათქვეშა კონსტრუქცია გულდასმით გამოყვანილი ტრომპული სისტემით, გუმბათის სფეროს შემამკობელი რელიეფური ჯერით (ტაბ. IV). იმავდროულად, ეკლესიის ინტერიერის აღნაგობა, მისი შიდა მასების ურთიერთმიმართება საგრძნობლად სხვაობს იმ გაწონასწორებულობისაგან, რომელიც ასე დამახასიათებელია VII საუკუნის ძეგლებისათვის. უწინდელი პარმონიულობის რღვევა, თავის მხრივ, ეკლესიის საერთო კომპოზიციიდან გამომდინარეობს (დასაუფლეთი მკლავის გრძივი მოცულობისა და აღმოსავლეთიდან პასტოფორიუმებიანი საკურთხევლის ერთიანი მასით დასრულებული ტრიკონქის ფორმათა ურთიერთდაკავშირება) (ტაბ. II). ყოველივე ამას ემატება გუმბათქვეშა თაღის გადანაცვლება კომპოზიციური წონასწორობის ღერძიდან, გუმბათის განათების თავისებურებები და სხვა. საბოლოოდ, ჯვარპატიოსანის შიდა სივრცეში ადრინდელი სიმყარისა და წონასწორობისაგან ფაქტობრივად აღარაფერია დარჩენილი.

ნათელია, რომ ყოველივე, რაც ეკლესიის სუროთმოდერული თავისებურებების შესახებ აღინიშნა, თავისი არსით უშუალოდ მიემართება მისი ინტერიერის ფერწერულ დეკორსაც, მით უფრო, რომ ფრესკული შემკულობის არსებობა, როგორც ეს იკონოგრაფიული პროგრამის განხილვიდანაც გამომჩნდა, თავიდანვე უნდა ყოფილიყო გათვალისწინებული. მართლაც, ჯვარპატიოსანის სუროთმოდერული სახეცა და მისი მოხატულობაც საერთო ნიშან-თვისების მატარებელია, მხატვრული ფორმის ერთი და იგივე განცდით აღბეჭდილი. მეტიც – ისინი გარკვეულწილად ორგანულ მთლიანობას ქმნის (ერთი შესხედვით პარადოქსულად



153 ქვემოთა წმ. გიორგის ეკლესია საკურთხეულის თავდაპირველი მოხატულობის ფრაგმენტები. სკეშები

შეიძლება ჩაითვალოს, მაგრამ სწორედ ამ ერთიანობის გაცხადებაა თუნდაც მათი ურთიერთმიმართება, რომელიც შორსაა სრული შესაბამისობისაგან). თელოვანის ეკლესიის მხატვრულ სახეში აღბეჭდილი ნიშნები, ცხადია, ძირითადად ეპოქით არის განსაზღვრული: გაორება, რომელიც აქ მრავალგზის იჩენს თავს, სწორედ გარდასვლის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. როგორც არქიტექტურულ ფორმათქმნისას, ისე მოხატულობის შესრულებისას ოსტატთათვის ჯერ კიდევ ბუნებრივი ჩანს გეზი ახალი პრინციპებით რაიმეს განხორციელებისას ძველი ფორმებისადმი, ძველი მხატვრული სერსებისადმი მიმართვისა.

ეს გარეგნობა ერთ-ერთ საგულისხმო დასაყრდენდაც გამოდგებოდა თელოვანის თავდაპირველი მოხატულობის ქრონოლოგიური საზღვრების დაზუსტებისათვის. ამ შემთხვევაში, ცხადია, გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ განვითარების გეზის თანაგვარობის მოუხედავად, ადრეული შუა საუკუნეების ბოლო მონაკვეთის ქართულ არქიტექტურასა და სახვით ხელოვნებაში კლასიკური მემკვიდრეობისადმი მიმართვის რამდენადმე განსხვავებული სურათია. მასალის სიმწირის გამო ძნელია რაიმეს დაბეჭდვით თქმა VIII საუკუნის თაობაზე, უფრო მოგვიანოდ კი, სახელდობრ IX-X საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში, საკმაოდ ხშირია მხატვრული გამომსახველობის იმ სერსთა ანარეკლი, რომელიც ელინისტურ ტრადიციებს დაფუძნებული ადრეული მემკვიდრეობიდან იღებს სათავეს. დღევანდელი ისიც ნათელია, რომ ეს ტენდენცია იშხანად სხვადასხვაგვარად იჩენდა თავს გარეგნის მრავალმთის წმ. დოდოს მონასტრის მცირე გუმბათიანი ეკლესიის,⁷⁸ საბურეთის №6 და №7 ეკლესიების,⁷⁹ ჩეპიანის,⁸⁰ ოთხთა ეკლესიის⁸¹ და სხვა ფრესკებში: მას ხან მრავლისმომცველი ხასიათი აქვს, ხან კი მხოლოდ ცალკეულ დეტალებში შელანდება.⁸² მოუხედავად ამისა, ყველა შემთხვევაში ეს მიმართება არამარტო ცნობიერია, არამედ ფერწერული დეკორის საერთო მხატვრული სახის

შექმნისათვის მკაფიოდ გამოხსნილი და, ამდენად, მისი განუყოფელი ნაწილიც (თუმცაღა, ყოველივე ეს ისე არ უნდა გავიგოთ, თითქოსდა ჩვენი ოსტატები ელინისტური მოტივების საგანგებოდ დამკვიდრებას ლამობდნენ და ეს ყოფილიყო მათი ამოცანა). ცხადია, ყოველივე ეს ცნობიერად განხორციელდა თელოვანშიც, მაგრამ აქ სასწავლო საშუალებები მთლიანად ერთი საერთო პრობლემის გადაწყვეტისკენ – გამომსახველობის ახალი, წინარეთაგან სრულიად განსხვავებული ფორმების შექმნისკენ იქნა მიმართული. აქედან გამომდინარე, თავი იჩინა იმ შინაგანმა წინააღმდეგობამ, რომელიც ვერ კიდევ შორსაა მხატვრული მთლიანობისაგან. ასე რომ, ნათელი უნდა იყოს – თელოვანის ეკლესიის ფერწერული შემკულობა, როგორც მხატვრული მოვლენა, გარდამავლობის იმ ეტაპთანაა დაკავშირებული, როდესაც ახალი გეზის ძიებისას, ფორმათქმნის სრულიად ახალი პრინციპების ჩამოყალიბების პროცესში, ვერ კიდევ იჩენდა თავს ძველისა და ახლის შინაგანად შეუსაბამო თანარსებობა, სრულქმნისაგან ვერ კიდევ შორს მდგომი ის ფორმები, რომლებსაც ეს შეუსაბამობა წარმოქმნიდა. ასეთ მონაკვეთად ყველაზე უფრო მოსალოდნელი VIII საუკუნე იქნებოდა, მით უფრო, რომ ჯვარპატრიოსანის აგების საფარად პერიოდი – VIII-IX საუკუნეები⁵³ – ბოლო დროის გამოკვლევის საფუძველზე რამდენადმე უფრო დაზუსტდა და სწორედ VIII საუკუნით შემოიფარგლა.⁵⁴ თავის მხრივ, ძველის ამგვარ დათარიღებას საესეებით შესაძლებელს ხდის იმკამინდელი რეალობის გათვალისწინებაც; სახელდობრ, ესაა არაბობის თანდათანობითი შესუსტება და, რაც მთავარია, საეკლესიო მშენებლობის თანდათანობითი აღმავლობის პროცესი, რომელმაც სულ მალე მტრისაგან დაპყრობილი ქვეყნის ფაქტობრივად ყველა კუთხე მოიცვა.⁵⁵

ჯვარპატრიოსანის თავდაპირველი მოხატულობის თარიღის განსაზღვრა, პირველყოფილისა, იმ მხრივ არის მნიშვნელოვანი, რომ გარდამავალი ხანისათვის ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებაში მომხდარი ძვრების თაობაზე ჩვენი ცოდნის პირობებში, ქემერტის ეკლესიის თავდაპირველ, ასევე VIII საუკუნის მხატვრობის ფრაგმენტებთან ერთად⁵⁶ (სურ. 153, ტაბ. X_{1,2}), დღეისათვის სწორედ იგი ჩანს იმ ერთ-ერთ პირველწყაროდ, რომლის მიხედვითაც, სასწავლო სელოვანების სხვა დარგთა გვერდით, შეიძლება თვალის გადაცენება გამომსახველობის ახალი ფორმების ძიების თანდათანობითი პროცესისათვის (resp. მისი ადრეული ეტაპისათვის) მონუმენტურ ფერწერაშიც. VIII-IX საუკუნეების საქართველოს გარკვეულმა იზოლირებულობამ (რასაც არაბობასთან ერთად მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა ხატმებრძოლური მწვალე ბლობის გაერცელება ქრისტიანული აღმოსავლეთის უმეტეს ნაწილში) ბუნებრივად შეუწყო ხელი ამ ორგანული პროცესის დაჩქარებას. ამას, თავის მხრივ, ისიც დაერთო, რომ ბიზანტიური სამყაროს ზოგი რეგონის (მაგ., კაპადოკიის) მსგავსად ე.წ. გარდამავალი ხანის ქართული კედლის მხატვრობა ერთგვარად განზე დარჩა იმ რეტროსპექტული, ანტიკონსერვაციული გეზისაგან, რომელიც თანადროულ ბიზანტიურ სასწავლო სელოვანებში წამყვან როლს თამაშობდა. სწორედ ამიტომ, რომ საქართველოში გამომსახველობის ახალი ფორმების ძიების პროცესი გაცილებით უფრო ინტენსიურად წარიმართა და მას, იგივე ბიზანტიისაგან განსხვავებით, ბევრად უფრო თანამიმდევრული ხასიათი ჰქონდა. ეს გარემოება მრავალმხრივ ჩანს საგულისხმოდ, თუმცაღა ძირითადი ამ შემთხვევაში ისაა, რომ იგი ნათელაყოფს, თუ რა ნიადაგზე ხდებოდა სრულიად ახალი ტენდენციების დამკვიდრება VIII-IX საუკუნეების საქართველოს მხატვრულ აზროვნებაში. მეორე მხრივ, ჯვარპატრიოსანი და მისი თავდაპირველი მოხატულობა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მაგალითია იმ

აქტიური შემოქმედებით პროცესისა, რომელიც ეროვნული კულტურის ისტორიის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ეტაპზე იქნეს თავს ქვეყნის ცენტრალურ რეგიონში – ქართლში.

განყოფილება არამთავან დაპრობილი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეებისა და, რაც მთავარია, ცნობიერი საქართველოს ერთიანობა (რაც შედარებით უფრო ნაკლებ თვალმისაცემად წარმოჩნდება თანადროულ თუ უფრო გვიანი ხანის წერლობით წყაროებში), თვალსაჩინოდ აღიბეჭდება სუროთმოდერებმასა და სახვით ხელოვნებაში. სულიერი შემოქმედების სხვა სფეროთა გვერდით ყველაზე მეტად სწორედ ხელოვნებაში უნდა ყოფილიყო უკუფენილი საქართველოს იმპერინდელი რეალობა, რომელიც უცხოელთა დაპრობებისა და დაშლილობის პირობებში, განმხოლოება-ჩაეტილობის საპირისპიროდ, ეთნოკულტურული ერთიანობით აღბეჭდილ ყოვლისმომცველ ტენდენციას გვიხატავს. სსენებული ტენდენციის ფარგლებში ექცევა ქვეყნის ცალკეულ რეგიონთა მმართველების პოლიტიკური მისწრაფებებიცა და საქტიტორი მოღვაწეობაც. VIII საუკუნისათვის ამ მხრივ ყველაზე უფრო ნიშანდობლივი უნდა ყოფილიყო ამოტ | კურაპალატის სამოღვაწეო ასპარეზის ზოგადი სურათი: არამთავან შევიწროებული ქართლის ერისმთავარი ქვეყნის სამხრეთ-დასავლეთ პროვინციაში, შავშეთ-კლარჯეთში ინაცვლებს („მისცა ღმერთმან გამარჯებმა და ახელშწოფა იგი შავშეთ-კლარჯეთსა ზედა“⁸⁷), სადაც იმხანად მოღვაწე წმ. გრიგოლ ხანძთელის თანამდგომად და სამონასტრო აღმშენებლობის მთავარ კტიტორად გვევლინება. მოგვიანებით იგი თავის სახელო ქვეყანას საგრძობლად აფართოვებს და ქართლის ნაწილს შემოიბტოცებს („უფლა ქართლსა და საზღვართა მისთა“).⁸⁸ შიდა ქართლის დასკუთრება მუდამ წარმოადგენდა ქვეყნის სხვადასხვა პროვინციის გამგებელთა უპირატეს მისწრაფებას და ეს, ცხადია, ურთიერთმორის გამუდმებულ ქიშს იწვევდა; იმავდროულად, ამგვარი სწრაფვა ერთ-ერთი გამოვლინება იყო ერთიანობისკენ თანდათანობით სვლისა. ამ ბრძოლაში მიღწეული პოლიტიკური წარმატება („დაიპურა ამოტ [ქვეყანა] კლარჯეთიდან ვიდრე ქანამდე“⁸⁹) თითქოსდა ნიშანი იყო იმისა, რომ სამხრეთ საქართველოში დაწყებული მოძრაობა არსებითი ხასიათისა უნდა ყოფილიყო „ქართლად აღრასცულ ყოველ ქვეყანათა“ პოლიტიკურად, კულტურულად თუ ცნობიერად გაერთიანება-გამთლიანებისათვის, ხოლო ამის კვალად – ერთიანი მშატერული აზროვნების წარსამართავად. აღნიშნული, ცხადია, სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მშატერულ ტენდენციათა განვითარების პროცესში პოლიტიკური ვითარება იყო მთავარი მამოძრავებელი – VIII-IX სს. ქართული სუროთმოდერების ამ მხრივ კვლავ სრულიად განსხვავებულ ვითარებას გვიხატავს.⁹⁰ ვერც იმას ვიტყვით გადაჭრით, სულიერი შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს გარკვეული მეთავეობისას ცალკეული მშატერული ელემენტები როგორც სუროთმოდერებამში, ისე სახვით ხელოვნებაში მაინცადამაინც ტაოურ ნაკადს უნდა მოჰყოლოდა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში თუ პირიქით – ტაოელთა მიერ აღებულ-შეთვისებულისა და გადამუშავებულის კვლავ გაზიარება-გარდაქმნა ხდებოდა ხოლმე. ამ შემთხვევაში მთავარი სხვაა: მშართაშორისი გაცვლა-გამოცვლის პროცესში ცალკეული მშატერული ტენდენციები, ფორმები თუ სახეები ტაო-კლარჯეთში „საბოლოოდ, ყველასათვის შესაფერადა და სასურველად ჩამოიქნა“.⁹¹ თავის მხრივ, საეკლესიო-სამონასტრო აღმშენებლობის ტალღას, რომელიც თვით წმ. გრიგოლ ხანძთელის და მის უპირველეს მოწაფეთა დღეებშიც კი განუწყვეტლად ფართოვდებოდა, არც შებდგომ, ათწლეულების მან-

ძილზე შეუწყვეტია ზრდა. IX საუკუნისთვის იგი არგვეთს და თვით შიდა ქართლ-საც კი მიადევნებს (არადეთის წმ. გიორგის ეკლესია,⁹² უბისის მონასტრის მთავარი ეკლესია, რომლის არქიტექტურაც, ასე ქართლურია, სახელდობრ „ქსნური“, ვერ კიდევ მრავალ კითხვას წამოჭრის⁹³). ყოველივე ეს იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ ქვეყნის მთლიანობის გამტანების VIII საუკუნის მიწურულისათვის უკვე ჩინილ ტენდენციას თანამიმდევრული და შეუქცევადი სასიათი ჰქონდა და მისი მასშტაბები განუწყვეტლად იზრდებოდა. გეზი, რომელიც ვერ კიდევ დაპრობილ-დანაწილებული სამეფოს პირობებში თანდათან სულ უფრო და უფრო გამოკვეთილ კონტურებს იძენდა, საბოლოო სახით XI საუკუნის დასაწყისისათვის გასრულდა და მას შემდეგ, ასწლულთა მანძილზე, უკიდურესი ძნელებდობებისა და გამუდმებული შინააშლილობის პირობებშიც კი არ წარხოცილა.

ყოველივე ამაზე ყურადღების გამახვილება მიემართება საგულისხმო დაკვირვებას, რომლის თანახმადაც თელოვანის ეკლესიის სუროთმოდერულ სახეში საცნობია გარკვეული ერთიანობა ქვეყნის სამხრეთი პროვინციების (ტაო-კლარჯეთის) თანადროულ არქიტექტურასთან. ამასთან დაკავშირებით ყურადღება მიიქცევა ვეგარაპატიოსანის გუმბათის გადაწყვეტამ (სახელდობრ, მისი ყულის თანხართ მორთვამ).⁹⁴ შემთხვევითი ვერ იქნება ის გარემოებაც, რომ საგრობობი წილი ვეგარაპატიოსანის ფრესკებთან ერთად ეპოქის საეტაპო ძეგლებისა სწორედ ქართლსა და ტაო-კლარჯეთის შორის არაჩვეულებრივად ინტენსიურ მხატვრულ ურთიერთმიმართებათა წარმოშენია (ამისათვის აშოტ კურაპალატის რელიეფის, ზარზმის ფერისცვალების ხატისა და წყაროსთავის მინიატურების დასახელებაც იკმარება). თუკი ვირწმუნებთ ქსნის სეობაშივე, სახელდობრ, კაბენის მონასტერში ლატავრის (აშოტის დის) წარწერის არსებობას და, შესაბამისად, ტაძრის აგებასთან მის გარკვეულ კავშირს,⁹⁵ ქართლსა და შავშეთ-კლარჯეთს შორის იმხანად არსებული ურთიერთობები კიდევ უფრო ფართო კუთხით წარმოჩნდება, ამასთან არა როგორც ერთიმეორეზე დამოკიდებულების, არამედ ორივეს შინაგანი ერთიანობის თვალსაზრისით.⁹⁶ ეს გარემოება არსებითი მნიშვნელობისაა შეძლებისდაგვარი სისრულით შესაცნობად იმ პროცესისა, რომელიც ქვეყნის ერთიანობისაკენ თანდათანობითი სელის წყალობით სულ უფრო და უფრო საჩინო ხდებოდა სულიერი შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში, მათ შორის – სახეით ხელოვნებაშიც.

როგორ მიემართება ყოველივე ეს კედლის მხატვრობის განვითარების საერთო სურათს „გარდაამავალი“ ხანისათვის?

ამთავითვე უნდა ითქვას, რომ ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლებში აღბეჭდილი უმთავრესი სტილისტური ტენდენციების ამომწურავი დახასიათება ვერ კიდევ სამომავლო ამოცანად რჩება. ეს არ ენება საზოგადო გეზის იმ მახასიათებლებს, რომლებიც დასახლებული ეპოქის ქართული ხელოვნების განვითარების ერთიანი და მწყობრი სურათის არსებობის პირობებში მეტ-ნაკლები სისრულით შეიძლება იქნას საცნაურქმნილი. ძირითადი მახასიათებელი – მხატვრული გამომსახველობის ახალი, ქრისტიანულ სულიერებასთან ზემდინწევით თანაზიარი ხერხების ძიება – ის საერთო ნიშანია, რომელიც ასწლულებს გასწვდება და არქიტექტურისა თუ სახეითი ხელოვნების სხვა დარგების გვერდით მონუმენტურ ფერწერაშიც სხვადასხვა ეტაპზე განსხვავებული სიღრმითა და მიმართულებებით გამტანდება. არსებითია სხვა გარემოებაც: მოქსედავად იმისა, თუ რა გარემოში, რა პირობებში შეიქმნა ესა თუ ის ფერწერული ანსამბლი, ცხადია, რომ მისი, როგორც მხატვრული მოვლენის გააზრება მკაფიოდ განსაზღვრული

სისტემის ფარგლებში, ამასთანავე ქრისტიანული სახვითობის განვითარების გეზთან სრულ შესაბამისობაში ხდებოდა. ამასე თუნდაც ის გარემოება მეტყველებს, რომ იგი თანაგვარად მიემართება როგორც ანსამბლის საერთო პროგრამისა და სისტემის გააზრებას, ისე საკუთრივ მხატვრულ-სტილისტური ამოცანებისადმი მიდგომასაც. ყოველივე ამის ბუნებრივი შედეგი, თანადროული ხუროთმოძღვრებისა და პლასტიკის დარად, მხატვრულად გამოშასხველი ფორმის შექმნა იყო. ესაა მხოლოდ, რომ დროში განთენილი ეს პროცესი სხვადასხვა ქრონოლოგიურ მონაკვეთებად განაწილდა. ამ მონაკვეთთა შორის ერთ-ერთი არსებითი უდავოდ იყო VIII-IX სს. მომცველი პერიოდი, რომელსაც სამეცნიერო ლიტერატურაში „გარდამავალის“ სახელი დაუმკვიდრდა.

ნახევარ საუკუნეზე მეტი გავიდა მას შემდეგ, რაც გ. ჩუბინაშვილმა ჩამოაყალიბა ადრეული შუა საუკუნეების ბოლო, თითქმის სამი საუკუნის (VII საუკუნის მეორე ნახევარი – X საუკუნის პირველი ნახევარი) მომცველი ეტაპის ხუროთმოძღვრებისა და სახვითი ხელოვნების განვითარების ძირითადი მიმართულებები, ის თავისებურებები, ამ გზაზე რომ იჩენდა თავს.⁷⁷ მასშტაბები და მნიშვნელობა ძირითადი დებულებებისა, რომლებიც ამ ნარკვევში იქნა ჩამოყალიბებული, განვლილი ათწლეულების მანძილზე მრავალჯერ ყოფილა წარმოჩენილი, დამოწმებული თუ გაზიარებული-განვრცობილი, როგორც „გარდამავალი“ პერიოდის ცალკეული ძეგლებისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში, ისე ზოგადი ხასიათის ნაშრომებში.⁸⁸ ამ დროის მანძილზე ისიც მრავალჯერ აღნიშნულა, რომ ისევე როგორც საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში, რელიეფურ ქანდაკებასა და ოქრომქანდაკებლობაში, ინტენსიური შემოქმედებითი ძიებები ელნისტურ ტრადიციებს ნაზიარებ მხატვრულ თავისებურებათა თანდათანობით გადამუშავების გზაზე ყველაზე მკაფიოდ ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების სწორედ დასახლებული ეტაპისათვის ელნდებოდა.

ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე კედლის მხატვრობის განვითარების ურთიერთისაგან საგრძნობლად განსხვავებული ეტაპების არსებობის პირობებში, ეპოქისათვის საზოგადო, ამასთან არაჩვეულებრივად მრავლისდამტენელი სურათის ერთიანობის განმსაზღვრელი უმთავრესი ტენდენციები ძველის შექმნის გარემოს (ეთნოსის, წრის) თუ დროის, მისი კტიტორის წარმომავლობისა თუ ოსტატის განსწავლულობის, აგრეთვე სხვა მრავალი წანამძღვრისაგან დამოუკიდებლად, ფაქტობრივად ერთნაირია. ერთ-ერთი უმთავრესი მასასიათებელი იმეამინდელი მხატვრული შემოქმედებისა – საზოგადოს ფარგლებში არსებითის, უმთავრესის მაქსიმალურად სრული სახით გამოყოფისა და მისი შექმნისადაგვარი მნიშვნელოვანებით წარმოჩენისაკენ შინაგანი სწრაფვაა. სწორედ მას მიესადაგება დეკორის საერთო სისტემის შესაბამისი, ზედმიწევნით ლაკონიური სამეტყველო ფორმებით გაცხადებული მრავლისმომცველობა. მართლაც, დასახლებული ეპოქისათვის ფერწერული დეკორი ჯერ კიდევ უკიდურესად ლაკონიურია; ლაკონიური და სადა საკუთრივ ფორმაც, რომელიც, ამასთანავე, მიუხედავად იმისა თუ როგორაა იგი დაბუშაბებული, მაინც ინარჩუნებს მთლიანობას. როგორც მთელ კომპოზიციაში, ისე საკუთრივ ცალკეულ სახეებში არაფერია ზედმეტი, დამატებით მინიშნებული ან დეტალურად მონათხრობ-გადმოცემული. პირიქით – თითოეული ნაწილი მთელისათვის არაჩვეულებრივად მნიშვნელოვანია და ამ მხრივაც არსებით როლს თამაშობს. ყოველივე ამას ემატება თხრობითობაზე უარის თქმაც, ფერწერული დეკორის შეზადგენელი თითოეული გამოსახულების მიყვანა ნიშნობრივ

ბუნებად – სახის ამგვარად გადაწყვეტისას, მისი, როგორც სიმბოლოს გააზრება მხატვრულად უაღრესად ტევად სახეს ქმნის. მოხატულობის არასრული სისტემის ფარგლებში, საკურთხველში, გუმბათის თაღსა და დარბაზის რომელსავე მონაკვეთზე სახეთა განფენა-განაწილების პრინციპი ესადაგება ტაძრის ინტერიერის არქიტექტურულ გადაწყვეტას – VIII-IX საუკუნეების. საეკლესიო ხუროთმოძღვრების საზოგადო ტენდენციის ფარგლებში, ცალკეული სივრცითი მონაკვეთების, ფორმებისა და დეტალების მოულოდნელი მონაცვლეობისას ფერწერული დეკორი ტაძრის არქიტექტონიკის რამდენადმე ხაზგასმას, უმნიშვნელოვანესი შინაარსობრივი და სტრუქტურულ-მხატვრული აქცენტების გამოყოფას, ამასთან მისი მხატვრული სახის მთლიანობის შენარჩუნებასაც უწყობს ხელს. იკონოგრაფიულად ლაკონური და შინაარსობრივად ზედმიწევნით დატვირთული ფერწერული შემკულობის საერთო მხატვრულ კონცეპციას ეხმიანება დეკორში ჩართული თითო-ორიოლა სცენის სადა კომპოზიციური სტრუქტურა, სადაც ყოველივე შედარებით მარტივ სიმეტრიასა და მშვიდ რიტმზეა გათვლილი. თხრობითობას თითქმის სრულიად მოკლებული კომპოზიციის ფარგლებში პერსონაჟთა სიმცირის წყალობით შინაარსობრივი და მხატვრულ აქცენტთა სიმძაფრე კიდევ უფრო იზრდება. გარეგნულად მარტივი და ზოგადი, ამასთან ბრტყელი, ხშირად ხისტი, მოცულობაზე ყოველგვარი მინიშნების გარეშე წარმოდგენილი ფორმებით აღნაგვი, შინაგანი მუხტით აღსაქსე სახეები (განურჩევლად და თანაგვარად – როგორც ზეციური, ისე მიწური სფეროს კუთვნილი), მართალია, თავისი ფორმით სადაა და უბრალო, მწირი მხატვრული ზერსებით გადმოცემულ-დახასიათებული, მაგრამ ამასთანავე შინაგანი გამომსახველობით უაღრესად დატვირთული. ტუნწად მინიშნებული მოძრაობის ფარგლებში ყოველივე ამას კიდევ უფრო ამძაფრებს ხაზგასმული ექსტეტი, არაჩვეულებრივად გაზრდილ-აქცენტირებული ცალკეული ნაკეთები. ხაზგასმული სისადავისა და დაუნაწევრებლობისას თავად ფორმაც მთლიანი რჩება – ყოველივე ამაში არცთუ უმნიშვნელოა ნახატისა და კონტურის გამომსახველობითი ძალა; როგორც ერთი, ისე მეორე ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში სხვადასხვაგვარია (თუმცაღა, ნახატის დეკორატიული გამომსახველობა მუდამ შენარჩუნებულია): პირველი ხან ყოვლისმომცველი და არაჩვეულებრივად ინტენსიურია, ხანაც გაიშვათებული და მყოფე. როგორც წესი, დიდად განსხვავებულია ხასიათი საკუთრივ ხაზისა, რომელიც ყველგან და ყოველთვის რჩება მხატვრული გამომსახველობის უმთავრეს, უპირობოდ მეთავე სახვით საშუალებად: იგი ზოგჯერ უხეშია, სწორ და ხისტი ზოლებად დალაგებული, ზოგჯერ კი სხვადასხვა სიფართის დრეკად ნაკადებად მომსკდარი, ნახევარკალებისა თუ მარყუევების მონაცვლეობით დატვირთული, ანდა ტეხილი, თითქოსდა მსხვრევადი, იშვიათად – პლასტიკური და დენადი, მსუბუქად მოფენილი ფორმის ზედპირზე გამომსახველობითი თვალსაზრისით უთუოდ არსებითია ისიც, რომ იხანად სახეებისა და კიდურების წერის ვერ კიდევ ე-წ. „არქაული“ მანერის შენარჩუნებისას ფორმა ორი ან სამი ფერის (უფრო მეტად კირის თეთრის, წითელი ოქრისა და ყავისფრის, ანდა ზეთისხილისფრის, წითელი ოქრის, სინგურის, თეთრის) მონაცვლეობით იქმნება; ჩვეულებრივ, ესაა ერთმანეთზე ბრტყლად დადებული ლაქები (როგორც, მაგალითად, არმაზში), ანდა ურთიერთში რბილად გადაამეალ მონასმთა რიგები (საბერეების VI ეკლესია). მასზე, როგორც წესი შავი, მუქი წითელი ან ყავისფერი საღებავით, შექ-ჩრდილის მინიშნების გარეშე ნაკეთები ან ცალკეული დეტალები მოინიშნება. წერის ამგვარი მანერა, მით უფრო მსგავსი პირობითი, „მინიშნებითი პლასტიკის“ ფონზე

ერთიანად სიბრტყესა და ხაზოვანებას დაქვემდებარებულად აღიქმება. ლაკონი-ურობა აღბეჭდავს ფერწერული დეკორის პალიტრასაც, რომელიც უმეტესწილად სულ რამდენიმე ძირითადი ფერით იკვება, – უთუოდ ამაშიცა ჩანს იმპაზინდელი სახვითი ტენდენციების ერთიანობა ფერწერული ანსამბლის მხატვრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით; ასევე ეპოქისეულია ფერადოვანი ლაქების, ტონებისა და ნახევარტონების ურთიერთმონაცვლეობისა და რიტმის წყალობით შენარჩუნებული მნიშვნელოვანება ფერადოვანი თვალსაზრისით, ისევე როგორც ყოველივე ამის გზით, ფორმისა და ნახატის შესაფასად, სახისადმი მინიჭებული სიცხველე და გამომსახველობა.

„გარდამავალი“ ხანის სახვითი ხელოვნება შედარებით მწირი სახვითი საშუალებებით ქმნიდა სრულიად გამორჩეულ, საზგასმულად თვითმყოფადი ხედვის შესაბამის მხატვრულ სახეს. ეს, ერთი შესედეით დაუბეჭდავი, სახე მუდამ უშუალოა, არაჩვეულებრივად მართალი, სადა და უბრალო, ამასთან დიდი შინაგანი ძალით აღბეჭდილი ყოველივე ამის შედეგია საკრალურობის განსაკუთრებული მუხტი, რომელიც საზოგადოა, რადგან იგი ყოველივეში და ყველგან შეიცნობა. იმ დროის ძველთა კიდევ ერთი დამახასიათებელი ნიშანი მხატვრული თვალსაზრისით მთლიანობაა – როგორადაც არ უნდა იყოს ესა–თუ ის სახე ძიების ნიშნით აღბეჭდილი, იგი მინც უაღრესად მთლიანი რჩება. მხატვრული სტილის მთლიანობის ნიშნები „გარდამავალ“ ეპოქაში ფორმათაგანცდის ყველა ასპექტში ცხადდება (ერთგვარი დამოკიდებულება ფორმის დამუშავება–დახასიათებისადმი, გადაწყვეტის ერთიანობა, ფორმის სტილიზაციის იდენტურობა), და ეს მხატვრული ხედვის ერთიანობაზე მეტყველებს. მეტიც – ისე ჩანს, რომ სწორედ VIII–IX საუკუნეებზე უნდა მოდიოდეს საწყისი ეტაპი იმ მთლიანობისა, რომელიც შემდგომი ასწლეულების განმავლობაში დამახასიათებელი გახდება ქართული ფერწერული ანსამბლებისათვის თვით XII–XIII საუკუნეთა მიჯნამდე.

უბრალოდ, რაც „გარდამავალმა“ ხანამ დაამკვიდრა ფორმათქმნის ყველა სფეროში, მხატვრული გამომსახველობის ხერხთა ძიების არაჩვეულებრივად ინტენსიური და თანამიმდევრული პროცესი იყო. სწორედ ამაზე მეტყველებს ერთმანეთის გვერდით და თანადროულად არსებული, მხატვრული თვალსაზრისით სრულიად სხვადასხვაგვარად გადაწყვეტილი ფერწერული ანსამბლები, ძიებათა სირთულესა და არაერთმნიშვნელოვანებაზე მიმანიშნებელი მათი დიდი მრავალფეროვნება. აქედანაა იკონოგრაფიის მხრივ საგრძობი თანაგვარობისა ფაქტობრივად ყოველი ძველის განუმეორებლობა და თვითმყოფადობა, რომელიც არამარტო ერთი რეგიონის, არამედ თვით ერთი სახელოსნოს კუთვნილ თანადროულ ძეგლებშიც კი სრულიად აშკარაა. მართლაც, თუკი გადავხედავთ თითოეული რეგიონის ფარგლებში VIII–X საუკუნეების მანძილზე შექმნილ მოხატულობებს, სურათი დიდად არაერთმნიშვნელოვანი იქნება. მაგალითად, გარეჯის სამონასტრო გაერთიანებაში მცირე ხნის მანძილზე ფაქტობრივად ურთიერთის გვერდი–გვერდ იხატება კლასიკურ ტრადიციებს სხვადასხვა კუთხითა და სიღრმით ნაზიარები საბურეების №6 ეკლესიის, მრავალწყაროს მცირე დარბაზული სამლოცველოსა და წმ. დოდოს მონასტრის გუმბათიანი ეკლესიის ფრესკები (ტაბ. XII), აგრეთვე ფორმათაგანცდის ადგილობრივ წამანაძღვრებს ერთიანად დაფუძნებული თეთრი უდაბნოს ეკლესიისა და საბურეების №5 და №8 სამლოცველოების ფერწერა (სურ. 125, 126; ტაბ. XI, და XIV). ამ მხრივ ნიშანდობლივია, ერთი მხრივ, ნესგუნის, მეორე მხრივ კი, ჩებაიანის ფრესკების არსებობა ზემო სვანეთში (ტაბ. XV₁₂ და XV₂). სურათის

კიდევ უფრო მეტ სირთულეს და მრავლისმომცველობაზე მეტყველებს ქებერტის, თელოვანის და არმანის მოხატულობები ქართლში (ტაბ. XI), სვიფისა და ლაღამის თავდაპირველ მოხატულობათა სახეები (ტაბ. XV₃ და XVI), აგრეთვე ის თავისებურებები, რომლებიც X საუკუნისათვის თანდათანობით იკვეთებოდა ტაოკლარჯეთში, დიდ საეკლესიო აღმშენებლობათა კვალად გაჩენილ მოხატულობებში, რომელთა ადრეული ნიმუშებიც, როგორც დღეისათვის ცნობილი მასალის (ომეო) მიხედვით ჩანს, ვერ კიდევ განუყოფლად იყო დაკავშირებული „გარდამავალი“ ხანის საერთო მხატვრულ ტენდენციებთან (მდრ. სურ. 152). რაც მთავარია, ის უჩვეულო გადაწყვეტა, რომლიც ამ მოხატულობათა ერთ ნაწილში (მგალითად, სბერების №8 სამლოცველოსა და სვიფის ჯგრაგის პირველი ფენის ფრესკებში) დასტურდება (ტაბ. XIV₁ და XV₃), მეტყველებს იმ შინაგან მზაობაზე, რომლითაც აღბეჭდილი იყო როგორც იმპაინდული საზოგადოება, ისე თავად ამ საზოგადოების წიაღიდან გამოოსული ოსტატები. მრავალსწლოვან ადგილობრივ ტრადიციასთან ერთად სწორედ ძიებათა პროცესში გამოუმუშავებულ-ჩამოყალიბებული მზაობის შედეგი იყო ის, რომ ტაძრად მისულისათვის საესებით ბუნებრივი რამ იყო სრული პირობითობით ნიშანდებული და ფრთად უჩვეულოდ გადაწყვეტილი სახეების არამარტო ხილვა, არამედ მათი როგორც საკრალურის შეცნობა და მათდამი ლოცვა.

არანაკლებ ნიშნულია სხვადასხვაობა ოსტატთა მხატვრული ხედვის, მხატვრულ პირველწყაროებთან მათი მიმართების, განსწავლულობისა და სხვადასხვა ტენდენციებისადმი მიდგომა-დამოკიდებულების თვალსაზრისით. ეს მოვლენა საზოგადოა ყველა ეპოქისათვის, მაგრამ ისეთი მრავალგვარობა, როგორსაც VIII-X საუკუნეების მანძილზე კვირდა ადგილი ქართულ კედლის მხატვრობაში, უთუოდ დამაფიქრებელია და სამომავლოდ სათანადო ახსნას გულისხმობს.

* * *

შემთხვევითი არაა, რომ VIII-IX საუკუნეების მანძილზე ქართულ კედლის მხატვრობაში თავჩენილი პროცესები შედმიწვევით თანმხედრი აღმოჩნდა იმ სურათისა, რომელიც თანადროული რელიგიური ქანდაკებისა და ოქრომჭედლობისათვის იყო დამახასიათებელი. მხატვრული გამომსახველობის ახალ ხერხთა ძიებისას არსებითი როლი ენიჭებოდა ადგილობრივ ტრადიციებს, მათ შორის – შინაგანად განპირობებულ ტენდენციას სიბრტყისა და ხაზის მნიშვნელობის წარმოჩენისაკენ. გ. ჩუბინაშვილი ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ სწორედ ამ პერიოდში „გვხვდება ქართული სკულპტურისა და ფერწერის ძველთა შორის ისეთები, რომლებიც რაიმეგვარად მაინც განსხვავებულია ბიზანტიური ხელოვნების ნაწარმოებთაგან, ე.ი. ის გადამუშავება ხალხური შემოქმედების ნიადაგზე, რომელიც, ცხადია, ქრისტიანობის გაგრეცვლებისთანავე იჩენს თავს, სწორედ იმ პერიოდისათვის იძლევა შედეგს“⁹⁹ მართლაც, აღნიშნული პროცესისათვის თვალის გადღვენება წარმოაჩენს ადგილობრივი წიაღიდან მომავალი იმპულსების არსებით როლს სახეითი ხელოვნებისა და, სახელდობრ, მონუმენტური ფერწერის ძველთა მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების განსაზღვრისას. იგი გახდა საფუძველი ანტიკური მემკვიდრეობის გადამუშავების იმ პროცესში, რომელმაც განსაზღვრა მომდევნო ეპოქების ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების გეზი.

თავის მხრივ, ყოველივე ამასი არაფერი ყოფილა უჩვეულო: დღეს კარგადაა

ცნობილი ის პირობები, რომლებშიც ხდებოდა VIII-IX სს. ქართული ხელოვნების ფორმირება ქვეყნის ფაქტობრივი მოწყვეტილობა გარემომცველი მართლმადიდებელი სამყაროსაგან არაბთა დაპყრობებისა და ხატმებრძოლური მწვალებლობის გამო. არსებითი სასიათის წინაპირობა გახდა ახალი იმპულსების საკუთარ გარემოში ძიებისათვის. სწორედ ამიტომ იყო, რომ განმზოლოებით დარჩენილ მართლმადიდებელ სამწყსოში, გარემომცველი ქრისტიანული სამყაროს საერთო ანიკონურიობისას. ადგილობრივი, ეროვნული წიალიდან მომდინარე ფორმათაგანც და შეიქმნა ქრისტიანული სახვითი ხელოვნების არამართო სიცოცხლის, არამედ მისი არაჩვეულებრივი ცხოველყოფელობის თავწყაროდ. ეს ბუნებრივიც იყო – ადგილობრივ წიაღში ასწლულთა მანძილზე დაუნჯებული, ოფიციალურის მიღმა მსუფევი. თუმცაღა ხალხურ წიაღში ცოცხალი ეროვნული მხატვრული ტრადიცია თუ გახდებოდა შემოქმედების გეზის მეთავე, იმხანად მისი განმაცხოვლებელი, მთელი თავისი სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით წარმოშენი.

დასახლებული ეპოქის მხატვრული შემოქმედების ხალხურ ხელოვნებასთან თანაზიარობის პრობლემა იმდენად რთულია, რომ მისი ამომწურავი განხილვა ერთი. თუნდაც საგანგებო ნარკვევის ფარგლებში შეუძლებელი იქნებოდა. ადრეული შუა საუკუნეების სახვითობასთან მიმართებით მის არსებობას ჯერ კიდევ მრავალმხრივი კვლევა და განსჯა სჭირდება. ჩვენს შემთხვევაში შეიძლებოდა ურადლების გამახვილება იმ უმთავრეს მახასიათებლებზე, რომლებიც ხალხურ ხელოვნებასთან მიმართების თვალსაზრისით უცილობლად ჩნდება VIII-IX საუკუნეებისათვის. აგრეთვე იმ საერთოზე, რომელიც ამ მხრივ ქართული ხელოვნების განვითარების ცაკლულ ეტაპებზე იჩენდა თავს. მსჯელობას ამ მხრივ გარკვეულწილად აადილებს გვიანი შუა საუკუნეებისათვის მსგავსი (თუმცა კი არა ზედმიწევნით თანაგვარი) მოვლენის განმეორება, აგრეთვე ის საზოგადო, რომელიც ამ ორ, ურთიერთისაგან დროით საგრძნობლად დაშორებულ მოვლენას აახლოებს. მსგავსება კი მათ შორის აშკარაა და ამაზე ურადლება აქამდეც გაუმახვილებიათ. ამთავითვე ნათელი უნდა იყოს, რომ ეს თანხედრა ვერაფრით დაუკავშირდება მხატვრული შემოქმედების საერთო დონის ცვლილებებს ამათუ იმ ქრონოლოგიურ ეტაპზე; სხვაგვარად რომ ითქვას, თანაგვარობას მხატვრული აზროვნების წესში საფუძვლად უდევს ის, რომ ორივე შემთხვევაში გამომსახველობითი ენა მთლიანად ეროვნულ ფორმათაგანცდაზე იქნა ორიენტირებული. ეს ბუნებრივიცაა: ორივე ეპოქაში ხომ საკლესიო მხატვრული შემოქმედება თავწყაროს გარეშე აღმოჩნდა დარჩენილი – თუკი VIII-IX საუკუნეებისათვის ამის მიზეზი ქრისტიანული აღმოსავლეთის ერთიანად მომცველი არაბობა და ხატმებრძოლური მწვალებლობა იყო, XVI-XVII საუკუნეებში – ბიზანტიის დაცემა და ერთიანი მართლმადიდებელი სასლის საბოლოო მოშლა-დარღვევა. შესაბამისად, ორივე შემთხვევაში ოფიციალური საკლესიო ხელოვნების თავწყაროს დაშრეტის პირობებში, მას სრულიად ბუნებრივად ჩაენაცვლება ეროვნული ფორმათაგანცდის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიცია და მის წიაღში აღბეჭდილი მხატვრული თავისებურებები. თავის მხრივ, ისიც ცხადი უნდა იყოს, რომ ეს პროცესი სავსებით ბუნებრივი, ორგანული და უმეტეინეული უნდა ყოფილიყო.¹²²

საკლესიო ხელოვნების ადგილობრივი, „ხალხურ“ ტრადიციებთან თანაზიარობა, როგორც ისტორიულ-კულტურული რეალობა და, ამასთანავე, მხატვრული მოვლენა, სხვა ეპოქებთან შედარებით „გარდამავალი“ ხანისათვის ბევრად უფრო მთლიანი და მრავლისმომცველია. იმხანად ხომ ფორმათაგანცდის ფაქტობრივად



154. გულდესა
კანკალის ფრეგმენტები



ახალი სისტემა იქმნება. წინანდელის უარყოფი და ერთიანად ახლის ქმნისაჲც მიმართული. ამასთანაჲე. VIII-IX საუკუნეებში სასურველი მხატვრული სახის მისაღწევად ყველა ის მახასიათებელი იჩენს თავს. რაც ეწ. „ხალხური“ ხელოვნებისათვის არის დამახასიათებელი: მარტივი (ანდა — გამარტივებული) ტექნიკური და გამომსახველობითი ხერხები, განზოგადოებულობა და პირობითობა. სადა, მკაფიო და უბრალო. ხშირად არამართო შეულამაზებელი, არამედ ხაზგასმულად უტრირებული ფორმებით მეტყველება, ხაზოვანი საწყისის ყოვლისმომცველობა, ზედმიწევნით გათვლილი მისი დეკორაციული ჟღერადობა. შეურველ ფერთა ინტენსივობა,

სისადავით აღბეჭდილი მთლიანობა და. — რაც უნდა უწვეულოდ ეღერდეს, — ამ ფორმების დიდი გამომსახველობა და მომხიბვლელობაც კი. მეტიც: მიუხედავად გამოსახულების უწვეულო გადაწყვეტისა, მისი საერთო მხატვრული შთაბეჭდილება არამარტო უნაკლოა. არამედ დიდი მხატვრული გამომსახველობით აღბეჭდილიც. საგულისხმოა. რომ ყოველივე ეს დამახასიათებელია როგორც ზეციური (საუფლო), ისე მიწიერი (საერო) სფეროს ამსახველი თემებისათვის — ორივე შემთხვევაში მხატვრული სახე თანაგვარად ლაკონიურია. ნიშნამდე მიყვანილი, შინაგანი ექსპრესიითა და სიცხოვლით გამორჩეული (ამის თვალსაჩინო მაგალითი გველდესის კელესის კანკლის (სურ. 154) და ოპიზის ტაძრის (სურ. 148) რელიეფებია, აგრეთვე საბერძნეთის №6 და №8 ეკლესიების მოხატულობები ქტიტორთა პორტრეტებით).³¹ ეს სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ დასახელებულთაგან რომელსაღმე სფეროში, ან ამ სფეროთა ურთიერთმიმართებაში რაღაც რღვევას ანდა ცვლილებებს უნდა ჰქონოდა ადგილი: პირიქით — იმხანად ღვთაებრივი და მიწიერი იმდენად მკაცრად და რეგლამენტირებული. იმდენად განზომილია მათი თანაარსებობა, რომ საერო თემის ამგვარივე გადაწყვეტა კიდევ უფრო უსვამს ხაზს მის საკრალიზაციას და მთლიანის განუყოფელ ნაწილად წარმოაჩენს. და კიდევ — მარტივ სიბრტყობრივ-ხაზოვან რიტმს დაფუძნებული გამომსახველობა ასეთ პირობებში თითქოსდა თავის მაქსიმალურ დამუხტულობას აღწევს. ამგვარად გადაწყვეტილი სახის ხილვისას ცხადდება მისი ყოველი დეტალის ერთნაირი მნიშვნელობა და მათში ჩადებული ღრმა შინაარსი. ამასთან ერთად. „გარდამავალი“ ხანის სახეითი ტრადიციისათვის უცხოა ხალხურ ხელოვნებაში ხშირად გამჟღავნებული გულუბრყვილობა, უშუალობა (უკეთ, სოფლიურისა და ზესთასოფლიურის, სადაგისა და საკრალურის განუყოფლობა-განურჩევლობა) — მნიშვნელოვანება, რომლითაც იგია განმსჭვალული. საესებით გამორიცხავს ყოველივე ამას. მართლაც, მხატვრული ფორმის „გაუბრალოების“ პირობებში არაჩვეულებრივად ძლიერია მასში დატეულ საღე-



155. ხე. წმ. გარბარუხ ეკლესია. კანკლის მოხატულობა. დეტალი

თისმეტყველო აზრს შეფარული კონტექსტი, ზოგჯერ მრავალმხრივ მინიშნებული, უმეტესად კი მინიშნებათა რთული ერთიანობით ამოსაკითხ-გასაცნობიერებელი. აქედანაა საგანგებო მნიშვნელოვანებასთან ერთად შეამაღლებულობის, მიღმორების განსაკუთრებული განცდა.

მსგავსი ტენდენციებით აღბეჭდილი სხვა ეპოქებისაგან განსხვავებით, ზემოხსენებული მხასიათებლები შინაგანად სრულად გათავისებული, ამასთან ორგანული გზაა სასურველი მხატვრული ფორმის გადმოსაცემად; გარეგნულად უბრალო, ხშირად მწირი სამეტყველო ენის მიღმა ფაქტობრივად მუდამ შვიცნობა გაწაფული ოსტატის ხედა, მის მიერ წინასწარგამიზნულად გამოყენებული, უჩვეულო და სახილველად უცნაური მხატვრული ხერხები.

არსებითი მნიშვნელობისაა ის გარემოება, რომ განსხვავებით სხვა ეპოქებისაგან, როდესაც ოფიციალურისა და ხალხურის თანაარსებობას აქვს ადგილი, VIII-IX საუკუნეებში ამგვარი გაორება არ არსებობს იმ უბრალო მიზეზით, რომ იმხანად ერთადერთი, ოფიციალურიცა და საყოველთაოც, საზოგადოების ყველა ფენისათვის საზიაროცა და შინაგანად ახლობელიც, უკეთ – უმთავრესი მხატვრული გეზის განმსაზღვრავი ის საერთო ტენდენციაა, რომელმაც ერთიანად მოიცვა ქართული მხატვრული შემოქმედება. გვიანი შუა საუკუნეების ხალხური ნაკადისაგან განსხვავებით, იგი დიდი მუსტის მატარებელია, იმ მუსტისა, რომელიც შემდგომში ასწლეულებს გასწვდება და თანდათანობით ცვლილებების მიუხედავად კიდევ დიდი ხნის მანძილზე იქნება საინო.

ხალხურ ხელოვნებასთან თანაზიარობა შემდგომ საუკუნეებშიც არაერთხელ გამხდარა ქართული სახეით ხელოვნების განვითარების საერთო სურათის შემადგენელი ნაწილი. ოღონდაც ესაა, რომ როგორც XII-XIII საუკუნეებისათვის (მაგ., მურყმელის მაცხოვრის ეკლესია,⁶² ხეს წმ. ბარბარეს ეკლესია (სურ. 155),⁶³ თანლილის მთავარანგელოზთა ეკლესია⁶⁴), ისე XVI საუკუნეში (ჭალა. ვანი, ტაბაკინი, წითელიხევი. ბუგუული (სურ. 156), ილეში, გელათის წმ. ელია წინასწარმეტყველის ეკლესია, ქორეთი. კალაური. ლესთავი და მრავალი სხვა⁶⁵). „გარდამავალი“ ხანისაგან განსხვავებით, ოფიციალური და ხალხური ნაკადების თანაარსებობა და ქვეყნის სახეით ტრადიციის ფარგლებში მათი ფაქტობრივად თანაფარდი როლი სურათს ბევრად უფრო განსხვავებულს ხდის. სხვაობა ამ ორ ნაკადს შორის, რომელიც გვიანი შუა საუკუნეებისათვის აშკარად იკეთება მხატვრული გამომსახველობის ხერხებისადმი მიდგომის თვალსაზრისით. სხვა წინამძღვართა გვერდით იმ გარკვეულ გაორებაზეც უნდა მიანიშნებდეს, რომელიც ქვეყნის სულიერ ცხოვრებაში იმხანად იჩნდა თავს: ამისავე ნიშანი უნდა იყოს „გარდამავალი“ პერიოდისაგან განსხვავებით გვიან ხანაში ე.წ. ხალხური ნაკადის გამჟღავნება სახეით ხელოვნების დარგთაგან მხოლოდ ერთში – მონუმენტურ ფერწერაში, ამ ნაკადის არსებობის გარკვეულად შეზღუდული ქრონოლოგიური საზღვრები და ა.შ.

კარგადაა ცნობილი, რომ XVI საუკუნისათვის, ანუ იმ პერიოდში, როცა „ხალხური“ ნაკადი ახალი ძალით ჩნდება ქართულ მონუმენტურ ფერწერაში, მხატვრული გემოვნება ფაქტობრივად ორად გაიძივნა. თუმცა კი ოფიციალური ნაკადი კვლავ წამყვანად რჩებოდა. ჯერ კიდევ თავის ახსნას ელის ის გარემოება, რომ იმხანად ეროვნულ ფორმათგანცდაზე ორიენტირების სურათს ოდენ მონუმენტურ ფერწერაში დაინახავთ გამჟღავნებულს, სხვა დარგები კი – ხატწერა, მინიატურა, ოქრომჭედლობა, ოფიციალური ნაკადის ერთგულებას ინარჩუნებს. ოფიციალური რიგის მოხატულობები პროფესიულად განსწავლული ოსტატების



156. ბეგული ღმრთისმშობლის კლესია. კამარის სამხრეთი ქანობის მონატულობა ღმრთისმშობლის ხარება

მეორეა შესრულებული. რომლებიც ადრეულ (ძირითადად პალეოლოგოსთა ხანის) ნიმუშებზე ორიენტაციის პირობებში ახალი თავწყაროს ძიებით აღარ იყვნენ დაკავებულნი. აქედანაა შინაგანი გამოფიტვის, ფართო მასშტაბის შემოქმედებით ძიებებზე უარის თქმის საზოგადო ტენდენცია. „გვიანა საუკუნეებში, როგორც ჩანს. ორმხრივი კრიზისია – მხატვრული დონის დაქვეითებას. გარკვეული თვალსაზრისით. ქრისტიანული რწმენის შესაბამისი. ცოდნის კრიზისიც ემატება“.¹⁵⁶ სწორედ მის გვერდით არსებობს ნაკლებად პროფესიული დონის. გაუწაფავი ხელობის. მაგრამ გამომსახველობისა და სიცოცხლისუნარიანობის თვალსაზრისით ბევრად უფრო შემდეგ ხალხური ნაკადი (სადაც. ამასთანავე, წინამორბედისადმი მიმართება „გარდამავალ“ ხანაში გამელაგნებული მოელენისაგან არსობრივად განსხვავებულია – გამომსახველობის ფორმათა ქმნა ძველის შიგნით, მისი გამართლება-სახეცვლის გზით ხორციელდება). სწორედ იგია იმკამინდელი მხატვრული შემოქმედების ცხოველმყოფელობის შესაძლო გზა. ეს ნაკადი ასევე ეროვნული ფორმათგანცდის ტრადიციებიდან იღებს თავწყაროს, მაგრამ მას ახლებურ პრიზმაში კვთის. ამიტომაც იგი სიცოცხლისუნარიანი, და ამიტომაცაა, რომ საერთო პირობითობისას სწორედ მასში ჩნდება ინდივიდუალური და ორიგინალური; არათუ ჩნდება, არამედ ხშირ შემთხვევაში სჭარბობს კიდევ ტრადიციულს, დაკანონებულს. მართალია. ქვეყნის ოფიციალური წრეებისათვის პრიორიტეტად კვლავ ტრადიციულობითა და გაწაფული ოსტატობით ნიშანდებული ოფიციალური ნაკადი რჩებოდა. მაგრამ მთლიანობაში, მით უფრო კი ტრადიციული მხატვრული სისტემის დაშლის პირობებში, ძნელი სათქმელია, რომელი იყო განმსაზღვრავი იმ საერთო გემოვნებისა. რომლითაც დაშლილ-დანაწილებული, თუმცადა ცნობიერად ვერ კიდევ ერთიანი საქართველოს სახეითი ხელოვნება იყო აღბეჭდილი. იმხანად მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ ურთიერთისაგან გარკვეულწილად იმიჯნება

საუფლო და საერო სფეროები. ეს თავისთავად საგულისხმო და ნიშნული მოვლენაა, რადგან დღეს უკვე კარგადაა ცნობილი, რომ გვიანი შუა საუკუნეებისათვის „თვით რწმენის შიგნით ხდება თვალთახედვის კუთხის ერთგვარი მონაცვლეობა, რწმენა ახლა უფრო სუბიექტურია, უფრო სოფლისეული. შესაბამისად, მხატვარი უფრო თავისუფლად გრძნობს თავს ამქვეყნიური, საამსოფლო საგნების გამოსახვისას, სახელდობრ პორტრეტის შესრულებაში. ისინი უფრო „გულმოდგინედ“, უფრო ცოცხლად არიან მხატვრულად დახასიათებულნი“.⁸⁷ მართლაც, არსებითი ხასიათისაა ის გარემოება, რომ გვიანი შუა საუკუნეებისათვის მხატვრული ხედვის „გახალსურება“ გზა არა მხოლოდ (ან არა იმდენად) საკრალურისაკენ, არამედ (და შეიძლება უფრო მეტადაც) ყოფით-სოფლიურისაკენ. ამასთან ერთად, ამკარაა სხვაობა მხატვრული გამომსახველობის ხერხებისადმი მიმართების თვალსაზრისითაც, იქნება ეს ადრეულ პერიოდთან შედარებით პროფესიული გაწაფულობის შედარებით დაბალი დონე, მხატვრული ანსამბლის ნაკლები მთლიანობა, შერბილებული მონუმენტურობა. უკიდურესად უბრალო სქემები, ბუნებრივი უშუალობა, ზოგჯერ გულუბრყვილობაც კი დეკორატიული თუ ექსპრესიული გამომსახველობის მხრივ. მრავალი სხვაც.

VIII-IX საუკუნეების საქართველოში ფორმათგანცდის ტრადიციული მხატვრული სისტემა არათუ იშლება, არამედ მისი მახასიათებლები კიდევ უფრო მძაფრად სწორედ მაშინ იჩენს თავს. ამასთანავე, იმხანად ქართულ ხელოვნებაში მომხდარი ცვლილებები იმდენად მნიშვნელოვანი იყო, რომ მან ახალი მხატვრული სისტემის ტოლფასი ფენომენი შექმნა. თავის მხრივ, ეს სიახლე გარკვეულ „ათვის წერტილად“ იქცა მომდევნო საუკუნეების ქართული ხელოვნებისათვის. სახის ახლებური მხატვრული განცდა, რომელიც „გარდამავალი“ ხანისათვის შემუშავდა, ლოკალური (რომელიმე კუთხის, სკოლის ან მით უფრო სახელოსნოსათვის ნიშანდობლივი) მოვლენა არ ყოფილა – მას საზოგადო და ყოვლისმომცველი, ამასთან მიზანმიმართული და თანამიმდევრული ხასიათი ჰქონდა. მხატვრულ ტენდენციათა განვითარების თანაგვარი გეზი, რომელიც გაერთიანების გზაზე მდგომი, თუმცა კი ჯერ კიდევ დაშლილ-დაყოფილ ქვეყანაში ისახება, კიდევ ერთი მანიშნებელია იმისა, რომ „ერთი სკოლის მიღწევათა გადაცემაც გარდუვალი იყო და სკოლათაშორისი საზღვრების თანდათანობითი გაღობაც და, ბოლოს, სუბსტრატში მყოფ შესაძლებლობათა გამომზუერების გარკვეულ საფეხურზე მათი გაუზინარებაც“.⁸⁸ და კიდევ – ფორმათქმნის ახალ შესაძლებლობათა ძიების გზაზე არქიტექტურასა და სახვით ხელოვნებაში გაცხადებული ტენდენციები იმასაც ცხადყოფს, რომ სხვა ეპოქათა მსგავსად „გარდამავალი“ ხანისთვისაც ცალკეული ქართული მიწების პოლიტიკური თუ სოციალურ-ეკონომიკური ვითარება, ანდა მათი ამ მხრივ ურთიერთმიმართებები ვერაფრით იქნებოდა განმსაზღვრელი იმ საზოგადო ნიდაგისათვის, რომელსაც ცნობიერი საქართველოს მხატვრული ცხოვრების ყველა სფერო თანაგვარად ეფუძნებოდა და ეზიარებოდა. ეს კარგად ჩანს არქიტექტურაში,⁸⁹ ამას მოწმობს მონუმენტური ფერწერის ძველთა კვლევაც – თელოვანის ჯვარატიონის თვალაპირველი მხატვრობა ერთი ამთგანია.

ყოველივე იმაში, რაც VIII-IX საუკუნეების ქართული მხატვრული შემოქმედების თაობაზე აღინიშნა, არაფერი ყოფილა უჩვეულო – ისევე როგორც სხვა ეპოქებში, იმხანადაც თითოეული ქმნილების უკან აირეკლება ეპოქის უმნიშვნელოვანესი მოვლენები – მათში შეფარვითა თუ ცხადლივ აღბეჭდილია ის განწყობილება და მისწრაფებები, რომლებიც იმხანად ნებისმიერი ქართველისათვის იყო ახლობელი.

ეს იმპაბინდული საზოგადოების სულიერი გეზის სრულად შესაბამისი და მრავალ-მხრივ განმცხადებელი სელოვნებაა, დიდი ხნის წინ მოპოვებულ-დამკვიდრებულზე დაფუძნებული ახლის ქმნის სიხარულით დატვირთული, შინაგანი სიღრმით, სირთულითა და მრავლისდამტკეპნელობით, ძიების დაუოკებელი სწრაფვით აღბეჭდილი, განუყოფელი ნაწილი იმპაბინდული საქართველოს სულიერი ცხოვრებისა.

IV

თელთვანის მკლავის მონატულობის მეორე ეტაპი

საკურთხეველის მხატვრობა თელთვანის ჯვარპატიოსანის ინტერიერის ერთადერთ ფერწერულ შემკულობად, როგორც ჩანს, დიდხანს არ უნდა დარჩენილიყო. კონქისა და აფსიდის გამამშვენებელი კომპოზიციის შესრულებიდან გარკვეული დროის შემდგომ ეკლესია მთლიანად იქნა შელესილი და მონატული.¹

ჯვარპატიოსანის მხატვრობის მეორე ფენის შესრულების საგარაუდო პერიოდის განსაზღვრისათვის, ფრესკების ფრაგმენტთა მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების გვერდით, არსებითი მნიშვნელობისაა ნაგებობის ინტერიერში, სახელდობრ, ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთი კედლის, აგრეთვე დასავლეთი მკლავის დასავლეთი კედლის შელესილობაზე ამოკაწრული ან საღებავით დატანილი ის გრაფიტები, რომლებიც პალეოგრაფიულად X საუკუნის მიწურულით – XI საუკუნის დასაწყისით თარიღდება. ეს გარემოება თავისთავად შემომიჯნავს თელთვანის ეკლესიის ფერწერული შემკულობის მეორე ფენის შესრულების ზედა ზღვარს – როგორც ჩანს, იგი X საუკუნეს ეკუთვნის.

მონატულობის მეორე ფენისაგან ამჟამად, ბათქაშის ჩამოშლის გამო, უმნიშვნელო ფრაგმენტები დარჩა. მათ მიხედვით დეკორის საერთო სისტემისა და პროგრამის აღდგენა, თუნდაც ზოგადი სახით მაინც, ფაქტობრივად შეუძლებელია. ამ მხრივ, პირველყოფილისა, ისაა საინტერესო, მონატულობა ერთიანად ფარავდა ეკლესიის კედლებს თუ იგი ცალკეული გამოსახულებებისაგან იქნა შედგენილი. ფერწერის მეორე ფენის შესრულების საგარაუდო პერიოდი, X საუკუნე – ეპოქა ტაძრის მონატვის სრული სისტემის ჩამოყალიბებისა² – თითქოს არ უნდა იწვევდეს უკვე ფერწერული დეკორის სისრულეში, მაგრამ ის, რაც ამჟამად ეკლესიაში შემორჩა, არ იძლევა ამის თაობაზე გადაჭრით რაიმეს მტკიცების საფუძველს. საქმე ისაა, რომ ეკლესიის გუმბათში ნალესობის მომცრო ფრაგმენტებია დარჩენილი, თუმცა მათზე ფერწერის კვალი არ ყოფილა დადასტურებული. იგივე ითქმის სამხრეთი აფსიდის თაობაზეც. ის გამოსახულებები კი, რომლებიც ნაგებობის ინტერიერის დანარჩენ მონაკვეთებზე შემორჩა, ოთხმხრივ მონარჩოებული, განცალკევებით განთავსებული ფერწერული „ხატების“ სახით არის წარმოდგენილი და, ამდენად, სრული სისტემის ცალკეულ ნაწილთა შთაბეჭდილებას არ ტოვებს.

ეკლესიის მეორედ მონატვისას გამოსახულებებით შეუძლებელია გუმბათქვეშა ოთხი

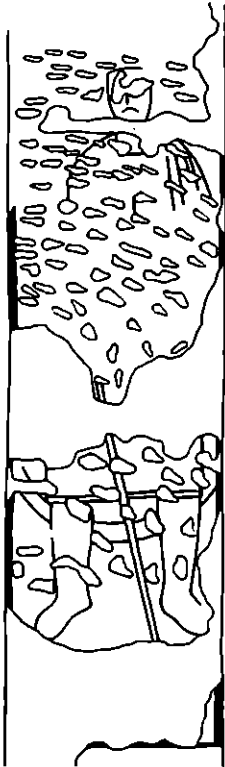
პილასტრი – ორი საკურთხეველის მხარეს და ორიც დასავლეთი მკლავის აღმოსავლეთ კიდეზე აქ. მეორე რეგისტრის დონეზე, ცალკეული ფიგურები იქნა წარმოდგენილი ფრესკების ფრაგმენტთა აზომეისას გაირკვა, რომ გამოსახულებები პილასტრთა აღმოსავლეთ წვეთზე უფრო მაღლაა შესრულებული, იატაკიდან 315 სმ სიმაღლეზე. მაშინ როცა დასავლეთი მკლავის პილასტრებზე ეს სიმაღლე მხოლოდ 260 სმ-ია. ჯვარპატიოსანის მეორედ მომხატვათა მიერ დამატებითი დეკორის სისტემის გააზრებისა და თავდაპირველთან მისი მისადაგებისას გამოყენებული ამგვარი. ერთი შეხედვით უჩვეულო, კომპოზიციური სერხი დასავლეთი კარიდან შესვლისას ინტერიერის მოხილვისა და მის ცალკეულ მონაკვეთებზე განთავსებული სახეების თანამიმდევრულად აღქმის შესაძლებლობას ითვალისწინებს: გამოსახულებების დასავლეთი წვეთის რამდენადმე უფრო ქვემოთ ჩამოწევის წყალობით ისინი ბევრად იოლი მისაწვდომი გახდა თვალისათვის. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს. გათვალისწინებული იქნა ის გარემოება, რომ ეკლესიაში შესულს პილასტრებზე განთავსებული სახეებიც უნდა დაენახა და მათ მიღმა – საკურთხეველის მხატვრობაც. ამასთანავე, უფრო აღმოსავლეთით, საკურთხეველისკენ გადაადგილებისას. აუსიღებით შექმნილი საკმაოდ დიდი სივრცითი პაუზის შემდგომ, საკურთხეველის ზედა ნახევარზე განთავსებული ორრეგისტრიანი კომპოზიციის ხილვის კვალად ფიგურების აღმოსავლეთი წვეთი, რომელიც მოციქულთა რიგის დონეზეა განთავსებული. მათთან ერთადაც იკითხება და იმაედროულად, ნათელი ხდება, რომ ისინი გუმბათის ჩამოსწვრივ, ოთხივე მხრით სიმეტრიულად განთავსებული დეკორის ნაწილიცაა. როგორც ჩანს, გათვლილი იქნა ძირითადი, დასავლეთი კარიდან შესვლისას ფრესკების აღქმისას ბუნებრივად თავჩენილი გარკვეული ოპტიკური ცვლილებებიც: სწორედ ამის გამო უნდა იყოს, რომ პილასტრებზე წარმოდგენილი გამოსახულებები ზომით რამდენადმე უფრო მცირეა საკურთხეველის მეორე რეგისტრის ფიგურებთან შედარებით.

ჯვარპატიოსანის ინტერიერის სხვადასხვა მონაკვეთზე მეორე ფენის მოხატულობისაგან შემორჩა:

შემის საშრეთ პილასტრზე. მეორე რეგისტრში მოჩანს წმ. მეომრის ფიგურის ფრაგმენტები (სურ. 157). ესაა: სახის ოვალის მკრთალი მოხატულობა, რომელზეც მხოლოდ სარწმუნოს ყაფისფერი ფენაა არის. ახლო მანძილიდან დაკვირვებისას ფრესკაზე იკითხება ფიგურის ზედატანის ცალკეული დეტალებიც, კერძოდ მარცხენა მხარის მკრთალი მონახაზი. ნალესობის ჩამოშლის გამო შექმნილი მოზრდილი ლაკუნის ქვემოთ დარჩენილია წმ. მეომრის მოწითალო ფერის მოკვებით მოსილი ფეხების გამოსახულებაც, განზე გადაგმული ტერფებითურთ, აგრეთვე შუბის ნაწილი. ამ მონაკვეთზე მოჩანს ტუნიკის ქვედა კიდი და მოსახსნამის ნახევრწრიულად ჩამოშვებული ქობის მოწითალო-ყაფისფერი აღნაბეჭდიც. პილასტრის დასავლეთ კიდეც წმ. მეომრის ფიგურის ჩამოსწვრივ ვიწრო ყაფისფერი ზოლი ჩაუყვება. როგორც ჩანს, ასეთივე კონტური გასდევდა პილასტრის მეორე კიდეცაც. გამოირიცხული არც ის არის, რომ ამგვარი ზოლებით ფიგურა ოთხმხრით იქნა მოჩარჩოებული.

შემის ჩრდილოეთ პილასტრზე. ეი. აღწერილი ფიგურის პირისპირ, წარმოდგენილი გამოსახულებისაგან, ნალესობის შედარებით სრულად შემორჩენილი

ფენაზე ფერწერის უმნიშვნელო ნაშთებია შემორჩენილი. მოწითალო-ყავისფერი და რუხი ფერის გაურკვეველი მოხაზულობის ლაქები, რომლებიც უპირატესად პილასტრის წახნაგის დასაელეთ კიდეში და ქვედა მონაკვეთზე განიარჩევა, ფრესკაზე წარმოდგენილი ფიგურის თაობაზე არანაირ წარმოდგენას არ ქმნის, თუმცა კი უჭვი არ არის, რომ მოპირდაპირე პილასტრის ანალოგიურად აქაც წმ. მეომრის სახე იყო აღბეჭდილი.



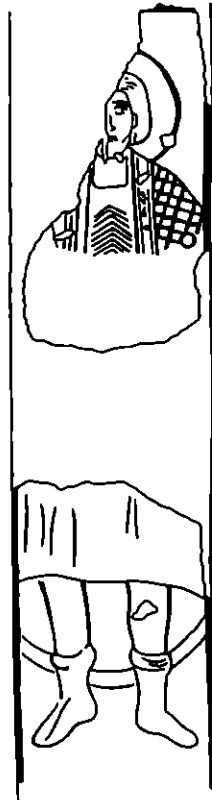
157. თელოვანი. წმინდა მეომრის ფიგურის ფრაგმენტები საკუთხოველის ბემის სამხრეთ პილასტრზე სქემა

დასაელეთი მკლავის სამხრეთ-აღმოსაელეთი კუთხის პილასტრზე გამოსახული ფრონტალური ფიგურა ფეხზე მდგომი წმ. მეომრისა შედარებით უკეთაა შემორჩენილი (სურ. 158, ტაბ. X₂).⁴ მისი შარავანდის ფონს ახლა ნაცრისფერი მიუღია. გარს მოწითალო-ყავისფერი ფართო კონტური შემოსდევს. მეომრის მწყობრი სახე მოკლე ხუჭუჭა თმითა და წვევრითაა შემოზღუდული. გამუქებული. გაყავისფრებული სარჩელის ფონზე ახლო მანძილიდან გაირჩევა შავი ფერის საღებავით მონიშნული სწორი ნაკვთები - დიდი ზომის მარცხენა თვალი, მორკალული წარბები. ცხვირის ხაზი. გულისპირზე სწორად ამოჭრილი ტუნიკის მოწითალო ფონზე აღბეჭდილია აბჯრის შავი ფერის „თევზიფხური“ სახეურთიერთგადამკვეთი ხაზების ბადით შექმნილი ნახატით ყოფილა დაფარული მოსასხამიც, რომლის ფერი ახლა ერთიანად არის წარხოცილი.

პილასტრზე ნალესობა არის ფიგურის გულისპირს ქვემოთაც, გარკვეულ მონაკვეთზე, მაგრამ იქ ფერწერის მხოლოდ უმნიშვნელო, გაურკვეველი ლაქებიღა დარჩა. უფრო ქვემოთ, მუხლს ქვემოთ, ნალესობაც ჩამოშლილია. ფრესკის

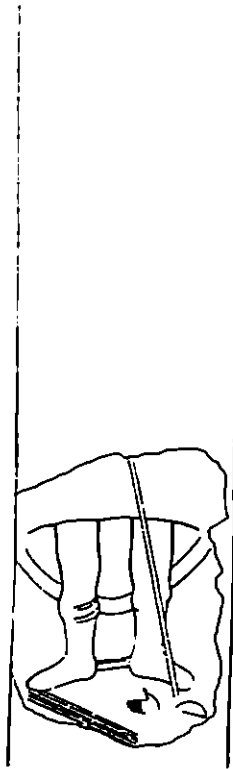
ქვედა მონაკვეთზე შემორჩენილი მონახაზი წმინდა მეომრის მოგვებში გამოწყობილი ფეხებისა განზე გადგმული. სწორად დაყენებული ტერფებით, დიაგონალურად დახრილი შუბის ტარის ქვედა დაბოლოებითაა გადაკვეთილი (მისი ბოლო მარცხენა ტერფამდე აღწევს). აქვე იკითხება ტუნიკის კალთის ნახატი და მოსასხამის ქობის შემომსახლერაფი ფართო ნახევარწრიული ზოლი.

დასაელეთი მკლავის ჩრდილო-აღმოსაელეთი



158. თელოვანი. წმინდა მეომრის ფიგურა დასაელეთი მკლავის სამხრეთ პილასტრზე სქემა

კუთხის პილასტრზე დარჩენილი ფრაგმენტები წმ. მეომრის ფიგურის საგანგებო ურადლებას იმსახურებს (სურ. 159. ტაბ. X₃). ნალესობის ჩამოშლის გამო ამ ფიგურისაგან მხოლოდ ქვედა ნახევარი შემორჩა; ახლო მანძილიდან დაკვირვებისას მჩანს წმ. მეომრის ფერხითი მდებარე. გაცილებით უფრო მცირე ზომის ფიგურის ორიადე დეტალი. სახელდობრ. ფერწერის მკრთალი ლაქები სახის ოვალზე და ნახევარწრიული ფორმის თავსაბურავი. აგრეთვე წინ გაწვილი მარჯვენა ხელის მტკვანი. ფიგურის მარცხნივ იკითხება მუქი ყაფისფერი და თეთრი ფერის მონაცვლეობით შედგენილი. რამდენადმე დახრილი ზოლის მკრთალი ნახატი. ამ გამოსახულების დანიშნულების თაობაზე ძნელია რაიმეს თქმა; გამოორცხული არ არის, რომ იგი არქიტექტურული დეტალის ფრაგმენტია.



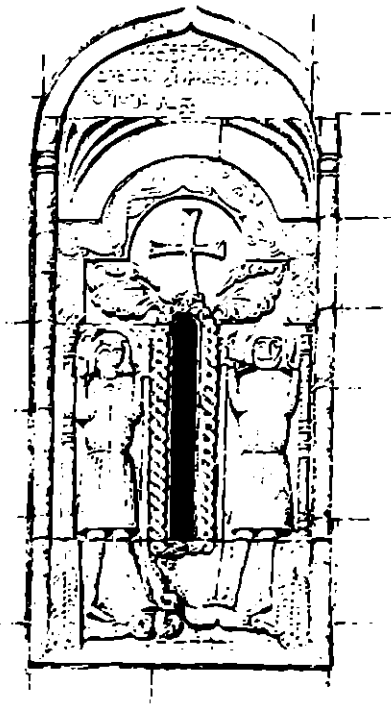
59. თელოანი.
წმ. გიორგის ფიგურის
ფრაგმენტი დასავლეთი
მკლავის ჩრდილოეთ
პილასტრზე სქება

ის. რომ ფრესკაზე დოკლეტთან მეფის განმგებრავი წმ. გიორგის გამოსახულება იყო წარმოდგენილი, თითქმის უცვლელი ჩანს. ერთადერთი, რაც ამ შემთხვევაში არის გასათვალისწინებელი ისაა, რომ წმინდა მუომართა წყვილის გამოსახულებების რიგში, თუმცე ძალზე იშვიათად, მაგრამ მაინც გვხვდება ძლეულთა ფიგურების მონაცვლეობის შემთხვევები. სახელდობრ, ზოგჯერ დოკლეტთანეს ფიგურა წმ. თეოდორეს ფერხითი არის ხოლმე წარმოდგენილი. მსგავსი მაგალითების სიმცირესთან ერთად, თელოანთან დაკავშირებით მნიშვნელოვანია ის გარემოება, რომ ადრეული ხანის ძეგლებში წარმართ მეფეს ტრადიციულად წმ. გიორგი სცემს ლახვარს.⁵

საქართველოში წმ. გიორგის პოპულარობაზე, ისევე როგორც მისი ცალკეული იკონოგრაფიული სახესხვაობების გაერცელებაზე, იმდენი დაწერილა, რომ ამაზე სიტყვის გაგრძელება აღარ ჩანს აუცილებელი. თელოანის ფრესკასთან დაკავშირებით ხაზი უნდა გაესვას მხოლოდ ერთ გარემოებას: გამოსახულებები, სადაც დოკლეტთანეს ფეხზე მდგომი (და არა ცხენზე ამხედრებული) წმ. გიორგი განგმირავს, ადრეული პერიოდისათვის გამოჩაყლის სახით თუ გვხვდება. მრავალძალის ეკლესიის XI საუკუნის რელიეფის (სურ. 160)⁶ პარალელი თელოანის ვეპარპატიოსანის ფრესკის გარდა დღეისთვის, მართლაც, არ ჩანს.

აქვე ისიც უნდა ითქვას, რომ ზემოთ აღწერილი სახის თავსაბურავი დოკლეტთანეს გამოსახულებისათვის რამდენადმე უჩვეულოა. მსგავსი ტიპის ქუდის იმ ერთადერთი მაგალითის გვერდით, რომელიც ხირსონისის XI საუკუნის სატზე გვხვდება (სურ. 161),⁷ შეიძლებაოდა ჩამოგვეთვალა ძალზე ვრცელი რიგი იმ

კომპოზიციებისა. სადაც წარმართი მეფე ჩვეულებრივ წარმოდგენილია გვირგვინით (წებელდის კანკლის რელიეფი - VII-VIII სს.⁸ ლაბჭინის, სეტის, ნაიფარის, ლაფსყალდის, ლანჩხალის XI საუკუნის სატები.⁹ ნიკორწმინდის ტაძრის დასავლეთი კარის ტიმპანის რელიეფი - XI ს.¹⁰). წაწვეტებული ჩაფხუტით (მრავალძალისა



150 მოთავსებული წმ. გიორგი, გელათის საკათედროლოს სათავის რელიეფური ბორცვითა და მხარე



151 ხიზონისი. კლერი ბატი ირი წმინდა მედრის გამოსახულებით. დიპლომატიკის მხარეული წმ. კორგი

და ეამუშის X საუკუნის, წვირმის, იფრარის, შვედის, მურეშელის. ღების XI საუკუნის სატები, ანაშენის ეკლესიის რელიეფი¹⁵⁰, ან სულაც უქედოდ (საკაოს, ნაიფარის, წვირმის XI საუკუნის, ჯახუნდურის XII-XIII საუკუნეთა სატები¹⁵¹).

ამრიგად, ზემოთ აღწერილი ფრაგმენტული გამოსახულებების განთავსების ადგილის გათვალისწინებით, ცხადი ხდება, რომ ჯვარპატიოსანის მოხატვისას მის გუმბათქვეშა ოთხივე პილასტრზე, მეორე რეგისტრში უფლის მხედართა სახეები აღიბეჭდა. მიუხედავად იმისა, რომ გამოსახულებათა გაიგივება ახლა შეუძლებელია. ფაქტი თელოვანში წმინდა მეომართა ფიგურების მთელი რიგის არსებობისა უკვე თავისთავად მრავლისმთქმელია და, უთუოდ, საგულისხმო უნდა იყოს. ეკლესიის მეორედ მომხატვათა ამგვარი არჩევანი სახეებით ბუნებრივი ჩანს საქართველოში წმინდა მეომართა და, მათ შორის განსაკუთრებით წმ. გიორგის. საგანგებო თავყვანის შემდეგ იმ ფონზე, რომელსაც უკვე ადრე შუა საუკუნეების ქართულ სახეობაზე ხელოვნებაში გაედევნება თვალი. წებელდის კანკლის¹⁵² მარტივლის ტაძრის რელიეფების (VII ს.)¹⁵³ მსგავსად ცხენზე ამხედრებულ წმინდა მეომართა გამოსახულებები (ძირითადად მათი პერალდიკური წყვილი) საბერძნეთის, სიცილიის, აციისა და იფხის მოხატულობებში¹⁵⁴ პირველყოფისა, იმით იქცევა ყურადღებას, რომ საკურთხეველის კომპოზიციის გვერდით ისინი ეკლესიის ფერწერული შემკულობის პროგრამის ერთ-ერთ უმთავრეს აზრობრივ აქცენტს წარმოადგენს. ეს მოვლენა ქართულ მოხატულობებში შემდგომშიც თვალსაჩინოა.

მიჩნეულია, რომ მოხატულობაში ჩართულ წმინდა მეომართა გამოსახულებების რიცხვის ზრდის ტენდენცია ქრისტიანული აღმოსავლეთის მონუმენტურ ფერწერაში XI საუკუნიდან მოკიდებული დასტურდება¹⁵⁵. როგორც ვარაუდობენ, ამავე პერიოდთან თანდათანობით უნდა დამკვიდრებულიყო ტიპი ფრონტალურად მდგომი წმინდა მეომრისა, რომელსაც ან შუბი და ფარი უპყრია. ანდა ფარხმალთა ალჭურვილი¹⁵⁶.

დღევანდელი ცნობილი მასალის



152. ლალაში ქვედა კელესის თავდაპირველი მიხატულობა
ჩსხნდა მუომრები და წმ პარბარე

მიხედვით. ორივე ეს მოვლენა საქართველოში რამდენადმე უფრო ადრე უნდა ირენდეს თავს. თუკი არმაზის წმ. გიორგის კელესის კანკელის მოხატულობაში (860-იანი წწ.) ჩართულ გამოსახულებათა გაიგივება წმინდა მუომრებთან თანმხლები განმარტებითი წარწერების უქონლობის გამო მხოლოდ ვარაუდის სახითაა შესაძლებელი." ფაქტი გარეუჯის წმ. დოდოს მონასტრის გამოქვაბული კელესის ჩრდილოეთი მკლავის ფრესკაზე (IX ს.) სამი წმინდა მუომრის ფიგურის არსებობისა ეჭვს არ უნდა იწვევდეს." ლალამის ქვედა კელესის თავდაპირველი. X-XI სს. მიჯნის ფერწერული დეკორის პროგრამაში წმ. გიორგის, წმ. არტემისა და წმ. თეოდორეს დღეისთვის ფრაგმენტულად შემორჩენილი ფიგურების გარდა, წმინდა მუომართა კიდევ სამი სახე უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი



153. მრავალბალი კედური ხატის
ფირფიტები წმინდა მუომართა
გამოსახულებით



134 ბაგრატიანთა სამეფოს ბაიანი



135 ჩუგუთის სამეფოს ბაიანი

(სურ. 162)²¹ ეს ძეგლები, გველდესის VIII საუკუნის კანკლის რელიეფთან,²² მრავალბილის, ჩუკულისა და ჩხარეშის X საუკუნის ჭედურ ხატებთან (სურ. 163-165)²³ ერთად, ფეხზე მდგომ წმინდა მეომართა დღეისათვის ცნობილ უადრეს მაგალითებადაც უნდა ჩათვალოს და, ამდენად, თელოგანის მოხატულობასთან ერთად ამ მხრივ დასახული სურათისათვის საგულისხმო ჩანს.

იოლი შესაძრწვეია, რომ ჯვარაპიროსანის ფერწერულ შემეულობაში წმ. მეომართა თემის აქცენტირებასთან ერთად, ამ გამოსახულებებისათვის საგანგებოდ იქნა შერჩეული ადგილიც. ეკლესიის გუმბათქვეშა პილასტრებზე, ურთიერთის პირისპირ წარმოდგენილი სახეები ქრისტიანობის მკველებსა, როგორც ჩანს, უწინარეს ყოვლისა აპოტროპული ფუნქციის მატარებლები უნდა ყოფილიყო. ამავე დროს, გასათვალისწინებელია მათთვის შერჩეული ადგილიც: გუმბათქვეშა საყრდენთა მსგავსად პილასტრებზე ოთხივე კუთხით აღბეჭდილი სახეები წმინდა მეომრებისა თელოგანში ქრისტიანული ეკლესიის ბურჯთა მნიშვნელობასაც იტვირთავს და ამით გუმბათის კოსმოურ ჯვართან ერთად უფლის საუკუნო ძალმოხილებსა და მისი მოძღვრების ურყევი სიმტკიცის გაცხადებად აღიქმება.

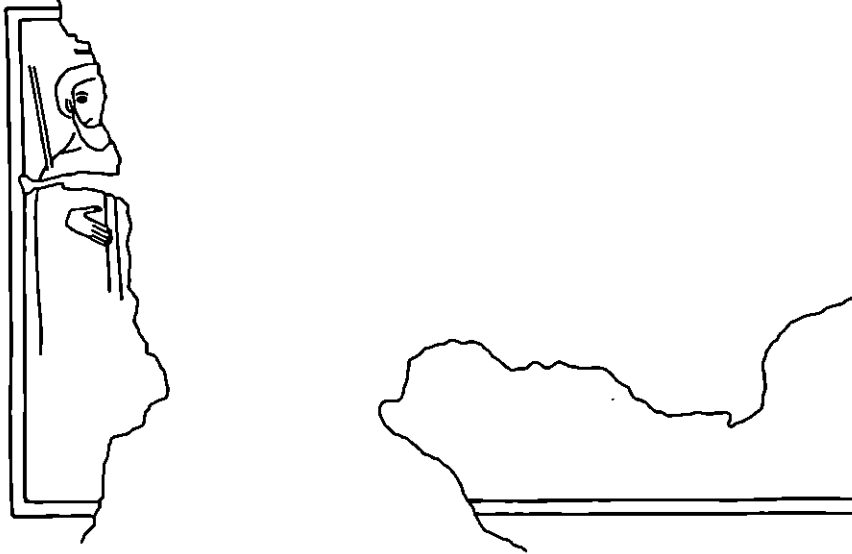
ჩრდილოეთი მელაეის აღმოსავლეთ კედელზე წარმოდგენილი გამოსახულება ორმხრივ მსხვილი (25 სმ სიგანის) ორნამენტით ყოფილა შემოსაზღვრული. ორნამენტს შიდა მხრიდან დამატებითი წითელი ფერის ვიწრო ზოლებიც გასდევს. კომპოზიციისაგან ამჟამად დარჩენილი ფრაგმენტები – სხვადასხვა სისქის სწორი, სხივებად გამავალი წითელი და ყავისფერი დრაპირების სახეებით დაფარული მოსასხამის ნაწილი (სახელდობრ, ქვედატანის მარცხენა ნახეარი) – საფიქრებელს ხდის, რომ აქ ერთი დიდი ზომის ფიგურა იყო შესრულებული. ორმხრივ ორნამენტულ ჩარჩოსთან ერთად იგი წითელი ფერის შედარებით ვიწრო ზოლით ქვემოდანაც (იატაკიდან 180 სმ სიმაღლეზე) იყო შემოზღვრული (მისი ნაშთები რამდენიმე ადგილზე განიჩრევა). ამგვარი მოჩარჩოების არსებობა ფიგურის ზემოთაც ქვეს არ უნდა იწყვედეს; ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ამ კომპოზიციასაც, ეკლესიის მეორე ფენის მოხატულობისაგან დარჩენილი სხვა სახეების მსგავსად, განცალკევებით წარმოდგენილი „ხატის“ სახე უნდა ქეონოდა.²⁴

დასავლეთი მელაეის სამხრეთ კედელზე, მეორე რეგისტრის ფონზე წარმოდგენილი ყოფილა ოთხმხრივ მოწითალო-ყავისფერი, ვიწრო (4 სმ სიგანის) ზოლით მოჩარჩოებული კომპოზიცია. ახლა მისგან დარჩა მხოლოდ მარცხენა კოდე (სურ. 166, ტაბ. X₂).

კომპოზიციას ფერწერული ხატის სახე უნდა ქეონოდა – ნაღესობის ამჟამად დარჩენილ მონაკვეთებზე ჩანს, რომ მის ზემოთ და ქვემოთ სხვა გამოსახულებები არ ყოფილა შესრულებული; ამ მხრივ გარკვეულ რაღეს თამამობს ისიც, რომ სტენის ვერტიკალური ჩარჩო აღმოსავლეთით უშუალოდ კი არ ეხვინება პილასტრის წახნაგს, არამედ მისგან საგრძნობლად (7 სმ-ით) არის დაშორებული.

ფერწერული ფენა კომპოზიციის ფონიდან დარჩენილ მონაკვეთზე ერთიანად გაბუქებულია. აქ განიჩრევა წვეროსანი მამაკაცის ფრონტალური ფიგურის ფრაგმენტა. ფრესკაზე, მის მარჯვენა მხარის ზემოთ მოჩანს დიაგონალურად დახრილი ვიწრო ყავისფერი ზოლი. შეიძლება გვეფიქრა, რომ ეს კვერთხის (ან რაიმე თანაგვარი ინსიგნიის) გამოსახულება უნდა ყოფილიყო, მაგრამ ზოლი ფრესკაზე წარმოდგენილი პირის მხრამდე გრძელდება, თუმცა კი მასზე არ გადადის. გამორიცხული არ არის, რომ ამ მონაკვეთზე მისი ნახატი ფერწერულ ფენასთან ერთად წარისოცა.

გამოსახულების ფრაგმენტთა შორის ყურადღებას იქცევს მრგვალი თმითა და მოგრძო, ბოლოწაწვეტებული წვერით შემოსაზღვრული მისი მომცრო, პროპორციული სახე ნაკეთების დახვეწილი ფორმებით (შედარებით მკაფიოდ იკითხება ნუმის ფორმის მოხდენილი თვალისა და წარბის მოხაზულობა). თავად ფერი სახის კანისა დროთა განმავლობაში ერთიანად გამუქებულია და ყვისფერი მიუღია. ფერი აღარ შერჩა თმა-წვერსაც – მათი მოხაზულობა შესაბამისად ყვისფერი და მონაცრისფრო სარჩულის მიხედვით ირკვევა. იგივე ითქმის მარჯვენა ხელის მტევანზეც,



156. თელოვანის ეკლასიის აკლასიის კომპოზიციის ფრაგმენტები დასავლეთი მკლავის სამხრეთ კედელზე სქემა

რომელიც ფრესკაზე გამოსახულ მამაკაცს მკერდთან აქვს მიღებული, – ერთიანი ყვისფერი სილუეტის ფონზე თითების მომნიშნავი თხელი მონასმების მხოლოდ აღნაბუჭდებიდა გაირჩევა (ტაბ. X₂).

ფრესკაზე გამოსახულ მამაკაცს სწორკუთხად ამოჭრილ გულისპირიანი გრძელი, სწორი კვართი მოსაეს (მისი ფრაგმენტი კომპოზიციის მარცხენა ქვედა ნახევარზე შემორჩა). მკერდს მიღებული მარჯვენა ხელის მტევნის გვერდით ფერწერულ ფენაზე დარჩენილია მუქი ფერის სწორი, ვერტიკალური ზოლის მცირე მონაკვეთი. ყოველივე ეს გარკვეულწილად იძლევა საფუძველს იმის საგარაუდოდ, რომ, შესაძლოა, აქ სასულიერო პირის გამოსახულება იქნა შესრულებული. ფერწერის ძლიერი დაზიანებისა და ფრაგმენტულობის გამო ამგვარი დაშვებისათვის სხვა რამ ხელმოსაჭიდი დღეს უკვე აღარაფერი ჩანს. გადაჭრით ვერაფერს ვიტყვით იმის თაობაზეც, აღწერილი ფიგურა რაიმე სიუჟეტის პერსონაჟია, თუ ისტორიული პირის პორტრეტს წარმოადგენს. ყოველ შემთხვევაში, იგი კომპოზიციის ერთადერთი გამოსახულებაა ეერ იქნებოდა – ფიგურა კადრის მარჯვენა კიდშია წარმოდგენილი, კადრი კი, მისი მოჩარჩოების ქვედა ზოლისაგან დარჩენილი ფრაგ-

მენტების მიხედვით თუ ვიშკულებით, სამხრეთ კედელს საკმაოდ დიდ მონაკვეთზე გაუყვებოდა აქვე გასათვალისწინებელია შუა საუკუნეების ქართულ კედლის მხატვრობაში დამკვიდრებული ის ტრადიციაც,²⁵ რომლის შესაბამისადაც ისტორიულ პორტრეტს ტაძრის ინტერიერში ერთ-ერთი ყველაზე უკეთ სახილველ-აღსაქმელი ადგილი ეთმობოდა. ჯვარაპატიოსანის დასავლეთ მკლავში ერთბაშად სამი კარის (მათთან ერთად კი დასავლეთი კედლის სარკმლის) არსებობა უთუოდ უწყობდა ხელს ნაგებობის ამ ნაწილის ერთგვარ გამოყოფას და შუქით მის საგანგებო აქცენტირებას რამდენადმე უფრო ნაკლებ განათებულ გუმბათთან და სამ აფსიდთან შედარებით.

ეკლესიის მეორე ფენის მოხატულობაში საგრძნობი ადგილი უნდა სჭეროდა ორნამენტს. ამგვარი ვარაუდის საფუძველს სხვადასხვა სახის მოტივთა ის ფრაგმენტები იძლევა, რომლებიც დღეისათვის შემორჩა ჯვარაპატიოსანის ინტერიერის ჩრდილოეთ მონაკვეთში.

ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის აღმოსავლეთ კედელზე, მის ჩრდილო კუთხეში შემორჩა სტილიზებული მცენარეული მოტივის ფრაგმენტები (სიგანე – 25 სმ) ესაა მონაცრისფრო-ცისფერ ფონზე თეთრი ფერის საღებავით მოხაზული თხელი ტალღოვანი ყლორტი, რომელიც ასევე თხელი, დაკბილული ფოთლებითაა გაფორმებული. ორნამენტს ორსავე მხრიდან სდევს კონტურის თეთრი ხაზიც, რომელსაც ალაგ-ალაგ ყლორტისა და ფოთლების ღეროები უკავშირდება. ორნამენტი ფერწერულ ანსამბლათვის ტრადიციულადქმნილ მოტივთა რიგს ეკუთვნის – ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებში მისი სხვადასხვა სირთულის მრავალი სახესხვაობა დასტურდება.²⁶

ზომით აღინიშნა, რომ ამავე კედელზე, ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის ჩრდილოეთ კიდეც ასევე ორნამენტული ზოლი გასდევდა. ამ მოტივის სახის აღდგენა ახლა შეუძლებელია, რადგანაც აქ მხოლოდ წითელი, თეთრი და მოლურჯო-მონაცრისფრო ლაქებიღა განირჩევა.

ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის გარე, სამხრეთ პირს აღმოსავლეთ ნახევარზე აუყვება წითელი საღებავით მოხაზული წრეების რიგი, რომლებშიც მონაცვლეობით არის ჩაწერილი თეთრი ფერის რვაფურცლიანი ვარდულისა და მარტივი სახის ჯეროული წნულები. წრეები ერთმანეთთან, ისევე როგორც წითელი ფერისავე ორმხრივ მოჩარჩოებასთან, მცირე ზომის წრიული მარყუეებითაა დაკავშირებული. ორნამენტის ფონი ღია ნაცრისფერია. ახლო მანძილიდან დაკვირვებისას ჩანს, რომ ორნამენტის ნახატი თავდაპირველად ფარგლით იქნა მონიშნული და მხოლოდ ამის შემდეგ დატანილი საღებავით (სიგანე – 20 სმ). ერთი საგულისხმო დეტალი: ზოლი იატაკიდან საკმაოდ მაღლა, 190 სმ სიმაღლეზე იწყება და ქვემოდან (ისევე როგორც ორმხრივ) წერილი წითელი ჩარჩოთა შემოზღუდული.

აქვე კიდევ ერთი გარემოების თაობაზეც უნდა აღინიშნოს: ეკლესიის ინტერიერში, ბათქაშზე შემორჩენილი X-XI სს. გრაფიკებიდან რამდენიმე შეიცავს მიმართვას დმართისმშობლისადმი (მდრ. დამატება, წარწ. №№6, 10, 15, 17, 21). ეს წარწერები ეკლესიის ერთ რომელსავე კედელზე რომ ყოფილიყო თავმოყრილი, შეიძლებოდა ვარაუდის სახით დაგვეშვა თელოვანის ეკლესიის ისტორიის გარკვეულ ქრონოლოგიურ ეტაპზე (ცხადია, არაუგვიანეს XI საუკუნისა) ნაგებობის ინტერიერის ერთ-ერთ მონაკვეთზე დედადმართისას გამოსახულების ან მისი სახის შემცველი რომელიმე კომპოზიციის არსებობა; მაგრამ საქმე ისაა, რომ დასახელებულ წარწერათაგან ერთი ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, ბათქაშის

მეორე ფენაზე არის შესრულებული, დანარჩენები კი – საკურთხეველის ჩრდილოეთ კედელსა და ცენტრალურ მონაკვეთზე ქვის ტრაპეზის გვერდით, ნალესობის თავდაპირველ ფენაზე. ეს გარემოება თავისთავად გამოიხატავს ზემოთ გამოთქმულ ვარაუდს და ფაქტის სხვაგვარ ახსნას გულისხმობს. ამ მხრივ ყველაზე უფრო შესაძლო ისაა, რომ ეკლესიაში ადრეულ პერიოდშივე დასვენებული იყო ღმრთისმშობლის ხატი, რაც უნდა ასახულიყო კოდეც ვეარაპატოსანის ეპიგრაფიკის უძველეს ნაწილში. არ გამოირიყება ისიც, რომ ტაძარი რაღაც დროს (არაუგვიანეს XI საუკუნისა) ღმრთისმშობლის სახელობისაც ყოფილიყო. მსგავსი რამ დასტურდება მანგლისის კათედრალში, რომელიც ადრე წმინდა ვერის სახელზე იყო ნაკურთხი, მოგვიანოდ კი (XI საუკუნის შემდეგ) ღმრთისმშობლის სახელზე უკურთხებიათ (იქიდან მოყოლებული, საისტორიო წყაროებში ტაძარი წმინდა ვეარათან ერთად ღმრთისმშობლის სახელობითაც იხსენიება).²⁷

ნაგებობის ინტერიერში შემორჩენილმა წარწერებმა ბუნებრივად განსაზღვრა ვეარაპატოსანის ფერწერული შექმნის მიერ ფენის შესრულების ზედა ქრონოლოგიური ზღვარი. მოხატულობის შექმნის ქვედა მიჯნის იგივე გზით დადგენა რთულია; ამ მხრივ არსებითი მნიშვნელობა ფერწერის დღევანდლის დარჩენილი ფრაგმენტების მხატვრული თავისებურებების გათვალისწინებას ენიჭება. თუმცაღა, ფრესკების ძლიერი დაზიანების პირობებში, ამ თავისებურებათა დახასიათება მხოლოდ ნაწილობრივ თუ იქნება შესაძლებელი.

ვეარაპატოსანის მეორედ მოხატვისას მისი კვლე-კამარა მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა შექმნოთ ფრესკებით. შესაბამისად, თავდაპირველი ფერწერული დეკორის მსგავსად, ეს ფენაც ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების იმ ეტაპს უკავშირდება, როდესაც ტაძრის მოხატულობის ერთიანი სისტემა ვერ კიდევ არ უნდა ყოფილიყო საბოლოოდ დამკვიდრებული. თავისთავად, ტაძრის ინტერიერის ცალკეულ მონაკვეთებზე სახეთა და კომპოზიციითა განაწილების პრინციპში უკვე იგრძნობა ძვრები წინარე პერიოდთან შედარებით რამდენადმე გართულებული სისტემისადმი; სახეები და კომპოზიციები უკვე გარკვეულად მიემართება ინტერიერის საერთო აღნაგობას და ეწერება მასში. მიუხედავად ამისა, ნათელი უნდა იყოს ისიც, რომ ვეარაპატოსანის ხელმოწერად მოხატავნი კვლავ ადრეული ტრადიციის ფარგლებში რჩებოდნენ და ფერწერულ დეკორს ცალკეულ, ურთიერთთან ნაკლებად დაკავშირებულ სახეთა ერთიანობად მოიაზრებდნენ. ეს გარემოება ვერ გამოდგებოდა ერთმნიშვნელოვან არგუმენტად მოხატულობის შექმნის პერიოდის განსაზღვრისათვის, თუმცაღა, აშკარა უნდა იყოს, რომ მსგავსი მოვლენა X საუკუნის გასულზე უფრო გვიან ნაკლებად მოსალოდნელი იქნებოდა.

ეკლესიის ინტერიერის ცალკეულ მონაკვეთებზე „ხატების“ დარად, ოთხმხრივ მოჩარჩოებაში მოქცეული ფრონტალური ფიგურების ხილვისას ყურადღებას იქცევს მათი პროპორციული შესაბამისობა ინტერიერის ზოგად მასშტაბებთან. ეს გარემოება იმ მხრივაც ნიშანდობლივი, რომ ვეარაპატოსანის ხელმოწერად მოხატავთ შედარებით ადრეული ნაგებობის შემკობა მოუხდათ, ამასთან ერთად, ისეთი ინტერიერისა, რომლის უმთავრეს ნაწილსაც უკვე ამკობდა ფერწერული დეკორი. მიუხედავად ამისა, ეს შესაბამისობა მიღწეულ იქნა, რასაც თავის მხრივ, არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა გამოსახულებათა მნიშვნელოვანების ხაზგასასმელად, მათთვის ნიშანდობლივი საერთო მონუმენტურობის წარმოსაჩენად. ვეარაპატოსანში ყოველივე ამას ემატება საკუთრივ გამოსახულებების გადაწყვეტის მხატვრული თავისებურებებიც. მართლაც, პირველი რაც ეკლესიის ინტერიერის მოხილვისას ხვდება

თვალს. პროპორციულად აღნაგი ფიგურების სწორი დაყენება, ფორმების დახვეწილობა და სიმწეობა. ზეგამიერი სიმშველით აღბეჭდილი პოზებია განზე გადგმული ტურფებით მყარად მდგომი წმ. მეომრების ფრონტალური ფიგურები თითქოსდა სიმტკიცეს მატებს გუმბათქვეშა საურდენებს და შესაბამისად – ეკლესიის ინტერიერის ცენტრალურ ნაწილს. ფიგურათა შემომწერი ძლიერი, დრეკადი ხაზის პლასტიკურობას ესმინება სახის ნაკეთების, სხეულის ფორმებისა და შესამოსელის ნაოჭთა აღმნიშვნელი ნახატის სიწმინდე და არტისტულობა, ის ერთიანი, მსუბუქი ხაზობრივი რიტმი, რომელიც კლასიკურ ფორმებს თანაზარ წინასახეებს ახსენებს მნახველს. თხელი, არათანაბარი სისქის, პლასტიკურობით აღბეჭდილი ნაოჭები გარკვეულწილად მისდევს სხეულის ფორმებს, თუმცაღა საგრძნობლად არ ანაწევრებს ფიგურის ზედაპირს. ნიშნულია, რომ მოხატულობის პირველი ფენისაგან განსხვავებით, მარაგანდები აქ უკვე გრაფორებითაა მონიშნული და, შესაბამისად, გულმოდგინედ შემოწერილი. წმ. მეომართა შესამოსელზე დატანილი ნახატი („თვე ზიფხურად“ გაფორმებული გულისპირი აბჯარზე და ურთიერთგადამკვეთი სახეებით შექმნილი ბადე მოსასხამზე) იმავდროულად, დეკორატიული აქცენტების როლსაც იტვირთავს.



167. ფია საკურთხელის კონქის მოხატულობა მაცხოვრის გამოსახულება სქეს

მეორე ფენის მოხატულობიდან შემორჩენილ იმ ორ სახეს, რომლებიც დღეისათვის ძირითადად მოსამზადებელი ნახატის მიხედვით იკითხება, გარკვეულად გამოარჩევს სიმწეობა, არტისტიზმისა და დახვეწილობის საერთო იერი (ტაბ. X₂). ამ მხრივ ყველაზე უფრო ნიშანდობლივი ჩანს დასავლეთი მკლავის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კუთხის პილასტრზე წარმოდგენილი წმ. მეომრის სახე პროპორციული ნაკეთებით, ნუშის ფორმის დიდი თვალებით, თხელი და სწორი ცხვირით, მოხდენილი ფორმის ბაგეებით. სიმშვიდის, განსულიერებულობისა და შინაგანი წონასწორობის განცდა, რომელიც ფრესკის ხილვისას უჩნდება მხილველს, როგორც ჩანს, ჯვარაპტიოსანის მხატვრობის მეორე ფენაზე წარმოდგენილი სახეებისათვის საზოგადო უნდა ყოფილიყო.

ეკლესიის პირველი და მეორე ფენის მოხატულობებს შორის არსებული სხვაობა საესებით ბუნებრივი ჩანს დროით ნაკარნახევი იმ ცვლილებების ფონზე, რომლებიც ე.წ. გარდამავალი ხანის შემდგომ თანდათანობით სულ უფრო და უფრო მკაფიოდ იჩენდა თავს ქართულ სახეით ხელოვნებაში, სახელდობრ, მონუმენტურ ფერწერაში. ჯვარაპტიოსანის მეორე ფენის ფრესკების შესრულების მხატვრულ თავისებურებებზე საუბარი თავისთავად მიგვმართავს X საუკუნის

მიწურულისა და XI საუკუნის დასაწყისის მოხატულობებში აღბეჭდილი იმ „კლასიციზტური“ ტენდენციებისადმი, რომელთა ფორმირება-განვრცობა ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში ხდებოდა, თუმცა კი ყველაზე ნაყოფიერი ამისათვის ტაო-კლარჯეთის სამონასტრო გაერთიანებათა მხატვრული გარემო აღმოჩნდა. სხვაობა საქართველოს სამხრეთი ისტორიული პროვინციების X საუკუნის მიწურულის – XI საუკუნეების დასაწყისის დიდი ფერწერული ამსაზღვრებისა და თელოვანის მოხატულობის მეორე ფენის მასშტაბებს, ისევე როგორც მხატვრულ დონეს შორის იმდენად დიდია, რომ მათი უშუალო მიმართების თაობაზე საუბარი ყოველგვარ საფუძველს იქნებოდა მოკლებული. ამასთანავე, ჯვარპატიოსანის ფრესკების ფრაგმენტებში, ისევე როგორც ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში შემონახულ, X საუკუნის მიწურულისა და XI საუკუნის დასაწყისის შედარებით მცირე მასშტაბების მოხატულობათა ერთ ნაწილში (ფია (სურ. 167),²⁸ კატაულა,²⁹ ურაველი³⁰) თელსაჩინოა თანაზიარობა იმ ტენდენციისა, რომელმაც ბუნებრივად მოუძადა ნიადაგი მომდევნო ათწლეულთა კლასიკური სტილის ჩამოყალიბებას. ქვეყანაში მონუმენტური ფერწერის განვითარების ამ ეტაპისათვის სურათი რომ ბევრად უფრო მრავალსიმომცველი და არაერთმნიშვნელოვანი იყო, ამის ნათელსაყოფად არამარტო გარეჯის სამონასტრო გაერთიანებისა და სვანეთის პერიფერიული სამხატვრო ცენტრის, არამედ ცენტრალური და სამხრეთი რეგიონების იქამინდელ მოხატულობათა ერთი რიგის (წირქოლი,³¹ კვარმა,³² ერწოს სიონი³³) გათვალისწინებაც იქმარება; მაგრამ საესებით ნათელია, რომ სამომავლო გეზის განმსაზღვრავად სწორედ ის მიმართულება რჩებოდა, რომელიც ტაო-კლარჯეთისა და, მის კვალად, სამეფოს სხვა კუთხეთა ფრესკებში, – მათ შორის თელოვანის ეკლესიის მოხატულობის მეორე ფენაზე, – აღიბეჭდა. ყოველივე ამაში არსებით როლს თამაშობდა სამართლმადიდებლის სახეთი ხელოვნების განვითარების უმთავრესი მიმართულებებიცა და ადგილობრივი წინამძღვრებიც, რომლებიც ჯერ კიდევ VIII-IX საუკუნეებიდან მკაფიოდ გამოიკვეთა და გამორჩეული სიმყარითა და თანამიმდევრულობით იყო ნიშნდებული.

* * *

ცალკე მსჯელობის საგანია ეკლესიის მოხატულობის პირველი და მეორე ფენების ურთიერთმიმართებისა და მათი თანაარსებობით შექმნილი დეკორის, როგორც შინაარსობრივი, ისე მხატვრული მთლიანობის, საკითხი.

ის შინაარსობრივი მთელი, რომელიც X საუკუნის გასულისათვის უნდა ჩამოყალიბებულიყო ჯვარპატიოსანის დეკორში, დღეს მხოლოდ ნაწილობრივ თუ აღდგება. და მაინც, როგორი ფრაგმენტულიც უნდა იყოს ჩვენი ცოდნა ტაძრის ფერწერული შემკულობის ორი ფენის ერთიანობით შექმნილი პროგრამის შედგენილობისა და რეკლამენტაციის შესახებ, უდავოა, რომ განთავსების ადგილითა და განაწილების პრინციპით, ისევე როგორც მასშტაბებითა და შესაბამისად, მნიშვნელოვანებით, ერთ-ერთი უმთავრესი მასში გუმბათისა და საკურთხეველის მამკობ სახეებთან ერთად წმინდა მეომართა გამოსახულებები იყო. აქედან გამომდინარე, ჯვარპატიოსანის დეკორის X საუკუნისათვის ჩამოყალიბებულ იკონოგრაფიულ პროგრამაში, მაცხოვრის ზეემიერი დიდებისა და ძლევის ჯვრის მაცხოვრებელი არსის გაცხადებისას, გამოიკვეთა ახალი ასპექტი; იგი, შესაძლოა, რამდენადმე უფრო ზღვრული იყო, მაგრამ გარკვეული მიზანმიმართულებით

აღბეჭდილი და ტაძრის დეკორის მრავლისდამტეველი იდრის ერთ-ერთ ნაწილად წარმოჩენილ-გაცხადებული. ტაძრის გუმბათქვეშა ბურჯებზე წმინდა მეომართა გამოსახვა უშუალო გზად იქნა დასახული მათი როგორც ქრისტიანობის ბურჯთა გააზრებისათვის. ამასთანავე, ქრისტეს მხედრობის დასში გაერთიანებული სახეები კიდევ ერთხელ განაცხადებენ წარუვალ და მარადიულ ჭეშმარიტებას, რომელიც მაცხოვრებელი ჯვრით იქნა მონიჭებული. საგულისხმოა, რომ თელოვანის ფრესკებში ჯერ კიდევ X საუკუნისათვის დასახული გეზი ბევრად უფრო მასშტაბურად იქნა განხორციელებული ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის მოხატულობაში (XIII საუკუნის პირველ წლებში რომ შეიქმნა): იქ წმ. მეომართა ასევე გუმბათქვეშა ბურჯებზე განაწილებულ სახეებთან ერთად, ტაძრის ფერწერულ შემკულობას ბეჭდებად უზის ჯვრის ორ ათეულამდე გამოსახულება, რომლებიც ინტერიერის ფაქტობრივად ყველა მნიშვნელოვან მონაკვეთს აღნიშნავს, დაწყებული გუმბათის თალიდან და ღიობთა კამარებით დამთავრებული.³⁴

დანამდვილებით ვიცით ისიც, რომ ფრესკულ სახეთა შეესება-განვრცობის კვლად ჯვარაპტიოსანის მოხატულობის პროგრამას შეემატა კიდევ ერთი თემა – საქტიტორო პორტრეტი. კარგადაა ცნობილი, რომ IX-X საუკუნეები ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების ის მონაკვეთია, როდესაც ისტორიული ასაქტი ტაძრის მოხატულობის ფერწერულ დეკორში სულ უფრო ხშირად აღიბეჭდება, ამასთან ისევე რეგლამენტირებულად, ზეციურისა და სოფლიურის იერარქიული ურთიერთმიმართების ზედმიწევნით გააზრება-გათვალისწინებით, როგორც ეს სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებისათვის (მაგალითად, საფასადო რელიეფებისა და სტელეების მორთულობისათვის) იყო იშვანად დამახასიათებელი.³⁵ ჯვარაპტიოსანში, ისევე როგორც მის თანადროულ თუ რამდენადმე უფრო მოგვიანო მოხატულობებში (საბერებო,³⁶ მრავალწყარო,³⁷ ოთხთა ეკლესია,³⁸ უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესია,³⁹ ზემო კრისი⁴⁰) ეს ტენდენცია, უწინარეს ყოვლისა, საქტიტორო გამოსახულებისათვის ადგილის შერჩევაში მელაგნდება: ტაძრის მთავარი, დასავლეთი კარიდან შესულის მზერა საკურთხევის კომპოზიციის აღქმისას დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედლის აღმოსავლეთ ნახევარზე, წმინდა მეომრის ფიგურის უშუალო სიახლოვეს, წარმოდგენილ სახეს ასევე აღიქვამს, თუმცა კი შინაარსობრივი და მხატვრული თვალსაზრისით უმთავრესის თანამდევად, და არა უწინარესად. მოხატულობის საერთო სისტემაში სახის ჩართვისას არსებითი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა იმასაც, რომ იგი წმინდა მხედრების დასავლეთი წყვილის სიმაღლეზე იქნა განთავსებული: ამით საერო თემის ჩართვა ფერწერული დეკორის საერთო ქარგაში სტრუქტურული არქიტექტონიკის მხრივაც იქნა შემტკიცებული და X საუკუნისათვის ჩამოყალიბებულ პროგრამასთან სავსებით მისადაგებულიც.

ცალკე მსჯელობის თემაა საკითხი, თუ ფერწერული დეკორის ნაწილობრივი შეესების შემდეგ რამდენად უნდა მოხერხებულყო თელოვანში X საუკუნის მოთხოვნებისა და გემოვნების შესატყვისი ანსამბლის შექმნა. სხვადასხვა დროისა და, რაც მთავარია, განსხვავებული მხატვრული ტენდენციების აღმბეჭდავი ფენების შემცველ ფერწერულ ანსამბლთა სიმრავლეში (მდრ. თუნდაც, უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიაკენე – X და XIII სს.,⁴¹ ნესგუნი – X და XII სს.,⁴² ჩეაბინი – X და XVI სს.,⁴³ კუმურდო – X, XI და XIII სს., ბეთანია – X-XI სს. მიუნა, XII და XIII სს.,⁴⁴ ბევრად უფრო მოგვიანოდ – გელათის, საფარის, ზარზმის, მარტვილის, წალენჯიხის, სობის მონასტრთა თავი ეკლ-

სიები⁴⁵ და არაერთი სხვა(ც) იშვიათია ასე მკაფიოდ განსხვავებული სტილური ნიშნებით დატვირთულ სახეთა გვერდიგვერდ არსებობის შემთხვევა. ეს ალბათ იმიტომაცაა, რომ ქვეყანაში მონუმენტური ფერწერის განვითარების ერთიანი და თანამიმდევრული გეზის მოუხედავად, ის ორი ეტაპი, რომელსაც თელოვანის ეკლესიის ფრესკული დეკორის ფენები ეკუთვნის, არსებითად სხვაობს ერთმანეთისაგან.⁴⁶ ჩვენში ცნობილ მსგავსი რიგის იშვიათ მაგალითთა შორის აქ შეიძლება მიგვემართა ოშკის კათედრალში შემორჩენილი ფრესკებისათვის,⁴⁷ თუმცაღა, სადაიკენეში შესრულებული, და ამდენად, ფაქტობრივად ძირითადი სივრციდან გამოყოფილ-თვალსმიფარებული თავდაპირველი, „არქაული“ მონატულობის სხვაობა, მეტიც – შეუსაბამობა ტაძრის საკურთხეველისა და კათოლიკონის შემამკობელი კლასიკური სახეებისაგან აგრერიგად თვალშისაცემი არ უნდა ყოფილიყო. ფორმათვანცდის სხვადასხვა ტენდენციით აღბეჭდილი ფრესკული სახეების შემცველი დეკორის გარკვეული მხატვრული მთლიანობის მიღწევის ერთ-ერთი შესაძლო გზა ამ სახეთა ტაძრის ცალკეული სუროთმომდევრული მონაკვეთებითა თუ სივრცული „აუზებით“ გამოიჯნვა და ინტერიერის აღნაგობისადმი მათი განფენა-განაწილების პრინციპის შეძლებისდაგვარი მისადაგება უნდა ყოფილიყო. ისე ჩანს, რომ ჯვარპატიოსანის მეორედ მოხატვისას სწორედ ამ გზისათვის მიუძღრა თათი; ამასთანავე გამორიცხული არაა, რომ ყოველივე ეს თავისთავად დაემთხვა ეკლესიის ხელმეორედ მომხატაეთა ჩანაფიქრს, ფერწერული „ხატების“ დარად წარმოდგენილი სახეებით შეემკოთ ეკლესიის ინტერიერის მხოლოდ ცალკეული მონაკვეთები. ჯვარპატიოსანის მონატულობის ორ, სხვადასხვა დროს შექმნილ და განსხვავებული მხატვრული ტენდენციებით აღბეჭდილ, ფენათა ურთიერთ-მისადაგებისა და ფრესკების ამ გზით მიღწეული გარკვეული მთლიანობისათვის არანაკლები მნიშვნელობისა უნდა ყოფილიყო ფრესკული სახეების თანავარი კოლორიტული ჟღერადობაც. იმ რამდენიმე ფერადოვანი ლაქის მიხედვით, რომლებიც ალაგ-ალაგ შემორჩა მეორე ფენის მონატულობის ფრაგმენტებს, ძნელია კოლორიტული გადაწყვეტის შესახებ საუბარი. ერთადერთი, რაზეც ფერწერული ფენის ეს უმნიშვნელო ნაშთები მეტყველებს ისაა, რომ ერთ-ერთი განმსაზღვრავი ამ შემთხვევაში, თავდაპირველი მხატვრობის მსგავსად, ოქრის სხვადასხვა სიმუქისა და ინტენსივობის ტონები უნდა ყოფილიყო.

სხვადასხვა დროისა და საგრძნობლად განსხვავებული მხატვრული ტენდენციების ამსახველ ფერწერულ სახეთა თანაარსებობით შექმნილი ანსამბლის შესაძლო მთლიანობაზე ან დანაწევრებულობაზე მსჯელობას მართლმადიდებლურ სამყაროსთან მიმართებით პირობითობის გარკვეული ელფერი შეიძლება ახლდეს. საქმე ისაა, რომ დასავლური (მით უფრო კი აღორძინების ეპოქის) ეკლესიისაგან განსხვავებით, სადაც ერთმნიშვნელოვნად იკვეთება კერძოს, საკუთარის წარმოჩენის ტენდენცია,⁴⁸ ქრისტიანული აღმოსავლეთის ხელოვნებაში, მისი განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე ამგვარი რამ ნაკლებად მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო: ყოველივე ხელით ქმნილი აქ ხომ არა პიროვნულის გამოყოფისაკენ, არამედ საღვთო მთლიანობის ნაწილად მისი წარმოჩენისაკენ იყო მიმართული. ასე რომ, დეკორის ცალკეულ ნაწილთა შორის შეუსაბამობა, მათი თანაარსებობით წარმოქმნილი დანაწევრებულობა, მით უფრო კი კონტრასტი ბიზანტიური კულტურული არეალის სხვადასხვა კუთხის ძეგლებში, როგორც წესი, რამდენადმე პირობით ცნებად რჩებოდა. ამთავითვე ნათელი უნდა იყოს, რომ გამონაკლისი ამ მხრივ არც ქართული ხელოვნება ყოფილა (მით უფრო ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე) და სხვა მრავალ მაგალითთა

შორის ეს თელოვანის ფერწერულ შემკულობასაც მიემართება. იმის მიხედვით, რაც ტაძრის ინტერიერის სხვადასხვა მონაკვეთზე დღემდე შემოგვრჩა, ჯვარპატიოსანთან დაკავშირებით. ალბათ, გაძნელებოდა ფერწერული დეკორის მხატვრულ მთლიანობაზე საუბარი. თუმცაღა, ეს მოსალოდნელიც უნდა ყოფილიყო: ფრესკების ეს ორი ფენა ხომ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში მხატვრულ ძიებათა პროცესის ორ სხვადასხვა ეტაპს მონიშნავს; ასე რომ, მათ შორის სხვაობა (და, შესაბამისად, სტილის მხრივ დეკორის არათანაგვარობა) თავიდანვე და თავისთავად იყო განპირობებული. მეორე მხრივ, მთლიანობის მიღწევა არც უნდა ყოფილიყო X საუკუნისათვის თელოვანის ეკლესიის მომხატვათა უპირველესი მიზანი: იმ დროის ჩვენს მონუმენტურ ფერწერაში გარდამავალი ხანის ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი ერთ-ერთი უმთავრესი ტენდენციის – მხატვრული გამომსახველობის გზების ძიებისას ძველისა და ახლის გაერთიანებისა თუ მათი ურთიერთმისადაგების ჯერ კიდევ მკვიდრი ტენდენცია საესეებით შეიძლება ყოველივე ამის საფუძველი და წინაპირობა გამხდარიყო.

თელოვანის ეკლესიის მოხატულობის მეორე ფენისაგან დარჩენილი ნაშთები მეტის თქმის საშუალებას აღარ იძლევა. ცხადი ერთია: ყოველივე ის, რაც მასთან დაკავშირებით აღინიშნა, იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ მეორე ფენის ფრესკების სტილში აღბეჭდილი სიახლეების მიუხედავად, ჯვარპატიოსანისადმი, როგორც მხატვრული მოვლენისადმი, მიდგომა X საუკუნის გასულისათვისაც საგრძნობლად არ უნდა შეცვლილიყო და იგი კვლავ გარდამავალი ეპოქის ფარგლებში რჩებოდა.

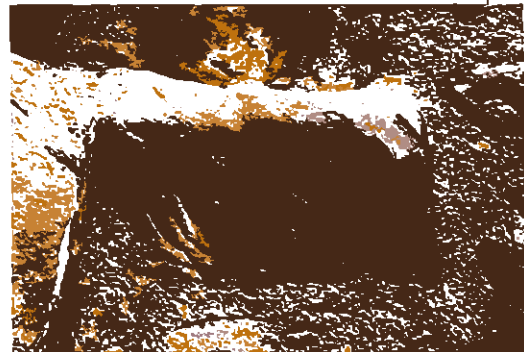
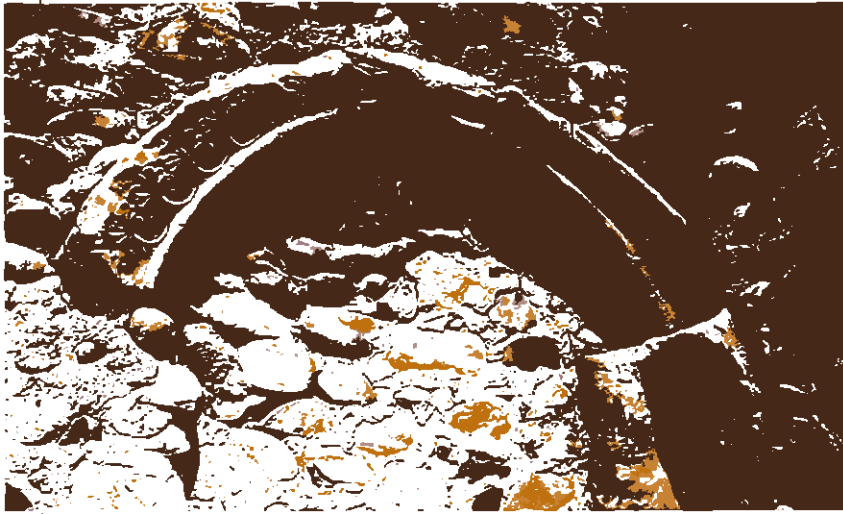


თელოვნის ჯვარპატიოსანი, საერთო ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან.



1. თელოვნის ჯვარპატიოსანი, საერთო ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.
2. თელოვნის ჯვარპატიოსანი, ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან.



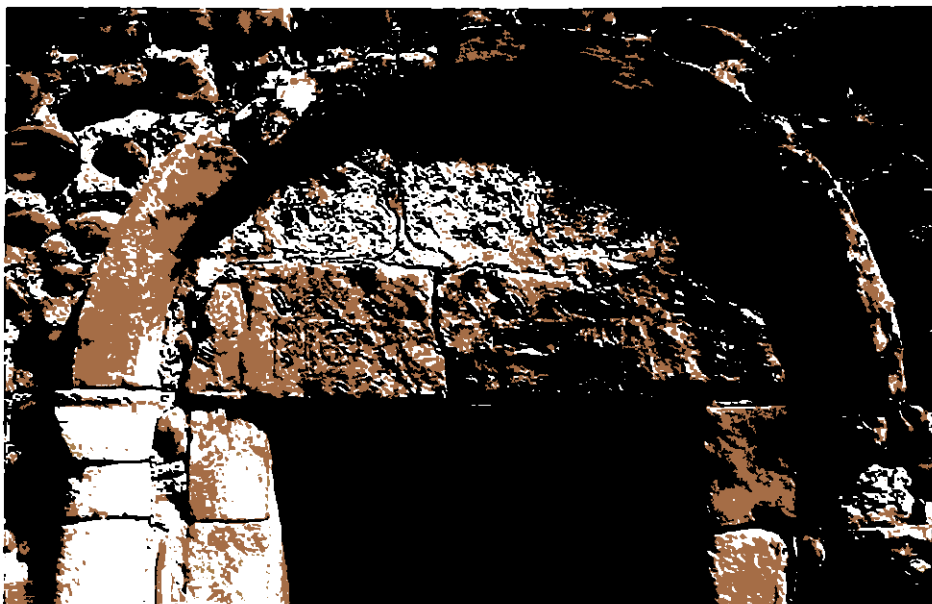


1. თელოენის ჯვარპატიოსანი. დასაველეთი მკლავის სამხრეთი კარის თალი.
2. თელოენის ჯვარპატიოსანი. სამხრეთი მკლავის სარკმელი.
3. თელოენის ჯვარპატიოსანი. აყვავებული ჯვრის რელიეფური გამოსახულება სამხრეთი კარის თალის თავსართის საყრდენ კაპიტელზე.

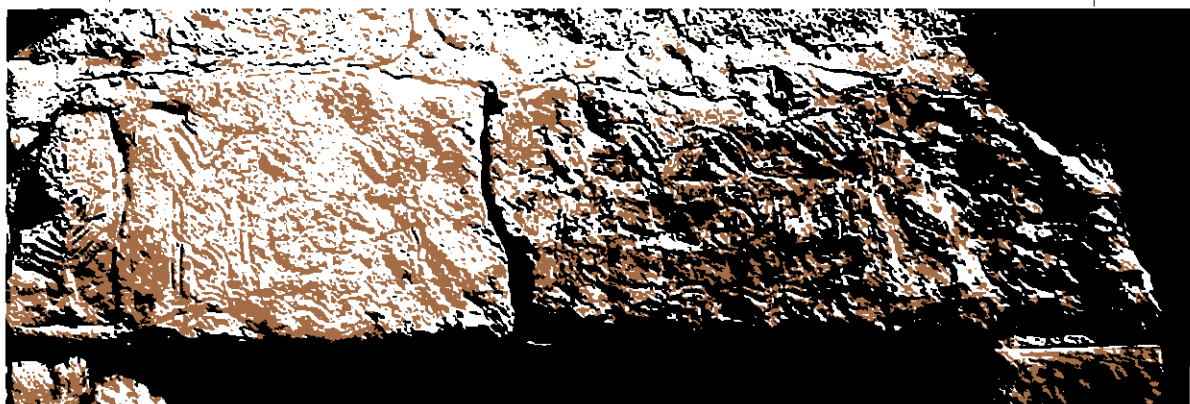


1. თელავის ჯვარპატიოსანი, ინტერიერი. გუმბათის საერთო ხედი.
2. რელიეფური კომპოზიცია დასავლეთი კარის ჩრდილოეთ ნირობლზე.



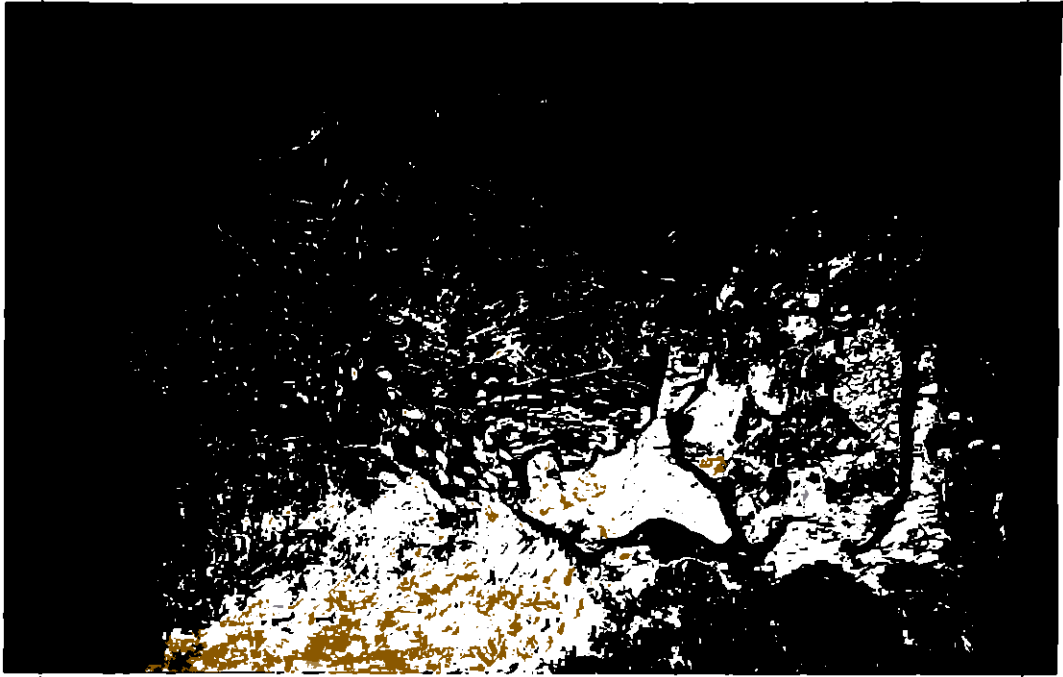


1. თელოვნის ჯვარპატიოსანი, დასაელეთი კარის ტიმპანი.
2. თელოვნის ჯვარპატიოსანი, რელიეფური კომპოზიცია დასაელეთი კარის ბალაეარზე.

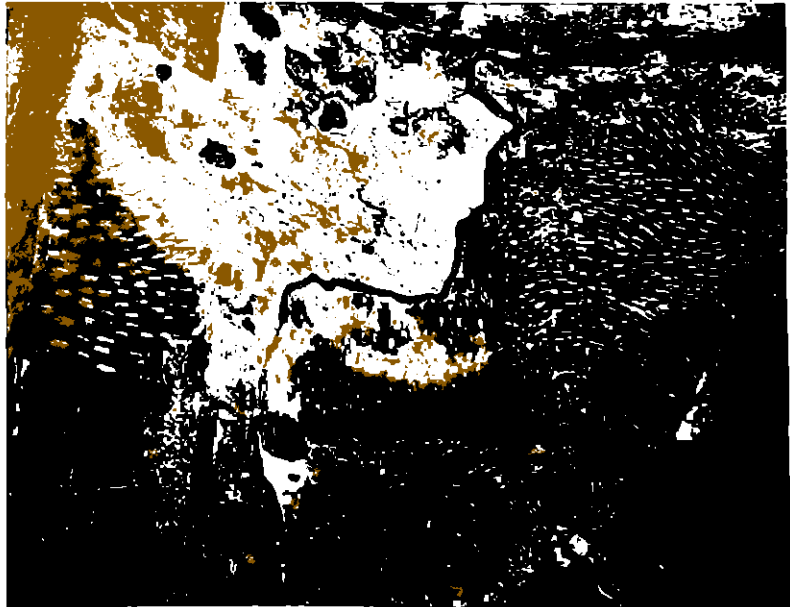


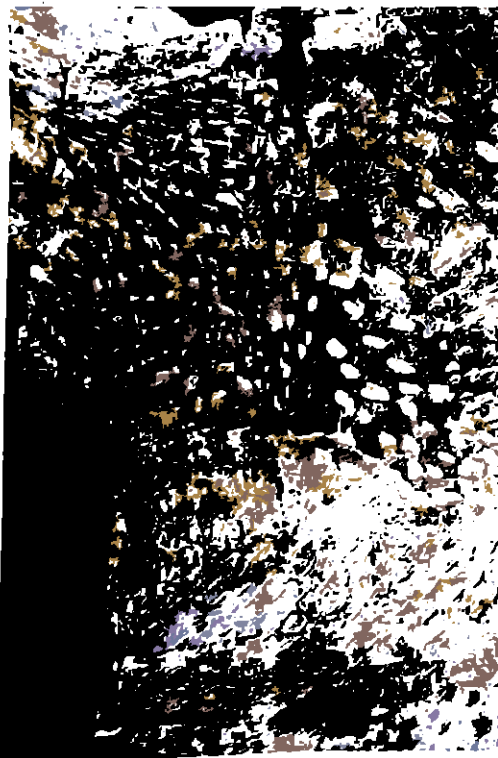
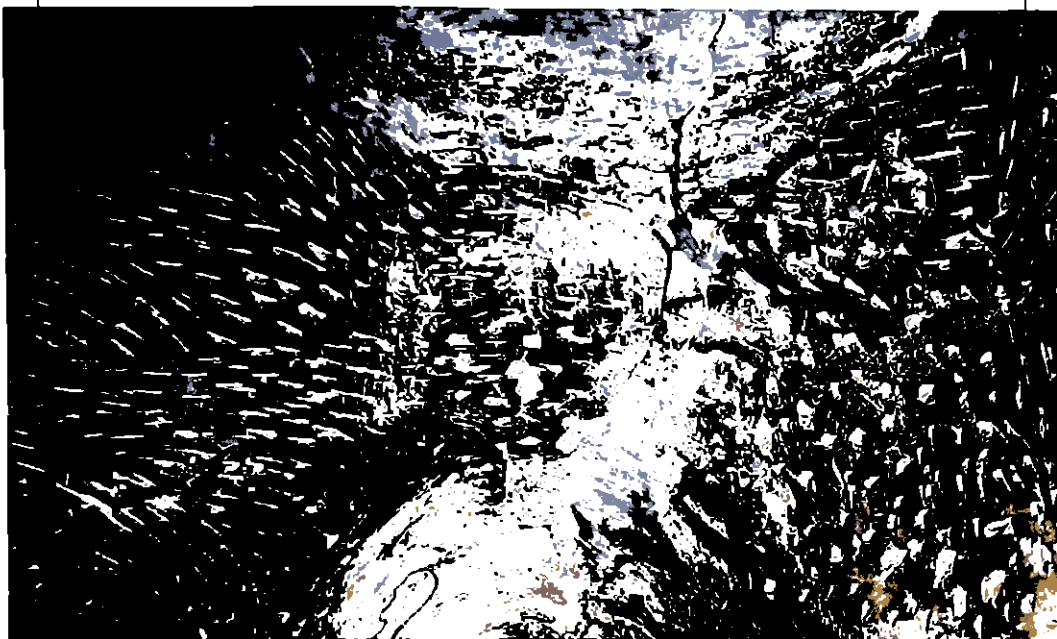


თელოვნის ჯვარპატიოსანი. საკურთხეველის საერთო ხედი.

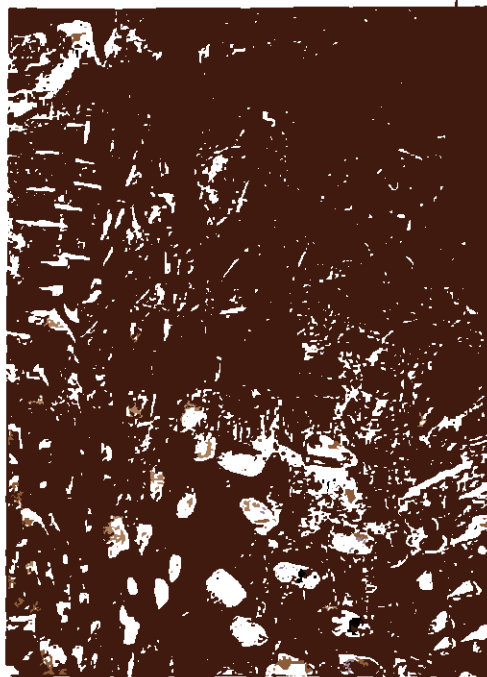
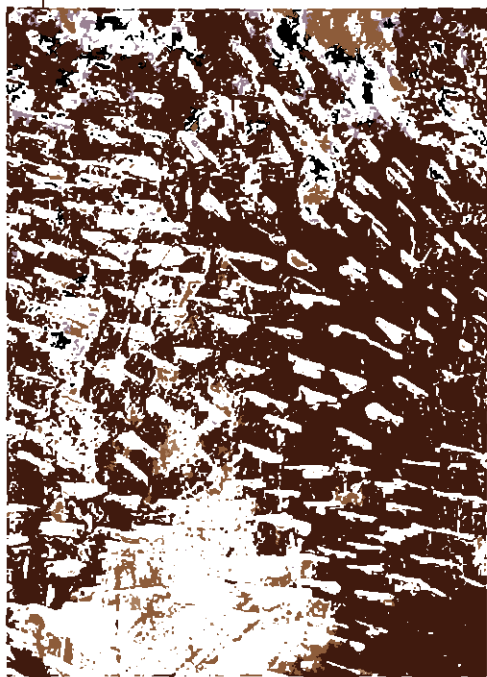


1. თელოვნის ჯვარპაციოსანი. საკურთხეელის აფსიდის სამხრეთი ნახევრის მობატულობა.
2. თელოვნის ჯვარპაციოსანი. მბატერობა საკურთხეელის აფსიდის ჩრდილოეთ ნახევარზე.

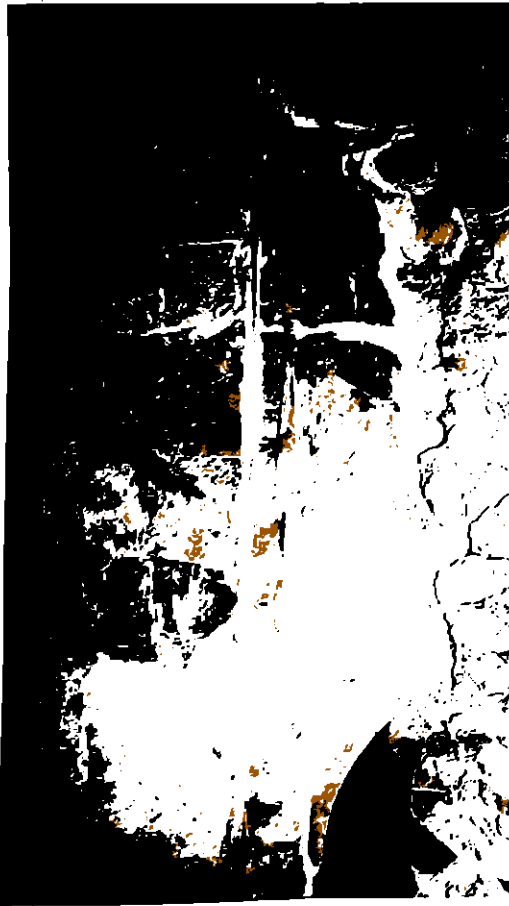
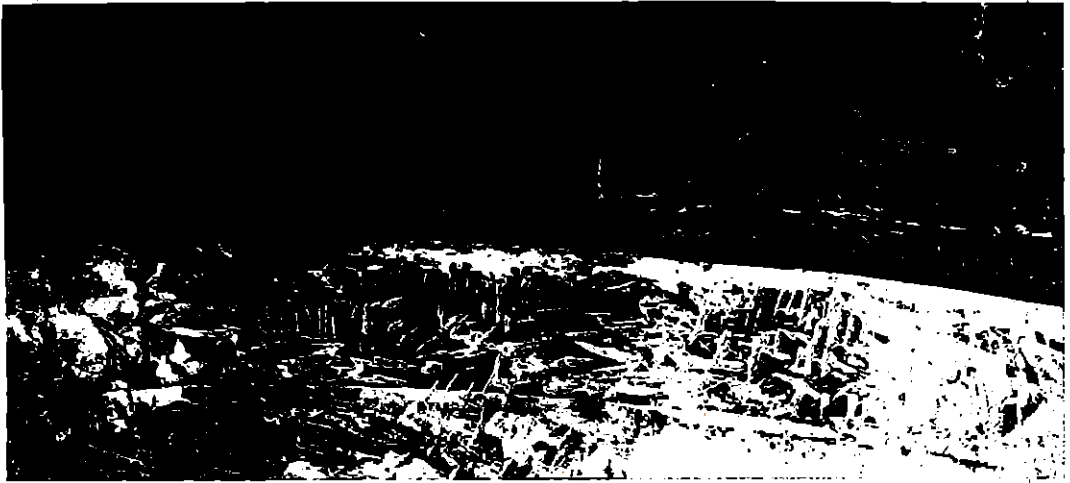




1. თელოვნის ჯვარპატიოსანი. მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის გამოსახულება საკურთხევის სარკმლის ზემოთ.
2. ნმ. პეტრე და ნმ. ანდრია მოციქულთა ფიგურები საკურთხევის აფსიდის სამხრეთ ნახევარზე.

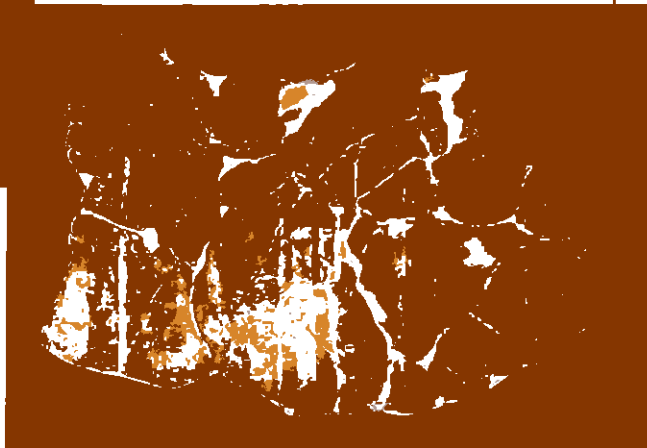
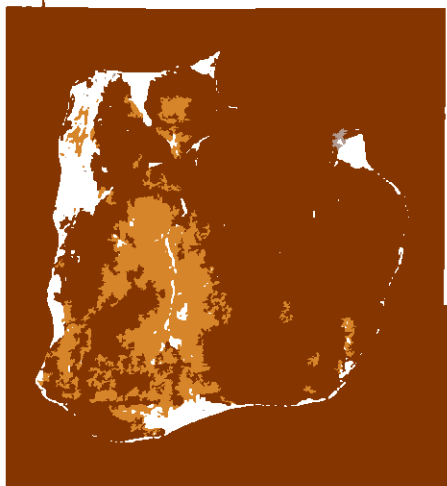


1. თელოვნის ჯვარპაციოსანი.
ნმ. პავლე მოციქული. დეტალი.
2. თელოვნის ჯვარპაციოსანი.
ნმ. ბართლომე მოციქული. დეტალი.
3. თელოვნის ჯვარპაციოსანი.
ნმ. ანდრია მოციქული. დეტალი.



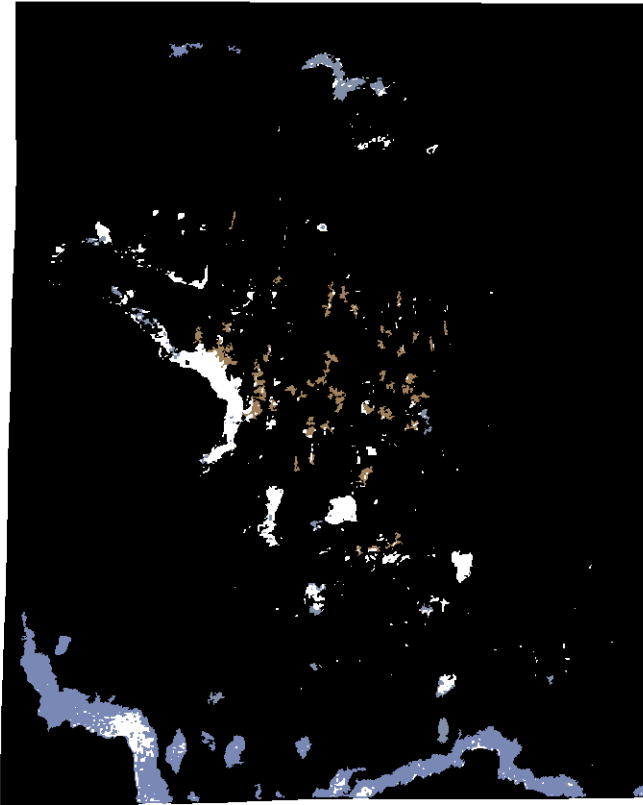
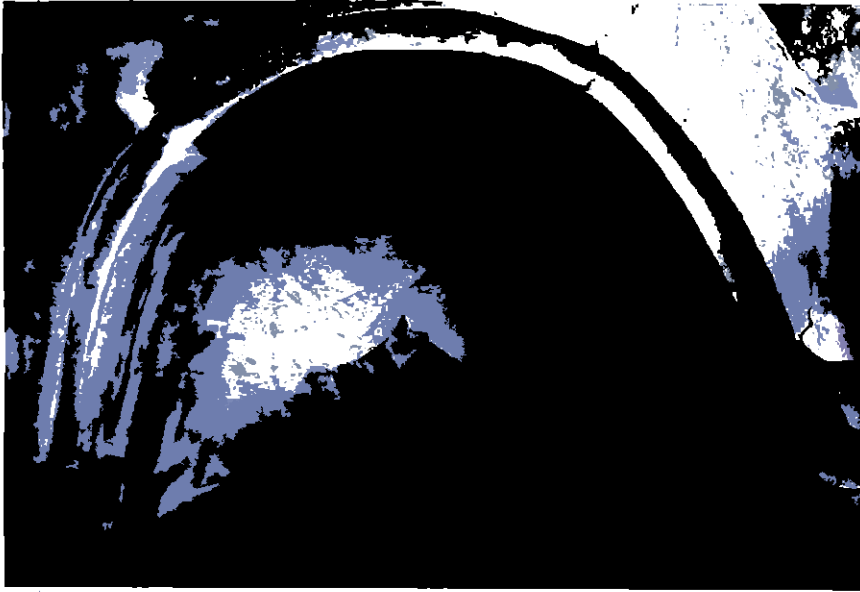
1. თელოვნის ჯვარპატიოსანი, ორნამენტული ზოლი საკურთხევის კონქის შიდა პირზე.
2. თელოვნის ჯვარპატიოსანი, კომპოზიციის ფრაგმენტები და წმინდა მეომრის ფიგურა დასავლეთი მკლავის სამხრეთი კედელზე და მასთან მიმდებარე პილასტრზე.
3. ნმ. გიორგის გამოსახულების ფრაგმენტი დასავლეთი მკლავის ჩრდილოეთ პილასტრზე.



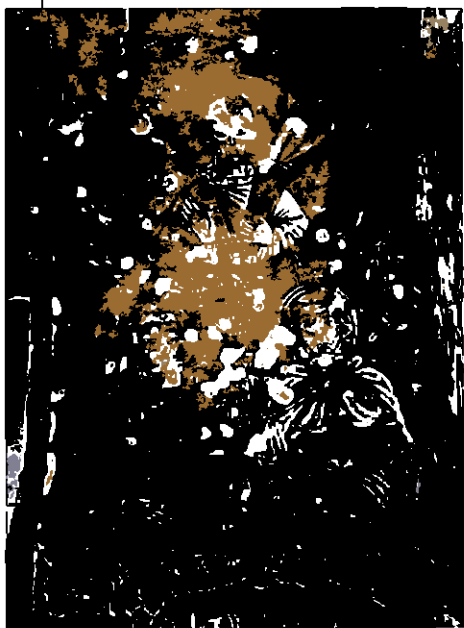


1. ქემერტის წმ. გიორგის ეკლესიის საკურთხეველის თავდაპირველი მოხატულობის ფრაგმენტები.
2. არმაზის წმ. გიორგის ეკლესიის კანკელის მოხატულობა.

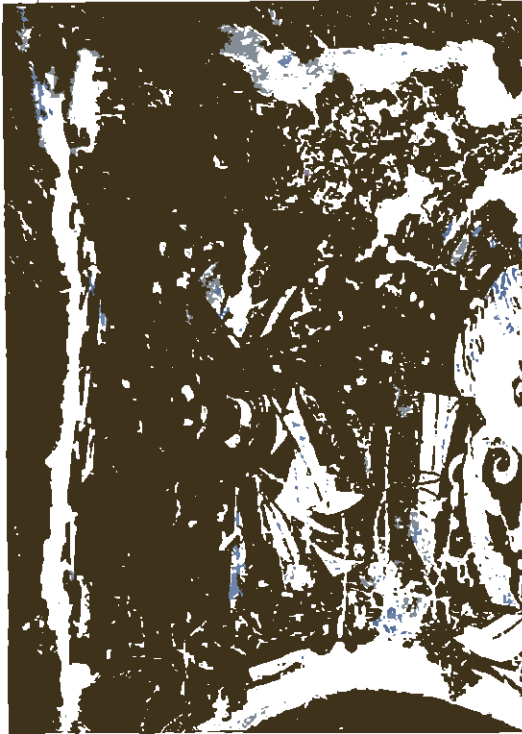




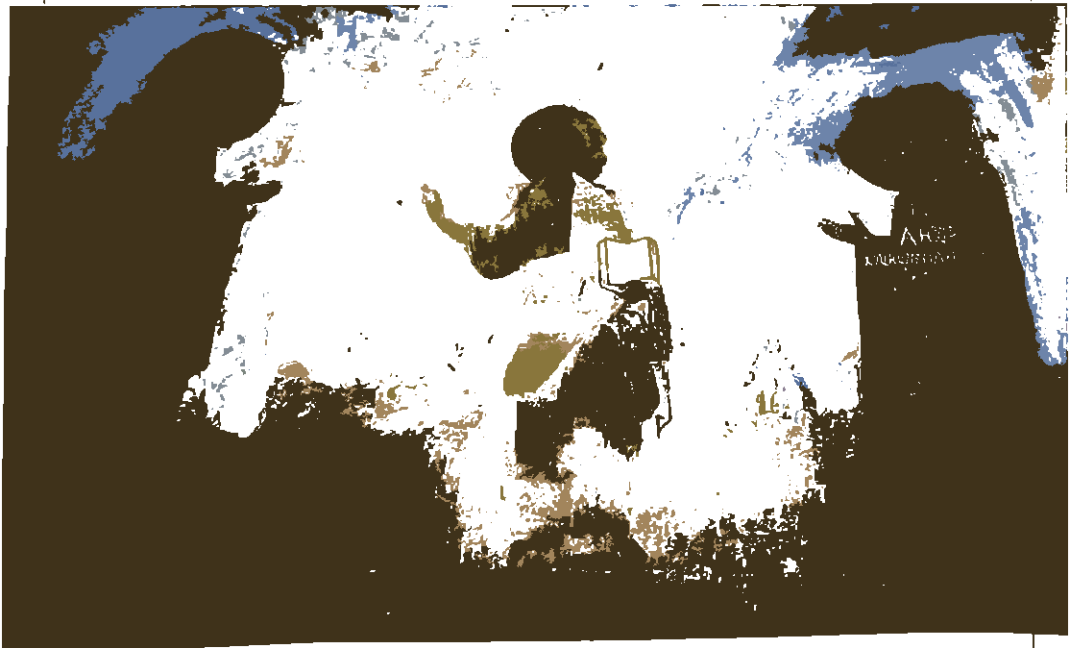
1. გარეჯის მრავალმთის
წმ. დოდოს მონასტრის მკვირე
გუმბათიანი ეკლესიის
საკურთხეველის მოხატულობა.
2. საბერეები. №5 ეკლესიის
საკურთხეველის მოხატულობა.
დეტალი.

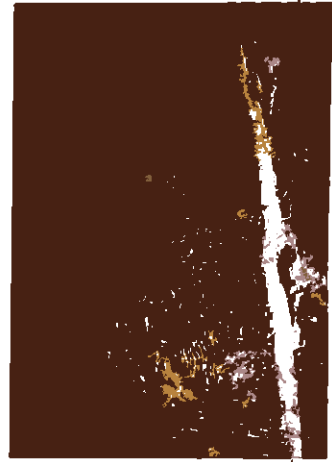


1. საბერეები. №7 ეკლესია. საკურთხევის მოხატულობა. დეტალი.
2. საბერეები. №7 ეკლესია. ჯვარცმის კომპოზიციის ნაწილი ჩრდილოეთი მკლავის თაღის დასაყდრეთ ქანობზე.



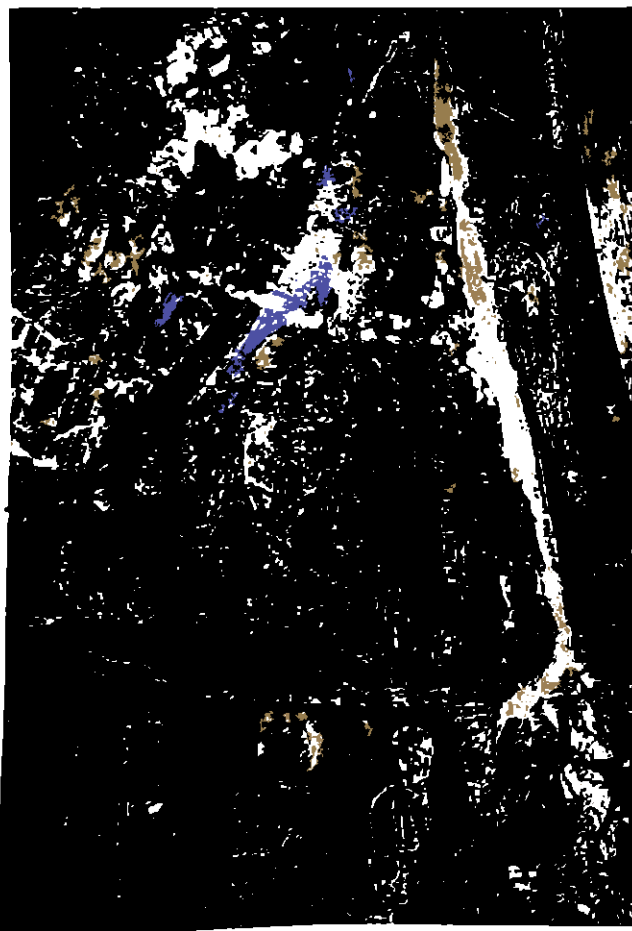
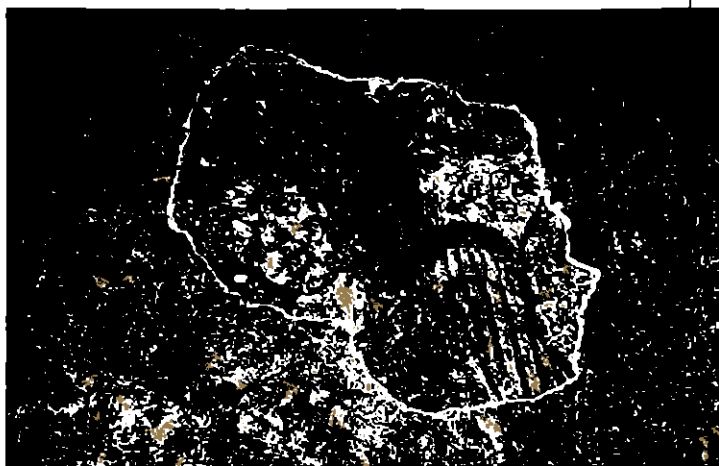
1. საბერეები. №8 ეკლესიის სამხრეთი ეკედერი. ღმრთისმშობლის ხარების სცენა კამარის აღმოსავლეთ ქანობზე. გაბრიელ მთაყარანგელოზის ფიგურა.
2. უდაბნოს მონასტერი. მთავარი ეკლესიის სადიაკვნის საკურთხეელის მოხატულობა.





1. ნესგუნი. მაცხოვრის ეკლესიის საკურთხეელის მოხატულობა. დეტალი.
2. ნესგუნი. მაცხოვრის ეკლესია. წინასწარმეტყველთა გამოსახულებების რიგი საკურთხეელის კონქის შიდა პირზე. დეტალი.
3. სეიფი. წმ. გიორგის ეკლესია. წმინდანთა გამოსახულებები სამხრეთი კედლის დასაქველთ ნახევარზე.





1. ლაბში ქედა ეკლესიის
თავდაპირველი მოხატულობა.
დეტალი.

2. ჩვაბიანი. მაცხოვრის ეკლესია.
საკურთხეელის სამხრეთი
ნახევრის მოხატულობა.

V

მასალები თელოვანის ისტორიისათვის

1 ისტორიული მიმოხილვა

პირდაპირი ცნობები თელოვანისა და მისი ეკლესიის ადრეული პერიოდის ისტორიის თაობაზე არ მოგვეპოვება. ეს მხარე ადრეულ შუა საუკუნეებში წილკნელის სამწყაოშია საგულეველი. მისი დაწინაურება და ეკონომიკური განვითარების მაღალი დონე ტრადიციულად უკავშირდება მუხრანის ველის იმ სარწყავ სისტემას, რომელიც აქ ანტიკური ხანიდან არსებობდა და რომლის უძველესი ნაწილის მშენებლადაც მცხეთის სამეფო სახლს მიიჩნევენ.¹ ამ მხრივ უურადლებას იქცევს წმ. ისე წილკნელის ცხოვრების ის ეპიზოდი, რომელიც წმინდა მამის მიერ ქსნიდან რუს სასწაულებრივად გაყვანის შესახებ მოგვითხრობს.² ამ გადმოცემის რეალურ ვითარებასთან მიმართების თაობაზე მსჯელობისათვის გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ დიდი მცხეთის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და მნიშვნელოვანი სამეურნეო რეგიონი – მუხრან-ძალისი, რომელსაც საკუთრივ მცხეთის, „მუხრანით კერძო ქალაქის“, აგარად მიიჩნევენ,³ მართლაც არსების ქსელით ყოფილა დაფარული.

საგულისხმოა, რომ ქსნიდან სხვადასხვა დროს გამოღებული სამივე დიდი რე, რომელიც მუხრანის ველის სარწყავად იყო გამიზნული, ჯვარაპატიოსანის ეკლესიის უშუალო სიახლოვეს გადიოდა. ეს, თავის მხრივ, იმაზე უნდა მოუთხოვდეს, რომ ინტენსიური სამეურნეო ცხოვრება თელოვანსა და მის შემოგარენში ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე იქნა შენარჩუნებული. ე.წ. საგლახო რე, როგორც ცნობილია, მუხრანის სარწყავ სისტემაში უძველესად არის მიჩნეული და მას ელინისტურ ხანას აკუთვნებენ. დანარჩენი ორი საირიგაციო ნაგებობა – ე.წ. წილკნისა და თელოვანის რეები, – უფრო გვიან ხანაში უნდა შექმნილიყო. თუმცა, როგორც ვარაუდობენ, არაუგვიანეს VIII საუკუნისა, ანუ იმ დროისა, როდესაც ამ საირიგაციო სისტემის წყალობით თელოვანი განსაკუთრებით ჩანს დაწინაურებული და იქ ჯვარაპატიოსანი იგება.⁴ წმ. ისეს ცხოვრებაში დაცულ ცნობას რაც შეეხება, მას უკავშირებენ ე.წ. წილკნის რუს, რომელიც თელოვანის თავზე, ზოდადის მთის ფერდზე იქნა გატანილი – „ის ფაქტი, რომ ამ რუს ტრასა, სხვებზე უფრო მაღლა გადიოდა და, მაშასადამე, უფრო დიდ ფართობს რწყავდა, შეიძლება იმის მაჩვენებელიც იყოს,

რომ ეს რუ დიდი სამეურნეო აღმავლობის ხანაში იყო გატანილი“⁵

აღსანიშნავია, რომ წილკანში ახლად დამკვიდრებულმა წმ. ისემ ბევრი იღვწა ამ მხარეში ქრისტიანობის განსამტკიცებლად და კრძთმსახურების აღმოსაფხვრელად მოსახლეობაში: „ფრიადნი ურწმუნონი სწავლითა მოაქცივნა, მოძღურება და ქადაგება განფინა სამწყსოსა თესსა“⁶ სწორედ მას მიეწერება დასახლებულ რეგიონში ეკლესიათა აშენება და ადგილობრივთა მოქცევა.⁷

VII საუკუნის შუახანებიდან მოკლებული, საქართველოში არაბთა დაპყრობების შემდგომ. მდგომარეობა ქართლში მკვეთრად იცვლება. 654-655 წლებში ჰაბიბ იბნ მასლამას ლაშქრობის შედეგად ქვეყნის ცენტრალური რეგიონის ერთი ნაწილი არაბ სარდალს დაემორჩილა.⁸ ამიერიდან ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ჰაბიბის მიერ გაცემული „დაცვის სიგელი“ განსაზღვრავს ქართველთა ვალდებულებებს დამპყრობთა მიმართ.⁹ ქართლის სხვა კუთხეებთან ერთად, ქსნის ხეობის ქვემო წელს იმხანადვე უნდა დაუფლებოდნენ არაბები: სიგელში მოყვანილ გეოგრაფიულ პუნქტთა შორის მკვლევართა ვარაუდით დასახლებულია ხერკი, ქსოვრისი და ქსანი.¹⁰ აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, მათთან ერთად VII საუკუნის 50-იანი წლებიდან თელოვანიც არაბთა მფლობელობაშია საგულეგბელი.

ძნელი სათქმელია, შეიცვალა თუ არა ვითარება მომდევნო ათწლეულთა განმავლობაში. თუმცა თავად ის ფაქტი, რომ VIII საუკუნის 20-იან წლებში არაბებს დასჭირდათ ახალი სამხედრო ლაშქრობის მოწყობა ჯვარაპ იბნ აბდ-ალ-ლაჰის სარდლობით და ჰაბიბ იბნ მასლამას სიგელის განახლება,¹¹ ქვეყანაში მომხდარ გარკვეულ ძვრებზე უნდა მიგვანიშნებდეს. აქ ერთი გარემოებაცაა გასათვალისწინებელი – „დაცვის სიგელის“ მიერ სულაის მიწებად გამოცხადებული, ხარკდადებული ქართლი, როგორც ვარაუდობენ, ამ პერიოდში საგრძნობლად არ უნდა შეეწუხებინა არაბობას, მით უფრო რომ „დაცვის სიგელის“ მიძღვებ მოსახლეობას არაბები სარწმუნოების შეცვლას არ ავალდებულებენ და წირვა-ლოცვის თავისუფლებას ანიჭებენ. როგორც ჩანს, ამაში გარკვეული როლი იმასაც უნდა ეთამაშა, რომ VII საუკუნის მეორე ნახევრის მანძილზე არაბთა პოლიტიკური მდგომარეობა როგორც საზოგადოდ ამიერკავკასიაში, ისე კერძოდ ქართლში, არამდგრადია – ამ რეგიონში მყარად ფეხმოკიდება დამპყრობთათვის მხოლოდ VIII საუკუნის პირველ ნახევარში გახდება შესაძლებელი.¹² ჯვარაპის ექსპედიციისთან ერთად ამ მხრივ გადამწყვეტი მნიშვნელობისა იყო მერვან იბნ-მუჰამედის 736-738 წლების ლაშქრობა ქართლში, რომელმაც მრავალი დასახლება შეიწირა. იოლი წარმოსადგენია, თუ რა ბედი ეწია ქსნის ქვემო წელის მჭიდროდ დასახლებულ კუთხეს; ბუნებრივია, ვერც ის გადაურჩებოდა ნგრევას, მით უფრო, რომ მერვანის მხედრობა, ბალახორის ცნობით, სწორედ ქსნის ხეობის ვაკლით გადასულა ხვეში. დარიალის ხეობაში და ხაზარები დაუმარცხებია.¹³ დამარბეველი შემოსევის შედეგად კი, ჯუანშერის ცნობით, იმდენად იქნა „განრყენილ ქუეყანა ქართლისა, სომხითისა და რანისა“, რომ „არღარა იპოუბოდა ნაშენები, არცა საჭამადი კაცთა და პირუტყვთა და ყოვლადვე“¹⁴ ყოველივე ამას დაერთო არაბთა ხელახალი ლაშქრობა 754-764 წლებში, ხაზართა მიერ ქართლის აოხრება 764 წელს;¹⁵ ასე რომ დამპყრობლების ბატონობა განსაკუთრებით მძიმედ სწორედ იმხანად უნდა დასწოლოდა ქართლს. ამგვარ პირობებში სრულიად უჩვეულოად ჩანს ქრისტიანული საეკლესიო აღმშენებლობის ის სურათი, რომელიც ჩვენთვის ცნობილ ძეგლთა თუ მოვლენათა გათვალისწინებით VIII საუკუნის მეორე ნახევრისათვის იკვეთება ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში, მათ შორის – არაბთაგან ხელდებულ ქართლში. არც წმ.

აბოს მარტივილობაში აღწერილი ქალაქი (ხილთან აღმართული პატიოსანი ვერით, ეკლესიებით¹⁶), არც სამშვილდებში სიონად სახელდებული დიდი გუმბათიანი ტაძრის მშენებლობის ფაქტი,¹⁷ თითქოსდა არ უნდა ადასტურებდეს იმ უაღრესად უნუგეშო სურათს, რომელიც მემპატიანესთანაა დასატული.¹⁸ ეს გარმოება არ გამოირიცხავს აქტიურ საღმრთაქმნებლო მოღვაწეობას ქვეყნის ამ კუთხეში, რაც თელოვანის ეკლესიის აგების საგარაუდო პერიოდის დაზუსტებისას უთუოდ გასათვალისწინებელია.

VIII საუკუნის მიწურულიდან, არაბთა ბატონობის შესუსტების (ქვეყნის დიდი ნაწილის დათმობის) და კახეთის ცალკე გამოყოფის კვალად, შიდა ქართლის ნაწილთან ერთად ქსნის ქვემო წელის სანახებიცა და, მაშასადამე, თელოვანიც მის შემადგენლობაში ექცევა. კახეთის მთავრის მიერ ქვეყნის ცენტრალური რეგიონის საგარდობი ნაწილის დაუფლებას ხსნიან იმით, რომ ქართლს ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე (VII საუკუნის მეორე ნახევრისა და ფაქტობრივად მთელი VIII საუკუნის განმავლობაში) უხდებოდა ბრძოლა არაბობასთან, რასაც მისი მთავრების მოსაპობა ანდა იძულებით გადასვენა სდევდა.¹⁹ მოუხედავად ამისა, სწორედ არაბთაგან ძლეული და შავშეთ-კლარჯეთში დევნილი აშოტ კურაპალატის მიერ აფხაზთა მეფის თეოდოსის დახმარებით შიდა ქართლის ხელახალი დაპყრობა²⁰ იმის მომასწავებელი გახდა, რომ სწორედ ქსნის ქვემო წელის რეგიონში ფეხმოკიდება წარმოადგენდა საწინდარს ქართლში ბატონობისათვის.

თელოვანის ეკლესიის ისტორიისათვის საგულისხმო ჩანს ის ფაქტი, რომ IX საუკუნის დასაწყისისათვის კახეთისა და ტაო-კლარჯეთის სამთავროთა საზღვარი სწორედ ქსანზე გადიოდა.²¹ იქიდან მოკიდებული, ეს ეკონომიურად ძლიერი, ძირძველი კულტურული ტრადიციების მქონე რეგიონი კიდევ დიდხანს დარჩება ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის გამგებელთა შორის ბრძოლის ასპარეზად. მოუხედავად ამკარა წარუმატებლობებისა, იმ პერიოდისათვის ვერ კიდევ საგარდობი უნდა ყოფილიყო არაბთა მმართველობის გამოძახილიც. მოუხედავად ამისა, ქსნის სეობასა და მის მთისწინა ზოლში გაშლილი აღმშენებლობის სურათი²² საყსებით ქადაგება გაერთიანების გზაზე დამდგარი საქართველოს ცალკეულ რეგიონთათვის ნიშანდობლივ ტენდენციას როგორც მასშტაბებით, ისე ძიების გეზის სირთულითა და არაერთმნიშვნელოვანებით.

ის ფაქტი, რომ სწორედ ამ პერიოდში იქმნება თელოვანის ჯვარპატიოსანი, თავისთავად მრავლისმთქმელია. ეკლესიის ორიგინალური სურათმოდფერება, მისი მოხატულობის პროგრამაში აღბეჭდილი იდეები, ისევე როგორც IX-X საუკუნეების განმავლობაში აქ შესრულებული ისტორიული სასიათის მრავალი ნაკაწრი და ფრესკული წარწერის შინაარსი, თავისთავად მეტყველებს იმ მნიშვნელობაზე, რომელიც ჯვარპატიოსანს შექმნისთანავე უნდა მინიჭებოდა შემთხვევითი ვერ იქნება ის ვარემოება, რომ გრაფიტიები თელოვანში ძირითადად სასულიერო პირთ ეკუთვნის (შდრ. წარწ. №№8, 10 და 12); უთუოდ ნიშანდობლივია მათ შორის პიშნოგრათულ-ლიტურგიკული სასიათის, როგორც ჩანს, იადგარიდან ანდა საკითხავებდნად ამორიდებული ტექსტების არსებობაც (წარწ. №№1-4). ასევე გასათვალისწინებელია წარწერების ნაწილის დახვეწილი კალიგრაფია (შდრ. მაგ., წარწ. №№12, 15, 16, 22), მათ შორის არსებული კრიპტოგრამები (წარწ. №№10 და 17). როგორც ჩანს, VIII-IX საუკუნეებში, „ვერის გაულენა-გავრცელების ეპოქაში“²³ ასეთი მნიშვნელოვანი ძეგლის აგება გარკვეულ პოლიტიკურ-იდეოლოგიურ მიზანს ემსახურებოდა და მისი აგების მოთავედ მცხეთის ეკლესია ან სამეფო სახლი შეიძლება მივიჩნიოთ, ხოლო მშენებლობის განმასხორციელებლად – ადგილობრივი

წარჩინებულის სახლი ან, სულაც, სვეისუფალნი.²⁴

თელოვანში მნიშვნელოვანი საეკლესიო მშენებლობის წინაპირობათა შესახებ საუბრობას ისიც უნდა იქნას გათვალისწინებული, რომ მის უშუალო სიახლოვეს თავს იყრდა ქვეყნის ორი უმნიშვნელოვანესი მაგისტრალი. მათგან ერთი იყო გზა, რომელიც აკავშირებდა საქართველოს ჩრდილო და დასავლეთ რეგიონებს – ლომისზე გადმოსული, იგი გასდევდა ქსნის მარცხენა სანაპიროს. სწორედ თელოვანის სიახლოვეს, ქსოვრისთან უერთდებოდა ეს გზა მეორე უმნიშვნელოვანეს მაგისტრალს, რომელიც აღმოსავლეთ-დასავლეთს აკავშირებდა. ი. გიულდენშტედტისეული მითითება ამ გზის თაობაზე მიჩნეულია იმის მოწმობად, რომ მაგისტრალი თუ უფრო გვიან ხანაშიც არა, XVIII საუკუნემდე მაინც ინარჩუნებდა თავის მნიშვნელობას.²⁵ მეტიც – „გვიანფეოდალურ ხანაში აღნიშნული მაგისტრალის ქსან-არავს შორის მოქცეული ნაწილი წარმოადგენდა თბილის-ასპლავორს შორის არსებული მნიშვნელოვანი სავაჭრო გზის, ე.წ. „საქალაქო გზის“ ერთ-ერთ მთავარ მონაკვეთს“.²⁶ ამასთან დაკავშირებით ფასეული ჩანს ის დაკვირვებაც, რომ უძველესი საეპისკოპოსო კათედრები ამ რეგიონისა – წილკანი, სამთავისი, რუისი, ურბნისი და სხვა – სწორედ ამ სატრანზიტო მაგისტრალის მახლობლად იქნა დაფუძნებული.

X საუკუნისათვის ჯვარაპტიოსანის ფერწერული შემეკულობის განვრცობის ფაქტი იმის მიმანიშნებელია, რომ თელოვანი კვლავაც ქსნის ქვემო წელის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან, დაწინაურებულ დასახლებას წარმოადგენს, ხოლო მისი ეკლესია – იმ ძველ სალოცავს, რომლის გამშენება-მოსატყავეც გამუდმებით ზრუნავენ საერო თუ საეკლესიო ხელისუფალნი. ისიც საგულისხმო უნდა იყოს, რომ იქიდან მოკიდებული, ეკლესიაში ჩნდება მლოცველთა წარწერებიც, თუმცა ძირითადად კალიგრაფიული ხელით ნაწერი და შინაარსობრივადაც გამართული.

იმ პერიოდისათვის „ქსნისა და მის მომიჯნავე ხეობათა მიწები, საფიქრებელია, რომ მეფის დომენის შემადგენლობაში“.²⁷ მაგრამ XI-XII საუკუნის მიჯნისათვის მცხეთის საქონებელ და საეპისკოპოსო (მათ შორის – წილკნის) მამულებს აბულეთისძეინი მიიტაცებენ, რამაც მღვიმისადმი დავით აღმაშენებლის 1123-1124 წლების ანდერძშიც პპოვა ასახვა: „...დავანმან, შემაწუხებელმან ღმრთისა და მონათა მისთამან, მძლავრებით ღმრთისაყა არამრიდმან, თანავე ძმისა თვისისა, მადისტოს – წინა-უკომოსა მღდელთ-მოძღუარისა, რომელმან ერთმან პატრონთა თვისთა წყალობა მათ ზედა საისრაელაჲდ აღმახუა, ხოლო მეორემან ღმრთისათა განკუთნებითა ეკლესიები საზეთშიწოდ თვისთა მიიტაცა... ოდეს ზედაწნის ციხე და მუხრანის ტუშლითგან ვეცადე მათგან თებნითა, მაშინცა არა იყო ნება ჩემი, მამამან ჩემმან უბოძა, მით, რომელ სხუათაცა პქონებოდა მათთა გუართა და არაიის ოდეს ექნა ჩუშნი ერთეულობა. აწ დავანმან სადგომად საეპისკოპოსონიცა უდიდესი გარნა სამთავროდ, თვთ აღრითგან მამაობასა ეწერა-ყე საეპისკოპოსოდ და მცხეთისა საქონებელნი მრავალნი დაემჭირნეს და წილკანი საყდრისა. მონასტერისა რაცა იყო, მთასა ციხე მარანი, ანუ მატური იგი სოფელი და მღვმე მონასტერი, შიგან ციხედ და სადგომად ქონდეს თვთ“.²⁸ დავითის მიერ დავანისაგან შიომღვიმის დაბრუნების (1123 წ.) და მისი სამეფო მონასტრად ქვეყნის კვალად მუხრანის კვლავ სამეფო დომენი ხდება,²⁹ რაც, ბუნებრივია, თელოვანისა და მისი ეკლესიის მდგომარეობაზეც აისახებოდა.

ყოველივე ამის თაობაზე დღეს მხოლოდ ვარაუდით და ზოგადად გვიხდება მსჯელობა. იგივე ითქმის მომდევნო ორი საუკუნის შესახებ – ერთადერთი, რისი

მითითებაც ამ ხანებისთვის შეიძლება, ისაა, რომ ქსნის ქვემო წელის რაიონი ქართლის ერისთავთა სახელოა ვრცელდება თუ არა მათზე სამამულო და სამოსელო მფლობელობა აბაზასძეებისა, რომელთაც ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ამ რეგიონის საგრძნობი ნაწილი ეჭირათ, ძნელი სათქმელია. ცნობილია მხოლოდ ის, რომ „შემდგომად თამარ მეფის ქართლის ერისთავი სხუა, ქსნისა სხუა“³⁰ ისიც ნათელია, რომ XIII საუკუნის მიწურულისათვის, ძნელბედობის ეპის, ვახტანგ III-სა და დავით VIII-ს შორის ატეხილი ბრძოლის გამო მონღოლთა მიერ ზედ-ზედ მოწყობილ დამსჯელ ლაშქრობებს საგრძნობი კვალი უნდა დაეშენია ქსნის ქვემო წელის დასახლებებისათვის. ამის თაობაზე ეპისაღმწერელი პირდაპირ მიუთითებს კიდევ ხუტლუბუღას 1298 წლის ლაშქრობასთან დაკავშირებით: „მომართეს შესლვად მთიულეთს; მიაოკრეს სომხითი, ქართლი, თრიალეთი, ერწო და დაღეს მუხრანს, ზერკს, ბაზალეთს, ერწოს და თიანეთს, და ვერა ეტეოდნენ სადგომად და არბედნენ ქართლსა და ზემოქსენებულ ქუეყანათა“.³¹ იგივე განმორდა 1300 და 1301 წლებშიც.³² ყოველივე ამას კი უძიძესი ეკონომიკური ვითარების კვლად ქართლის ორად გაყოფაც მოჰყვა. აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ XIV საუკუნის პირველი წლებისათვის დავით VIII-ის პოზიციების დათმობის გამო ვახტანგ III შალვა ქვენიფეველს უბოძებს დავითის კუთვნილი ტერიტორიის ნაწილს, მათ შორის – ქსნის ხეობის მთისწინა ზოლის გარკვეულ ნაწილს.³³ ეს პროცესი ქსნის საერისთავოს სამხრეთისაკენ თანდათანობით ზრდისა ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე გრძელდებოდა და ფაქტობრივად მოიცვა ხეობის ქვემო წელის დასახლებათა უმეტესობა, თუმცა საკუთრივ ქსოერის-თელოვანს იგი მხოლოდ მოგვიანოდ უნდა შეეხებოდა.

XIV საუკუნისათვის თელოვანი მცხეთის ეკლესიის საქონებულს წარმოადგენს. თუ როდის უნდა გადასულიყო იგი წილქელის სამწყსოდან საკათალიკოსოს გამგებლობაში, ძნელი სათქმელია (გამორიცხული არ არის, რომ ეს დავით აღმაშენებლის მიერ აბულეთისძეთაგან მუხრანის დაბრუნებისა და მისი სამეფო დომენად ქვეყის კვლად მოხდარიყო). ყოველ შემთხვევაში, ჯვარაპატიოსანის ეკლესია მცხეთის საქონებლად XIV საუკუნეზე უფრო ადრეც ჩანს საგულებელი; ამაზე უნდა მიუთითებდეს ის გარემოება, რომ 1392 წელს ალექსანდრე I-მა მცხეთას განუაზღა და გაუთარხნა თელოვანის შეწირულობა (ხეც, Hd-8712);³⁴ მოგვიანოდ, 1477 წელს მას გიორგი VII განაახლებს (სეა, ფ. 1448, საბ. 5420),³⁵ შემდგომ, 1503-1505 წლებში – კონსტანტინე II (სეა, ფ. 1449, საბ. 1656),³⁶ 1504-1510 წლებში ალექსანდრე I კახთა მეფე,³⁷ ხოლო 1559 წელს – ქართლის მეფე სიმონ I (ხეც, Ad-1572).³⁸

ქსნის (resp. ცხრაზმისხევის) საერისთავოს საზღვრები, რომლებიც ქართლის საერისთავოდან XIII საუკუნის მეორე ნახევარში მისი გამოყოფის კვლად თანდათანობით ფართოვდებოდა, XIV საუკუნის შეახანებისათვის სამხრეთ-აღმოსავლეთით, ქართლის ვაისაკენ იწვეს და ილტოზასა და ოძისს აღწევს. მოგვიანოდ ამის თაობაზე ვახუშტი ბატონიშვილი მიუთითებს: „ოძისამდე არის მუხრანისა, ოძის ჩრდილოთ კერძო ქსნის ქვეისა“.³⁹

ქსნის ერისთავების დამკვიდრება თელოვანში XV საუკუნიდანაა სავარაუდებელი. 1465 წ. შალვა ქვენიფეველი ალექსის სამების ეკლესიას სააღაპედ სწირავს ოძისს ვენახს, ოძისი კი თელოვანის ერთ-ერთ საზღვარს წარმოადგენდა (ხეც, Hd-2403b). ამასთან დაკავშირებით ყურადღებას იპრობს ჯვარაპატიოსანის ეკლესიის სადაცენეს სამხრეთ კედელზე XV საუკუნის მხედრულით შესრულებული გრაფიტი

– მოსახსენებელი ვინმე შალვასი, რომლის გაიგივება შალვა ქვენიფნეველთან (1459-1470 წწ.) საესებით შესაძლებელი ჩანს (იხ. წარწ. №29).

XVI საუკუნიდან, ქართლის სამეფოს სადროშოებად დაყოფის შემდგომ, თელოვანი სამეხრანბატონოს ფარგლებში უნდა მოხედროლიყო. XVII საუკუნეში თელოვანის ბატონებად იხსენიებიან გაბრიელიშვილები, რომლებიც სასაფლაოს აზნაურიშვილები იყვნენ და ომფორის მოლარისა და მცხეთის დეკანოზის სახელოები ეკავათ.⁴² ეს ფაქტი კიდევ ერთი მოწმობა უნდა იყოს იმისა, რომ თელოვანი იმხანად კვლავ მცხეთის საქონებულს წარმოადგენდა. XVII საუკუნის 60-იანი წლებისათვის თელოვანი წილენელის სამწყსოში შედის წილენის ღმრთისმშობლის ეკლესიის სამწყსოს 1669 წელს, რომანოზ ეპისკოპოსის მიერ მეფე შანავეზისა და დომენტი კათალიკოსის განგებით შედგენილი სიგელის მიხედვით: „ქ. თელოვანს ღვდელს – ერთს დღეს ჩაყენება ხარი და მარჩიელი; სოფლის კაცს ერთს დღეს ჩაყენება: კობლზედ დრამა კოდი ერთ; მახურზედ – საწირაგი, ცხენი შეწირული. აგრევე მახურის ცოლი თუ მოკვდეს – ერთი საწირაგი; საკანონო თუ რამ იყოს, როგორც ზევით დაგვეწეროს, ისე გამოართვიო. ქ. ქაოფრისს რატიშვილი თუ მოკვდეს ან მეუღლენი მათნი, თუ კაბენს დაემარხნენ, მთელს ნიშანს სამთაფელი გამოართვეს. ერთს დასახურავს და საწირავს წილენელს მართომევენ. თუ თელოვანს დაემარხა, მთელს ნიშანს წილენელი წაიღებს, სამთაფელს ერთს საწირავს და ერთ გადასახურავს მართომევენ“⁴¹

იმევე პერიოდში თელოვანი ქსნის ერისთავთა განაყოფების – აზნაურ რატიშვილების გვარს უკავშირდება. დოკუმენტების მიხედვით, რატიშვილების გამოყოფა ქსნის ერისთავებისაგან XVI-XVII საუკუნეთა მოუნაზუა საგულეველი (პირველად ეს გვარი XVI საუკუნის საბუთში იხსენიება – იხ. სეა, ფ. 1449, საბ. 419). ქსნის ერისთავთა „ასხლის ძეო“ (სეც, Hd-9346), რომლებიც იმხანად გლონისთავისძეობასაც კი ჩემულობენ (ყანჩათის ვამეულანის მინაწერი⁴²), ფლობენ მამულებს ყაბურში, ყანჩათში (სეა, ფ. 1450, დაუთ. 28, საბ. 128, 140), ხოლო კაბენის მონასტერი მათს საძვალედ ითვლებოდა. XVII საუკუნისათვის ქაოფრისში მცხოვრებ რატიშვილებს საძვალე თელოვანში გადააქეთ, თუმცა კაბენშიც იმარხებიან (სეა, ფ. 1448, საბ. 5013).

1666 წელს ქაიხოსრო რატიშვილმა შანშე სეფედალეშვილისაგან თელოვანში იყიდა ვარდის მიწა, რომლის საზღვრები უწყვედა საწილენომდე და ლიხიშვილის მიწამდე (სეა, ფ. 1448, საბ. 4150).

გვიან შუა საუკუნეებში თელოვანის ეკლესია ნაწილობრივ აღუდგენიათ; მას „შემოავლეს ახალი გალავნის კედელი, გუმბათს დაადგეს ავურის ახალი კონუსი, დასავლეთი მკლავის კედლები გაამაგრეს, ამოაშენეს სამხრეთის კარი, ახლად ამოყვანილი სამხრეთის კედლის ზედა ნაწილში ჩასვეს გუმბათიდან გადმოვარდნილი მრგვალი სარკმლის ორნამენტებიანი ჩარჩო, ამოაშენეს დასავლეთის მკლავის სარკმელი, ეკლესიას დასავლეთიდან მიამშენეს სამრეკლო“. ვ. ცინცაძის აზრით, ეს XVIII საუკუნეში უნდა მომხდარიყო.⁴³ საფიქრებელია, რომ აღდგენითი სამუშაოები აქ რამდენადმე უფრო ადრე განხორციელდა, რაც რატიშვილთა გვარის ქსნის ქვემო წელზე დამკვიდრებასთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული. ამგვარი ვარაუდისათვის რაიმე პირდაპირი ცნობა, მართალია, არ მოგვეპოვება, მაგრამ თავად ფაქტი კაბენსა და ქაოფრისში რატიშვილთა აქტიური საქტიტორიო მოღვაწეობისა უკვე მრავლისმთქმელია, მით უფრო, რომ როგორც აღინიშნა, თელოვანი ამ დროისთვის ქვენიფნეველთა ერთ-ერთი შტოს საძვალეს წარმოადგენდა. აქ ისიც ანგარიშგასაწ-

ეცა, რომ საბუთების მიხედვით თავად სოფელი თელოვანი XVII საუკუნისათვის საკმაოდ დიდი და ეკონომიკურად ძლიერი დასახლება ჩანს. ამ პერიოდის ერთ-ერთი საბუთიდან (ხეც, Ad-1631) ცნობილი ხდება, რომ თელოვანს ეწერა ცხრა სახასო მოლაშქრე.

ქანის ხეობის ქვემო წელზე რატიშვილების სააღმშენებლო მოღვაწეობის საგულისხმო ნიშნებს წარმოადგენს მათ მიერ XVIII საუკუნის დასაწყისში ქსოვრისში აგებული დარბაზული ტიპის მომცრო ეკლესია, რომლის გასრულების თარიღს ნაგებობის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ფასადებზე ჩასმული ვრცელი წარწერებიდან ვეჭბულობთ.⁴⁴

XVIII საუკუნისათვის თელოვანი, როგორც ჩანს, ძალზე უნდა დამცრობილიყო. ის ფაქტი, რომ ეახუშტი ბატონიშვილის მიერ ჩამოთვლილ მუხრანის სათავადოს ორმოცდათექვსმეტ სოფელს შორის იგი არ გვხვდება,⁴⁵ შესაძლოა იმაზეც კი მოუთხოვდეს, რომ თელოვანმა, როგორც დასახლებამ, არსებობა შეწყვიტა. ამ ვარაუდს საფუძველს უმტკიცებს იოანე ბაგრატიონის მიერ რამდენადმე უფრო მოგვიანოდ შესრულებული ქართლ-კახეთის აღწერა, რომელშიც ავტორს თელოვანი ქანის ქვემო წელის სოფელთა შორის ასევე არ შეუტანია.⁴⁶ ამ მხრივ ისიც უნდა იყოს ნიშანდობლივი, რომ 1772 წელს ქანის ხეობაში მოგზაურობისას ქსოვრისში გაჩერებული ი. გოულდენშტედტი მისთვის ჩვეული გულმოდგინებით ჩამოთვლის ქანის ქვემო წელის მრავალ დასახლებას (მათ შორის – იმხანად უკვე გაუკაცრიელებულებს), თუმცა თელოვანზე არას ამბობს.⁴⁷ მაგრამ იმხანად ეს ადგილი საბოლოოდ მანც არ უნდა გაუკაცრიელებულიყო. ყანაეთის სახარების 1804 წლის მინაწერში კეთიხულობთ: „ნებითა და შეწყენითა ღ(მრთი)სათა და ყოველთა წმინდათა მისათა, სასოს და მეთხსა ყოველთა ქრისტიანეთასა ღ(მრ)თის მშობელსა მარიამს გესამანისასა უძღვნი მცირესა ძღვენსა მე, მონა მისი, თავადი გამრიელ რატიშვილი, ასე რომ კასამური ეკლესიის ყმანი არიან და უმამულოდ ყოფილან თელოვანს და ზურამ ბიძა ჩემს ერთი ვენახი მიუცია და იმისი გამოსავლიად ჩვენ კულუხი ავიღია. რადგან დღეს აღარ ვენახად იყო და კასამურებოც უმამულოდ იყვნენ, მე ვივულისმოდგინე და ის ნავენახობი ორი დღისა თელოვანს შემოვწირე მოსახსენებლად ბიძის ჩემისა ზურამისა, მამისა ჩემისა მეყანისა და დედისა ჩემისა ანხასთეს და სადღევრძლოდ ძეთა ჩემთა და რათა მეცა მეოხ მეყო დღესა განკითხვისასა, წელსა ჩემს, ქქს უფმ...“⁴⁸ ამ საბუთის მიხედვით XVIII საუკუნის შუორე ნახევარში თელოვანში ეკლესიის ყმები სახლობენ. რატიშვილების მიერ იმხანად მათთვის ბოძებული ორი დღის სავენახე XIX საუკუნის დასაწყისისათვის კაბენის მონასტრის მფლობელობაში გადადის. ეს გარემოება კი, თავის მხრივ, კიდევ ერთხელ მოწმობს იმას, რომ რატიშვილთა ზრუნვა იმხანად ფაქტობრივად ყანაეთში მათ მიერ ადრევე გაჩენილ საძვალისადმი არის მიმართული, თელოვანი კი როგორც მათი უწინდელი დასაკრძალავი, მიტოვებულია. ამაზე მეტყველებს წილჩნელი ეპისკოპოსის იოანე ქარუმბიძის 1800 წლის 1 მარტის წერილი იმპერატორ პავლე I-სადმი, სადაც არაგვსა და ქანის შორის მდებარე მრავალი სოფელია ჩამოთვლილი (მათ შორის თელოვანის უშუალო სიახლოვეს არსებული მუხრანი, ქსოვრისი, მჭადიჯვარი, ოძისი, დამპალა) თელოვანი კი ამ რიგში ჩართული არ არის.⁴⁹ იგი არ იხსენიება ყანაეთის სახარების 1814 წლის მინაწერშიც, რომელშიც მოტანილია კაბენის მონასტრის მამულების ნუსხა; აქ მითითებულია, რომ – „კასამურებს უჭირავთ ორი დღისა ნავენახობი თელოვანს შარაფხანებში“ (ფ. 117).⁵⁰ როგორც ჩანს, შარაფხანა (შდრ. სპარს. شرفخانه) ამ შემთხვევაში მარანს უფრო უნდა აღნიშნავდეს, ვიდრე ლვინის ფუნდუსს. ვენახებით მოყვანილ მუხრან-

ქსოვრისის რაიონში სიმრავლე მარნებისა, რომელთა აღსანიშნავადაც გვიან სანაში სპარსულის გავლენით ზოგჯერ შარაფხანა იხმარება, მოულოდნელი არ უნდა ყოფილიყო. XVI საუკუნის შუახანებისათვის წილკნელისავე მამულში, ნარეკვავის პირას მდგარ დაქცეულ საყდარში გამართული ერთი ასეთი შარაფხანის კუთვნილებას ეხება მუზე ლუარსაბ I-ის (1527-1558) განჩინება კათალიკოსისა და წილკნელის მამულის საქმეზე (რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის აღმოსავლეთმცოდნეობის ინსტიტუტის სანკტ-პეტერბურგის განყოფილება, E-73).⁵¹ საგულისხმოა, რომ ჯვარაპატიოსანის სი-ახლოვეს, მის ჩრდილო-დასავლეთით, რამდენიმე ათეულ მეტრზე დღესაც შეინიშნება მარნის ნანგრევები.⁵²

თელოვანის შემდგომი ბედი უცნობია. როგორც ჩანს, დასახლება აქ აღარ აღმდგარა და ამის გამო მისი ეკლესიაც საბოლოოდ იქნა მიტოვებული.⁵³ არსებობას განაგრძობს მხოლოდ მისი დღესასწაული, აგრეთვე სასაფლაო ნაგებობის შემოგარენში. ჯვარაპატიოსანის ინტერიერში, ეკლესიის გარშემო და გალავნის ახლოს ახლაც არის დარჩენილი საფლავის ქვები. მათგან წარწერები შემორჩა მხოლოდ ხუთს (იხ. ქვემოთ).

2. თელოვანის ჯვარპატიოსანის წარწერები

ა. სასულიერო ხასიათის ტექსტები და მუსხსენებელი წარწერები

თელოვანის ჯვარპატიოსანის მონასტულობის შესწავლის პროცესში ცხადი გახდა ნალესობის სხვადასხვა ფენაზე ნაკაწრი და საღებავით შესრულებული წარწერების საგანგებო კვლევის აუცილებლობა. მათ შესწავლას არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება როგორც ძველის ისტორიისათვის, ისე მონასტულობის შესრულების დროისა და იკონოგრაფიული პროგრამის ცალკეული საკითხების ნათელსაყოფად. მორე მხრივ, თელოვანის ნაკაწრი წარწერები IX-XI საუკუნეების ასომთავრული და ნუსხური დამწერლობის შესანიშნავი ნიმუშებითაა წარმოდგენილი, რასაც, თავის მხრივ, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული პალეოგრაფიისა და კულტურის ისტორიისათვის.

თელოვანის ეკლესიის ეპიგრაფიკული მასალის შესახებ ნ. ბერძენიშვილის საველე დღიურში არაფერია ნათქვამი. როგორც ჩანს, ძველისადმი საგანგებო ყურადღების მიუხედავად, მკვლევარს ეს წარწერები მხედველობიდან გამოორჩა.⁵⁴ ჯვარპატიოსანის მონასტულობასთან დაკავშირებით გრაფიკების მხოლოდ ზოგადი პალეოგრაფიული დათარიღებით შემოიფარგლა ტ. შვეიაკოვა (თ. ბარნაველის მიხედვით), რომელსაც წარწერები ზოგადად X და X-XI სს. მიჯნით აქვს დათარიღებული.⁵⁵

თელოვანის ეკლესიის ინტერიერში ნალესობის სხვადასხვა ფენაზე ამოკაწრული და საღებავით შესრულებული წარწერები ფიქსირებული და შესწავლილი იქნა 1985-1988 წლებში კ. კველიძის ხელნაწერთა ინსტიტუტის მეცნიერ-თანამშრომელ დ. კლდიაშვილთან ერთად.⁵⁶

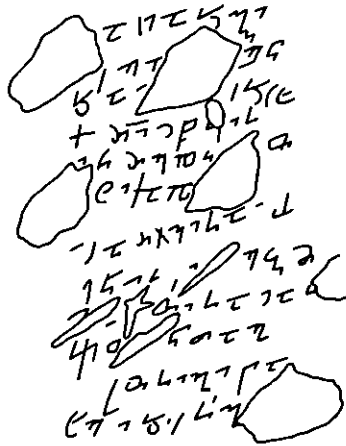
1

IX ს

მლოცველის გრაფიტი

ნუსხური, 10 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეველის სამხრეთი კედლის გაყოფე ბაზე, სარკმლიდან ვიდრე დასავლეთ კიდემდე საკურთხეველის დასავლეთი კიდიდან – 133, იატაკიდან – 181. ზომა: 78,5x13; ასოების სიმაღლე: 0,3-1,4-2,6. განკუთვ-

ლაბუ
 [-]ე ე[- -]ვი
 ძე [- - -] მ[-]ე
 + ს[~] აოცს
 [-]რსოთ[-]ს
 [-]ეთ ქათ[- -]
 მახარსე ყ
 ერის[- -]ეც
 [- -]თის მ[- -]
 ქთ [-]რთე უ[- -]
 [-]სს უვდ
 ყ[-]ხ[-]ს უ[...]



აღადგი[ნ]ე[ერთა]გ[ა]ნ[ა]და[- - -]დ[-]ს[ქრ(ომელ)ი]ა[წყის] [-]რელი[ათ]ო[რმ(ე)]
 ტი ქალ[წ(უ)ლი]მარჯ[უ]ე[ნ]ისა[შენის]ა[-]ე[ბმ] [- -]თისა[მა] [-]ქთ[- -]ნთა[გ[- -]
 [-]ის იგიცა[სე]დ[ე]დ[ეს] გ[...]

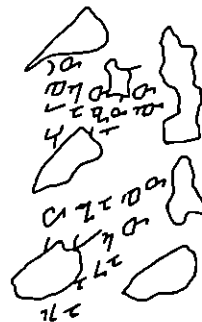
3

IX ს.

მლოცველის გრაფიტი

ნუსხური, 8 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეველის სამხრეთი კედლის დასავლეთ
 ნაწილში. საკურთხეველის დასავლეთი კილიდან – 122; იატაკიდან – 189; ზომა:
 5,4x12. ასოების სიმაღლე: 0,5-1,1 ქარაგმისა და განკვეთილობის ნიშნები არ ახ-
 ლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის.

[..]ათ[- - -]
 თოთით
 ძე უათ[...]
 ყ[-]ქ
 აუჯათ
 ყვით [- -]
 [-]ქს[- -]
 ას[...]



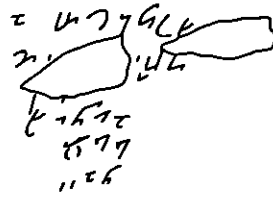
[..]ათ[ლეთით] [- - -] [ა] და გული[თა] [..] [კ(ი)თ] [ა] უგალოზდეთ [- -] [(-]ასა[- -]
 ისა[...]

4

IX ს.

მლოცველის გრაფიტი

6 სტრიქონიანი ნუსხური წარწერის უმნიშვნელო ფრაგმენტები გარჩევა საკურთხეველის სამხრეთი კედლის დასავლეთ კიდეში, მოხმობილი წარწერების ახლოს მათთან თითქმის მიჯრით. ძლიერი დაზიანების გამო მისი მინაარსის გარკვევა ახლა უკვე შეუძლებელია. საკურთხეველის დასავლეთი კიდიდან - 116; იატაკიდან - 202; ზომა: 6,8x7. ასოების სიმაღლე: 0,4-1,1 ქარაგმისა და განკეთილობის ნიშნები არ ჩანს.



ზემოთ მოხმობილი ოთხივე წარწერა საგრძნობლად დაზიანებული და ამის გამო მათი ტექსტები მცირე ფრაგმენტების სახითა იკითხება. მიუხედავად ამისა, ის, რაც შემორჩა, ლიტურგიული ანდა პიშნოგრაფიული რიგის პირველწყაროდან მოხმობილ ტექსტებზე უნდა მიუთითებდეს. ამასთან დაკავშირებით საგულისხმოა წარწერების შესრულების ერთი და იგივე პერიოდი (IX ს.), მათი განთავსების ადგილი (ერთმანეთთან უშუალო სიახლოვეს) და რაც არანაკლებ საგულისხმოა, დიდი მსგავსება პალეოგრაფიის მხრივ.

ნაკაწრ და საღებავით შესრულებულ წარწერებში, მოხატულობის თანმშლები განმარტებითი ტექსტებისაგან განსხვავებით, ნაწყვეტები წმინდა წერილიდან, ლიტურგიული, პიშნოგრაფიული თუ სხვა სახის საეკლესიო ლიტურატურიდან შედარებით იშვიათია. ამ სახის დღეისთვის ცნობილ ეპიგრაფიულ ძეგლთა შორის თავისი მნიშვნელობით გამოირჩევა ატენის სიონის სამხრეთ აფსიდში მიკვლეული ციტატები ოთხთავიდან (მათე V:3-7, ლუკა XXIII:42), შესრულებულნი 841 წელს.⁵⁷ ბოლო ხანებში ასეთი რიგის წარწერები გამოვლინდა სვანეთის ეკლესიებშიც, თუმცა ისინი ბევრად უფრო გვიან პერიოდს - XV-XVIII საუკუნეებს განეკუთვნება.⁵⁸ ეს წარწერები კვრეკის ფრაგმენტებს წარმოადგენს და შესრულებული უნდა იყოს ეკლესიის მსახურთა მიერ.⁵⁹ თელოვანთან დაკავშირებით ნიშნული და საგულისხმო ამ შემთხვევაში ისაა, რომ ტექსტი ზოგ შემთხვევაში ზეპირი მემსიერებით ჩანს მოტანილი, რის გამოც წარწერებსა და კანონიკურ ტექსტებს შორის საგრძნობი სხვაობაა. ამგვარი მოვლენა სავსებით ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს, რადგან არათუ მლოცველის ან ეკლესიის მსახურის მიერ შეფარვით შესრულებული, არამედ თვით ფრესკული გამოსახულებების თანმშლები ციტატებიც კი „სწორად განსხვავდებიან კანონიკური ტექსტებისაგან. მათი შედარებისას არ არის გამოორცხული უცნობი ან განსხვავებული რედაქციის ტექსტის ან ფრაგმენტის გამოვლენა. ალბათ, უმეტეს შემთხვევაში, წარწერათა ტექსტების განსხვავებები კანონიკური ტექსტისაგან უნდა აიხსნას მოყვანილი ტექსტის ზეპირი ციტირებითაც“.⁶⁰

თელოვანის ეკლესიის ზემოთ მოხმობილი წარწერების უშუალო პირველწყაროთა დადგენა, ტექსტების ძლიერი ფრაგმენტულობის გამო ვერ ხერხდება. წარწერებიდან დარჩენილი ცალკეული ნაწყვეტების (მდრ: წარწ. №1 - კვრიელეთისონ მცველთა მენტა... იხარებნ აღმსთობილნი დედანი... აღილეთ ნათელი, იხარებდით ცანი და გალობდით საფლაენი... აკადა

ბჭეთა ქშულთა ჯოჯოხეთისათა... სისხლი[თ]ა ცხქებული[ქ] წარწ №2 – ათორმეტი ქალწული მარჯუნისა შენისა; წარწ. №3 – ემითა. უგა-ლობდეთ), ისევე, როგორც საკუთრივ ეკლესიის სახელდების, მის მხატვრულ სახეში გაცხადებული იდენის გათვალისწინებით საფიქრებელია, რომ ისინი ჯვრის გამოჩინების დღესასწაულთან უნდა იყოს დაკავშირებული. ფრაგმენტები, რომელთა ამოკითხვაც დღეისათვის ხერხდება, ახლო დგას ადღგომის, ჯვარის გამოჩინების, ჯვრის აღმართების, აგრეთვე ადღგომის დასდებულთან (მაგ: უძველესი იადგარი – შენ, უკუდასა, მოკუდავად გაწუნებდეს უწწლონი და ადგომაა შენი პირველად მცველთა შენტა მიერ განითქემოდეს [გვ. 347]; მოუთხრეს ყოველი საკრველუბა მცველთა შენტა, უფალო [გვ. 380]; ადგომისა შენისაა ხარებაა ასარა დედათა მათ ნელსაცხებლის მიძღებულთა [გვ. 358]; დღეს მიემადლა ნელსაცხებლის მიძღებულთა დედათა ხარებაა ადგომისა ძისა ღმრთისაა [გვ. 397]; მათუად მოვიდეს ნელ-საცხებლითა შებურვად უკრწნელთა კორცთა შენტა და ანგელოზისა მიერ იქმნეს ხარებულ [გვ. 423]; ანგელოზნი გალობენ და ცანი იხარებენ და ჩუენცა მათ თანა ვლადებთ: დიდებაა ადგომისა შენსა [გვ. 496]; ადგომისა შენსა, ქრისტე, საფლა-ვით იხარებდეს ძალნი ცათანი, ქუეყანაა შეიძრა, უფსკრულნი აქხუნეს და ადგეს მკუდარნი საფლაავით [გვ. 438]; იხარებდით ცანი და გალობდინ საფუძველი ქუ-ენისა, ღაღადებდით მტანი სიხარულებისა [გვ. 367]; რომელი მოხუედ სამოთხედ მიძწუხრი, მაცხოვარ, და პირველ შექმნული იგი ცთომისაგან დაცემული მოიძიე შენვე შეხუედ ბჭეთა ქშულთა ჯოჯოხეთისათა [გვ. 211]; რაუამს მოხუედ სამოთხედ მიძწუხრი, მაცხოვარ, პირველქმნულისა ცთომისთუის მიძწუხრებაა და სიკუდილი მიუთხრა, ხოლო ოდეს შეხუედ ბჭეთა ქშულთა მოწაფეთა შენტა თანა, სული იგი აღმადგინებელი მკუდრეთით დაუმკუიდრე მათ შორის [გვ. 218]; განგელო ლახურითა ასისთევის მიერ უხრწნელი გუერდი შენი, მაცხოვარ, რომლისა მიერ სისხლისა შენისა დათხევითა გვირგვინოსან იქმნეს მოციქულნი [გვ. 298]; ვლადებთ შენდა, ჯუარცუბულისა სიტყუისა ძისა და ღმრთისა, რომელმან განიყარ კელინი თუნნი ჯუარსა ზედა ადგილსა მას თხემისასა ზედა გოლგოთას, და ვაღებითა წმოდისა გუერდისათა და დათხევითა სისხლისათა აღმოგუციენე უკუდავებაა და ცხორებაა საუკუნოა [გვ. 355]; დღეს ვლდესასწაულობდეთ ამალეუბასა ჯუარსა და შეუფესა ყოველთასა ეკურთხევედეთ და დიდების-მეტყუელებით უგალობდეთ ქრისტესა [გვ. 300]; უგალობდეთ უფალსა მალალ დიდებულსა ღმერთსა [გვ. 300]; მამასა და ძესა დაწმოდასა სულსა მორწმუნენი უგალობდეთ და ერთობით ვლადებდეთ და ვიტყოდით: უფალსა უგალობდეთ და უფროსად ავამაღლებდეთ მას უკუნისამდე [გვ. 378]; მოვედით მორწმუნენო, სიხარულით უგალობდეთ უფალსა, რომელი დამ-კვიდრებულ არს სიონს [გვ. 385]; უგალობდეთ ღმერთსა, დამბადებელსა ყოველთასა, მქანელსა ისრაელისასა, რომელმან მიქნა ჩუენ მონებისაგან მტერისა [გვ. 423]; ჭილ-უტრატის იადგარი – რომელი მიხუედ სამოთხედ მიძწუხრი, მაცხოვარ, და პირველ შექმნული იგი ცთომისაგან დაცემული მოიძიე, შენდა შეხუედ ბჭეთა ქშულთა ჯოჯოხეთისათა [გვ. 119]; რაუამს მოხუედ სამოთხედ მიძწუხრი, მაცხოვარ, პირველ ქმნულისა ცთომისათუის მწუხარებაა და სიკუდილი მიუთხრა, ხოლო ოდეს შეხუედ ბჭეთა ქშულთა მოწაფეთა შენტა თანა, სული იგი აღმადგენელი მკუდრეთით დაუმკუიდრე მათ შორის [გვ. 122]; უფალო და ვითარცა გამოხუედ დამქვლეულით საფლაავით, ეგრეთვე შეხუედ ბჭეთა ქშულთა მოწაფეთა თანა [გვ. 126]; რომელმან იენე და ყოველი სოფელი აცხოენე და ჩუენ წყევისაგან განგუატაყისუფლენ პატი-ონისა სისხლისა შენისა დათხევითა [გვ. 117]; განგელო ლახურითა ასისთავისა მიერ

უზრუნელი გუერდი შენი, მაცხოვარ, რომლისა მიერ სისხლისა შენისა დათხევითა გუორგუონისან იქმნეს მოციქულნი და გარდამოღინებითა მუორედ შობაა შვილთა ეკლესიათასა მოგუემადლა [გვ. 170]; ვღალადებთ შენდა ჯუარცმულისა სიტყუისა ძისა და ღმრთისა, რომელმან განიპყრენ კლნი თუნსნი ჯუარსა ზედა ადვილსა მას თხემისასა ზედა ვოლგოთას და გაღებითა წმიდისა გუერდისადათ და დათხევითა სისხლისადათ აღმოგუოცენე უცედავებამ და ცხოვრებამ საუკუნომ [გვ. 210]; მოვედით და უგალობდეთ ყოველნი უფალსა, ვღესასწაულობდეთ ქუეყანისანი ზეცისასა, ვაქებდეთ ყოველნი ღღესა ცხოვრებისასა [გვ. 123]; უგალობთ მხოლოდ შობილსა ძესა, სიტყუასა ღმრთისასა, მქსნელსა ისრაელისასა, რომელი განჯორციელდა ჩუენთუნს წმიდისაგან ქალწულისა [გვ. 171]; მოვედით, ერნო, ღიდებინ-მეტყუელუებით უგალობდეთ და თაყუანის-ესკემდეთ ცხოვრების მომცემელსა ჯუარსა, რამეთუ მან მიქსნა ჩუენ ურწულოებათა ჩუენთაგან [გვ. 175]; კლარჯული მრავალთაჲი – ღედანი იგი, რომელ მივიღეს ცხებად მუედროსა მის, ექმნეს მეყსუელად მხარებელ აღდგომისა მის [გვ. 228]; ღღეს ისარებდ ცანი და ქუეყანა მისა მიმართ, რომელმან-იგი გარდამაჯლონა ძალი მისი ჩუენდა მომარდ [გვ. 251]; ამას ღღესასწაულსა შინა, საყუარულნი, ისარებდენ ცანი და შწუხარე არს ჯოჯოხეთი [გვ. 253]; ვითარცა გამოვიდა იგი პირველად საშოისაგან ქალწულისა და ბჭე იგი, ქალწულებამ დაქმული და დაბჭედული, დაუტყვა, ვერეთ სახედვე გამოვიდა იგი ბჭეთა ქმულითა და ბჭენი იგი დაქმულნი დაუტყვნა [გვ. 278]; უდაბნოს მრავალთაჲი – ეპმადლობთ წყალობას მისსა, რომელმან მიქსნა ჩუენ კელითა ჯუარისადათ, და თაყუანის-ესკეთ მოწყალებათა მისთა, რომელმან მიქსნა ჩუენ სისხლითა ჩუენითა [გვ. 214]; იოანე მინჩხი – ლმობიერად ცრებლითა ნელსაცხებელი მოაქუნდა ღირსთა ღდეთა და აღდგომისა შენისა ხილვითა აღესებულნი მადლითა მოციქულთა ექმნეს ღღეს მხარებელ [გვ. 289].⁶¹

თავად ფაქტი თელოვანის პირველ ორ წარწერაში ასეთი ვრცელი ტექსტების ციტირებისა, მათი განაწილება საკუროთხევლის ფაქტობრივად მთელს სივრცეზე, იმაზე მეტყუელებს, რომ ისინი ეკლესიის მსახურს ეკუთვნის. ამასვე მოწმობს წარწერების კალიგრაფიული ხელი, მათი ორთოგრაფია. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ამ შემთხვევაში კანონიკური ტექსტების პროფესიულ ცოდნასთან უნდა გვექონდეს საქმე, რაც წარწერების შესრულების ადრეული პერიოდის გათვალისწინებით, მათი შედარებით სრული შემონახულობის პირობებში ალბათ კიდევ უფრო გაზრდიდა ამ უჩვეულო ეპიგრაფიკული ძეგლების მნიშვნელობას.

5

IX ს.

მლოცველის წარწერა

ნუსხური, 1 სტრიქონი, ამოკაწრულია საკუროთხევლის ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნახევარზე იატაკიდან – 181, საკუროთხევლის დასავლეთი კილიდან – 96. ზომა: 13,6x2,8; ასოების სიმაღლე: 0,5-1,9. განკვეთილობას ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის. ქარაგმის ნიშანი – განივი, დიაგონალურად მიმართული ხაზი, რომლის მარჯვენა მხარე მსუბუქადაა მორკალული.

[...] ყოყოცოთორი აჩ

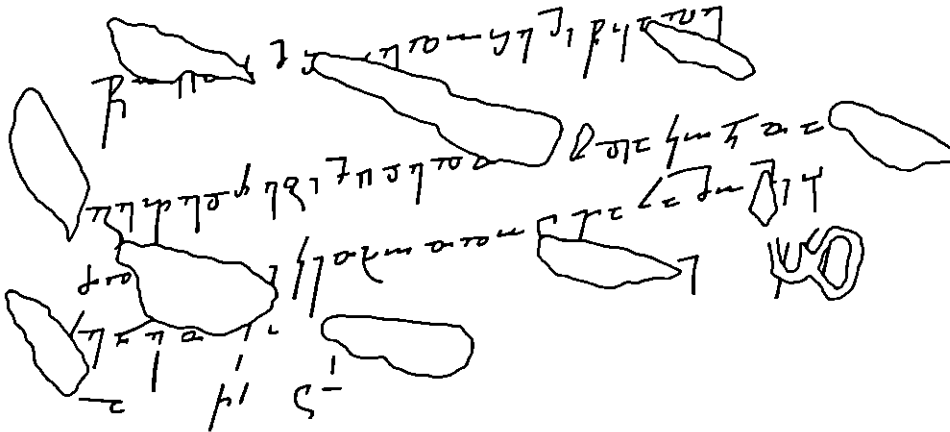
[...] შეიწყალენ ა(მე)ნ

6

IX ს.

მლოცველის წარწერა

ნუსხური, 5 სტრიქონი, ამოკაწრულია საკურთხეველის სამხრეთი კედლის დასავლეთ კიდეში. იატაკიდან – 216, საკურთხეველის დასავლეთი კიდიდან – 38. ზომა: 30,1x13,6; ასოების სიმაღლე: 0,3-1,2-2,3. ქარაგმასა და განკვეთილობას ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის.



იოა ითს შყსაჲქრთა ყრშორიყდთო
 ვეროდხოყე შოძრთის[ღ]ე ღახარით
 ძით[---]ქითყათ თარღრესე შამოჲ
 სორით [- -] [. .]
 ა[. .]ქ[- -]ქ[- -] [. .]

წ(მიდა)ო ღ(მრ)თ(ი)ს მშ(ო)ბქელო, შემიწყალე | გვეედრები მღვდელთა და
 დიაკონთა | ძ(ა)ლ[(ი)თა], ვ(ი)ნცა(?) [წარ]იკითხოთ, ლოცვასა მომიქსენეთ [- -]
 [. .] | ა[. .]ქ[- -]ქ[- -] [. .]

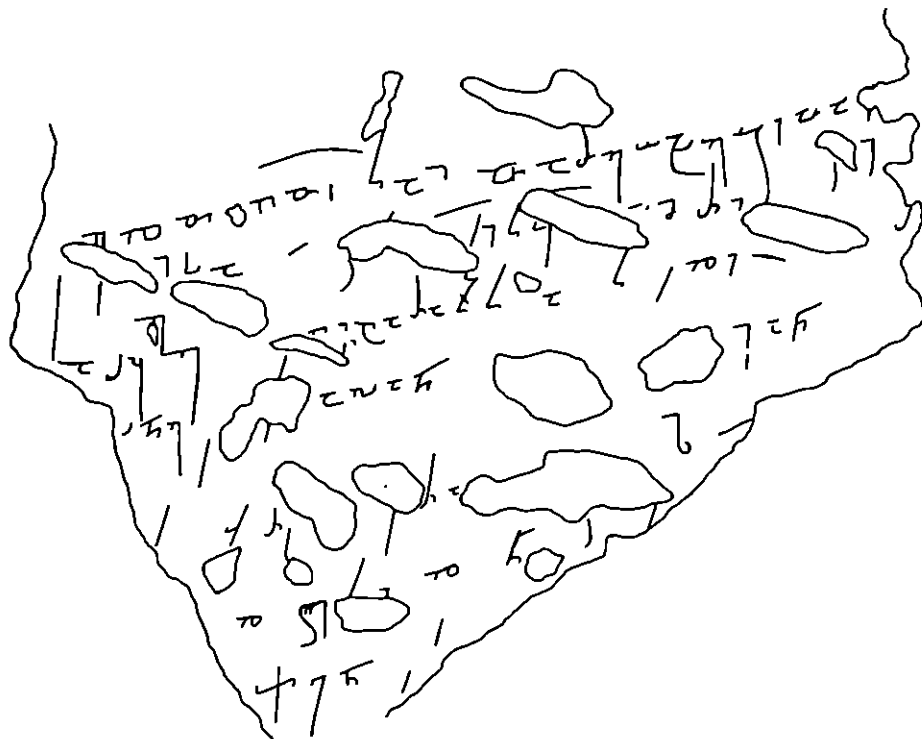
7

IX ს.

მლოცველის გრაფიტი

ნუსხური, 7 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეველის სარკმლის ჩრდილოეთ
 წითხლის ქვედა ნაწილში. წარწერის ფრაგმენტები საკმაოდ დიდ მონაკვეთზე
 გაირჩევა – 30,8x23,5. ნაწერია სხვადასხვა ზომის გრაფემებით: 0,5-1,3-3,4.
 განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს; სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ

არის მესამე სტრუქტურის დასასრულს დასმულია დიაგონალურად დახრილი სწორი შტრიხი. ქარაგმის ნიშანი – განივი, ოდნავ ვალუნული გრძელი ხაზი. წარწერის ძლიერი დაზიანებისა და ფრაგმენტულობის გამო იკითხება მხოლოდ მისი პირველი სტრუქტურის ნაწილი და ცალკეული ფრაგმენტები ტექსტის შუა ნაწილში.



[---]ქოთო[-] ო თოთოთე მოყყოყოთე ყ[-I..]
 [-]ხა[-]-----ქრ ყ[-]შათ[-]-----I..]
 [..]ხ[-]ყო [-]ყოფე თე ჯხ[-]ქოთო..]
 [..][-]ხრ[-]-----ქრ[-]-----ქრ[-]..]
 [..][-]ქათ[-]-----ხა[-]-----ხ[-]..]
 [..]ხო [-]ყოთ[-]ხო[-]ხ[-]-----I..]
 [..]ქოქ[-]..]

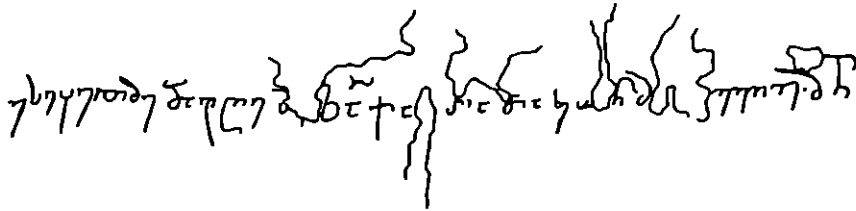
[სახ]ელით[ა] დ(მრ)თისათა, მეოხებითა ყ(ოელა)დ | [წ(მიდი)]ისა [-]-----ქინ
 ყ[-]-----მრი[-]-----] [..] | [..] [-]ქე [-]ქეცა რ(ამთ)ა ჯ(უარ)სა [-]ქელი [..] | [..]
 [-]ქე[-]-----ქან[-]-----ქან[-].. | [..] [-]ქრ[-]-----ქრ[-]-----ქს[..] | [..] ლ [-]ცესი[-]
 ლ[-]ნ[-]-----] [..] | [..] ქენ[..]

8

IX ს.

შაქარია დიაკენის წარწერა

ნუსხური, 1 სტრიქონი. ამოკაწრულია ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის აღმოსავლეთ კედელზე. იატაკიდან - 198. კედლის ჩრდილო კუთხიდან - 4,4. ზომა - 27,9x3,5. ასოების სიმაღლე: 0,4-1,2-2. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს. სიტყვები ერთმანეთისაგან არ არის დაცილებული.



ესე კეთი შო დარყოხოუ ხაქსიო დანქანშ[- -]ყოფში

ესე კელი მე დავწერე შაქარია დიაკონშ[ან] [-]ეწემ(ა)ნ(sic)

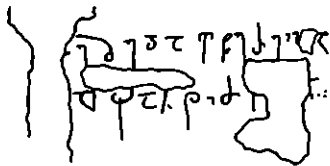
• შეიძლება: [შ(ო)ლ]ვ(ა)წემ(ა)ნ

9

IX-X სს.

მლოცველის გრაფიტი

ნუსხური, 2 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეველის ჩრდილოეთ კედელზე, იატაკიდან - 131; საკურთხეველის დასავლეთ კუთხიდან - 84. ზომა - 10,7x4,7. ასოების სიმაღლე: 0,4-1,7-2,3. სტრიქონის დასასრულს იხმარება სამწერტილი. სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის.



[. .]ხო შო დარყოხოუ იო

[. .]ხო დარძო[-]ნი

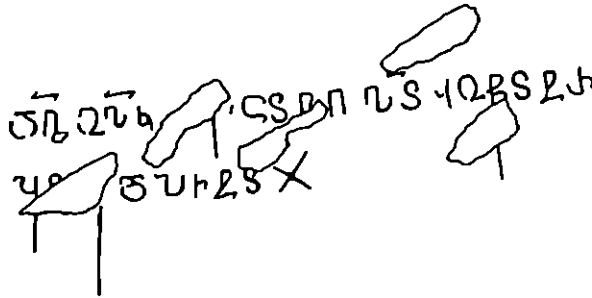
[. .] [ესე მე დავწერე დე[დე]ლ(?) ფატიქ[მა]ნ

10

IX-X სს.

თეოდორე მღვდლის კრიპტოგრამა

ასომთავრული, 2 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეელის სამხრეთი კედლის შუა ნაწილში. იატაკიდან – 187. საკურთხეელის დასავლეთი კიდიდან – 126. ზომა – 25.5x3.4. ასოების სიმაღლე: 1,2-3,4-4,9. ქარაგმის ნიშნად იხმარება კიდებდა-კუთხული სწორი, დიაგონალური ხაზი, წარწერის დასასრულს დასმულია ჯვარი (X); განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებულია. ძველ ქართულ კრიპტოგრაფიულ სისტემებთან⁵² შეჯერებისას ცხადი გახდა, რომ გრაფიტი ანჩინურ კრიპტოგრამას წარმოადგენს.



ა ბ გ დ ე ვ ზ თ ი კ ლ მ ნ ი ო პ რ ს თ ყ რ ფ ქ ც ძ ლ
ა ბ გ დ ე ვ ზ თ ი კ ლ მ ნ ი ო პ რ ს თ ყ რ ფ ქ ც ძ ლ

დ'ღ ო'კ [ვკ]დტტლ ჰჰ კოწტტრ
ქტტრ)დპტტ

წ(მიდა)ო ღ(მრ)თ(ის) [მშ]ობელო, თ(ეოდორ)ე მღვდელი | შ[ეი]წყალე

ძველ ქართულ ხელნაწერებში დამოწმებულ საიდუმლო დამწერლობის მრავალრიცხოვან ნიმუშთაგან⁵³ განსხვავებით, ეპიგრაფიკულ ძეგლთა შორის კრიპტოგრამები იშვიათია, ამასთან არაერთგვაროვანი და ხშირ შემთხვევაში – ძნელად გასაბხსნელი. ნინოწმინდის ტაძრის აღმოსავლეთი ფასადის წარწერა თავდაპირველად ქართულად ითვლებოდა,⁵⁴ შემდგომ – ალვანურ-ქერულად (ან პირობითად ქერულად);⁵⁵ თავის დროზე იგი ასევე პირობითად იყო შეტანილი საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსში;⁵⁶ ბოლო დროს კი მოგვიანებით დამახინჯებულ ბერძნულ ტექსტად იქნა მიჩნეული.⁵⁷ უჯარმის ჯვარპატიოსანის აღმოსავლეთ ფასადზე X-XII საუკუნეების ასომთავრულით შესრულებული წარწერა უკუდაწერილობის მაგალითია.⁵⁸ კრიპტოგრამას უნდა წარმოადგენდეს ქორეთის ეკლესიის სამხრეთ შესასვლელთან ამოღებული XI საუკუნის წარწერის ბოლოს შესრულებული, გაუშიფრავი ორსტრიქონიანი გრაფიტი.⁵⁹ ატენის სიონის სამხრეთ და დასავლეთ ფასადებზე ამოკაწრული ორი კრიპტოგრამა (დათარიღებულნი, შესაბამისად, XI და XV საუკუნეებით) ანჩინური ფარულწერილობით არის შესრულებული,⁶⁰ მის ინტერიერში მიკვლეული X საუკუნის ორი წარწერის კრიპტოგრაფიული

სისტემები კი დადგენილი არ არის.⁷¹ თელოვანის ჯეოარქეოლოგიის გრაფიტი, ყოველივე შემთხვევაში აღნიშნულის გათვალისწინებით, ქართულ ეპიგრაფიკულ ძეგლებში დღემდე დადასტურებული ფარულდაწერილობის უძველეს ნიმუშთა რიცხში დგება. წარწერის შესრულების ადგილი – საკურთხეველი – როგორც ჩანს, იმაზე უნდა მიუთითებდეს, რომ იგი ეკუთვნის IX-X საუკუნეების გარკვეულ მონაკვეთში ჯეოარქეოლოგიაში მოღვაწე სასულიერო პირს, რომლის სახელი – თეოდორე – დღეს უკვე ცნობილად უნდა ჩათვალოს.

11

IX-X სს.

მლოცველის გრაფიტი

ასომთავრული, 3 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეველის სამხრეთ კედელზე. იატაკიდან – 165, საკურთხეველის დასავლეთი კუთხიდან – 121. ზომა – 7,7x5. ასოების სიმაღლე: 0,5-1,2-1,9. განკვეთილობისა და ქარაგმის ნიშნები არ ახლავს.

ႠႡႧ
ႠႢႣႤႥ
ႦႧႨႩႪႫ

ႠႡႧ
ႠႢႣႤႥ
ႦႧႨႩႪႫ

ჯ(უა)რო | პ(ა)ტიოს(ა)ნო | ს(ა)ხლს ვრთმი

12

IX-X სს.

ჯანელის გრაფიტი

ასომთავრული, 5 სტრიქონი, ამოკაწრულია საკურთხეველის სამხრეთი კედლის დასავლეთ ნახევარზე, იატაკიდან – 188,5, საკურთხეველის დასავლეთი კუთხიდან – 102,8. ზომა – 16,6x17,7. ასოების სიმაღლე: 1-2,3-3,9. ქარაგმის ნიშნად იხმარება განივი, ოდნავ გაღუნული ხაზი. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებულია.

ႠႡႧ
ႠႢႣႤႥ
ႦႧႨႩႪႫ
ႠႣ[ႠႢႣႤႥႦႧ
ႨႩ[...]

ႠႡႧ
ႠႢႣႤႥ
ႦႧႨႩႪႫ
ႠႣ[ႠႢႣႤႥႦႧ
ႨႩ[...]

წ(მიდა)ო გ(იორგ)ი, | შ(ეიწყალ)ე
ჯანელი და | მოძღუარი თელოვანის
ტაძრისა[...]

ატენის სიონის წარწერების თ. ბარნაველისეულ პუბლიკაციაში ჩართულია ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე, აფსიდის სამხრეთი წახნაგის ქვედა ნაწილში ამოკაწრული ერთსტრიქონიანი წარწერა – ქრისტე შეიწყალე ჯ(ა)ნ(ე) ლი.⁷² გრაფიტის ადგილზე შემოწმებამ ცხადყო, რომ იგი, ისევე როგორც თელოვანის ჯვარპატიოსანის წარწერა, ერთი პირის მიერ არის შესრულებული (ამ მხრივ თუნდაც ხ. ნ და X ასოების სახეებით იდენტური მოხაზულობა იკმარება).

13

IX-X სს.

წარწერა ცხრაჰმისხეველთა მოხსენიებით

ნუსხური, 1 სტრიქონი. ამოკაწრულია ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის აღმოსავლეთ კედელზე. იატაკიდან – 211 კედლის ჩრდილოეთი კუთხიდან – 16,7. ზომა: 2,8x1,7. გრაფემების სიმაღლე: 0,3-1,1 ქარაგმისა და განკეთილობის ნიშნები არ ახლავს.



[..]ხმოსტო[..] [..](ცხრა)ჰმისხ(ე)ვ[..]

ქსნის ხეობის დღეისთვის ცნობილი ერთ-ერთი უძველესი ადმინისტრაციული ერთეული – ცხრაჰმისხევი პირველად VII საუკუნის სომხურ გეოგრაფიაში იხსენიება.⁷³ თავის დროზე ყურადღება მიექცა იმ გარემოებას, რომ ანონიმი ავტორის თხზულების სხვადასხვა რედაქციაში ეს სახელი განსხვავებული ფორმით არის მოცემული (*ჰჰარაჰმასა* ან *ჰჰარაჰმასა*).⁷⁴ მიზნულია, რომ უფრო მართებული ფორმა უნდა იყოს ცხრაჰმა და არა ცხრაჰმა (როგორც ამას აღადგენენ ს. კაჰაბაძე და ს. ერემიანი), რადგან ამგვარი აღდგენისას მხედველობაში მიღებული იქნა უფრო გვიანდელი წყაროების ცხრაჰმისხევი; ეს კი, თავის მხრივ, მოგვიანო ხანის ფონეტიკური ცვლილება უნდა იყოს.⁷⁵

თელოვანის ეკლესიის გრაფიტი, რომელიც IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე გვიანდელი ვერ იქნება, ჭალისუბნის 923-926 წწ. ეპიგრაფიკულ საბუთთან⁷⁶ ერთად იმაზე მეტყველებს, რომ სახელი ცხრაჰმა საკმაოდ ადრე უნდა დამკვიდრებულიყო ქსნის ხეობის ერთ-ერთი ხევის სახელად.

ადრეული შუა საუკუნეებისთვის ქსნისხევის გვერდით ცხრაჰმისხევის ხსენება გარკვეული საფუძველი შეიქმნა იმის საფარად, რომ ქსნის ხევის იმ ეპოქაში მთლიანად ვერ უნდა დაეფარა ხეობის მთელი პერიმეტრი, რის გამოც მისი ზედა ნაწილი ცხრაჰმის ხევი იწოდებოდა.⁷⁷ ეს ხევი, თავის მხრივ, ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე საგრძნობლად დაწინაურებული ჩანს და გარკვეულ მეტოქეობასაც უწყევს ქსნის ხევის, თუმცა არაბობისას სურათი იცვლება და ხეობის ზემო წელზე, ქსნისხეველთა მფლობელობის გავრცელების კვალად ცხრაჰმა სამთავნელის სამწყსოში ერთიანდება,⁷⁸ რითაც მისი კავშირი ხეობის მთისწინა რეგიონთან საგრძნობლად უნდა განმტკიცებულიყო. გარკვეულ ეტაპზე ამას ხელი შეუწყო სხვა გარემოებამაც, სახელდობრ X საუკუნის დასაწყისის მოვლენებმა, როდესაც ქართლში წარმატებებს აღწევს გიორგი II აფხაზთა მეფე (922-957 წწ.) და ქვეყნის ცენტრალური რეგიონის

მმართველობა მისი ძის – კონსტანტინეს/კონსტანტის ხელში გადადის. ცხრამდის-
ვეელთა მიერ ქართლის გამგებლობაში მორჩილების გაცხადების ფაქტი, რომელიც
ჭალისუბნის 923-926 წწ. ეპიგრაფიული საბუთის მიხედვით დასტურდება,⁷⁹ იმაზე
მიმანიშნებელი უნდა იყოს, რომ ქართლის საერისთავოს დამოკიდებულებამ ქსნის
ზემო წელის ეკონომიკურად და კულტურულად დაწინაურებულ რეგიონთან ასალი
ხასიათი შეიძინა. ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებით ვერ გამოირიცხება იმის
შესაძლებლობა, რომ თელოვანის ეკლესიაში შესრულებული წარწერა (რომელშიც,
როგორც ჩანს, ცხრამდისხველთა შესახებ იყო საუბარი) გარკვეულ-
წილად ყოფილიყო დაკავშირებული სეზობის მთისწინა ზოლისა და ზემოწელის კაე-
შირის თანდათანობითი განმტკიცების ტენდენციასთან. თუმც ეს მხოლოდ ვარაუდია,
ამასთან მართლედინ გრაფიტის ფრაგმენტებზე დამყარებული, რაც ვერანაირად ვერ
იქნება საკმარისი უფრო ერცლად ან დაბეჯითებით რაიმეს მტკიცებისთვის.

14
IX-X სს.
წარწერის ფრაგმენტი

ასომთავრული, 1 სტრიქონი.
ამოკარულია ჩრდილოეთი
ათსიდის ბუმის აღმოსავლეთ
კედელზე. იატაკიდან – 206.
კედლის ჩრდილოეთი კუთხო-
დან – 11,5. ზომა – 12,8x1,2;
ასოების სიმაღლე: 0,5-1,2.
ქარაგმისა და განკვეთილო-
ბის ნიშნები არ ახლავს.



წ ა მ მ ც ხ ე ზ ე რ ი ზ ბ

[...][C[- -----] C E Q 9 8 C E L C [Y] C E 7 6

[...][-]-[-----] ცხუმცხა[ეს]ტელი

გრაფიტიდან შემორჩენილ ფრაგმენტში ცხვატელი ქსნის ხევის ზემო წე-
ლის ერთ-ერთ ეველზე დაწინაურებულ დასახლებას უკავშირდება. ესაა ცხვატელი//
ცხაოტი – ქსნის მარცხენა შენაკადის ცხვატურას ხეზე გაშლილი ვრცელი,
მრავალუბნიანი თემი. ცხვატური კერამიკის გავრცელების ფართო არეალი⁸⁰ იმაზე
მეტყველებს, რომ ეს დასახლება ადრეული შუა საუკუნეებიდანვე საგრძნობ როლს
თამაშობდა სეზობის ეკონომიკურ ცხოვრებაში. უურადლებას იქცევა საეკლესიო
მშენებლობის მასშტაბებიც, რაც არანაკლებ საგულისხმობა ცხვატის მნიშვნელობის
წარმოჩენისათვის, როგორც ადგილობრივ, ისე ქართლის ამ ნაწილის მთიანეთის
მასშტაბით.

ურადლებას იქცევა ფრაგმენტის პირველი ნაწილი. შიდა ქართლის ისტო-
რიულ-გეოგრაფიული შესწავლის კვლად უურადლება მიექცა იმ გარემოებას, რომ
ამ რეგიონის ტოპონიმთა ერთ ნაწილს მეგრულ-სვანური პარალელური ფორმები

ქებნება⁸¹ მათ შორის არის ჯერ კიდევ VII საუკუნის სომხურ გეოგრაფიაში *საყქონის* ფორმით დადასტურებული *საცხუმეთი*,⁸² რომელსაც სვანურ ფუძე ცხუმს უკავშირებენ⁸³ არ გამოირიცხება ქართული მწარმოებლით გაფორმებული სვანური ფუძის მქონე ამ სახელის კავშირი *საცხუნეთის* სვეთან, რომელიც ადრეულ შუა საუკუნეებში შიდა ქართლის ერთ-ერთ დაწინაურებულ ადმინისტრაციულ ერთეულს წარმოადგენდა.⁸⁴

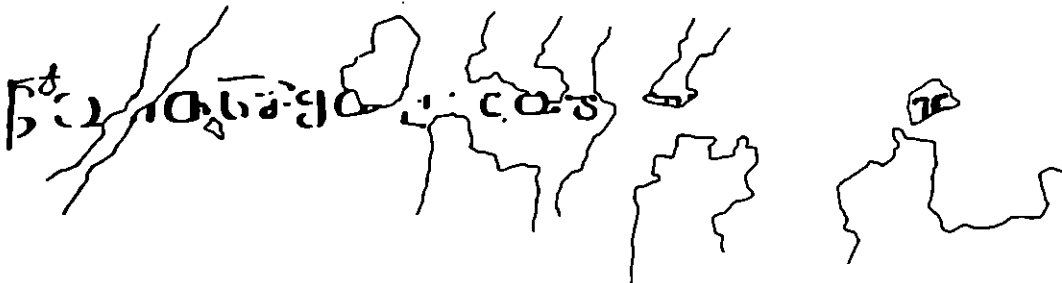
სახელდობრ რა უნდა იგულისხმებოდეს თელოვანის ეკლესიის გრაფიკში წარმოდგენილ ამ უჩვეულო კომპოზიციის, ძნელი სათქმელია ცხადია მხოლოდ ის, რომ თუკი აქ დადასტურებულ ცხუმ ფორმას *საცხუმეთთან* მართლაც აქვს რაიმე კავშირი, მაშინ მოტანილი წარწერა, ქსნის ხეობაში სვანურ-ქართული პარალელური ფორმების დღეისთვის ცნობილ უადრეს ქართულ წერილობით მოწმობად უნდა ჩაითვალოს.

15

X ს.

მლოცველის გრაფიტი

ასომთავროული, 1 სტრიქონი. შესრულებულია შავი ფერის საღებავით ჩრდილოეთი აფხიდის ბუჩის აღმოსავლეთ კედელზე იატაკიდან – 196, კედლის ჩრდილო კუთხიდან – 33. ზომა – 33,6x2,9. ასოების სიმაღლე 1,1-1,6. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისგან დაცილებული არ არის. ქარაგმის ნიშანი – განივი, ოდნავ გაღუნული კიდურწერტილოვანი ხაზი.



წ ა ქ ი ძ ე ს ე ც ა . . . ც ა ძ [-] ხ [-] [- - - - -] ნ [. . .]

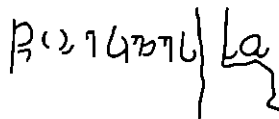
წ(მიდა)ო ღ(მრ)თ(ი)სმშობ(ე)ლო, ცოდ[ვი]ლ[ი] [- - - - -]ინ[. . .]

16

X ს.

მლოცველის გრაფიტი

ასომთავროული, 1 სტრიქონი, ამოკარულია საკურთხეველის ჩრდილოეთი კედლის შუა მონაკვეთზე იატაკიდან – 151; საკურთხეველის დასავლეთი



კიდიდან – 82. ზომა: 6,2x1,5; გრაფემების სიმაღლე – 0,6-1,5; ქარაგმისა და განკეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის.

ჩი 74676[-]C0

წ(მიდა)ო ეკლესიხო

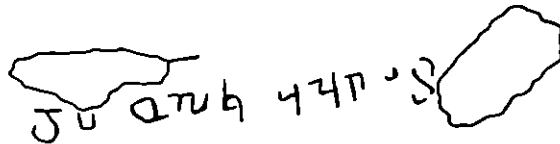
დიდი ხანი არ არის, რაც გამოითქვა მოსაზრება, რომ მიმართვის ეს ფორმულა – წმიდაო ეკლესიხო – დღესთვის ცნობილი მასალის მიხედვით ქართულ ეპიგრაფიკაში გარკვეულ ქრონოლოგიურ მონაკვეთზე, სახელდობრ IX-XI სს. დასტურდება.⁸⁵ აღნიშნულის მიუხედავად, მტკიცება იმისა, რომ პალეოგრაფიულ ნიშნებთან ერთად, ამა თუ იმ წარწერის დათარიღებისას ესეც ერთ-ერთ საფუძველს უნდა წარმოადგენდეს,⁸⁶ ნაკლებ სარწმუნო ჩანს, რადგან არანაირი საფუძველი არ არსებობს იმისათვის, რომ მოტანილი ფორმულის უფრო ადრე არსებობა ეპიგრაფიკულ ძეგლებში საესებით გამოირიცხოს. სხვა რომ არა იყოს, ბოლოდროინდელი დათარიღება წრომის ტაძრის წარწერისა IX საუკუნით⁸⁷ ერთობ საცქვოა და შემდგომ დასაბუთებას საჭიროებს. სურათი არც IX-XI საუკუნეებთან მიმართებითაა მთლად ნათელი, რადგან იმ დროის ეპიგრაფიკული მასალის, კერძოდ, ნაკაწრი წარწერების ჯერ კიდევ ძალზე მცირე ნაწილია აღნუსხული და გამოქვეყნებული. აღნიშნულის საილუსტრაციოდ თავად თელოვანის მაგალითი იქმარება, სადაც აღნიშნული ფორმულის შემცველი სხვა წარწერაც შემორჩა (იხ. წარწ. №18).

17

X ს.

კრიპტოგრამა

ასომთაწრული, 1 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეელის სამხრეთი კედლის შუა ნაწილში. იატაკიდან – 181,5, საკურთხეელის დასავლეთი კიდიდან – 165,6. ზომა – 12,6x2,3. ასოების სიმაღლე 0,8-1,6. ქარაგმის ნიშნად იხმარება განივი სწორი ხაზი; განკეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებულია წარწერა ამავე კედელზე ამოკაწრულ თვედორე მღვდლისეული კრიპტოგრამის მიბაძვით შესრულებულ ანზინურ კრიპტოგრამას წარმოადგენს. ნაწერია შედარებით გაუწაფავი ხელით. ტექსტში ი გრაფება ამობრუნებულია.



ჟი 0269490[-]6[-]

დღ ოპ კ ვ ელ[ც]ტლ

წ(მიდა)ო ღ(მრ)თ(ი)ს მშო[მ]ელო

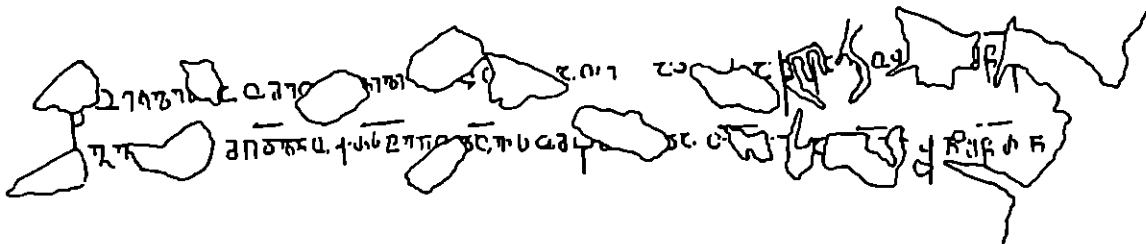
წარწერის შესრულების საგარაუდო პერიოდის თაობაზე რაიმეს დაბეჯეტებით თქმა ძნელია, რადგან ტექსტთან ერთად დამწერი ცდილა შეძლებისდაგვარად გაემიჯნებინა თეოდორე მღვდლისეული კრიპტოგრამის ასოთა მოხაზულობაც. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში ანგარიში უნდა გაეწიოს იმას, რომ თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველში ნაქარა და საღებავით შესრულებული წარწერები XI საუკუნეზე გვიანდელი არ არის. საესებით შესაძლებელია, რომ მოტანილი გრაფიტიც მათ რიგს ეკუთვნის.

18

X ს.

მლოცველის გრაფიტი

ასომთავრული, 2 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხევლის სამხრეთ კედელზე; იატაკიდან – 183, საკურთხევლის დასავლეთი კუთხიდან – 33. ზომა – 52,8X6,4. ასოების სიმაღლე: 0,8-1,6-2,2. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს. სიტყვები ერთ-მანეთისგან დაცილებული არ არის. ქარაგმის ნიშანი – განივი, კიდურწერტილოვანი, ოდნავ გაღუნული ხაზი.



ჩო უხუხუქცი გიცი-ქიუხუხი-ცოცი-ციცი-ციცი-სტქ[ყცხ]ციცი-ცქცი-...-...
 უქ-...- გიქუხუცი ქიქუხუცი ხუხუცი გუქ- ბცი-...- გიცი-...- ცი-...- ყი ყიქი

წ(მიდა)ო ეკლეს[ია]ო, მე ც[ოდ]ვილი [- -]ცი[- -]ათი[- -]ამ[- -] საწყ[ყალ]ობ[ელი] მწერალი | . . . | გე[ც]დ[რ]ე[ბ]ი მღ[უ]დ[ე]ლნო ქრ[ი]სტე[ს]ნო ლ[ო]ც[ვ]ი[ს]აო მც[- -] და თ[- -]ე [- -]ხ[- -] ყ[ო]ე[ლ]მ[ა]ნ შ[ე]იწ[ი]რ[ე]ნ.

19

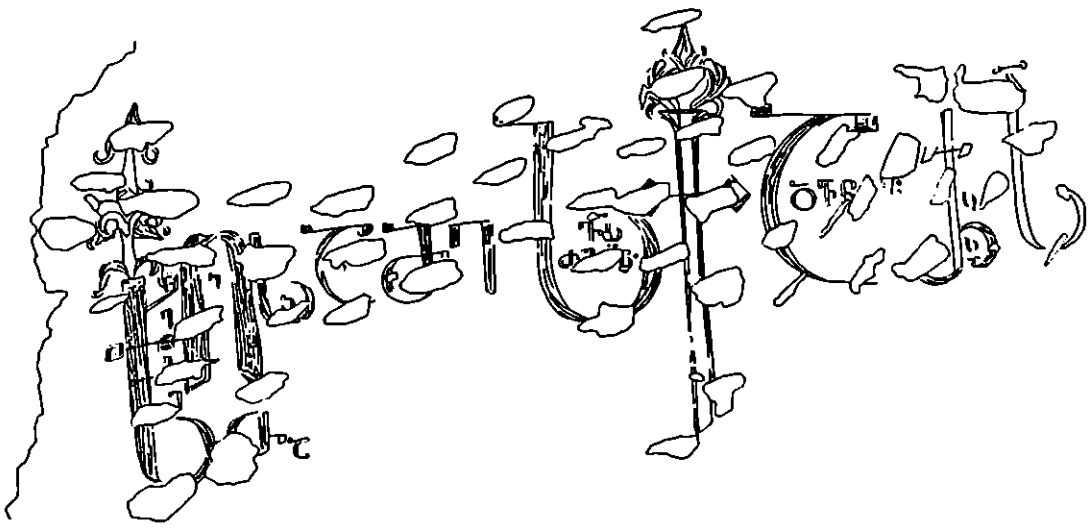
980 წ.

ზაქარია ზეიასძის წარწერა

ასომთავრული, 1 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხევლის სამხრეთ კედელზე, სარკმლის გვერდით. იატაკიდან – 181 წარწერა ძალზე წვრილი, კალმისებური იარაღით ბათქაშზე იმდენად ფაქიზად არის ამოკაწრული, რომ დღეისათვის იგი მხოლოდ ხელოვნური განათებისა და ხანგრძლივი დაკვირვების შედეგად იკითხება.⁸⁸

გრაფიკის ერთსტრიქონიან ტექსტში ასოები კომპოზიციურად უჩვეულოდ არის განაწილებული – აქ ერთმანეთს ენაცვლება სხვადასხვა ზომის სტილიზებული, მცენარეული ორნამენტით, რომლებითა და ვერტიკალური შტრიხებით გაფორმებული საზედაო და მცირე ზომის ასოები (გრაფემების სიმაღლე 1,6-დან 37,2 სმ-მდე აღწევს), რომელთაგან უფრო დიდ, საზედაო გრაფემებში მომცრო ასოებით წარწერის ძირითადი ტექსტია ჩაწერილი. წარწერისათვის ასევე დამახასიათებელია ლიგატურა (†-ს-ქ; †-ქ), ერთი და იგივე გრაფემის გამოყენება რამდენიმე სიტყვისათვის (ასეთებია შედარებით მცირე ზომის Թ და Ը ასოები (1,7; 3,5 სმ) სიტყვებისათვის ს(Ը)ԷՄԽԾԸ და Ո(ԶԻ)ԹԸ(Ը)ԾԹԸ, რომლებიც სტრიქონის დასაწყისში ამ სიტყვებს ქვემოთ არის ამოკარული, ხ – დამწერის სახელისა და გვარის გადმოსაცემად; Ի – სიტყვებისათვის Խ(Ը)†ԸԻ(Ը) და †(Ը)Ի(ԸԻ) Կ(ԸԻ)Ը.

წარწერა იწყება დიდი ზომის სამი ასოსაგან (†, ს, Է) შემდგარი ლიგატურით, რომელსაც ასევე დიდი ზომის გრაფემა (Ո) და შედარებით მომცრო ასოები (ს, Ը, Զ, Ղ) მოსდევს. სტრიქონს ქვემოთ, Ո გრაფემის ქვეშ ამოკარულია ԹԸ ასოები. ტექსტის ამ მონაკვეთს შემდეგნაირად ვკითხულობთ: †. სԷՄԽԾԸ ՈԸԸԹԸ ԶՂ – ქ. ს(ა)ხელითა ღ(მრთ)ის(ა)მთა მე. ტექსტი შემდგომ კვლავ დიდი ზომის გრაფემებით გრძელდება (Խ†ԸԻ), რომლებიც დამწერს საკუთარი ვინაობის გადმოსაცემად გამოუყენებია. ხ გრაფემა, მის მუცელში ჩაწერილ მომცრო ასოებთან ერთად (Խ†ԸԻ[Զ]Ի) დამწერის მამის სახელს ან გვარს გამოგვეცემს ԽԽ(Ը)სԻ[Զ](Ը)Ի – ზე(ია)სძე(მ)(ა)ნ, გამორჩეულად დიდი ზომის საზედაო ასოები Խ†ԸԻ კი დამწერის სახელს უნდა აღნიშნავდეს. ცხადია აქ უნდა იკითხებოდეს სახელი ზ(ა)ქარ(ია) – Խ(Ը)†ԸԻ(Ը). საკუთარი სახელის ამგვარი დაქარაგმება შემდეგით უნდა იყოს გამოწვეული: Խ† საზედაო ასოების შემდეგ Ը გრაფემა დამწერს სჭირდება მასში სიტყვის ԾԽ[Զ] – ღ(ა)ვწ(ე) [რ]ე შესაწილებლად; ამავე დროს, ტექსტის კომპოზიციური განაწილებისას გათვალისწინებულია ქორონიკონის გადმოცემაც. †ა ასოებისაგან შემდგარ ლიგატურაში Ի გრაფემა გამოყენებულია, როგორც საკუთარი სახელისთვის Խ†ԸԻ



– ზ(ა)ქარ(ია), ისე სიტყვისათვის ქახსტ – ქ(ო)რ(ონი)კ(ონ)სა; რაც შეეხება ქორნიკონის აღმნიშვნელი ს გრაფემას, იგი დიდი ზომისაა (16,6 სმ), ამასთან ტექსტის ძირითადი სტრიქონისაგან რამდენადმე ზემოთ არის ამოკაწრული და თავზე ქარაგმის ნიშანი უზის.

თელოვანის გრაფიკში ქარაგმის ნიშნად იხმარება განივი სწორი ხაზი, რომელიც ორმხრივ ბურთულეებითაა გაფორმებული; განკვეთილობის ნიშნად დასმულია ორწერტილი, რომელიც ასევე ბურთულეებით არის გადმოცემული.

ქარაგმისაგან განსხვავებით, გრაფემების შესამკობად აქ მცენარეული ორნამენტი და რომები გამოიყენება გაფორმების ამგვარი მონაცვლეობა, როგორც ჩანს, დამწერისეული მსატერული სერხია, გამოზნული ტექსტის შემკობის დეკორაციული მრავალფეროვნებისათვის.

წარწერა ასე იკითხება:

ქ. სეზიტი ილსატი ქი ხი-სქ[ქ] წ: ხტი ქ თიქ[ქ]: ქახსტ ს

ქ. ს(ა)ხელითა ღ(მრთ)ის(ა)ათა მე, ზე(ია)სქე[მ](ა)ნ ზ(ა)ქარ(ია) ღ(ა)ვწ(ე)რ[ე], ქ(ო)რ(ონი)კ(ონ)ს ს (=980)

ზაქარია ზეისძის წარწერაში ყურადღებას პირველყოვლისა მისი უჩვეულო განაწილება იქცევს. ჩვენთვის ცნობილ ძეგლთაგან კომპოზიციურად მსგავსად არის განაწილებული ტექსტი ლიხნეს ეკლესიის 1066 წლის ცნობილ წარწერაში კომეტის გამოჩენის შესახებ.²⁸ მსატერული გაფორმების მიზნით წითელი საღებავით შესრულებულ ასომთავრულ წარწერაში ყოველი სიუვეტის პირველ მოზრდილ გრაფემაში ამ სიტყვის მომდევნო მცირე ზომის ასოებია ჩასმული. ყოველივე ეს მხასველზე იგივე შთაბეჭდილებას ახდენს, რასაც მონუმენტური დამწერლობის თეოსაჩინო ძეგლი. ლიხნესგან განსხვავებით, თელოვანის გრაფიკში სხვადასხვა ზომის საზედაო ასოებისა და ტექსტის კომპოზიციური განაწილება გამოყენებულია არა მარტო წარწერის მსატერული გაფორმებისათვის, არამედ მას ენიჭება აზრობრივი დატვირთვაც შინაარსის გადმოსაცემად.

თელოვანის გრაფიკის განსაკუთრებული სიახლოვე ქართული ხელნაწერი წიგნის საზედაო ასოებთან მას რამდენადმე გამოცალკეებულად აყენებს დღეისათვის ცნობილ სხვა ქართულ ეპიგრაფიკულ ძეგლთა შორის.²⁹ საგანგებო მნიშვნელობა ენიჭება იმ გარემოებასაც, რომ წარწერა თარიღიანია, ამიტომ მისი განხილვა ქართული ხელოვნებითი დამწერლობის განვითარების საერთო ფონზე საგულისხმო უნდა იყოს.

შუა საუკუნეების ქართული ხელნაწერი წიგნის მსატერული გაფორმების პრინციპთა საგანგებო კვლევის საფუძველზე დღეისათვის უკვე შესაძლებელი ხდება ხელნაწერი ტექსტის შემკულობის განვითარების გზების ძირითად უტაბათა გამოყოფა.³⁰ დადგენილია, რომ უძველეს, VII–IX სს. ნიმუშებში ასოთა შემკულობა შედარებით მწირია, ხელნაწერის ფურცლები დეკორაციული მორთულობის გარეშე დატოვებული და ისტატთა ძირითადი ყურადღება ტექსტის საერთო კომპოზიციურ განაწილებას ექცევა. ქართული ხელნაწერი წიგნის მსატერული განვითარების ამ ეტაპზე შემკული საზედაო ასოები არ გვხვდება – ისინი ძირითადი ტექსტისაგან ფაქტობრივად მხოლოდ თავისი ზომებით გამოიყოფა. საზედაო ასოების აქცენტირებისათვის ზოგ შემთხვევაში გამოიყენება სხვადასხვა ფერის მელანი, თუმცა

ასოები კვლავ სამკაულის გარეშე დატოვებული.

X საუკუნის შუახანებიდან მოყოლებული, თანდათანობით ჩნდება საზედაო ასოების დეკორაციული შემკობისაკენ მისწრაფება. ძირითადი ტექსტიდან ფერით გამოყოფის გარდა, თუცა ჯერ კიდევ სუსტად, მაგრამ მაინც, შეინიშნება გრაფემების დამატებითი ელემენტებით გამშვენების ტენდენცია. ეს ძვრები შედარებით თვალსაჩინო X საუკუნის ბოლო მეოთხედიდან ხდება — იმხანად საზედაო ასო უკვე იღებს გარკვეულ მხატვრულ ფორმას. ძირითადი ტექსტიდან ზომითა და ფერით გამოყოფის გარდა, მას დამატებითი დეკორაციული ელემენტებიც უნდება. აღნიშნული პერიოდის ნიმუშებში სამკაული ჯერ კიდევ თავშეკავებითაა გამოყენებული და გაფორმება გრაფემაზე მცირე ნიშნაკების დამატებით, თავად ასოს ნაწილობრივი სტილიზაციით ან მისი ფორმის გარკვეული სახეცვლილებებით მიიღწევა.⁹²

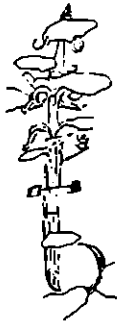
ხელნაწერი წიგნის დეკორაციული ელემენტებით გამშვენებისა და ასოთა შემკობისაკენ სწრაფვა განსაკუთრებით საგრძნობია X საუკუნის მიწურულს, მით უფრო კი XI საუკუნის დასაწყისის ნიმუშებში. ამ პერიოდისათვის უკვე ფართოდ გამოიყენება დეკორაციული გაფორმება — იგი ძირითადად ყვავილოვანი მოტივებისაგან არის შედგენილი. ერთი ან რამდენიმე ფერით შექმნილი კიდურყვავილოვანი საზედაო ასო ტექსტის საერთო კომპოზიციას იმ ნატიფ დეკორაციულობას ანიჭებს, რომელიც ჯერ კიდევ სუსტად ვლინდება X საუკუნის მეორე ნახევრის ხელნაწერებში.⁹³

ამჟამად X საუკუნის ზუსტად დათარიღებული სულ რამდენიმე ქართული ხელნაწერია ცნობილი. ეს, ცხადია, გარკვეულწილად ართულებს ხელოვნებითი დამწერლობის განვითარების სურათის შეძლებისდაგვარად სრული სახით წარმოდგენას. თელოვანის 980 წლის წარწერა, ვფიქრობთ, ამ მხრივ საგულისხმო მასალას გვაწვდის.

თელოვანის გრაფიტი ქართული ხელოვნებითი დამწერლობის თვალსაჩინო ნიმუშია. წარწერა თავისი შესრულების ხასიათითა და მხატვრული გაფორმების პრინციპებით უდაოდ მეტყველებს იმაზე, რომ იგი პროფესიონალი კალიგრაფის, ხელნაწერის გადამწერ-დეკორატორის მიერ არის შექმნილი. ამგვარი მოვლენა — ოსტატი კალიგრაფის ან მხატვარ-მინიატურისტის მიერ კვლესიაში ნაქაწრი წარწერებისა და ნახატების შესრულების ფაქტი — კარგადაა ცნობილი სამეცნიერო ლიტერატურაში.⁹⁴

თელოვანის გრაფიტში ტექსტის კომპოზიციური განაწილების, აგრეთვე საზედაო და მცირე ზომის გრაფემების მონაცვლეობის საშუალებით დამწერი შეფარვით გადმოსცემს თავის სახელს. მსგავსი რამ — კალიგრაფ-დეკორატორის ან მხატვარ-მინიატურისტის მიერ თავისი ვინაობის შეფარვით გადმოცემა, კრიტოგრამულად ან ორნამენტულ მოტივში ჩართვით — ხშირია ქართული ხელნაწერების ანდერძ-მინაწერებში.

წარწერაში ტექსტის კომპოზიციური განაწილება და გრაფემების შექმნის ხასიათი მისი შემსრულებლის ჭარბ დეკორაციულ ალღოსა და პროფესიონალ-



იზმზე მეტყველებს ინიციალთა საერთო მოხაზულობა ვერტიკალური შტრიხებითა და გეგორმებულთა.⁵⁵ ასევე შტრიხებითა და რომბებით ფორმდება წარწერის ასოთა უმეტესობა. განსხვავებული ყვავილოვანი ორნამენტით არის შექმნილი ერთ შემთხვევაში ქ. ს. ჯ ასოებით შექმნილი ლიგატურა, მეორეჯერ საერთოვე ქ გრაფემის თავი ქარავმისა და განკვეთილობის ნიშნების გასაფორმებლად კი, როგორც აღინიშნა, ბურთულეობა გამოყენებული.

თელიანის 980 წლის გრაფიტის შედარებისას თანადროული ხელნაწერი და ჰელენური ხელოვნებითი დამწერლობის ნიმუშებთან ცხადი ხდება, რომ გაწაფული კალიგრაფის მიერ შესრულებულ ამ წარწერაში რამდენადმე უფრო თვალსაჩინოა ასოს მხატვრული გაფორმებისა და გართულებისაგან მისწრაფების ტენდენცია. ამაზე მეტყველებს წარწერაში გამოყენებული ლიგატურა, რომელსაც X საუკუნის ბოლო ოცწლეულის ვერ კიდევ შემთხვევით გამოყენებული მონოგრამისაგან განსხვავებით, ორი ან სამი ასოს შეერთებითაა მიღებული და სრულიად ჩამოყალიბებული სახე აქვს.⁵⁶ მეტოც – ყვავილოვანი სამკაულით სახედაო ასოს ამგვარი, ჭარბად შეკობა, ისევე როგორც რამდენიმე ასოიანი, რთული ლიგატურების გამოყენება, წარწერას რამდენადმე უფრო ასლოს აყენებს XI საუკუნის ნიმუშებთან, როცა, სამეცნიერო ლიტერატურაში მიღებული მოსაზრების თანახმად, ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემა და ცალკეულ ელემენტთა მხატვრული ფორმები ჩამოყალიბებულ სახეს იღებს. ეს, თავის მხრივ, ვფიქრობთ, გარკვეულ საფუძველს იძლევა იმისათვის, რომ რამდენადმე უფრო თვალსაჩინო გახდეს X საუკუნის ბოლო მეოთხედის ხელოვნებითი დამწერლობის განვითარების საერთო სურათი.

თელიანის წარწერებთან დაკავშირებით შეუძლებელია არ ვაგვახსენდეს X საუკუნის მიწურულისა და XI საუკუნის დასაწყისის ქართულ მატრიანებსა და ეპიგრაფიკაში ცნობილი ზეიან ანუ ზვიად ერისთავი. ის რომ კუმურდოს ცკლესიის 964 წლის სამშენებლო წარწერაში მოხსენიებული ზეიან (როგორც ჩანს, ლეონ მეფის მოხელე) და 1023 წელს ბიზანტიელთა წინააღმდეგ მებრძოლი ქართველთა მეწინავე ლაშქრის სარდალი ზვიად ერისთავი სხვადასხვა პიროვნებები უნდა იყოს, ამის თაობაზე ვერ კიდევ ამ რამდენიმე ათეული წლის წინ მოუთითა ვ. ცისკარიშვილმა.⁵⁷ ამასთანავე, იგი ითვალისწინებს ე. თაყაიშვილის მოსაზრებას, რომლის თანახმადაც კუმურდოს ტაძრის ერთ-ერთი სალაქე წარწერაში მოხსენიებული ვაჩე ერისთავი ზვიად ერისთავის მემკვიდრედ არის მიჩნეული და გამოთქვამს ვარაუდს, რომ ბაგრატ II-ის და გიორგი I-ის დროს მოღვაწე ზვიად-გამგებელი თრიალეთისა და სამცხისა, გვარად მარუშინი (ასე იხსენიება იგი გომარეთის წარწერაში) – ვაჩე ერისთავის შვილი და ჯავახეთის ერისთავის ზვიადის შვილიშვილი უნდა იყოს.⁵⁸ რამდენად მართებულია და არგუმენტირებული ამგვარი დაშვება, ძნელი სათქმელია. უცვლელი ამ შემთხვევაში მხოლოდ ის არის, რომ კუმურდოს ტაძრის აგებასთან დაკავშირებული ზვიად ერისთავი X საუკუნის მეორე ნახევრის მოღვაწე ჩანს. ამის გათვალისწინებით გამოროცხელი არ არის, რომ თელიანში მისი ერთ-ერთი მემკვიდრის მიერ შესრულებულ წარწერასთან გვეკონდეს საქმე.

20

X-XI სს.

მლოცველის გრაფიტი

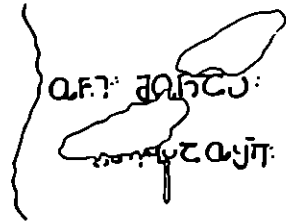
ასომთავრული, 2 სტრიქონი. შესრულებულია შავი ფერის საღებავით საკურთხეველის ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ ნახევარზე, იატაკიდან – 187. ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთი კუთხიდან – 49. ზომა – 8,9x3,4. ასოების სიმაღლე: 0,7-1 განკვეთილობის ნიშნად იხმარება ორწერტილი ან სამწერტილი; სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებულია; ქარაგმის ნიშანი – მოკლე განივი ხაზი.

[...]იანი: კიანი

[...]-]კიანი

[...]ონი მონაჰ | [...]-]რებსაო* შ(ეიწყალ)ე

* [ხ]რებ(ი)საო ან [სახ]რებ(ი)საო



21

X-XI სს.

მლოცველის გრაფიტი

ნუსხურნარევი ასომთავრული, 3 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეველის ცენტრალურ მონაკვეთზე, სარკმლის ქვედა, ჩრდილოეთ კუთხესთან. იატაკიდან – 152; ზომა – 11,4x4,6. ასოების სიმაღლე: 0,3-1,1-2,6. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის. ქარაგმის ნიშანი – განივი, სწორი, მოკლე ხაზი.

ქი ი ი გ ზ ყ ზ ზ ზ ზ [- -]

[- - -]ხ 78[- - -]ღ[- - -]ინ[- - -]ც[...]

[...]- - -] [...]

წ(მიდა)ოლ(მრ)თ(ის)მ(მო)ზ(ელო), შ(ე)მ(ი)წყალე||[---]ეიდ[---]ზ[- - -]ლ(მერთმა)ნ [- - -] | . . . | . . . | [- - -] | . . .

22

X-XI სს.

მლოცველის გრაფიტი

ასომთავრული, 2 სტრიქონი. ამოკაწრულია დასავლეთი მკლავის დასავლეთ კედელზე, კარის სამხრეთით, ზემოთ. იატაკიდან – 228. მკლავის სამხრეთი კუთხიდან – 53. ზომა – 16,5x5,2. ასოების სიმაღლე: 1,3-1,9. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის.

რსე კარტეზი
რსე კარტეზი

რსე კარტეზი
რსე კარტეზი [...]

ესე მე დავწერე | ვაზმან [...]

ამ წარწერის ქვემოთ, 20-იოდე სმ-ის დაშორებით, წითელი საღებავით მოსა-
ზულია ორი ნახევარწრე მათი კიდებიდან ქვემოთ ბათქაშზე ამოკაწრავთ თითო
შვეული, ტეხილი საზი, რომელთა კბილანებაც ორსავე მხრიდან წერტილებით არის
გაფორმებული. ეს მოტივი წარწერის შემსრულებელს ეკუთვნის თუ არა, ძნელი
სათქმელია (გასათვალისწინებელია, რომ მოტანილი გრაფიკისა და ამ მოტივის
გარდა ეკლესიის დასავლეთი მკლავის დასავლეთ კედელზე სხვა არაფერია შეს-
რულებული). ყოველ შემთხვევაში, იგი მლოცველის მიერ არის დატანილი და ჩანს,
გარკვეული სიმბოლური მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა მინიჭებული.

23

XI ს.

დიდოელის გრაფიტი

ნუსხურნარევი ასომთავრული, 2 სტრიქონი. ამოკაწრულია საკურთხეველის სამხრეთ
კედელზე იატაკიდან – 154. საკურთხეველის დასავლეთი კუთხიდან – 134. ზომა
– 6x2,1 ასოების სიმაღლე: 0,4-1,1-1,7. ქარაგმისა და განკვეთილობის ნიშნები არ
აქლავს სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის. წარწერაში ნუსხურით
შესრულებულია მხოლოდ ასო ა.

კუაუს
ყნიხსნი

ბზაზს
ყნიხსნი

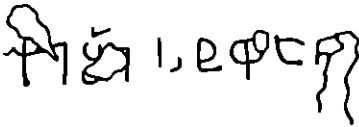
დ(ი)ლო(ე)ლს | შეუნდვენ დ(მერთმა)ნ, ა(მე)ნ

24

XI ს.

სტეფანეს წარწერა

ასომთავრული, 1 სტრიქონი. ამოკაწრულია ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის აღმოსავლეთ კედელზე იატაკიდან – 105. კედლის ჩრდილოეთი კუთხიდან – 40,2. ზომა – 7,7x1,4. ასოების სიმაღლე: 0,8-1,3. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისაგან დაცილებული არ არის; ქარავმის ნიშანი – დიაგონალურად დახრილი, მარჯვენა კიდედაკუთხული მოკლე ხაზი.



ქ^რისტე შეიწყალე სტეფანე

ქ(რისტე)ე, შე(იწყალე) სტ(ე)ფან[ე]

ჯვარპატიოსანის ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზევე, კერძოდ მისი ჩრდილოეთი მონაკვეთის ზედა ნაწილში გაირჩევა უმნიშვნელო ნაშთები ორი წარწერისა, რომელთა ტექსტი, ძლიერი დაზიანების გამო ახლა ფაქტობრივად აღარ იკითხება.

25

XI ს.

მლოცველის წარწერა

ასომთავრული, 1 სტრიქონი, ამოკაწრულია საკურთხევის ჩრდილოეთი კედლის დასავლეთ კიდეში. იატაკიდან – 191, აფსიდის დასავლეთი კუთხიდან – 6. ზომა – 3,5x3,6. წარწერიდან შედარებით სრულად შემორჩა მხოლოდ კალიგრაფიული ხელით მოხაზული ორი გრაფები აქ – აქ (სიმაღლე შესაბამისად 0,7 და 0,8), რომელთა აქეთ-იქით დარჩენილია თითო ასოს ფრაგმენტი, სახელდობრ გრძელი ვერტიკალური ბუნები.



26

XI ს.

მლოცველის გრაფიტი

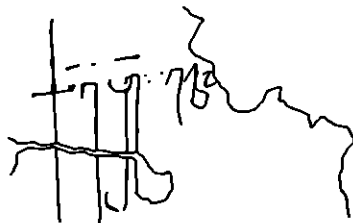
ნუსხურნარევი ასომთავრული, 1 სტრიქონი. ამოკაწრულია ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის აღმოსავლეთ კედელზე იატაკიდან – 205, კედლის ჩრდილო კუთხიდან – 18.

ზომა – 7,4x7,9. ასოების სიმაღლე: 2,3-5,5. განკვეთილობის ნიშანი – სამწერტილო. ქარაგმის ნიშანი – განივი, სწორი კიდურწერტილოვანი საზი.

ქ 7 ყ 7 : 7 C [...]

ქ(რისტ)ე შ(ეიწყალ)ე ვა[. . .]

შესაძლოა: ვა[ზი]



27

XI ს.

მლოცველის წარწერა

ასომთავრული, 2 სტრიქონი. ამოკაწრულია ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის აღმოსავლეთ კედელზე. იატაკიდან – 213. აღმოსავლეთი კედლის სამხრეთი კუთხიდან – 26. ზომა – 16,8x9,5. გრაფემების სიმაღლე: 1,4-2,1-3,3. განკვეთილობის ნიშნები არ ახლავს, სიტყვები ერთმანეთისგან დაცილებული არ არის. ქარაგმის ნიშანი – განივი კლანკილი საზი.



[...] ყ 7 ყ 7 [...]

[...] ყ 7 [-] C 6 1 7 3 7 1

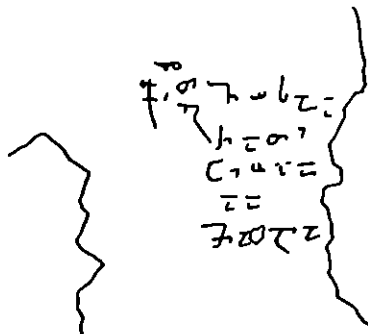
[. . .] შ(ეიწყალ)ე წი[. . .] | [. . .] შ(ეიწყალ)ე [-] -)ოჭი ვ(ა)ზ(ი)რი

28

XI ს.

მლოცველის გრაფიტი

ნუსხური, 5 სტრიქონი. ამოკაწრულია ჩრდილოეთი აფსიდის ბემის აღმოსავლეთ კედელზე, მის ჩრდილოეთ კუთხეში. იატაკიდან – 218, კედლის ჩრდილოეთი კუთხიდან – 16. წარწერის დღეისთვის შემორჩენილი ნაწილის ზომაა 5,8x6,2. ასოების სიმაღლე: 0,3-0,7-1,2. განკვეთილობის ნიშ-



ნები არ ახლავს. წარწერა არ იკითხება, ამიტომ აქ მოტანილია მხოლოდ მისი მონასხი.

29

XV-XVI სს.

შალვას გრაფიტი

მხედრული, 2 სტრიქონი. ამოკაწრულია სადიაკვნეს ჩრდილოეთი კედლის აღმოსავლეთ, საკურთხველთან მიმდებარე, კუთხეში. იატაკიდან - 172. კედლის აღმოსავლეთ კუთხიდან - 5. ზომა - 1,4x6,3. ასოების სიმაღლე: 1,1-1,6-2,5. განკეთილობის ნიშანი - სამწერტილი; ქარაგმის ნიშანი - განივი, ოდნავ გაღუნული ხაზი მარჯვით მარცხენა მხარეს.

ქ: შალვას: შეუნ
დნეს: ლნ ა მ ნ

ქ. შალვას შეუნდნეს ლ(მერთმა)ნ, ამ(ი)ნ

წარწერაში მოხსენებული შალვას იდენტიფიკაციისას გასათვალისწინებელია, რომ ქსნის ხეობასთან ამ სახელის მქონე რამდენიმე ისტორიული პირია დაკავშირებული. ესენია:

ა. ცხრაძმის ერისთავი შალვა ქვენიფნეველი, XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნის მოღვაწე, ვასტანგ VIII-ის თანამდგომი, იმეამინდელი შინაპოლიტიკური ბრძოლის აქტიური მონაწილე.⁹⁹ აქვე ისიც არის გასათვალისწინებელი, რომ თელოვანში მის მიერ წარწერის შესრულება ნაკლებ სავარაუდო ჩანს. მართლაც, ძნელი წარმოსადგენია მონღოლთა მიერ დავით VIII-ის წინააღმდეგ მოწყობილი დამსჯელი ექსპედიციის ერთ-ერთი თავკაცის დაკავშირება დავითის ერთგულ აბაზასძეთა იმხანად კუთვნილ რაიონში¹⁰⁰ მდებარე ეკლესიასთან. ესეც რომ არ იყოს, წარწერაში მოხსენებული შალვას გაიგივებას ცხრაძმის ერისთავთან ფაქტობრივად გამორიცხავს გრაფიტის პალეოგრაფიაც, რომელიც უფრო XV-XVI საუკუნეებისთვის არის დამახასიათებელი.

ბ. შალვა, ქვენიფნეველი ერისთავი, ლარგვისის მონასტრის განმამსღებელი;

წყაროებში ჩანს XV საუკუნის მესამე მეოთხედისათვის 1470 წელს ლარგისის მონასტრის შეწირულების სიგელში ქვენიფნეველთა სახლის ტრადიციული სამკვიდროს და განსასვენებლის განახლებასთან ერთად საუბარია ქსნის სეობის ქვემო წელის იმ სოფლების აღდგენაზეც, რომლებიც ვერ კიდევ არაბობის დროიდან ყოფილა მოშლილი: „აღვაშენე სოფელი იფრეთი, რომელ მურვანის ეამსა უკანით კაცი არა სახლებულიყო: აგრევე ქსანზედა სოფელი ჰერედაა, ოკერი აღვაშენე და ზუარი: ქურთაა და სხუაჲ; ვინცა ლარგვსა მონასტრისათჳს შეწირული იყო ჩუენთა პაქათა და ჩამომავალთაგან, ვგრეთვე უცვალელებლად იყოს და ამას გარეთ ესე ჩემგან მონალუაწებნი და უკაცურნი სოფელნი, სამნი აგარაქნი აღმიშენებინა მეფეთა, ერისთავთსა, ქართლისა ერისთავთა და ყოველთა პატრონთა და სულისუფალთაგან შეუვალი და თავისუფალი და მოუსარჩლელ-მოუღვეარი.“¹¹ შალვას საქტიტორო მოღვაწეობა, როგორც საბუთიდან ჩანს, მისი სახელო კეთხის საგრძნობ ნაწილს მოიცავდა, მათ შორის – ქსნის სეობის მთისწინა ზოლსაც. ამასთანავე, თელოვანის ისტორიასთან დაკავშირებით ზემოთ უკვე აღინიშნა 1465 წელს შალვას მიერ ალგის სამებისადმი გაღებული იმ შეწირულების შესახებ, რომელიც ჯეოგრაფიისანის მიწების მოსაზღვრე ოძისსაც მოიცავდა.¹²

გ. შალვა რატიშვილი, წარმომადგენელი ქსნის ერისთავთა იმ შტოსი, რომელიც გვიანი შუა საუკუნეებისათვის ქსოვისსა და მის შემოგარენში მკვიდრდება. მისი სახლი ცნობილია XVI საუკუნის ერთი საბუთის (სა, ფ. 1449, საბ. 419) მიხედვით, რომელიც სეფედავლე რატიშვილის (შალვას მამის) მიერ საგვარეულო საძვალის – კაბენის მონასტრისადმი მიწების შეწირულებას ეხება. რატიშვილების საძვალე გახდა თელოვანიც. მართალია, ეს შედარებით გვიან – XVII-XVIII საუკუნეებისათვის უნდა მომხდარიყო, მაგრამ რატიშვილების საგვარეულოს ადრეული წარმომადგენლის მიერ ჯეოგრაფიისანში წარწერის შესრულება ხელაღებით მაინც ვერ გამოირიცხება. ამ მოსაზრებას განამტკიცებს წარწერის პალეოგრაფიაც, რომელიც სწორედ XV-XVI საუკუნეებისათვის არის დამახასიათებელი.

წარწერის პალეოგრაფიული მონაცემები ფაქტობრივად გამოირიცხავს მის შესრულებას XIII-XIV საუკუნეებისათვის. შესაბამისად, მოხმობილი გრაფიტიც შესრულება ცხრაძმის ერისთავის მიერ ფაქტობრივად უნდა გამოირიცხოს. რაც შეეხება ორ დანარჩენ ისტორიულ პირს – შალვა ქვენიფნეველსა და შალვა რატიშვილს, რომელიმე მათგანისათვის უპირატესობის მისანიჭებლად ამაჟამად რაიმე საგულისხმო არგუმენტი არ ჩანს. ასე რომ, დამატებითი მასალის მოძიებამდე საკითხი კვლავ გასარკვევ-გადასაწყვეტი რჩება.

ა. წარწერები საფლავის ქვებზე

საფლავის ქვა ეკლესიის ინტერიერში, მის დასავლეთ მკლავში. მომცრო ზომის (106X35) ქვის ზედაპირს კიდეების გაყოლებით ჩაღარული ზოლი შემოუყვება. სამსტრიქონიანი მხედრული ტექსტის ზომაა – 91X23, ასოების სიმაღლე: 2,5-6,5.

გიგაური ნინას ქალი
სალამანის მეუღლე ელ
ისაბედისა

საფლავის ქვა გალაგნის შიგნით, მის სამხრეთ ნაწილში, კარიბჭის მარცხენი, ეზოს სამხრეთ-დასავლეთ კუთხეში. ქვის (181X47) ზედაპირი ორმაგი ჩაღარული ზოლითაა გაფორმებული. სამსტრიქონიანი მხედრული წარწერის ზომაა – 164X32, ასოების სიმაღლე 2,4-13.

ქ. ამა საფლავსა : შინა მღებარე ვარ მახარა
შვილის გიორგის მეუღლე : ბარბარე ვინც წაი
კითხოს მხილველნო : შენდობა უბძანეთ ჩყნბ (=1852)

საფლავის ქვა გალაგნის შიგნით, მის სამხრეთ ნაწილში, კარიბჭის მარჯვნივ. მოზრდილი (191X65) ქვის ზედაპირს კიდებზე აქაც ორმაგი ჩაღარული ზოლი შემოუყვება. ოთხსტრიქონიანი მხედრული წარწერა ნაწილობრივ გამოქარულია, თუმცა კი მაინც იკითხება. ზომა – 144X32, ასოების სიმაღლე: 2,2-6,5.

საფლავსა ამას შინა მღებარე ვარ
იობა ელიოზის შვილი მხილველნო
შენდობა ბძანეთ დავტევე მეუღლე
ჩემი მარინე უბედურებასა შინა ჩყდღ (=1868)

საფლავის ქვა გალაგანს გარეთ, მის სამხრეთ-დასავლეთ კუთხესთან (კარიბჭის სიახლოვეს). ქვაზე (159X63) ამოღარული ოთხსტრიქონიანი წარწერის ზომაა – 133X66, ასოების სიმაღლე: 1,8-7,5.

მომხსენე შენ უფ(ა)ლო ლოდსა ამას ქვეშე
მღებარე მორბედაძე სოლომ(ო)ნის მეუღლე აფსიონის
ღვდლისა ქალი მარია მწამკითხველნო შანდობა
მიბძანეთ წელსა ჩყდბ (=1862)

საფლავის ქვა გალაგანს გარეთ, მისი აღმოსავლეთი კედლის სამხრეთ კუთხესთან ახლოს. მომცრო (128X51) საფლავის ქვაზე გაუწაფავი ხელით ამოღარულია

ოთხსტრიქონიანი მხედრული წარწერა. ზომა – 112X43, ასოების სიმაღლე: 3-9,5. ორმაგი ზოლი ამ ქვის ზედაპირსაც შემოუყვება.

ქ. ამა საფლაგსა შინა მღებარე
წოდვილი (sic) ეფრემა მეულლე ნენეს
დაუდვია ქვა ყოველთა შანდობა(sic)
მიბძან(ე)თ წელსა ჩყნბ (=1852)

საფლაგის ქვა ეკლესიის გალავნის გარეთ, დასავლეთ კედელთან, რამდენადმე სამხრეთით. ოთხი მეტრის დამორებით. ხუთსტრიქონიანი მხედრული წარწერა ძირ-ითადი ნაწილი კარვად იკითხება. ზომა – 144X38, ასოების სიმაღლე: 2,4-6,1

საფლაგსა შინა მღებარე ვარ
სვიმონას ქალი ვას [- - -] შეილი
მარიაჲ უსიხარულოთ გარდაცვლი
ლა. მხილველნო შენდობა ბრძანეთ
ჩყლა (=1841)

საფლაგის ქვა ეკლესიის გალავნის გარეთ, დასავლეთით, კედლიდან დაახლოე-ბით თხუთმეტი მეტრის დამორებით. ოთხსტრიქონიანი წარწერა აქაც მხედრული-თაა შესრულებული. ზომა – 153X42, ასოების სიმაღლე: 1,8-7,3.

ამა საფლაგსა მღებარე მახარა შე
ილი ბერუას ძე გიორგი ყოველთა
გვეედრებით შენდობა გვიბძანეთ
წელსა ჩყმე (=1855)

საფლაგის ქვა ზემოთ აღწერილი ქვის გვერდით, მის სამხრეთით, ერთი მეტრის დამორებით. ნაღვეებით ჩამოტანილი მიწის თხელი ფენით დაფარული ქვის ზედა-პირი ღროთა განმავლობაში დაზიანებულია, ამის გამო ერთ ღროს მასზე არსებული ხუთსტრიქონიანი მხედრული წარწერიდან ახლა მხოლოდ ნაწილია იკითხება. ზომა – 159X57, ასოების სიმაღლე: 1,6-7,1

ამა საფლაგსა შინა მღებარე მახარა შეი
ლის ბერუას ასული დარეჯანი ო
ორმოცი [წლი]სა [- - - - - - - - - -]
სიყმით ვნა[- - - - - - - - - -]ლი გვეედრები
თ შენდობა მიბძანეთ[. .]

დასკვნა

VIII-IX საუკუნეების განმავლობაში ქართული კედლის მხატვრობის განვითარების სურათი ძალზე მრავლისმომცველი და მასშტაბურია იმისათვის, რათა იგი ერთ, თუნდაც საეტაპო რიგის, ძეგლთან მიმართებით ამომწურავი სახით იქნას წარმოჩენილი. ცხადია, მხოლოდ თელოვანის ჯვარპატიოსანის კვლევასა ჩამოყალიბებული დაკვირვებები და დასკვნები ვერაფრით იქმარებდა ჩვენში ე.წ. „გარდამავალი ხანის“ მხატვრულ შემოქმედებაში თავზნული უმთავრესი ტენდენციების სრული სახით საცნაურსაყოფად. მიუხედავად ამისა, წინარე კვლევათა შედეგების გათვალისწინებით, ისევე როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში თავმოყრილ მასალებთან მათი მისადაგებისას, შეიძლება გამოითქვას ცალკეული დასკვნები დასახელებული ეპოქისათვის მონუმენტური ფერწერის განვითარების ძირითად მხარეებზე, მათთვის ნიშანდობლივ კანონზომიერებებსა და თავისებურებებზე.

ქართული მონუმენტური ფერწერის ჩამოყალიბების ეტაპზე მსჯელობისას კვლავ უნდა გაეყვას ხაზი ერთ არსებით გარემოებას: ეს იყო პერიოდი, როდესაც ქვეყანაში მიმდინარე რთული, ხშირად ცვალებადი და სიძნელეებით ნიშანდებული მოვლენების მიუხედავად, აღმოსავლეთის სხვა სამწყსოთა მსგავსად, თანდათანობით ყალიბდებოდა ქრისტიანული სულიერების შესაბამისი სასწვითი ტრადიციები. ამ პროცესს შეუქცევადი, თანამიმდევრული ხასიათი ჰქონდა. რაც მთავარია, ქვეყანა, რომლისთვისაც ჯერ კიდევ შორს იყო პოლიტიკური მთლიანობა, ერთიანი რჩებოდა თავისი მხატვრული აზროვნებით. ეს საესებით ბუნებრივიცაა: ცნობიერი საქართველოსათვის სომ საერთოკულტურული მთლიანობა განსაკუთრებით მკაფიოდ ქრისტიანობის დამკვიდრების შედეგად იქნა დასახული.

თელოვანის ეკლესია, როგორც თავისი ეპოქის ერთ-ერთი საეტაპო ქმნილება, თავის თავში ფაქტობრივად სრულად იკრებს იმ საერთოსა და საყოველთაოს, რაც „გარდამავალი“ ხანის ქართული ხელოვნებისათვის იყო დამახასიათებელი. რაც მთავარია, მრავალასწლოვან ტრადიციას დაფუძნებულ თუ თანადროული რეალიებით ნასაზრდოვებ საზოგადო ტენდენციებს გარკვეულწილად უნდა განეპირობებინათ ის კერძოც, რომელიც ჯვარპატიოსანის საერთო მხატვრულ სახესა თუ ცალკეულ დეტალებში იქნა აღბეჭდილი.

11. თელოვანის ჯვარაპატიოსანი – როგორც თავად ტაძარი, ისე მისი რელიეფური და ფერწერული დეკორი თანადროულად, VIII საუკუნეში შეიქმნა; შიდა ქართლის ცენტრალურ ნაწილში, გაქრისტაიანების დროიდან ქვეყნის ერთ-ერთ უმთავრეს სიწმინდედ ქცეული თხოთის მთის სიახლოვეს აღმართული მომცრო გუმბათიანი ტაძრის დღესასწაული, ისევე როგორც მისი არქიტექტურული სახე და საფასადო რელიეფური სამკაული პატიოსანი და ცხოველსმოყველი ჯვრის თაყვანისცემის იდეითაა ერთიანად განმსჭვალული. ეს იდეა უმთავრესია ტაძრის ინტერიერის დეკორშიც. რომელიც თავდაპირველად გუმბათის რელიეფურ ჯვართან ერთად საკურთხეველში გაშლილ-განფენილ ფერწერულ კომპოზიციას აერთიანებდა.

პატიოსანი და ცხოველსმოყველი ჯვრის თაყვანისცემის ტრადიცია საქართველოში ისევე ძველია, როგორც თავად ქრისტიანობის შემოსვლა-დამკვიდრების ძირები. ამასთან ერთად, ცნობილია, რომ ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში ჯვრისადმი დამოკიდებულების სურათი გარკვეულწილად იცვლებოდა და ეს პროცესი თვალნათლივ უნდა აღბეჭდილიყო მხატვრული შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში. თელოვანის ჯვარაპატიოსანი ამ ცვლილებათა ეპოქაში შეიქმნა; სწორედ აქედანაა მის ფერწერულ შემკულობასა და საფასადო რელიეფურ დეკორში აღბეჭდილ იდეათა შორის გარკვეული სხვაობა შინაარსობრივი მახვილების დასმის თვალსაზრისით (ერთ შემთხვევაში ძლევის მომტანი ჯვრის ტრიუმფის საზგასმა, ხოლო მეორე შემთხვევაში – ჯვრის მაცხოვრებელი არსის გაცხადება). ეს, თავის მხრივ, ნაწილი იყო გარდამავლობის იმ გეზისა, რომელიც ქვეყანაში ჯვრის თაყვანისცემის მყარი ტრადიციის პირობებში ამ მხრივაც მომხდარ გარკვეულ ცვლილებებს (სახელდობრ, ძლევის ჯვრის ფუნქციის უწინდელი სიცხოველის შესუსტება-დაკარგვას) მოასწავებდა.

12. ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობის მთლიანი სქემა, ისევე როგორც მასში ჩართულ სახეთა ერთიანობით გაცხადებული პროგრამა, ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ადრეული პერიოდიდანვე დამკვიდრებული ტრადიციის შესაბამისადაა შექმნილი. უფლის დიდების ორრეგისტრიანი კომპოზიცია, რომელიც თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველში გამოისახა, ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე აფსიდალურ პროგრამათა შორის უპირატესად რჩებოდა სამართლმადიდებლოს ფაქტობრივად ყველა კუთხეში, მათ შორის საქართველოშიც. ასეთ პირობებში, ერთი შეხედვით სრულიად უჩვეულო იყო კომპოზიციაში ღმრთისმშობლის ფიგურის ჩანაცვლება პირიღმრთისას გამოსახულებით, რაც მოხატულობაში ტრადიციულთაგან განსხვავებული, შინაარსობრივი თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი, მახვილების გაჩენის წინაპირობად შეიქნა და ჯვარაპატიოსანის ფერწერული შემკულობის პროგრამაში სახისმეტყველებით თვალსაზრისით სრულიად ახალი ასპექტები წარმოაჩინა. საგულისხმოა, რომ ჯვარაპატიოსანის საკურთხეველში აღბეჭდილი სახე პირიღმრთისასა, დღეისთვის ცნობილი მასალის გათვალისწინებით, უძველესია მთელი ქრისტიანული აღმოსავლეთის კედლის მხატვრობაში. ჯვარაპატიოსანის მოხატულობაში მანდილიონის თემის საგანგებო საზგასმა ქრისტიანულ აღმოსავლეთში იშხანად მიმდინარე პროცესებთან, სახელდობრ ბიზანტიური სამყაროს დიდი ნაწილის მომცველ სატმემბროლოგობასთან და წმინდა გამოსახულებათა შესახებ მიმდინარე პოლემიკასთან დაკავშირებით შეიძლება უფრო აკრძალული იქნა აღბეჭდილი სულიერი შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში.

11.1 ადრეული შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების საერთო სურათში ჯვარპატიოსანის თავდაპირველი მოხატულობის ადგილი უშუალოდაა დაკავშირებული ეკლესიის ფერწერული დეკორის სისტემის თანდათანობითი ჩამოყალიბების პროცესთან. ამ გზაზე, რომელიც VI საუკუნიდან მოყოლებული ვიდრე X საუკუნის ჩათვლით გრძელდებოდა, თელოვანის ეკლესიის ფრესკები ფერწერული დეკორის თანდათანობითი სრულქმნისაკენ მიმართულ გარდამავალ ეტაპს მონიშნავენ, იმ მონაკვეთს, როდესაც მოხატულობა ჯერ კიდევ საკურთხეველით იფარგლება, თუმცა კი იგი განუყოფელი ნაწილია ერთიანი, რელიგიური და ფერწერული სახეების მომცველი სამკაულისა, ტაძრის ინტერიერში რომ იქნა განფენილ-განაწილებული. ამ მხრივ ჯვარპატიოსანის თავდაპირველი მოხატულობა შეიძლება განხილულიყო უშუალო წინამორბედად ახალი ეტაპისა, რომელმაც ფერწერული შემკულობის მთლიანი სისტემის სრულყოფისაკენ მიმართულ თანდათანობით ძვრებს დაუდო სათავე.

11.2 ეპოქის ერთ-ერთი უმთავრესი ნიშანი – გამორჩეული ინტენსივობით ნიშანდებული პროცესი მხატვრული გამომსახველობის სერხთა ძიების გზაზე – ჯვარპატიოსანის თავდაპირველ მოხატულობაში მრავალმხრივ მელანდობა. ეს ეტაპი როგორც მხატვრობის საერთო კომპოზიციურ გადაწყვეტას და მის მისადაგებას საკურთხეველის საერთო აღნაგობასთან, ისე საკუთრივ ფერწერულ სახეთა მხატვრულ გადაწყვეტას. საზოგადოდ, თელოვანის ეკლესიის, როგორც მხატვრული მოვლენისათვის უმთავრესია „გარდამავალი“ ხანისათვის დამახასიათებელი უმთავრესი ნიშანი: ძველისა და ახლის თანაარსებობა, სახელდობრ თანაზიარობა წინარე ეპოქის მხატვრულ მემკვიდრეობასთან და, ამასთანავე, მისი ახლებური განცდა. სწორედ ამის წყალობითაა, რომ თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული შემკულობა გარდამავლობის, ძველისა და ახლის თანაარსებობა-დაპირისპირების იმ ეტაპს მონიშნავს, რომელიც გამომსახველობის გზების ძიებებით განსაკუთრებით დატვირთული აღმოჩნდა. ამასვე უკავშირდება ჯვარპატიოსანის ფრესკებში აღბეჭდილი ერთგვარი გაორებაც, სახელდობრ სივრცულად „დანახული“ და სრულიად ბრტყელი ფორმების თანაარსებობა, გარკვეული სხვაობა სახეთა და შექამოსელის წერისას (ერთი მხრივ – შეურეგელი ფერით მონიშნული ლოკალური ლაქებითა და კონტურული ნახატით შექმნილი ფორმები, ხოლო მეორე მხრივ – სახეთა შესრულების არქაული „ფერწერული“ მანერა), ორნამენტული რეპერტუარის შერჩევასა და მოტივთა გადმოცემისას (ადრეული რეპერტუარიდან მომდინარე სივრცული ლენტისა და სრულიად გრაფიკული ფოთლოვანი ორნამენტის თანაარსებობა). ამკარაა, რომ ყოველივე ეს თავად ეპოქით უნდა ყოფილიყო განპირობებული და იგი გარდამავლობის გარკვეულ ეტაპს მონიშნავდა.

კვლევამ ცხადყო, რომ მხატვრული გამომსახველობის ახალ ფორმათა ძიების პროცესი, მისი ხასიათი, VIII-IX საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ქმნილებებში ფაქტობრივად თანაგვარად იჩინდა თავს (შდრ. თუნდაც „გარდამავალი“ ხანის ქართული სახვითი ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ძეგლები – ამოტ კურაპალატის რელიეფი, მაცხოვრის ფერისცვალების ხატი ზარზმის მონასტრიდან, წყაროსთავის სახარების მინიატურები). ჯვარპატიოსანის თავდაპირველ მოხატულობასთან მიმართებით თანადროულ ძეგლთა განხილვისას ნათელი ხდება ფორმათგანცდის პრინციპთა თანხვედრა და საზოგადოება, სახელდობრ, მხატვრული გამომსახველობისადმი ახლებური, წინარე ეპოქათაგან

არსობრივად განსხვავებული მიდგომის არსებობა: სრული პირობითობა, ერთიანი, ნაკლებად დანაწევრებული ან ზოგჯერ თითქმის დაუნაწევრებელი ფორმებით მეტყველება. მათი სისადავე და სიმწორე, დარღვეული, ზოგჯერ უტრირებამდე მისული. პროპორციები, ხაზისა და სიბრტყის ყოვლისმომცველობა, თავშეკავებული პალიტრა, რომლის ფარგლებშიც ფერადოვანი რიტმი ტონალური მრავალგვარობის შთაბეჭდილებას ქმნის. აქედან გამომდინარე, საესტეტიკო ბუნებრივად ჩანს ფრესკულ სახეებში გამჟღავნებული ექსპრესია და შინაგანი დაძაბულობის განცდა. ყოველივე ამას არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა სასურველი მხატვრული სახის შექმნისას, მისი ზუსტად აღიარების წარმოსაჩენად და, შესაბამისად, მთელი მხატვრობისათვის შეძლებისდაგვარი სისრულით ნიშნობრივ-სიმბოლური დატვირთვის მისანიჭებლად.

ჯვარატიოსანში, ისევე როგორც თანადროულ საეკლესიო ხელოვნებაში, ფორმათა ახალი პრინციპებით ქმნის პროცესი ძველისა და ახლის თანაარსებობის გზით წარმართა არსებითი მნიშვნელობისაა ის გარემოება, რომ ამავე ბუნებისაა თელოვანის ეკლესიის თავდაპირველი მოხატულობაც. ჯვარატიოსანი ამ მხრივაც ერთ მხატვრულ მთლიანს წარმოადგენს. შესაბამისად, მასში გამჟღავნებული ზოგადი ნიშნები და ცალკეული თავისებურებები თავად ეპოქამ განაპირობა: ძველისა და ახლის შინაგანად წინააღმდეგობრივი თანაარსებობა და, შესაბამისად – გარკვეული გაორება, სრულქმნისაგან ჯერ კიდევ შორს მდგომი ფორმები, რომელიც აქ მრავალგზის იჩენს თავს, სწორედ გარდამავლობის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელია. რაც მთავარია, ფორმათქმნის ამ პროცესში საქართველოს ფაქტობრივად ყველა კუთხე ჩანს ჩართული, თუმცა კი მათ შორის ამ მხრივ მეთავედ მაინც ქართლი და შავშეთ-კლარჯეთი ისახება. ჯვარატიოსანის კვლევა კიდევ ერთხელ ცხადყოფს ქვეყნის მთლიანობის გამჟღავნების VIII საუკუნის მიწურულისათვის უკვე ჩენილი, ეთნოკულტურული ერთიანობით აღბეჭდილი, ტენდენციის თანამიმდევრულსა და შეუქცევად სასიათს; ყოველივე ეს კი იმ პროცესის ნაწილი იყო, რომელიც ქვეყნის თანდათანობით გაერთიანების კვალად სულ უფრო ცხადდებოდა იკვთებოდა სულიერი შემოქმედების სხვადასხვა სფეროში, მათ შორის ყველაზე მეტად – სწორედ ხელოვნებაში.

III.1 ჯვარატიოსანის მეორედ მოხატვისას, X საუკუნის მიწურულისათვის, მისი ფერწერული დეკორი კვლავ არასრული დარჩა – ტაძრის კედელ-კამარა მხოლოდ ნაწილობრივ უნდა შეემკოთ ფრესკებით. შესაბამისად, თავდაპირველი მოხატულობის მსგავსად, ეს ფენაც ქართული კედლის მხატვრობის განუთარების იმ ეტაპს უკავშირდება, როდესაც ტაძრის მოხატულობის ერთიანი სისტემა ჯერ კიდევ არ უნდა ყოფილიყო საბოლოოდ დამკვიდრებული. ამასთანავე, ტაძრის ინტერიერის ცალკეულ მონაკვეთებზე გამოსახულებათა განაწილების პრინციპში უკვე იგრძნობა ძვრები წინავე პერიოდთან შედარებით რამდენადმე გართულებული სისტემისადმი. მოხებდავად ამისა, ნათელი უნდა იყოს ისიც, რომ ჯვარატიოსანის ხელმოკრულ მომხატვანი კვლავ ადრეული ტრადიციის ფარგლებში რჩებოდნენ და ფერწერულ დეკორს ცალკეულ, ურთიერთთან ნაკლებად დაკავშირებულ სახეთა ერთიანობად მოიაზრებდნენ.

ახალი სახეების (წმინდა მემორები, საქტიტორო პორტრეტი) დამატებით რამდენადმე შეიცვალა ის შინაარსობრივი მთელი, რომელიც ჯვარატიოსანის დეკორში თავიდანვე იქნა გაცხადებული: ტაძრის X საუკუნისათვის ჩამოყალიბებული იკონოგრაფიულ პროგრამაში, მაცხოვრის ზეამიერი დიდებისა და ძლევის

ვერის მაცხოვრებელი არსის გაცხადებისას, გამოიკვეთა ახალი ასპექტი – წარმონიღილ-საზგასმული იქნა პატრიოსანი და ცხოველსმყოფელი ვერით მონიჭებული მარადიული ჭეშმარიტების კიდვე ერთი მხარე, ამასთანავე გაჩნდა სოფლიური თემაც, უთუოდ დაკავშირებული თელოვანის ჯვარპატრიოსანში განხორციელებულ ცვლილებებთან.

ჯვარპატრიოსანის ხელმოკრედ მოხატვისას წამოჭრილი პრობლემა – შედარებით ადრეული ხანის ნაგებობაში ფერწერულ სახეთა განფენა-განაწილება, ამასთან ერთად, უკვე არსებულ მხატვრობასთან მათი მითანადება – ორიგინალურად იქნა გადაწყვეტილი. მიღწეული შესაბამისობა არსებითი შეიქნა გამოსახულებათა მნიშვნელოვანების საზგასამელად, მათთვის ნიშანდობლივი საერთო მონუმენტურობის წარმოსაჩენად. ჯვარპატრიოსანში ყოველივე ამას დაერთო საყოთრივ გამოსახულებების გადაწყვეტის მხატვრული თავისებურებებიც (პროპორციულად აღნაგი ფიგურების სწორი დაყენება, ფორმების დახვეწილობა და სიმწკრივე, ზეგამიერი სიმშვიდით აღბეჭდილი პოზები, ძლიერი, დრეკადი ხაზის პლასტიკურობა, სახის ნაკეთების, სხეულის ფორმებისა და შესამოსელის ნაოჭთა აღმნიშვნელი ნახატის სიწმინდე და არტისტულობა, ერთიანი, მსუბუქი საზოგადოებრივი რიტმი). განსხვავებული მასშტაბების მიუხედავად, ამ მხრივ თელოსანინა თელოვანის ეკლესიის მეორე ფენის მოხატულობის გარკვეული თანაზიარობა საქართველოს სამხრეთი ისტორიული პროვინციების X საუკუნის მიწურულის – XI საუკუნეების დასაწყისის დიდ ფერწერულ ანსამბლებთან. საგულისხმოა, რომ სწორედ ეს ნაკადი აღმოჩნდა განმსაზღვრელი მომდევნო ათწლეულთა კლასიკური სტილის ჩამოყალიბების პროცესში. რაც შეეხება ჯვარპატრიოსანის მოხატულობის მეორე ფენას, კვლევამ ცხადყო, რომ ეპოქით განპირობებული სიანხლებების მიუხედავად, იგი მაინც გარდამავალი ეპოქის ფარგლებში რჩებოდა.

III.2 ფერწერული დეკორის ნაწილობრივი განახლება-შეცვლისას ჯვარპატრიოსანში ბუნებრივად გაჩნდა სხვადასხვა დროისა და, რაც მთავარია, მკაფიოდ განსხვავებული სტილური ნიშნებით დატვირთულ სახეთა, როგორც შინაარსობრივი და მხატვრული მთელის ნაწილთა, თანაარსებობის პრობლემა. ფრესკების ორი ფენა ტაძარში ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში მხატვრულ ძიებათა პროცესის ორ სხვადასხვა ეტაპს მონიშნავს; შესაბამისად, სხვაობა მხატვრობის ცალკეულ ნაწილთა შორის თავისთავად იქნა განპირობებული. ფერწერული ანსამბლის მთლიანობა, როგორც მხატვრული ამოცანა არც უნდა დასმულიყო თელოვანის ეკლესიის მეორედ მოხატვისას, რადგან იგი „გარდამავალი“ ხანის ქართული ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივ ერთ-ერთ უმთავრეს ტენდენციასთან – მხატვრული გამოძახებულობის გზების ძიებისას ძველისა და ახლის გაერთიანებას თუ მათს ურთიერთმისადაგებასთან – იყო დაკავშირებული.

IV.1 თელოვანისა და მისი შემოგარენის, ისევე როგორც საზოგადოდ ქსნის ქვემო წელის ისტორიის მასალები ცხადყოფს ამ მხარის მნიშვნელობას პოლიტიკური თვალსაზრისით, ისევე როგორც მის ტრადიციულად მაღალგანვითარებულ თუ ეკონომიკურ და კულტურულ დონეს; ყოველივე ამას მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა ანტიკური ხანიდან მოკიდებული მუხრანის ველზე საირიგაციო სისტემებისა და იქ გამავალი ორი მნიშვნელოვანი მაგისტრალის არსებობა. ქართლის მოქცევისთანავე, ყოველივე ამას თან ერთვოდა თბოთის მთისა და მისი შემოგარენის

გამორჩეული მნიშვნელობა ქვეყანაში ქრისტიანობის დამკვიდრება-გავრცელების თვალსაზრისით. სურათი უცვლელი უნდა დარჩენილიყო მოგვიანოდაც, არაბთა მფლობელობის პირობებშიც, მით უფრო კი მაშინ, როდესაც დამპყრობლებისაგან ძლიერი და შეეშო-კლარჯეთში დევნილი ამოტ კუროპალატის მიერ შიდა ქართლის ხელახალი დაუფლება იმის მომასწავებელი გახდა, რომ სწორედ ქსნის ქვემო წელში დამკვიდრება იყო ქართლში ბატონობის საწინდარი. იმ ეპოქისათვის ქსნის ხუბასა და მის მთისწინა ზოლში (სწორედ მუხრან-თელოვანის შემოგარენში) გაშლილი სააღმშენებლო მოღვაწეობა (მათ შორის ჯეგარაპატრიოსანის აგება-მოსატყე) საესპიბით ესადაგებოდა გაერთიანების გზაზე დამდგარი ქვეყნის ცალკეული რეგიონებისათვის ნიშანდობლივ საზოგადო ტენდენციას როგორც მასშტაბებით, ისე ძიების გზის სირთულითა და არაერთმნიშვნელოვანებით. თელოვანის ჯეგარაპატრიოსანის შექმნა გარკვეულ პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ მიზანმიმართებათა ამსახველი უნდა იყოს და მის მოთავედ მცხეთის კვლესია ან სამეფო სახლი შეიძლება ყოფილიყო, ხოლო მშენებლობის განმხარციელებლად – ადგილობრივ ხელისუფალთა წრის წარმომადგენლები ვითარება არ შეცვლილა მომდევნო ეპოქებშიც, სახელდობრ X–XII საუკუნეებში, როდესაც თელოვანი ქსნის ქვემო წელის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან, დაწინაურებულ დასახლებას წარმოადგენდა, რომელიც, საეარაულოდ, სამეფო დომენის შემადგენლობაში შედიოდა, და XIV–XVI საუკუნეებში, როდესაც ჯეგარაპატრიოსანი, დოკუმენტური წყაროების მიხედვით, მცხეთის კვლესიის განკარგულებაში ჩანს. ქართლის საერისთავოდან ქსნის (რესპ. ცხრაზმისხევის) საერისთავოს გამოყოფისა და მისი გაფართოების კვალად, XV საუკუნეში ქსნის ერისთავების თელოვანში დამკვიდრებასთან, ხოლო XVII საუკუნისათვის ქსნის ერისთავთა განაყოფის – ახნაურ რატიშვილების მიერ საგვარეულო საძვალის თელოვანში გადატანასთან ჩანს დაკავშირებული ჯეგარაპატრიოსანის აღდგენა-განახლების კიდევ ერთი, ამჟერად უკანასკნელი ეტაპი, რომლის შემდგომაც თელოვანს – როგორც დასახლებას, ისე ტაძარს – საბოლოოდ უნდა დაეკარგა თავისი უწინდელი მნიშვნელობა და გაუცაცრიელებულიყო.

IV.2 ჯეგარაპატრიოსანის ინტერიერში, ნაღესობის სხვადასხვა ფენაზე შემორჩენილი IX–XI საუკუნეების წარწერების ფიქსაციისა და კვლევის შედეგებისა და წერილობით წყაროთა მონაცემების გათვალისწინებით, შესაძლებელი გახდა ტაძრის ადრეული, შედარებით ნაკლებად ცნობილი პერიოდის ისტორიის ცალკეულ საკითხთა ნათელქმნა. ამასთანავე ეპიგრაფიკულმა მონაცემებმა რამდენადმე დაზუსტეს ფერწერის ქრონოლოგიასთან, მისი იკონოგრაფიული პროგრამის თავისებურებებთან დაკავშირებული მხარეები. IX–X საუკუნეების განმავლობაში თელოვანის ტაძარში შესრულებული წარწერების მინაარსი თავისთავად მეტყველებს იმ მნიშვნელობაზე, რომელიც ჯეგარაპატრიოსანს შექმნის დროისათვისვე უნდა მინიჭებოდა წარწერები თელოვანში ძირითადად სასულიერო პირთ ეკუთვნით და ადგილობრივ მოღვაწეთა მიერ არის შესრულებული. საგულისხმოა, რომ ჯეგარაპატრიოსანის საკურთხევის მიუღს სიგრძეზე IX საუკუნის კალიგრაფიული ნუსხურით ამოკარული ვრცელი წარწერის ფრაგმენტები მინაარსობრივად ლიტურგიკულ-პოზნოგრაფიული რიგისაა, ისინი კვლესიის თავდაპირველი ფერწერული შემუშავების პროგრამაში გაცხადებულ იდეას ეხმიანება და ჯერის გამოჩინებისა და აღმართების, აგრეთვე აღდგომის დასდებლების უძველეს ტექსტებთან ამუღავენებს სიახლოვეს. საზოგადოდ, პატრიოსანი და ცხრაველსმყოფელი ჯერის თავიანისცემის ტრადიცია თელოვანის კვლესიის

ეპიგრაფიკულ მასალაში მრავალმხრივია გამკლავებული – ჯვარაპატიოსანისადმი იმ დამოკიდებულების კვალი, რომელიც ტაძრის შემქმნელთა მიერ მასში თავიდანვე იქნა გაცხადებული, იკვეთება ამ მხრივ დროთა განმავლობაში მომხდარი გარკვეული ცვლილებებიც. ამასთან ერთად, IX-XI საუკუნეების მანძილზე თელოვანში მნიშვნელოვანი სასულიერო კერის არსებობაზე მეტყველებს დასვეწილი ასომთავრულითა და ნუსხურით შესრულებული, მხატვრულად გაფორმებული წარწერების სიმრავლე, კრიპტოგრაფების არსებობა და მათი შინაარსობრივ მხარე-მორე მხრივ, ჯვარაპატიოსანში შემორჩენილი ისტორიული ხასიათის წარწერები სხვადასხვა კუთხით წარმოაჩენს როგორც საკუთრივ ტაძრის, ისე თელოვანისა და მისი შემოგარენის ისტორიის ცალკეულ ეტაპებთან დაკავშირებულ მხარეებს (იქნება ეს ქსნის სეობის მთისწინა ზოლისა და ზემო წელის კავშირურთიერთობები თუ ქსნის ერისთავთა თანდათანობითი ჩამონაცვლება ქართლის ვაქსაკენ), შექმნის დროიდან დაწყებული ვიდრე გვიანი შუა საუკუნეების ჩათვლით.

„გარდამავალი“ ხანის ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების გეზი დღეისათვის მეტ-ნაკლები სისრულით იკვეთება. ამ გეზს თანამიმდევრული ხასიათი ჰქონდა – მასზე ნაკლებად აისახა ის სირთულეები, რომელთაც ქვეყანაში მთელი ადრეული შუა საუკუნეების მანძილზე არაერთხელ უჩენია თავი. ეს გარემოება კიდევ ერთი მოწმობაა იმისა, რომ მრავალ წინააღმდეგობათა მოუხედავად, თვით დამარბეველი შემოსევებისა და დაპყრობების, ქვეყნის დაშლა-დანაწილების, გარემომცველი კონფესიური წინააღმდეგობებისა და მწვალებლობების პირობებშიც კი სულიერი შემოქმედება, როგორც წესი, თავისი გეზით წარიმართებოდა. ეს პროცესი, „გარდამავალი“ ხანის სხვა ძეგლთა გვერდით, გამორჩეული მკაფიოებითა და მრავალსიმომცველობით აღუბეჭდავს თელოვანის ჯვარაპატიოსანს; მისი მოხატულობა, ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის თანადროულ ფერწერულ ანსამბლებთან ერთად ცხადყოფს, თუ რა ნიადაგზე სდებოდა ახლის დამკვიდრება ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოს მხატვრულ აზროვნებაში.

შენიშვნები

შესავალი

1. ვ. ცინცაძე, თელოანის ვეარასტიოსანი, *Ars Georgica*, 5 (1959) გვ. 73-89; ვ. ცინცაძის გამოკვლევაში თელოანის ეკლესიის აგების საგარაუდო პერიოდად ზოგადად „გარდამავალი“ ხანა, VIII-IX საუკუნეებია დასახელებული. ძველის ამგვარი დათარიღება შემდგომშიც არაერთხელ განმეორებულა სხვადასხვა პუბლიკაციაში (მაგ., A. Alpago-Novello, V. Beridze, J. Lafontaine-Dosogne, E. Hybsch, G. Ieni, N. Kauchtschischvili, *Art and Architecture in Medieval Georgia* (Milan-Louvan la Neuve-Tbilissi, 1980), p. 451; B. Беридзе, *Грузинская архитектура „переходного“ времени (с середины VII до второй половины X века)*, IV *международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), с. 9 и сл.; R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, *Georgien. Wehrbauten und Kirchen* (Leipzig, 1986), S. 183, 186, 187, 205, 210, 217; საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძველთა აღწერლობა, ტ. V (თბილისი, 1990, გვ. 316-317). ამ მხრივ ერთადერთ გამონაკლისად რჩებოდა რ. მეფისაშვილისა და ვ. ცინცაძის წიგნი, სადაც ეკლესიის აგების საგარაუდო პერიოდად VIII საუკუნე იქნა დასახელებული, ოღონდაც რაიმე დასაბუთების გარეშე (R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, *Die Kunst des alten Georgien* (Leipzig, 1977), p. 99, 102, 104, 231); ბოლო დროის კვლევამ შესაძლებელი გახადა ძველის შექმნის ქრონოლოგიური საზღვრების შემდგომი დაზუსტება და იგი სწორედ VIII საუკუნით შემოიფარგლა (დ. თუმანიშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება. მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები, სადოქტორო დისერტაცია (თბილისი, 1990), გვ. 238-241).
2. გვიანი ნალექობის სისქე არათანაბარი იყო: მისი დადების დროისათვის ბათქაში, რომელზეც თერწერის პირველი ფენა შესრულდა, მრავალგან უკვე ჩამოშლილ-ამოიტყვრეული ყოფილა. ამის გამო შელესილობა, რომლითაც იგი დაიფარა, ზოგან ძალზე თხელია (არა უმეტეს 0,3 სმ-ისა), ზოგან კი 2,2 სმ-ს აღწევს.
3. Т. Шевякова, Дата росписи первого слоя храма Теловани, *სმპ*, XXXI, №1 (1964), გვ. 235-242. მიითითება თელოანის ეკლესიაში ფრესკების არსებობის თაობაზე მოპოვება ავტორის უფრო ადრე გამოქვეყნებულ წერილში – К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII-X вв., *საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების ბეჭედი*, 1962, №1, გვ. 264; ამ ნაშრომში ეკლესიის მოხატულობის ფენები გამოყოფილი არ არის და ფრესკები ერთიანად X საუკუნით თარიღდება.
4. Т. Шевякова, Дата росписи первого слоя храма Теловани, გვ. 240-241

5. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии* (Тбилиси, 1983), с. 6-7.
6. იქვე გვ 6.
7. იქვე ტაბ. 14. აღბრუნებულ თელოანის მოხატულობის მეორე ფენის მოხატულობის ორი დეტალის რეპროდუქცია არის მოთავსებული – ესაა ორნამენტული მოტივი (ტაბ. 15) და წმ. შიშხიას ფიგურა (ტაბ. 16).
8. R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, *Die Kunst des alten Georgien*, გვ. 23; A. Aplago-Novello, V. Beridze and al., *Art and Architecture in Medieval Georgin*, გვ. 88; G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, *I tesori della Georgia* (Milano, 1984), p. 64.
9. Е. Привалова, *Роспись Тимотеусбани* (Тбилиси, 1980), с. 15. თელოანის საკურთხეველის ფრესკა პარალელის სახით მოხმობილია ტ. ველმანსის წერლობით სოფ. სეს ეკლესიის მხატვრობის შესახებ. ავტორი ეკლესიის პირველი ფენის მოხატულობას შეცდომით X საუკუნის შემდგომ ხანას აკუთვნებს (T. Velmans, L'église de Khé en Géorgie, *Зораф*, 10 (1979), p. 76). ავტორს, როგორც ჩანს, თელოანის ეკლესია თავად არც კი უნახავს, რადგან მოუთხოვს, რომ ძველი სვანეთში მდებარეობს. იხ. აგრეთვე, მისივე L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres regions du monde byzantin, I: la Déisis dans l'abside, *CahArch*, XXIX (1980-1981), p. 82-83; მისივე, Les peintures de l'église dite "Tanghil", en Géorgie, *Byz*, t. LII (1982), p. 394. ავტორის წიგნში – Miroir de l'invisible (Milano, 1996 – ა. ალაგო-ნოველოსთან, ქართული სურათმოდერნიზმში მიძღვნილი ბევრად უფრო მოკლე ნაკვეთის ავტორთან, ერთად), რომელიც ფაქტობრივად შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის განმარტავებელი მონოგრაფიული მიმოხილვის ცდას წარმოადგენს, თელოანის მოხატულობაზე საერთოდ არაფერია თქმული.
10. Т. Вирсаладзе, *Монументальная живопись*, в кн.: *Искусство народов СССР*, т. 2 (Москва, 1973), с. 222-223; ეს ნარკვევი დაედო საფუძვლად ავტორის მოხსენებას ქართული სტელოანებისადმი მიძღვნილ II საერთაშორისო სიმპოზიუმზე – Основные этапы развития Грузинской средневековой монументальной живописи, II *Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977), с. 5.
11. ფრესკების გახსნა-გამაგრების სამუშაოები შესრულდა რესტავრატორთა ჯგუფმა გ. ჭიჭიშვილის ხელმძღვანელობით.
12. პიემენტთა ქიმიური ანალიზი შესრულებულია აღ. თვალჭრელიძის სახ. კავკასიის მინერალური ნედლეულის ინსტიტუტის სპექტროქიმიური ანალიზის ლაბორატორიის ხელმძღვანელის ლ. თოდუასა და საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გეოლოგიის ინსტიტუტის რენტგენოგრაფიის განყოფილებაში ლაბორატორიის ხელმძღვანელის, გეოლოგიის მეცნიერებათა კანდიდატის რ. ასელუდიანის მიერ, სპექტრალური ინფრაწითელი და რენტგენული ანალიზის საფუძველზე. ბათქაშის ანალიზები შესრულდა სპეციალურ სარესტავრაციო საწარმოო გაერთიანებასთან არსებული ტექნოლოგიური ლაბორატორიის უმცროსმა მეცნიერ თანამშრომელმა ნ. ხუსკივაძემ.
13. ზ. სხირტლაძე, თელოანის ჯვარაპტიონის თავდაპირველი მოხატულობა, ქართული სტელოანებისადმი მიძღვნილი XI საერთაშორისო სიმპოზიუმში, *თეზისები* (თბ., 1989), გვ. 153-154; The Mandylion in Medieval Georgian Literature and Art, *Sixteenth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of papers* (Baltimore, 1990), p. 22; Сложение

системы росписи в раннесредневековой Грузии (VI-X вв.), XVIII *Международный Конгресс византинистов, Резюме сообщений* (Москва, 1991), с. 1082-1083; 980 წლის წარწერა თელოვანის ეკლესიის სვეტიცხოვანშიდან, *მრავალთავი*, ტ. XVI (1991), გვ. 196-208 (დ. კლდიაშვილის თანაგებობით); The Iconoclastic Controversy and Georgian Art During the 8th-9th cc., *Eighteenth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of papers* (Urbana-Champaign, 1992), p. 6-7; თელოვანის ეკლესიის ორი უცნობი კროტოგრამა, *სმპ*, ტ. 145, №1 (1992), გვ. 214-217; რელიქვიები და ხატები ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში, *ქრისტიანული ცივილიზაცია და საქართველო, კონფერენციის მოხსენებათა მოკლე შინაარსი* (თბილისი, 1994), გვ. 20-23; Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoreation, *OrChr*, 81 (1997), p. 169-206; Under the sign of the Triumph of the Holy Cross: Original Decoration of Telovani Church and its Iconographic Programme, *CahArch*, XLVII (1999), p. 101-118.

თავი I

1. ეკლესიის საკურთხეველში თავდაპირველად კონქი შეიღესა ნაკერების მიხედვით ჩანს, რომ ბათქაში აქ სამ მოზრდილ სვემენტად იქნა დადებული მხოლოდ ამის შემდეგ შესრულდა აფსიდის კედლებზე ნალესობა. რომლის ზედა ზოლი კონქის შეღესილობას უხეში ნაკერით ზემოდან საკმაოდ დიდ მონაკვეთზე – 18-20 სმ-ის სიგანეზე – გადაუფარა ამის მიუხედავად, ის საფეხური, რომელიც ჩვეულებრივ გასდევს სოლმე კონქის ქუსლს, ბათქაშის სქელმა ფენამ მთლიანად მაინც ვერ გადაასწორა და იგი დღესაც შეიმჩნევა საკმაო მანძილიდან.

აფსიდის კედლებზე ნალესობის ზოლები თარაზულადაა დადებული. მათი სიგანე არათანაბარია – იგი 150-დან 180 სმ-მდე მერყეობს. ბათქაშის ზედაპირი საგანგებოდ მოუსწორებიათ, თუმცა გაპრიალებული იგი არ ყოფილა. ეს გარემოება საგულისხმო ჩანს იმ დაკვირვების გათვალისწინებით, რომლის მიხედვითაც VIII-IX საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლებში „ჩნდება ტენდენცია ბათქაშის ფენის ზედაპირის მოსწორებისაკენ, თითქმის პოლირებისაკენ“ (И. Якобашвили, *Материалы и техника ранних стенописей средневековой Грузии*, Автореферат кандидатской диссертации (Ереван, 1989), с. 11). ფერწერა ტრადიციისამებრ ე.წ. მშრალი ტექნიკითაა შესრულებული.

საკურთხეველის იმ მონაკვეთებზე, სადაც ნალესობის ზედა ფენები ჩამოშლილია, ჩანს რომ ბათქაშის თავდაპირველი ფენა რიყის ქვით ნაწყობი კედლის არათანაბარი ზედაპირის შეძლებისდაგვარად მოსასწორებლად იყო გამოიზნული. ნალესობა ძირითადად ქვის ზედაპირს უსწორდება და ზოგ შემთხვევაში გადადის კოდეც მასზე (ე.ი. ბათქაშით ქვათამირისი ღრეზები იქნა ამოღესილი). ნალესობის ეს ფენა შესრულებულია კირით, რომელშიც ჩანს კარგად დამრგვალებული მსხვილი, კრისტალური კირქვების, მერგულების, გაკაცებული ალვეროლითების ჩანარები, ძალზე წვრილი ნატესები ეულკანიტებისა, აგრეთვე, შედარებით მცირე რაოდენობით – კვარცისა და მინდვრის შატის მარცვლები.

მოხუცდავად იძისა, რომ ნალესობის პირველი ფენის დადების შედეგად საკურთხეველის მოზაზულაზე ალაგ-ალაგ გასწორდა, კედლების ზედაპირი აქ ძირითადად მაინც არათანაბარი დარჩა. ბათქაშის მეორე, ზედა ფენის სისქე ამის გამო 0,2 სმ-დან 0,8 სმ-მდე მერყეობს. ნალესობის ეს ფენა მონაცრისფრო თანაბრით არის შესრულებული, ამასთან მინარეგები აქ გაცილებით უფრო მცირეა – ჩანს ენგისფერი ეულკანიტების ნატესები (ბათქაშმა ნაწილობრივ ამის გამო იცვალა ფერი). აგრეთვე კალციტისა და პიროქსენის აქა-იქ განხეული კრისტალები.

აღნიშნული იმაზე მეტყველებს, რომ, როგორც ჩანს, რამდენადაც დასაზუსტებელია მოსაზრება, რომლის თანახმადაც VIII საუკუნიდან მოყოლებული ვიდრე XI საუკუნის მიწურულამდე ე.წ. მშრალი ტექნიკით შესრულებული უკლებლივ ყველა მოხატულობა ნაწერია სუფთა კირის ნალესობაზე. ქვიშის მინარეგის გარეშე, ნარევი შედგენილობის ბათქაში კი მხოლოდ შემდგომი დროიდან გვხვდება (И. Якобашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 10).

2. ე. ცინცაძის მითითებით, „შენობის დასაქვლის ნაწილის კვლევის ზედაპირი დამუშავებული იყო ბათქაშით ან ნალქაშით, რომელზედაც ამოკარით (სგრაფიტო) გადმოცემული იყო კვადრებით დაწვრილი კვლის სახე“ (ე. ცინცაძე, თელოვანის ჯვარატიოსანი, გვ. 87). ამგვარი შემკულობის კვლას კვლესაში ვერ მივაკვლიეთ; იგი არც ძველ, ტაძრის რესტავრაციამდე ფოტოებზე ჩანს.
3. თავად ფაქტი ფერწერის ფენის ასე ერთიანად ჩამოცევისა საყურადღებოა და საგანგებო შესწავლას იმსახურებს. წინასწარულად კი შესაძლოა მხოლოდ გამოითქვას ვარაუდი, რომ ეს გარკვეულწილად მოხატულობის შესრულების ტექნოლოგიური თავისებურებებითავე შეიძლება ყოფილიყო განპირობებული.

4. Т. Шевякова, Дата росписи первого слоя храма Теловани, гв. 236.

5. ორივე ხელის გამოსახულებაზე ფერწერული ფენა ამჟამად ერთიანად გადაცილილია; ამის გამო აქ გამოჩნდა წინასწარი, მოსამზადებელი ნახატის ფრაგმენტები, რომლებიც თხელი ნარინჯისფერი მონასმებით ყოფილა შესრულებული. მისი ცალკეული დეტალები ჩანს წმ. პეტრეს მარჯვენა ხელისგულზე, აგრეთვე მარცხენა ხელის მტკენის გარშემო.
6. მოხატულობის პიგმენტთა სპექტრალური, ინფრაწითელი და რენტგენული ანალიზების საფუძველზე გავრკვეა, რომ ჯვარატიოსანის თავდაპირველი ფერწერული შემკულობის შემკმნისას პიგმენტბად გამოუყენებიათ რეალგარი, სინგური, ფოსფორიტი (დამწვარი ძვალი), ნახშირი, გეტტი (რკინის ჰიდროქსიდი), სურინჯი, შაბიამანი; რაც შეეხება თაბაშირს, ანტიდრიტს, კალციუმის კარბონატს, ეს მინერალები თითქმის ყველა ნიმუშშია დადასტურებული, რაც გარდა მათი, როგორც ფერის გამოყენებისა, იმაზე მეტყველებს, რომ ისინი ძირითადად უნდა ეკუთვნოდეს ბათქაშის თავდაპირველ ფენას ან იმ ნალქობას, რომლითაც საკურთხევის ფრესკები გვიან ხანაში იყო დაფარული.

აღსანიშნავია, რომ ყველა ნიმუში პოლიფაზურ ნარევეს წარმოადგენს; ეს გარემოება, თავის მხრივ, იმას უნდა მოწმობდეს, რომ თელოვანის კვლესის მოხატულობის შემკმნელთ ფერები სუფთა სახით ფაქტობრივად არ გამოუყენებიათ. ამგვარი რამ საესებით მოსალოდნელია პიგმენტთა შედარებით მწირი, თავმკეავებული პალიტრის არსებობის პირობებში, ფერწერის კოლორიტული მრავალფეროვნების მისაღწევად.

ფერწერული ფენის დეფორმაცია მოხატულობაზე შეუარაღებელი თვლით დაკვირებისასაც აშკარაა. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კონქის კომპოზიციის დაზიანება და აქ გამოყენებულ ფერთა სახეცელილება (ნიმანდობლივია, რომ საკურთხევის მოხატულობის ამ ნაწილიდან აღებულ ნიმუშებში თაბაშირი ფაქტობრივად არ არის, რაც ატმოსფერული ნალქებისაგან ბათქაშისა და მხატვრობის სავრძნობ გადარეცხვაზე მეტყველებს). პიგმენტთა თავდაპირველი ფერის დეფორმაციაზე მიანიშნებს სპექტრალურ ანალიზებში ქრომობირფული ელემენტების არსებობა, ეს იმ დროს, როცაკ რენტგენოგრაფულ ან ინფრაწითელ-სპექტრალურ მონაცემებში ისინი ნაწილობრივ ან საერთოდ არ ჩანან.

შესწავლილ ნიმუშებში გამოვლენილი ელემენტების რაოდენობრივი შეფარდებების შევერება ცხადყოფს, რომ ბუნებრივი მინერალური ნივთიერებები იხმარებოდა როგორც კვლესის საკურთხევის შულკვისას (იხ. ზემოთ, შენ. 1), ისე მის მოსახატად საჭირო საღებავთა დამზადებისას. ამ მხრივ განსაკუთრებით ნიშნულია პიგმენტთა შორის სინდიუსა (HgS) და დარიშანის (As) არსებობა (ეს რენტგენული ანალიზის მონაცემებითაც დასტურდება), რაც იმაზე მეტყველებს, რომ ფერწერული შემკულობის შემკმნელთ უნდა გამოუყენებინათ რეალგარ-აურიპიგმენტის ბუნებრივი მინერალები. რაც შეეხება დანარჩენ

ქრამომორფულ ელემენტებს, მათ შუედლოთ წარმოქმნან სხვადასხვადი ნაერთები შესაბამისი ფერადიფუნებით. ამიტომ მათი ბუნებრივი წარმომადელოობის დასადეკნად სპექტრალური ანალიზების წევილეული კორელაციის მეოადის გამოყენებისას გათვალისწინებულ იქნა სტატისტიკური მონაცემები.

კორელაციური დამოკიდებულების ერთგვაროვნება, სახელდობრ, სილენძისა და ტყვიის დადებითი კავშირი ქანშშენ (Fe, Si, Ca, Mg, Al) და არსებითად ჰიდროთერმულ (Ba, Ag) ელემენტებთან საფუძეულს იძლევა გამოითქვას ვარაუდი, რომ ცალკეული პიგმენტების, მაგალითად, სილენძის შობამნისფერისა და მოწითალო-ყავისფერი სურინჯის, მოშხადებისას ასევე გამოიყენებოდა ბუნებრივი მინერალური ნიეთიერებები, ამასთან ისინი, რომლებიც ბარიტ-პოლიმეტალური საბადოების პროდუქტს წარმოადგენს.

როგორც ჩანს, თელავანის ეკლესიის საკურთხეულის მოხატულობაში რკინა წარმოადგენს ძირითად საღებავ ფერმენტს, რომელიც ქმნის ტონების მთელ გამას ყვითლიდან მოწითალო-ყავისფრამდე. ამაზე მეტეელებს დადებითი კორელაციური კავშირების მთელი სპექტრი. რაც, თავის შხრიე, მოუთითებს რკინის ქანშშენი მინერალის როლზე ფრესკების ფერადიფუნ პალიტრაში, სოლო მეორე შხრიე – გამოყენებული ბუნებრივი პიგმენტის ტიპზე.

რკინის კავშირი Ca, Si, Al, Mg-თან, აგრეთვე მოხატვისას გამოყენებული პიგმენტების ჰიდროგეტურული შედგენილობა, რომელიც რენტგენული ანალიზით იქნა დადგენილი, საშუალებას იძლევა განისაზღვროს, როგორც კარბონატული და რკინისფანგაოქრა.

ანალოგიურ ორმაგ ბუნებას ამჟღავნებს კალციუმიც, რომელიც, ერთი შხრიე, შეადგენს ძირითად სტრუქტურულ ელემენტს ისეთი მინერალებისას, როგორიცაა თამაშირი, ანჰიდრიტი, მეორე შხრიე – მისი დადებითი კორელაციური კავშირი ფოსფორთან, მოუთითებს საღებავში ფოსფორიტის არსებობაზე (რაც რენტგენოგრაფითაც დასტურდება). ეს კი, თავის შხრიე, მოწმობს, რომ საღებავის დამშხადებისას გამოიყენებოდა ცხოველური წარმომობის დამწეარი ძეალი.

ზემოთ მოტანილი დასკვნები დასტურდება ინფრანითელ-სპექტრალური მონაცემებითაც, თუმცა ზოგ შემთხევაში შთანთქმის ცალკეული პიკების არსებობა, რომელთა არსის გამოფრევა ვერ მოსერსდა, არ გამოირიცხავს ვარაუდს, რომ მოხატულობაში შემკრეულად ცხოველური წეობი იხმარებოდა.

ფერწერის თავდაპირველი ფუნის ე.წ. შხრალი ტეწიკით შესრულებაზე მოუთითებს კალციუმის კარბონატის (CaCO₃) არსებობა რენტგენულ და ინფრანითელ-სპექტროსკოპულ ანალიზებში.

მოკლე ცნობა ქანის სეობის ადრეული პერიოდის ძეგლთა მოხატულობებში პიგმენტთა შემადგენლობის წინასწარი შესწავლის თაობაზე გამოქეეუნებული აქვს ი. იაკობაშვილს. გამოკლეულ ძეგლთა შორის დასახელებულია თელავანიც. პუბლიკაციაში მოტანილი ზოგი მონაცემი გარკვეულწილად სხვაობს ჩეენი დაკვორებებისაგან (И. Якобашвили, К вопросу об изучении пигментного состава стенописей раннесредневековой Грузии (стенописи Ксанского ущелья Восточной Грузии VIII-IX вв.), Музейное дело и охрана памятников. Реставрация и консервация музейных ценностей, Экспресс-информация, вып. 7 (1984), с. 11-12).

ტაპი II

1. ქრისტიანული იკონოგრაფიის ჩამოყალიბებისათვის წმინდა მიწის სიწმინდეებისა და მათი მამკობი სასტუმროს მნიშვნელობაზე ბოლო ათწლეულების განმავლობაში იმდენჯერ დაწერილა, რომ ყოველივე ამაზე საგანგებოდ შეჩერება, ერთი შეხედვით, არც კი უნდა ყოფილიყო აუცილებელი (ამ მხრივ მრავალთა შორის ა. გრამარისა და კ. ვაიცმანის გამოკვლევების დასახელებაც იქმარება. შტრ. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Saint* (Paris, 1958), და K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, *DOP*, 28 (1974), p. 35-55). გ. ვიკანის ბოლო დროს გამოქვეყნებულ ნარკვევში ეს საკითხი ნაწილობრივ გადასინჯულია, მით უფრო იერუსალიმის ტაძართა შექმნისთან დაკავშირებით (G. Vikan *Byzantine Pilgrims' Art*, in: L. Safran ed., *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium* (Pennsylvania, 1998), p. 241 ff.).
2. ცხადია, გამოჩინებული არ არის, რომ აქ მთავარანგელოზები ყოფილიყო გამოსახული.
3. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration* (London, 1948), p. 34.
4. Z. Skhirtladze, *A propos du décor absidal de C'romi*, *REGC*, N6-7 (1990-1991), p. 163-183. კარგადაა ცნობილი წრომის საკონქო კომპოზიციის იკონოგრაფიული სქემის განსხვავებული ინტერპრეტაცია, რომელიც ა. სმირნოვს ეკუთვნის. ტაძრის საკურთხევლის კონქში XX საუკუნის 10-იანი წლებისათვის შემორჩენილი მოზაიკური ფრაგმენტებისა და მოსამზადებელი ნახატის ცალკეული დეტალების შესწავლის შედეგად მკვლევარი იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ კომპოზიციის ცენტრში წარმოდგენილი იყო მუქი წითელი ფერის კვართითა და ძონისფერი ჰმატიონით მოსილი, დაბალ კვარცხლბეკზე მდგომი მაცხოვარი. კურთხევის ნიშნად ზეპირობილი მარჯვენითა და გახსნილი, ასომთავრულ წარწერაანი გრანგლით მარცხენა ხელში, ხოლო მის ორსავე მხარეს – წინ გადახრილ, ხელებმეშართულ და ენერგიულ მოძრაობაში მოცემულ (უფლისაგან მსწრაფ) მოციქულთა – წმ. პეტრეს და წმ. პავლეს ფიგურები ყოველივე ამის საფუძველზე მკვლევარმა გამოთქვა მოსაზრება, რომ წრომის ტაძრის კონქში წარმოდგენილი იყო ადრეკრისტიანულ სახვით სელოვნებაში ფართოდ გავრცელებული სიუჟეტი – უფლის მიერ მოწვევითა და კანონის გადაცემა, ეწ. *Christus legem dat* (Я. Смирнов, *Цромская мозаика* (Тифлис, 1935), с. 21; ბოლო ათწლეულების სამეცნიერო ლიტერატურაში კომპოზიციის იკონოგრაფიული სქემა ამ გამოკვლევის მიხედვითაა დასასიათებული (Ch. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts* (Wiesbaden,

1960), S. 38-39; Г. Чубинашвили, *Црмли* (Москва, 1969), с. 23-24, 95; Т. Вирсаладзе, Монументальная живопись, გვ. 190; G. Hermann, Programme der Georgischen Monumentalmalerei aus dem 6. bis 11 Jahrhundert, *Acta Historiae Artium*, t. XVI, Fasc. 1-2 (1970), S. 38-39; N. Thierry, La peinture médiévale géorgienne, *XX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 1973), p. 10; Е. Привалова, დასახ. ნაშრომი. გვ. 46-47. 202; Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии* (Тбилиси, 1983), с. 5; A. Volskaja, Gli affrechi, in: *I Tesori della Georgia* (Milano, 1984), p. 62; T. Velmans, La peinture murale en Géorgie qui rapproche de la regle constantinopolitaine, *Студеница и византијска уметност око 1200: године* (Београд, 1988), с. 388-389 – თუმცა ძველი საქართველოს ფრესკებისადმი მიძღვნილ მის ბოლო ნარკვევში წრომის საკურთხეველის კომპოზიციის სქემა ახალი მონაცემების მიხედვით არის დასასათბულო (მდრ. *Miroir de l'invisible*, გვ. 17). ამ მხრივ გამოჩანის წარმოდგენს დ. გორდევის, ვ. ლაზარევისა და ვ. ლაფონტენ-დოზონის გამოკვლევები, სადაც წრომის ტაძრის კონქის კომპოზიციამ ანგლოზთა ფიგურები და შესაბამისად, განსხვავებული სოცეტის არსებობა ივარაუდება (А. Гордеев, Краткий отчет о командировках в Кахию и Горийский Уезд летом 1917 г., *Известия Кавказского Отделения Московского Археологического Общества*, вып. V (1919), с. 33; В. Лазарев, *История византийской живописи* (Москва, 1947), с. 290; J. Lafontaine-Dosogne, Recherches sur les programmes decoratifs des églises médiévales en Géorgie en relation avec la peinture médiévale byzantine, *II International Symposium on Georgian Art* (Tbilisi, 1977), p. 1-2.

თავის ერთ-ერთ ბოლო, ნაშრომში, რომელიც წრომის ტაძრის საკონქო კომპოზიციას ეხება, თ. ვირსალაძე ურადლებას ამხელებს კანონის გადაცემისა და ამაღლების იკონოგრაფიულ პროგრამათა განუყოფელ ერთეობითობაზე (ლუკას სახარების შესაბამისი პასაჟის საფუძველზე, ამასთან ადრეული იკონოგრაფიული ტრადიციის გათვალისწინებით). ამ მხრივ არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება იმას, რომ მოციქულთა წარგზავნა გაიზარდა, როგორც ნაწილი ამაღლებისა, ამასთან ორივე მათგანი ესპეტოლოგიური მინარსითა დატვირთული აქედან გამომდინარე, თ. ვირსალაძე დაასკვნის, რომ წრომში მოციქულთათვის კანონის გადაცემის გამოსახვის შემთხვევაში კი იგი სრულ შესაბამისობაში იქნებოდა ამაღლებასთან (Т. Вирсаладзе, *Цромская мозаика, Избранные труды* (Тбилиси, 2007), с. 262-311).

ლ. ხუსკივაძის ივრადებით, შესაძლოა, წრომში თავდაპირველად მხოლოდ საკონქო კომპოზიცია შესრულდა უფლის დიდების გამოსახულებით, მსგავსად კონაროსის პანაგია ანგლოკტისტის VII საუკუნის მოზაიკის (სადაც ღმრთისმშობლის დიდება წარმოდგენილი), ფრესკა კი შეიძლება შესრულებულიყო უფრო გვიან, თუნდაც თელოვანის ცკლქის თავდაპირველი მოხატულობის თანადროულად. იგი, ამასთანავე, ურადლებას ამხელებს წრომის კომპოზიციის ფრესკულ ნაწილზე. სახელდობრ მის ცენტრალურ ნაწილზე, სადაც, მისი აზრით, შეიძლება მანდილიონის გამოსახულება ყოფილიყო. ასეთ შემთხვევაში, აეტორის მითითებით, თელოვანის ფრესკას სათანადო პარალელურ მოქმედებოდა და არ დარჩებოდა უკლად. აეტორი ურადლებას ამხელებს არუქის ტაძრის ფრესკაზე, რომელსაც VII საუკუნით ათარიღებენ (მდრ. А. Дурново, Стенная живопись в Аруче (Талиш), *Известия АН Армянской ССР*, 1952, №1, с. 55-66; მისივე, *Краткая история древнеармянской живописи* (Ереван, 1957), с. 8-13; მისივე, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении* (Москва, 1979), с. 139-142; N. Thierry, La peinture Médiévale arménienne, *XX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna,

1973), p. 398; Н. Котанджян, *Цвет в раннесредневековой живописи Армении* (Ереван, 1978), с. 42-45; В. Пуцко Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII века, *Тшотна-რანსაიქრასნ ხანები*, 1980, №3, с. 153-156, рис. 4; კ. მათეოსიანის წერილში მოხატულობის შესრულების თარიღიც კი არის დასავლელი – 666 წ(ს); იხ. *Լրաբեր*, 1981, №3, გვ. 85-92), და ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ გ. ჩუბინაშვილმა ტაძრის აგების საგარეულო პერიოდს X საუკუნით განსაზღვრა (Г. Чубинашвили, Еще раз к вопросу о датировке Аручского храма в Армении (к методике изучения архитектурных памятников), *Сообщения АН Грузинской ССР*, т. VII, №8 (1946), с. 579-586; მისივე *Рассыскания по армянской архитектуре* (Тбилиси, 1967), с. 105-108). „ასე რომ, არუჭის ფრესკებზე „ქრისტეს დიდებით“ კონქში და მის ქვემოთ წარმოდგენილი მოციქულებით – შეიძლება ჩაითვალოს უფრო მოგვიანოდ შესრულებულ იკონოგრაფიულ პროგრამად“. თავის მოსაზრებასთან დაკავშირებით ლ. სუსკივაძე იმეორებს შ. ამირანაშვილს, რომლის დროსაც „ფრესკული გამოსახულების ამოკითხვა უფრო მოხერხდებოდა“ (იხ. ლ. სუსკივაძის რეკონსტრუქციის სადოქტორო ნაშრომზე, ხელნაწერი).

საესებო შესაძლებელია, რომ საკურთხეველის კომპოზიციის ორი ნაწილი წარმოშობით მართლაც სხვადასხვა დროს შეესრულებინათ, თუმცა მათ შორის ქრონოლოგიური ზღვარი დიდი არ უნდა ყოფილიყო. არუჭის ტაძრის და მისი საკურთხეველის ფრესკული კომპოზიციის X საუკუნით დათარიღებისას წრომი მაინც არ დარჩება უელად, რადგან მკვაყს საფსილო პროგრამები ქრისტიანული აღმოსავლეთში V-VII საუკუნეებისათვის სხვაგანაცაა ცნობილი (მდრ. ელ. შალალასა ეკლესიის ხის არქიტრაფის რელიეფი, IV-V სს. (A. Grabar, *Deux portails sculptés paléochrétiens d'Egypte et d'Asie Mineure et les portails romans*, *CahArch*, XX (1970), p. 17-23; J. Beckwith, *Coptic sculpture* (London, 1962), p. 13-14, pl. 41-43; საგულისხმოა, რომ ა. გრებარის მითითებით, ეკლესიის არქიტრაფის კომპოზიცია საკურთხეველის მოხატულობისათვის გამიზნული სოუვეტის მიხედვით არის შექმნილი), ბაუითის VI, XXII, XLI, XLVI კაპელების მოხატულობები (J. Cledat, *La monastère et la nécropole de Baouit*, *Memoires publiees par les membres de l'Institut français de l'archéologie orientale du Caire*, t. XII/2 (1906), pl. XLI-XLIII, XC, XCI; Ch. Ihm, დასას. ნაშრომი, გვ. 200, 203-204, ტაბ. XXIII-1, XXIV, XXV).

წრომის საკურთხეველის ფრესკაზე ცენტრალური ნაწილი ამჟამად შედარებით უკეთა შემორჩენილი იმისათვის, რომ იქ ყოველგვარი სირთულის გარეშე დედადმრთისას გამოსახულება დაინახოთ. ტაძრის საკურთხეველში შემორჩენილი ფრესკული მხატვრობა 1983 წელს კონსერვირებულ იქნა რესტავრატორთა ჯგუფის მიერ ა. გოგლიძის ხელმძღვანელობით. ფრესკების გამაგრებიდან მცირე ხნის შემდგომ, რესტავრატორებთან ერთადვე უშუალოდ კედლიდან გადმოღებული იქნა გრაფიკული ასლები ამ სამუშაოს პროცესში (რასაც ორ კორაზე მეტი დაუთმო) გულდასმით იქნა გადამოწმებული ყველი დეტალი – ფრესკაზე საესებო მკაფიოდ ჩანს ძელებზე გადაფენილი ფარდის (კრეტსამშელის) ფონზე მდგომი დროისშემოთქმული-ორანტის და მის ორსავე მხარეს წარმოდგენილ მოციქულთა ფრაგმენტები.

წინამდებარე წიგნი დასაბუქდად უკვე გამზადებული იყო, როდესაც გამოქვეყნდა ლ. სუსკივაძის მონოგრაფიული ნარკვევი გელათის მოზაიკის შესახებ. შუა საუკუნეების საქართველოს მოზაიკურ ძეგლებზე მსჯელობისას ნაშრომში განხილულია წრომის ტაძრის საკურთხეველის შემუშავება. ავტორი იზიარებს მოსაზრებას ტაძარში უფლის დიდების ორრეგისტრირანი კომპოზიციის არსებობის თაობაზე. ამასთან მოუთითებს ქვედა რეგისტრში, ორ სვეტს შორის გადაფენილი ქსოვილის ფონზე, დედადმრთისას ფიგურის არსებობის ფაქტზე (ლ. სუსკივაძე, *გელათის მოზაიკა* (თბილისი, 2005, გვ. 59-60).

5. А. Вольская, Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи, კრებულში: გარეჯი (თბილისი, 1988). გვ. 131 და შემდ.
6. Ш. Амиранашвили, *История грузинской средневековой живописи*, т. I (Тбилиси, 1957), с. 30-35, таб. 17-23; А. И. Вольская, Ранние росписи Гареджи, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), с. 3-4.
7. Т. Шевякова, *Монументальная живопись*, გვ. 17-18, ტაბ. 63-66.
8. იქვე, სურათი გვ. 16-ზე; Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи в церквах Сванетии, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), с. 4.
9. Ш. Амиранашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 105; N. et M. Thierry, Peintures du Xe siècle en Géorgie Meridionale et leurs rapports avec la peinture d'Asie Mineure, *CahArch*, XXIV (1975), p. 76.
10. Т. Шевякова, К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII-IX вв., საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივი მეცნიერებათა განყოფილების ბიულეტენი, 1962, №7, გვ. 263; მისივე, *Монументальная живопись*, გვ. 18-20, ტაბ. 67; Н. Аладашвили, Росписи церквей селения Ац и Ипхи в Верхней Сванетии, *Тезисы докладов научной конференции, посвященной живописи стран Азии* (Ленинград, 1965); მისივე, Композиция алтарной конхи, გვ. 5-6.
11. Т. Вирсаладзе, Основные этапы, გვ. 9.
12. Е. Таканшвили, *Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии* (Тбилиси, 1952), с. 37; Ш. Амиранашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 105; N. et M. Thierry, Peintures du Xe siècle, გვ. 68.
13. Ш. Амиранашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 107.
14. Е. Таканшвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 54; Ш. Амиранашвили, დასახ. ნაშრომი, გვ. 107.
15. Георгий Мерчул, *Жизни св. Григория Хантзийского. Грузинский текст. Введение, издание, перевод Н. Я. Марра. С дневником поездки в Шавшию и Кларджию* (СПб., 1911), с. 17-18; N. Thierry, A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déises, en Cappadoce et en Géorgie, *Зораф*, 5 (1975), fig. 20; N. et M. Thierry, Le cathedrale de T'beti. Nouvelles données, *CahArch*, XLVII (1999), p. 90-96, fig. 11, 25-26 (მოსატულობა დათარიღებულია XII საუკუნით).
16. ა. ოქროპირიძე, ბოქორძის წმ. გიორგის ეკლესიის მოსატულობა, *სექტორი*, 1990, №2, გვ. 75 და შემდ.
17. შდრ. წინა სტილიზაცია. წებულის კანკლის შესახებ იხ: Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии* (Тбилиси, 1962), с. 62-69; Л. Хрушкова, *Скульптура раннесредневековой Абхазии* (Тбилиси, 1980), с. 46-48, таб. XXVIII, XXIX.
18. J. Kollwitz, Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe an Petrus, *RQ*, 44 (1936), p. 53ff.

19. Ch. Ihm, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 158 (კატ. XX), ტაბ. I.
20. იქვე გვ. 175 (კატ. XXXII). მილანისა და ნეაპოლის მოზაიკათა წინასახე, კ. იმის აზრით, ვერ კიდევ III საუკუნეში შექმნილი ნიმუშები უნდა ყოფილიყო (იქვე, გვ. 176).
21. იქვე გვ. 151 (კატ. XV), ტაბ. I. წმ. საბინას ეკლესიის კომპოზიცია ნაწილობრივ ახალი ულემენტებითაა იქნა გაძლიერებული, თუმცა მის სქემაში კვლავ ძველი თემა დომინირებს.
22. III-IV სს. ჩვენთვის ცნობილი კომპოზიციები უფლისა და მის გარშემო მსხდომ მოციქულთა გამოსახულებითურთ ქრისტიანული სამყაროს დასავლურ რეგიონებს უკავშირდება – ყოველ შემთხვევაში, იერუსალიმური წარმომავლობის ძეგლებში მსგავსი სქემა დღემდე დადასტურებული არ ყოფილა; ამის გამო, ბუნებრივია, იბადება მოსაზრება, რომ დასახლებული პროგრამა ფაქტურად დასავლურ-ქრისტიანული მხატვრული წრისთვის იყო დამახასიათებელი. ამგვარი ვარაუდი საგანგებო გამოკვლევებში უდავოდ არ არის მიჩნეული, რადგან ატრიბუცია სპილოს ძვლის ფორფიტებისა ანალოგიური ხასიათის კომპოზიციებითურთ მკვლევართ ალექსანდრიულ და სირიულ ხელოვნებასთან მათს კავშირს აფიქრებინებს (R. Delbrueck, *Zwei christlichen Elfenbeine des 5. Jahrhundert, Spätantike und Byzanz* (Baden-Baden, 1952), S. 167-175). ასეა თუ ისე, დღევანდის საკითხი დასახლებული პროგრამის რეგიონალური საზღვრების თაობაზე კვლავ გადაჭრული რჩება.
23. Ch. Ihm, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 8-9.
24. იქვე გვ. 6-7.
25. იქვე გვ. 12.
26. A. Grabar, *L'empereur dans l'art Byzantin* (London, 1971), p. 207-209.
27. Ch. Ihm, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 13.
28. იქვე გვ. 15-21.
29. F. Cabrol-H. Leclerque, *Dictionnaire d'Archéologie chrétienne et de Liturgie*, I/1, col. 189-192.
30. R. Krautheimer, *Corpus Basilicarum christianorum Romae*, vol. I/1 (Vatican, s.d.), S. 19-37.
31. Ch. Ihm, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 167-169 (კატ. XXVI, ტაბ. XV₂).
32. F. W. Deichmann, *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, T. I, Geschichte und Monumente* (Wiesbaden, 1969), S. 155-157, Kommentar, 1. Teil (Wiesbaden, 1974), S. 91-124.
33. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. 1, Rom und Ostia* (Wiesbaden, 1967), S. 121, 279-283, №193 (Taf. 46), №680 (Taf. 104). ეატკიანის სარკოფაგი წარწერის მისედლით თარიღდება; შტრ. Ch. Ihm, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 17.
34. ივარაუდება, რომ საყდარზე დამრძანებული უფლის გარშემო მდგომი თორმეტი მოწაფის ამასველ იკონოგრაფიულ პროგრამას საფუძვლად საიმპერატორო კარის ცერემონიალით ინსპირირებული სიუჟეტები უნდა დასდებოდა საფუძვლად (სწორედ ამით ხსნიან რომის San Agata dei Goti-ს კომპოზიციის ქვედა კიდევზე შესრულებულ ტექსტს – *Salus totius generis humani*, რომელიც საიმპერატორო ტიტულატურიდან არის ვადმოღებული; შტრ. Th. F. Mathews, *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art*

- (Princeton, NJ., 1999), p. 12-23). თუმცა აქვე ისიცაა გასათვალისწინებელი, რომ საკუთრივ საიმპერატორო იკონოგრაფია შედარებით შწირ მასალას იძლევა კომპოზიციითა სქემების ამგვარი ურთიერთშედარებისათვის რაც მთავარია, თორია ქრისტიანული სახეთი ტრადიციის საიმპერატორო იკონოგრაფიიდან წარმომადგომის თაობაზე კრიტიკული თვალსაზრისით იქნა გადამსწვული და ხშირ შემთხვევაში სასეებით მართებულად უარყოფილი (Ch. Ihm, დასას. ნაშრომი. გვ. 21).
35. Ch. Ihm, დასას. ნაშრომი. გვ. 28-29, 154 (კატ. XVII), ტაბ. VIII, კ. იმი მოუთითებს, რომ ძველმა ჩვენამდე დაზინებული სახით მოაღწია, ამასთან კომპოზიციის ჩომპინისეული მონახაზი უკვე მისი ზედა ნაწილის დაღუპვის შემდეგ იქნა შესწვრულებული. აქედან გამომდინარე დღესათვის დაბეჭუთებით ვერას ვიტყვით იმის თაობაზე, თუ რამდენად შეესაბამება ჭეშმარიტებას ქრისტეს გამოსახულების აღდგენა წვერულეაში (იქვე გვ. 29).
36. *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, I, გვ. 27-28, 50-54, 130-131, 277-278; №30 (ტაბ. 10), №51 (ტაბ. 17), №52,1 (ტაბ. 17), №53-55 (ტაბ. 18), №217,ა,ბ (ტაბ. 49), №678 (ტაბ. 107).
37. Ch. Ihm, დასას. ნაშრომი. გვ. 29.
38. იქვე გვ. 30.
39. ძირითადი ნაშრომებია: Н. Покровский, *Евангелие в памятниках иконографии, Труды VIII археологического съезда в Москве (1890)*, т. I (СПб., 1892), с. 428-447; F. Van der Meer, *Maiestas Domini. Theophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien* (Cita del Vaticano, 1938); A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II (Paris, 1946), p. 207-234; Ch. Ihm, დასას. ნაშრომი, გვ. 42-51, 95-112; J. Lafontaine-Dosogne, *Theophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images, Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age* (Paris, 1968), p. 135-143; J. Snyder, *The Meaning of the Maiestas Domini in Hosios David, Byz.* t. XXXVII (1968), p. 143-152; T. Dobrzenieski, *Majestas Domini w zabutkach polskich i obcych z Polska zwiazanych, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. XVII (1973), p. 5-86, t. XVIII (1974), p. 213-306, t. XIX (1975), p. 5-244; N. Thierry, *L'Apocalypse de Jeart et l'iconographie Byzantine, L'Apocalypse de Jenni. Traditions exégétiques et iconographiques (IIIe-XIIIe siècles)*, (Genève, 1979), p. 319-330; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3 (1971), Col. 136-142. ქრისტიანული აღმოსავლეთის ზოგი რეგიონის ძველთა შესახებ ამ მხრივ საგანგებოდ იხ: U. Moneret de Villard, *La Majestas Domini in Abisinia, Ressegna di Studi Ethiopici*, III (1943), p. 36-45; J. Leroy, *Les peintures des couvents du désert d'Esna* (Le Caire, 1975), p. 32-54; K. Michalowski, *Faras. Wall Painting in the Collection of the National Museum in Warsaw* (Warsaw, 1974); В. Пуцко, *Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII века, Мшамш-რანსაიურსკან ხანისი*, 1980, №3, с. 141-157. გამოკლევითა ერთი ნაწილი საკუთრივ შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობის ძეგლებში წარმოდგენილი ქრისტეს დიდების თემის სხვადასხვა რედაქციითა განხილულსაც ეძღვნება. Ш. Амиранашвили, *История грузинской монументальной живописи*, გვ. 59-65, 150-151; Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 15 და შემდ.; T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, CahArch*, XXIX (1980-

- 1981), p. 47-102; მისივე, La koine grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (Xe-XIIe s.), *JÖB*, Bd. 31 (1981), p. 677ff; Н. Аладашвили, Композиция алтарной конхи в церквах Сванети, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
40. აბგარ კომპოზიციებს საგანგებოდ განიხილავს კ. იბი (იხ. მისი დაცხა. ნაშრომი, გვ. 95-101).
41. G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, t. II, fasc. 1, p. 2; N. Thierry, Deux notes à propos du Mandylion, *Зотраф*, 11 (1980), p. 16, fig. 1.
42. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Bd.. III (Recklinghausen, 1967), Abb. 360.
43. V. Djuric, *Sopocani* (Belgrade, 1963), p. 135.
44. Е. Привалова, *Павниси* (Тбилиси, 1977), რის. 3.
45. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети* (Тбилиси, 1983), с. 123-124
46. იქვე, გვ. 124.
47. Е. Привалова, Роспись церкви “Вознесения” – “Амаглеба” в Озаани, *AG*, 9-A (1987), с. 139-140, рис. 1.
48. ქ. შიქვლაძე, „სულთქმნელი სატის“ გამოსახულება XII-XIII სს ქართულ ეკლესიის მხატვრობაში, *ლს*, 1991, №3, გვ. 210-222.
49. ზ. სხირტლაძე, საკურთხეულის მოხატულობის სკემის ზოგი თავისებურება XIII საუკუნის ქართულ ეკლესიის მხატვრობაში, *მაცნე (იანვს)*, 1981, №4, გვ. 87.
50. ი. ყოფშიძე, ზემო სვანეთის სოფ. სეს ეკლესიის მხატვრობის იკონოგრაფიული სკემის თავისებურება, *მაცნე (იანვს)*, 1975, №3, ნახ. 1.
51. T. Velmans, Les peintures de l'église dite “Tanghil”, en *Géorgie, Byz*, LII (1982), p. 391-397, fig. 174.
52. Z. Skhirtladze, Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, edited by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf [Villa Spelman Colloquia, vol. 6] (Bologna, 1998), p. 73, n° 13.
53. М. Дидебулидзе, Два памятника грузинской монументальной живописи в Верхней Имерети (Зенобани и Кисорети), *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), с. 2.
54. N. Thierry, Les peintures de la cathédrale de Kobayr, *CritArch*, XXIX (1981), p. 119, n° 60.
55. T. Velmans, L’image de la Déisis en Géorgie, *გვ.* 83.
56. O. Wulff, Malereien des Asketenhöhlen des Latmos, in: *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen von Theodor Wiegand. Bd. III, Heft 1. Der Latmos von Th. Wiegand unter Mitwirkung von K. Boese, H. Delehayе, H. Knackfuss, F. Krishen, K. Lyncker, W. von*

Maniès, O. Wulff (Berlin, 1913), S. 89-91, 191-202 (მანდილიონის თაობაზე – გვ. 201).

ტექსტის თარღის თაობაზე აზრთა სხვადასხვაობაა მის პირველ გამოქვეყნებულ მიერ იგი VII-VIII საუკუნეებში არის დათარიღებული. ამ მოსაზრებას იზიარებენ კ. იბი, ნ. ტიერი და ტ. ელსმანი (Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 190-191; N. Thierry, L'Apocalypse de Jean et L'iconographie byzantine, გვ. 322; T. Velmans, L'image de la Déisis en Géorgie, გვ. 80). რამდენადაც უფრო მოგვიანო ხანა, IX-X საუკუნეები დასახელებულია ვ. ლაზარევიან (В. Лазарев, История византийской живописи, I (Москва, 1947), с. 71, 296; იგივე დათარიღება განმეორებულია ორტომეულის ახალ, 1986 წლის გამოცემაშიც, შტრ. გვ. 58, 210). შატერაძის ბოლო, მ. რესტლესეულ, პუბლიკაციაში მისი შესრულების სავარაუდო პერიოდად მიჩნეულია IX საუკუნე (M. Restle, Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Bd. I (Recklinghausen, 1967), S. 78).

57. Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 190.
58. N. Thierry, Deux notes à propos du Mandylion, გვ. 18-19; შტრ. T. Velmans, L'image de la Déisis en Géorgie, გვ. 83; სხვაგან ტ. ელსმანის გამოქვეყნებული აქვს მოსაზრება ლატმისის ფრესკაზე წინასწარმეტყველის სახის არსებობის თაობაზე იმ. მისი – L'Église de Khé en Géorgie, *Зораф*, 10 (1979), p. 75.
59. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრომი, II, გვ. 63-66, ტაბ. 150; შტრ. აგრეთვე, C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords* (Paris, 1991), p. 179-182.
60. J. Danielou, *Les symboles chrétiens primitifs* (Paris, 1961), p. 143-151; A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte* (Paris, 1958); E. Testa, *Il simbolismo dei Giudeo-Christiani* (Jerusalem, 1981).
61. N. Thierry, Le culte de la croix dans l'empire Byzantine du VIIe siècle au Xe dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques, *Rivista di Studi Bizantini e Slavi*, I (1981), p. 205-228.
62. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *AG*, 4 (1955), с. 170, 207, рис. 1.
63. Е. Привалова, *Павниси*, სტრ. 3.
64. A. Grabar, *La sainte face de Laon* (Prague, 1931), p. 26-27.
65. ჯრეტლად ამის თაობაზე იხ: Л. Мешерская, *Легенда об Автаре – раннесирийский литературный памятник* (Москва, 1984).
66. E. von Dobschütz, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, XVIII)*, I (Leipzig, 1899), S. 146.
67. K. Weitzmann, The Mandylion and Constantine Porphyrogenetos, *CahArch*, XI (1960), p. 170. გადაბეჭდილია მისივე კრებულში – *Studies in the Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, (Chicago, 1971), p. 245; შტრ. E. Patlagean, L'entrée de la Sainte Face d'Édesse à Constantinople en 944, in: A. Vauchez, ed., *La religion civique à l'époque médiévale et moderne. Chrétienté et Islam* (Rome, 1995), p. 21-35, სადაც მოთხოვნილია, რომ თხზულების ავტორი თავად კონსტანტინე

VII უნდა ყოფილიყო.

68. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. IV, სინაქსარული რედაქციები (XLXVIII სს.), გამოსაცემად მოამზადა და გამოკლდა დაუთმო ე. გამბისაშვილმა (თბილისი 1968), გვ. 218-225, 393-399.
69. ზ. ალექსიძე, მანდილონი და კონსტანტინე ძველ ქართულ მწერლობაში, *Academia*, ტ. 1 (2000), გვ. 9-15.
70. იქვე, გვ. 13.
71. K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos*, გვ. 167; E. Kitzinger, *The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm*, *DOP*, 8 (1954), p. 112-115; გადაბეჭდილია მისივე კრებულში – *The Art of Byzantium and the Medieval West* (Bloomington/London, 1976), p. 118-121.
72. შ. ამირანაშვილი, ბეჟა ობიზარი (თბილისი, 1956), გვ. 18-21; თ. საყვარელიძე, ანჩის კარული სატი, სს, 1976, №5, გვ. 77-91.
73. იქვე, გვ. 18-19; V. Pucko, *Les imagiens clipeatae chrétiennes primitives et l'icône du Sauveur d'Ançi*, *REGC*, 2 (1986), p. 202-203.
74. შ. ამირანაშვილი, ბეჟა ობიზარი, გვ. 8-12.
75. Епископ Киршон, *Жизнь и подвиги преподобного Антония Столпника, Чудотворца Маритонского* (Тифлис, 1899), с. 10-11.
76. Z. Skhirtladze, *Canonizing the Apocrypha*, გვ. 77-93.
77. ნ. ჩხიკვაძე, აფგანოსის აპოკრიფის ქართული რედაქციები, *მაცნე*, (ელს), 1992, №4, გვ. 64-82. მოგვიანებით ავტორმა გამოაქვეყნა აფგანოსის ეპისტოლეს ძველ ქართულ თარგმანთა კრიტიკულად დადგენილი ტექსტებიც რვა უძველესი ნუსხის მიხედვით (იხ. ვ.ზ. სამუფხო, 1996, №1, გვ. 32-72. აპოკრიფის შემცველ ქართულ ხელნაწერთა ჩამონათვალისათვის აგრეთვე იხ. Z. Skhirtladze, *Canonizing the Apocrypha*, გვ. 76 (მოტანილია არასრული ნუსხა).
78. ესა იოანე ანჩელის „გალობანი ანჩისსატისანი“ დაწერილი XII-XIII სს მიჯნაზე უფრო მოგვიანოდ, XIII საუკუნის მეორე მეოთხედში კათალიკოსმა არსენ ბულბაძისძისძემ შექმნა საგალობელთა რიგი – „უფალო დადატყესა“, სტიქარონი, წარდგომა, კანონი და „აქებდითი“ ხელთუქმნილისა და უხილაისა სატისა (სრული კანონი). დაახლოებით იმავე პერიოდში უნდა შექმნილიყო საბა სინეგლოზის „გალობანი ქრისტეს განგებულებისა და განკაცებისანი“ (იხ. ხელნ. A-85, ფ. 278v-296r). სრულად ამ თხზულებების შესახებ, ადრეული ბიბლიოგრაფიითურთ იხ. ნ. სულავე, XII-XIII სს. ქართული კონოგრაფიის მხატვრული სექციები, სადოქტორო დისერტაცია (თბილისი, 1997).
79. E. von Dobschütz, *დასახ. ნაშრომი*, I, გვ. 247-249; A. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, გვ. 26.
80. ზ. სხირტლაძე, ე. ჭელიძე, ეპიზოდი საქართველოს ეკლესიის ისტორიიდან, *ლმ*, 1992, N3-4, გვ. 229 და შემდ.
81. T. Virsaladze, *Основные этапы*, გვ. 6.
82. J. Bolten, *Die imago clipeata* (Padeborn, 1937); A. Grabar, *L'imago Clipeata chrétien*,

- წიგნბ: A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Age*, vol. I (Paris, 1968), p. 607-613; R. Winkes, *Clipeata imago. Studien zur einer romischen Bildnisform* (Bonn, 1969); M. Lechner, *Imago Clipeata, Rallexikon zur byzantinische Kunst*, III (1973), S. 353-369.
83. A. Grabar, *Les ampoules*, ტაბ. XII, XIII, XIV, XVI, XVIII, XXVI, XXVIII, XXXII, XXXI-XXXVII, XXXIX, XLIX; ამის თაობაზე აღნიშნაქს ატროუქუ კ. იბი (იბ. მისი დასახ. ნაშრობი. გვ. 83 და ზეზღ.).
84. საგანგებოდ და ვრცლად ამის თაობაზე იბ: R. Warland, *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte* (Rom-Freiburg-Wien, 1986) S. 45-57 (ქვეთავი – Der Clipeus Christi und seine Bedeutungsinhalte). ატროის დაკორეებით, უფლის გამოსახულების ორი ტიპის თანარსებობა სატმებრძოლეობის წინა პერიოდშიც გრძელდება, თუმცა უკვე ოქსტინიანეს ეპოქაში ისტორიული სატი წამყვანი ხდება (იქვე, გვ. 73 და ზეზღ., გვ. 85).
85. ამ იკონოგრაფიული ტიპის თაობაზე იბ: Н. Кондаков, *История византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей* (Одесса, 1876), с. 71-72.
86. R. Warland, დასახ. ნაშრობი, გვ. 195 (კატ. A2), სურ. II, 17.
87. A. Grabar, *Les ampoules*, ტაბ. XI-XIII, XV, XVI, XVIII, XIX, XXII, XXIV, XXVI-XXIX, XXXIII-XXXV, XXXVIII, XXXIX, XLVIII, XLIX, LIII.
88. W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom* (Leipzig, 1967), Abb. 45, 77, 98-100, 105, Taf. VIII, XI, XXIII.
89. G. Tchalenko, *Vilages antiques de la Syrie du Nord. Le masif du Bélus à l'époque romaine* (Paris, 1953-1958), I, p. 39; II, pl. 146, 202.
90. R. Warland, დასახ. ნაშრობი, გვ. 251, სურ. 73.
91. K. Weitzmann ed., *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (New York), 1979, pl. 69.
92. Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии. Фасадные рельефы V-XI веков* (Москва, 1976), рис. 11.
93. Н. Чубинашвили, *Хандиси* (Тбилиси, 1976), таб. 4.
94. იქვე ტაბ. 60,
95. იქვე ტაბ. 61
96. შ. ამირანაშვილი, ზუქს ობიზარი, ნახაზი გვ. 24-სა და 25-ს შორის, ტაბ. 10.
97. Я. Смирнов, *Цромская мозаика* (Тбилиси, 1935), рис. 6, таб. 24.
98. Л. Хускивадзе, *Грузинские эмали* (Тбилиси, 1981), с. 24-34, таб. 1.
99. G. Alibegashvili, V. Beridze, A. Volskaja, L. Xuskivadze, *I tesori della Georgia* (Milano, 1984), fig. 63.
100. Т. Шевякова, *Монументальная живопись*, ტაბ. 48.
101. გ. გაფორინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეულის წამებულის

- უღანის „სარიტონის ქუბიდან“, *მცნე (იანეს)*, 1976, №2, ტაბ. 1.
102. ზ. სხირტლაძე, ფრესკის ფრაგმენტი ფიას წმ. თედორეს ეკლესიის საკურთხეველში, *მცნე (იანეს)*, 1988, №3, ნახ. 1
 103. Т. Шевякова, *Монументальная живопись*, გვ. 16 (ნახაზი).
 104. იქვე, ტაბ. 91
 105. Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, ტაბ. 57, 58, 85.
 106. Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრომი*, ტაბ. 153, 156, 159, 160, 164, 165.
 107. М. Щепкина, *Миниатюры Худовской псалтыри* (Москва, 1977), fol. 2r, 3v, 4r, 12r, 48v, 51v, 67r, 90v, 97v, 154v; S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Age*, I (Paris, 1966), pl. 12, 17-19 (Pantocrator 61 - fol. 93v, 114r, 119v, 128r); pl. 34-36 (Paris grec. 20 - fol. 3v, 5v, 7r); შტრ. А. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, სურ. 139-140, 143-147, 152.
 108. W. F. Wobach, *Früchrisliche Kunst* (München, 1958), S. 161, Taf. 85-87.
 109. E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making* (Cambridge, MA, 1980), p. 64, fig. 109.
 110. წყაროს მიხედვით, მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ რეხას ეკლესიის ფრესკაზე ფეხზე მდგომი მაცხოვარი იყო გამოსახული; სამთავისის სატის თაობაზე კი დაზუსტებით არაფერია აღნიშნული (ზ. ალექსიძე, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 13).
 111. H. L. Kessler, *Configuring the Invisible by Copying the Holy Face*, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation* (იბ. ზემოთ, შტ. 52), გვ. 147-148, სურ. 13.
 112. М. Соболева, *Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове, Древнерусское искусство* (Москва, 1968), фото на с. 14-15.
 113. H. L. Kessler, *დასახ. ნაშრომი*, სურ. 14.
 114. А. Грабар, *Боянская Църква* (София, 1924), с. 35-36.
 115. А. Grabar, *La Sainte Face de Laon*, ტაბ. III.
 116. Ν. Δραβάνης, *Βυζαντιναι τοιχογραφια της Μεσα Μαιης* (Αθήνα. 1964). σ. 86-90.
 117. А. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris, 1928), p. 309.
 118. თელოვანის ეკლესიის საკურთხეველში წარმოდგენილი გამოსახულება რამდენადმე განსვებებული მონარსით, ამასთან ფართო კონტექსტში განიხილება მ. გველესიანის ნარკვევები; ავტორი მაცხოვრის მედალიონში მოქცეულ სახეს „ქრისტე-შვის“ იმ სახისმეტყველებით ტრადიციას უკავშირებს, რომელიც განსაკუთრებით მკაფიოდ ადრეული შუა საუკუნეების მსატრულ აზროვნებაში აღიბქდა კონოგრაფიული და იკონოგრაფიული მასალის მოხმობის კვლად გამოკვლევაში მოითებულა იმის თაობაზეც, რომ: „თავისთავად შინაგნული ისტორიული რეალია ანტონ მარტყოფელის მიერ საქართველოში ჩამოტანილ კეცზე აღბქდილი ხელთუქმნილი სატის შესახებ ვერ გამოდგება თელოვანის მაცხოვრის კეცის მსგავს წრიული ფორმის ჩარჩოს სახით მანდილიონის იკონოგრაფიული განსახოვნების არგუმენტად“ (მ. გველესიანი, შუი-ქრისტესა და ებთა გამოსახულებების შესახებ აკურის ბაზილიკის აღმოსავლეთ ფსადზე, *ლტ* 1997, №2, გვ. 67).
 119. მოსატულობა ენახე 1993 წლის აპრილში. გ. დიმიტროკალისის გამოკვლევა, რომელიც

გერაკის მოხატულობებს ეხება იმანად არ მომიძიებია, მოგვიანოდ კი იგი ჩემთვის სულმოუწველოდ აღმოჩნდა.

120. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, გვ. 21 ე. ფონ დობშუცი თვლიდა, რომ ეს სიტყვა უნდა მომდინარეობდეს საიმპერატორო საგუმის ან სამღვდელმთავრო მოსასხამის აღნიშვნული ტერმინიდან ὁ μαυίνης (E. von Dobschütz, დასახ. ნაშრომი, I, გვ. 216-248). უფრო დამაჯერებელი ჩანს ა. გრაბარის ვარაუდი, რომელიც მანდილონის არაბულ ძირს ეკავშირებს. ამასთან, იქვე აღნიშნავს, რომ ეს ტერმინი ისტორიკოსებთან შედარებით გვიან. XI საუკუნის შუახანებში ჩნდება (A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, გვ. 21, შენ. 1). არაბულ წყაროებში მრავალგზის დადასტურებული ტერმინისათვის იხ: R. B. Serjeant, *Islamic Textiles. Material for a History up to the Mongol Conquest* (Beirut, 1972).
121. N. Thierry, Deux notes à propos du Mandylion, გვ. 160.
122. A. Grabar, *La Sainte face de Laon*, ტაბ. IV_z
123. შტრ.: ჰ. კარბელაშვილი, ძველი ანონისტის ტაძარი ტფილისში. ისტორიული მიმოხილვა (ტფილისი, 1902), გვ. 51 და შემდ.: Z. Skhirtladze, Canonizing the Apocrypha, გვ. 80.
124. შ. ამირანაშვილი, ბეეს ობიზარი, გვ. II
125. ჰ. კარბელაშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 34.
126. ამ მაგალითზე ქ. მიქელაძემ მიმოიხილა.
127. ქ. მიქელაძე „სხელიუკმნული სატის“ გამოსახულება XII-XIII სს. ქართულ კედლის მხატვრობაში, გვ. 215.
128. A. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии* (Тбилиси, 1974), с. 31, рис. 1, таб. 2, 5.
129. მხატვრობა დღემდე არ ყოფილა გამოქვეყნებული. მითითება (თარღითურთ) იხ. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети*, გვ. 123.
130. G. Garpindashvili, *Vardzia* (Leningrad, 1971), pl. 76, 109.
131. E. Привалова, *Роспись Тумотесубани*, გვ. 95, სურ. 39; ე. გედევანიშვილი, პირი ღმრთისა ტომოთესუბნის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველეები, 1 (2002), გვ. 79-84.
132. შ. ამირანაშვილი, უბისის ფრესკები (თბილისი, 1987), ტაბ. I, 2, 34.
133. ი. ჭიჭინაძე, სიონის მოხატულობა (თბილისი, 1985), გვ. 7.
134. ამ შტრიხ საქართველოს გარეთ ცნობილი მაგალითებია: კარანლიყ ქილოსის მოხატულობა (XI ს.) – თუმცა იქაც მანდილონის გამოსახულება პასტოფორიუმშია წარმოდგენილი (G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრომი, I, გვ. 399) და XIII საუკუნის ფრესკა როდიას წმ. ნიკოლოზის ეკლესიაში არტას ასლოს (T. Velmans, Interferences semantiques entre l'Amnos et d'autres images apparentées dans la peinture murale byzantine, *Αρχαιολογία* (Thessalonique, 1990-1991), p. 1911-1912.
135. ანონიმი ავტორის ბერძნული ტექსტისა და მისი ანალოზისათვის იხ. E. von Dobschütz, დასახ. ნაშრომი, I, გვ. 110-114, 169. ამ გარემოებაზე ყურადღებას ამახვილებს ტ. ველმანსი

- ნარკვეპი – Les peintures de l'église dite "Tanghil", გვ. 396.
136. E. von Dobschütz, დასახ. ნაპრობი, გვ. 117.
137. მაგალითებისათვის იხ. T. Velmans, Les peintures de l'église dite "Tanghil", გვ. 396-397.
138. საქართველოს მხატვრობის იკონოგრაფიული პროგრამა სხვა მხრივ არაფრით განსხვავდება თანადროულ ძველთაგან: კონკში წარმოდგენილია ჩვეულებრივი ღმრთისმშობელი, კონქს ქვემოთ კი – ზიარება ორ სახედ. სარკმლის ორსავე მხარეს (შესაბამისად, მანდილონის აქეთ-იქით) ეკლესიის მამის ორ-ორი ფიგურაა.
139. A. Grabar, *Martyrium*, II, გვ. 176-186; Т. Вирсаладзе, Первоначальная роспись Атенского Сиона (к вопросу о характере древнейших грузинских росписей), *Телиси VII Всесоюзной конференции византинистов* (Тбилиси, 1965), с. 65-66.
140. S. Sauneron, J. Jacquet, Les érnitages chrétiens du désert d'Esna, II, Description et plans, *Fouilles de l'Institut Français l'Archéologie Orientale du Caire*, t. XXIX/2 (1972), p. 9-10, 24, 75-76, pl. CVIII, CXX, CLVIII.
141. N. Thierry, Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie, *JSav* (Avril-Juin, 1986), p. 84, fig. 1, 3.
142. N. Thierry, Ymanli Kilise, l'église extraordinaire, *Histoire et archéologie*, 121 (1987), p. 36-39.
143. C. Jolivet-Levy, Karaçaoren – un decor funeraire d'époque iconoclaste? *Archéologie*, 229 (1987), p. 40-43.
144. G. de Jerphanion, დასახ. ნაპრობი, II, გვ. 105-111; N. Thierry, Mentalité et formulation, გვ. 88-95, სურ. 6, მ; N. Thierry, L'iconoclisme en Cappadoce d'après les sources archéologiques, *Rayonnement Grec. Hommages a Ch. Dellvoye* (Bruxelles, 1981), p. 395-396; J. Lafontaine-Dosogne, Pour une problématique de la peinture d'église byzantine à l'époque iconoclaste, *DOP*, 41 (1987), p. 329-330.
145. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*, გვ. 184-186.
146. D. Pallas, Une note sur la decoration de la chapelle de Hagios Basilios de Sinasos, *Byz*, XLVIII (1978), p. 208-225, A. Warton Epstein, The 'Iconoclast' Churches of Cappadocia, in: *A. Bryer and J. Herrin eds., Iconoclasm, IX Symposium of Byzantine Studies* (Birmingham, 1977), p. 103-111; N. Teteriatnikov, The Frescoes of the Chapel of St. Basil in Cappadocia: Their Date and Context reconsidered, *CahArch*, LX (1992), p. 105-113;
147. F. Hild und M. Restle, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebastia und Lykandos)*, Vienne, 1981, s. 280.
148. N. Teteriatnikov, დასახ. ნაპრობი, გვ. 107-112.
149. წმინდანთა „ანიკონური სატყობო“ ტაძრის შემკობის პრაქტიკა რამდენადმე მოგვიანოდ იჩენს თავს საქართველოს სამ სხვადასხვა კუთხეშიც. საგულისხმობა, რომ დღევანდლის ცნობილ მაგალითთაგან ორი უძველესად საფასადო დეკორთა რიგს ეკუთვნის სამსარის ღმრთისმშობლის სახელობის გამოქვაბული ეკლესიის აღმოსავლეთ ფასადზე გამოკეთილია

- დროს გამოჩნდა. ისინი მამინე აღუბედაეს რესტავრატორ რ. ვან ნაისის ნახაზებზე შემდგომში, ნალესობის ახალი ფენის დადებისას, გამოსახულებები კვლავ დაიფარა და მათ შესახებ არაფერი იყო ცნობილი. სარესტავრაციო დოკუმენტაციის ბოლო დროს უფრადლება მიაქცია ნ. ტეტერიატნიკოვამ, რომელსაც ეკუთვნის ნარკვევი ტაძრის საფასადო დეკორის ამ ნაწილის შესახებ (იხ. N. Teteriatnikov, *The Hidden-Cross-and-Tree Program in the Brickwork of Hagia Sophia, BSE, LVI (1995), p. 689-699, fig. 1-4*).
154. M. Frazer, *Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in Italy, DOP, 27 (1973), p. 161-162.*
 155. R. J. Meinstone, *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church (London, 1988), pl. 216, 217.*
 156. C. Mango and E. J. Hawkins, *Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, DOP, 19 (1965), p. 147-148.*
 157. N. Teteriatnikov, *დასახ. ნაშრომი, გვ. 697-699.*
 158. H. Leclercque, *Arbres, in: Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, I/2 (Paris, 1907), col. 2691-2709.*
 159. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. გვ. 5-7 (ადრეული შობლოგრაფიით); N. Thierry, Haute Moyen Âge en Cappadoc. Les églises de la région de Çavuşlu, t. II (Paris, 1994), p. 349, 351, pl. 182c, 183a-b.*
 160. F. Dimirtekin, *Rock-cut Church at Vize, Aynsofya Müzesi yilligi, 4 (1962), p. 49-50, fig. 1-3; M. Mundell, Monophysite Church Decoration, გვ. 79.*
 161. R. Harrison, *Churches and Chapels of Central Lycia, AnatSt, XIII (1963), p. 132, pl. XL-B.*
 162. N. Thierry, *Mentalité et formulation, გვ. 96-97, ნახ. 6.*
 163. ზ. სსირტლადე, *ნოქალაქეის ორმოც მოწამეთა ეკლესიის თედაპირველი ფერწერული დეკორის შესახებ, კრებულში: ნოქალაქეთ-არქეოლოგის, II (თბილისი, 1987), გვ. 126-135.*
 164. თ. ვინსლადე, *ატენის სიონის მოსატელომა (თბილისი, 1984), გვ. 5, სურ. 7. 8.*
 165. ნ. ჭუნინაშვილი, *Шашниис Самедн (Тбилиси, 1988), с. 77-81. ანოტაციამი ეკლესიის აგების საფარაულო პერიოდად დასახლებულია VI საუკუნის მუორე ნახეარო.*
 166. რ. მენისაშვილი, *Памятники архитектуры X-XI веков в сел. Каберн и Гостибе, AG, 8-A (1979), с. 57 (მოთითებულია შრომად ეკლესიის დარბაზის დასაეულთ და სამხრეთ კედლებზე საღებეთი შესრულებული ეკრის გამოსახულებების შესახებ).*
 167. რ. შმერლინგ, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, გვ. 53-54, 76-82, 94-97, 98-99, 183-186, 189-190, ტაბ. 19, 21, 22-23, 69, 73-76; რ. მენისაშვილი, ვ. ცინცაძე, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шидн Картლი, გვ. 92, სურ. 82.*
 168. ტ. შევიაკოვა, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии, ტაბ. 18.*
 169. O. Nussbaum, *Das Brustkreuz des Bischofs (Mainz, 1963), S. 7ff.*

170. Н. Чубинашвили, *Хандиси (Тбилиси, 1976)*, таб. 33, 34, 36, 39, 41, 46, 48; ვ. ჯაფარიძე ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქვემო ქართლიდან (თბილისი 1982). ტაბ. XXVI LXX-2
171. ზ. სხირტლაძე. ნოქალაქევის ორმოც მონაშთთა ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული დეკორის შესახებ. სურ 1
172. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრომი, II (1936), გვ. 147, 149 და შემდ.; N. Thierry, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, t. I (Paris, 1983), p. 1-2, fig. 2-3, pl. 2-3.
173. J. Lafontaine-Dosogne, *L'église aux trois croix de Cüllü Dere en Cappadoce et le problème du passage du décor "iconoclaste" au décor figuré, Byz, XXXV (1965)*, p. 180-207; N. Thierry, *Haut Moyen Âge en Cappadoce*, I, გვ. 189, 121, ტაბ. 47-49.
174. N. Thierry, *Haçlı Kilise, L'église à la croix, JSav (Oct-Déc., 1964)*, p. 245-246, fig. 4.
175. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრომი, I₂ (1932), გვ. 552-555.
176. G. Hermann, *Programme der georgischen Monumentalmalerei aus dem 6. bis 11. Jahrhundert, Acta Historiae Artium, XVI/1-2 (1970)*, S. 51.
177. Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration, OrChr, 81 (1997)*, p. 172ff.
178. იხ. თუნდაც, Г. Чубинашвили, *Цроли*, გვ. 40 და შემდ.
179. მოზაიკის თარიღის თაობაზე, ვერ კიდევ XVII საუკუნიდან მოკიდებული, სრულიად სხვადასხვა მოსაზრებები არსებობდა (Д. Айналов, *Мозаики IV и V веков (СПб., 1895)*, с. 35). შემდგომში, ძველის შექმნის ქრონოლოგიური საზღვრები IV საუკუნის მიწურულთ – V საუკუნის დასაწყისით შემოიფარგლა. მოზაიკის რამდენადმე უფრო ადრეული ხანით (IV საუკუნის დასასრულთ) დათარიღება პაპ სირიციუსის (384-398 წწ.) საქტიტარო მოღვაწეობას უკავშირდება; მისი მოგვანო პერიოდს (V საუკუნის პირველ ათწლეულებს) მიეკუთვნება კი იმ მოსაზრებას ეყარება, რომლის თანახმადაც მოზაიკასე წარმოადგენილი, პატრიოსანი თვლებით მოიჭვილი ვეარი თეოდოსი II-ის (408-450 წწ.) მიერ გოლგოთაზე აღმართულ ვეარს უნდა გამოსახავდეს და, ამდენად, ეკლესიის საკურთხეველის ფერწერული შექმნაობაც პაპ ინოკენტი I-ის (+417 წ.) დროის ქმნილებას წარმოადგენს. სამეცნიერო ლიტერატურაში უპირატესობა ძირითადად მეორე დათარიღებას ეძლევა იმ წარწერის მიხედვით, რომელიც, როგორც ჩანს, ეკლესიის დაფუძნებისა და მოზაიკით მისი გამშვენების შესახებ მოგვითხრობდა (ტექსტი აღდგენილ იქნა De Rossi-ს, მოგვანოდ კი G. Matthiae-ს მიერ ცალკეულ წარწერათაგან შემორჩენილი ნაშთებისა და პანენიოსეული იმ აღწერილობის მიხედვით, რომელიც ვატიკანის წიგნთსაცავშია დაცული – Ms Vat. lat. 6780, fol. 63): "Salve Innocentio Epo Maximo et... Licio Presbyteris Leopardo Diacono oribus et pictura decoravit" (A. Grabar, *Martyrium*, II, გვ. 203; Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 131).
180. დაწერილებით ამის შესახებ იხ.: Д. Айналов, დასახ. ნაშრომი, გვ. 37-40.
181. ესაა ჩააკონიოსეული ფერწერული ასლი 1595 წლისა (Bibliotheca Vaticana, Cod. 5407, fol. 81), ბარბურინის ბიბლიოთეკაში დაცული ჩანახატი (Ms. XLIX-32, fol. 63), ბოლანის Bibliotheca Ambrosiana-ს კოფინილი ნახატი (C. 4, fol. 33), იხ. Д. Айналов,

დასა. ნაშრობი, გვ. 37-38; Ch. Ihm, დასა. ნაშრობი, გვ. 131

182. იხ. ჩიაკონიოსიული ნასატი – E. Dassmann, Das Apsisosmosaik von S. Pudentiana in Rom. Philosophische, imperiale und theologische Aspekte in einem Christusbild am Beginn 5. Jahrhunderts, RQ, 65/1-2 (1970), Taf. 3a.

183. Д. Айналов, დასა. ნაშრობი, გვ. 40.

184. W. F. Volbach, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters [Römisch-germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 7]* (Mainz, 1952), S. 64, 70, 71-72, Taf. 39, 44, 47 (NN125, 142, 145); იქვე მითითებულია ბიბლიოგრაფია.

185. ილუსტრაციისათვის იხ.: А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении* (Москва, 1979), таб. 97; ბიბლიოგრაფია სელნაწერის მარგონალური მინიატურების თაობაზე მოცემულია – D. Kouymjian, *Illuminated Armenian Manuscripts to the Year 1000 A.D.* (Fresno, 1977), p. 11-12.

გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ სასარების მინიატიურებს ი. სტრეგოვსკი თავდაპირველად VI საუკუნით ათარილებდა და მათ სწორედ მოიწვედა (J. Strzygowski, *Das Etchmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravnatischen und syro-ägyptischen Kunst, Byzantinische Denkmäler*, I, 1891); მინიატურის ადრეკრისტიანულ პროტოტიპთან კავშირზე მოუიბებს ი. კრისტე (Y. Christe, *La Vision du Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parusie* (Paris, 1973), p. 33).

სელნაწერის ბოლოში ერთვის ოთხი მინიატურა, რომელთაც VI-VII საუკუნეებით ათარილებენ (იხ. S. Der Nersessian, *La peinture de l'Evangile d'Etchmiadzin*, in: id., *Études byzantines et arméniennes*, t. I (Louvain, 1973), p. 525-532; А. Дурново, *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении* გვ. 157-166).

186. კლიპესში მოქცეული ჯვრის გამოსახულება მეორდება სელნაწერის სხვა მინიატურებშიც, სასელდობრ, მოქცეულია წველი ფიგურების (ფ. 6v და 7r) და ეესებოსის წერილის (ფ. 1v) მომართობებული თაღების ლუნეტებშიც (H. Котанджян, *Цвет в начальных миниатюрах Эчмядинского Евангелия, Древнерусское искусство. Рукописная книга*, сб. III (Москва, 1983), с. 282, 287).

187. N. Thierry, *Peintures du VIIe siècle inédites en Cappadoce (St. Georges de Zindanönü)*, *Зборник Народниг Музеја*, IX-X (1979), p. 98-99.

188. G. de Jerphanion, დასა. ნაშრობი, I, გვ. 5 13-514; N. Thierry, *Haut Moyen Age en Cappadoce*, I, გვ. 65, 67, 68, სურ. 25, ტაბ. 32a.

189. W. F. Volbach, დასა. ნაშრობი, №223.

190. იხ. წარწერის ტექსტი და მისი ქართული თარგმანი:

Christus Patris Verbum cuncti concordia mundi | Qui ut finem nescis sic quoque principium | Te circumsistunt dicentes ter Sanctus et amen | Aligeri testes quos tua deztra regit. | Te coram fluvii currunt per secula fusi | Tigris et Euphrates Fison et ipse, Geon. | Te vincente tuis pedibus colcata pereavum | Germanae mortis crimina saeva tacent.

ქრისტე – მამა სიტყვა: მთელი ერთობა სამყაროსი. | რომელსაც არც ბოლო აქვს არც დასაბამი, | მუნს გარშემო დგანან. ვინც სამეზის ამბობს: წმინდა და

ამენ. / ფროთისანი მოწმენი, რომელთაც შენი მარჯვენა მართავს. / შენს წინაშე რძიან მარადიული მდინარეები: / ტიგრისი და ეუფრატესი, ფისონი და თაყად გეონი. / შენ გამარჯვებული ხარ და შენ მიერ ფეხით საუკუნოდ გათულოლი / ლვილი სიკვდილის სასტიკი ცოდვანი სდუმან (Angellus, Liber Pontificalis Ecclesiae ravennatae, PL, CVI, 536ff).

ნაგებობისაგან შემორჩა მხოლოდ ჯვრული ფორმისავე მავსოლეუმი, რომელიც ერთ დროს ეკლესიის ნართექსზე იყო მიდგებული.

ი. კრისტო, რომელსაც მოჰყავს რაენის წმ. ჯვრის ეკლესიის ფასადის შემკულობის ეს აღწერა, მართებულად შენიშნავს, რომ ტექსტი მრავალ კოთხვას ბადებს. მართლაც და როგორია აღწერაში მოხსენებული Aligeri-ები, რომელნიც სამწმინდა ლოცვას გალობენ და ვარს ერტყვიან უფალს? ავტორი მოუთითებს, რომ გაურკვეველია, ეს პროგრამა სანტა პედენციანასა და მისი რიგის ძეგლებს უნდა ესადაგებოდეს თუ კომპოზიციითა იმ წრეს, რომელიც უფლის დიდების ერთ-ერთ სასესხეაობას წარმოადგენს და სადაც უფალი მის თანამდგომებთან ერთად იმგვარი სახით არის წარმოდგენილი, როგორც ვატკანის ცნობილ მედალიონზე (Y. Christe, *La Vision de Matthieu*, გვ. 32, შენ. 3).

191. E. Peterson, *La croce e la preghiera verso Oriente*, *Ephemerides Liturgiae*, LIX (1945), p. 52-68.
192. იქვე გვ. 63.
193. იქვე გვ. 67-68.
194. E. Stommel, *Συμείον ἐκπετάσεως*, *RQ*, 48 (1953), S. 21-42.
195. შდრ.: „ჭეშმარიტების ნიშნდებაც სწორედ მაშინ გამოვლინდება: უპირველესად, ეს იქნება ნიშანი ცაში განპირობისა, შემდეგ – ნიშანი საყვითა ხმისა, სოლო მესამე – მკედრითთ აღდგომა“.
196. E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe* (Köln, 1964), S. 54-72, 76ff. ავტორი იზიარებს ე. პეტერსონისიულ კონცეპციას ადრეკრისტიანულ ძეგლებში წარმოდგენილი ჯვრის გამოსახულებების მკაფიოდ გამოკვეთილი ესპატოლოგიური არსის თაობაზე. თუმცა კი საკუთრივ სან აპოლინარე ინ კლასისეს აფსიდის მოზაიკის პროგრამაში იგი აღმოსავლურ ძირებს არ ხედავს. ამ საკითხს სხვადასხვა ასპექტით ე. დინკლერი სხვა ნაშრომებშიც ეხება. სახელდობრ, ესაა – *Kreuzzeichen und Kreuz*, *JbAC*, 5 (1962), S. 93-112 და, განსაკუთრებით, – *Das Kreuz als Siegeszeichen*, *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 62 (1965), S. 1-20.
197. B. Brenk, *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* (Wien, 1966), S. 55ff.
198. E. Dassmann, *Das Apsismosaik von S. Pudentiana in Rom. Philosophische, imperiale und theologische Aspekte in einem Christusbild am Beginn 5. Jahrhunderts*, *RQ*, t. 65/1-2 (1970), p. 67-81.
199. A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. II (Paris, 1946), p. 82, 188, 275ff; მოსაზრება აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით მკვლევარს გამოთქმული აქვს რომის წმ. პედენციანას ეკლესიის საკურთხეველის კომპოზიციასზე მსჯელობისას. ავტორის აზრით, ეს პროგრამა თეოფანის დელისთვის ცნობილ ნიმუშთან შორის ერთ-ერთი უძველესი უნდა იყოს და, შესაძლოა, სწორედ ამის გამოა, რომ იგი

- მხოლოდ ნაწილობრივ შედის თეოფანიურ გამოსახულებათა რიგში (იქვე, გვ. 203). მდრ. აგრეთვე მისივე – *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris, 1936), p. 239-243; აგრეთვე – *Observations sur l'arc de triomphe de la Croix dit Arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la Croix*, *CahArch*, XXVIII (1978), p. 61-83.
200. Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 79-80; რაც შეეხება სირია-პალესტინისა და შუამდინარეთის ძველთა ერთ ნაწილში აფსიდის კონქის ვერის გამოსახულებით შემკობის ტრადიციას, იგი, ავტორის მისიველით, უფლის მჟორედ მოვლინებისეულ ნიშნს უკავშირდება (იქვე, გვ. 76, 79, 93).
201. H.-D. Altendorf, *Wiederkunft und Kreuz* (Tubingen, 1966); საღვთისმეტყველო ნაშრომი მოკლე ხნით გასაცნობად ტიუბინგენის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკის კეთილი ნებით მივიღე.
202. Y. Christe, *Les grands portails romans. Etudes sur l'iconographie des théophanies romanes*, (Genève, 1969); მისივე, *La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoli*, *CahArch*, XXI (1971), p. 31-42; მისივე, *Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristliche Kunst. Die Apsis von Sancta Pudenziana in Rom*, *Orbis Scientiarum*, II (1972), S. 47-59; მისივე, *Victoria-Imperium-Judicium. Un schème antique du pouvoir dans l'art paléochrétien et médiéval*, *Rivista di archeologia cristiana*, 49 (1973), p. 87-109; ავტორის ნაშრომთაგან ამ საკითხთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მონოგრაფია – *La Vision du Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parusie [Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 10]* (Paris, 1973). გამოკვლევის ერთი თავი ადრექრისტიანულ სახეთ სელოვნებაში თელოვანის საკურთხელის კომპოზიციის შესახებ ნიშნების წარმომადგომლისა და ინტერპრეტაციის საკითხებს ეძღვნება. ამ თემასთან დაკავშირებით იხ. აგრეთვე: *Apocalypse et interpretation iconographique: quelques remarques liminaires sur les images du Regne de Dieu et de l'Église à l'époque paléochrétienne*, *BZ*, 67 (1974), p. 93-100. ანალოგიური მოსაზრებუბა გამოთქმულია ფრანგი სწავლულის რეცენზიაშიც ბ. ბრენკის ზემოთ დასახელებულ წიგნზე (იხ. *CahArch*, XX (1970), p. 239-246).
203. ეს თეალსაზრისი ი. ენგემანს გამოთქმული ქონდა წერილში: *Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola*, *Jahrbuch für Antike und Christentum*, t. 17 (1974), S. 21-46; საგანგებოდ აღნიშნული საკითხის თაობაზე – გვ. 34-39; შემდგომში ამასთან დაკავშირებით გამოქვეყნდა მისი უფრო ვრცელი გამოკვლევა – *Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchristlichen Kunst*, *JbAC*, 19 (1976), S. 139-156. წერილი მოგიიანოდ ფრანგულ ენაზეც დაიბეჭდა. იხ.: J. Engemann, *Images parousiaques dans l'art paléochrétien*, *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles* (Genève, 1979), p. 73-97.
204. Y. Christe, *La colonne d'Arcadius*, გვ. 32-33; მისივე, *La Vision de Matthieu*, გვ. 32-33.
205. W. F. Volbach, დასახ. ნაშრომი, გვ. 26-27, 31, ტაბ. 4 და 6 (№15 და №31).
206. Y. Christe, *La Vision de Matthieu*, გვ. 33.
207. ამ ძეგლის შესახებ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს. A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, გვ. 74-84; G. Q. Giglioli, *La colonna di Arcadio a Constantinopoli*

(Naples, 1952); R. Grigg, "Symphonian Aeido tes Basileias": An Image of Imperial Harmony on the Base of the Column of Arcadius, *ArtB*, LIX/4 (1977), p. 469-481.

არკადიუსის სვეტის ბაზისის წახნავთა კომპოზიციებიდან ერთი მკვლევართა საგანგებო კრადლებს იპრობს. კებრიჯში (Trinity College Library, Ms. O. 17.2) დაცული ნახატები, შესრულებული 1574 წ. უცნობი მხატვრის მიერ, კოლონის ბაზისის რელიეფური შემკულობის ყველაზე ზუსტ და დეტალურ გამოსახულებად მიჩნეული. არკადიუსის კოლონის აღმოსავლეთი ფასადის ამასხელ წახნავზე, წახნავის კომპოზიციის ზედა რეგისტრში, სწორკუთხა მომარჩობაში მოქცეული ჯვრის აქთ-იქთ მომანს ორი მცირე ზომის ფიგურა, რომელთაც ხელთ უჭერთა ჯვრის განივი მკლავები. ფიგურათა სიმცირის გამო მათი ატრიბუციებისა და შესამოსელის გარჩევა რთულია ეს გარემოება ართულებს მათ იდენტიფიკაციასაც.

ა. გრამარის მიერ შემოთავაზებული ვარაუდის თანახმად, ეს შეიარაღებულ მეთომარია გამოსახულებები უნდა იყოს აეტორის აზრით, ჯარისკაცებით ფლანკირებული ჯგერა კონსტანტინე დიდის ეპოქის ნიმუშებიდან უნდა მომდინარეობდეს და, ამდენად, იგი ძლევის ნიშნების – ტრაფვის ან გვირგვინის ადგილს იკავებს (A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, გვ. 75).

გ. ბეატის ინტერპრეტაციით (მას იზიარებს და ერცლად ასაბუთებს რ. გრიგცი), ამ რელიეფზე კვლავ იმპერატორთა – არკადიუსისა და პონროიუსის გამოსახულებები მორდება. ისევე როგორც სხვა მსგავსი მაგალითები ნუმიზმატიკურ მასალაში, ეს კომპოზიციაც საიმპერიო პარმონიის იდეალს უნდა უკავშირდებოდეს და, ჩანს, მის ხაზგასმას უმხარეობა (G. Becatti, *La colonna coelide istoriata* (Roma, 1960), p. 258; R. Grigg, დასახ. ნაშრომი, გვ. 473 და შემდ.). ორივე ამ ვარაუდთაგანი გასაზიარებელი უნდა იყოს თუნდაც იმის გამო, რომ ისინი ფაქტურად ავსებენ ურთიერთს, ამასთან, ერთი უმთავრესი იდეის გარშემო იყრიან თავს – ესაა იდეა ჯვრის, ვითარცა საყოველთაო პარმონიის სიმბოლოდ გააზრებისა.

208. მიჩნეულია, რომ ეს სიხარული – ჯვრის გამოსახულება იმპერატორის ზემოთ – კონსტანტინე დიდის ეპოქის სახეთი სელონების ტრადიციებიდან უნდა მომდინარეობდეს; ამ ვარაუდის დასაბუთების პოულობენ თავად იმპერატორის „ქსოვრებაში“ (*Vita Constantini*), სადაც მოთითებულია იმპერიის დედაქალაქში ამგვარი რიგის ორი გამოსახულების არსებობის ფაქტი და აღწერილია ისინი (მათ შესახებ ერცლად იხ. R. Grigg, დასახ. ნაშრომი, გვ. 469-470).

209. Y. Christie, *La colonne d'Arcadius*, გვ. 33.

210. ამ წახნავის სანდოობის თაობაზე სამეცნიერო ლიტერატურაში სხვადასხვა თეალსაზრისი არსებობს. თავდაპირველ, Ch. Dufresne du Cange-ს მიერ განზორციელებულ პუბლიკაციაში იგი IV საუკუნის მიწურულს თეოდოსის მიერ კონსტანტინოპოლში აღმართული სვეტის გამოსახულებად არის მიჩნეული. ჯ. ბეატცი მას არკადიუსის კოლონასთან აიგივებს. ა. გრამარის აზრით, წახნავზე წარმოდგენილი სვეტი არაფრით ჰგავს თეოდოსიულ სვეტს, რომლის სკულპტურული შემკულობის შესახებ საარწმუნო მასალები, – სრულიად სანდო გრაფიურები, – მოიპოვება აეტორი შენიშნავს, რომ შესაძლოა ეს გამოსახულება თეოდოსის კოლონის ერთ-ერთი ფასადის მორთულობით იქნა შთაგონებული; გამორიცხვული არც ის არის, რომ ნახატი კონსტანტინოპოლში აღმართულ ერთ-ერთ კოლონას ასახავს, მეცნიერთათვის უცნობს და წყართა მიერ მოუქსენიებლს (A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, გვ. 269-270). ამ თეალსაზრისით უთოოდ საყურადღებოა ი. კრისტის დაკვირვება; იგი მიუთითებს, რომ თეოდოსიუსის კოლონა 1500 წელს იქნა დანგრეული სულთან ბაიზეთ II-ის მიერ. აქედან გამომდინარე, Ch. Dufresne du Cange-ს მიერ 1680 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში გამოყენებული წახნავი, თუკი ის

პართლაც თეოდოსიოსისეულ კოლონას ასახვას, ან კოლონის დანგრევაბდე შესრულეული, ანდა გადმოღებულ იქნა ძეგლის დაღუბამდე არსებული რომელიდაც უფრო ძველი ჩანასტადან. ასეთი ჩანასტები კი თეოდოსიოსის კოლონისა კარგადაა ცნობილი და მათი მგალითები მკვლევარს მოსკეს კიდევ (Y. Christie, *La vision de Matthieu*, გვ. 377 შენ. 25). ი. კრისტის არ გამოირიცხავს შესაძლებლობას, რომ გამოსახულება თეოდოსიოსის სვეტის ერთ-ერთ მხარეს უნდა გამოსახავდეს. ამდენად, იგი არ უარყოფს სანდობას ამ ჩანასტისას, რომელიც არაერთარ შემთხვევაში არ უნდა იქნას გაიგივებული არკადიოსის კოლონის შემკულობასთან. მეუფის განთავსება, დამარცხებულთა ფიგურები მანოსის წასნაგის ქვედა რეგისტრში, იმაზე მიანიშნებს, რომ ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს უფოოდ სხვა, ასევე ადრეკრისტიანული ეპოქის ძეგლთან – ნასატზე წარმოდგენილი სვეტის მანოსის სკულპტურული შემკულობა აშკარად საიმპერატორო სელოენების რეტრეტუარს შეესაბამება და მის მიერაა ინსპირირებული; აქედან გამომდინარე, ისიც სხვა, ამ რიგის ძეგლთა რიგში შევთვლია განვიხილოთ (იქვე, გვ. 37; იხ. აგრეთვე ამავე ავტორის – *La colonne d'Arcadius*, გვ. 32, შენ. 3).

211. B. de Montesquiou-Fesensac, *L'arc de triomphe d'Einhardus*, *CahArch*, IV (1949), p. 79-102; მისივე, *L'arc d'Einhard*, *CahArch*, VIII (1956), p. 147ff.
212. ეს ნაშრომი ჩემთვის სელმოუწედიმელი აღმოჩნდა. იგი დასახელებულია და გამოყენებული *Einhard*-ის თაღისადმი მიძღვნილ მრავალ ნაშრომში. J. Brassine, *Monuments d'art Mosan disparus*, *Bulletin de la Société et d'histoire du diocèse de Liège*, XXIX (1938), p. 155ff.
213. დასახელებულთა გარდა, რელიქვიარიუმის შესახებ არსებობს საკმაოდ ვრცელი ლიტერატურა. ძეგლის მნიშვნელობაზე მტყულებს თუნდ ის გარემოება, რომ მის საგანგებო სამეცნიერო შერება მიძღვნიდა. *Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus Einhardi*, Hrsrg. von K. Hauck (Gottingen), 1974.
214. J. Engemann, *l'images parousiaques*, გვ. 84-85. ძნელა გათხარო სწავლულის მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც რელიქვიარიუმის წარწერა პროგრამის ძირითად იდეაზე არაერთარ მინიშნებას არ შეიცავს და მხოლოდ მის დანიშნულებას (ვეჯრის საყრდენი) განმარტავს (იქვე, გვ. 84).
215. Y. Christie, *La Vision de Matthieu*, გვ. 38.
216. Y. Christie, *Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie*, გვ. 50.
217. J. Engemann, *Images parousiaques*, გვ. 83.
218. ამ თხზულებათა ერთი ნაწილი ი. კრისტს აქვს მოხმობილი, სასელდობრ, წმ. იოანე ოქროპირისეული „თქმული ვერისა და აუზაკისათვის“, მისთვის მიუთვნიებული ქადაგება სათაურით „სახარების იმ სიტყვათა შესახებ, რასაც ამბობენ ებრაელი მაცხოვრის მიმართ: „ერთარ უკვე ამან წიგნი იცის უსწავლელად“ (იოანე, VII:15) და „თქმულისათვის მაცხოვრისა მიერ, რომ „დღისა მისთვის და ეამისა არავინ იცის“ (მათე, XXIV:36); კორილე იერუსალიმელის „მეორედ მოვლინებისათვის უფლისა“ (PG, XLIX:309-407; LXIX:643-652; XXXIII:870-916). ი. კრისტის შენიშნით (იქვე, გვ. 35, შენ. 19). ეს ტექსტები უშუალო მიმართებაშია საიმპერატორო სელოენების ნიმუშებთან, სადაც ქრისტეს და მის ვეარს იმპერატორო და მისი ტროფეა შეესაბამება.
219. PL, LXI:330; C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art (300-1150). Sources and Documents*

(New Jersey, 1971), p. 23; J. Engemann, *Zu den Apsis-tituli des Paulinus von Nola*, *JbAC*. 17 (1974), S. 22.

220. F. W. Deichmann, დასა. ნაშრომი, I, გვ. 261-270.

221. ძნელია დაეთანხმო ი. ენგემანს, როდესაც იგი რომაული მოზაიკის უფლის სორციულად მოვლინების ამასხელ ციკლში მორედ მოვლინების იდეის მინიშნებას ხედას. ამ მოსაზრების დამამტკიცებლად ავტორს მოსყავს ე. უოლტერის მითითება: "Les scènes de la première Parousie sont mises en rapport avec une représentation symbolique de la seconde Parousie" (C. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine* (Paris, 1970), p. 74: შდრ.: J. Engemann, *Images parousiaques*, გვ. 90, შენ. 70).

222. F. W. Deichman, დასა. ნაშრომი, I, გვ. 158-158, კომენტარები, I, გვ. 61-91 იმ გარემოებას. რომ გალა პლაციდიას მესოლოუმის მოზაიკებში სატროუმფო ვერების გამოსახულებათა მთელი წყება, აღიარებს თვით ი. ენგემანიც, რომელიც ძეგლის პროგრამას მორედ მოვლინებისეულ იდეას უკავშირებს. ამაზე მიმანიშნებლად ავტორს მიანია გუმბათში გამოსახული ვეარო, რომელიც აღმოსავლეთით არის მიმართული და, ამდენად, ადრეული სირიული ტრადიციის თანახმად, განკითხვის დღის წინასწარუწყების ნიშნის უნდა წარმოადგენდეს (J. Engemann, *Images parousiaques*, გვ. 91-92); ამასთან, რაცენული მესოლოუმის როგორც სუროთმოდღერული გადაწყვეტა, ისე მისი ინტერიერის ფრწერული შემკულობა ერთიანად მისადაგებული ჩანს ვერის თემისადმი, რომლის მნიშვნელობათაგან შედარებით უფრო აქცენტირებული ძლევის, საუკუნო ტროუმფის იდეა უნდა უფილიყო. ამასთან დაკავშირებით შემთხვევითი ვერ იქნება რ. გრიგის მიერ გამოთქმული მოსაზრება – ის, რომ გალა პლაციდიას ნათლად ქონდა გაცნობიერებული მნიშვნელობა ვერისა, როგორც კოსმიური ტროუმფის ნიშნისა, რომლის მეშვეობითაც ლოგოსი ადვილს მოქენს ყველა საგანს, ეს ცხადლიე ჩანს მისი ღვაწლით შექმნილი ნაგებობიდან (შდრ. R. Grigg, დასა. ნაშრომი, გვ. 478).

223. ვერის, ქრისტეს და მოციქულთა გამოსახულებების შემცველი სააქსიდი პროგრამებისათვის ძირითად ამოსავლად ესქატოლოგიური იდეის დასახელებისას ერთ-ერთ არგუმენტად მოსყავთ ამ რიგის კომპოზიციათა ნაწილში ამოკალიფსური სიმბოლის არსებობა. ამასთან დაკავშირებით გასათვალისწინებელია ბოლო დროს გამოთქმული მოსაზრება, რომლის თანახმადაც იონეს გამოცხადება არ უნდა იქნას განსილული მარტოოდენ უფლის მომავალი მოვლინებისა და განკითხვის ფამის ასექტით. ყოველივე ამას მით უფრო ესმება საზი ა. IV-V-სთან დაკავშირებით, რადგან, როგორც მიუთითებენ, ქრისტანული ეგზეგეტიკა ფაქტობრივად მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე არ განიხილავდა გამოცხადების ამ ორ თავს განკითხვის ფამის სილვად; პირიქით – ტექსტის ამ ნაწილში განჭერეტილ იქნა ზეციურ ეკლესიაში უფლისა და შესაბამისად, მისი ეკლესიის ტროუმფის სატი (თ. IV), რასაც მოსდევს ქრისტეს და კრავის, მისი ამოკალიფსური სიმბოლოს, საყდარსა ზედა დიდებით დაბრძანების სატი, აღსრულებისა და მკედრითი ადდგომის შემდგომ (თ. V). ყოველივე ეს განაცხადებს წყალობის აქტს, რომელიც დაამკიდრებს ახალ სასუფეველს და წარმოაჩენს უფლისა და მისი ეკლესიის საუკუნო სუფევეს. ნიშნულია, რომ ყოველივე ამას ეკლესიის მამათა ნაწერებში და მათს კომენტარებშიც ესმება საზი. დღეს ფაქტობრივად გაზიარებულად ითვლება ის მოსაზრებაც, რომ სადაფო ამოკალიფსისა და მისი თარგმანების ესქატოლოგიურ ორიენტაციანზე ერთმნიშვნელოვანი საუბარი და რომ მკედარი იქნებოდა მასზე დაფუნებული ადრექრისტანული იკონოგრაფიული პროგრამების განხილვა მარტოოდენ მორედ მოვლინების ეამინდელ მომავალში, მით უფრო, რიცა

არ გამოისახებინან განკითხვის ეპიზოდები, მართალნი და ცოდვილნი. „უპრობანი იქნებოდა არ შექცინააღმდევით უსაფუქლოდ ამ ტექსტის კომენტატორთა საერთო აზრს, რომელიც აიგივებს რა ქრისტეს სუფევს Ecclesia Caelestis-თან, განჭერეტს ზეციურ და ტროუმფალურ ხილვებში არა იმდენად ვაბთა აღსასრულის Adventus Secundus-ს, არამედ უფლისა და მისი ეკლესიის ამჟამინდელი სუფევს ხატს, ანუ მარადიული სუფევს ტროუმფალურ უწყებს“ (Y. Chirste, Apocalypse et interpretation iconographique: quelques remarques liminaires sur les images du regne de Dieu et de l'Église à l'époque paléochrétienne, *BZ*, 67 (1974), p. 99).

224. შდრ. თუნდაც იოანეს გამოცხადების შემდეგი თავები – I, IIII, XXI4, XXII2, XXII20.
225. შდრ. ლიდაქე XVI6. არსებობს „ათორმეტთა მოციქულთა მოძღვრების“ ქართული თარგმანი, რომელიც კონსტანტინოპოლში ყოფილა დაცული; გამოთქმულია ეტი მის აღრეულობაზე. იხ: ი. კვაჭაძე, შენიშენები „ლიდაქეს“ ქართული თარგმანის შესახებ, *ლიტერატურული ძიებანი*, III (1946), გვ. 75-77. ახალი, ე. ჭელიძესული, თარგმანი გამოქვეყნებულია ჟურნალში *ვეარი ეაზის* (1988, №3, გვ. 31-36).
226. შდრ. იაკობის აპოკალიფსი, V:7-8; პეტრეს აპოკალიფსი, III3-4.
227. R. H. Stroch, *The Trophy and the Cross, Byz*, XL (1970), p.105-118 შდრ. იქვე გვ. 114: “Christian writers of the Empire had taken the trophy, the official emblem of the Roman victory, and transformed it into a Christian monument, first by comparison with the victorious Cross of Christ, and than ... by a deliberate assimilation of the victory monuments”. მითითებულის საილუსტრაციოდ განხილულია ის აღრებიზანტიური ნუმიზმატიკური მასალა, რომელიც ჯეკარს საიმპერატორო ტროფეად წარმოაჩენს (გვ. 115-117).
228. A. Frolow, *IC XC NIKA, BSI*, XVII (1956), p. 98-113.
229. ამის შესახებ რეცლად შეჯელობს P. Beskow-ი თავის გამოკლევაში *Rex Glorie. The Kingship of Christ in the Early Church* (Stockholm-Goteborg-Uppsala, 1962). დასახელეული პერიოდდან მოკიდებული, ამ ტრადიციის უწყეტობისა და მდგრადობის ერთ-ერთ საგულისხმო მოწმობად უნდა ჩაითელოს სხვადასხვა ეპოქაში ძლევისმობტანი ჯერის ხილვის შესახებ არსებული მრავალრიცხოვანი გადმოცემები. ტრადიციოდ მემატანეთა თსრობა ზეკაში ტროუმფალური ჯერის სახილაის გამოჩენის თაობაზე ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ამა თუ იმ ისტორიულ მოვლენას და ცალკეულ პროფენებს უეემორდებოდა ხოლმე, მაგრამ მთავარი მონც ის არის, რომ ამსთან დაკეუმრებული ყოველი ახალი სასწაული შემდგომში მუდამ იღებდა განზოგადოებულ სახეს და ჯერის ტროუმფის ზოგადი იღის კიდე ერთ გაცხადებად წარმოინდებოდა (შდრ. A. Frolow, *La croix dans le ciel, Revue des études Slaves*, XVII (1951), p. 104-112). აეტორი აქვე წამოჭრის საკითხს ჯერის ხილვის სასწაულში ესქატოლოგიური ახექტის არსებობის თაობაზეც, რომლის განხილვისას იგი ძირითადად ე. პეტრესონის ნარკვევს ერდნობა.
230. ებსტოლეთა წიგნი, სომხური ტექსტი ქართული თარგმანით. გამოკლევეთა და კომენტარებით გამოსცა ზ. ალექსიძემ (თბილისი, 1968), გვ. 103.
231. ამ პროცესის თაობაზე საგანგებოდ იხ. P. Beskow, დასახ. ნაშრომი, გვ. 269-275 (“*The Kingship of Christ in the Arian Conflict*”).

232. Н. В. Покровский, *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*, 2-е изд. (СПб., 1900), с. 32; ამასვე უსწავს ხაზს ა. გრამარიც (იხ. მისი *Martyrium*, II, გვ. 189).
233. J. A. Jungmann, *La Liturgie des premiers siècles, jusqu'à l'époque de Grégoire le Grand* (Paris, 1962), p. 387-405.
234. N. Kondakoff, *Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine à Rome, Revue archéologique*, t. 1[33] (1877), p. 361-372, J. J. Berthier, *La porte de Sainte Sabine à Rome. Étude archéologique* (Fribourg, 1892), p. 71-79; J. Wiegens, *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der Hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom* (Trier, 1909), S. 82-89; W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst* (München, 1958), S. 64.
235. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Saint* (Paris, 1958).
236. C. Ceccelli, G. Furlani, M. Salmi, *The Rabula Gospels* (Olten and Lausanne, 1959).
237. Y. Christe, *La colonne d'Arcadius*, გვ. 83.
238. Y. Christe, *La Vision de Matthieu*, გვ. 73 და შემდეგ; აღმოსავლურ-ქრისტიანული წრის დღესასწაულის ცნობილ ძეგლთა შორის ამის საგულისხმო მოწმობად გულუ დერეს შესუთე ეკლესიის ჩრდილოეთი კაპელის მოხატულობას (X საუკუნის დასაწყისი) ასახელებენ (შდრ. N. Thierry, *Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Güllü Dere, CahArch*, XV (1965), p. 97-154; მისივე, *Haut Moyen Âge en Cappadoce*, I, გვ. 155-1737 ტაბ. 74-77).
239. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, გვ. 234.
240. იქვე გვ. 184 და შემდეგ.
241. Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting*, გვ. 205-206.
242. A. Grabar, *Les ampoules*, გვ. 28-29; ტაბ. XXIII, XXV; შდრ. Ch. Ihm, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 86-88.
243. C. Mango, *Materials for the Study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Washington, 1962), p. 93; შდრ. A. Grabar, *Martyrium*, II, p. 285; მისივე, *L'iconoclasme byzantin*, გვ. 153; Ch. Ihm, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 186-187; R. Cormack and E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms Above the Southwest Vestibule and Ramp, DOP*, 31 (1977), p. 191-212, fig. 11-21.
244. G. de Jerphanion, *დასახ. ნაშრომი*, II, გვ. 105-111; N. Thierry, *Les peintures murales de six églises du Haut Moyen Âge en Cappadoce, Compte Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 1971, p. 445, fig. 1; მისივე, *Mentalité et formulation*, გვ. 89, სურ. 6.
245. N. Thierry, *Les peintures murales de six églises*, გვ. 451, სურ. 7.
246. G. de Jerphanion, *დასახ. ნაშრომი*, II, გვ. 146 და შემდეგ; N. Thierry, *Les peintures murales de six églises*, გვ. 445-448, სურ. 2; მისივე, *Haut Moyen Âge en Cappadoce*, I, გვ. 1-2, სურ. 2, ტაბ. 2.
247. J. Lafontaine-Dosogne, *L'église aux trois croix de Güllü Dere*, გვ. 181, სურ. 7.
248. G. de Jerphanion, *დასახ. ნაშრომი*, I, გვ. 552, 582, 584.

249. G. Schiemenz, Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar, *JÖB*, 18 (1967), S. 239-258; N. Thierry, L'église peinte de Nicéas stylite et d'Eustrate, clisurarque, ou fils de clisurarque, *Actes du XIVe Congrès International d'Études Byzantines* (Bucarest, 1976), p. 451-455; მისივე, Les peintures murales de six églises, გვ. 448-449; სურ. 4.
250. M. Gough, The Church of the Iconoclast (?) Period in Byzantine Isauria, *AnatSt*, VII (1957), p. 153-163; N. Thierry; Mentalité et formulation, გვ. 96; ნახ. 6-7, სურ. 10-11
251. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრომი, I, გვ. 592
252. იქვე, II, გვ. 50.
253. N. Thierry, Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce, *CahArch*, XVIII (1968), fig. 2, 6, 7, 22.
254. N. Thierry, L'église Saint-Barbre, *Dossiers histoire et Archéologie*, N121 (1987), p. 56-58.
255. N. Thierry, Haçli Kilise. L'église à la croix en Cappadoce, *JSar* (Oct.-Dec., 1964), p. 245-246, fig. 4.
256. G. de Jerphanion, დასახ. ნაშრომი, II, გვ. 412
257. N. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği* (Paris, 1964), p. 37, pl. 22-23.
258. M. Restle, დასახ. ნაშრომი, ტ. III, სურ. 469.
259. A. J. Warton, *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces* (Pennsylvania, 1988), p. 63, 64, fig. 3.6).
260. ს. ჯანაშია, საქართველო ადრინდელი ენოდალოზაციის გზაზე, შრომები, ტ. I (თბილისი, 1949), გვ. 235-253; Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари (Тбилиси, 1948), с. 3-5, 18-25; ნ. აღადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები (თბილისი, 1957), გვ. 24-27; Н. Чубинашвили, Хандиси, გვ. 9-10; J. Lafontaine-Dosogne, Recherches sur les programmes decoratifs des églises médiévales en Géorgie, გვ. 6; N. Thierry, Peintures du Xe siècle, გვ. 94; Е. Привалова, Роспись Тилмотесубანი, გვ. 15-16, 159, 162.
261. Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, გვ. 89, ტაბ. 33,
262. იქვე გვ. 34, ტაბ. 4-6.
263. *Art and Architecture in Medieval Georgia*, გვ. 288, სურ. 330.
264. იქვე გვ. 425, სურ. 465.
265. Р. Мепишавили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шиди Карли (Тбилиси, 1975), фото на с. 29.
266. ზ. სხირტლაძე, სამურელების ფრესკული წარწერები (თბილისი 1985), გვ. 56, III; გ. გაფრინდაშვილი, გარეჯი (თბილისი, 1987), გვ. 27; მისივე, Скальные купольные памятники и их значение в развитии монументальной архитектуры Грузии,

- Щецры Грузии, 12 (1988), с. 11, фото 4 и 6.
267. Георгий Мерчул, *Житие Григория Хантэийского, Введение, издание и перевод Н. Марра, с его дневником поездки в Шавшию и Кларджию* (СПб., 1911), с. 13; ე. ბერიძე, *სამცხის ხუროთმოძღვრება XIII-XVI საუკუნეები* (თბილისი, 1955), გვ. 222.
268. Г. Чубинашвили, *Памятники тина Джвари*, გვ. 6 და შუბლ., ტაბ. 35.
269. იქვე გვ. 89. შუბ. 4.
270. Ш. Амиранашвили, *История Грузинской монументальной живописи*, გვ. 93; იგივეს წერს ე. პრივალოვაც (Е. Привалова, *Роспись Тимотесубни*, გვ. 15). თაჲს შარვ. ეს თაღლასზრობი ჯერ კლდე ამ საუკუნის დასაწყისში იწა გამოთქმული ნ. კონდაკოვის მიერ: იხ. მისი, *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине* (СПб., 1904), с. 41, 290.
271. ამ წარმოდგენათა ერთ-ერთ წყაროდ ბიბლიური ტრადიცია არის მიჩნეული J. Jeremias, *Golgotha und der heilige Felsen. Eine Untersuchung zur Symbolsprache des Neuen Testaments, Angelos, II* (1926), S. 79-80; შდრ. T. Dobrzenieski, დასახ. ნაშრომი, II, გვ. 219-220.
272. შდრ.: "El ipse habitus cruris fines et summitates habet quinque, duos in longitudine, et duos in latitudine, et unum in medio, in quo requiescit qui clavis affigitur", და იქვე – "Mundi enim factor vere Verbum Dei est... in universa conditione infixus, quoniam Verbum Dei, gubernans omnia et disponens omnia, et propter hoc in sua visibiliter venit et caro factum est et pependit super lignum ut universa in semetispo recapituletur". ციტირებულია ტ. დობშენეცკის ნაშრომის მიხედვით – *Maiestas Domini*, გვ. 216-217; საგანგებო კვლევა ამ პასაჲთა შესახებ იხ.: W. Bousset, *Platons Weltseele und das Kreuz, Zeitschrift fur die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der alteren Kirche*, 14 (1913), S. 274ff.; E. Stommel, დასახ. ნაშრომი, გვ. 35 და შუბლ ჩემოჲს მოწყედომული აღმოჩნდა ა. ბენუას გამოკვლევა – *Saint Irene, Introduction à l'étude de sa théologie* (Paris, 1960).
273. PG, XXXIII:805-806; XXXIX:324; XLV:80-81; XLVI:621-625; XCVII:1021-1024; არსე-ზობს ამ თხზულებათა ერთი ნაწილის ძველი ქართული თარგმანები. ასეთებია: წმ. გრიგოლ ნოსელის „საკითხავი თქუმული მკუდრებით აღდგომისათჲს უფლისა“ (A-55, A-108, გულათ-8, Ath-84), წმ. ბასილი კესარიელის „თქუმული დაწყებისთჲს იოვანეს სახარებისა“ (Ath-32, H-2251, Jer-14), კორილე იერუსალიმელის „პროკატეხესისი“ (S-30), ანდრია კრეტელის „სიტყუაჲ ყოვლად შხოფლოოსათჲს ამალღებისა პატროსნისა და ცხოველმოყვდილისა ჯუარისა“ (Jer-23, გულათ-4, A-182, Ath-29). იხ. ე. კეკელიძე, უცხო ავტორები ძველ ქართულ მწყროლბაში, მისივე წიგნში: *ვტიოუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან*, ტ. V (1957), გვ. 13, 27, 90.
274. შდრ.: „ჯუარი საცოა არს ქრისტიანეთა. ჯუარი აღდგომაჲ არს მკუდართა. ჯუარი სინათლე არს მწყარეთა. ჯუარი ნუგემის-მცემელი და განმადლირებელი არს გლახკათა. ჯუარი უძღურთა შეძლება არს ჯუარი გურგენი არს გლახკათა. ჯუარი სინანული არს პრალეულთა. ჯუარი საძლეული არს ეშმაკთა. ჯუარი მოძულეთა მშედობაჲ არს. ჯუარი მასწყეული არს ჳამუკთა. ჯუარი ნუყურებაჲ არს მშყრთა. ჯუარი დამაშყველ არს ამპარტყანთა. ჯუარი დამშყელი არს მძღურთა და მქსნული მიმძღურებულთა. ჯუარი მცველი არს მეგობართა. ჯუარი ნუგემის-მცემელი არს მეღოვართა.

ჯუარი სასიყვარულო არს განწირულია. ჯუარი განმგებელი არს ზღუასა შინა მკაცრობა. ჯუარი ნათესავე არს დანთქმულია ჯუარი ზღუდე არს მშრომელია ჯუარი მამა არს ობოლია და მსაჯული ქურთია. ჯუარი მცველი არს ქორწინებულთა. ჯუარი კეთილი მოძღვარი არს უსწავლელია ჯუარი თაფი არს მამათა ჯუარი მცველი არს ღვთაებას განსაცდელიაგან. ჯუარი მცხვარი არს წაბუთია ჯუარი პატივი და შეწირება არს მოხუცებულთა ჯუარი მცველი და მფარველი არს ქალწულთა. ჯუარი სინათლე არს ბნელსა შინა მსხდომარეთა. ჯუარი კურთხე არს მკლობელია. ჯუარი ზარი და შეწირება არს მუყუთა. ჯუარი ძლიერება არს მთავართა ჯუარი სობრანე არს ღმრთის მომშობისა. ჯუარი სწავლა არს მართალია. ჯუარი მოძღვარი არს სახიერთა. ჯუარი მომაქცეული არს უღმრთოთა ჯუარი შეუღი არს უშეუღოთა. ჯუარი ქადაგება არს წინასწარმეტყველია. ჯუარი სახარება არს მოციქულია. ჯუარი სიქადელი არს მოწამეთა. ჯუარი შეშე და მცველი არს მონაზონთა. ჯუარი დღეება არს და სიხარული და ნათელი მღვდელია ჯუარი საფუძველი არს ეკლესიათა. ჯუარი სიმტკიცე არს სოფლისა. ჯუარი წარწემდელი არს უფროს მყოფელია ჯუარი სირცხელი არს ჭურთია. ჯუარი დამამკობელი არს კრებათა და მსახურთა მათა. ჯუარი დამარჯვებული არს [მალის] საკურთხეველია“ (თქუმული წმინდისა ეფრემისი სინანულიათჳს, ჯუარისათჳს და პარასკეისა და კრიაკისათჳს, წიგნში: მამათა სწავლანი, X და XI სთა ხელნაწერების მიხედვით, გამოსცა ი. აბულაძემ (თბილისი, 1955), გვ. 218-219).

275. PG, XLVI:621-625; მღრ: G. B. Ladner, *St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the Symbolism of the Cross, Late Classical and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend, Jr.* (Princeton, 1955), p. 88-95. J. Danielou, *La symbolisme cosmique de la Croix, La Maison-Dieu, Revue de Pastorale Liturgique*, 75 (1963), p. 24-31; საგულისხმოა, რომ წმ. გრიგოლისათჳს უფლის როლი, როგორც სამყაროს მრავალანაწილანობის გამაერთიანებლისა, წარმოადგენს ქრისტიანული სწავლების ნაწილს, რომელსაც აღიქვამს ყოველი მორწმუნე, თუმცა, ეკლესიის მამის მითითებით, იგი სილულადაც უნდა იქნას წარმოჩენილი (მღრ. მისი *Oratio catechetica*, 32 – PG, XLV:81).
 შემოთქმულთან დაკავშირებით საყურადღებო ჩანს ტ. დობშენეცკის დაკრძება, რომელიც კოსმოური ჯვრის იდეის ფორმირებისას პატროლოგიაში გამკლავებულ ოთხ ასპექტს ანიშებს გადამწყვეტ მნიშვნელობას ავტორის აზრით ესაა: 1. ჯვრის ოთხი მკლავის გაიგივება კოსმოსის ოთხ განზომილებასთან; 2. ლოგოსის გაიგივება ჯვართან; 3. გოლგოთის გაცნობიერება კოსმოსის ცენტრად; 4. კონცეპტია ჯვრისა, როგორც სასწაულომოქმედი ნიშნისა. (მღრ. T. Dobrzenieski, *დასახ. ნაშრომი*, II, გვ. 217-218, 220-222).
276. თქუმული ჯუარისათჳს და მორწმუნისა მის ავაზაკისათჳს, უდაბნოს მრავალთაფი (თბილისი, 1994), გვ. 205-209.
277. იხ. წმ. იოანე დამასკელისეული „გარდამოცემა უცილობელი მართლმადიდებელისა სარწმუნოებისა“ – ხელნ. A-24, ფ. 92v.
278. იხ. თუნდაც VI საუკუნის სირიული *Sugitha*, მიძღვნილი ედესის ტაძრისადმი: „მისი მაღალი გუმბათი ედრება ზეცათა ზეცას და მსგავსად ჩაფხუტისა, მისი ზედა ნაწილი მკვიდრად ებჯინება ქვედას“ (H. Goussen, *Über eine "Sugitha" auf die Kathedrale von Edessa, Le Museon*, XXXVIII (1925), p. 126; A. Dupon-Sommer, *Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Édesse, CahArch*, II (1947), p. 31; C. Mango, *The Art of the Byzantine Em-*

pire. 312-1453. *Sources and Documents* (New Jersey), 1972, p. 58). ამ საკითხთან დაკავშირებით იხ. აგრეთვე E. B. Smith, *The Dome. A Study in the History of Ideas* (Princeton, 1950), p. 52-54; A. Grabar, *Le témoignage d'une hymne syraque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien*, in: id., *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, vol. I (Paris, 1968), p. 44; A. Комеч, *Символика архитектурных форм в раннем христианстве*, в сб.: *Искусство Западной Европы и Византии* (Москва, 1978), с. 220. პიძის ქართული თარგმანისათვის იხ. ზ. სტირტლადე, ქრისტიანული საეკლესიო სუროთმოდგერების სახისმეტყველებისათვის. ედესის ტაძრის პიძი, *სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო შრომები*, №2, 2004, გვ. 137-163.

ადრეული შუა საუკუნეების ქართულ ძეგლებთან დაკავშირებით ამის თაობაზე მოკლედ აქვს მითითებული გ. ჰერმანს. G. Hermann, *Programme der georgischen Monumentalmalerei*, გვ. 48-49.

ტრადიცია ვერის კოსმოურ ღერძად გაცხადებისა ქრისტიანულ სელოვნებაში ადრეული ეპოქიდან მოკლებული ასახავს უნდა კაოებდეს გამოსახულებათა იმ როვში, სადაც კლიბესში მოქცეული ქრისტეს ნახევარფიგურა ვერის მკლავთა გადაკეთაზე არის აღბეჭდილი. მრავალრიცხოვან მავალითთაგან დაეასახელებთ მხოლოდ რამდენიმეს: რავენას სან აპოლინარე ინ კლასისეს საკურთხევის მოზაიკა (დაახლ. 550 წ.), რომის სანტა მარია ანტიკვას წმ. ორმოცი მოწამის კაქლის ფრესკა (VIII საუკუნის მიწურულს – IX საუკუნის დასაწყისსა), სელანაწერების მინიატურები: პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ბერძნული ფსალმუნისა (Ms. gr. 20, IX ს, ფ. 7r), პარიზის მორგანის ბიბლიოთეკის კობტური პავიოგრაფიული კრებულისა (Ms. 600, 906 წ, ფ. 1v), ბრიტანეთის მუზეუმის ბერძნული ფსალმუნისა (Add. Ms. 19.352, დაახლ. 1006 წ, ფ. 3v, 15r). E. Dinkler, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe*, ტაბ. XIX; W. de Gruneisen, *Sainte Marie Antique. Le caractère et la style des peintures du VIe au XIIIe siècle* (Rome, 1911), pl. 57; S. Dufrenne, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, I (Paris, 1966), pl. 36; S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers du Moyen Âge*, II (Paris, 1970), pl. 4, 76; ამ გამოსახულების წარმომავლობისა და მნიშვნელობის თაობაზე საგანგებოდ, ძველთა სრული ნუსხითა და ბიბლიოგრაფიითურთ იხ.: R. Grigg, *The Cross-and-Bust Image: Some Test of a Recent Explanation*, *BZ*, 72 (1979), p. 16-33.

279. გუმბათის თაღის შემამკობელ ვეარზე ამ წარმოდგენის სიმეარესა და სანგრძლივობაზე უნდა ბეჭეცელებდეს ატენის სიონის ფერწერული დეკორი, სადაც XI საუკუნის ბოლოს, ტეტრაკონქის სელმოურედ მოხატვისას, გუმბათში წარმოდგენილი ვერის ქეებით ტრომპებში სამოთხის მდინარეთა პერსონიფიკაციები გამოსახეს, თვით ვეარი კი პატოისანი თელეებით იქნა შექეული და ნათლის მარანანდით ვარემოცეული (თ. ვოსალაძე, მდინარეთა პერსონიფიკაციების გამოსახულებანი ატენის სიონის კედლის მხატვრობაში, *ქართული სელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XIX სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები* (თბილისი, 1963), გვ. 7-8; G. Hermann, დასახ. ნაშრომი, გვ. 5; S. Djurić, *Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art*, *Зораф*, 20 (1989), p. 22-28.

280. ვ. ცინცაძის მითითებით, აქ გუნდის სე უნდა იყოს გამოსახული (იხ. მისი – თელოვანის ვეარპატოისანი, გვ. 85).

281. Л. Рчеулишвили, *Композиция трех крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), с. 2; მღრ. მისივე, *Купольная архитектура VIII-IX веков в Абхазии* (Тбилиси, 1988), с. 20-30.

282. Л. Рчеулишвили, Композиция трех крестов, გვ. 3.
283. ათონის ივერიის მონასტრის 1074 წლის სელთნაწერი ადასებით (თბილისი, 1901), გვ. 190.
284. წმ. იოანე დამასკელი, მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გადმოცემა, ორი ძველი ქართული თარგმანი გამოსაცემად მოამზადეს რომან მიმინოშვილმა და მია რაფაეამ, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო მ. რაფაეამ (თბილისი, 2000), გვ. 243.
285. Ch. Bouras, Byzantine Bronze doors of the Great Lavra Monastery on Mount Athos, JÖB, 24 (1971), p. 239.
286. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I, გვ. 53.
287. წმ. იოანე დამასკელი, სიტყვა ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის მიძინებისათვის, მიწანტორი ლიტერატურის კრესტომათია, ტ. II (თბილისი, 1993), გვ. 156 (ლ. კვრიკაშვილის თარგმანი).
288. ბოლო დროს გამოითქვა ვარაუდი, რომ რელიეფი, შესაძლოა, ჯეარპატოისანის ეკლესიაზე რამდენადმე ადრე, VIII საუკუნის დასაწყისში ან შეახანებში უნდა შეექმნათ (თ. ხუნდაძე, თელოვანის ჯეარპატოისანის ეკლესიის რელიეფის შესახებ, საქართველოს სიძველერი, №4-5 (2003), გვ. 52-59). ეს მოსაზრება, ძირითადად, ორ არგუმენტს ეყრდნობა: პირველყოფილსა, დამაფიქრებელია რელიეფის ამჟამინდელი მდებარეობა – რამდენადმე უჩვეულო და უხერხული ადგილი კომპოზიციაში წარმოდგენილ სახეთა სახილველად. მართლაც, კარის წირთხლში, ამასთან ორი მეტრის სიმაღლეზე მდებარე რელიეფს ტანად მისული ფაქტობრივად ვერც აშწნეს. ამასთანავე, მცირე ზომების გამო გამოსახულებები დღის უმეტეს პერიოდში, საღამოს გარდა (როცა მზის სხივები ორიბად ეცემა კარის წირთხლს და იქ ჩამოულ ქვას) კარგად არც კი აღიქმება უფრადლება მოიქცია იმ გარემოებაში, რომ ფილის ზედა ზღვარი უშუალოდ ფიგურათა თავებზე გადის; ზოგი მათგანის (მაგალითად, კეთილი აეზაკოსა და წინასწარმეტყველ დანიელის) თავები თითქოს ოდნავ გადაჭრილიც კია თანაგვარად საგულისხმო და მნიშვნელოვანი ჩანს ისიც, რომ კომპოზიცია შატერული გადაწყვეტით (სახელდობრ, კომპოზიციური თავისებურებებითა და კეთის სასიათით) სხვაობს ეკლესიის რელიეფური დეკორისაგან.
- ყოველივე ეს განდა საფუძველი ვარაუდისა, რომ რელიეფი სხვა ნაგებობას ეკუთვნის და იგი მოგვიანოდ იქნა ჩამოული ჯეარპატოისანის დასაულები კარის წირთხლში ამასთანავე არგუმენტთა საფუძველზე გამოირიცხება მისი აქ განთავსება XVIII საუკუნისათვის, რატიშვილების მიერ გამხორციელებული აღდგენა-განახლების დროს (ამის თაობაზე იხ. ქვემოთ).
- ამასთან დაკავშირებით უფრადლება მოიქცია მცირე სამლოცველოს ნაშთებმა, რომლებიც ჯეარპატოისანის სამხრეთ კედელთან მოჯრით შემორჩა – ესაა საკურთხევის აფსიდი და ჩრდილოეთი კედლის ნაწილი, აგრეთვე კაპიტელი. თავის დროზე ვ. ცინცაძე ვარაუდობდა, რომ აქ მცირე სამლოცველო უნდა მდგარიყო; გუმბათიანი ტაძარი, მისი აზრით, უფრო მოგვიანოდ უნდა აეგოთ (ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 74). შესაბამისად, არ გამოირიცხება იმის შესაძლებლობა, რომ რელიეფური ფილა თვედაპირველად მცირე ეკლესიას (სახელდობრ, მისი კარის არქიტრავს) ამკობდა; შემდგომში, სამლოცველოს დაზიანებისა და ახალი, გუმბათიანი ეკლესიის აგების კვალად, იგი ხელმოკრედ უნდა გამოეყენებინათ – მას ჯეარპატოისანში, უფრო ადრეული ეკლესიიდან დარჩენილი „წმინდა ნაწილის მნიშვნელობა უნდა სქონოდა, ვიდრე სალოცავი სატისა“ (თ. ხუნდაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57).

289. ჯ. გვასალია ამ ორნამენტში „მალარი ექნახის“ გამოსახულებას შედევს (იხ. მისი – ქანის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული III (1967), გვ. 21).
290. შტრ. ზემოთ. გვ. 94, შტრ. 231 საგანგებოდ ამგვარი გამოსახულებების თაობაზე იხ.: W. Balicka-Witakowska, *La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la suivic de l'iconographie chrétienne de l'antiquité tardive (Bibliotheca nubica et aethiopica, 4)* (Warszawa, 1997), p. 103-114. თალოანის ეკლესიის ამ რელიეფზე ჯვარცმის გამოსახულებას შესახებ მოუთხოვს ნ. ალადაშვილი. იხ. მისი – *МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУПТУРА ГРУЗИИ* (Москва, 1976), с. 64, 68.
291. C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce*. გვ. 6, 186, ტაბ. 17₁, 115₂.
292. შტრტერდის კრებული. გამოსაცემად მოამზადეს მ. გივინიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა (თბილისი, 1979), გვ. 175-176.
293. ლ. ხაჩიძე. *ოიანე მინწხის პოეზია* (თბილისი, 1987), გვ. 290.
294. თქმული ოიანე მთავარეპისკოპოსისა კონსტანტინოპოლელიისა მეუღრეთი აღდგომისა უფლისა ჩუენისა იესუ ქრისტესა, უდაბნოს მრავალთაჲ, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს ლ. ბარამიძემ, კ. დანელიამ, რ. ენუქაშვილმა, ი. იზნაიშვილმა, ლ. კიკნაძემ, მ. შანიძემ და ზ. ჭუმბურიძემ (თბილისი, 1994), გვ. 258; შტრ. E. Cassin, Daniel dans la "fosse" aux lions, *Revue de l'histoire des Religions*, 139 (1951), p. 129-161; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. I (Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1968), col. 469-474. თემის არსიდან გამომდინარე, მის გვერდით გამოსახული სამფურცელა ყველი შესაძლოა აღდგომასთან მიმართებით იქნას განხილული; სახელდობრ, მაცხოვრის ჯვარცმასთან, სამი დღით დაუღვასა და მის აღდგომასთან დაკავშირებით.
295. J. E. Cirlol, *A Dictionary of Symbols* (London, 1973), p. 346-349. საქართველოში ამ გამოსახულების უფრო ადრეულ მაგალითს ბიჭვინტის საყოველთაოდ ცნობილ, V-VI სს დათარიღებულ, მოზაიკაზე ვხვდებით (A. Шервашидзе, *Средневековая монументальная живопись в Абхазии (Тбилиси, 1980)*, с. 15, таб. III₁).
296. თქმული ეპიფანესი აღესებისათვის და აღდგომისა უფლისა, უდაბნოს მრავალთაჲ, გვ. 263.
297. Z. Skhirtladze, *A propos du decor absidal de C'romi*, გვ. 163-183.
298. ნიშანდობლივია, რომ ეს ტექსტი სიტყვასიტყვით განმეორდება მოგვიანებით, X საუკუნეში, ოიანე მინწხისეულ კანონში ლაზარეს აღდგინებაზე (შტრ. მისი – „წყალობით ეტყოდა უფალი მართას: უკეთუ გრწმენეს ჩემი, მეცხუელად იხილო დიდებამა დმრითისა, რამეთუ აღესდგინო ლაზარე – ძმა შენი, მეგობარი ჩემი. რამეთუ მე ვარ ნათელი სოფლისა, მე ვარ აღდგომა მეუღართა და რომელსა პრწმენეს ჩემდა მომართ, მოლა-თუ-კედეს კორცოთა. ვაცხოებო სულითა უკუნისამდე“). ოიანე მინწხის პოეზია, ტექსტი გამოსაცემად მოამზად და გამოკლვეა დიურთი ლ. ხაჩიძემ (თბილისი, 1987), გვ. 25 (ასმათ ოქროპირიძის მითითებით).
299. Г. Чуди́нашвили, *Цроми*, ტაბ. 64-66.
300. იქვე, ტაბ. 67.
301. იქვე, ტაბ. 70, 77.

302. ლიტერატურა ატენის სიონის თავდაპირველი ფრწურული შემკულობის შესახებ ადრეული შუა საუკუნეების სხვა ქართულ მონატულობებთან (მით უფრო კი ანიკონურ დეკორებთან) შედარებით ბევრად უფრო სრულია. იხ: Г. Чубинашвили, Памятники Типа Джвари (Тбилиси, 1948), с. 48; Т. Шевякова, К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII-X вв., *Вестник Отделения общественных наук АН ГССР*, 1962, №1, с. 259; Т. Вирсаладзе, Первоначальная роспись Атенского Сиона (к вопросу о характере древнейших грузинских росписей), *Тезисы VII Всесоюзной конференции византинистов*, (Тбилиси, 1965), с. 64-66; მისივე, Deux peintures murales de l'église de Sion dans la vilage d'Ateni, *Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana* (Milano, 1974), p. 301-303; მისივე, Монументальная живопись Грузии VI-XVIII вв., в кн.: *История искусства народов СССР*, т. II (Москва, 1973), с. 232; მოვთანოდ გამოქვეყნდა ცალკე ბროშურის სახით – Основные этапы развития грузинской сренневековой монументальной живописи, *II Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977), с. 3-4; მისივე, Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона, *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 90-91; თ. ვირსალაძე, ატენის სიონის მონატულობა (თბილისი, 1984), გვ. 5; ქართული წარწერების კორპუსი, III, ფრესკული წარწერები, I, ატენის სიონი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკლვეა და საძიებლები დაურთეს გ. აბრამიშვილმა და ზ. ალექსიძემ (თბილისი, 1989), გვ. 33-34; Z. Skhirtladze, Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration, *OC*, 81 (1997), p. 170.
303. ს. ბარნაველი, ატენის ახალი წარწერები, სმამ, ტ. VII, №1-2 (1946), გვ. 83-89; რ. შერლინგი, ატენის სიონის კედლის შატერობის დათარიღების საკითხისათვის, სმამ, ტ. VIII, №4 (1947), გვ. 261-267; თ. ბარნაველი, ატენის სიონის შატერობის თარიღის შესახებ, სმამ, ტ. XVIII, №3 (1956), გვ. 281-286; მისივე, ატენის სიონის წარწერები (თბილისი, 1957); გ. აბრამიშვილი, სტეფანოზ მამფალის ფრესკული წარწერა ატენის სიონში (თბილისი, 1977); გ. აბრამიშვილი, ზ. ალექსიძე, შედრული დამწერლობის სათავეებთან. ცისკარა 1978, №№5,6; ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის სომხური წარწერები (თბილისი, 1978); მისივე, ატენის სიონის ოთხი წარწერა (თბილისი, 1983); გ. აბრამიშვილი, ატენის სიონის სამი გრაფიტი, მნათობი, 1984, №9, გვ. 159-168; ქართული წარწერების კორპუსი, III, ფრესკული წარწერები, I, ატენის სიონი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკლვეა და საძიებლები დაურთეს გ. აბრამიშვილმა და ზ. ალექსიძემ (თბილისი, 1989). წარწერების ნაწილი გამოვლენილ იქნა რენტგენოფისიოგრაფიის მეთოდით. იხ: И. Гильгендорф, Выявление невидимых фресковых надписей ультрафиолетовыми и инфракрасными лучами, საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მაცნე, 1970, №4, გვ. 161-176; მისივე, როგორ ამეტყველდნენ გამქრალი წარწერები, სამკოთა ტელოფენება, 1973, №6, გვ. 90-94; მისივე – Выявление невидимых фресковых надписей ультрафиолетовыми и инфракрасными лучами, *Сообщения ВЦНИИКР*, №29 (1975), с. 12-22; მისივე, Исследование и выявление угасших древних надписей, в сб.: *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 265-272.
304. ქაა: საკურთხეველში – ეპიტაფიები სტეფანოზ მამფალისა (739 წ.), გუარამაძე დედოფლისა (837 წ.), მამფალ სუმბატ ამოტის ძისა (885 წ.), საგალობლის ტყუესტი (X ს.); სამხრეთ აფსიდში – ქრონიკა ბუღა თურქის შემოსევის შესახებ (853 წ.), ქართული ასომთავრულით ნაწერი ბერძნული ციტატები სახარებიდან (IX ს.); დასავლეთ აფსიდში –

- ცხრა ნეტარება (IX ს). წარწერა ტაძრის იატაკის მოსმის თაობაზე (980 წ.); ჩრდილოეთ აფსიდში – შულოცვის წესი (X ს) და ა.მ. შდრ. ქართული წარწერების კორპუსი, III, გვ. 89-94. 98-100. 131-132, 135-137, 173-174, 177-178, 190-191; სურ. 23, 25, 27, 28-30, 33. 44. 47.
305. ზ. აღუქსიძე. ატენის სოხნის თიხი წარწერა გვ. 5-21; ქართული წარწერების კორპუსი, III გვ. 125-131 სურ. 19-22
306. გ. აბრამიშვილი, ატენის სოხნი (ადრეული შუა საუკუნეების ცენტრალურ-გუმბათოვანი ხუროთმოძღვრული ტიპის ისტორიიდან), სადისერტაციო მაცნე ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად (თბილისი, 1993), გვ. 21-32.
307. თ. ვრსალაძე. ატენის სოხნის მოხატულობა (თბილისი, 1984), გვ. 5-6.
308. გ. ყუბინაშვილი, *Памятники типа Джвари*, გვ. 174-175; გ. აბრამიშვილი, ირმების სიმბოლიკა ატენის სოხნის ტიპანის რელიეფზე, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, VI (2000), გვ. 61 და შებდ.
309. გ. ჩუბინაშვილის. გ. აბრამიშვილის აზრით (იხ. გ. ყუბინაშვილი, *Памятники типа Джвари*, გვ. 17. 19); გ. აბრამიშვილი, ირმების სიმბოლიკა ატენის სოხნის ტიპანის რელიეფზე გვ. 63).
310. პ. უგაროვას, ნ. ალადაშვილის, მ. დიდებულისისა და სხვათა აზრით (შდრ.: П. Уварова, *Христианские памятники, МАК, № IV (1894), с. 148; Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии*, გვ. 41-42; მ. დიდებულისი, „წმ. ექსტათის ხილვა“ ქართულ ხელოვნებაში, ლხ 1990, №2, გვ. 200-201).
311. თ. ვრსალაძე. ატენის სოხნის მოხატულობა, გვ. 5-6.
312. გ. ყუბინაშვილი, *Архитектурные памятники VIII-IX вв. в Ксанском ущельи, Ars Georgica, 1 (1942), с. 3-11; Р. Мепишავილი, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шида Картли (Тбилиси, 1975), с. 20-21.* ტაძრის სააღმშენებლო წარწერის კრიტიკული გამოცემისათვის იხ.: ქართული წარწერების კორპუსი, ლაბიდარული წარწერები, I აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს), შუადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. შოშიაშვილმა (თბილისი, 1980), გვ. 167-168, სურ. 85, ნახ. 61-2. ეკლესიის ინტერიორის შემკულობაზე არაერთხელ გაუმასვილებით უკრადლება (რ. შმერლინგი, საქართველოს უძველეს ფრესკულ მოხატულობათა დათარიღების საკითხისათვის, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის VIII სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები (თბილისი, 1954), გვ. 11; Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии* (Тбилиси, 1962), с. 244-246; Т. Шевякова, *К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII-X вв., Вестник отделения общественных наук АН ГССР, 1962, №1, с. 257*), თუმცა კი საგანგებოდ გამოკვლეული იგი დღემდე არ ყოფილა.
313. Т. Шевякова, *К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII-X вв.*, გვ. 257.
314. Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, გვ. 245.
315. ქართული წარწერების კორპუსი, ლაბიდარული წარწერები, I გვ. 167-168.
316. თ. ხუნდაძე. ძველი აღთქმის სოუკეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან,

Academia, ტ. II (2001), გვ. 83 და შემდ.

317. Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII-IX вв. в Ксанском ущельи, გვ. 149.
318. იქვე, გვ. 151.
319. დ. თუმანიშვილი, „არქიტექტურის იკონოგრაფიის“ შესახებ, გვ. 37.
320. ა. ბოხრაძის ცნობით, თელოვანის ეკლესიის დღესასწაულს „ვეარპატრიონობასთან“ ერთად ზოგნი „ლამარობასაც“ უწოდებენ (ა. ბოხრაძე, მასალები მცხეთის რაიონის არქეოლოგიური რეკონსტრუქციის, მაცნე (თბილისი), 1977, N4, გვ. 150). ეს კავშირი მოგვიანო ხანის რეალობას ასახავს, თუმცა უთუოდ ფასეული ჩანს ქვეყნის სხვადასხვა კუთხეში ძღვეისმობტანი ჯერის თაყვანისცემასთან მიმართებით. ლამარის ჯვარი საქართველოს მთიანეთის ერთ-ერთი დიდი სალოცავია იგი ფშაში მდებარეობს, არაგვის ზემო წელში. განსაკუთრებული პაპულარობა ამ სალოცავისა ნათლად ჩანს ეახუმტი ბატონიშვილის სიტყვებში: „აქ ფშაშია შინა არს ეკლესია მეფის ლამარსაგან აღმშენებული, რომელსა შინა არიან მრავალნი ბატონი და ჯვარნი ოქრო-ვერცხლისანი, ჭურჭლნი და წიგნნი, და უწოდებენ ლამარ-ჯვარს და აქუთ სასობა მას ზედა ფრად, რამეთუ ვერც ფშაში, ვერც კვესური, უესთუ იმონის ოქრო ანუ ვერცხლი ვერარად იხმარებენ თავისად, არამედ მოძღვრის ლამარ-ჯვარსა“ (ეახუმტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტ. IV (თბილისი, 1973), გვ. 533). განსაკუთრებით საგულისხმოა ის ხალხური გადმოცემები, რომლებიც ლამარში „ნაწილიანი“ ჯერის არსებობაზე მოუთხრობს. იგი თავად ლამარ-გიორგის გამოუგზავნია ფშაველთათვის. ჯვარი ძალზე დიდი ყოფილა, „შვინით ოქროსი იყო და გარედან ვერცხლი ჰქონდა გადაკრული“. სწორედ ამ ჯვართანაა დაკავშირებული ფშაველთა ძღვეამოსილი ლამარობები (ვ. ბარდაველიძე, აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტომი I, ფშაში (თბილისი, 1974), გვ. 39). სალოცავის დიდ ძალას და პაპულარობას მოწმობს გვიანი შუა საუკუნეების ის ისტორიული დოკუმენტები, რომლებიც ვ. ბარდაველიძის ზემოთ დასახელებულ ნაშრომშია მოტანილი (იქვე გვ. 40-51); მათ შორის განსაკუთრებით საგულისხმოა – იმამ ყულბანის მიერ ლამარის ჯერისადმი მიცემული ფიცხელაურების შეწირულების წიგნი (ხეც. Sd-2944, 1708 წ.), აგრეთვე მანშე ქანის ერისთავის ერთგულების წიგნი ლამარის ჯერისადმი (ხეც. Sd-2954, 1718/1753 წწ.), რომლებიც საკუთრად ლამარის ჯერის დიდ გავლენასა და საყოველთაო პაპულარობასთან ერთად იმსაც მოწმობს, რომ მისი თაყვანისცემა მყარად იყო ფეხმოკიდებული ქანის ხეობაშიც. პატრიოსანი და ძღვეისმობტანი ჯერის თაყვანისცემის ფშაველთაში დამკვიდრებული ტრადიციის გადმონაცვლება შიდა ქართლში მოსახლეობის მიგრაციის იმ პროცესთან უნდა ყოფილიყო დაკავშირებული, რომელსაც თავლი გაედევნება ხანგრძლივი ქრონოლოგიური მონაკვეთის მანძილზე. ნიშანდობლივია, რომ ქანის ხეობის მოსახლეობის XVIII საუკუნეში შედგენილ აღწერებში მთიულეთ-ფშაველეთისათვის მკვიდრი გვარები საქმად სმირად დასტურდება (ი. ჯავახიშვილი, საქართველოს გეოგრაფიული ისტორიის ძეგლები. წ. I (თბილისი, 1967), გვ. 197-198, 219-220, 241-242, 245-246; წ. II (თბილისი, 1974), გვ. 173-178).
- აქ სხვათა ნიშანდობლივი და საგულისხმო, სახელდობრ ის, რომ ლამარობა ქსოვის-თელოვანში სწორედ ვეარპატრიონის ეკლესიის დღესასწაულსადმი იქნა მოსადაგებული; ამით ქართველთათვის ძღვეის მობტანი ჯერის თაყვანისცემის ტრადიცია საერთოქრისტიანულ სიწმინდეს დაუკავშირდა, რამაც კიდევ უფრო ცხადი გახდა ის წინამძღვარები, რომელთა საფუძველზეც უნდა შექმნილიყო

აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთში ფართოდ გავრცელებული ეს გადმოცემა. საკურადლებო უნდა იყოს ისიც, რომ ქანის სეობაშივე, ოღონდაც უფრო ზემოთ, სოფ. ქერთასთან (ნასოფლარ მეტეხის ტერიტორიაზე), არის ეკლესია, რომელსაც „ლამარობას“ უწოდებენ.

321. ალექსანდრე კობრელის ქრონიკა (X-XIV სს. ხელნაწერთა მიხედვით), ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა. გამოკლევა, კომენტარები და ლექსიკონი დაურთო თ. მგალობლიშვილმა (თბილისი, 1978), გვ. 17.
322. M. Tarchnischwili, Zwei georgische Lektionarfragmente aus dem 5. und 8. Jahrhundert, *Le Museon*, 73 (1960), S. 261-285; მისივე *Le grand lectionnaire de L'Église de Jérusalem (Ve-VIIIe siècle)* I, CSCO, vol. 188 (Louvain, 1959), p. XI-XII.
323. სანმეტი ლექსიკონარი, ფოტოტიპირი რეპროდუქცია, გამოსცა და სიმფონია დაურთო ა. მინიძე (თბილისი, 1944), გვ. 059-064.
324. კლარეული მრავალთავი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკლევა დაურთო თ. მგალობლიშვილმა (თბილისი, 1991), გვ. 155-157.
325. K. Kekelidze, *Иерусалимский канонарь VII века* (Тифлис, 1912), с. 112, 250; M. Tarchnischwili, დასახ. ნაშრომი; იხ. აგრეთვე ლექსიკონარის საფუძველზე აღმოცენებული უძველესი ქართული იადგარები (უძველესი იადგარი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკლევა და საბეჭდები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიეზა და ლ. ხეცსურთანმა (თბილისი, 1980) გვ. 235-237, აგრეთვე გვ. 662 და შემდ.)
326. თ. მგალობლიშვილი, კირილე იერუსალიმელის სახელით ცნობილი რამდენიმე საკითხის ნყარის დადგენისათვის, *მაცნე* (ელს), 1970, №3, გვ. 59-74.
327. ალექსანდრე კობრელის ქრონიკა, გვ. 5 და შემდ.
328. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. I (1963), გვ. (81-163).
329. Z. Alexidze, The New Recensions of the "Conversion of Georgia" and the "Lives of the 13 Syrian Fathers" recently discovered on Mt. Sinai, in: *Il Caucaso: Cerniera fra culture dal mediterraneo alla persia* (Spoleto, 1996), p. 414-21; მისივე, New Collection of Mount Sinai and its importance for the History of Christian Caucasus, in: *Հայաստան եւ Քրիսტიոնական Արեւիք (Երեւան, 2000)*, p. 175-180.
330. K. Kekelidze, *Иерусалимский канонарь*, გვ. 239-245; ივ. ჯავახიშვილი, ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა: თხზულებანი, ტ. VIII (თბილისი, 1977), გვ. 110.
331. ალექსანდრე კობრელის ქრონიკა, გვ. 22 და შემდ.
332. K. Kekelidze, *Иерусалимский канонарь*, გვ. 240-245; ალექსანდრე კობრელის ქრონიკა, გვ. 22-26.
333. კლარეული მრავალთავი, გვ. 151
ჯერის გამოჩენების დღის საგანგებო თავიანთსების ტრადიცია და მასთან დაკავშირებული გადმოცემები საქართველოში მომდევნო საუკუნეებშიც უნდა ყოფილიყო შენარჩუნებული. ამის მოწმობად გამოდგებოდა ვახუშტი ბატონიშვილის „საქართველოს ისტორიის“ ერთ-ერთი ნუსხის დავით ბატონიშვილისეული ვრცელი მინაწერი, რომელშიც ცხოველმყოფელი და ძლევისმობრანი ჯერის სასწაულის ისტორიაა გადმოცემული (იხ. საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივის ქართულ ხელნაწერთა

კოლექციის აღწერილობა, შედგენილი ს. კაკაბაძის და პ. გავომიძის მიერ, ტ. I (თბილისი, 1949), გვ. 107-108 – სელნაწერი №104, ფ. 103-105).

334. Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, с. 3-5.

335. მ. დვალი, მანგლისი (თბილისი, 1974), გვ. 31 და შემდ.

336. შრ. მოქცევა ქართლისას ცნობა იმის თაობაზე, რომ გუარამ ერისთავს „დადვა საფუძვლი პატრიონისა ჯუარისაჲ“ (ძველი ქართული ავოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ს. გვ. 95). გუარამი, ჯუანშერის მოხელეთ, იყო „კაცი მორწმუნე და მამუნებელი ეკლესიათა. ამან იწყო ეკლესია ჯუარისა პატრიონისა; და აქამოდვე ჯუარი ველსა ზედა იყო, და ქნა ეკლესია წულთად მის ოდენ“ (ქართლის ცხოვრება, ს. გვ. 221). ტაძრის მშენებლობა გაუგრძელდება შემდგომი ერისთავის, სტეფანოზის, ძმას დემეტრეს, რომელიც „აღამუნებდა ეკლესიას ჯუარისა პატრიონისასა“ (იქვე, გვ. 223); „და ეკლესია ჯუარისა პატრიონისა და სიონი ტფილისისა განესრულნეს ადარნასე ქართლისა მთავარსა“ (იქვე, გვ. 227). ადარნასეს ძემ „მოადგინა ზღუდენი ეკლესიასა ჯუარისა პატრიონისასა, და აღაშენა დარბაზნი, დაუწერა კრება ყოველთა პარასკეათა, და მუნ შეკრებან ყოველნი ეპისკოპოსნი და მღვდენი მის ადგილსა და ერისანი კათალიკოსის თანა წინაშე პატრიონისა ჯუარისა; აღიღან პარასკეო, თთარცა დიდი პარასკეო“ (იქვე, გვ. 228). რაც შეეხება უჯარმის ეკლესიას, იგი ამჟამადვე ჯეარაპატრიონის სახელითაა ცნობილი, ამასთან ერთ დროს უჯარზე მოწამებრივად აღსრულებული წმ. რაქდენის სახელობისაც უნდა ყოფილიყო (ი. ციციშვილი, უჯარმა (თბილისი, 1982), გვ. 33-42. თუმცაღა, უჯარმასთან დაკავშირებით სურათი რამდენადმე უფრო რთულია: საქმე ისაა, რომ წყაროს მოხელეთ წმ. რაქდენის ეკლესია „რამატსა შინა უჯარმოსასა“ მდგარა (ქართლის ცხოვრება, ს. გვ. 201). დ. მუსხელიშვილი ყურადღებას ამახვილებს, იმ გარემოებაზე, რომ „ქართლის ცხოვრების“ მარამ დედოფლისეულ ნუსხაში წერია „პლატსა შინა უჯარმოსასა“, თუმცა უფრო სწორად პირველი ვარიანტი მოაწინა (დ. მუსხელიშვილი, ციხე-ქალაქი უჯარმა, ივერია-ალეანეთის ურთიერთობის ისტორიიდან (თბილისი, 1966), გვ. 69-70). ამ გარემოებას არსებითი მნიშვნელობა აქვს უჯარმაში ეკლესიის აგების ადგილის განსაზღვრისათვის, აგრეთვე წმ. რაქდენისა და ჯეარაპატრიონის ეკლესიათა გაიგივებისათვის. ტერმინ „რამატის“ შინაარსთან დაკავშირებით დ. მუსხელიშვილი იმორწმუნებს ს. კაკაბაძის მითითებას, რომ „რამატად– იწოდებოდა ქალაქის განსაზღვრული რაიონი მცხეთას, უჯარმას, ტფილისს, ალბათ ის რაიონი, რომელიც მოედნის გარშემო განეთარდა, ქალაქის მამასადამე ცენტრალური ადგილი“ (საისტორიო მოამბე. I (1924), გვ. 97). ამგვარი მტკიცების გათვალისწინებით, წმ. რაქდენის ეკლესიის ლოკალიზება შიდაციხეში (ანუ იქ, სადაც დგას ახლა ჯეარაპატრიონად სახელდებული ეკლესია) არ უნდა ყოფილიყო გამართლებული და იგი უფრო ქალაქის ქვედა, ცენტრალურ უბანში იქნებოდა საგულეებელი. მგარამ დ. მუსხელიშვილი ერთმნიშვნელოვნად არ იზიარებს ს. კაკაბაძისეულ მოსაზრებას, რადგან მიუთითებს, რომ რამატი ეწოდებოდა გარეუბანს, მაშინ როცა თავდაპირველ საქალაქო სამოსახლოს ეწოდებოდა შაპრისტანი. „რამატი თეთი გაღვანასაც ეწოდებოდა, რომლითაც ქალაქი გარეუბნიანად შემოზღუდული იყო. დამოლოს, რამატი შეიძლება რქმეოდა სათაუდაცო სისტემასაც“ (იქვე, გვ. 70, შრ. 34). ამის გათვალისწინებით, თითქოსდა არადერი უნდა უშლიდეს ხელს წმ. რაქდენის და ჯეარაპატრიონის ეკლესიების გაიგივებას, თუმცაღა დამატებითი მასალების გარეშე საკოთხი საბოლოოდ გადაწყვეტილად მაინც ვერ ჩაითვლება.

337. დ. თუმანიშვილი, არქიტექტურის იკონოგრაფიის შესახებ, მაცნე (თბილისი), 1982, №2, გვ.

37.

338. Г. Чубинашвили, Шномгвмская Лавра, წიგნი: Г. Чубинашвили, *Вопросы истории искусства*, т. I (Тбилиси, 1970), с. 51-80.
339. ვ. ცინცაძე, იღუთის ნათლისმცემლის გუმბათოვანი ეკლესია, *AG*, 3 (1950), გვ. 1-10.
340. ვ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია (თბილისი, 1936), გვ. 179-183.
341. Р. Шмерлинг, Т. Барнавели, Храм Ниноцминда на горе Тхоти, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მაცნე, 1963, №6. გვ. 155-167.
342. დ. თუმანიშვილი, არქიტექტურის იკონოგრაფიის შესახებ, გვ. 33-34.
343. იქვე გვ. 35.
344. Р. Шмерлинг, Т. Барнавели, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 2, 4; Л. Рчеулишвили, Композиция трех крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, IV *Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), გვ. 8.
345. Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, გვ. 149-153; ბ. ალადაშვილი, ნიკორწმინდის რელიეფები (თბილისი, 1957), გვ. 24-27; Н. Чубинашвили, Рельеф "вознесения креста" на каменном кресте из села Качагани, *AG*, 6-A (1963), с. 9-28; ბ. ალადაშვილი, „ვერის ამბავების“ თემა ქართულ ხელოვნებაში, *ძმ*, №17 (1969), გვ. 7-12; მისივე, ადრევეოდალური ხანის რელიეფთა ერთი ვაგუთი, მაცნე (აქსი), 1975, №1, გვ. 134-146; მისივე, Монументальная скульптура Грузии. Фасадные рельефы V-XI веков (Москва, 1976), с. 246, 255; Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани* (Тбилиси, 1980), с. 15, 16, 159, 255; Т. Velmans, *Les fresques de l'église de la Vierge a Kinvisi*, *CahArch*, XXVII (1978), p. 155, 157, 159.
346. რ. გვერდნითელი, ანწისბატის ეკლესია (თბილისი, 2001), გვ. 90-94, ნახ. 25, 46; Г. Чубинашвили, Памятники типа Джвари, ტაბ. 24; Н. Чубинашвили, Р. Шмерлинг, Храмы в древних селениях Триалети – Олтиси и Тетри-Цкаро, *AG*, 2 (1948), с. 61-63, рис. 3, таб. 33; W. Djobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Samtskhe* (Stuttgart, 1992), p. 150, fig. 49 (სახელი); Н. Аладашвили, Монументальная скульптура Грузии, გვ. 165, ტაბ. 168, 169 (ნიკორწმინდა და კაცხი).
347. Т. Вирсаладзе, Роспись купола Манглисского Храма, *Тезисы Докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии* (Ленинград, 1965), с. 26-27.
348. N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie Meridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure*, *CahArch*, XXV (1975), fig. 16, 18-21.
349. Е. Привалова, *Роспись Тимотесубани*, გვ. 16, 162 (ზეფ. 45).
350. იქვე გვ. 16.
351. N. Thierry, *A propos d l'église de Kiranc*, *BK*, LXI (1984), p. 201.
352. ფერადი ილუსტრაციისათვის იხ. R. Mepisaschwili, W. Zinzadze, *Die Kunst des alten Georgien* (Leipzig, 1977), S. 134.

353. T. Virsaladze, Fragments der древней фресковой росписи главного Гелатского храма, *AG*, 5 (1955), с. 166-167.
354. ვ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ ეკლესიის მხატვრობაში, (თბილისი, 1972), ტაბ. XIX,
355. G. Gaprindashvili, *Vardzia* (Leningrad, 1971), pl. 132.
356. შ. ამირანაშვილი, *История грузинской монументальной живописи* (Тбилиси, 1957), таб. 28. სადაცენეს მხატვრობის აქ მითითებული საყარაულო პერიოდი – XIII საუკუნის მიწურული, გარეჯის ახლადგამოუღწერილი მოხატულობების (სასულდობარ, ნათლისცემლისა და ქოლაგირის მონასტრების თავი ეკლესიების ფრესკების) კვლევათა შედეგების გათვალისწინებით, შესაძლოა რამდენადმე შეიცვალოს.
357. ნ. ჩხლაძე, თ. გაგოშიძე, ვ. ბაგრატიონი, ა. სუსკვიაძე, გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობანი, კრებულში: *ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა – 1998* (თბილისი, 1998), გვ. 213, ნახ. 129.
358. Г. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид Гареджи* (Тбилиси, 1948), с. 67-68, таб. 102, 105; А. Вольская, Гареджийская живописная школа. Росписи Берутбани, в сб.: *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 95, 96, 102.
359. ნ. აღადაშვილი, „ვეფრის ამბავების“ თემა ქართულ ხელოვნებაში, გვ. 8; მდრ. აგრეთვე, Е. Привалова, *Роспись Тимотеубани*, გვ. 15.
360. N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie Meridionale*, გვ. 74.
361. J. Lafontaine-Dosogne, *Recherches sur les programmes décoratifs des églises médiévales en Géorgie en relation avec la peinture médiévale byzantine, II International Symposium on Georgian Art* (Tbilisi, 1977), p. 5.
362. ადრეული შუა საუკუნეების სომხეთთან დაკავშირებით საგულისხმო და ურთიერთის შემასებელი დაკორეკტები გამოთქმული აქვთ ა. რენუს და ნ. ტიერის (A. Renoux, *La croix dans le tire arménien. Histoire et symbolisme, Melto, Reclérches orientales*, V (1969), p. 123-175; N. Thierry, *Heraclius et la vraie croix en Arménie*, in: J-P. Mohé and R. Thomson eds., *From Byzantium to Iran. Armenian Studies in Honour of Nina G. Garsoïan* (Atlanta, GE, 1997), p. 165-179.
363. P. Меписашвили, В. Цинцадзе, *Архитектура низгорной части исторической провинции Грузии – Шида Картли* (Тбилиси, 1975), с. 38-42, таб. 31.
364. ვ. გეასალია, პატარა(ლიანის) სეობის ისტორიული ძეგლები, ძმ. №43-44 (1976-1977), გვ. 21-22, სურ. გვ. 25-ზე.
365. მ. დვალის ცნობით. 3
366. ნ. ანდელუაძე, სპეთის ზედა მაცხოვრის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ძმ. №18 (1969), გვ. 44-52.
367. ნ. აღადაშვილი, ა. ვოლსკაია, საკურთხელისწინა ვეიარი ზემო სვანეთიდან, ძმ. №22 (1970), გვ. 3-11
368. რ. ყენა, ვ. სილოგავა, უშეული (თბილისი, 1986), გვ. 95, ტაბ. 66.

369. Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, с. 79-85; მისივე, *Грузинское чеканное искусство* (თბილისი, 1959), с. 476; Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии* (თბილისი, 1962), с. 226-227.
370. დ. თუმანიშვილი. საკურთხევისა და ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის, მოხსენება წაითხული ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში 1996 წლის 3 ივლისს (ხელნაწერი).
371. Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари*, с. 79-85; მისივე, *Грузинское чеканное искусство*, გვ. 476.
372. წინასწარი ცნობა ახლად მიკვლეული კომპლექსის შესახებ ის: საქართველოს რესპუბლიკა, 21.XII.1996, გვ. 4; *Свободная Грузия*, 6.II.1997 (N15), с. 4. მოგვიანებით გამოქვეყნდა წინასწარი კვლევის შედეგებიც – ზ. სხირტლაძე, თეორი უდაბნოს ეკლესიის ფრესკა, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXII სამეცნიერო სესიის მასალები (თბილისი, 1997), გვ. 22-23.
373. Z. Skhirtladze, *Newly Discovered Early Paintings in the Gareja Desert*, in: A. Eastmond ed., *Eastern Approaches to Byzantium* (Aldershot, 2000), p. 149-167; მ. ბუჭუკური, გარეჯის ფრესკების რესტავრაცია: შედეგები და პერსპექტივები, კრებული: სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში: გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი (თბილისი, 2001), გვ. 259-262, სურ. 5-12.
374. წმინდა მიწის სალოცავებში კლიბუსში მოქცეული და სამოთხის წიაღში წარმოდგენილი ჯვრის გამოსახულებების არსებობას მომლოცველთა ევლოგიების, – მათ შორის მონცასა და ბობიოს ამბულების, – შემამკობელი სახეების მიხედვით დღეს საყოველთაოდ აღიარებენ (A. Grabar, *Les ampoules de Terre Sainte* (Monza-Bobbio), Paris, 1958, p. 45ff; მისივე, *Iconoclasm byzantin* (Paris, 1957), p. 153ff). სწორედ ტრადიციის კონტექსტში განიხილება წმ. ნილუს სინელის მითითება ეკლესიის საკურთხეველში მარტოოდნ ჯვრის გამოსახულების არსებობის აუცილებლობის შესახებ (PG, t. 79, col. 577-580). ამ ტრადიციის ამსახველად მიჩნეულია ბეთლემის უფლის შობის ეკლესიის ცენტრალური ნაოს მოზაიკებიც მსოფლიო და ადგილობრივ საეკლესიო კრებათა გამოსახულებით. მართალია, მოზაიკების შესრულების პერიოდის თაობაზე დღემდე აზრთა სხვადასხვაობაა და იგი VIII საუკუნის დასაწყისიდან მოკიდებული უდრე XII საუკუნის შესაბამე მოთხებამდე მერყობს. მაგრამ არაფერ უარყოფს იმ გარემოებას, რომ აქ წარმოდგენილი კომპოზიციები – გუმბათოვან ეკლესიათა გამოსახულებები, რომელთა საკურთხეველის კონქსაც წრიულ მანდორლაში მოქცეული განსხვავებული ტოლმკლავა ჯვარი ამკობს – უთუოდ უძველეს წინასახეებს აღბეჭდავენ და ქრისტიანობის პირველ საუკუნეთა ფაზინდელ ლიტურგიკულ და იკონოგრაფიულ ტრადიციას უნდა ეფუძნებოდეს (მღრ.: J. Lafontaine-Dosogne, *Pour une problematique de la peinture d'Eglise byzantine a l'epoque iconoclaste*, DOP, 41 (1987), p. 336 (ადრეული ბიბლიოგრაფიით) და G. Kühnel, *Die Konzilsdarstellungen in der Geburtskirche in Bethlehem: Ihre Kunsthistorische Tradition und ihr kirchenpolitisch-historischer Hintergrund*, BZ, 86-87 (1993-1994), p. 99ff).
375. თუკი არნასის, ქუერ ზეს, კორკაის, მარ სოვის, ულ ადას ეკლესიებში ესა ნაქანდაცეო ტოლმკლავა ჯვრის მარტივი სახე მანდორლისა და დამატებითი გამოსახულებების გარეშე (G. Bell, *Churches and Monasteries of the Tur Abdin*, in: M. van Berchem, J. Strzygowski, eds., *Amida* (Heidelberg, 1910), p. 250-256, pl. V, fig. 1; J. Lassus, *Sanctuaires chretiens de Syrie* (Paris, 1947), p. 301; Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 76-77,

- 210, კატ. LVI-LVIII; M. Mundell, Monophysite Church Decoration, in: *A. Bryer and J. Herrin, eds., Iconoclasm* (Birmingham, 1977), p. 65, n. 74 and 76; 66, n. 76, fig. 9-10; G. Bell, *Churches and Monasteries of the Tur Abdin, With an introduction and notes by M. Mundell Mango* (London, 1982), pl. 99-101, pl. 121, 158.), რესაფას მარ გაბრიელის კათოდრალური ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი კაბელის კონქის V-VI სს. მიუნის მოზაიკაზე განსხვავებული ჯვარი გვირგვინის დარ ფართო, წრიულ შარავანდშია მოქცეული, კონქის დანარჩენი არე კი ფოთლოვანი ულორტებითაა გამშვენებული (J. Lassus, დასახ. ნაშრომი, გვ. 299-300, სურ. 109; J. Kollwitz, Die Grabungen in Rusafa, *Neue deutsche Ausgrabungen in Mittelmeergebiet und im vorderen Orient* (Berlin, 1959), S. 65; Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 78, 210, კატ. LIX, სურ. 14; M. Mundell, დასახ. ნაშრომი, გვ. 67-68, ავტორთან ეკლესია VI-VII საუკუნეებით არის დათარიღებული; შდრ. აგრეთვე Th. Ulbert, Die Basilika des heiligen Kreuzes in Resafa-Sergiopolis, in: *Resafa II* (Mainz am Rhein, 1986), S. 85-87, 132-133, Abb. 52, Taf. 33, – ეს რეკონსტრუქცია ლასუსის მიერ შესრულებულისაგან რამდენადმე განსხვავდება). შგავსად გადაწყვეტილი ჯვარია გამოსახული ქართუმის ახლოს, მარ გაბრიელის მონასტრის ეკლესიაში (Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 78, 209, კატ. LV; E. J. W. Hawkins and M. Mundell, The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, mar Simeon and Mar Gabriel near Kartmin, *DOP*, 27 (1973), p. 285-287, fig. 7, 18-23; M. Mundell, დასახ. ნაშრომი, გვ. 66).
376. K. Wessel, *Koptische Kunst. Die Späntike in Agypten* (Recklinghausen, 1963), S. 175.
377. Γ. Α. Σατηριου, Τοιχογραφία της Σκίτης του Μαρτύριου ἐν Παρεκκλησίᾳ τοῦ τέλους της Μονῆς Σίνα, *Studi Bizantini e Neellenici*, IX (1957), p. 389-391, fig. 1-2; G. H. Forsyth, K. Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai* (Princeton, 1965), p. 17-18, pl. CXXXIVb, CXCIV; J. Galey, *Sinai und das Katherinenkloster* (Stuttgart, 1983), S. 87-88, Abb. 12. გუმირებული და მრავალმხრივ გამშვენებული ჯვარი ამ მცირე სამლოცველოს მთელ საკუთხეველს იკავებს.
378. შდრ. გულუ დერეს V კაბელა, ნიკეტა მესეეტის ეკლესია ჩაუუმინში, წმ. სტეფანეს ეკლესია ქემილში, მეზარლარ ალთი ქილისი და კარში ბეჩაი აფილარში, კაპლი ვადისი ქილისისი კარანაორენში, იხრალ დერე ურგუბის ახლოს (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien* (Recklinghausen, 1967), t. I, S. 142; t. III, Abb. 342-343; G. Schiemenz, Die Kapelle des Sryliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar, *JÖB*, 18 (1969), S. 239-258; N. Thierry, L'église peinte de Nicétyas stylite et Eustrate clisurarque ou fils de clisurarque, *XIVe Congrès International des Études Byzantines* (Bucarest, 1976), p. 451-455; მისივე, *Materiaux nouveaux en Cappadoce*, *Byz*, 54 (1984), p. 318-320, 351-353; მისივე, *Haut Moyen Âge en Cappadoce: les églises de la region de Çavusin*, I (Paris, 1983), p. 1-33, 182-189; C. Jolivet-lévy, *Peintures byzantines inédites de Cappadoce*, *Archeologia*, 229 (1987), p. 40-43; მისივე, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et des ses abords* (Paris, 1991), p. 44-46, 53-56, 70-72, 75-76, 161-173, 209; pl. 4, 36, 53, 100, 101, 104, 129).
379. R. M. Harrison, *Churches and Chapels of central Lycia*, *AnatSt*, XIII (1963), p. 132, 136, pl. XL-b.
380. S. Eyice, N. Thierry, Monastère et source Sainte de Midye en Trace Turque, *CahArch*, XX (1970), p. 56, fig. 12; ძნელი სათქმელია, თუ რატომ უნდა მიანიშნებდეს მიდიის მონასტრის მოხსენიება საისტორიო წყაროში 762 წლისათვის მის გაუაროთუება-

განახლებაზე, როგორც ამას ვარაუდობს ჟ. ლაფონტენ-დოზონი (J. Lafontaine-Dosogne, Pour une problematique, გვ. 324).

381. Т. Вирсаладзе, Первоначальная роспись Атенского Сиона (к вопросу о характере древнейших грузинских росписей), *Тезисы VII Всесоюзной конференции византинистов* (Тбилиси, 1965), с. 65.
382. ზ. სხირტლაძე, ნოქალაქევის ორმოც მონაშთა ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული დეკორის შესახებ, კრებული: *ნოქალაქევი-არქეოპოლისი*, II (თბილისი, 1987), გვ. 126-135.
383. P. Mepiaschwili, Памятники архитектуры X-XI веков в сел. Кабери и Гостибе, *AG*, 8 (1979), с. 57-63.
384. PL, t. 59, col. 3369 (C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art (300-1150). Sources and Documents* (New Jersey, 1971), p. 22). ნოლას ეკლესიის მოზაიკის შესახებ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს პირველი საგანგებო გამოკვლევა ჯერ კიდევ გასული საუკუნის მიწურულს გამოქვეყნდა: F. Wickhoff, *Das Apsismosaik in der Basilica des H. Felix zu Nola. Versuch einer Restauration*, *RQ*, III (1889), p. 158-176. იხ. აგრეთვე – Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 80, 179-181, კატ. XXXVI; J. Engemann, *Zu den Apsis-tituli des Paulinus von Nola*, გვ. 30-31. საკონქო კომპოზიციის სავარაუდო რეკონსტრუქცია პაულინოს ნოლანელის ტექსტის მიხედვით ჯერ კიდევ XIX საუკუნის მიწურულს იქნა შესრულებული (F. Wickhoff, დასახ. ნაშრომი, გვ. 169. შტრ.: Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 179-180, ნახ. 16). მოგვიანო ცდები, მცირე სხვაობებით, ძირითადად იმეორებს მას (C. Bandmann, *Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie*, *Das Munster*, 5 (1952), S. 1-21, Abb. 5).
385. PL, t. 59, col. 330 (C. Davis-Weyer, დასახ. ნაშრომი, გვ. 23; შტრ. Ch. Ihm, დასახ. ნაშრომი, გვ. 80-81, 181-182, კატ. XXXVII, ნახ. 17; J. Engemann, *Zu den Apsis-tituli des Paulinus von Nola*, *JbAC*, 17 (1974), S. 22, 26-29, 31-33, Abb. 5 (რამდენადმე განსხვავებული რეკონსტრუქციით); მისივე, *Images parousiaques*, სურ. 1
386. F. W. Deichmann, დასახ. ნაშრომი, I, გვ. 257-277, ტაბ. 289.
387. ი. ვაგოშიძე, *ადრენტაქური ხანის ძეგლები ქანის ხეობიდან* (თბილისი, 1964), გვ. 80, 83, 85; ვ. გვასალია, *ქანის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის კრებული*, III (1967), გვ. 13-20; მისივე, *აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ნარკვევები* (თბილისი, 1983), გვ. 52-52.
- ამ შტარის დაწინაურება და ეკონომიური განვითარების მაღალი დონე ერთგვარად განპირობებული უნდა ყოფილიყო მუსხრანის ველის სარწყავი სისტემით, რომელიც აქ ანტაქური ხანიდან არსებობდა და რომლის მამულებლადაც მცხეთის სამეფო სახლს მიიჩნევენ (დ. მუსხელიშვილი, *საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები*, ტ. II (თბილისი, 1980), გვ. 25, შტრ. ი. ვაგოშიძე, *მინათმოქმედება და სამინათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში* (თბილისი, 1976), გვ. 128-130). „სავალსო რუ“ სათავეს იღებდა მდინარე ქანის მარცხენა ნაპირიდან სოფ. ქსოურისთან, თელოვანის ძირს გაივლიდა და დაშალა-ურედა-ძალისაზე გაუღოთ წილქნის მიდამოებში შედიოდა. მეორე, „თელოვანის რუც“ სათავეს სოფ. ქსოურისთან იღებდა, მიემართებოდა აღმოსავლეთით, ბოდავის მთის ფერდობზე, გაივლიდა ჯვარატიონანის ძირს, სოფ. დაშალას (ამჟამინდელი ვაზიანი) და

- სოფ. ძალოსან ჩრდილოეთით შეუერთდებოდა მდინარე ნარეკვას (ი. კიკვიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 129).
388. Ю. Гагошидзе, *Самалло* (Тбилиси, 1979).
389. ა. ზოზოჩაძე, ნასტაკისი, სარკინე, ძალოსი, *ძმ*, №33 (1973), გვ. 36-37.
390. ა. ზოზოჩაძე, არქეოლოგიური გათხრები ალაიანსა და ძალოსში (თბილისი, 1981), გვ. 36-85; მისივე, Городище античной эпохи Дзалиса, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 249 (1984), გვ. 56-85; მისივე, ძალოსის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი სასახლე, აფსიდებიანი ნაგებობა და საცურაო აუზი, *ძმ*, 1987, №4, გვ. 25-30.
391. ა. ზოზოჩაძე, არქეოლოგიური გათხრები ალაიანსა და ძალოსში, გვ. 6-35; ნ. შირიანაშვილი, შიდა ქართლის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან (ალაიანის არქეოლოგიური ძეგლები), თბილისი, 1983; მისივე, Новоткрытый античный памятник из с. Агаиани, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 249 (1984), გვ. 35-55.
392. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, I გვ. 86.
393. ა. ზოზოჩაძე, ნასტაკისი, სარკინე, ძალოსი, გვ. 37.
394. ა. ზოზოჩაძე, ნასტაკისში გათხრილი ადრექრისტიანული ხანის ეკლესია, *ძმ*, №63, (1983), გვ. 42-45.
395. მცხეთა-VI (თბილისი, 1982), გვ. 199-202, სურ. 151-155; თ. ყაუხჩიშვილი, წილენის აკლდამის ბერძნული წარწერა, *მაცნე (იანვ)*, 1982, №2, გვ. 134-148.
 ზემოთ დასახელებულ ძეგლთა გარდა, არქეოლოგიური დაზვერვების შედეგად ქსნის სეობის მთისწინა ზოლში შრეაღვან იქნა დადასტურებული გვიანანტიკური ხანისა და ადრე შუა საუკუნეების მასალები (ფეშუტაიანთ ქედი, გოსების გორა, ვეხთჯვარი, წილენი და სხვა), მათ შესახებ მოკლედ იხ: ა. ზოზოჩაძე, მასალები მცხეთის რაიონის არქეოლოგიური რეკონსტრუქციის, *მაცნე (იანვ)*, 1977, №4, გვ. 138-153.
396. P. Шмерлинг, Т. Барнавели, დასახ. ნაშრომი, გვ. 155-167. რ. შერლინგისა და თ. ბარნაველის ცნობით (იქვე, გვ. 157), ეკლესიის გვერდით მცირე მასშტაბის არქეოლოგიური გათხრები ჩატარებია გ. ლომთათიძის გამოკვლენილი სამარხები (ქვაყუთები) ადრეულ შუა საუკუნეებს განეკუთვნება.
397. ამ მხრივ ნიშანდობლივ უღერს სწორედ ქსნის სეობის ძეგლებთან დაკავშირებით გ. ჩუბინაშვილის მიერ თქმული: “даже в такой неблагоприятной для культуры Грузии отрезок ее истории и в этом... углу пульсировала активная, творчески значительная сила жизни. И если кинуть беглый взгляд на судьбы культуры в этом районе по реальным, дошедшим до нас памятникам искусства, то нельзя не констатировать с изумлением тот факт, что кажется во все доступные нам периоды Ксанское ущелье оказывалось носителем яркой культурной жизни” (Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущелье, *AG*, I (1942), с. 27).
398. ა. ზოზოჩაძე, მასალები მცხეთის რაიონის არქეოლოგიური რეკონსტრუქციის, გვ. 150. ყოველივე ზემოთქმულთან დაკავშირებით მრავალსმეტყველია ქართლის ამ რეგიონში, კერძოდ კი თსოთის მიმდებარე ვრცელ ტერიტორიაზე ვეგარ ფუქსთან დაკავშირებულ ტოპონიმა სიმრავლე. ასეთებია: სოფ. ყოიჯვარი, მთის ვეგარი სოფ. ნაგომვეთან,

ჯვარაპტიოსანი სოფ. მარტიანის ასლის: საკუთრივ ჯვარაპტიოსანის ეკლესიის სიასლოვეს – ჯვრზეჯვარის მიწები. გორიჯვარი სოფ. ვაზიანსა და შუადიჯვარს შორის. გასათვალისწინებელია თელავანის სიასლოვეს, სოფ. იკოთში წმ. ნინოს ეკლესიის არსებობის ფაქტიც. მთისწინა ზოლის მსგავსი სურათი დასტურდება ქსნის სეობის აუღლებითაც, სადაც გვხვდება გუმაჯვარი (მთა სოფ. კორინთასთან), ჯვარშინები (მთის ფერდი სოფ. ალუვანს), თევჯვარი (სოფ. იკოთთან), ჯვარელათ მიწები (სოფ. დაღანეთი), ჯვართისი (სოფ. ქურთა) და სხვ. (მდრ. მ. გემშიძე, კოჯორი (ტაოზონიმიკური დაცირება), კავკასიის ხალხთა ისტორიის საკითხები (თბილისი, 1966), გვ. 191). მოსალოდნელია, რომ საგანგებო ტაოზონიმიკური კლასიფიკაციის შედეგად აქ კიდევ აღმოჩნდება ჯვართან დაკავშირებული სახელწოდებები.

399. გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ციკლი ქართული კედლის მხატვრობაში, გვ. 9-10. გასათვალისწინებელია, რომ ეს მოსაზრება ძირითადად იკონოგრაფიის მონაცემებს ეყარება.
400. იქვე გვ. 10.
401. ყველაზე ზემოთქმულის გათვალისწინებით, როგორც ჩანს, უდავო არ უნდა იყოს ნ. ბერძენიშვილის მოსაზრება სახელ. „ჯვარაპტიოსანთან“ დაკავშირებით, რომლის თანახმადაც – „სიტყვა „ჯვარი“ აქ ნიშნავს „სატს“, ეკლესიას, ხოლო „პტიოსანი“ ნიშნავს პეროვანს, კუთლად ნაგებს (თუ არა ჯვარი ყველა თანაბრად პტიოსანია) და უნდა მოწმობდეს, რომ ასეთი სახელი ამ ძველს შერქმევია უფრო გვიან („კოსტა ღვთისმშობლის“ მსგავსად)“. იხ: ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები ტ. VIII (თბილისი, 1975), გვ. 422.
402. VIII-IX საუკუნეების საქართველოში ძლიერსიმოქმადი ჯვრის თაყვანისცემის ტენდენციასთან დაკავშირებით გვერდს ვერ აუუღლით ნ. ტიერის მოსაზრებას ბიზანტიის იმპერიაში VIII-X საუკუნეებისათვის ჯვრის კულტის აღმავლობის თაობაზე სწავლულის მითითებით, VI საუკუნიდან მოკლებული, ჯვრის კულტი ქრისტიანულ აღმოსავლეთში ერთგვარ განახლებას განიცდის. ივარაუდება, რომ ეს პროცესი არაბოზასთან და ირანთან ბიზანტიის იმპერიის ბრძოლის გამწვავებას უნდა უკავშირდებოდეს. იგივე ტენდენციას ქმნება საზი საქართველოსა და სომხეთთან დაკავშირებითაც, იმ საზოგადო პოლიტიკური ვითარების გათვალისწინებით, რომელიც ბიზანტიის კვლად კავკასიის ქრისტიანულ სახლში იჩენს თავს აღსანიშნავია, რომ ავტორისათვის ძირითად დასაყრდენს კასადოკიის რამდენიმე ეკლესიის იკონოგრაფიული პროგრამისა და წარწერების ანალიზი წარმოადგენს ამ მხატვრობებში, ნ. ტიერის მითითებით, ჯვრის ტრიუმფთან ერთად ჩანს გარკვეული კავშირი საშუალო თემსთან; სახელდობრ, როგორც ნარკვევშია მითითებული, ჯვრის კულტმა მიიღო ის მნიშვნელობა, რომელიც ვერ აიხსნებოდა იდენ იერუსალიმური ტრადიციით ან ძველი სიმბოლოზებით. ამასთან. „ფაქტია, რომ კასადოკიური პროგრამები ამ ეპოქისათვის დიდ ადგილს უიზიან ჯვარს, კონკურენციას უწყვენ იკონოგრაფიას სომხეთისა და საქართველოსი, რომლებიც ანალოგიური სამშრობების წინაშე იდგნენ“ (მდრ. N. Thierry, Le culte de la croix dans l'empire Byzantine du VIIe siècle au Xe dans ses rapports avec la guerre contre l'infidele. Nouveaux témoignages archéologiques, *RSBS*, I (1981), p. 205-228; ამ მოსაზრებას იზიარებს კ. ჟოლიველევიც, იხ. მისი – *Les églises byzantines de Cappadoce*, გვ. 185). ამრიგად, გამოკვლევაში წამოყენებული დებულების თანახმად, მუსლიმთა წინააღმდეგ მიმართულ კასადოკიურ სამინისტრო გარემოში ჯვრის კულტი დომინირებს. მსგავსი სურათი ივარაუდება IX

საუკუნისათვისაც, ანუ იმ დროისათვის, როდესაც სატემპრძოლებმა დაგომილ იქნა. რაც შეეხება შემდგომი ხანის, X საუკუნის ვითარებას, ნ. ტორის დაკვირვებით, პოლიტიკური სიმშვიდის დამყარების, სახელდობრ არაბთა ექსპანსიის სამიშროების შემცირების კვლად მოხატულობათა პროგრამებზე გარკვეულწილად იცვლის სახეს – ძლევისმომტანი ჯერის ყოვლისშემწეობის საზგასმის ნაკლები საჭიროებისას ფეს იკოდებს ფეგურული დეკორები, თუმცა ტრადიცია ცვლისის კამარაზე ჯერის გამოსახულების წარმოდგენისა ერთხანს კვლავ განაგრძობს არსებობას (იქვე, გვ. 218-220); ამასთან, ბერძენთათვის, ისევე როგორც მცირე აზიის სსვა ხალხთათვის მას დაკარგული აქვს ის მნიშვნელობა, რომელიც კონსტანტინე დიდის ეპოქაში ქეონდა ამრავად, ძირითადი აზრი, რომელიც გასდევს ავტორის გამოკვლევას, ნათელია: კასადოკის ადრეული შუა საუკუნეების მოხატულობათა ერთი ნაწილის მიხედვით, იმ ეპოქაში, როდესაც ბიზანტიის იმპერია ყოველ ღონეს ხმარობს თავისი გადარჩენისათვის და როდესაც ბრძოლები დამყარობლებთან მის აღმოსაღელთ პერფორებში მიმდინარეობს, გამოქვბულ სამონასტრო გარეგომი თავს იჩენს ძლევისმომტანი ჯერის კულტის საგანგებო მნიშვნელობა, რომელიც შემდგომ, სამიშროების შემცირების კვლად, თანდათან დაუტკრობა. სსვა წინაპრობათა გვერდით პოლიტიკური ვითარების ცვლილებების ჯერის კულტთან მიმართების კავშირი სულაღებით უარსაყოფი ვერ იქნება, თუმცა უთუოდ მოითხოვს გარკვეულ შემტკიცებას და უფრო ღრმა ანალიზს. რაც მთავარია, საქართველოსთან დაკავშირებით ამგვარი სურათი ნაკლებ გასაზიარებელია ანგარიშგასაწევა, რომ ამას თავად ნ. ტორიუც შენიშნავს – იგი საზგასმით მოუთითებს, რომ ბიზანტიაში მიდგომი ჯერის კულტისადმი განსხვავებობად საქართველოსაგან, სადაც ქრისტიანობის უპირველესმა სიმბოლომ შეინარჩუნა თავისი ოდინდელი მნიშვნელობა (იქვე, გვ. 220). მართლაც, თუკი შეიძლება VIII-X საუკუნეების საქართველოში ძლევისმომტანი ჯერის თემის წინწამოწევაზე საუბარი, იგი, უწინარეს ყოვლისა, ქვეყნის გაერთიანების პროცესში ეროვნული თვითშეგნების გარკვეული გამძაფრებითა და შესაბამისად, მოქცევისეამინდელი ტრადიციის სულახალი გაცხოველებით უფრო შეიძლება აისხნას, ვიდრე არაბობასთან ბრძოლით; მით უფრო, რომ ჯერის სწორუბოვარ მნიშვნელობას ჩვენში შეიძლება თვალი გავდევნოს არაბობამდეც და მის შემდეგაც სანგრძლივი პერიოდის მანძილზე.

403. ლ. მელიქიუთ-ბეგი, *მეგალითური კულტურა საქართველოში* (თბილისი, 1938), გვ. 110-118; ვ. თოფურია, *ქეჯეარანი საქართველოში*, მსკ, ტ. IV (1942), გვ. 29-63; Н. Чубинашвили, *Хандиси* (Тбилиси, 1976), с. 8-12. შდრ. ჯერ კოდვე ამ ნახევარი საუკუნის წინ ვ. თოფურისა მიერ გამოთქმული მოსაზრება: „ისტორიული წყაროებით ქეჯეარათა დასაბამი საქართველოში მოქცევის პირველ ხანებს უკავშირდება ქრისტიანობის გავრცელებისთანავე ჯეარმა მოიკოდა ფესი. შემდეგში მის ადგილს დაიკურს ტაძარი და, რაც საგულისხმია, სწორედ ჯერის ტაძარი ამდენად. ჯერის ტაძარი უმუჯლო გაგრძელება ჯერისა თუ ქეჯეარასი და ქვეყნის კულტურის აყვავების მუწეველია“ (ვ. თოფურია, დასას. ნაშრომი, გვ. 63).
404. Н. Чубинашвили, *Хандиси*, გვ. 11

თავი III

1. Т. Шевякова, *Дата росписи первого слоя храма Теловани*, გვ. 238.
2. A. Grabar, *Les ampoules de Terre Saint* (Paris, 1958), pl. V, VII, XVII, XIX, XXI, XXVII, XXX, XLVII, L.
3. G. Tschubinaschvili, *Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, Bd. I, Hf. 1: Die Kirche des heiligen Kreuzes von Mzcheta* (Tiflis, 1921), S. 17-19, Taf. III; Г. Чубинашвили, *Памятники типа Джвари* (Тбилиси, 1948), с. 12. მცხეთის წმ. ჯვრის ტაძარში XX საუკუნის დასაწყისისათვის ჯერ კიდევ არსებული მოზაიკის მცირე ფრაგმენტებიდან (რომელთა შესახებ გ. ჩუბინაშვილის გამოკვლევაში მოტანილი მითითებებიდან და ფოტოებიდან ვიცით) დღეს ფაქტობრივად აღარაფერია დარჩენილი.
4. Я. Смирнов, *Цромская мозаика* (Тифлис, 1935); Г. Чубинашвили *Цроми* (Москва, 1969); Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration*, *OC*, 81 (1997), p. 171-173, fig. 1.
5. გ. ვაფრინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეჯის წამებულის უდაბნოს „სარიტონის ქუბიდან“, *მაცნე (იანვ)*, 1976, №2, გვ. 178, სურ. 2; А. Вольская, *Ранние росписи Гареджи, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству*, (Тбилиси, 1983), с. 5; მისივე, *Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи, კრებული: გარეჯი (თბილისი, 1988)*, გვ. 138-139.
6. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети* (Тбилиси, 1983), с. 27-29; Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, სტუმბა გვ. 16-ზე.
7. მოკლე ცნობები და შენიშვნები ფრესკების შესახებ იხ: N. Thierry, *Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanetie*, *BK*, XXXVIII (1979), p. 148; T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin*, *CahArch*, XXIX (1980-1981), p. 71, 76; Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting*, გვ. 175.
8. ტ. შვეიაკოვა, ნესეუნის (ზემო სვანეთი) ეკლესიის მხატვრობის თარიღის საკითხისათვის, *სმამ*, ტ. XXIII, №1 (1959), გვ. 115-120; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А.

- Вольская, Живописная школа Сванети, გვ. 13-16; Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, გვ. 17-18.
9. А. Вольская, Ранние росписи Гареджи, გვ. 3-13; Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, გვ. 9-12; ვ. გაფინაძე, *გარეჯი* (თბილისი, 1987).
 10. ზ. სხირტლაძე, *გარეჯის წმ. დოდოს მონასტრის გუმბათიანი ეკლესიის მონატულობის სისტემისათვის*, სმპ. ტ. 144, №1 (1991), გვ. 109-112.
 11. А. Вольская, Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи, გვ. 135-136.
 12. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, გვ. 11-13, ტაბ. 40.
 13. ი. შიშკაძე, სოფ. დუშეთის ეკლესია, *მშ.* 1987, №3, გვ. 32.
 14. Г. Чубинашвили, *Архитектура Кахети* (Тбилиси, 1959), с. 249-250. მოკლე შიშობა აგრეთვე იხ. ამავე ავტორის უფრო ადრე გაქვეყნებულ წიგნში – *Памятники типа Джвари* (Тбилиси, 1948), с. 50-51.
 15. ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრული ძეგლები (თბილისი, 1970), გვ. 41; მისივე *Архитектура Тао-Кларджети* (Тбилиси, 1981), с. 177.
 16. Т. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Крипти, *АГ*, 6 (1963), с. 158-160.
 17. Р. Мепишашвили, Памятники архитектуры X-XI веков в сел. Кабери и Гостибе, *АГ*, 8 (1979), с. 57.
 18. Т. Вирсаладзе, Первоначальная роспись Атенского Сиона (к вопросу о характере древнейших грузинских росписей), *Тезисы VII Всесоюзной конференции византизмистов* (Тбилиси, 1965), с. 64-66; მისივე, *Deux peintures murales de l'église de Sion dans la village d'Ateni, Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana* (Milano, 1974), р. 301-303; მისივე, Основные этапы развития грузинской сревневековой монументальной живописи, *II Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977), с. 3-4; მისივე, Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона, *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 90-91; მისივე, *ატენის სიონის მონატულობა* (თბილისი, 1984), გვ. 5.
 19. ბოლო ათწლეულების მანძილზე ამ საეურადღებო ეპიგრაფიული მასალის ნაწილი აღიწესა და გამოიყა კიდევ. იხ. ზემოთ, თავი II, შენ. 303.
 20. Т. Шевякова, К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII-X вв., *Вестник Отделения общественных наук АН ГССР*, 1962, №1, с. 256-257.
 21. რ. შერლონიგი, უძველეს ქართულ მონატულობათა დათარიღების საკითხისათვის, *ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის VIII სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები* (თბილისი, 1954), გვ. 10.
 22. იქვე, გვ. 11; Т. Шевякова, К вопросу о возникновении и характере фресковых росписей в Грузии VIII-X вв., გვ. 257; Р. Мепишашвили, В. Цинцадзе, *Архитектура*

- нагорной части исторической провинции Грузии – Шидა Картли* (Тбилиси, 1975), с. 20-21.
23. თ. დვალა, სოფ. ბენისის წმ. გიორგის ეკლესია, *მაცნე (იუბილე)*, 1986, №4, გვ. 119-136.
24. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети*, გვ. 121-122.
25. Т. Шевякова, Роспись первого слоя живописи церкви “Ламариа” сельсовета Ушгул, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, 1964, №1, გვ. 189-204. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети*, გვ. 16-17.
26. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, გვ. 18-20.
27. ტ. შვეიაკოვა, სოფელ იფნის (ზემო სვანეთი) მახლობლად წმ. გიორგის (ჯგერაგ) ეკლესიის მხატვრობის თარიღის საკონსილაციო, სმპ, ტ. XXX, №6 (1963), გვ. 829-836; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети*, გვ. 23-27.
28. ტ. შვეიაკოვა, პირველი იფნის მხატვრობა სოფელ სიფნის ეკლესიაში, სმპ, ტ. XXIV, №6 (1960), გვ. 769-774; Г. Ченшвили, М. Бучукури, Некоторые особенности средневековой монументальной живописи Верхней Сванетии, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), с. 8-10; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети*, გვ. 23-27.
29. მ. ყენია, ლადამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა, *მაცნე (იუბილე)*, 1986, №1, გვ. 146-165.
30. А. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*, (Тбилиси, 1974) с. 75-96; მისივე, *Росписи пещерных монастырей Давида Гареджи*, გვ. 139-142; Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting*, გვ. 203, სურ. 22.
31. სატემპროლობის, მისი წინამძღვრების, მსვლელობისა და შედეგების შესახებ მუდამ ბევრი იწერებოდა, თუმცა კი ბოლო ათწლეულების მანძილზე მკვლევართა ინტერესი ბიზანტიური სამყაროს „ბნელი საუკუნეების“ მიმართ განსაკუთრებით გაიზარდა. მრავალრიცხოვან ნარმრობთა შორის შეიძლება გამოიყოს იმხანად წმინდა გამოსახულებების არსებობასთან, საზოგადოდ – სახვით ტრადიციასა და პრაქტიკასთან დაკავშირებული პრინციპული ხასიათის ნარკვევები: A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin* (Paris, 1957, შემდგომში კიდევ ორჯერ გამოცემული); S. Mango, *The Brazen House* (Copenhagen, 1959); S. Gero, *Byzantine Iconoclasm During the Reign of Leo III with Particular Attention to the Orthodox Sources* [CSCO 346, Subsidia 41] (Louvain 1973); მისივე, *Byzantine Iconoclasm During the Reign of Constantine V with Particular Attention to the Orthodox Sources* [CSCO 384, Subsidia 52] (Louvain, 1977); A. Bryer, J. Herrin, eds., *Iconoclasm* (Birmingham, 1977); J. Gutmann ed., *The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity, and Islam* (Missula, 1977); J. Haldon, Some Remarks on the Background to the Iconoclastic Controversy, *BSI*, 38 (1977), p. 161-184; G. Dagron, Le culte des images dans la monde byzantine, in: J. Delumeau, ed., *Histoire vécue du peuple chrétien* (Toulouse, 1979), p. 133-160; P. Brown, A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy, in: *Society and the Holy in Late Antiquity* (London, 1982), p. 251-301;

- N.Thierry, *L'iconoclisme en Cappadoce d'après les sources archéologiques. Origines et modalités*, in: *Rayonnement Grec, Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles, 1982), p. 389-403; G. Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in the History and Art* (Rome, 1983); R. Cormack, *Writing on Gold. Byzantine Society and Its Icons* (London, 1985), p. 95-140; D. Pallas, *Les decorations aniconiques des églises dans les îles de l'Archipel*, *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst*, Bd. 10 (1986), p. 171-179; J. Lafontaine-Desogne, *Pour une problématique de la peinture d'Église byzantine à l'époque iconoclaste*, *DOP*, 41 (1987), p. 321-337; A. Besançon, *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclisme* (Paris, 1994); Ch. Barber, *Figure and likeness: on the limits of representation in Byzantine iconoclasm* (Princeton, NJ., 2002). დასახელებულიაგან ფაქტობრივად ყველა ნაშრომს ასევე ამ პრობლემასთან დაკავშირებულ წყაროთა და გამოკვლევათა ვრცელი ბიბლიოგრაფია.
32. Z. Skhirtladze, *The Iconoclastic controversy and Georgian Art During the 8th-9th cc., XVIII Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers* (Urbana-Champaign, 1992), p. 12; ზ. სხირტლადე, ე. ჟელიძე, ეპიზოდი საქართველოს ეკლესიის ისტორიიდან, *ლმ*, 1992, №3-4, გვ. 229-244.
 33. საგულისხმო დაკვირვებები ამის თაობაზე მოტანილია დ. თუმანიშვილის ნარკვევში – XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის, *სს*, 1983, №1, გვ. 113-122. იხ. აგრეთვე, ზ. სხირტლადე, რელიქვიები და სატყბი ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში, *ქრისტიანული ცივილიზაცია და საქართველო, კონფერენციის მოხსენებათა მოკლე შინაარსი* (თბილისი, 1999), გვ. 20-23; ნ. ჭიჭინაძე, სატყბის თაყვანისცემის ისტორიისათვის საქართველოში, *რელოგია*, 1999, №1-2, გვ. 32-49.
 34. ამისათვის გამიზნული ერთ-ერთი, თითქოსდა უმნიშვნელო ხერხი: საკონქო კომპოზიციისა და აფსიდის კვლავზე წარმოდგენილი რიგის გამმოგნაუი ტალღოვანი ორნამენტის ქვედა, შვიდ ფერის ჩარჩო ემთხვევა კოთხის კაპიტელების განლაგებას ჩარჩო, ამასთანავე რამდენადმე ფართოა კაპიტელზე; ამის გამო, შვიდ ფერის ვიწრო ზოლი კაპიტელს ქვემოდანაც შემოსდევს, რისი წყალობითაც იგი კიდევ უფრო „მკვიდრად“ ერთეულად ფერწერულ დეკორში. თავად კაპიტელების შეფერილობა უცნობი რჩება: ნალესობის უმნიშვნელო ფრაგმენტები (ფერწერის რაიმე კვალის გარეშე) მათგან მხოლოდ სამხრეთისაზე შემორჩა.
 35. მღრ. თენდაც სანტა კონსტანტას ბესოლუუმის, სინას მთის წმ. ეკატერინეს მონასტრის მთავარი ტაძრის, კუპროსის პანაგია კანაკაროასა და პანაგია ანგლოკტიტოსის ეკლესიათა საკონქო მოზაიკები.
 36. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტკპ. 26, 27; №6 ეკლესიის საკურთხეველის მოხატულობის ფოტო დღემდე არ გამოქვეყნებულა.
 37. გ. ვაფორინდაშვილი, 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეუცის წამებულის უდაბნოს „სარიტონის ქუბოიდან“, *სურ.* 2; А. Вольская, *Росписи пещерных монастырей Давида Гареджи*, გვ. 138-139.
 38. იხ. ზემოთ, შენ. 8.
 39. Н. Чубинашвили, Зедაзени, Кликис Джвари, Гвиара, *AG*, 7 (1971), с. 34.
 40. Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском устье, გვ. 158, ტკპ. 48,

41. ფიგურის აგება-დაყენების მსგავს გადარწმუნებულ დაკავშირებით ა. იერუსალიმისკაია სორიულ-პალესტინურ წინასახეებს მიმართავს, ამასთან აღნიშნავს, რომ ეს ტრადიცია იქიდან უნდა გავრცელებულიყო კალიკაში, ზოლო შემდეგ – ამიერკავკასიაში(). აღნიშნულის საილუსტრაციოდ ავტორის მოაქვს ბეთ-ალფას მოზაიკის, მონცას ენკოლოპიუმისა და ფიგურის მორგანის სანაწილის მგავლობები, ამასთანავე ხაზს უსვამს, რომ ფიგურათა გამოსახვის მსგავსი მანერა სპირია X საუკუნის სომხურ მინიატურაში, საქართველოსათვის კი იგი ნაკლებ ცნობილი უნდა ყოფილიყო (დასახელებულია მხოლოდ ოპიზის ეკლესიის რელიეფი). იხ.: А. Иерусалимская, Предметы христианского культа из могильника Мошечая Балка, в сб.: *Художественные памятники и проблемы культуры Востока* (Москва, 1985), с. 104. ცხადი უნდა იყოს, რომ ავტორისეული მსგავლობა როგორც მასალის უტოლდინარობის, ისე ადრეული შუა საუკუნეების ქრისტიანული აღმოსავლეთის სახვითი ხელოვნების განვითარების გეზის სრული გაუცნობიერებლობის შედეგია.
42. აღსანიშნავია, რომ დრამირების ნასატით ნაკლებად დატვირთული ფორმა, (resp. უფრო გაიშვიათებული ნასატი) არც თუ სპირია ამ ეპოქის ძველთა შორის. ამ მხრივ შეიძლება ბორჯომის, რამდენადაც უფრო გეონ კი ნადარბაზევისა და კეისის ჯვარის რელიეფებზე შეგეჟერებინა ყურადღება (Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии*, გვ. 68-69, ტაბ. 65; Р. Мепишавილი, В. Цинцадзе, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. 70, 75).
43. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 41, 45-47, 83.
44. ნ. ალადაშვილი, ამოტ კუროპალატის რელიეფი ოპიზიდან, სმამ, ტ. XV, №7 (1954), გვ. 473-478; მისივე, *Монументальная скульптура Грузии*, გვ. 68-78.
45. Z. Skhirtladze, Newly discovered early paintings in the Gareja desert, in: *Eastern Approaches to Byzantium* (Aldershot, 2001), p. 155-157, fig. 10.6-10.9; ზ. სხირტლაძე, მასალები გარეჯის მრავალმთის ადრეულ მოსატელოზათა შესწავლისათვის. მრავალწვარის ეკლესია, კრებულში: *ქრისტიანობის 20 საუკუნე საქართველოში* (თბილისი, 2004), გვ. 253-273.
46. Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии* (Тбилиси, 1962), с. 244-245, таб. 9.
47. Р. Шмерлинг, *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX - XI столетий*, II, ტაბ. 30.
48. И. Якобашвили, *Материалы и техника ранних стенописей средневековой Грузии (на примерах стенописей IX-XI вв. в Земо Сванети)*, Автореферат кандидатской диссертации (Ереван, 1989), с. 16.
49. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 18.
50. იქვე, ტაბ. 112-118.
51. იქვე, ტაბ. 24-27; მდრ. А. Вольская, *Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи*, გვ. 132-134.
52. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 32-33; А. Вольская, *Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи*, გვ. 134-135.
53. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 34-

- 40; А. Вольская, Ранние росписи Гареджи, გვ. 7-8.
54. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 42-47.
55. ა. ვოლსკაია, მ. ბუჩუკური, მეცნიერული ასლი-რეკონსტრუქცია და მისი როლი შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის შესწავლაში, გვ. 55-56, 60; მ. ბუჩუკური, გარეჯის ფრესკების რესტავრაცია: შედეგები და პერსპექტივები, გვ. 256-257.
56. ზ. სხირტლადე, ე. ისტომონდი, წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის სადიკენეს მოხატულობაში: ასალი მონაცემები და დაკვირვებები, გვ. 61-63. გარეჯის ფრწურული სკოლის მოხატულობათათვის დამასსიათებელ ფერადონებზე არაერთხელ აღნიშნულა. იხ. Г. Чубинашвили, *Пещерные монастыри Давид Гареджи*, გვ. 76; А. Вольская, *Гареджийская живописная школа. Росписи Берутбани*, в сб.: *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 95; მისივე, *Живописные школы средневековой Грузии, II Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977), с. 6-7.
57. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 63-64; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრომი, გვ. 13-15.
58. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, გვ. 18-22, ტაბ. 67-80.
59. ტ. შვეიაკოვა მას „ტოლოს“ ფონს უწოდებს (Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, გვ. 18).
60. ტ. შვეიაკოვა, პირველი ფენის მხატვრობა სოფელ სვიფის ეკლესიაში, სმამ. ტ. XXIV, №6 (1960), გვ. 769-774; მისივე, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 81, 83, 84.
61. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრომი, გვ. 27-29.
62. მ. უცია, დასახ. ნაშრომი, 160-161.
63. ამასთან დაკავშირებით საგანგებოდ იხ: ა. ოქროპირიძე, წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში (XI-XIII სს.), მაცნე (აგეს), 1989, №3, გვ. 156-167.
64. А. Вольская, *Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи*, გვ. 137; შტრ. Л. Хускивадзе, *Грузинские эмали* (Тбилиси, 1981), с. 174.
65. А. Вольская, *Росписи пещерных монастырей Давид-Гареджи*, გვ. 137-138.
66. Я. Смирнов, *Црпмскаја момпка* გვ. 5-21; Z. Skhirtladze, *A propos du décor absidal de C'romi*, *REGC*, N6-7 (1991), p. 163-183.
67. განსხვავებული კოლორიტული გადაწყვეტა შემდგომ პერიოდშიც იჩენს თავს. ამასთან. ზოგჯერ თითო ერთი წრის ძველია შორისაც კი; თუმცა კი ეს აღარაა ისეთი მკაფიო სხვაობა, როგორც VIII-X საუკუნეების მოხატულობებში დასტურდება (იხ. თუნდაც საბერძენის მაგალითი).
68. შტრ. თუნდაც რავენას მოზაიკების მაგალითები (L. von Matt, *Ravenna* (Keln, 1971), pl. 7, 8, 23, 24)

69. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 37, 40.
70. იხ. შტ. 42.
71. ასეთია თუნდაც ერთი შესწავლით სრულიად უწყველო ხერხი უფლის საყდრის გადაწყვეტისა. მას ნახევარკალღურ ხაზთა რამდენიმე რიგი ქმნის გამოსასულემა ერთგეარად ამომავალი შრის შთაბეჭდილებას ახდენს, რაც აღსაყდრებული უფლის ხოლვისას უნებლიედ გაქსუნდება – „შეყო სიმარლისაო. რომელი აღმობრწყინდი მაღლით აღმოსავლით, უფალო დიდება შენდა“.
72. Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, გვ. 27-42, ტაბ. 1-4; ფერადი ილუსტრაციისათვის იხ. А. Javakhishvili, G. Abramishvili, *Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia* (Leningrad, 1986), pl. 97.
73. Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, გვ. 92-98, ტაბ. 14-20.
74. Р. Шмерлинг, *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий*, II, ტაბ. 30.
75. ე. პრივალოვა, ზოგიერთი შენიშენა ტაოკლარჯეთის მოსატულობათა შესახებ, წელიწდეული, II (1996), გვ. 5-14; საღიაკენის საყურთხველის შატერობის ზოგადი სქემა წარმოადგენილი იყო ტაოკლარჯეთის არქიტექტურისა და კედლის შატერობის ძველთა გრაფიკული ფიქსაციის სამუშაოთა საანგარიშო გამოდენაზე (იხ. კატალოგი *Graphical Documentation of the Architecture and Mural Painting of Tao-Klarjeti (North-Eastern Turkey)*, Compiled by D. Hoshtaria, M. Didebulidze, N. Vacheishvili (Tbilisi, 1996), p. 10).
76. დ. თუმანიშვილი, VIII-IX საუკუნეების ქართული სურათმობილურება შატერულ-ისტორიული პრობლემები, საღიქტორო დისერტაცია (თბილისი, 1990), გვ. 238-241.
77. იქვე, გვ. 238.
78. ა. ვოლსკაია, მ. მუჩეყური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 61-62; А. Вольская, *Росписи пещерных монастырей Давид-Гареджи*, გვ. 138-139.
79. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 32-40; А. Вольская, *Росписи пещерных монастырей Давид-Гареджи*, გვ. 134-135.
80. Г. Алибегашвили, Н. Аладашвили, А. Вольская, დასახ. ნაშრომი, გვ. 28-29.
81. N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure*, *CahArch*, XXV (1975), p. 75-86; Z. Skhirtladze, *The Mother of All the Churches: Remarques on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dort Kilise*, *CahArch*, XLIII (1995), p. 101-116.
82. VIII-X საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში კლასიკური მეგვიდრობისადმი მიმართების თვალსაზრისით სურათი რომ კიდევ უფრო არაერთმნიშვნელოვანი უნდა ყოფილიყო, ამას აღიშნის ოთხთავის მინიატურები (897 წ.), აგრეთვე მარტვილის საწაწილის (VIII ს.) გვერდითა ფრთების გარე პირის რელიეფებიც შეტყველებს (იხ. შესაბამისად, Р. Шмерлинг, *Художественное оформление грузинской рукописной книги IX-XI столетий*, II, გვ. 16-33. ილუსტრაციისათვის იხ. Ш. Амиранашвили, *Грузинская миниатюра* (Москва, 1966), таб. I и 2; ლ. ხუსკივაძე, შუა საუკუნეების ტიხრული მინაქარი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (თბილისი, 1984), გვ. 23 (ადრეული ბიბლიოგრაფიით)

83. ვ. ცინცაძე, დასას. ნაშრომი, გვ. 88.
84. დ. თუმანიშვილი, VIII-IX სს. ქართული ხუროთმოძღვრება, გვ. 241
85. ამის თაობაზე იხ. ქვემოთ, თელოვანის ეკლესიის ისტორიასთან დაკავშირებით.
86. ზ. სხარტლადე, მ. ბურჯუაძე, მონასტულობის ფრაგმენტები ქვემოთის ეკლესიიდან, საქართველოს სოცელები, №6 (2004), გვ. 9-20.
87. სუმბატ დავითის ძე ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონიანთა, ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 376. შდრ. მ. ლორთქიფანიძე, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური ვითარებანი (თბილისი, 1963), გვ. 200-205.
88. ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 252.
89. იქვე, გვ. 253.
90. დ. თუმანიშვილი, VIII-IX სს. ქართული ხუროთმოძღვრება, გვ. 341-347.
91. იქვე, გვ. 343.
92. საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. V (თბილისი, 1990), გვ. 356-357.
93. რ. შერლონიგი, უბისის ტაძრის დათარიღებისათვის, სმამ ტ. XVI, №2 (1956), გვ. 169-174; ტაძრის დათარიღებისთან დაკავშირებით აგრეთვე იხ. ნ. ბურჯუაძე, უბისის მონასტრის ისტორიისათვის, საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები. სტრუქტურული მხარისა და მხარისადად მიძღვნილი პირველი საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები (თბილისი, 1998), გვ. 116-125.
94. დ. თუმანიშვილი, VIII-IX სს. ქართული ხუროთმოძღვრება, გვ. 238-239.
95. ვ. ცინცაძე, ქანის ხეობის ხუროთმოძღვრული ძეგლის – კაბენის გახსნა-შესწავლის შედეგები. AG, 7 (1971), გვ. 72, 78-79; P. Мегпсашვიли, В. Цинцадзе, Архитектура назорной части исторической провинции Грузии – Шида Картли (Тбилиси, 1975), с. 28, рис. 19.
96. ვ. ცინცაძე კაბენში ამოტყის ეკლესიის შედეგს, რადგან მიუთითებს, რომ „კლარჯეთში დიდ მშენებლობას ჩვეული, „ქართველთა სამეფოს“ აღდგენისათვის მებრძოლი მეფე ამოტყის კუროსალატისათვის“ კანონზომიერი მოვლენა იყო მონასტრითა აგება აქცე (ვ. ცინცაძე, ქანის ხეობის ხუროთმოძღვრული ძეგლის – კაბენის – გახსნა-შესწავლის შედეგები, გვ. 79).
97. ამ კონცეპციის საფუძველი უკვე ჩანს გ. ჩუბინაშვილის მიერ ნ. სევერიანთან ერთად ვერ კიდევ 1936 წელს გამოქვეყნებულ ნარკვევში „ქართული არქიტექტურის გზები“. იქიდან მოყოლებული, „გარდამავალი“ ხანის ძეგლებს მისი რამდენიმე გამოკვლევა მიეძღვნა (რუისის ტაძრის ისტორიისათვის, ენოქის მთაზე, ტ. V-VI (1940), გვ. 427-468; ქეპისხევის ხეობის ძველი ბაზილიკა, თსუ შრომები, ტ. 34 (1948), გვ. 391-398; VIII-IX საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების ძეგლთა ერთი რიგის დათარიღებისათვის, სმამ, ტ. XIII, №7 (1952), გვ. 441-447; გადამტკდილია: Г. Чубинашвили, Вопросы истории искусства, т. I (Тбилиси, 1970), с. 141-205). მათ შორის უმნიშვნელოვანესი იყო მონოგრაფიული ნარკვევი ქანის ხეობის ძეგლების შესახებ (Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущелье, AG, I (1942), с. 141-172). სრული სახით კვლევის ძირითდი ქარვა გადმოცემულ იქნა მოხსენებებში, რომლებიც გ. ჩუბინაშვილმა 1943 წელს საქართველოს

- მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების XI სამეცნიერო სესიაზე წითლხა სოლო 1953 წელს – ამიერკავკასიის მეცნიერებათა აკადემიის გაერთიანებულ კონფერენციაზე მოხსენებათა ძირითადი დებულებები გამოქვეყნებულია ნიკო ჩუბინაშვილის წიგნებში – *Самшвилский Сион* (Тбилиси, 1969), с. 46-50 და *Хандиси* (Тбилиси, 1972), с. 32-39. მოხსენება ფაქტობრივად სრული სახით შევიდა გ. ჩუბინაშვილის რჩეული შრომების კრებულში – *Из истории средневекового искусства Грузии* (Москва, 1990), с. 82-98. ამ საკითხს მკვლევარი მიუბრუნდა კახეთის სუროთმოდერებასთან დაკავშირებით ცალკეულ ძეგლთა განხილვისას (*Архитектура Кახетии* (Тбилиси, 1958), с. 94-123, 187-190, 271-365).
98. ბობლიოგრაფიისათვის იხ: დ თუმანიშვილი, *VIII-IX საუკუნეების ქართული სუროთმოდერება* გვ. 8-13.
99. Г. Чубинашвили, *Из истории средневекового искусства Грузии*, გვ. 86.
100. იხ. ა. ოქრობირძე, შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების მხატვრული ენის თავისებურებისათვის, *ქართული ხელოვნების ნარკვევები* (თბილისი, 2001), გვ. 41-42.
101. ოპიზის რელიეფზე საუბრისას შესაძლოა განდეს მოსაზრება, რომ ზეციურისა და მიწიერის მგებავი გადაწყვეტა მათი ერთ კომპოზიციაში ჩართვით შეიძლებოდა ყოფილიყო განპირობებული. საბერძენის მონატულობათა მაგალითი სწორედ ამასთან დაკავშირებითაც შეიძლებოდა ყოფილიყო მოხმობილი, რადგან ორივე შემთხვევაში კტიტორის გამოსახულება საუფლო ციკლის სცენასთან ერთადა წარმოდგენილი (ერთ შემთხვევაში – ჯვარცმის, მეორეჯერ კი მარიაშისა და ელისაბედის შესვენდრის კომპოზიციაში გაერთიანებული). იხ. А. Вольская, *Ранние росписи Гареджи*, გვ. 7; მისივე, *Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи*, გვ. 137. ტ. შევიაკოვა მიიჩნევს, რომ საბერძენის 188 ეკლესიის ეკდერში, მარიაშისა და ელისაბედის შესვენდრის გვერდით წმ. ღვკა მასარებულ უნდა გამოესახათ, რადგან საუფლო ციკლის ამ ეპიზოდის შესახებ სწორედ ის მოგვითხრობს (Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, გვ. 14).
102. ე. პრივალოვა, ბურეშელის „მაცხარის“ მონატულობა უშგულში, *ძმ*, №29 (1972), გვ. 31-39.
103. ი. ყიფშიძე, ზემო სვანეთის სოფ. ხეს ეკლესიის მხატვრობის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურება მცენე (აუხს), 1975, №3, გვ. 46-54; მისივე, შუა საუკუნეების სვანეთის ეკლესიის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის, *სს*, 1977, №1, გვ. 79-85; Т. Velmans, *L'église de Khé, en Géorgie, Zoграф*, 10 (1979), с. 71-82; Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети*, გვ. 117, სურ. 29-30.
- სურათის სისრულისათვის აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ რიგის მონატულობათა გვერდით XII-XIII სს. გვხვდება ეწ. „პროფინციული რიგის“ ძეგლუბიც. М. Дидебулидзе, *Два памятника грузинской монументальной живописи в Верхней Имерети (Зенобани и Кисорети)*, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- გვიანი ხანის ქართულ ხელოვნებაში ორი ნაკადის ურთიერთმიმართებისათვის კიდევ ერთი სახის შწინა იურუსალიშის საპატრიარქოს ეწ. „ოქროს ოთხთავი“ იგი ხომ მთლად არც ათონურს დაფუძნებული ოფიციალურის თანხზარია და არც მარტოოდნ ხალხური ნაკადით ნასაზრდოებში (იხ: დ. ცხადაძე, თ. ცურაძე, ოქროს ოთხთავი იურუსალიშის წმინდა საფლავის ეკლესიის საგანძუროდან, *Academia*, №5(A) (2003), გვ. 50-53).

104. T. Velmans, *Les peintures de l'église dite "Tanghil", en Géorgie, Byz, LII (1982), p. 369-412*; Н. Аладашвили, *Роспись церкви Тапгил в Верхней Сванети, ქართული საბჭოთა სტალინური სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სამეცნიერო შრომების კრებული (თბილისი, 1983), გვ. 17-37.*
105. გვიანი შუა საუკუნეებისათვის ქართულ კედლის მხატვრობაში ე.წ. ხალხური ნაკადის არსებობის თაობაზე იხ: И. Маманашвили, *Роспись Табакини. Народная стирья в грузинской монументальной живописи позднего средневековья (Тбилиси, 1991)*; ი. ხუსკივაძე, *XVI საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან, სს, 1982, №11, გვ. 109-123*; მისივე, *გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ერთი ასპექტი, ტელონემა, 1992, №5-6, გვ. 16-34*; მისივე, *ქართულ კულტურაში გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მხატვრობანი (თბილისი, 2003).*
106. ი. ხუსკივაძე, *გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ერთი ასპექტი, გვ. 27.*
107. იქვე
108. დ. თუმანიშვილი, *VIII-IX სს. ქართული ხუროთმოძღვრება, გვ. 343.*
109. იქვე, გვ. 333 და შემდ.

თავი IV

1. პირველი და მეორე ფენის ბათქაში უშუალოდ ერწყმის ერთმანეთს დარბაზისაგან შემდგომი გამოყოფი პლასტიკის დასავლეთ წახნაგთა კუთხეებში. საგულდაგულოდ გადალესილი ამ ნაყრის შემწვევა მხოლოდ ახლო მანძილიდან დაკვირვებისას არის შესაძლებელი.
2. Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития грузинской средневековой монументальной живописи, II *Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977), с. 6-7; Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration*, *OC*, 81 (1997), p. 149ff.
3. პლასტიკებსა და სვეტებზე ფერწერული ხატის სახით წმინდანთა ცალკეული ფიგურების განთავსების მსგავს სურსს ვხვდებით კასადოკიაში, ბეზირ პანეს გამოქვაბული ეკლესიის მხატვრობაში, რომელსაც XI საუკუნით ათარიღებენ. აღსანიშნავია, რომ თელოვანისაგან განსხვავებით, იქ ფიგურათა რაოდენობა უფრო მეტია, ამასთან არც სიმეტრიულობის პრინციპია მოლოდინე დაცული; სახელდობრ, ფრესკაზე წარმოდგენილია წმ. გიორგი (ჩრდილო-დასავლეთი სვეტის აღმოსავლეთი წახნაგი), წმ. დამიანე (ჩრდილო-აღმოსავლეთი სვეტის ჩრდილოეთი წახნაგი), წმ. კოზმან (სამხრეთ-დასავლეთი სვეტის ჩრდილოეთი წახნაგი), მიქაელ მთაწარანგლოზი (სამხრეთ-აღმოსავლეთი სვეტის ჩრდილოეთი წახნაგი). ამას გარდა, ფიგურებია აფსიდის ორსვე მხარეს, პლასტიკებზეც. ესაა წმ. ბასილი (ჩრდილოეთით) და წმ. ნიკოლოზი (სამხრეთით). შტრ. L. Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia* (London, 1985), p. 30-31, pl. 26-28.
4. ფიგურის ჩანახატი გამოქვეყნებულია ტ. შვეიაკოვას ნაშრომში – *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 17.
5. შტრ. Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, ტაბ. 43, 44, 181, 182, 184, 186-194, 229, 249, 251-255, 344, 433, 436, 443.
6. ზ. სხირტლაძე, *მრავალხალის წმ. გიორგის ეკლესია*, *მშ*, №60 (1982), გვ. 43-49.
7. Г. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, ტაბ. 34, 35.
8. Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, გვ. 62-69.
9. Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრომი*, ტაბ. 181, 187, 190.
10. Н. Аладашвили, *Монументальная скульптура Грузии* (Москва, 1976), таб. 156.

11. Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრომი*, ტომ. 43, 44, 186, 249, 251-254.
12. Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრომი*, ტომ. 135-136.
13. Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრომი*, ტომ. 191-193, 229, 344, 443.
14. Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, გვ. 62-69.
15. Н. Аладашвили, *დასახ. ნაშრომი*, ტომ. 56.
16. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტომ. 28, 42, 92, 94.
17. В. Лазарев, *Новый памятник станковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве*, *Византийский Временник*, VI (1953), с. 187; A. Wharton, *The Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery* (Pennsylvania and London, 1988), p. 46, 48.
18. В. Лазарев, *დასახ. ნაშრომი*, გვ. 188.
19. Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, გვ. 244-246.
20. ზ. სტორტლაძე, გარეუცის წმ. დედოს მონასტრის გუმბათიანი ეკლესიის მოხატულობის სისტემისათვის, *საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის მოამბე* ტ. 141, N1 (1991), გვ. 109-112.
21. მ. ყენია, *ლადაშის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა*, *მაცნე (იანვარი)*, 1986, №1, გვ. 155-158.
22. Р. Шмерлинг, *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии*, გვ. 69-76.
23. Г. Чубинашвили, *დასახ. ნაშრომი*, ტომ. 36-37, 45-47.
24. ეკლესიის ჩრდილოეთი მკლავის აღმოსავლეთ კედელზე, მის შუა ნაწილში დარჩენილია თორი ფერის თამაშის ნალესობის მოზრდილი ფენა. მას ნაწილობრივ დაუფარავს დიაკან ზაქარიას IX საუკუნის წარწერის ნაწილი (იხ. დამატება, წარწ. №8). საკმაოდ უხეშად გადაღებულ ბათქაშს ფერწერის კვალიც აქვს შერჩენილი. ნალესობა გვიან შუასაუკუნეებში ეკლესიის განახლება-შეკეთების დროინდელი უნდა იყოს.
25. Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи* (Тбилиси, 1979), с. 30 и сл.
26. შდრ. თუნდაც ზემო კრისში გამოყენებული მისი სახესხვაობები; Т. Вирсаладзе, *Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо Криси*, გვ. 150, სურ. 4.
27. მ. დვალი, *მანგლისი (თბილისი, 1974)*, გვ. 41 წინამდებარე ნაშრომის გაცნობისას დ. თუმანიშვილმა გამოთქვა მოსაზრება, რომლის მიხედვითაც არ გამოირჩევა იმის შესაძლებლობა, რომ ღმრთისმშობლისადმი მიძართვის გაჩენა თეოფანის ეკლესიის წარწერათა შორის, შესაძლოა, მოასწავებდეს ჩვენში გარკვეული დროიდან (დაახლოებით IX საუკუნის გასულიდან) ვერსიადში, ვეარაპტიოსანისადმი დამოკიდებულების გარკვეულ ცვლილებას მისი მითითებით, ცხადია, ვგუხვდება გამონაკლისებაც – ასეთია, მაგალითად, შარენის დედოფლის, დავით IV-ის შემონახვებული ასულის, თამარის მიძართება მისი ღვწილთა და განგებით 1150-იანი წლების დასაწყისში აგებული თილის ვეარაპტიოსანისადმი. შდრ. შემონახვებული დედოფლის სატიტორო წარწერა, შესრულებული იამბური წყობით: „ქმნილმან რაჲ აქისა სოფლისმან / სხუსა მთიას დანყება ყოფილისაჲ / მოქმედებითა

შენ ზედა ვეგარსცუბლისა / ქრისტეს ღმრთისათა. რომლის მიმართ გამსა / მას შემწე მექმნე მანურსა შენსა თამარს“ (ლ. რაქულიშვილი, თაღვა შარანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა ნარკვევი XII საუკუნის სურათმოდერნებიდან (თბილისი, 1960), გვ. 35-38 და 94-101); ამასთანავე საგულისხმო ჩანს, რომ ვეგარსცუბლისადმი მიმართული ვედრება-მეცხება შედარებით გვიან პერიოდში მართლაც იშვიათია.

28. ზ. სხირტლაძე, ფრესკის ფრაგმენტი ფიას წმ. თეოდორეს ეკლესიის საკურთხეულში, მაცნე (თბილისი, 1998, №3, გვ. 171-178.
29. გამოქვეყნებულია: მითითება იხ. ე. პრიელოვასთან (*Роспись Тбилисских базилик* (Тбилиси, 1980), с. 160, прим. 33); შდრ. აგრეთვე, საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა ტ. V (თბილისი, 1990), გვ. 168.
30. მონასტრის მთავარ ეკლესიაში შემორჩენილი ფრაგმენტები – წმინდანთა ნახევარფიგურები საკურთხეულის აფსიდის ნიშებში – დღემდე გამოკვლეული და გამოქვეყნებული არ ყოფილა.
31. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 112-118; ზ. სხირტლაძე, მასალები წირქოლის ეკლესიის მოხატულობის შესწავლისათვის. წმინდა დედათა გამოსახულებანი, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 328 (1999), გვ. 158-169.
32. მოხატულობა გამოქვეყნებული არ ყოფილა მოკლე მითითება მის შესახებ იხ. დ. ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი, ნ. ვაჩიშვილი, ც. ჩახუნავაშვილი, ვეგარსცუბის ისტორიულ-სურათმოდერნული გზამკვლევი (თბილისი, 2000), გვ. 94-95.
33. Т. Шевякова, *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии*, ტაბ. 96, 97.
34. მ. დიდბუღიძე, სურათმოდერნებისა და მხატვრობის ურთიერთმიმართება ყონცეისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII ს-ის მოხატულობაში, *Academia*, №3 (2000), გვ. 64-65; მისივე, ახალი მონაცემები ყონცეისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 1 (2002), გვ. 92-93. ამის თაობაზე ა. ოქროპირიძე აღნიშნავდა თავის სადიპლომო ნაშრომში 1975 წელს (იხ. მისი, ეპოქის სტილის ინდივიდუალობის ასპექტი მეთანონისა და ყონცეისის ჩრდილოეთი მკლავების მოხატულობის მაგალითზე, ხელნაწერი).
35. Г. Алибегашвили, *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи*, გვ. 75 და შებდ.
36. А. Вольская, *Ранние росписи Гареджи, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983), с. 132, 137; მისივე, *Росписи Пещерных монастырей Давида-Гареджи*, გვ. 137.
37. Z. Skhirtladze, *Newly discovered early paintings in the Gareja desert*, in: A. Eastmond ed., *Eastern Approaches to Byzantium* (Aldershot, 2001), p. 156, fig. 10.8.
38. გამოქვეყნებულია წინასწარი დაკვირვებისათვის იხ. ზ. სხირტლაძე, *ოთხთა ეკლესია მასალები მოხატულობის შესწავლისთვის* (იბეჭდება).
39. გ. აბრამიშვილი, *დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში*, გვ. 69-77.
40. Т. Вирсаладзе, *Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо Крихи*, გვ. 116-120, ტაბ. 42-45.

41. ვ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის კედლის მხატვრობის თარიღისათვის, *მაცნე (იანვს)*, 1970, №5, გვ. 199-222; მისივე, დავით გარეჯელის ციკლო ქართულ კედლის მხატვრობაში, გვ. 21-59. სტატიასა და მონოგრაფიაში ტაძრის საღვთისმამის თავდაპირველი მოხატულობის შესრულების საყარაუდო პერიოდად IX საუკუნის მეორე ნახევარს დასახელებული. ბოლო წლების კვლევის შედეგად დაზუსტდა წმ. დავითის ცხოვრების ციკლის ცალკეული იკონოგრაფიული დეტალები, აგრეთვე ნათელი გახდა, რომ ფერწერა X საუკუნეში უნდა იყოს შესრულებული (იხ. ზ. სხორტლაძე, ე. ისტომონდი, წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღვთისმამის მოხატულობაში: ახალი მონაცემები და დაცვრებები, საქართველოს სიძველენი, №2 (2002), გვ. 42-63).
42. Н. Аладашвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, *Живописная школа Сванети* (Тбилиси, 1983), с. 13.
43. იქვე, გვ. 28-29.
44. Е. Привалова, Новые данные о Бетанин, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
45. რ. მეფისაშვილი, თ. ერისთავი, *გელათი* (თბილისი, 1986); ვ. ხუციშვილი, საფარის კედლის მოხატულობა (თბილისი, 1988); Е. Такашвили, *Археологические экскурсии, разыскания и заметки*, вып. I (Тифлис, 1905); ნ. ჩიხლაძე, მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, II (1996), გვ. 94-103; И. Лордкипанидзе, *Роспись Цаленджиха* (Тбилиси, 1992); ვ. ბერიძე, ხობის ტაძრის ისტორიისათვის, *მაცნე (იანვს)*, 1973, №2, გვ. 78-85.
46. Т. Вирсаладзе, Основные этапы развития Грузинской средневековой монументальной живописи, *II Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977).
47. ე. პრივალოვა, ზოგიერთი შენიშენა ტაო-კლარჯეთის მოხატულობათა შესახებ, *წელიწდეული*, II (1996), გვ. 9. იგივე გადაბეჭდილია კრებულში – საქართველოს ეკლესიის, ქართული მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები, სეპტიცენტოლობისადმი მიძღვნილი პირველი სამეცნიერო კონფერენციის მასალები (თბილისი, 1998), გვ. 323.
48. უამრავ მაგალითთა შორის ყველაზე კარგად ცნობილი სიქსტის კაპელაა. უამრავი ინდივიდუალური ხელწერის გამაერთიანებელი.

თეზისი V

1. დ. მუსხელიშვილი. საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, II (თბილისი, 1980), გვ. 215.
2. ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, ტექსტები გამოკვლევითა და ლექსიკონით გამოსცა ილია აბულაძემ (თბილისი, 1955), გვ. 121-122.
3. ნ. ბურძინიშვილი, ერთი ფურცელი ისტორიულ-გეოგრაფიული დღიურიდან, მისივე წიგნში: საქართველოს ისტორიის საკითხები, VIII (თბილისი, 1975), გვ. 81.
4. ი. კვიციანი, მორწეა ძველ საქართველოში (თბილისი, 1962), გვ. 81.
5. ნ. ბურძინიშვილი, დასას. ნაშრომი, გვ. 418. ვ. ვასალის აზრით, პეოგრაფიის თხრობაში წმ. ისეს მიერ რუს გატანის თაობაზე უნდა იგულისხმებოდეს თელოეანის რუ (მდრ. ახალგაზრდა იეროული, 191, 1991, №7 (11640), გვ. 4).
6. ქართლის ცხოვრება, I (თბილისი, 1955), გვ. 212.
7. ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, გვ. 89-90.
8. ს. ჯანაშია, არაბობა საქართველოში, შრომები, ტ. II (თბილისი, 1952), გვ. 357 და შემდ.
9. ე. სხნარულიძე. არაბთ-საქართველოს ურთიერთობის ისტორიიდან, თბილისის სასულიერო უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 73 (1959), გვ. 167-181 (ბალაზურისა და ტაბარისეული ტექსტები); მაკელის ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ, ნაკვ. I არაბული ტექსტი ქართული თარგმანითა და შესავლით გამოსცა ე. სხნარულიძემ (თბილისი, 1964), გვ. 39-40 (საკუთოსეული ტექსტი). ბოლო ხანებში ცნობილი ვახდა პაბიბ იბნ მასლამას „დაცვის სიგელის“ კიდევ ორი ტექსტი, რომელთაგან პირველი, ქრონოლოგიურად ყველაზე ადრეული, აბუ-უბაიდის (770-838) იურიდიულ ტრაქტატში (ო. ციტიშვილი, პაბიბ იბნ მასლამის „დაცვის სიგელი“ აბუ უბაიდის თხზულებაში, მაცნე (იანვ.), 1976, №2, გვ. 187-199); ე. სხნარულიძე. პაბიბ იბნ მასლამას „დაცვის სიგელის“ აბუ აბუ-აიდისეული ვარიანტი (თბილისი, 2001), მეორე კი პუბაიდ იბნ ზანჯეუაიის (796-865) „ქონების წიგნში“ არის შემონახული (მისივე, პაბიბ იბნ მასლამას „დაცვის სიგელი“ პუბაიდ იბნ ზანჯეუაიის „ქონების წიგნში“, მაცნე (იანვ.), 1991, №2, გვ. 102-110).
10. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული ერის ისტორია, წ. II (თბილისი, 1948), გვ. 73; ე. სხნარულიძე. საქართველოში არაბთა პირველ ლაშქრობათა ზოგიერთი საკითხისათვის, საქართველოს სსრ

მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, 1961, №1, გვ. 187-194. აღსანიშნავია, რომ დ. მუსხელიშვილის ეჭვი შეაქვს ჰაბიბის სოცელში ჩამოთვლილი ზოგიერთი ტომონიშის წაკითხვა-აღდგენაში. ეს ეჭვა ქაოჯრისსაც – მკვლევარის აზრით, ამგვარი წაკითხვას უნდა იგულისხმებოდეს, რომ იგი დასახლებული პერიოდისათვის (ე.ი. VII საუკუნის შესაბამისათვის) რაიმე მნიშვნელოვან ცენტრს წარმოადგენდა ატორის უფრო სარწმუნოდ მიანიხილავარტისეული იდენტიფიკაცია, რომელიც ამ სახელწოდებაში კასან გულისხმობს; თუმცა, იქვე შენიშნავს გარკვეულ შესაბამობას და უზერხულობას ტომონიშის ამგვარი სახით აღდგენას (დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, II, გვ. 30-31). ვფიქრობ, ხანგრძლივი პერიოდის მანძილზე ქანის ქვემო წელის დაწინაურების გათვალისწინებით, ქაოჯრის მნიშვნელობის ზრდა და სხვადასხვა წყაროში მისი დასახლებების გაჩენა მოულოდნელი ან უჩვეულო არ უნდა ყოფილიყო.

11. მ. ლორთქიფანიძე, ჰაბიბ იბნ მასლამის „დაცვის სიგელი“, *მსკი*, 29 (1951), გვ. 61-65; მისივე; არაბთა მფლობელობის სასიათი საქართველოში, *მსკი*, 35 (1964), გვ. 77-78.
12. ს. უანაშია, დასახ. ნაშრომი, გვ. 368-369.
13. ივ. უაქასიშვილი, ქართული ერის ისტორია, II, გვ. 79.
14. ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 239.
15. ბ. სილაგაძე, არაბთა მატონობა საქართველოში (თბილისი, 1991), გვ. 110 და შემდ.
16. ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. წ. I (V-X სს.), დასაბუქდად მოამზადეს ი. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანკეიჭმა და ლ. ულაშიაძემ (თბილისი, 1963), გვ. 67, 69, 71-73.
17. დ. მუსხელიშვილი, სამშვილდის სიონის წარწერები და ამუნების თარიღი, *ენიქის მოამბე*, XII (1943), გვ. 85-106; Н. Чубинашвили, *Самшвиладский Сион* (Тбилиси, 1969). ტაძრის გასრულების საგარაუდო პერიოდი – VIII საუკუნის 60-70-იანი წლები კიდევ ერთხელ დადასტურდა სინას მთის ქართულ ხელნაწერთა ახალი კოლექციის №50 ნუსხის მონაცემთა კვლევამ (ზ. ალექსიძე, ენ არის „სრულად აღმშენებელი“ სამშვილდის სიონისა, *მრავალთაყო*, XVI (1991), გვ. 229-234).
18. ამის თაობაზე გ. ჩუბინაშვილი უკრ კიდევ 1940-იან წლებში მოუთითებდა, VIII-IX სს. ქართულ ხელოვნების კვლევისას (იხ. მისი – *Грузинское искусство VIII и IX веков, его характер и историческое место*, წიგნში: Г. Чубинашвили, *Из истории средневекового искусства Грузии* (Москва, 1990), с. 82-98.
19. მ. ლორთქიფანიძე, ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიოდან. *მსკი*, 31 (1954), გვ. 16.
20. ქართლის ცხოვრება, I, გვ. 252-253.
21. დ. მუსხელიშვილი, საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები II, გვ. 131.
22. Г. Чубинашвили, Архитектурные памятники VIII-IX века в Ксанском ущелье, *AG*, 1 (1942).
23. ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, VIII (თბილისი, 1975), გვ. 422.
24. ამ გარემოებისათვის ყურადღება მოუქცევია ნ. ბერძენიშვილს, რომელიც შენიშნავდა: „ძველი მეტად მნიშვნელოვანია და სოფლისათვის უჩვეულო. ფეოდალური ხანის ტრადიციის მიხედვით. მოუღენა შეიძლება ასე აიხსნას: 1. რომ ეს ძველი ფეოდალის ვილია, ან 2.

- ეს ძველი სასოფლოა უკანასკნელ შემთხვევაში უნდა დაფუძნდეს, რომ ამის მშენებელი სოფელი ძლიერია ეკონომიურად და კულტურული მოთხოვნილებაც დიდი აქვს მას“ (ნ. ბერძენიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 421).
25. ვ. გვასალია, ქანის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, სვკ, III (1967), გვ. 18-19.
 26. იქვე, გვ. 20.
 27. ვ. გვასალია, აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ნარკვევები, გვ. 26.
 28. ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, ტ. I, IX-XIII სს. შედგენეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ნუქიძემ, ვ. სლოვაკამ, ნ. შიშინაშვილმა (თბილისი, 1984), გვ. 57.
 29. ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, III, გვ. 345-350.
 30. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, IV, გვ. 382.
 31. ქართლის ცხოვრება, II, გვ. 303.
 32. იქვე, გვ. 306-307.
 33. ძველი ერისთავთა, გვ. 348.
 34. თ. ფარდანი, ქრონიკები, II (ტფილისი, 1897), გვ. 195-198. შდრ. ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III (თბილისი, 1970), გვ. 176.
 35. ქართული სამართლის ძეგლები, III, გვ. 190.
 36. თ. ფარდანი, დასახ. ნაშრომი, II, გვ. 320.
 37. იქვე, გვ. 323-324.
 38. ქართული სამართლის ძეგლები, III, გვ. 264.
 39. ვახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, გვ. 63.
 40. 1686 წელს პაუნა დედამიძის დავით ზანდარაშვილისათვის მიუყვლია ორი დღის მძინა ვეხურში, „თელავანის საზღვარს ზემოთ“, რისი მოწმეც იყო „თელავანის ბატონი გაბრიელიშვილი“ (სვკ. Hd-1486B); ისტორიულ საბუთებში იხსენიებენ გაბრიელიშვილი იესე, მცხეთის დეკანოზი, მოწმე ლომიდა მიქიაშვილისა და ნონია ტატუცაშვილის მიერ დავით გელეანიშვილისათვის მიცემული საწესქელოს და სავენახის ნასყიდობის წიგნისა (1626 წ.; სვკ. ფ. 1450, დავთ. 47, სპ. 38), აგრეთვე გაბრიელიშვილი თანია, ომფორის მოღარე (სვკ. Hd-8389), რომელსაც როსტომ მეფემ დაუბრუნა ყოფილი ყმები, თელავანიდან აყრილი და აელაბარში დასახლებულნი – დათუა ასლანაშვილი, გოგია მგელაშვილი, ბერიკა შაქარაშვილი (1657 წ.; სვკ. ფ. 1449, სპ. 25 – საბუთი იმ მხრეზე არის საგულისხმოდ, რომ მასში XVII საუკუნის შეუხანებისათვის თელავანში მოსახლეთა გვარებია დასახლებული); ამას გარდა, იგი საბუთებში რამდენიმე განჩინების მოწმედაც ჩანს (შდრ. სვკ. Hd-8389, Ad-1666, სვკ. ფ. 1450, დავთ. 2, სპ. 177; დავთ. 31, სპ. 122; ფ. 1448, სპ. 5102).
 41. ქართული სამართლის ძეგლები, III, გვ. 547-548.
 42. ე. თაყაიშვილი, საისტორიო მასალანი, წ. 1 (ტფილისი, 1913), გვ. 69.
 43. ვ. ცინცაძე, თელავანის ჯვარაპატრონანი, გვ. 75.
 44. წარწერები რამდენჯერმე გამოიყ: M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-1848, VIe Rapport (St-

- Petersbourg, 1851), p. 85-86; პ. ზაქარაია, არქიტექტურული ძეგლი სოფ. ქსოურისში. სმპ, ტ. X, №10 (1949), გვ. 635-642.
45. ეახუშტი ბატონიშვილი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, გვ. 199.
 46. იოანე ბაგრატიონი, ქართლ-კახეთის აღწერა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს გამოკლევა და საძიებლები დაურთეს თ. ენუქიძემ და გ. ბედომეილმა (თბილისი, 1986), გვ. 33-34.
 47. გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, გერმანული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და გამოკლევა დაურთო გ. გელაშვილმა (თბილისი, 1962), გვ. 51, 53, 275.
 48. ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 72.
 49. Акты сообранные Кавказскою Археологическою Коммиссиею, I (Тифлис, 1866), с. 534.
 50. ე. თაყაიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 73.
 51. ქართული სამართლის ძეგლები, IV (თბილისი, 1972), გვ. 43.
 52. თელოვანის ეკლესიის ახლოს დიდი საწნახელის არსებობაზე მოუთითებს ვ. გვასალია (იხ. მისი – ქსნის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, გვ. 21); ს. მაკალათაის თავის დროზე აქ ორი მარანი უნახავს (იხ. მისი, ქსნის ხეობა (თბილისი, 1968), გვ. 5).
 53. ს. მაკალათაის ცნობით, თელოვანის მოსახლეობა ლეკანობისას აუკარა და ქსოურის გადასასვლად (იხ. მისი, ქსნის ხეობა, გვ. 51); მანვე ყურადღება მიაქცია იმ გარემოებას, რომ ეახუშტი ბატონიშვილის რეკავზე ორი ქსოურისია აღნიშნული მათგან ერთი დატანილია აზნაურის რეზიდენციის ნიშნით, მეორე კი სწორედ თელოვანის ადგილას არის მინიშნებული.
 54. ნ. ბერიძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, ტ. VIII, გვ. 421-422.
 55. Т. Шевякова, Дата росписи первого слоя храма Теловани, გვ. 235.
 56. ვეკრატაიოსანის წარწერებთან დაკავშირებით მხოლოდ რამდენიმე გამოცემული. იხ: დ. კლდიაშვილი, ზ. სხირტლაძე, 980 წლის წარწერა თელოვანის ვეკრატაიოსანიდან, მრავალთაყი, XVI (1991), გვ. 196-208; ზ. სხირტლაძე, თელოვანის ეკლესიის ორი უცნობი კროსტოგრამა, სმპ, ტ. 145, №1 (1992), გვ. 214-217.
 57. ზ. ალექსიძე, ატენის სიონის ოთხი წარწერა (თბილისი, 1983), გვ. 17-20; ქართული წარწერების კორპუსი, III. ფრესკული წარწერები, I ატენის სიონი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკლევა და საძიებლები დაურთეს გ. ამრამიშვილმა და ზ. ალექსიძემ (თბილისი, 1989), გვ. 64-68, 129-131, სურ. 22.
 58. სენათის წერილობითი ძეგლები. II. ეპიგრაფიული ძეგლები. ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვ. სილოგავამ (თბილისი, 1988), გვ. 324, 369, 421.
 59. იქვე, გვ. 185-187.
 60. იქვე, გვ. 48.
 61. ტექსტები ციტრებულია: უძველესი იადგარი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკლევა და საძიებლები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხეცსურიანმა (თბილისი, 1980); ჭილ-უტრატის იადგარი, გამოსცეს და გამოკლევა დაურთეს ა. მანიძემ. ა. მეტროპოლიტომ და ა. ვიშნიაშვილმა (თბილისი, 1977).

62. ლ. თანულიშვილი, ძველი ქართული საიდუმლო დამწერლობა (თბილისი, 1982), გვ. 11-164.
63. იქვე გვ. 178 და შემდ.
64. იხ. ს. კაკაბაძის სტატია ჟურნალში – *Бюллетень Кавказского Историко-Археологического Института*, №4 (1928).
65. А. Шанидзе, Новооткрытый алфавит Кавказских албанцев и его значение для науки, *ენიქის მოამბე*, ტ. IV (1936), გვ. 55-57.
66. თ. ყაჭჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში (თბილისი, 1951), გვ. 318-319; მისივე საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი (თბილისი, 2003), გვ. 299-300.
67. С. Муравьев, Три этюда о Кавказско-албанской письменности, *იბერიულ-კავკასიური ენათმეცნიერების წელიწდეული*, VIII (1981), გვ. 292.
68. თ. ბარნაველი, ატენის ისტორიულ ძეგლთა წარწერები (თბილისი, 1962), გვ. 129, სურ. 55.
69. ქართული წარწერების კორპუსი, II, ლაბიდარული წარწერები, დასავლეთ საქართველო (თბილისი, 1980), გვ. 122-123, სურ. 110.
70. თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები (თბილისი, 1957), გვ. 57, 59, ნახ. 34, 35.
71. ქართული წარწერების კორპუსი, III, ფრესკული წარწერები, I, ატენის სიონი, გვ. 169, 171, სურ. 37, 41.
72. თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერები, გვ. 51.
73. У. Хренякин, *Հայաստանը ըստ „Աշխարհացույցի“* (ერეվანი, 1963), էջ 104.
74. ჯ. გვასალია, ქნის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, სიგ. III (1967), გვ. 25-26.
75. იქვე, გვ. 25.
76. გ. ბოჭორიძე, ორი ფიქალწერილი, საისტორიო მოამბე, წ. 1 (1925), გვ. 96-106.
77. ჯ. გვასალია, ქნის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, გვ. 26.
78. იქვე, გვ. 40.
79. ქართული წარწერების კორპუსი, ლაბიდარული წარწერები, I, შადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. შიშიაშვილმა (თბილისი, 1980), გვ. 142-144, სურ. 69.
80. გ. ჩიტია, ქნის ხეობის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის მოკლე ანგარიში, *ენიქის მოამბე*, IV, (1939), გვ. 288. მ. ზანდუკელი, ქართული ხალხური კრამიკა ქნის ხეობა (თბილისი, 1982).
81. ჯ. გვასალია, ქნის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, გვ. 51-52.
82. У. Хренякин, *Հայաստանը ըստ „Աշխարհացույցի“*, გვ. 104.
83. ჯ. გვასალია, ქნის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, გვ. 52-53.
84. იქვე, გვ. 53.
85. სეანეთის წერილობითი ძეგლები, II, გვ. 107-108.
86. იქვე, გვ. 107.
87. ქართული წარწერების კორპუსი, I, ლაბიდარული წარწერები, I, გვ. 168-169.
88. გამოცემულია: დ. კლდიაშვილი, ზ. სხირტლაძე 980 წლის წარწერა თელავანის

- ვეარსტონიდან, მრავალთა, XVI (1991), გვ. 196-203.
89. ვ. სილოვაკა, ქართული წარწერა კომეტის გამოჩენის შესახებ, ლიტერატურული საქართველო, 7.11, 1986, გვ. 5-6.
 90. სანიმუშოდ შეიძლება დავასჯლოთ ზედა ვარძის ლახდარული წარწერა, რომელიც ხელნაწერი წიგნის სახედაო ასოებით შეეკრებინა საფუძვლზე ც. გამაშვილის მიერ X-XI საუკუნეების მიჯნით არის დათარიღებული (ც. გამაშვილი, ზედა ვარძა (თბილისი, 1985), გვ. 23-44, სურ. 12). აქაც, ავტორის მითითებით, „როგი ხელნაწერის გადასინჯვას და მოსივებელი მსალის ანალიზის საფუძვლზე ცხადი ხდება, რომ ზედა ვარძის წარწერების ასოებს ბევრი საერთო აქვს X საუკუნის ბოლო მეოთხედის და X-XI საუკუნეების მიჯნის ხელნაწერთა სახედაო ასოებთან“ (იქვე გვ. 30). ამ ვარწმობის გათვალისწინებით, გამოკვლევაში გამოთქმულია ვარაუდი, რომ წარწერის ასოთა მოყვანილობის და სამკაულის შერწყმის ნიშნულ იმ დროის ერთი ან რამდენიმე ხელნაწერი იქნა გამოყენებული ყოველივე ამაზე მხედლობის გასათვალისწინებელი იმის, რომ და ბერძენიშვილის მოსაზრებით, წარწერა XI საუკუნის შესაბამისად მეოთხედში უნდა იყოს შესრულებული (ის და ბერძენიშვილი, ი. ელიზბარაშვილი ნ. ვარწმობა, ც. ჩაჩუნიანიშვილი, ვეჯახეთი, ისტორიულ-სწავლნიშვილი ვ. ხაქველი (თბილისი, 2000), გვ. 120).
 91. ამ მხრე გამსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რ. შერლინგის ორტომიანი ფუნდამენტური გამოკვლევა – *Художественное оформление Грузинской рукописной книги IX-XI столетий* (Тбилиси, 1968, 1979). ამასთან დაკავშირებით აგრეთვე იხ: ვ. მაჭავარიანი, ასოთარული დამწერლობის მატერული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს), მრავალთა, II (1973), გვ. 235-240; მისივე გადამწერის და მხატვარის შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის ხელნაწერი წიგნის მატერული კომპოზიციის შექმნის დროს, მრავალთა, IV (1975), გვ. 19-33; მისივე ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემის განვითარება (IX-XIV სს), მრავალთა, VIII (1980), გვ. 50-61.
 92. P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 57, 60, 63, 65-66, 69, 70 და შემდ.
 93. იქვე გვ. 120 და შემდ.
 94. С. Высоцкий, *Киевские графити XI-XVII вв.* (Киев, 1985), с. 125; შდრ. ვარჯის ეპიგრაფიული ძეგლები, I ნაწილი პირველი, გამოსაცემად მოამზადეს დ. კლიაშვილმა და ზ. სხირტლაძემ (თბილისი, 1999), გვ. 13.
 95. მსგავსადაა ზედა ვარძის, თუმცა აქ ვარჯების ტანს მხოლოდ თითო დამატებითი საზი გაუყვება (შდრ.: ც. გამაშვილი, დასახ. ნაშრომი, სურ. 13).
 96. P. Шмерлинг, დასახ. ნაშრომი, გვ. 69.
 97. ვ. ცხაკაშვილი, ვეჯახეთის ეპიგრაფიკა, როგორც საისტორიო წყარო (თბილისი, 1959), გვ. 13-14.
 98. იქვე, გვ. 14.
 99. ქართლის ცხოვრება, II, გვ. 305-307; ძველი ერისთავთა გვ. 347-348.
 100. დ. გერტიშვილი, ფეოდალური საქართველოს სოციალური ურთიერთობის ისტორიიდან (თბილისი, 1955), გვ. 69; ვ. გვასალია, აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ნარკვევები (თბილისი, 1983), გვ. 68-69.
 100. ვ. თაყაიშვილი, საქართველოს სიძველენი, ტ. III (ტფილისი, 1910), გვ. 558-559; ქართული სამართლის ძეგლები, II (თბილისი, 1965), გვ. 140-141.
 101. იხ. ზემოთ, გვ. 193.

SUMMARY

In the early Middle Ages, Georgia witnessed a multiplicity of extraordinary developments. The changes that took place in the first half of fourth century were most explicitly reflected in art, as existing artistic traditions had to adapt to the establishment and expansion of Christianity. Along time had to pass before a common artistic language could be perfected, through which the key message of the Christian Orthodox faith could be articulated. What is common to all the artistic monuments of the fourth to tenth centuries period is a tendency to achieve as much harmony with general Christian values as possible. At the same time, links to local origins are no less manifest. This resulted in a form of art that has always been distinguished by uniqueness and originality.

Owing to the absence of iconoclasm in Georgia, the gradual development of the Christian artistic tradition there can be traced through many artistic spheres, including monumental painting. There are some thirty extant paintings dating back to the eighth to tenth centuries in Georgia. Many of them are severely damaged and survive only in fragments. Nevertheless, whatever has been preserved of these mosaics and frescoes is an eloquent witness of both historical and artistic developments.

The study of these early medieval Georgian murals is important in a broader context as well, as the number of paintings that survive from across the East Christian world in this period is so small. The decoration of the churches in the Holy Land can only be reconstructed from the various surviving written sources and archaeological tokens. Because of Iconoclasm, little has survived in Constantinople or its outskirts. There are just a handful of frescoes to be found in early medieval Rome, the Greek part of the Byzantine Empire and Cyprus. Cappadocia seems to be the only exception to this rule, although the controversy regarding the dating of the monuments there means that these must be treated with great caution. Early medieval Georgia, however, has enough evidence of mural painting to be able to present a more comprehensive account. In fact, it is a unique resource based on which trends and developments common to the whole Christian East can be examined.

The key aims of this book are to explore the main tendencies in early medieval Georgian monumental painting, to identify its main characteristics and to draw parallels between local artistic traditions and those elsewhere in the Eastern Christian world.

It would be impossible to provide a clear overview of the Georgian murals of the early Middle Ages without an exhaustive, monographic study of each individual monument, and so the main challenge, at present, is to analyse each painting in the most complete possible way and define its place in the overall context of Georgian art. This book consequently concentrates on the Jvarpatiosani church at Telovani and its wall painting, a benchmark of the eighth-ninth century, known in Georgia as a 'transitional' period. Telovani is typical of the monuments of this period, and reveals the trends and development of the art clearly. As a result, the Jvarpatiosani frescoes serve as a firm foundation on which to base larger studies.

Information available in scholarly literature about Georgian mural painting is very variable. Some paintings (such as those at Kemerti, Sabereebi, Dodos Rka, Armazi, Nesguni, Svipi, Chvabiani, and the diakonikon of the main church of Udabno monastery) have been carefully studied by many scholars, whereas for others we have either little information (as about Tetri Udabno, Tsamebuli, Mravaltsq'aro, Tsirkoli, and the diakonikon of Oshki church) or none at all (as about Kataula, the second layer of painting at Ertsi Sioni, Pkhotteri, main church of Agara monastery near Uraveli, and Q'varsha). It is also important to note that the number of monuments and their poor state of preservation renders research even more difficult. There remains a great deal of work to be done, therefore, before a general picture of early medieval Georgian mural painting can be gained.

This assumption is equally true with respect to the decoration at Telovani. While much has been written about the dating of the frescoes, as well as about specific iconographic and stylistic features (by, for example, T. Sheviakova, T. Virsaladze, E. Privalova, and T. Velmans), conclusions could only be based only on those fragments that could be seen free of the second layer of plaster. The reliance on incomplete evidence has hampered all studies of the Telovani murals. This book is the first monograph to explore the Telovani wall paintings systematically. It highlights the importance and the place of Jvarpatiosani as a benchmark monument in the general context of the development of Georgian murals in the 'transitional' period. In this connection, a broad account is given of the artistic traditions, iconographic and stylistic characteristics, and peculiarities typical of the eighth-ninth centuries.

Chapter I

THE FIRST LAYER OF PAINTING IN TELOVANI CHURCH

Telovani is a large, early medieval settlement in the upper reaches of the river Ksani, 2.5km east of the village of Ksovrisi. The church, erected in the middle of the site, is on the southern slope of Mount Zaravadi and is known as the *Jvarpatiosani* [the Holy Cross]. It is a medium-sized triconch church measuring

held to be characteristic of East Christian art. It is known in Syria, Palestine, Coptic Egypt and Mesopotamia, as well as in Georgia, where it appears throughout the early Middle Ages. Indeed, the apse composition of Christ in Majesty surrounded by angels, often enriched with elements of prophetic visions, became so deeply rooted in apse decorations of Georgian churches that beginning with the church of Tsromi (626-634), it determined the repertory of apse programmes for centuries. It occurs in several variations in wall paintings in different regions of the country. In the Sabereebi cave monastery in the Gareja desert, Christ in Majesty appears in the conch decoration in four churches simultaneously in the ninth-tenth centuries. Similar examples are found in contemporary and later monuments such as the domed church of St. Dodo in Gareja (ninth century), Nesguni (beginning of the tenth century), Chvabiani (tenth century), Dört Kilise (980s), Kumurdo (end of the tenth century), Atsi (turn of the tenth and eleventh centuries), Ishkhani (c.1032), Khakhuli (first half of the eleventh century), Oshki (1036), and Bochorma (beginning of the twelfth century).

Due to the severe damage to the apse painting in Telovani, a complete reconstruction of the composition is now impossible. However, it can be noted that it could not have been crowded with other iconographic details as there was no room for them. One important peculiarity is the absence of a mandorla around the figure of Christ. This places the Jvarpatiosani somewhat apart from the Byzantine monuments with the same subject, but adheres to the established tradition in medieval Georgian art. Similar instances are known in Georgian apses from as early as the seventh century (Tsromi), and recur many times, including the reliefs on the chancel barrier from Tsebelda (seventh-eighth centuries), churches N5, N6 and N8 at Sabereebi, Nesguni, and Atsi.

The second principal constituent of the Telovani apse programme, the image of Christ surrounded by the apostles, belongs to the oldest Christian traditions. The earliest examples are found on the sculptural decorations of sarcophagi, where the bust of the Saviour, inscribed in a medallion, is often represented in the middle of His disciples. Scholars have established that this programme was specifically created for apse decoration before passing into funerary art.

The apse programme at Telovani, formed by joining these two elements, seems to represent an original version of the Theophany. The replacement of the traditional figure of the Virgin by the representation of the Holy Face in the centre of the second register, among the Apostles, greatly altered the traditional scheme, giving it a different meaning from the so-called 'historical' Theophany.

The representation of the Mandylion, the image of Christ 'not made by human hands', was not alien to apse programmes connected with the Theophanic vision. On the contrary, it can be linked to a number of subjects that had emerged in apse decoration over the centuries. At the same time, however, the Mandylion generally accompanied programmes in which the Deesis was represented in the conch. Alongside well-known monuments in Cappadocia and the Balkans, a large group of monuments of similar type is known in Georgia. The variety of places allotted to the Mandylion in these apse programmes can be observed in the following churches: St. George at Tsvirmi

(early twelfth century); St. George at Pavnisi (second half of the twelfth century); the Saviour at Tsaldashi (twelfth century); the Ascension in Ozaani (turn of the twelfth-thirteenth centuries); the Archangels at Tanghili, St. Barbara in Khe, the Ascension of the Cross in Shiomghvime, and Zenobani (all of the first half of the thirteenth century); the northern chapel of the main church at the monastery of Kobayr (third quarter of the thirteenth century); and Ubisi (second half of the fourteenth century). Despite their differences, these programmes create a homogeneous group that testifies to the stable character of the coexistence of the theme of the Intercession with the image of the Holy Face.

The representation of the Mandylion below the Theophany is somewhat different. For a long time, the ninth-century wall paintings in the cave church of the Pantokrator on Latmos were considered the oldest example of this, although the face of the bearded man represented on the cloth beneath the Theophanic composition here was thought to represent the god Uranos, the symbol of Heaven. A more important and more relevant comparison to the original apse painting at Jvarpatiosani appears to be the painting of the church of the Holy Apostles at Sinassos. Here, in the centre of the conch is a Theophanic composition with a Mandylion executed on the central wall of the arched niche, and a cross beneath it. The alteration of images is reminiscent of early Christian images, such as the graffiti drawings of pilgrims in the Holy Land, Palestinian ampulae, and other early reliefs. The feasibility of such alterations is clearly demonstrated by later Georgian monuments, in which a cross was inserted in the middle of the row of either apostles (as at Matskhvarishi) or Church Fathers (as at Pavnisi) beneath the conch composition. This apse programme must echo early traditions, whilst also reflecting local ideas.

The tradition connected with the miraculous image of Christ 'not made by human hands' was always especially marked in Georgia. Indeed, there is scarcely any other region in the East Christian world where the Holy Face and its veneration were so prominent in the liturgy, in literature and in art. This is primarily connected with the tradition that Georgia was the home to the *Keramion*, the Holy Face imprinted from the cloth onto a tile. This holy image was brought from Edessa to Georgia in the mid-sixth century by St. Anton Martqopeli, one of the so-called 'Syrian fathers'. The authenticity of this tradition, which appears in the eleventh-century part of *Kartlis Tskhovreba*, the compilation of Georgian chronicles, and later in the seventeenth-century *Vita* of St. Anton himself, is plausible given the rise of the cult of images that occurred in the Christian East during the fifth and sixth centuries. It was in this period that a great number of representations of icons 'not made by human hands' (*acheiropoietni*) emerged; each being considered in the sources as unique and genuine. The discovery of the earliest recension of the *Acts of St. Ioane Zedazneli and his Disciples* in the new collection of Georgian manuscripts on Mount Sinai (N/Sin-50) has confirmed the antiquity of the tradition of the worship of *acheiropoietni* in early medieval Georgia, and their direct link with the arrival of the Syrian Fathers in Georgia.

The well-known icon of the Saviour from Anchi, in the southern historical province of Klarjeti, which is one of the oldest representations of the Holy

Face, is particularly important in this respect. Its central part, the painted image of the Lord (partially overpainted and altered by later metalwork), is most likely to have been executed in the sixth or seventh century. The close connection of this encaustic icon to the Syro-Palestinian artistic tradition has often been noted by scholars. According to the tradition recorded in the second half of the twelfth century by Ioane Rkinaeli, bishop of Anchi, it was brought from Hierapolis to Georgia by the apostle Andrew. An inscription on the icon revetment, ascribed to the eighteenth century, gives a more detailed, but different version of the story, in which the image was brought from Edessa to Constantinople and later, at the beginning of the iconoclastic controversy, deposited in Anchi church. Although these two versions diverge in their details, the importance that Georgian thought attached to the Holy Face in general, and to the Anchi icon in particular, is clear. This is further indicated by the fact that the generally accepted date of the feast of the Mandylion, 16 August, came to be connected in Georgian ecclesiastic tradition both with St. Anton Martqopeli and with the Anchi icon. The importance of the cult throughout the Middle Ages in Georgia is demonstrated by the existence of two different versions of the correspondence of Jesus and Abgar, king of Edessa. These were included and illustrated in the Alaverdi (1054) and Gelati (twelfth century) Gospels (and copied in dozens of eleventh- to eighteenth-century manuscripts). There also exists a hymnographic tradition dedicated to the Mandylion, and a great number of visual representations of it.

The depiction of the Holy Face in the chancel of Telovani church was determined by various factors. First, it should be seen in the context of the enhanced interest in the image of Christ 'not made by human hands' during the eighth-ninth centuries as part of the Iconoclastic controversy. The Fathers of the Second Council of Nicaea in 787 often alluded to the Mandylion when discussing the theory of worshipping holy images. Since the early Christian period, the significance of the Holy Face and its connection with the idea of the Incarnation had been stressed by Church Fathers touching upon the theory of icons. It is not accidental that among other epithets of the Holy Face 'the icon of Incarnation' was frequently used. It is no surprise that the Mandylion became involved in polemics on icon worshipping as it genuinely testified to the authenticity of the representation of God, and proved the possibility of representing the Incarnate Logos.

Historical sources, as well as surviving works of art, show that Iconoclasm did not touch Georgia. On the contrary, the strong iconodule tendency ensured the continuity of an artistic tradition in the local culture throughout the period, and this is reflected in the inclusion of the Mandylion in the apse decoration at Telovani.

One other circumstance seems to have been of particular significance as well: the fact that as the country gradually extricated itself from Arab domination and coalesced into a united state, the desire emerged to revive Georgia's ancient Christian traditions. This is seen in historical literature, hagiography and art. The theme of the Mandylion, so emphasised in the Telovani murals, demonstrated

the close, uninterrupted association of the Holy Face with Georgia and, thus, emphasised the steady and ancient Christian traditions of the country.

The representation of the Mandylion in Telovani is somewhat altered as it is combined with the image of Christ to produce a new and original iconographic form. Among the various iconographic types of Christ, the one representing Him in a framed roundel belongs to the oldest in Christian imagery. In Late Antiquity, it bore connotations of victory due to its association with imperial iconography. Thus, in Palestinian *eulogiae*, the bust of Christ is often placed in a medallion at the extreme of the upper arm of the cross.

It should also be noted that the fresco at the Jvarpatiosani represents an archaic, early Christian portrait-type of Christ, with long hair lying in thick locks on his shoulders and partly covering his forehead, and a thick, comparatively long beard. This iconographic type survived from the earliest times up to Iconoclasm, and in Georgia it lasted even longer. It should be noted that the chronological limits of representing Christ in a medallion extended into the post-Iconoclastic period elsewhere in Eastern Christendom. In Byzantium, circular icons with the half-figure of Christ, alluding to the Incarnation and thus closely connected with icon worship, are known from the ninth century, notably from their frequent appearance in the Khludov and Pantokrator Psalters.

The first layer of painting at Telovani has preserved, albeit fragmentarily, one of the names for the Mandylion: პირი ღმრთისა [The Face of God]. The multiplicity of names denoting the Mandylion in Georgian (სატი განკაცებისა [Image of the Incarnation]; სატი ღმრთაებისა [Image of Divinity]; პირი ქრისტესი [Face of Christ]; სატი მაცხოვრისა [Image of the Saviour]; პირი ღმრთისა [Face of God]; სატი მანდილოსა [Image of the Mandylion]; ხელით უქმნიელი სატი ღმრთაებისა [Image of the Saviour not made by human hand]) is striking. It becomes more pronounced if we bear in mind the evidence found elsewhere in the Christian world. Terms used refer to the fabric bearing the image ('Μανδύλιον'), to its holy nature ('Holy Face' – Engl., 'Saint Face' – Fr.), or to its divine origins ('Сиак Перкотиорисин' – Russ.). The range of concepts and terms connected with the Mandylion in Georgia points to the scale of its acceptance and popularity in literary and artistic traditions.

In Georgia, a certain regularity is traceable in the choice of the apse for the representation of the Mandylion. This does not, of course, mean that it is not found elsewhere in the interior of Georgian churches, but in general, its location is quite rigidly fixed: it is limited to the lower register of the apse immediately above the altar. This can be linked to liturgical practice already established in the Edessan Church. In Edessa, in the first week of Lent, on the feast day of the Holy Face, the Mandylion was solemnly carried out and placed on the altar, where it was appealed to for intercession during the service. This is indicative of the close ties the Georgian Church maintained in the first centuries of its existence with the Patriarchate of Antioch in general, and with various ecclesiastical centres of Syria in particular. The activity of the Georgian monks in the monastery of St. Simeon the Stylite, the existence of Georgian monasteries in the environs of Antioch, and the fact that missionaries to Georgia (including

St. Antony who brought the *Keramion*), came from Antioch, all demonstrate the importance of the ties between these two regions.

Given that in the great majority of Georgian apse decorations containing the representation of the Holy Face, the lower register is occupied by the figures of Church Fathers, either turned to the centre (i.e. towards the Mandylicon depicted above the altar) or standing frontally, the persistence of the Edessian liturgical tradition becomes evident.

Though the Mandylicon in Telovani is depicted above the altar, it is placed not in its immediate proximity but high above it in the second register above the window. This is probably not directly connected to the tradition prevalent in later in mural painting, when the Mandylicon was usually placed in the upper part of the church (a location usually linked to the legend of the discovery of the Mandylicon in 544 above the gateway to Edessa, thus protecting the town from the enemy). In any case, for this interpretation to be valid, the 'upper parts' of the interior are normally considered to be the drum beneath the dome, the triumphal arch of the chancel or the entrance tympanum. For the painting in the apse of Telovani, however, another explanation is necessary.

The two painted representations of the cross within the border of the lower section of the chancel at Telovani act to complete the decorative programme, 'sealing' it. The view current in scholarly literature, that such crosses are apotropaic appears to be fully justified. However, this probably does not fully reflect the iconographic tradition established in the Christian Orthodox world in the early Middle Ages. In addition to the cells of the monasteries at Esna desert, the churches of Vise, Alakahisar and Al Oda, the Cappadocian cave complexes are important: several paintings (Aprak Hisar, Yamanli Kilise, Karaçaoen, Zelve, and especially the church of St. Basil in Sinassos) stand out for their originality and diversity. They show a clear overlap of the theme of the proclamation of the eternal Triumph of the Victorious Cross, in which the decisive role was taken by the coincidence of the Calvary Cross, and that of Constantine's sign of victory.

Obviously, the foregoing refers to the Georgian material of the early Middle Ages: the old tradition of placing crosses in the lower section of the chancel, as seen, for example, in the church of the Forty Martyrs at Nokalakevi. However, the first layer of decoration of the Sioni church at Ateni stands apart, and gives the representation of crosses in a row an important place. These crosses adorned the edges of the tetraconch apses and the entrances to the corner chambers, forming a single programme connected with the triumph of the Victorious Cross, and the idea of future salvation. In connection with Telovani, it is significant that at Ateni the twelve crosses are formed of buds; in other words, an aniconic form of decoration was used to highlight the theme of the Victory at Calvary, and hence the cosmic triumph of the cross. The old custom of depicting a pair of crosses on the front of the triumphal arch of the chancel is evident at Ertso Sioni and Tamala, and (similar to the Jvarpatiosani) on both walls of the apse at Gostibe. The numerous cases in which the chancel screen is adorned with slabs with relief or painted images of the cross may derive from

similar ideas, such as those at Jvari, Potoleti, Kaberi, Iri, Skhieri, Q'anchaeti, and Pitareti, and the painted decoration of the chancel of Armazi church.

It is clear that the depiction of a pair of crosses on the chancel wall at Telovani was not only to highlight their apotropaic significance. The representations of the Calvary Crosses also take on the role of accentuating the overall context of a theological programme that was permeated with the idea of the eternal triumph of the sign of victory.

The apse painting is just one part of the original decoration of the Jvarpatiosani. The main core of its entire programme is the cross that embellishes the dome (and it cannot be excluded that a cross was represented in the vault of the chancel bay as well). The relief cross in the dome may additionally have been painted in order to highlight it together with the chancel. Because of the emphasis laid on these two major parts of the church, their conceptual and artistic unity must be stressed.

When considering this type of decoration and its relation to the artistic traditions of the Christian East, it should be noted that analogous examples comprising a relief cross in a dome or on a vault and the theophanic composition represented in the chancel, are most deeply rooted in Cappadocian monastic centres. Compared to such well-known examples as the church of St. Stephen in Çavuşin, chapel N3 of Güllü-Dere, Haçlı Kilise, and the chapel of St. Simon in Zelve, the relation of the Jvarpatiosani to these local traditions seems clear. Indeed, whereas in Tsromi the presence of the cross in the dome must be surmised as an accompaniment to the surviving Theophanic apse composition, in later, ninth- and tenth-century monuments, namely churches N7 and N8 at Sabereebi, this combination of elements can still be seen. The analogous solution at Telovani makes the continuity and stability of this tradition still more impressive. At the same time, certain peculiarities are also discernible in the Jvarpatiosani alongside these traditional traits: the accentuation of the image of Christ (being depicted here twice) and the row of Apostles. The programme manifested in the union of elements, finds its immediate predecessors in a group of early medieval monuments in which the main emphasis is on the Holy Cross, with the glorified Lord and His disciples shown below. This programme (which has a number of variations) seems most likely to have originated from the apse mosaic of S. Pudenziana, Rome, and other related monuments, such as St. George in Zindanonu (tentatively dated to the seventh century), and the church of St. John the Baptist in Çavuşin (dated to the end of the ninth or the beginning of the tenth century). A similar scheme is found on the marginal miniatures of the Echmiadzin Gospels of 989 (Yerevan, Matenadaran, Ms. 2374). Surveying this group of monuments one clearly sees the existence of numerous variations within the overall scheme, ranging from very simple to iconographically elaborate ones.

Scholars have proposed two incompatible interpretations for this programme containing the Holy Cross and Christ with Apostles beneath it. One emphasises the eschatological essence of the programme, based on the concept of the Second Coming of the Lord and points to the Last Judgement

(E. Peterson, E. Stommel, E. Dinkler, B. Brenk, E. Dassman). The second emerges from general considerations promoting the idea of the eternal triumph of the Lord through His Passion on the Calvary Cross (A. Grabar, Ch. Ihm, H.-D. Altendorf, Y. Christe). These two different approaches were brought together by J. Engemann in a mediating position, who argued that the desire to join the themes of the divine power of the Lord and His coming as a Saviour and Judge were generally characteristic of early medieval artistic thought.

The main reason for such a diversity of opinions is to be sought in the peculiarities of artistic thought throughout this period, of which the iconographic programme at Telovani is illustrative. The fact that in all the monuments cited above it is hard to find any straightforward preference for triumphal or eschatological interpretations is eloquent; but this should by no means be understood merely as a combination of these two concepts. On the contrary, in certain cases one of them acquired a special distinction, depending on its date and location.

Comparing the original decoration of Telovani with the apse composition at S. Pudenziana and related monuments, it becomes quite evident that in Jvarpatiosani the tradition was transformed in accordance with local artistic and spiritual trends. It is first seen in the rearrangement of the components of the scheme, in which the dome was decorated with the Triumphal Cross and the apse with the composition of Christ in Majesty. This solution was determined by established traditions of Georgian art. A survey of the development of early medieval Georgian mural painting makes it clear that Christ in Majesty was the main theme of apsidal decoration. In fact, in most of the regions of the Byzantine world in the post-iconoclastic period, the Theophanic composition appeared in apse programmes, but priority was given to the representation of the Virgin with Child. The picture in Georgia is somewhat different: the fact that Iconoclasm did not affect the country enabled the survival of a separate, uninterrupted tradition. This probably explains why different iconographic versions of Christ in Majesty continue to appear in Georgian wall painting in later periods: a preference for this theme is definitely noticeable (a striking example of this is the abundance of Deesis compositions, and in some regions, notably Svaneti, the absence of any alternatives). This is confirmed by a long sequence of seventh- to tenth-century Georgian murals (including Tsromi, Sabereebi, Dodo, Nesguni, Kataula, Kumurdo, and Dört Kilise among others). The original painting at Telovani serves as one of the important links in this chain, which, taking the date of its execution into account, testifies to the faithfulness of the iconodule tradition in eighth- to ninth-century Georgia and the consistency of the general picture of development of apse decoration programmes.

This played an essential part in the accentuation of the main concept of the decoration in Telovani and other related Georgian murals. The location of the composition depicting the eternal power of the Lord and His glorification emphasised the triumphal character of the programme. The same is stressed by the image of the Incarnate Logos, and alongside it, the two representations of the Calvary Cross.

Another part of Telovani decoration – the cross in the dome – supports a similar conclusion. This image serves as one of the distinct manifestations of the general concept realised in the church. Much has been written on the veneration of the Cross in Georgia, notably the popularity of relief or painted crosses embellishing church domes. It is especially prominent in the most significant masterpieces of the epoch, namely Jvari in Mtskheta (turn of the sixth-seventh centuries), Samtsevisi (first third of the seventh century), Ateni Sioni (mid-seventh century), Kabeni in Q'anchaeti (eighth century), Sabareebi (two churches of the tenth century), and Tbeti (early eleventh century).

The cross theme dominates in the sculptural decoration of Telovani church as well: three crosses are carved on the architrave of the western entrance door. The middle one, of 'Syriac' type, is included in a medallion, so distinguishing it from the others, which are also equal armed, with slightly widening terminals. The lateral crosses are flanked symmetrically by roundels with simple six-leaved rosettes. The crosses, as well as rosettes, have rectangular frames formed by acanthus leaves. The relief decoration of the architrave is completed by representations of trees at each end.

The composition made up of three crosses, a symbolic representation of the Crucifixion, was already well established in Georgia. Alongside the significance of the Calvary theme itself, it seems that such representations denoted the fall of paganism and triumph of Christianity in the country. This can be traced back to the chronicle of the *Conversion of Kartli*, according to which the first Christian king, Mirian, erected three crosses in the first days of the Christianization of his kingdom. The representation of three crosses became especially widespread in the sculptural decoration of Georgian churches beginning from the eighth-ninth centuries. L. Rcheulishvili has put forward a theory that the theme of the triumph on Calvary was exceptionally popular and widespread in Georgia, and that its main iconographic and compositional aspects were established at this time.

Also noteworthy is a relief composition depicted on a rectangular plaque inserted in the upper portion of the southern jamb of the same west entrance. The central part of the plaque is occupied by a cross, flanked on either side by frontal figures standing with upraised hands. Below the cross, an image of a fish is discernible, while next to it the figures of lions turned towards the cross are depicted. The left part of the plaque bears the images of a palm-like tree, with plants hanging from it and two deer symbolising the Tree of Life. On the right the Prophet Daniel is represented in the lions' den. In the early stages of Christianity Crucifixion compositions occur in which the image of Crucified Christ is replaced by the sign of His Passion, and the Telovani relief might be a symbolic image of the Crucifixion. This acquires special significance in connection with the two other representations on this plaque, which are connected with the themes of Resurrection (Daniel in the lions' den) and Eternal Life (the Tree of Life). On the Telovani relief these themes, bearing Paradisical connotations, are grouped around the sign of the Passion and Triumph of the Lord. Because of this, the central image of the composition – the Calvary Cross – can be interpreted as a sign of the vanquishing of death and the entry to the Celestial Kingdom.

It seems clear that the relief compositions of the western entrance in Jvarpatiosani are closely linked with the programme of the chancel painting. The entire decoration of the church – both carved and painted – should be read as a combination of individual parts, enriching and completing one another.

When discussing the historical and cultural background of the original decoration of Jvarpatiosani and its related monuments, one has to turn to the old local tradition of the veneration of the Holy Cross. The dedication of the church and its location are especially noteworthy in this respect. The church is dedicated to the Holy and Life-giving Cross, and it was built near Mount Tkhoti. This was the place where was set up one of the three Crosses that were erected by the first Georgian Christian king Mirian during the conversion of Georgia, after a miraculous vision of the Cross. Telovani church, however, is not only connected with the Holy Cross in this way: its feast day is celebrated on 7 May, on the day of Apparition of the Victorious Cross. This feast, one of the oldest and most significant in Eastern Christendom, had already acquired a special popularity in Georgia in the period of Conversion. The fragments of the oldest Georgian Lectionary (which is supposed to reflect the Jerusalem liturgy of the first half of the fifth century), comprise Genesis Sermons of Holy Tuesday and Holy Wednesday, as well as Canons and Sermons of Vesper of Holy Saturday and Lauds and Vesper of Easter Pentecostarion. Here sermons on the Holy Cross (Gal. VI:14-18; Matt. XXIV:29-35) connected with the feast of the Apparition of the Cross are placed after the Easter Vesper and Easter Pentecostarion Vesper Sermons. The lectionary text next to these sermons contains the Epistle of Cyril of Alexandria to the emperor Constantine. This treatise, together with several other texts, is considered as one of the primary sources of the legend of the Apparition of the Cross. The Georgian version of this legend, attributed to Cyril of Jerusalem, is included in the oldest Georgian Polycephalon as well. The narration of Alexander the Monk of Cyprus on the Miracle of the Apparition of the Cross in Jerusalem in 351 and the erection of Crosses by Constantine the Great in commemoration of his three victories also features prominently. This text seems to have been translated into Georgian in an earlier period (sixth-ninth centuries). All this is also closely related to the notes contained in the legend on the Christianization of Georgia, the earlier versions of which are preserved in the different recensions of *Moktsevani Kartlisai* (the Conversion of Kartli [Iberia]) and the *Vita* of St. Nino.

Investigating the sources of the narratives of the Conversion of Georgia, K. Kekelidze and I. Javakhishvili cited two treatises. The first is the Epistle of Cyril of Jerusalem, and the second the Syriac and Greek versions of the legend of the miraculous apparition of the Cross in Jerusalem, which seems to have been a source of equal significance for Georgian chroniclers. Comparison of these texts with that of the *Conversion of Kartli* reveals the important part played by the legend of the miracle of the Apparition of the Cross in Jerusalem in the formation and establishment of a tradition connected with the process of the Christianization of Georgia. Here it is important to consider the analogous subject matter and sequence of events connected with the vision of the victorious sign

by the Byzantine emperor and by the Georgian king (noteworthy observations in this connection have long since been made in the scholarly literature). The coincidence of the date of the erection of crosses in newly converted Kartli with the feast day of the Apparition of the Cross should also be connected with the same cultural and historical background.

The evidence of historical sources and liturgical practice are echoed in earlier monuments of Georgian architecture. Prominent churches of the Christian Caucasus were dedicated to the Exaltation of the Cross, including Manglisi (fifth century) and Jvari (end of the sixth century), both of the tetraconch (i.e. cruciform-domed) type. Manglisi, according to legend, sheltered relics of the Calvary Cross sent to king Mirian by Constantine the Great, while Jvari was built over one of the crosses erected by king Mirian.

The theme of the Triumph of the Victorious Cross is also discernible in the architecture of early medieval Georgian monuments. The form of churches of the *Croix libre* type of the sixth-ninth centuries, with their cruciform, central-domed spaces, are clearly closely linked with the idea of triumph of Christ and Christianity. This is demonstrated by the early churches of *Croix Libre* type – Shiomgville (sixth century), Idleti (sixth century), Samtsevisi (seventh century), and Tkhoti (seventh-eighth centuries). Tkhoti church is of particular significance: the feast day of this church, because of its association with St. Nino, the evangelist of Georgia, is 7 May, the day of the Apparition of the Holy and Life-giving Cross.

In Georgia, one of the key iconographic varieties of the Apparition of the Cross is the image of the *Exaltation of the Cross*, which is usually depicted in the dome of churches. This image has a long and stable tradition, stretching from the sixth to seventeenth century, and is known from a multiplicity of examples, indicating the special reverence for this theme in the region. The theme was first manifested in the reliefs adorning church facades in the early period (as on those at the Anchiskhati church in Tbilisi, Tetristsq'aro, Jvari church at Mtskheta, Khakhuli, Nikortsminda, and Katskhi). It later developed into one of the most important images both in domed and basilican churches (as seen at Manglisi, Ishkhani, Dzveli Shuamta, the narthex of the main church at Gelati, the martyrion of Udabno monastery, the south porch of Vardzia, Q'anchaeti, Bertubani, Kirants, Nikortsminda, and Khobi, among others). In addition, other examples, in which the dome or vault of the church is adorned with a cross placed within a medallion, can be considered as well. These all assume more significance when compared to the different traditions followed elsewhere in the contemporaneous Orthodox world.

The stability of the iconography of the Apparition and Glorification of the Victorious Cross and its distinctiveness to Georgia can be accounted for by two factors: the close association between Georgia and the Holy Land, and the role played by the cross at the conversion of the country (part of the general Caucasian tradition of churches built in the name of the Holy Cross – *Jvntpatiosani*). In both cases this leads back to the same source, Jerusalem, and the general Christian tendency of worship of the Life-giving Pillar. These

are not mutually exclusive but mutually complementing phenomena. Any event connected with the Victorious Cross— be it the raising of a cross or the building of a church — was primarily conceptualized in relation to the Saviour's redeeming sacrifice at Calvary.

To this can also be related the custom, attested in many regions of Georgia, of raising large crosses in front of the chancel. Many such crosses are preserved both in museums (e.g. of Tbilisi and Kutaisi) and in churches (especially in Svaneti), and some stood in their original locations until very recently (Inauri, Zonkari, Patara Oni, and Speti). Most of these crosses are reveted (such as those at Mestia, Lagurka, Svipi, Katskhi, Sadgeri, Gorisjvari, and Kvemochala), but painted crosses are also known (as at Tsvirmi, Chazhashi, and Khando). The practice of raising these pre-chancel crosses is also attested at monastic centres and cathedrals (e.g. Gelati and Samtavisi). The significance of this phenomenon is enhanced by the fact that it occurs nowhere else in the Christian East. The tradition is believed to have been an echo of the erection of a large cross on an octagonal base under the dome of Jvari church at the turn of the sixth-seventh centuries (together with the reliquary of St. Nino's cross). This is analogous to the practice in the Holy Land and Constantinople, whereby relics were placed in the middle of churches for all to observe and worship. Equally, a precursor to this tradition may have been the gradual incorporation of the first crosses raised during the conversion of Georgia within churches, as happened at Mtskheta, Mount Tkhvoti, Ujarma, and Manglisi.

Recently, the raised area in the centre of the nave in some early Georgian churches (Zhaleti, and Ertso Sioni) has attracted particular attention. These areas are thought to be hexagonal pedestals that must once have been crowned with a cross. They were linked to the so-called *bema* that was erected in the centre of the nave in Syrian churches from the end of the fourth to the seventh century. During the liturgy the *bema* was assigned to the clergy, and its dome (baldachin) was traditionally crowned with a cross (cf. the hymn of the church of Hagia Sophia at Edessa), so linking it with the idea of Jerusalem and Calvary. Hence the tradition in Georgia of raising a large cross, regarded as the Tree of Paradise or the Life-giving Tree, can be linked to the close relationship between the early Georgian Church and the Holy Land. It was this liturgical notion of the cross placed before the chancel that must have been proclaimed in Jvari church, which was conceptualized as Calvary in the sacred topography of Mtskheta.

Few early medieval murals share the broad range of associations and relationships of Telovani. One that does is the fresco surviving in a small cave complex of Tetri Udabno in the Gareja desert. Its apse was decorated with an image of the Calvary Cross placed within a mandorla of seven bands, each a different colour, and surrounded with palms, in the bosom of Paradise. The painting was probably executed early in the history of the monastic complex, not later than the eighth century, when monastic life in the desert was still in its first stage. Analogous images are known in the oldest, fourth- to seventh-century monuments, and can be linked to the Syrian tradition of adorning the chancel conch with relief or painted images of the cross. This early tradition

enjoyed a wide diffusion in Coptic Egypt, Mount Sinai, Cappadocia, Anatolia, and Thrace.

The plaque with the inscription 'Jesus of Nazareth, King of the Jews' on the upright of the Tetri Udabno cross indicates that here it is the Calvary Cross that is depicted in the bosom of Paradise. Thus, it is clear that in the majority of such compositions, a cross adorned with precious stones implies the Life-giving Tree raised on the Calvary, proclaiming the idea of the passion of the Saviour and the primary weapon of triumph over death. Many arguments could be cited in support of the validity of such an assumption, notably those cases in which the radiant cross placed in the mandorla is represented in Eden, surrounded by various symbolic images. To be sure, the proliferation of images and symbols in the mosaics of Nola, Fundi or San Apollinare in Classe allow many different interpretations, but all are united by the coexistence of two major themes: one pointing to the passion of the Lord, and the other to his Second Coming and the Last Judgment. These two missions of the Saviour are indivisible: He appears simultaneously as victim and as judge. This is further highlighted by allusions to the Trinity, to the emphasis on Christ and the passion of the martyrs, and finally to the emphasis on the Lord's temple and Paradise. The triumph of the cross must have been reflected in the eschatological aspect of the conches in which the paradisiac setting appears. The eschatological aspect in this set of early Christian monuments presents the image outside time, emphasising the eternal cosmic triumph of the Lord as a judge.

Telovani and its region, the lower reaches of the Ksani valley, formed one of the most advanced regions of Kartli. Studies of numerous sites in the Nastakisi-Samukhrano region have pointed to the intensive cultural life in this area of Shida [Inner] Kartli, from the early classical period onwards. The advanced economic and cultural life of the region must have been a primary reason for its decisive role in the Christianization of Georgia. According to the chronicles, it was here – on mount Tkhoti – that one of the crosses that announced the triumph of Christianity was erected. The establishment of Christianity maintained the rich life of the region and recent studies have shown that this central part of the kingdom of Kartli became a major centre of Christian building activity. The revival of life and construction work in Telovani should be understood against this background, and this seems to have been one of the reasons for proclaiming the continuity of the legacy in the Jvarpatiosani.

The construction of Telovani church and its original chancel decoration coincides with one of the most important stages in the history of Medieval Georgia. During the struggle to unify the country, the cultural and political union of the Georgian kingdom with various regions of Eastern Christendom, especially Byzantium, became very important. At the same time, there was a clear desire to manifest the originality of local culture. It is for this reason that local saints and their cults were promoted. Alongside translations of *Vitae* of common Christian saints, examples of national hagiography were created both in Georgia and in Georgian monasteries beyond the boundaries of the country.

The Georgian Church created many feast days commemorating local saints and national events, and the iconography of local saints was established during the ninth and tenth centuries.

The emphasis on the triumph of the Victorious Cross in the Jvarpatiosani painting directly echoes the trends accompanying the renewal brought about by the Christianization of the country and the emergence of an original national culture, notably in the history of the conversion of Kartli.

In conclusion, one proposition can be proposed: it is possible that at the time that Christianity was declared an official religion a cross was erected in Telovani as well as at Mount Tkhoti. Later, it was replaced by a church dedicated to the Holy and Life-giving Cross, in the decoration of which the concept of the triumph of the cross was fully manifested. This supposition finds support in the Georgian historical sources and hagiography, according to which monumental crosses were erected in the open air, following practice in the Holy Land and elsewhere in Eastern Christendom. A vast number of early medieval stelae and stone crosses (*kvajvari* in Georgian) survive from all over the kingdom as testimony of this tradition, including the erection of crosses in the name of the Mtskheta Holy Cross. Thus, the possibility that the same practice occurred in Telovani cannot be ruled out.

Chapter III

THE FIRST LAYER OF PAINTING IN TELOVANI CHURCH, AND GEORGIAN PAINTING IN THE EIGHTH AND NINTH CENTURIES

Telovani church, as one of the key monuments of its time, encapsulates almost all the main tendencies that are characteristic of Georgian art in the 'transitional' period. The church is shaped both by centuries-old traditions and by contemporaneous realities.

In the general picture of the development of early medieval Georgian monumental art, the original painting of Jvarpatiosani is directly associated with the gradual formation of the system of church decoration. In this development, which lasted from the sixth to the tenth century, the original wall painting at Telovani represents a transitional period, when painted decoration was still limited to the chancel but part of an integrated programme with relief sculpture elsewhere. Indeed, Jvarpatiosani can be regarded as an immediate precursor of the next stage, which led to the final, complete system of decoration.

It is possible to determine the continuous and gradual evolution of the decorative system of mural painting in Georgia, which evolved from the stable tradition of the cult of images in the country. This was only possible because of the uninterrupted history of the veneration of images throughout the early Middle Ages: there is extensive literary and visual evidence to show that the iconoclastic wave which swept a great part of the Byzantine world for more than a century did not touch Georgia. On the contrary, a distinct iconodule tendency can be traced, particularly in the eighth-ninth centuries. It is no coin-

ციდენა, რომელიც უკეთესად ინახავს ძველ იკონოგრაფიულ ტრადიციებს, დომე და აფსე, არის ის, რომელიც დეკორირებული იქნა მხოლოდ ნაწილობრივად.

ახალი დეკორაციის სისტემის მიღებას უკეთესად შეუძლებელია დაკავშირებული იქნას ქართული არქიტექტურის განვითარების პროცესთან. ერთიანი სივრცითი კონცეფცია მოთხოვნიდა მთელი სივრცის დეკორაციას. ეს მოხდა ახალი დეკორაციის სისტემის მიღებით პოსტ-იკონოკლასტიკურ ბიზანტიურ იმპერიაში.

ახალი დეკორაციის ძიება, რომელიც არქიტექტურის ერთ-ერთი მთავარი მახასიათებელია 'ტრანზიტული' პერიოდის, შეიძლება ნათქვამი იქნას მრავალ ასპექტში: მთლიანი დეკორაციის განლაგება, მისი ჰარმონიზაცია მთლიანი სივრცის ფორმასთან, და სტილი.

თელოვანში, აფსესის ზედა ნაწილის დეკორაცია არ არის სრულყოფილად ჰარმონიული არქიტექტურის ფორმებთან. ეს, თავის მხრივ, იწვევს ტენზიას. აფსესის უჩვეულო სიმაღლეზე, მურალური დეკორაცია ძალიან დაშორებულია მისი წაკითხვას. ამავე დროს, დეკორაცია 'შეყვანილი'ა არქიტექტურის ფორმის აფსესის კუთხოვანი კაპიტალებთან: სემიკრული კონტურების ანგელების ფრთები ასევე ასახავენ კონქის თაობაზე. ზედა ნაწილში, ეს კონტურები ხდება რიტმის სემიკრული კვადრატები, რომლებიც მკობრულია რელიეფის კრისტით, რომელიც შეესაბამება სამი ჰალოს (ანგელების, ქრისტის და ანგელების) რომლებიც ერთ რიგშია აფსესის კონქის კიდეზე. სემიკრული ცენტრალური ჰალო, ყველაზე დიდი, პრაქტიკულად ასახავს კონქის კონტურს; ორი დანარჩენი უკავშირებს რიტმს. მთლიანი დეკორაცია ხდება რიტმის პრელუდი ზედა ნაწილის კვადრატებისათვის.

თელოვანში, კონქის დეკორაცია მთლიანად გამოყოფილია ორნამენტით, ქვედა ნაწილი ტალღოვანი ზოლი, ზედა ნაწილი სტილიზებული ფოთლის მონტიფი. ეს ტრადიცია კონქის დეკორაციის ფორმირებისას მომდინარეობს უფრო ადრეული ქრისტიანი მურალური დეკორაციისგან, როდესაც აფსესის კონქი იყო ეკლესიის ერთ-ერთი ნაწილი, რომელიც დეკორირებული იქნა (მაგ. ტრომი). საქართველოში ეს ტრადიცია დიდ ხანს გასტანდა (მაგ. საბერებელის ეკლესიები N5 და N6 და ტსამებულის). ამიტომ, ორნამენტის ფუნქცია აფსესის კონქში არქიტექტურის დეკორაციის სისტემის ერთობლივად დასრულებაა. თელოვანში, თუმცა, ეს ფუნქცია ნაწილობრივ დაზარებულია ქვედა ნაწილში, სადა ფეხსადგომის მკობრულია ქრისტის იკონი და ასიმეტრიულად შეყვანილია კონქის ფორმისა და კონტურისაში. ეს ეხმარება კონქის ორი ნაწილის დაკავშირებას. მეორე რეგისტრი, რომელიც ქვედა ნაწილიდან ორ-ფერადი ხაზითაა გამოყოფილი, არ არის დაჭიმული აფსესის კონქის კედელზე. ქვედა ნაწილში, ორი კრისტია დადგენილი რეკტანგულურ ფორმებში სხვადასხვა ზომის. კონქის კედლის დაშორება კრისტებისაგან იწვევს მათი აღქმას როგორც მარტოობის ნიშნებს და არა მთლიანი ნაწილისა. თუმცა, ამ აცენტით უდეკორირებული კონქის კედელი მთლიანად დაუფიქრებელია: წითელი სიმბოლოები გამოდის მკობრულია მთლიანი კონქის კედლის დაშორებისაგან და ხაზს უდებდა სიმეტრიას კონქის დეკორაციის.

ერთიანი ფანჯარა აფსესის კონქში, შესაძლებელია ყველაზე ეფექტური აცენტითაა დასრულებული არქიტექტურის დეკორაციის, შეიძლება ითქვას, რომელიც დაშვებულია არქიტექტორების მიერ: მისი თაობაზე და მხარეები არ არის დეკორირებული და

so it seems to act as a spatial interval in the painted decoration, rather than as a structural emphasis.

At first glance, the lower edge of the painting seems to have been determined purely arbitrarily and is slightly higher than the bottom of the window opening. This gives the impression that the original painting scheme is incomplete. It seems that interrelation of architecture and painting was dealt with quite superficially. In this regard, the Jvarpatiosani painting follows the tendency that can be observed in other contemporaneous Georgian monuments of striving for new forms of representation and for liberation from classical balance, the key requirement of the preceding epoch.

As is the case with most contemporaneous murals, the vertical axis of the chancel painting at Telovani is the leading one, intensified by the verticality of the single window there. It consists of only two images: the large figure of Christ in the conch and the Mandylion just beneath it. The figures around this axis are distributed symmetrically: each side has two angels in the conch, six apostles in the middle register and one cross in the lower section of the apse. This compositional scheme is quite characteristic of the epoch.

At the same time, however, this overall symmetry also includes some shortcomings. The footstool of enthroned Christ is slightly shifted to the right, and, as was noted above, it breaks through the ornament that separates the two registers. This required the medallion with Holy Face, which is presented right underneath, to be shifted to the left. This shift is made more noticeable as the image of Christ in the conch is placed centrally over the window. This lack of harmony is further emphasized by the two crosses, which are of different sizes and shapes and differently spaced from the centre of the chancel. It would seem, then, that within the overall appearance of symmetry, the artists allowed themselves a degree of freedom.

It is possible to find some comparable examples to Telovani. In the original painting of Nesguni church there is a medallion of the Virgin with Child in the middle of the row of apostles; and in the diakonikon at Oshki there are two medallions above the window, one with a cross and the other with a half-figure of a Church Father, which are slightly shifted to the south. However, neither of these churches has votive images of crosses.

The dynamism that can be perceived in the overall structure of the painting is also visible in the organization of registers. It is most noticeable in the row of apostles on either side of the Mandylion. This is perhaps the most emotional element of the whole programme, and it induces the feeling of restlessness and excitement that overwhelms viewers looking at the whole apse. The figures of the apostles differ in height, and their uneven chain of the semicircular haloes eclipses the horizontal ornament above them. At the southern side of the window, the row of haloes makes a dramatic downward. Unlike the large and loose three-element conch composition, the figures here are so tightly packed that there is hardly any distance left between them. This compression is further emphasized by the stars and inscriptions that fill the background between their shoulders and haloes. The extraordinary intensity of this, rather than the

composition, gives an impression of overburdening. It is echoed by the row of steps arranged at different heights, and by the double-colour line, the width and the height of which noticeably varies along its length.

The positions, gestures and attributes of the figures differ. At the edge of the apse they are mostly presented frontally, closer to the centre they are more dynamic. The row reaches its climax in the figures of Sts. Peter and Paul. In this section, the vertical rhythm of the row fades away and, to the right side of the window, shifts toward the chancel centre. The direction of movement is underlined by the gesture of St. Peter: his right hand is raised towards Christ (one of the most important accents in the whole composition), and he looks towards the medallion above the window. The Mandyllion acts as the final destination to which the spectator's eye is directed, following the dynamics of the whole composition.

The feeling of inner tension is largely determined by the figure style employed. The saints have short proportions, are different in heights and have differently fashioned haloes, freely drawn without compass. They are presented as flat, almost uninterrupted shapes, their feet and bodies presented in profile, their heads fully frontally. This manner of portraying the apostles makes the inner tension even more transparent, and it is further intensified by their expressive gestures. Emphatically large hands 'emerge' directly from garment-covered shoulders or waists, which highlights the meaning of the gestures.

At first glance, the painting of the drapery appears unsophisticated and does not bear any token of impatience or emphatic decorativeness. At the same time, it is very intensive and swamps the whole surface of the apostles like a flash flood. In some instances, for example the figure of St. Bartholomew, these lines are so intensive that they assume a function analogous to that of the main colour of the garment. There is no hint of individual body parts under the garment – even folds of clothing are barely indicated. Given the sustained flatness of the image, the artist is free to play with the flow of lines. These vary in width, and it seems that they were drawn quickly with a rough paintbrush. Against the background colour of the garments, the lines are segmented and scattered like sunbeams. The variations in use of the paintbrush, both thickness and strength of brushstroke, create an extraordinary expression of line, one of the defining characteristics of the paintings. Despite this intensity, the painting is relatively modest: lines never cross each other, make knots, or complicated bonds. In this respect, the paintings' modesty serves to achieve clarity.

The outline of the figures is demarcated by an unusually bold black line, which creates an undivided frame around the picture. In some cases, it is so bold that it can be perceived as a 'shell', which serves both to underpin the solidity of the silhouette and to sustain the flatness of the figures depicted against the light background. This can be compared to contemporaneous reliefs that have two parallel surfaces: the background and the relief itself. The flatness of the figures emphasizes the surface of the wall. The 'shell' circumscribes not only the robes of the figures, but also their extremities and haloes, and helps to maintain the overall unity of each figure, despite the initial dominance of the drapery.

Although dominated by linear two-dimensionality, the artist did also employ fine modelling, especially for faces, hands and wings. This form conflicts with the face type (round against oval, large features, big almond-shaped eyes, semicircular eyebrows, wide ears and bold, black linear hair and beard), which is also typical of Georgian monuments of the eighth-ninth centuries. In line with early traditions, faces use just one colour (in this particular case gray) and the basic rose tone is achieved by mixing red and white; even in shaded areas it is one these colours that prevails. This rather simple method of drawing faces is characteristic of the early medieval period. Unlike the drapery, the faces are painted with a fine paintbrush and are depicted in a subtle manner: volume is represented through the soft modulation of colour. This can be contrasted with the earlier 'archaic' style of representing faces and extremities. Faces were formed by the use of three or four colours, including lime white, red ochre, brown or olive red ochre, cinnabar and white. The background of the face was created by placing different colour washes on the top of each other (as at Armazi), or by a build-up of paint by brush applications (as at Sabereebi church N6). As a rule, on the top of this, black, dark red or brown was used for features or other details without any further shading. This painting style is entirely dependent on surface and lines.

Unlike the drawing of the face, the method used for the hair/beard is the same as that used for the drapery: equally wide, parallel lines, usually straight but sometimes wavy. This technique resembles some eighth- or ninth-century reliefs, in which effect is achieved by carving out series of 'gutters' of equal width.

The first layer of paintings in the Jvarpatiosani chancel uses only a few main colours, including cherry red, golden yellow ochre, black and lime white. Alongside these, rose, gray and dark brown, produced by mixing pigments, and an unmixed grass green were used for smaller areas. Additional tones were produced by mixing red, yellow and white. Given this relatively modest colour range, a sense of variety and vividness was achieved by the rhythmic alteration of colour. At the same time, for the drapery of any two adjacent figures the artist always used the same colour (black or brown), to integrate the elements of the composition. This method was often applied by Georgian artists in this period. Thus, Telovani reflects another feature of the epoch: the desire for a diversity of colours, despite relatively humble technical tools. It is noteworthy that this was achieved by preserving the monumentality of the painting. The original painting at Telovani represents the stage in the development of Georgian wall painting at which the process of dividing the rich and diverse colour system of the classical period into distinct tones was already well progressed.

The inner expression of the painting becomes more obvious as a result of the opposing manner used for drawing faces on the one hand, and clothing on the other. For the former the artist applied spot stains and contour drawing lines, but for the latter he used painterly techniques. This emphasizes once more the inner opposition and dichotomy of the paintings, and it can be seen again in the selection of the ornamental repertoire. The wavy band ornament used to separate the conch and the lower register is a variation of a Hellenistic

motif, that was employed throughout the Middle Ages. In Georgian art, it is seen in the wall paintings at, for example, Mravaltsq'aro and Sabereebi church N7. However, at Telovani, the motif is more remarkable for the style in which it is depicted: it consists of five lines of different colours (dark brown, dark red, cherry, rose and white) that give an impression of volume. It is a vivid reminiscence of that classical artistic tradition. The ornament that runs around the arch of the conch, the row of stylized leaves, is substantially different. It is difficult to find exact parallels to it. Although it belongs to a broad group of motifs, the artists made so many modifications to the prototype that they actually produced a new motif. However, it is more important to discuss artistic details rather than the general scheme of the ornament. This one consists of three colours (chestnut brown, red and pink), that were painted in stains of the same shape lying on one another, forming three different layers. Thus, this ornament used the same technique as applied to the figures.

As a whole, the Telovani frescoes give a dual impression: on the one hand, they follow old traditions, on the other, those traditions are resolved in a new way. Ultimately, they reveal the characteristics of one moment in the 'transitional' period, when the old and the new coexist, and there was an extensive search for new illustrative methods and techniques.

A similar coexistence of the old and the new can be found in other fields of Georgian art in eighth and ninth centuries, such as the relief of Ashot Kurapalate from Opiza, the icon of the Transfiguration from Zarzma, and the miniatures in the Tsq'arostavi Gospels. Comparing these with the original painting of the Jvarpatiosani, it is possible to note the similarity of approaches to artistic forms: complete conventionality, unsegmented and disproportionate forms, simplicity, and interest in linearity and surface. These forms were applied to highlight unreal nature of images, and emphasize their symbolism. In the case of the Telovani frescoes and the Opiza relief, the similarity of forms suggests a close connection between the monuments.

This analysis of the Jvarpatiosani paintings, when placed in a broader context of the development of Georgian architecture in eighth-ninth centuries, reveals a remarkable pattern of attempts to combine classical forms with brand new ones. Thus, of old architectural traditions, the external cubic appearance of the seventh-century churches, and the shape of the dome survived. Features such as the frames of doors and windows and their ornamental repertoire were also inherited from earlier epochs (although with time the resolution of ornament was changed), as were the use of boldly-shaped squinches and relief crosses in the dome, which could be described as 'classical'.

At the same time, the organization of the interior is significantly different from that of the sixth- seventh-century churches, which were distinguished by their balance and perfect proportions. The loss of harmony at Telovani is caused by the overall design, notably the shift of the under-dome arch away from the main axis, and the means of illuminating the dome. As a result, nothing in the interior of the Jvarpatiosani resembles the ideal proportions of Georgian architecture of the preceding period. This is also true of the decoration of the interior, which

was present from the very beginning of the building's history. Indeed, both the architectural organization and the painting in the Jvarpatiosani, which represent different parts of the same organic whole, contain a number of common features. It is natural to expect that the artists would apply similar artistic methods and techniques while working on both the architecture and paintings.

Although Georgia, as a result of foreign domination, was split into a number of principalities, each of which was striving for self-rule and independence, its underlying spiritual unity is reflected in architecture and fine art from all regions. This can also be seen in the histories of some of the regional rulers and donors of the period. In the eighth century, Ashot I Kuropalates was the most remarkable figure among such rulers. Having escaped from Arab oppression, this former Prince of Kartli moved to the south-western province of Shavshet-Klarjeti. Here he became the protector of St. Grigol Khandzeli and the main promotor of monasticism. Later he significantly expanded his domain to incorporate part of Kartli. Although this region was always fiercely sought after by the rulers of the different provinces, the desire to dominate Kartli was also an important factor for the country's drive towards unification. The campaign initiated in shavshet-Klarjeti was of key importance not only for Georgia's political integrity, but also for its cultural and spiritual union. It was followed by the formation of a uniform artistic mentality. By the end of the eighth century, the process of unification had become irreversible, and it was finally accomplished in the eleventh century. The idea of Georgian unity survived for many centuries thereafter.

This strong emphasis on the historical context derives from the remarkable relationship between the architecture of Telovani and that in Tao-Klarjeti; an observation that has not been noted before. This is particularly true of the technical solution to the dome of the Jvarpatiosani, and particularly its arches. Indeed, there is evidence of extensive artistic cross-references between Kartli and Tao-Klarjeti. This is of particular importance for understanding the processes by which the country's move towards unification received material form.

Throughout the early medieval period, common tendencies across the whole country are frequent. Mural decoration was still extremely austere and laconic. No extraneous elements were added either to the overall composition, or to any element in it. On the contrary, each element is vitally important to the whole. It is accompanied by a rejection of narrative, and by the signification of every detail. In churches with only partial decoration, the distribution of images in the chancel, dome and naos matches the architectural form of the church interior. Although painting is iconographically sparse, it remains very meaningful in terms of content. In compositions with almost no narrative and few figures, the intensity of the image grows. Visually, the illustration is simple and flat (sometimes, even, rough), and consists of figures with no indication of volume, but full of inner energy. The image is simple and humble, depicted by quite modest means, but crammed full of inner vigour. Motion is only hinted at, but gestures are exaggerated and emphatic.

The extraordinarily extensive and consistent search for new forms of

artistic representation was a key feature of the 'transitional' period in Georgia. This was why so many different artistic solutions to wall painting could coexist. Their great diversity is an indication of complexity and heterogeneity of the process, and results in the unique outcome of every monument despite an apparent similarity in iconography. This uniqueness is apparent not only in those paintings from the same geographical area, but also those created by the same atelier (compare Tetri Udabno, Sabereebi, Mravaltsq'aro and Dodos Rka, all from Gareja; Nesguni, Chvabiani, Svipi and Laghami in Svaneti; Kemerti, Telovani, Armazi and Tsirkoli in Kartli). The unusual resolution that is typical of some paintings, such as the frescoes in Sabereebi church №8 and the first-layer of paintings in the church of St. George at Svipi, represents indisputable evidence of the experimentation of contemporary Georgian society, and its master artists. The artistic solutions they arrived at enabled worshippers to perceive the sacred nature of these apparently bizarre and non-naturalistic images and pray to them.

The developments that took place in Georgian mural painting during the eighth to ninth centuries were in perfect accord with those in contemporaneous relief sculpture and goldsmithery. In local traditions, a leading role was played by the highlighting of surface and line to create meaning. The analysis of these developments reveals the importance of impulses stemming from local roots. In the eighth and ninth centuries, Georgia's remoteness from the rest of the Orthodox world, because of the Arab domination and the iconoclast controversy, became the key to the search for new artistic impulses. Having rejected the iconoclast ideas prevailing elsewhere, this small, isolated Orthodox country tried to find sources of vitality in its own roots. Only a long-cherished and much-appreciated artistic tradition could inspire such creativeness and stimulate it to its full splendour.

As for the relationship between this artistic tradition and contemporaneous folk art, it is important to underline the key characteristics that they have in common. Discussions about this relationship are underpinned by the fact that a similar (but not identical) phenomenon appears in the later Middle Ages. There is no doubt that this coincidence cannot be explained by changes in the general level of art in each period. The similarity between the two forms of imaginative mentality derives from the fact that in both instances the language of expression uses essentially local apprehension of forms. This should come as no surprise, since in both epochs religious art lacked a key source: in the eighth-ninth centuries, the reason for this was the Arab conquest and the iconoclast controversy; in the sixteenth-seventeenth centuries, it resulted from the downfall of the Byzantine Empire and the final destruction of the unity of Orthodox communities. As a result, in both instances, the exhausted formal source was replaced by a centuries-old local artistic tradition with its peculiarities and uniqueness.

The relationship of religious art with local 'folk' traditions as both a historico-cultural and an artistic experience, was far more integral and comprehensive a phenomenon during the 'transitional' period than at any

other time. The reason for this is that during 'transition' the formation of a new artistic system takes place. In the eighth-ninth centuries, artists used all those characteristics that were peculiar to so-called 'folk' art to create the effect they desired. These include simple (or simplified) technical and representational approaches; unpretentious, clear and modest forms, often not only plain, but also emphatically exaggerated; clear, sonorous linearity; and intensity of colours. What also distinguishes these forms is their expressiveness and attractiveness.

Remarkably, all these characteristics are valid for both celestial (divine) and terrestrial (earthly) spheres. In both instances, artistic images are equally laconic and reduced to their core signifiers. As with the Opiza church relief and the donors images in Sabereebi churches N6 and N8, they are distinguished by inner expression and vitality. This does not mean, however, that the combination of these spheres involves their degradation or modification. On the contrary, the coexistence of the divine and the earthly were so strictly determined that by depicting them in the same way, they underlined the sacredness of the former and its unity with the latter. Furthermore, representations based on a simple rhythm of surface and line radiate the strongest emotional charge. Beholders realize that every single detail is equally important and is loaded with profound meaning. Unlike folk art, the representational tradition of the 'transitional' period gives no hint of naivety or primitiveness; the presence of meaning deprives it of such qualities, and induces the feelings of sublimity and transcendence that occupy the beholder's mind. Unlike other epochs when official and folk art coexisted, in the eighth-ninth centuries no such bifurcation took place. At that time just one general tendency prevailed, which was equally acceptable to all levels of society and dominated all areas of spiritual life. Unlike the folk art of the late Middle Ages, it contained a great emotional charge.

In eighth- and ninth- century Georgia, the traditional artistic system not only never decayed, but rather flourished. The changes that took place were so significant that they gave birth to a phenomenon equal to a new artistic system. This, in turn, became the 'starting point' for the art of subsequent centuries. The new perception of images that developed during the 'transitional' period was not simply a local phenomenon restricted to one particular region, school or workshop, but rather general in nature; it was not determined by political, social or economic circumstances. The original murals of the Telovani Jvarpatiosani church are one of the best examples of this phenomenon.

Chapter IV

THE SECOND LAYER OF PAINTING AT TELOVANI

At the end of the tenth century, a second layer of paintings was created at Telovani, this time being placed on the four pilasters that support the dome. Here, at the level of the second register, the figures of warrior saints were added, including St. George killing Diocletian on the north-west pilaster.

Other second-layer paintings survive in other parts of the interior, including fragments of large figures depicted on the eastern side of the northern apse and a small section of a composition on the southern wall of the western arm. All these representations were placed within frames and must have appeared as 'icons'. The fragments that have survived in the northern part of the church reveal that ornament must have played an important role in the second layer decoration. Such

The fact that a whole series of warrior saints was represented is noteworthy. The choice appears natural given that warrior saints (and especially St. George) were exceptionally revered in Georgia. This has been manifested in Georgian art from the early Middle Ages. At that time, warrior saints, placed next to the apse, were one of the most important bearers of meaning in the overall decorative system. The same motif often appears in Georgian art in later epochs. It is generally thought that the growth in the number of warrior saints in Eastern Christian wall paintings, including the frontal standing warrior armed with a spear or sword and a shield, originates from the eleventh century, but surviving material from Georgia shows that both these phenomena appeared there much earlier.

The images of the guardians of the Christian faith represented on the pilasters below the dome must have primarily performed an apotropaic function. Their location gives them additional meaning: supporting the dome on all the four sides, they appear as the pillars of the Christian Church, and together with the dome's Cosmic Cross, symbolize the eternal triumph of Christ and the unshakable strength of His teaching.

Even after the second layer of painting was completed, the interior decoration of the Jvarpatiosani remained incomplete. Accordingly, the second layer must also be associated with that period in the development of Georgian mural painting when an integrated decorative system was not finally established. Nevertheless, the more sophisticated distribution of images in different sections of the church reveals a shift away from the preceding period. However, there is no doubt that the second-layer artists remained loyal to the existing tradition and still conceived the decorative scheme as a unity of some unassociated images.

The appearance of the new images, including warrior saints and a donor portrait, altered the original content of the Jvarpatiosani decoration. The iconographic programme that was established by the late tenth century added a new aspect to the earlier message of the revelation of the eternal glory of Christ and the Life-giving Cross. It added a terrestrial theme that undoubtedly was associated with the changes carried out in the church.

The problems that the artists must have faced, namely how to fit frescoes into the interior of a church built two centuries earlier and how to harmonize them with the existing painting, were solved in an original way. The harmony reached between the two became an essential way of highlighting the meaningfulness and monumentality of the paintings, and was combined with an unusual figure style. The figures have upright, perfectly proportioned bodies, with fit, subtle

and gracefulness forms. They are painted with strong and elastic lines, and faces and drapery have a continuous light rhythm of marks and folds. The second-layer paintings have resemblances to the great mural ensembles of the southern historical provinces of Georgia of the tenth-eleventh centuries, despite the difference in scale. These forms played a decisive role in the formation of a classical Georgian style over the following decades.

The need for a renewed and enlarged painted decoration in the Jvarpatiosani raised the problem of how to reconcile the two sets of images so different in time and style. A disparity between the different parts of painting was inevitable. Thus, when it was decided to renovate and supplement the painting, it must have been decided not to seek to unify the old and the new. Rather, the Jvarpatiosani murals demonstrate the coexistence of the old and the new, one of the essential tendencies of Georgian art in the 'transitional' period.

The fragmentary nature of the remains of the second-layer paintings at Telovani would allow no further conclusions. However, irrespective of the stylistic novelties, the general approach of the tenth-century painters to Jvarpatiosani as an artistic phenomenon, remained unchanged, showing it still to be part of the 'transitional' period.

Chapter V

MATERIALS FOR THE HISTORY OF TELOVANI CHURCH

The first part of this chapter, using the available sources, presents a historical overview of Telovani and its surroundings from early Antiquity to the late Middle Ages.

The historical materials related to Telovani and the broader lower Ksani region, demonstrate its great political significance, as well as the high level of economic and cultural development of the region. All this largely resulted from the irrigation systems and the two important transit roads that had existed in the Mukhrani plain since classical times. One must also note the exceptional importance of Mount Tkhoti and its hinterland after the conversion of the kingdom of Kartli to Christianity, in terms of establishing the new faith.

The picture had not changed by the time of the Arab domination either. The fact that Ashot Kuropalates, who had escaped from Kartli as a fugitive from the Arab invaders to take over the Shavshet-Klarjeti principality, regained control of Kartli indicates that this area was key to the domination of the central part of the country. Extensive ecclesiastic construction in this area (including the construction and painting of Jvarpatiosani) is a sign of the remarkable general tendency of individual regions' drive towards unification. It must be assumed that political and ideological reasons lie behind the creation of Jvarpatiosani. It is highly likely that the idea of creating Jvarpatiosani came from the patriarchal circle or the royal house, and was carried out by local rulers.

The situation did change in the tenth-twelfth centuries, when Telovani was one of the most important settlements in the lower catchment area of the

Ksani and, presumably, was a part of the royal domain. In the fourteenth-sixteenth centuries, according to historical sources, Jvarpatiosani came under the control of the Georgian Patriarchate. As a result of the separation of the Ksani principality (Tskhrazmiskhevi) from the Kartli principality, and its subsequent expansion, Telovani became the official residence of the Ksani Eristavate in the fifteenth century. Finally, with the decision in the seventeenth century of the Ratisvili family (one of the branches of the Ksani Eristavi dynasty) to make Telovani a family burial site, Jvarpatiosani received a final stage of reconstruction and restoration. After that, Telovani, both as a church and as a settlement, was doomed to lose its past glory and become a desert.

In the second part of the chapter, the carved and painted inscriptions dating from the ninth-eleventh centuries in the different layers of the interior of Telovani are listed and analysed. The study of these inscriptions, when compared with the data in historical annals, sheds some light on the unknown early history of the Jvarpatiosani. The epigraphic material also enables a more accurate chronology of the paintings to be established, as well as some specific aspects of the iconographic programme.

The content of the inscriptions made in the church in the course of the ninth-tenth centuries gives additional information about the role that Jvarpatiosani played from the moment of its creation. The majority of inscriptions belong to clergymen, and must have been made by local persons. One of the most remarkable, dating from the ninth century, carved in calligraphic *nuskhuri* and extending all the way across the Jvarpatiosani apse, represents a work of hymnography, and its content matches the very idea that is revealed in the original decoration of the Telovani church. It also bears a remarkable resemblance to the early texts about the Revelation and Exaltation of the Cross and the Resurrection.

In general, the epigraphic materials in the church reveal the tradition of the worship of the Holy Cross there. Along with that attitude towards the Glorious and Life-giving Cross '*Jvari patiosani*', which was encoded in the church by its creators from the very beginning, the inscriptions show how these changed over time.

In addition, the multiplicity of inscriptions and cryptograms made in refined and beautiful *asomtavruli* and *nuskhuri*, as well as their contents, is another indication that in the ninth-eleventh centuries Telovani must have been one of the most important spiritual centres in Kartli. The historical inscriptions represent a valuable source of information about certain aspects of the history of Telovani and its surroundings from the outset to the late Middle Ages, including the relationship between the downstream and upstream areas of the Ksani, and the gradual shift of the Ksani Eristavate to the Kartli Plain.

ბიბლიოგრაფია

- აბრამიშვილი გ., დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის კედლის მხატვრობის თარიღისათვის, *მაცნე (იანვს)*, 1970, №5, გვ. 199-222.
- აბრამიშვილი გ., დავით გარეჯელის ციკლი ქართულ კედლის მხატვრობაში (თბილისი, 1972).
- აბრამიშვილი გ., სტეფანოზ მამფალის ფრესკული წარწერა ატენის სიონში (თბილისი, 1977).
- აბრამიშვილი გ., ატენის სიონის სამი გრაფიტი, *მნათობი*, 1984, №9, გვ. 159-168.
- აბრამიშვილი გ., ატენის სიონი (ადრეული შუა საუკუნეების ცენტრალურ-გუმბათოვანი სუროთმოძღვრული ტიპის ისტორიიდან), სადისერტაციო მაცნე ხელოვნებათმცოდნეობის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად (თბილისი, 1993).
- აბრამიშვილი გ., ირმების სიმბოლიკა ატენის სიონის ტიშანის რელიეფზე, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, VI (2000), გვ. 61-67.
- აბრამიშვილი გ., ზ. ალექსიძე, მხედრული დამწერლობის სათავეებთან, *ციცქარი*, 1978, №5, გვ. 135-145; №6, გვ. 128-137.
- ათანელიშვილი ლ., ძველი ქართული საიდუმლო დამწერლობა (თბილისი, 1982).
- ათონის ივერიის მონასტრის 1074 წლის ხელთნაწერი აღაპებით (თბილისი, 1901).
- ალადაშვილი ნ., აშოტ კურაპალატის რელიეფი ოპიზიდან, *სმამ, ტ. XV*, №7 (1954), გვ. 473-478.
- ალადაშვილი ნ., ნიკორწმინდის რელიეფები (თბილისი, 1957).
- ალადაშვილი ნ., „ჯვრის ამალღების“ თემა ქართულ ხელოვნებაში, *ძმ*, №17 (1969), გვ. 7-12.
- ალადაშვილი ნ., ადრეფეოდალური ხანის რელიეფთა ერთი ჯგუფი, *მაცნე (იანვს)*, 1975, №1, გვ. 134-146.

- ალადაშვილი ნ., ვოლსკაია ა., საკურთხელოსნო ჯვარი ზემო სვანეთიდან, *ძმ*, №22 (1970), გვ. 3-11.
- ალექსანდრე კობახიძის ქრონიკა (X-XIV სს. ხელნაწერთა მიხედვით), ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკლევა, კომენტარები და ლექსიკონი დაურთო თ. მგალობლიშვილმა (თბილისი, 1978).
- ალექსიძე ზ., ატენის სიონის სომხური წარწერები (თბილისი, 1978),
- ალექსიძე ზ., ატენის სიონის ოთხი წარწერა (თბილისი, 1983).
- ალექსიძე ზ.- ვინ არის „სრულიად აღმშენებელი“ სამშვილდის სიონისა, *მრავალთაფი*, XVI (1991), გვ. 229-234.
- ალექსიძე ზ., მანდილიონი და კურამიონი ძველ ქართულ მწერლობაში, *Academia*, №1 (2000), გვ. 9-15.
- ამირანაშვილი შ., ბუქა ობიზარი (თბილისი, 1956).
- ამირანაშვილი შ., უბისის ფრესკები (თბილისი, 1987).
- ანდლუაძე ნ., სპეისის ზედა მაცხოვრის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, *ძმ*, №18 (1969), გვ. 44-52.
- ასურელ მოღვაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები, ტექსტები გამოკლეითა და ლექსიკონით გამოსცა ილ. აბულაძემ (თბილისი, 1955).
- აფაქიძე ა., ნიკოლაიშვილი ვ., მელითაური კ. და სხვ., მცხეთა. 1976-1979 წლების არქეოლოგიური კვლევა-ძიების შედეგები, წიგნში: *მცხეთა-VI* (თბილისი, 1982), გვ. 191-218.
- ბაგრატიონი ი., ქართლ-კახეთის აღწერა, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა, გამოკლევა და საძიებლები დაურთეს თ. ენუქიძემ და ვ. ბედოშვილმა (თბილისი, 1986).
- ბარდაველიძე ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს მთიანეთის ტრადიციული საზოგადოებრივ-საკულტო ძეგლები, ტ. I (თბილისი, 1974).
- ბარნაველი თ., ატენის სიონის მხატვრობის თარიღის შესახებ, *სმამ*, ტ. XVIII, №3 (1956), გვ. 281-286.
- ბარნაველი თ., ატენის სიონის წარწერები (თბილისი, 1957).
- ბარნაველი თ., კახეთის ისტორიულ ძეგლთა წარწერები (თბილისი, 1962).
- ბარნაველი ს., ატენის ასალი წარწერები, *სმამ*, ტ. VII, №1-2 (1946), გვ. 83-89.
- ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრება. XIII-XVI საუკუნეები (თბილისი, 1955).
- ბერიძე ვ., სამცხის ხუროთმოძღვრული ძეგლები (თბილისი, 1970).
- ბერიძე ვ., ხობის ტაძრის ისტორიისათვის, *მაცნე (იაცხ)*, 1973, №2, გვ. 72-88.
- ბერძენიშვილი დ., ელიზბარაშვილი ი., ვაჩიშვილი ნ., ჩაჩხუნიანი ც., ჯვანთი ისტორიულ-ხუროთმოძღვრული გზამკვლევი (თბილისი, 2000).
- ბერძენიშვილი ნ., საქართველოს ისტორიის საკითხები, ტ. III (თბილისი, 1966).
- ბერძენიშვილი ნ., საქართველოს ისტორიის საკითხები, ტ. VIII (თბილისი, 1975).

- ბოჭორიძე გ., ორი ფიქალწერილი, *სმ*, წ. 1 (1925), გვ. 96-106.
- ბოხრაძე ა., ნასტაკისი, სარკინე, ძლისი, *ძმ*, 33 (1973), გვ. 36-45.
- ბოხრაძე ა., მასალები მცხეთის რაიონის არქეოლოგიური რუქისათვის, *მაცნე (იუბს)*, 1977, №4, გვ. 138-153.
- ბოხრაძე ა., არქეოლოგიური გათხრები აღაიანსა და ძლისში (თბილისი, 1981).
- ბოხრაძე ა., ნასტაკისში გათხრილი ადრექრისტიანული ხანის ეკლესია, *ძმ*, №63, (1983), გვ. 42-45.
- ბოხრაძე ა., ძლისის ნაქალაქარის ტერიტორიაზე აღმოჩენილი სასახლე, აფსიდე-ბიანი ნაგებობა და საცურაო აუზი, *ძმ*, 1987, №4, გვ. 25-30.
- ბურჭულაძე ნ., უბისის მონასტრის ისტორიისათვის, საქართველოს ეკლესიის, ქართული სასულიერო მწერლობის და ქრისტიანული ხელოვნების ისტორიის საკითხები. სექტიკვლეობისადმი მიძღვნილი პირველი სერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციის მასალები (თბილისი, 1998), გვ. 116-125.
- ბუჩუკური მ., გარეჯის ფრესკების რესტავრაცია: შედეგები და პერსპექტივები, კრებულში: სამონასტრო ცხოვრება უდაბნოში: გარეჯა და ქრისტიანული აღმოსავლეთი (თბილისი, 2001), გვ. 254-275.
- გაბაშვილი ც., ზედა ვარძია (თბილისი, 1985).
- გაგოშიძე ი., ადრეანტიკური ხანის ძეგლები ქსნის ხეობიდან (თბილისი, 1964).
- გარეჯის ეპიგრაფიკული ძეგლები, I ნაწილი პირველი, წმ. დავითის ლავრა, უდაბნოს მონასტერი (XI-XVIII სს.), გამოსაცემად მოამზადეს დ. კლდიაშვილმა და ზ. სხირტლაძემ (თბილისი, 1999).
- გაფრინდაშვილი გ., 1089 წლის წარწერა მიწისძვრის შესახებ გარეჯის წამბულის უდაბნოს „ხარიტონის ქუაბიდან“, *მაცნე (იუბს)*, 1976, №2, გვ. 177-186.
- გაფრინდაშვილი გ., გარეჯი (თბილისი, 1987).
- გვეგშიძე მ., კოჯორი (ტოპონიმიკური დაკვირვება), კავკასიის ხალხთა ისტორიის საკითხები (თბილისი, 1966), გვ. 190-209.
- გედევანიშვილი ე., პირი ღმრთისა ტიმოთესუბნის მოხატულობაში, საქართველოს სიძველენი, 1 (2002), გვ. 79-84.
- გვასალია ვ., ქსნის ხეობის ისტორიული გეოგრაფიის საკითხები, *სიკკ*, III (1967), გვ. 9-54.
- გვასალია ვ., პატარა ლიახვის ხეობის ისტორიული ძეგლები, *ძმ*, №43-44 (1976-1977), გვ. 20-28.
- გვასალია ვ., აღმოსავლეთ საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ნარკვევები (თბილისი, 1983).
- გველესიანი მ., მზე-ქრისტესა და ჯამთა გამოსახულებების შესახებ აეურას ბაზილიკის აღმოსავლეთ ფასადზე, *ლზ*, 1997, №1-2, გვ. 59-92.
- გვერდწითელი რ., ანჩისტატის ეკლესია (თბილისი, 2001).

გერტიშვილი დ., ფეოდალური საქართველოს სოციალური ურთიერთობის ისტორიიდან (თბილისი, 1955).

გილგენდორფი ი., როგორ ამეტყველდნენ გამქრალი წარწერები, სს, 1973, №6, გვ. 90-94.

გიულდენშტედტის მოგზაურობა საქართველოში, გერმანული ტექსტი ქართული თარგმანითურთ გამოსცა და გამოკვლევა დაურთო გ. გელაშვილმა (თბილისი, 1962).

დვალი თ.- სოფ. ბენისის წმ. გიორგის ეკლესია, მაცნე (იანვს), 1986, №4, გვ. 119-136.

დვალი მ. მანგლისი (თბილისი, 1974).

დიდებულიძე მ. „წმ. ევსტათეს ხილვა“ ქართულ ხელოვნებაში, ლხ, 1990, №2, გვ. 200-201).

დიდებულიძე მ., ხუროთმოძღვრებისა და მხატვრობის ურთიერთმიმართება ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ტაძრის XIII ს-ის მოხატულობაში, *Academia*, №3 (2000), გვ. 63-71.

დიდებულიძე მ., ახალი მონაცემები ყინცვისის წმ. ნიკოლოზის ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, 1 (2002), გვ. 85-100.

ეპისტოლეუთა წიგნი, სომხური ტექსტი ქართული თარგმანით, გამოკვლევითა და კომენტარებით გამოსცა ზ. ალექსიძემ (თბილისი, 1968).

ვინსალაძე თ., მდინარეთა პერსონიფიკაციის გამოსახულებანი ატენის სიონის ეკლესიის მხატვრობაში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XIX სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები (თბილისი, 1963), გვ. 7-8.

ვინსალაძე თ., ატენის სიონის მოხატულობა (თბილისი, 1984).

ვოლსკია ა., ბუნეკური მ., მეცნიერული ასლი-რეკონსტრუქცია და მისი როლი შუა საუკუნეების ეკლესიის მხატვრობის შესწავლაში, საქტრო, 1990, №2, გვ. 53-63.

ზანდუკელი მ., ქართული ხალხური კერამიკა. ქსნის ხეობა (თბილისი, 1982).

ზაქარაია პ., არქიტექტურული ძეგლი სოფ. ქსოვრისში, სმამ, ტ. X, №10 (1949), გვ. 635-642.

თაყაიშვილი ე. საქართველოს სიძველენი, ტ. III (ტფილისი, 1910).

თაყაიშვილი ე., საისტორიო მასალანი, წ. 1 (ტფილისი, 1913).

თოფურია ვ., ქვაგვარანი საქართველოში, მსკი, ტ. IV (1942), გვ. 29-63.

თუმანიშვილი დ., არქიტექტურის იკონოგრაფიის შესახებ, მაცნე (იანვს), 1982, №2, გვ. 28-40.

თუმანიშვილი დ., XII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების ერთი ტენდენციის გაგებისათვის, სს, 1983, №1, გვ. 113-122.

თუმანიშვილი დ., VIII-IX საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრება. მხატვრულ-ისტორიული პრობლემები, სადოქტორო დისერტაცია (თბილისი, 1990).

- თუმანიშვილი დ., საკურთხელოსწინა ჯვრების რელიგიური მნიშვნელობისათვის, მოხსენება წაითხული საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში 1996 წლის 3 ივლისს (ხელნაწერი).
- წმ. იოანე დამასკელი, სიტყვა ყოვლადწმიდა ღვთისმშობლის მიძინებისათვის, ბიზანტიური ლიტერატურის ქრესტომათია, ტ. II (თბილისი, 1993), გვ. 151-157.
- წმ. იოანე დამასკელი, მართლმადიდებლური სარწმუნოების ზედმიწევნითი გამოცემა, ორი ძველი ქართული თარგმანი გამოსაცემად მოამზადეს რომან მიმინოშვილმა და მათა რაფაეამ, წინასიტყვაობა და შენიშვნები დაურთო მ. რაფაეამ (თბილისი, 2000), გვ. 151-157.
- იოანე მინწხის პოეზია, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკლევა დაურთო ლ. ხაჩიძემ (თბილისი, 1987).
- მაკუთის ცნობები საქართველოსა და კავკასიის შესახებ, ნაკვ. I, არაბული ტექსტი ქართული თარგმანითა და შესავლით გამოსცა ე. სინარულიძემ (თბილისი, 1964).
- კაკაბაძე ს., ქართული სახელმწიფოებრიობის გენეზისის საკითხები, სმ, წ. I (თბილისი, 1924), გვ. 1-120.
- კარბელაშვილი პ., ძველი ანზისხატის ტაძარი ტფილისში. ისტორიული მიმოხილვა (ტფილისი, 1902).
- კაკელიძე კ., უცხო ავტორები ძველ ქართულ მწერლობაში, მისივე წიგნში: ეტიუდები ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიიდან, ტ. V (1957), გვ. 3-114.
- კვაჭაძე ი., შენიშვნები „დიდაქეს“ ქართული თარგმანის შესახებ, ლიტერატურული ძეგანი, III (1946), გვ. 75-77.
- კიკვიძე ი., მორწევა ძველ საქართველოში (თბილისი, 1962).
- კიკვიძე ი., მიწათმოქმედება და სამიწათმოქმედო კულტი ძველ საქართველოში (თბილისი, 1976).
- კლარჯული მრავალთავი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადა და გამოკლევა დაურთო თ. მგალობლიშვილმა (თბილისი, 1991).
- კლდიაშვილი დ., სხირტლაძე ზ., 980 წლის წარწერა თელოვანის ჯვარპატიოსანიდან, მრავალთავი, XVI (1991), გვ. 196-208.
- ლორთქიფანიძე მ., პაბიზ იბნ მასლამის „დაცვის სიგელი“, მსკი, 29 (1951), გვ. 61-65.
- ლორთქიფანიძე მ., ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანების ისტორიიდან, მსკი, 31 (1954), გვ. 11-52.
- ლორთქიფანიძე მ., ფეოდალური საქართველოს პოლიტიკური გაერთიანება (თბილისი, 1963).
- ლორთქიფანიძე მ., არაბთა მფლობელობის ხასიათი საქართველოში, მსკი, 35 (1964), გვ. 73-96.

- მაკლათია ს. ქნის სუობა (თბილისი, 1968).
- მამათა სწავლანი, X და XI ს-თა სელნაწერების მიხედვით, გამოსცა ი. აბულაძემ (თბილისი, 1955).
- მაჭავარიანი ე. ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული სელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს.), მრავალთავი, II (1973), გვ. 235-240.
- მაჭავარიანი ე. გადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის განაწილების საკითხისათვის სელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს, მრავალთავი, IV (1975), გვ. 19-33.
- მაჭავარიანი ე. ქართული სელნაწერი წიგნის დეკორატიული სისტემის განვითარება (IX-XIV სს.), მრავალთავი, VIII (1980), გვ. 50-61.
- მგალობლიშვილი თ., კირილე იერუსალიმელის სახელით ცნობილი რამდენიმე საკითხავის წყაროს დადგენისათვის, მაცნე (ელს), 1970, №3, გვ. 59-74.
- მელიქიძე-ბეგი ლ. მეფლითური კულტურა საქართველოში (თბილისი, 1938).
- მესხია შ. ძველი ერისთავთა, მსკ, 30 (1954), გვ. 105-374.
- მეფისაშვილი რ. ვირსალაძე თ. გელათი (თბილისი, 1986).
- მირიანაშვილი ნ. შიდა ქართლის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან. აღიანის არქეოლოგიური ძეგლები (თბილისი, 1983).
- მირიჯანაშვილი ი. სოფ. დუმეილას ეკლესია, ძმ, 1987, №3, გვ. 30-32.
- მიქელაძე ქ. „სელთოქმნელი ხატის“ გამოსახულება XII-XIII ს. ქართულ კედლის მხატვრობაში, ლბ, 1991, №3, გვ. 210-222.
- მუსხელიშვილი დ. ციხე-ქალაქი უჯარმა, ივერია-ალეგანეთის ურთიერთობის ისტორიიდან (თბილისი, 1966).
- მუსხელიშვილი დ., საქართველოს ისტორიული გეოგრაფიის ძირითადი საკითხები, II (თბილისი, 1980).
- მუსხელიშვილი ლ. სამშვილდის სიონის წარწერები და ამუნების თარიღი, ენციკის მოამბე, XII (1943), გვ. 85-106.
- ოქროპირიძე ა. წითელი ფერის სიმბოლური გააზრების ერთი ასპექტი შუა საუკუნეების ქართულ მხატვრობაში (XI-XIII სს.), მაცნე (იანს), 1989, №3, გვ. 156-167.
- ოქროპირიძე ა. ბოჭორბის წმ. გიორგის ეკლესიის მოხატულობისათვის, საქტარი, 1990, №2, გვ. 75-81.
- ოქროპირიძე ა. შუა საუკუნეების ქართული სელოვნების მხატვრული ენის თავისებურებისათვის, ქართული სელოვნების ნარკვევები (თბილისი, 2001), გვ. 41-42.
- პრივალოვა ე. მურემელის „მაცხვარის“ მოხატულობა უშგულში, ძმ, №29 (1972), გვ. 31-39.
- პრივალოვა ე. სოვიერთი შენიშვნა ტაო-კლარჯეთის მოხატულობათა შესახებ, წელიწადული II (1996), გვ. 5-14.

- ეორდანია თ., ქრონიკები, II (ტფილისი, 1897).
- რჩეულიშვილი ლ., თიღვა. შარვანის დედოფლის თამარის აღმშენებლობა. ნარკვევი XII საუკუნის სუროთმოდღვრებიდან (თბილისი, 1960).
- საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა აღწერილობა, ტ. V (თბილისი, 1990).
- საქართველოს ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივის ქართულ ხელნაწერთა კოლექციის აღწერილობა, შედგენილი ს. კაკაბაძისა და პ. გაგოშიძის მიერ, ტ. I (თბილისი, 1949).
- საყვარელიძე თ., ანჩის კარედი სატო, სს, 1976, №5, გვ. 77-91
- სენაეთის წერილობითი ძეგლები, II, ეპიგრაფიკული ძეგლები, ტექსტები გამოსაცემად მოამზადა, გამოკლევები და სამეცნიერო-საცნობარო აპარატი დაურთო ვ. სილოგავამ (თბილისი, 1988).
- სილაგაძე ბ., არაბთა ბატონობა საქართველოში (თბილისი, 1991).
- სილოგავა ვ., ქართული წარწერა კომეტის გამოჩენის შესახებ, ლიტერატურული საქართველო, 7, II, 1986, გვ. 5-6.
- სილოგავა ვ., ეპიგრაფიკული მასალა ბაგრატის ტაძრიდან და მისი მიდამოების არქეოლოგიური გათხრებიდან, ქუთაისის უნივერსიტეტის მოამბე, 1995, №4, გვ. 55-86.
- სიხარულიძე ე., არაბთ-საქართველოს ურთიერთობის ისტორიიდან, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 73 (1959), გვ. 167-181
- სიხარულიძე ე., საქართველოში არაბთა პირველ ლაშქრობათა ზოგიერთი საკითხისათვის, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის საზოგადოებრივ მეცნიერებათა განყოფილების მოამბე, 1961, №1, გვ. 187-194.
- სიხარულიძე ე., ჰაბიბ იბნ მასლამას „დაცვის სიგელი“ ჰუმაიდ იბნ ზანჯუეაბის „ქონების წიგნში“, მაცნე (იანვს), 1991, №2, გვ. 102-110.
- სიხარულიძე ე., ჰაბიბ იბნ მასლამას „დაცვის სიგელის“ აბუ უზაიდისეული ვარიანტი (თბილისი, 2001).
- სულავა ნ., XII-XIII სს. ქართული პიზნოგრაფიის მხატვრული საეციფიკა, სადოქტორო დისერტაცია (თბილისი, 1997).
- სხირტლაძე ზ., საკურთხევის მოხატულობის სქემის ზოგი თავისებურება XIII საუკუნის ქართულ კედლის მხატვრობაში, მაცნე (იანვს), 1981, №4, გვ. 85-99.
- სხირტლაძე ზ., მრავალძალის წმ. გიორგის ეკლესია, იმ, №60 (1982), გვ. 43-49.
- სხირტლაძე ზ., სამურეების ფრესკული წარწერები (თბილისი, 1985).
- სხირტლაძე ზ., ნოქალაქევის ორმოც მოწამეთა ეკლესიის თავდაპირველი ფერწერული დეკორის შესახებ, კრებულში: ნოქალაქევი-არქეოპოლისი, II (თბილისი, 1987), გვ. 126-135.
- სხირტლაძე ზ., ფრესკის ფრაგმენტი ფიას წმ. თევდორეს ეკლესიის-საკურთხეველში. მაცნე (იანვს), 1988, №3, გვ. 171-178.

- სხირტლაძე ზ., თელოვანის ჯვარაპტიოსანის თავდაპირველი მოხატულობა, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი VI საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თეზისები (თბილისი, 1989), გვ. 153-154.
- სხირტლაძე ზ., გარეჯის წმ. დოდოს მონასტრის გუმბათიანი ეკლესიის მოხატულობის სისტემისათვის. სმპ, ტ. 141, №1, 1991, გვ. 109-112.
- სხირტლაძე ზ., თელოვანის ეკლესიის ორი უცნობი კრიპტოგრამა, სმპ, ტ. 145, №1 (1992), გვ. 214-217.
- სხირტლაძე ზ., ჭელიძე ე. ეპიზოდი საქართველოს ეკლესიის ისტორიიდან, ლტ, 1992, №3-4, გვ. 229-244.
- სხირტლაძე ზ., რელიქვიები და ხატები ადრეული შუა საუკუნეების საქართველოში, ქრისტიანული ცივილიზაცია და საქართველო, კონფერენციის მოხსენებათა მოკლე შინაარსი (თბილისი, 1994), გვ. 20-23.
- სხირტლაძე ზ., თეთრი უდაბნოს ეკლესიის ფრესკა, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXXII სამეცნიერო სესიის მასალები (თბილისი, 1997), გვ. 22-23.
- სხირტლაძე ზ., მასალები წირქოლის ეკლესიის მოხატულობის შესწავლისათვის. წმინდა დედათა გამოსახულებანი, თბილისის უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 328 (1999), გვ. 158-169.
- სხირტლაძე ზ., ოთხთა ეკლესია. მასალები მოხატულობის შესწავლისათვის (ხელნაწერი, თბილისი, 1999).
- სხირტლაძე ზ., ისტომონდი ე. წმ. დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლი უდაბნოს მონასტრის მთავარი ეკლესიის საღაჯენეს მოხატულობაში: ახალი მონაცემები და დაკვირვებები, საქართველოს სიძველენი, №2 (2002), გვ. 42-63.
- სხირტლაძე ზ., ქრისტიანული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების სახისმეტყველებისათვის. ედესის ტაძრის პიში, სამეცნიერო-საღვთისმეტყველო შრომები, №2 (2004), გვ. 137-163.
- სხირტლაძე ზ., ბოჭორი მ., მოხატულობის ფრაგმენტები ქვერტის ეკლესიიდან, საქართველოს სიძველენი, №6 (2004), გვ. 9-20.
- უდაბნოს მრავალთავი, ტექსტი გამოსაცემად მოამზადეს ლ. ბარამიძემ, კ. დანელიამ, რ. ენუქიძემ, ი. იზნაიშვილმა, ლ. კიკნაძემ, მ. შანიძემ და ზ. ჭუმბურიძემ (თბილისი, 1994).
- უძველესი იადგარი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკლევა და საძიებლები დაურთეს ელ. მეტრეველმა, ც. ჭანკიევმა და ლ. ხვესურაიანმა (თბილისი, 1980).
- ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. კაუხნიშვილის მიერ, ტ. I, II და IV (თბილისი, 1955, 1959 და 1974).
- ქართული ისტორიული საბუთების კორპუსი, ტ. I (IX-XIII სს.), შეადგინეს და გამოსაცემად მოამზადეს თ. ენუქიძემ, ე. სილოგაევამ, ნ. შოშიაშვილმა (თბილისი, 1984).
- ქართული სამართლის ძეგლები, II, საერო საკანონმდებლო ძეგლები (X-XIX სს.), ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო ი. დოლიძემ (თბილისი, 1965).

- ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. III, საეკლესიო საკანონმდებლო ძეგლები (X-XIX სს.), ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო ი. დოლიძემ (თბილისი, 1970).
- ქართული სამართლის ძეგლები, ტ. IV, სასამართლო განჩინებანი (XVI-XVIII სს.), ტექსტები გამოსცა, შენიშვნები და საძიებლები დაურთო ი. დოლიძემ (თბილისი, 1972).
- ქართული წარწერების კორპუსი, I, ლაბიდარული წარწერები, I აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველო (V-X სს.), შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ნ. შოშიაშვილმა (თბილისი, 1980).
- ქართული წარწერების კორპუსი, II, ლაბიდარული წარწერები, დასავლეთ საქართველო, შეადგინა და გამოსაცემად მოამზადა ვ. სილოგავამ (თბილისი, 1980).
- ქართული წარწერების კორპუსი, III, ფრესკული წარწერები, I ატენის სიონი, გამოსაცემად მოამზადეს, გამოკლევდა და საძიებლები დაურთეს გ. აბრამიშვილმა და ზ. ალექსიძემ (თბილისი, 1989).
- ყაუხჩიშვილი თ., ბერძნული წარწერები საქართველოში (თბილისი, 1951).
- ყაუხჩიშვილი თ., წილანის აკლდამის ბერძნული წარწერა, მაცნე (იანვს), 1982, №2, გვ. 134-148.
- ყაუხჩიშვილი თ., საქართველოს ბერძნული წარწერების კორპუსი (თბილისი, 2003).
- ყენია მ., ლაღამის მაცხოვრის ეკლესიის უძველესი მხატვრობა, მაცნე (იანვს), 1986, №1, გვ. 146-165.
- ყენია რ., სილოგავა ვ. უშგული (თბილისი, 1986).
- ყოფშიძე ი., ზემო სვანეთის სოფ. ხეს ეკლესიის მხატვრობის იკონოგრაფიული სქემის თავისებურება, მაცნე (იანვს), 1975, №3, გვ. 46-54.
- ყოფშიძე ი., შუა საუკუნეების სვანეთის კედლის მხატვრობისა და ხატწერის ურთიერთობისათვის, სს, 1977, №1, გვ. 79-85.
- მატბერდის კრებული, გამოსაცემად მოამზადეს მ. გვიგინიშვილმა და ელ. ვიუნაშვილმა (თბილისი, 1979).
- შეიაკოვა ტ., ნესგუნის (ზემო სვანეთი) ეკლესიის მხატვრობის თარიღის საკითხისათვის, სმპ, ტ. XXIII, №1 (1959), გვ. 115-120.
- შეიაკოვა ტ., პირველი ფენის მხატვრობა სოფელ სეიფის ეკლესიაში, სმპ, ტ. XXIV, №6 (1960), გვ. 769-774.
- შეიაკოვა ტ., სოფელ იფხის (ზემო სვანეთი) მახლობლად წმ. გიორგის (ჯგრაგ) ეკლესიის მხატვრობის თარიღის საკითხისათვის, სმპ, ტ. XXX, №6 (1963), გვ. 829-836.
- შმერლონგი რ., ატენის სიონის კედლის მხატვრობის დათარიღების საკითხისათვის, სმპ, ტ. VIII, №4 (1947), გვ. 261-267.
- შმერლონგი რ., საქართველოს უძველეს ფრესკულ მონუმენტულ მხატვრობათა დათარიღების საკითხისათვის, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის VIII სამეცნიერო სესია, მოხსენებათა თეზისები (თბილისი, 1954).

შმერლინგი რ. უბისის ტაძრის დათარიღებისათვის, სმპ, ტ. XVI, №2 (1956), გვ. 169-174.

ჩიტაია გ. ქსნის სეობის ეთნოგრაფიული ექსპედიციის მოკლე ანგარიში, ენიშის მოამბე, IV, (1939), გვ. 281-290.

ჩიხლაძე ნ. მარტვილის ტაძრის მოხატულობათა ფენები, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ნარკვევები, II (1996), გვ. 94-103.

ჩიხლაძე ნ., თ. გავომიძე, გ. ბაგრატიონი, ი. სუსკივაძე, გვიანი შუა საუკუნეების მოხატულობანი, კრებულში: ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის პროგრამა - 1998 (თბილისი, 1998), გვ. 98-111.

ჩუბინაშვილი გ. ქართული ხელოვნების ისტორია (თბილისი, 1936).

ჩუბინაშვილი გ. რუისის ტაძრის ისტორიისათვის, ენიშის მოამბე, V-VI (1940), გვ. 427-468.

ჩუბინაშვილი გ. ქუაბის ხევის სეობის ძველი ბაზილიკა, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის შრომები, ტ. 34 (1948), გვ. 391-398.

ჩუბინაშვილი გ. VIII-IX საუკუნეების ქართული სუროთმოდურების ძეგლთა ერთი რიგის დათარიღებისათვის, სმპ, ტ. XIII, №7 (1952), გვ. 441-447.

ჩხიკვაძე ნ. ავეგაროზის ასოკრიფის ქართული რედაქციები, მაცნე (ელს), 1992, №4, გვ. 64-82.

ცინცაძე ვ. იდუეთის ნათლისმცემლის გუმბათოვანი ეკლესია, AG, 3 (1950), გვ. 1-10.

ცინცაძე ვ. თელოვანის ჯვარაპტიოსანი, AG, 5 (1959), გვ. 73-89.

ცინცაძე ვ. ქსნის სეობის სუროთმოდურული ძეგლის - კაბენის - გახსნა-შესწავლის შედეგები, AG, 7 (1971), გვ. 67-86.

ცისკარიშვილი ვ. ჯვანთეთის ეპიგრაფიკა, როგორც საისტორიო წყარო (თბილისი, 1959).

ციციშვილი ი. უჯარმა (თბილისი, 1982).

ცქიტიშვილი ო. პაბიზ იზნ მასლამის „დაცვის სიგელი“ აბუ უბაიდის თხზულებაში, მაცნე (იანს), 1976, №2, გვ. 187-199.

ცხადაძე დ., ცერაძე თ., ოქროს ოთხთავი იერუსალიმის წმინდა საფლავის ეკლესიის საგანძურადან, Academia, №5(A) (2003), გვ. 50-53.

ძველი ერისთავთა (ქსნის ერისთავთა საგვარეულო მატიაზე), მსო, 30 (1954) გვ. 305-374.

ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები. წ. I (V-X სს.), დასაბუქდად მოამზადეს ილ. აბულაძემ, ნ. ათანელიშვილმა, ნ. გოგუაძემ, ლ. ქაჯაიამ, ც. ქურციკიძემ, ც. ჭანკიევმა და ლ. ჯღამაიამ (თბილისი, 1963).

ძველი ქართული აგიოგრაფიული ლიტერატურის ძეგლები, ტ. IV, სინაქსარული რედაქციები (XI-XVIII სს.), გამოსაცემად მოამზადა და გამოკლევა დაურთო ე. გაბიძაშვილმა, (თბილისი, 1968).

ჭელიძე ე. დიდაქს შესახებ, ჯვარი ეზისა, 1988, №3, გვ. 31-36.

- ჭიჭინაძე ი., სორის მოხატულობა (თბილისი, 1985).
- ჭიჭინაძე ნ., ხატის თაყვანისცემის ისტორიისათვის საქართველოში, რელიგია, 1999, №1-2, გვ. 32-49.
- ჭილ-უტრატის იადგარი, გამოსცეს და გამოკლევს დაურთეს ა. შანიძემ, ა. მარტიროსოვმა და ა. ჯიშიაშვილმა (თბილისი, 1977).
- სანშეთი ლექციონარი, ფოტოტიპოური რეპროდუქცია, გამოსცა და სიმფონია დაურთო ა. შანიძემ (თბილისი, 1944).
- ხუნდაძე თ., ძველი აღთქმის სოცეტები რელიეფურ ფრაგმენტებზე წირქოლიდან, *Academia*, №2 (2001), გვ. 81-92.
- ხუნდაძე თ., თელოვანის უვარაპატრიოსანის ეკლესიის რელიეფის შესახებ, საქართველოს სიძველენი, №4-5 (2003), გვ. 52-59.
- ხუსკივაძე ი., XVI საუკუნის ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიიდან, სს, 1982, №11, გვ. 109-123.
- ხუსკივაძე ი., გვიანი შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ერთი ასპექტი, ხელოვნება, 1992, №5-6, გვ. 16-34.
- ხუსკივაძე ი., ქართულ ეკლესიათა გვიანი შუა საუკუნეების „ხალხური“ მოხატულობანი (თბილისი, 2003).
- ხუსკივაძე ი., შუა საუკუნეების ტიხრული მინანქარი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში (თბილისი, 1984).
- ხუსკივაძე ლ., გელათის მოზაიკა (თბილისი, 2005).
- ხუციშვილი გ., საფარის კედლის მოხატულობა (თბილისი, 1988).
- ჯეჯეასიშვილი ი., ქართველი ერის ისტორია, წ. II (თბილისი, 1948).
- ჯეჯეასიშვილი ი., საქართველოს ეკონომიური ისტორიის ძეგლები, წ. I (თბილისი, 1967); წ. II (თბილისი, 1974).
- ჯეჯეასიშვილი ი., ძველი ქართული საისტორიო მწერლობა: თხზულებანი, ტ. VIII (თბილისი, 1977).
- ჯანაშია ს., საქართველო ადრინდელი ფეოდალიზაციის გზაზე: შრომები, ტ. I (თბილისი, 1949), გვ. 235-253.
- ჯანაშია ს., არაბობა საქართველოში: შრომები, ტ. II (თბილისი, 1952), გვ. 342-411.
- ჯაფარიძე ვ., ადრეული შუა საუკუნეების არქეოლოგიური ძეგლები ქართლიდან (თბილისი, 1982).
- Alibegashvili G., Beridze V., Volskaja A., Xuskivadze L., *I tesori della Georgia*, (Milano, 1984).
- Alexidze Z., The New Recensions of the “Conversion of Georgia” and the “Lives of the 13 Syrian Fathers” Recently Discovered on Mt. Sinai, in: *Il Caucaso: Cerniera fra culture dal mediterraneo alla persia* (Spoleto, 1996), p. 414-21.

- Alexidze Z., New Collection of Mount Sinai and its Importance for the History of Christian Caucasus, in: Հայաստանի եկեղեցիական պատմության և հուշարձանների (Երեվան, 2000), p. 175-180.
- Alpago-Novello A., Beridze V., Lafontaine-Dosogne J., Hybsch E., Ieni G., Kauchtschuschvili N., *Art and Architecture in Medieval Georgia* (Milan-Louvain la Neuve-Tbilissi, 1980).
- Alpago-Novello A., Velmans T., *Miroire de l'invisible* (Milano, 1996).
- Altendorf H.-D., *Wiederkunft und Kreuz* (Tubingen, 1966).
- Balicka-Witakowska W., *La Crucifixion sans Crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la suite de l'iconographie chrétienne de l'antiquité tardive (Bibliotheca nubica et aethiopica, 4)* (Warszawa, 1997).
- Bandmann G., Ein Fassadenprogramm des 12. Jahrhunderts und seine Stellung in der christlichen Ikonographie, *Das Münster*, 5 (1952), S. 1-21.
- Barber Ch., *Figure and likeness: on the limits of representation in Byzantine iconoclasm* (Princeton, NJ., 2002).
- Becatti G., *La colonna coclide istoriata* (Roma, 1960).
- Beckwith J., *Coptic Sculpture* (London, 1962).
- Bell G., Churches and Monasteries of the Tur Abdin, in: M. van Berchem, J. Strzygowski, eds., *Amida* (Heidelberg, 1910).
- Bell G., *Churches and Monasteries of the Tur Abdin, With an introduction and notes by M. Mundell Mango* (London, 1982).
- Berthier J. J., *La porte de Sainte Sabine à Rome. Étude archéologique* (Fribourg, 1892).
- Besançon A., *L'image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme* (Paris, 1994).
- Beskow P., *Rex Glorie. The Kindship of Christ in the Early Church* (Stockholm-Goteborg-Uppasala, 1962).
- Bolten J., *Die imago clipeata* (Padeborn, 1937).
- Bouras Ch., Byzantine Bronze doors of the Great Lavra Monastery on Mount Athos, *JÖB*, 24 (1971), p. 229-250.
- Bousset W., Platons Weltseele und das Kreuz, *Zeitschrift für die neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche*, 14 (1913), S. 273-285.
- Brassine J., Monuments d'art Mosan disparus, *Bulletin de la Société et d'histoire du diocèse de Liège*, XXIX (1938).
- Brenk B., *Tradition und Neuerung in der christlichen Kunst des ersten Jahrtausends* (Wien, 1966).
- Brosset M., *Rapports Sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847-1848* (St.-Petersbourg, 1850-1851).
- Brown P., A Dark Age Crisis: Aspects of the Iconoclastic Controversy, *Society and the Holy in Late Antiquity* (London, 1982), p. 251-301.
- Bryer A., Herrin J., eds., *Iconoclasm* (Birmingham, 1977).
- Cassin E., Daniel dans la "fosse" aux lions, *Revue de l'histoire des Religions*, 139 (1951), p. 129-161.

- Ceccelli C., Furlani G., Salmi M., *The Rabula Gospels* (Olten and Lausanne, 1959).
- Christe Y., *Les grands portails romans. Etudes sur l'iconographie des théophanies romanes* (Genève, 1969).
- Christe Y., La colonne d'Arcadius, Sainte-Pudentienne, l'arc d'Eginhard et le portail de Ripoli, *CahArch*, XXI (1971), p. 31-42.
- Christe Y., Gegenwärtige und endzeitliche Eschatologie in der frühchristliche Kunst. Die Apsis von Sancta Pudenziana in Rom, *Orbis Scientiarum*, II (1972), S. 47-59.
- Christe Y., Victoria-Imperium-Judicium. Un schème antique du pouvoir dans l'art paléochrétien et médiéval, *Rivista di archeologia cristiana*, 49 (1973), p. 87-109.
- Christe Y., *La Vision du Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parusie* [Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, 10] (Paris, 1973).
- Christe Y., Apocalypse et interpretation iconographique: quelques remarques liminaires sur les images du Regne de Dieu et de l'Église à l'époque paléochrétienne, *BZ*, 67 (1974), p. 93-100.
- Cirlot J. E., *A Dictionary of Symbols* (London, 1973).
- Cledat J., Le monastère et la necropole de Baouit, *Memoires publiees par les membres de l'institute français de l'archéologie orientale du Caire*, t. XII/2 (1906).
- Cormack R., *Writing on Gold. Byzantine Society and Its Icons* (London, 1985).
- Cormack R., Hawkins E. J. W., The Mosaics of St. Sophia at Istanbul: The Rooms Above the Southwest Vestibule and Ramp, *DOP*, 31 (1977), p. 191-212.
- Dagron G., Le culte des images dans la monde byzantine, in: J. Delumeau, ed., *Histoire vécue du peuple chrétien* (Toulouse, 1979), p. 133-160.
- Danielou J., La symbolisme cosmique de la Croix, *La Maison-Dieu, Revue de Pastorale Liturgique*, 75 (1963), p. 24-31.
- Danielou J., *Le symbols chrétiens primitifs* (Paris, 1961).
- Dassmann E., Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom. Philosophische, imperiale und theologische Aspekte in einem Christusbild am Beginn 5. Jahrhunderts, *RQ*, 65 (1970), p. 67-81.
- Davis-Weyer C., *Early Medieval Art (300-1150). Sources and Documents* (New Jersey, 1971).
- Deichman F. W., *Ravenna. Hauptstadt des spätantiken Abendlandes, T. I, Geschichte und Monumente* (Wiesbaden, 1969).
- Delbrueck R., Zwei christlichen Elfenbeine des 5. Jahrhundert, *Spätantike und Byzanz* (Baden-Baden, 1952), S. 167-175.
- Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration* (London, 1948).
- Der Nersessian S., *L'illustration des psautiers du Moyen Âge*, II (Paris, 1970).
- Der Nersessian S., La peinture de l'Évangile d'Étchmiadzin, in: id., *Études byzantines et arméniennes*, t. I (Louvain, 1973), p. 525-532.
- Dimirtekin F., Rock-cut Church at Vize, *Aynsofya Müzesi yilligi*, N4 (1962), p. 48-50.

- Dinkler E., *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe* (Köln, 1964).
- Dinkler E., Kreuzzeichen und Kreuz, *JbAC*, 5 (1962), S. 93-112.
- Dinkler E., Das Kreuz als Siegenszeichen, *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 62 (1965), S. 1-20.
- Djobadze W., *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjeti and Šavšeti* (Stuttgart, 1992).
- Djuric S., Ateni and the Rivers of Paradise in Byzantine Art, *Σοφιστ*, 20 (1989), p. 22-28.
- Djuric V., *Sopočani* (Belgrade, 1963).
- Dobrzemieski T., Maiestas Domini w zabutkach polskich i obcych z Polska zwi-
azanych, *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, t. XVII (1973), p. 5-86, t.
XVIII (1974), p. 213-306, t. XIX (1975), p. 5-244.
- Dobschütz E. von, *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende (Texte und
Untersuchungen der altchristlichen Literatur, XVIII)*, (Leipzig, 1899).
- Dufrenne S., *L'illustration des psautiers grecs du Moyen Âge*, I (Paris, 1966).
- Dupon-Sommer A., Une hymne syriaque sur la cathédrale d'Édesse, *CahArch*, II
(1947).
- Das Einhardkreuz. Vorträge und Studien der Münsteraner Diskussion zum arcus
Einhardi, Hrsg. von K. Hauck (Göttingen), 1974.
- Engemann J., Zu den Apsis-Tituli des Paulinus von Nola, *JbAC*, 17 (1974), S. 21-46.
- Engemann J., Auf die Parusie Christi hinweisende Darstellungen in der frühchrist-
lichen Kunst, *JbAC*, 19 (1976), S. 139-156.
- Engemann J., Images parousiaques dans l'art paléochrétien, *L'Apocalypse de Jean.
Traditions exégetiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles* (Genève, 1979),
p. 73-97.
- Eyice S., Thierry N., Monastère et source Sainte de Midye en Trace Turque, *CahA-
rch*, XX (1970), p. 47-76.
- Forsyth G. H., Weitzmann K., *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*
(Princeton, 1965).
- Frazer M., Church Doors and the Gates of Paradise: Byzantine Bronze Doors in
Italy, *DOP*, 27 (1973), p. 145-162.
- Frolow A., La croix dans le ciel, *Revue des études Slaves*, XVII (1951), p. 104-112.
- Frolow A., IC XC NIKA, *BSI*, XVII (1956), p. 98-113.
- Galey J., *Sinai und das Katherinenkloster* (Stuttgart, 1983).
- Gaprindashvili G., *Vardzia* (Leningrad, 1971).
- Gero S., *Byzantine Iconoclasm During the Reign of Leo III with Particular Attention to the
Orthodox Sources [CSCO 346, Subsidia 41]* (Louvain 1973).
- Gero S., *Byzantine Iconoclasm During the Reign of Constantine V with Particular Atten-
tion to the Orthodox Sources [CSCO 384, Subsidia 52]* (Louvain, 1977).
- Giglioli G. Q., *La colonna di Arcadio a Constantinopoli* (Naples, 1952).

- Gough M., The Church of the Iconoclast (?) Period in Byzantine Isauria, *AnatSt*, VII (1957), p. 153-163.
- Goussen H., Über eine "Sugitha" auf die Kathedrale von Edessa, *Le Museon*, XXX-VIII (1925), p. 117-136.
- Grabar A., *La peinture religieuse en Bulgarie* (Paris, 1928).
- Grabar A., *La sainte face de Laon* (Prague, 1931).
- Grabar A., *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris, 1936).
- Grabar A., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, vol. II (Paris, 1946).
- Grabar A., *Iconoclasme byzantin* (Paris, 1957).
- Grabar A., *Les ampoules de Terre Saint* (Paris, 1958).
- Grabar A., Le témoignage d'une hymne syraque sur l'architecture de la cathédrale d'Édesse au VIe siècle et sur la symbolique de l'édifice chrétien, dans: A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, vol. I (Paris, 1968), p. 31-50.
- Grabar A., L'imago Clipeata chrétien, dans: A. Grabar, *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, vol. I (Paris, 1968), p. 607-613.
- Grabar A., Deux portails sculptés paléochrétiens d'Égypte et d'Asie Mineure et les portails romans, *CahArch*, XX (1970), p. 17-23.
- Grabar A., Observations sur l'arc de triomphe de la Croix dit Arc d'Eginhard et sur d'autres bases de la Croix, *CahArch*, XXVIII (1978), p. 61-83.
- Grigg R., "Symphonian Aeido tes Basileias": An Image of Imperial Harmony on the Base of the Column of Arcadius, *ArtB*, LIX/4 (1977), p. 469-481.
- Grigg R., The Cross-and-Bust Image: Some Test of a Recent Explanation, *BZ*, 72 (1979), p. 16-33.
- Gruneisen W. de, *Sainte Marie Antique. Le caractère et la style des peintures du Vie au XIIIe siècle* (Rome, 1911).
- Gutmann J., ed., *The Image and the Word. Confrontations in Judaism, Christianity, and Islam* (Missula, 1977).
- Haldon J., Some Remarks on the Background to the Iconoclastic Controversy, *BSI*, 38 (1977), p. 161-184.
- Harrison R. M., Churches and Chapels of central Lycia, *AnatSt*, XIII (1963), p. 117-151.
- Hawkins E. J. W., Mundell M., The Mosaics of the Monastery of Mar Samuel, mar Simeon and Mar Gabriel near Kartmin, *DOP*, 27 (1973), p. 280-296.
- Hermann G., Programme der georgischen Monumentalmalerei aus dem 6. bis 11. Jahrhundert, *Acta Historiae Artium*, XVI/1-2 (1970), p. 43-56.
- Hild F., Restle M., *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebastia und Lykandos)*, Vienne, 1981.
- Hoshtaria D., Didebulidze M., Vacheisvili N., *Graphical Documentation of the Architecture and Mural Painting of Tao-Klarjeti, North-Eastern Turkey* (Tbilisi, 1996).

- Ihm Ch., *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur mitte des achten Jahrhunderts* (Wiesbaden, 1960).
- Javakhishvili A., Abramishvili V G., *Jewellery and Metalwork in the Museums of Georgia* (Leningrad, 1986).
- Jeremias J., Golgotha und der heilige Felsen. Eine Untersuchung zur Symbolsprache des Neuen Testaments, *Angelos*, II (1926), p. 74-110.
- Jerphanion G. de, *Les églises rupestres de Cappadoce*, t. I₂ (Paris, 1932); II, (Paris, 1936).
- Jolivet-Lévy C., Peintures byzantines inédites de Cappadoce, *Archeologia*, 229 (1987), p. 40-43.
- Jolivet-Levy C., Karaçaooren – un décor funéraire d'époque iconoclaste? *Archéologie*, 229 (1987), p. 40-43.
- Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Les programme iconographique de l'abside et des ses abords* (Paris, 1991).
- Jungmann J. A., *La Liturgie des premiers siècles, jusqu'à l'époque de Grégoire le Grand* (Paris, 1962).
- Kessler H. L., Configuring the Invisible by Copying the Holy Face, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, edited by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf [Villa Spelman Colloquia, vol. 6] (Bologna, 1998), p. 129-151.
- Kitzinger E., The Cult of Images in the Age Before Iconoclasm, *DOP*, 8 (1954), p. 85-150; reprinted in: E. Kitzinger, *The Art of Byzantium and the Medieval West* (Bloomington/London, 1976).
- Kitzinger E., *Byzantine Art in the Making* (Cambridge, MA, 1980).
- Kollwitz J., Christus als Lehrer und die Gesetzesübergabe on Petrus, *RQ*, 44 (1936), S. 45-66.
- Kollwitz J., *Die Grabungen in Rusafa, Neue deutsche Ausgrabungen in Mittelmeergebiet und im vorderen Orient* (Berlin, 1959).
- Kondakoff N., Les sculptures de la porte de Sainte-Sabine à Rome, *Revue archéologique*, t. 1[33] (1877), p. 361-372.
- Kouymjian D., *Illuminated Armenian Manuscripts to the Year 1000 A.D.* (Fresno, 1977).
- Krautheimer R., *Corpus Basilicarum christianorum Romae*, vol. I/1 (Vatican, s.d.).
- Kühnel G., Die Konzilsdarstellungen in der Geburtskirche in Bethlehem: Ihre Kunst-historische Tradition und ihr kirchenpolitisch-historischer Hintergrund, *BZ*, 86-87 (1993-1994), p. 86-107.
- Ladner G. B., St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the Symbolism of the Cross, *Late Classical and Medieval Studies in Honour of A. M. Friend, Jr.* (Princeton, 1955), p. 88-95.
- Ladner G., *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in the History and Art* (Rome, 1983).
- Lafontaine-Dosogne J., L'église aux trois croix de Cüllü Dere en Cappadoce et le problème du passage du décor "iconoclaste" au décor figuré, *Byz*, XXXV (1965), p. 180-207.

- Lafontaine-Dosogne J., Theophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images, *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge* (Paris, 1968), p. 135-143.
- Lafontaine-Dosogne J., Recherches sur les programmes décoratifs des églises médiévales en Géorgie en relation avec la peinture médiévale byzantine, *II International Symposium on Georgian Art* (Tbilisi, 1977).
- Lafontaine-Dosogne J., Pour une problématique de la peinture d'Église byzantine à l'époque iconoclaste, *DOP*, 41 (1987), p. 321-337.
- Lassus J., *Sanctuaires chrétiens de Syrie* (Paris, 1947).
- Lechner M., *Imago Clipeata, Rallexikon zur byzantinische Kunst*, III (1973), S. 353-369.
- Leclercq H., Abside, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I/1 (Paris, 1907), col. 189-192.
- Leclercq H., Arbres, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, I/2 (Paris, 1907), col. 2691-2709.
- Leroy J., *Les peintures des couvents du desert d'Esna* (le Caire, 1975).
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 1 (Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1968).
- Lexikon der christlichen Ikonographie*, Bd. 3 (Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1971).
- Mango C., *The Brazen House* (Copenhagen, 1959).
- Mango C., *Materials for the Study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Washington, 1962).
- Mango C., *The Art of the Byzantine Empire. 312-1453. Sources and Documents* (New Jersey, 1972).
- Mango C. and Hawkins E. J., Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, *DOP*, 19 (1965), p. 113-151.
- Mathews Th. F., *The Clash of Gods. A Reinterpretation of Early Christian Art* (Princeton, NJ., 1999).
- Matt L. von, *Ravenna* (Keln, 1971).
- Meinstone R. J., *Hagia Sophia. Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church* (London, 1988).
- Mepisaschwili R., W. Zinzadze, *Die Kunst des alten Georgien* (Leipzig, 1977).
- Mepisaschwili R., W. Zinzadze, *Georgien. Wehrbauten und Kirchen* (Leipzig, 1986).
- Michalowski K., *Faras. Wall Painting in the Collection of the National Museum in Warsaw* (Warsaw, 1974).
- Moneret de Villard U., La Majestas Domini in Abisinia, *Ressegna di Studi Ethiopici*, III (1943), p. 36-45.
- Montesquiou-Fesensac B. de, L'arc de triomphe d'Einhardus, *CahArch*, IV (1949), p. 79-102.
- Montesquiou-Fesensac B. de, L'arc d'Eginhard, *CahArch*, VIII (1956), p. 147-174.
- Mundell M., Monophysite Church Decoration, in: A. Bryer and J. Herrin, eds., *Iconoclasm* (Birmingham, 1977), p. 59-74.

- Nussbaum O., *Das Brustkreuz des Bischofs* (Mainz, 1963).
- Oakeshott W., *Die Mosaiken von Rom* (Leipzig, 1967).
- Pallas D., Une note sur la décoration de la chapelle de Hagios Basilius de Sinasos, *Byz*, XLVIII (1978), p. 208-225.
- Pallas D., Les décorations aniconiques des églises dans les îles de l'Archipel, *Studien zur Spätantiken und Byzantinischen Kunst*, Bd. 10 (1986), p. 171-179.
- Patlagean E., L'entrée de la Sainte Face d'Edesse à Constantinople en 944, in: A. Vauchez, ed., *La religion civique à l'époque médiévale et moderne. Chrétienté et Islam* (Rome, 1995), p. 21-35.
- Patrologiae cursus completus, Series graeca*, ed. J.-P. Migne (Paris, 1857-1866).
- Patrologiae cursus completus, Series latina*, ed. J.-P. Migne (Paris, 1844-1880).
- Peterson E., La croce e la preghiera verso Oriente, *Ephemerides Liturgiae*, LIX (1945), p. 52-68.
- Pucko V., Les images clipeatae chrétiennes primitives et l'icône du Sauveur d'Anċi, *REGC*, 2 (1986), p. 197-209.
- Renoux A., La croix dans le tire arménien. Histoire et symbolisme, *Melto, Recherches orientales*, V (1969), p. 123-175.
- Repertorium der christlich-antiken Sarkophage, Bd. 1, Rom und Ostia* (Wiesbaden, 1967).
- Restle M., *Die Byzantinische Wandmalerei in Kleinasien, Bd. I-III* (Recklinghausen, 1967).
- Rodley L., *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia* (London, 1985).
- Sauneron S., J. Jacquet, Les érnitages chrétiens du désert d'Esna, II, Description et plans, *Fouilles de l'Institut Français d'Archéologie Orientale du Caire*, t. XXIX/2 (1972).
- Schiemenz G. P., Die Kapelle des Styliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar, *JÖB*, 18 (1969), S. 239-258.
- Serjeant R. B., *Islamic Textiles. Material for a History up to the Mongol Conquest* (Beirut, 1972).
- Skhirtladze Z., The Mandylion in Medieval Georgian Literature and Art, *Sixteenth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of Papers* (Baltimore, 1990), p. 22.
- Skhirtladze Z., A propos du décor absidal de C'romi, *REGC*, N6-7 (1990-1991), p. 163-183.
- Skhirtladze Z., The Iconoclastic Controversy and Georgian Art During the 8th-9th cc., *Eighteenth Annual Byzantine Studies Conference, Abstracts of papers* (Urbana-Champaign, 1992), p. 6-7.
- Skhirtladze Z., The Mother of All the Churches: Remarques on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dort Kilise, *CahArch*, XLIII (1995), p. 101-116.
- Skhirtladze Z., Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the system of Church decoration, *OC*, 81 (1997), p. 169-206.

- Skhirtladze Z., Canonizing the Apocrypha: the Abgar Cycle in the Alaverdi and Gelati Gospels, in: *The Holy Face and the Paradox of Representation*, edited by Herbert L. Kessler and Gerhard Wolf [Villa Spelman Colloquia, vol. 6] (Bologna, 1998), p. 69-93.
- Skhirtladze Z., Under the Sign of the Triumph of the Holy Cross: Original Decoration of Telovani Church and its Iconographic Programme, *CahArch*, XLVII (1999), p. 101-118.
- Skhirtladze Z., Newly discovered early paintings in the Gareja desert, in: A. Eastmond ed., *Eastern Approaches to Byzantium* (Aldershot, 2001), p. 149-167.
- Smith E. B., *The Dome. A Study in the History of Ideas* (Princeton, 1950).
- Snyder J., The Meaning of the Maiestas Domini in Hosios David, *Byz*, XXXVII (1968), p. 143-152.
- Schiemenz G., Die Kapelle des Srtyliten Niketas in den Weinbergen von Ortahisar, *JÖB*, 18 (1967), S. 239-258.
- Stommel E., Σμεῖον ἐκπετάσεως, *RQ*, 48 (1953), S. 21-42.
- Stroch R. H., The Trophy and the Cross, *Byz*, XL (1970), p. 105-118.
- Strzygowski J., Das Etchmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravnennatischen und syro-ägyptischen Kunst, *Byzantinische Denkmäler*, I (1891).
- Tarnchischwili M., Zwei georgische Lektionarfragmente aus dem 5. und 8. Jahrhundert, *Le Museon*, LXXIII (1960), S. 261-285.
- Tarnchischwili M., *Le grand lectionnaire de l'Église de Jérusalem (Ve-VIIIe siècles)*, I [CSCO, vol. 188] (Louvain, 1959).
- Tchalenko G., *Vilages antiques de la Syrie du Nord. Le massif du Bélus à l'époque romaine*, vol. I-II (Paris, 1953-1958).
- Testa E., *Il simbolismo dei Giudeo-Christiani* (Jerusalem, 1981).
- Teteriatnikov N., The Frescoes of the Chapel of St. Basil in Cappadocia: Their Date and Context Reconsidered, *CahArch*, LX (1992), p. 1-5-113.
- Teteriatnikov N., The Hidden-Cross-and-Tree Program in the Brickwork of Hagia Sophia, *BSI*, LVI (1995), p. 689-699.
- Thierry N., Haçli Kilise. L'église à la croix en Cappadoce, *J Sav* (Oct.-Dec., 1964), p. 241-254.
- Thierry N., Ayvali Kilise ou Pigeonnier de Gülu Dere, *CahArch*, XV (1965), p. 97-154.
- Thierry N., Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce. Açilek ağa kilisesi, *CahArch*, XVIII (1968), p. 33-69.
- Thierry N., Les peintures murales de six églises du Haut Moyen Âge en Cappadoce, *Compte Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres* (1970), p. 444-479.
- Thierry N., La peinture médiévale arménienne, *XX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 1973), p. 396-408.

- Thierry N., La peinture médiévale géorgienne, *XX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina* (Ravenna, 1973), p. 409-421.
- Thierry N., A propos des peintures d'Ayvali Köy (Cappadoce). Les programmes absidaux à trois registres avec Déisis, en Cappadoce et en Géorgie, *Ζορναφ*, 5 (1975), p. 5-22.
- Thierry N., L'église peinte de Nicétas stylite et Eustrate clisourarque ou fils de clisourarque, *XIVe Congrès International des Études Byzantines, Actes* (Bucarest, 1976), p. 451-455.
- Thierry N., Mentalité et formulation iconoclastes en Anatolie, *Isav* (Avril-Juin, 1976), p. 81-119.
- Thierry N., L'Apocalypse de Jean et l'iconographie Byzantine, *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégetiques et iconographiques (IIIe-XIIIe siècles)*, (Genève, 1979), p. 319-330.
- Thierry N., Notes d'un voyage archéologique en Haute-Svanétie, *БК*, XXXVII (1979), p. 133-179.
- Thierry N., Peintures du VIIIe siècle inédites en Cappadoce (St. Georges de Zindanönü), *Зборник Народного Музеја, IX-X* (1979), p. 97-102.
- Thierry N., Deux notes à propos du Mandylion, *Ζορναφ*, 11 (1980), p. 16-19.
- Thierry N., Le culte de la croix dans l'empire Byzantine du VIIIe siècle au Xe dans ses rapports avec la guerre contre l'infidèle. Nouveaux témoignages archéologiques, *RSBS*, I (1981), p. 205-228.
- Thierry N., Les peintures de la cathédrale de Kobayr, *CahArch*, XXIX (1981), p. 103-121.
- Thierry N., L'iconoclasme en Cappadoce d'après les sources archéologiques. Origines et modalités, in: *Rayonnement Grec, Hommages à Charles Delvoye* (Bruxelles, 1982), p. 389-403.
- Thierry N., *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, t. I-II (Paris, 1983 et 1994).
- Thierry N., A propos de l'église de Kiranc, *БК*, LXI (1984), p. 194-228.
- Thierry N., Matériaux nouveaux en Cappadoce, *Byz*, XLIV (1984), p. 315-357.
- Thierry N., Ymanli Kilise, l'église extraordinaire, *Histoire et archéologie*, 121 (1987), p. 36-39.
- Thierry N., L'église Saint-Barbre, *Dossiers histoire et Archéologie*, 121 (1987), p. 56-58.
- Thierry N., Heraclius et la vraie croix en Arménie, in: J.-P. Mahé and R. Thomson eds., *From Byzantium to Iran. Armenian Studies in Honour of Nina G. Garsoïan* (Atlanta, GE, 1997), p. 165-179.
- Thierry N. et M., *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Daği* (Paris, 1964).
- Thierry N. et M., Peintures du Xe siècle en Géorgie Méridionale et leurs rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure, *CahArch*, XXV (1975), p. 75-86.
- Thierry N. et M., Le cathédrale de T'beti. Nouvelles données, *CahArch*, XLVII (1999), p. 77-100.

- Tschubinaschwili G., *Untersuchungen zur Geschichte der georgischen Baukunst, Bd. I, Hf. 1: Die Kirche des heiligen Kreuzes von Mzcheta* (Tiflis, 1921).
- Ulbert Th., Die Basilika des heiligen Kreuzes in Resafa-Sergiopolis, in: *Resafa II* (Mainz am Rhein, 1986).
- Van der Meer F., *Maiestas Domini. Theophanies de l'Apocalipse dans l'art chrétien* (Cita del Vaticano, 1938).
- Velmans T., Les fresques de l'église de la Vierge à Kincvisi, *CahArch*, XXVII (1978), p. 147-161.
- Velmans T., L'église de Khé en Géorgie, *Зоря*, 10 (1979), p. 71-82.
- Velmans T., L'image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantin, I: la Déisis dans l'abside, *CahArch*, XXIX (1980-1981), p. 47-102.
- Velmans T., La koiné grecque et les régions périphériques orientales du monde byzantin. Programmes iconographiques originaux (Xe-XIIIe s.), *JÖB*, 31 (1981), p. 677-723.
- Velmans T., Les peintures de l'église dite "Tanghil", en Géorgie, *Byz*, LII (1982), p. 389-412.
- Velmans T., La peinture murale en Géorgie qui rapproche de la règle constantino-politaine, in: *Студеница и византијска уметност око 1200 године* (Београд, 1988).
- Velmans T., Interferences semantiques entre l'Amnos et d'autres images apparentées dans la peinture murale byzantine, *Αμνος* (Thessalonique, 1991-1992), p. 1905-1928.
- Vikan G., Byzantine Pilgrims' Art, in: L. Safran ed., *Heaven on Earth. Art and the Church in Byzantium* (Pennsylvania, 1998), p. 229-266.
- Virsaladze T., Deux peintures murales de l'église de Sion dans la vilage d'Ateni, *Atti del primo simposio internazionale sull'arte georgiana* (Milano, 1974), p. 301-303.
- Volbach W. F., *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters [Römisch-germanisches Zentralmuseum zu Mainz, Katalog 7]* (Mainz, 1952).
- Volbach W. F., *Frühchristliche Kunst* (München, 1958).
- Walter C., *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantin* (Paris, 1970).
- Warland R., *Das Brustbild Christi. Studien zur spätantiken und frühbyzantinischen Bildgeschichte* (Rom-Freiburg-Wien, 1986).
- Wharton-Epstein A., The 'Iconoclast' Churches of Cappadocia, in: A. Bryer and J. Herrin eds., *Iconoclasm, IX Symposium of Byzantine Studies* (Birmingham, 1977), p. 103-111.
- Wharton A. J., *Art of Empire. Painting and Architecture of the Byzantine Periphery. A Comparative Study of Four Provinces* (Pennsylvania and London, 1988).
- Weitzmann K., The Mandyllion and Constantine Porphyrogenetos, *CahArch*, XI (1960), p. 163-184; reprinted in: K. Weitzmann, *Studies in the Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago, 1971).

- Weitzmann K., *Studies in the Classical and Byzantine Manuscript Illumination* (Chicago, 1971).
- Weitzmann K., *Locus Sancta and the Representational Arts of Palestine*, DOP, 28 (1974), p. 33-55.
- Weitzmann K., ed., *Age of Spirituality. Late Antique and Early Christian Art, Third to Seventh Century* (New York, 1979).
- Wessel K., *Koptische Kunst. Die Spätantike in Agypten* (Recklinghausen, 1963).
- Wiegens J., *Das altchristliche Hauptportal an der Kirche der Hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom* (Trier, 1909), p. 82-89.
- Wickhoff F., *Das Apsismosaik in der Basilica des H. Felix zu Nola. Versuch einer Restauration*, RQ, III (1889), p. 158-176.
- Winkes R., *Clipenta imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (Born, 1969).
- Wulff O., *Malereien des Asketenhöhlen des Latmos*, in: *Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen von Theodor Wiegand. Bd. III, Heft 1. Der Latmos von Th. Wiegand unter Mitwirkung von K. Boese, H. Delehaye, H. Knackfuss, F. Krishen, K. Lyncker, W. von Marées, O. Wulff* (Berlin, 1913).
- Айналов Д., *Мозаики IV и V веков* (СПб., 1895).
- Акты собранные Кавказскою Археологическою Коммиссиею, т. I* (Тифлис, 1866).
- Аладашвили Н., *Росписи церквей селения Ац и Ипхи в Верхней Сванетии, Тезисы докладов научной конференции, посвященной живописи стран Азии* (Ленинград, 1965), с. 27-28.
- Аладашвили Н., *Монументальная скульптура Грузии. Фасадные рельефы V-XI веков* (Москва, 1976).
- Аладашвили Н., *Композиция алтарной конхи в церквях Сванетии, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- Аладашвили Н., *Роспись церкви Тангил в Верхней Сванети, ქართული სახეობის ხელოვნების საკითხები, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სამეცნიერო შრომების კრებული* (თბილისი, 1983), გვ. 17-37.
- Аладашвили Н., Алибегашвили Г., Вольская А., *Живописная школа Сванети* (Тбилиси, 1983).
- Алибегашвили Г., *Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи* (Тбилиси, 1979).
- Амиранашвили Ш., *История грузинской монументальной живописи, т. I* (Тбилиси, 1957).
- Амиранашвили Ш., *Грузинская Миниатюра* (Москва, 1966).
- Беридзе В., *Архитектура Тао-Кларджети* (Тбилиси, 1981).
- Беридзе В., *Грузинская архитектура "переходного" времени (с середины VII до второй половины X века), IV международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- Бохочадзе А., *Городище античной эпохи Дзалиса, Труды Тбилисского Государственного Университета, т. 249* (1984), с. 56-85.

- Вирсаладзе Т., Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, *АГ*, 4 (1955), с. 169-232.
- Вирсаладзе Т., Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, *АГ*, 5 (1959), с. 163-204.
- Вирсаладзе Т., Фресковая роспись в церкви Архангелов села Земо Крихи, *АГ*, 6 (1963), с. 107-166.
- Вирсаладзе Т., Роспись купола Манглисского Храма, *Тезисы Докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии* (Ленинград, 1965), с. 26-27.
- Вирсаладзе Т., Первоначальная роспись Атенского Сиона (к вопросу о характере древнейших грузинских росписей), *Тезисы VII Всесоюзной конференции византинистов* (Тбилиси, 1965), с. 64-66.
- Вирсаладзе Т., Монументальная живопись Грузии VI-XVIII вв., в кн.: *История искусств народов СССР*, т. II (Москва, 1973), с. 221-246.
- Вирсаладзе Т., Основные этапы развития Грузинской средневековой монументальной живописи, *II Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977).
- Вирсаладзе Т., Некоторые вопросы общей композиции росписи Атенского Сиона, *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 83-91.
- Вольская А., *Росписи средневековых трапезных Грузии* (Тбилиси, 1974).
- Вольская А., Живописные школы средневековой Грузии, *II Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1977).
- Вольская А., Гареджийская живописная школа. Росписи Бертубани, в сб.: *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 92-105.
- Вольская А., Ранние росписи Гареджи, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- Вольская А., Росписи пещерных монастырей Давид Гареджи, в сб.: *გაბრუნი* (Тбилиси, 1988), с. 130-155.
- Высоцкий С., *Киевские граффити XI-XVII вв.* (Киев, 1985).
- Гагошидзе Ю., *Самадло* (Тбилиси, 1979).
- Гаприндашвили Г., Скальные купольные памятники и их значение в развитии монументальной архитектуры Грузии, *Пещеры Грузии*, 12 (1988), с. 5-17.
- Гильгендорф И., Выявление невидимых фресковых надписей ультрафиолетовыми и инфракрасными лучами, *Вестник Отделения общественных наук АН ГССР*, 1970, №4, с. 161-176.
- Гильгендорф И., Выявление невидимых фресковых надписей ультрафиолетовыми и инфракрасными лучами, *Сообщения ВЦНИИКР*, №29 (1975), с. 12-22.
- Гильгендорф И., Исследование и выявление угасших древних надписей, в сб.: *Средневековое искусство. Русь. Грузия* (Москва, 1978), с. 265-272.
- Гордеев Д., Краткий отчет о командировках в Кахию и Горийский Уезд летом 1917 г., *Известия Кавказского отделения Московского Археологического Общества*, вып. V (1919), с. 1-35.

- Грабар А., *Боянската Църква* (София, 1924).
- Дидебулидзе М., Два памятника грузинской монументальной живописи в Верхней Имерети (Зенобани и Кисорети), *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- Дурново Л., Стенная живопись в Аруче (Талиш), *Известия АН Армянской ССР*, 1952, №1, с. 55-66.
- Дурново Л., *Краткая история древнеармянской живописи* (Ереван, 1957).
- Дурново Л., *Очерки изобразительного искусства средневековой Армении* (Москва, 1979).
- Иерусалимская А., Предметы христианского культа из могильника Мошевая Балка, в сб.: *Художественные памятники и проблемы культуры Востока* (Москва, 1985), с. 99-112.
- Кекелидзе К., *Иерусалимский канонарь VII века* (Тифлис, 1912).
- Киррион Епископ, *Жизнь и подвиги преподобного Антония Столпника, Чудотворца Марипконского* (Тифлис, 1899).
- Комеч А., Символика архитектурных форм в раннем христианстве, в сб.: *Искусство Западной Европы и Византии* (Москва, 1978), с. 209-223.
- Кондаков Н., *История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей* (Одесса, 1876).
- Кондаков Н., *Археологическое путешествие по Сирии и Палестине* (СПб., 1904).
- Котанджян Н., Цвет в начальных миниатюрах Эчмядзинского евангелия, *Древнерусское искусство. Рукописная книга*, сб. III (Москва, 1983), с. 281-299.
- Котанджян Н., *Цвет в раннесредневековой живописи Армении* (Ереван, 1978).
- Лазарев В., *История византийской живописи* (1-е изд. – Москва, 1947; 2-е изд. – Москва, 1986).
- Лазарев В., Новый памятник стенковой живописи XII века и образ Георгия-воина в византийском и древнерусском искусстве, *ВВр*, VI (1953), с. 186-222.
- Лордкипанидзе И., *Роспись Цаленджиха* (Тбилиси, 1992).
- Маманашвили И., *Роспись Табакини. Народная струя в грузинской монументальной живописи позднего средневековья* (Тбилиси, 1991).
- Мерчүл Георгий, *Житие св. Григория Хантзийского. Грузинский текст. Введение, издание, перевод Н. Я. Марра. С дневником поездки в Шавшию и Кларджию* (СПб., 1911).
- Меписашвили Р., Памятники архитектуры X-XI веков в сел. Кабери и Гостибе, *АГ*, 8 (1979), с. 57-63.
- Меписашвили Р., В. Цинцадзе, *Архитектура нагорной части исторической провинции Грузии – Шида Картли* (Тбилиси, 1975).
- Мещерская Л., *Легенда об Авгаре – раннесирийский литературный памятник* (Москва, 1984).
- Мирианашвили Н., Новооткрытый античный памятник из с. Агаиани, *Труды Тбилисского Государственного Университета*, т. 249 (1984), с. 35-55.

- Муравьев С., Три этюда о Кавказско-Албанской письменности, *Иберийско-Кавказское языкознание*, VIII (1981), с. 222-325.
- Покровский Н., Евангелие в памятниках иконографии, *Труды VIII археологического съезда в Москве (1890)*, т. I (СПб., 1892).
- Покровский Н., *Очерки памятников христианской иконографии и искусства*, 2-е изд. (СПб., 1900).
- Привалова Е., *Плениси* (Тбилиси, 1977).
- Привалова Е., *Роспись Тимотесубани* (Тбилиси, 1980).
- Привалова Е., Новые данные о Бетании, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- Привалова Е., Роспись церкви "Вознесения" – "Амаглеба" в Озаани, *AG*, 9-A (1987), с. 121-152.
- Пуцко В., Иконографические схемы армянских алтарных росписей VII века, *Պշվիճ–րիճիւրիւցի իճիցի*, 1980, №3, с. 141-157.
- Рчеулишвили Л., Композиция трех крестов в архитектурном декоре грузинских храмов средневековья, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- Рчеулишвили Л., *Купольная архитектура VIII-IX веков в Абхазии* (Тбилиси, 1988).
- Соболева М., Стенопись Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове, *Древнерусское искусство* (Москва, 1968), с. 7-50.
- Смирнов Я., *Цромская мозаика* (Тифлис, 1935).
- Схиртладзе З., Сложение системы росписи в раннесредневековой Грузии (VI-X вв.), *XVIII Международный Конгресс византинистов, Резюме сообщений* (Москва, 1991), с. 1082-1083.
- Такаишвили Е., *Археологические экскурсии, разыскания и заметки*, I (Тбилиси, 1905).
- Такаишвили Е., *Археологическая экспедиция 1917 года в южные провинции Грузии* (Тбилиси, 1952).
- Хрушкова Л., *Скульптура раннесредневековой Абхазии* (Тбилиси, 1980).
- Хускивадзе Л., *Грузинские эмали* (Тбилиси, 1981).
- Ченшвили Г., М. Бучукурт, Некоторые особенности средневековой монументальной живописи Верхней Сванетии, *IV Международный симпозиум по грузинскому искусству* (Тбилиси, 1983).
- Чубинашвили Г., Еще раз к вопросу о датировке Аручского храма в Армении (к методике изучения архитектурных памятников), *Сообщения АН Грузинской ССР*, т. VII, №8 (1946), с. 579-586.
- Чубинашвили Г., *Разыскания по армянской архитектуре* (Тбилиси, 1967).
- Чубинашвили Г., Архитектурные памятники VIII и IX века в Ксанском ущелье, в кн.: Г. Чубинашвили, *Вопросы истории искусства*, т. I (Тбилиси, 1970), с. 141-172.

- ჭუბინაშვილი გ., *წიწიერნი მონასტირი დავიდ გარეჯი* (ტბილისი, 1948).
- ჭუბინაშვილი გ., *მონუმენტი ტიპი ღვარჯი* (ტბილისი, 1948).
- ჭუბინაშვილი გ., *არქიტექტურა კახეთი* (ტბილისი, 1958).
- ჭუბინაშვილი გ., *გურიანული ჩეკანული ხელოვნება* (ტბილისი, 1959).
- ჭუბინაშვილი გ., *ცრომი* (მოსკვა, 1969).
- ჭუბინაშვილი გ., *შინოგვინის ლავრა*, ვ კნ.: გ. ჭუბინაშვილი, *მეცნიერული ხელოვნება*, ტ. I (ტბილისი, 1970), ს. 51-80.
- ჭუბინაშვილი გ., *გურიანული ხელოვნება VIII და IX საუკუნეების, მისი ხარისხი და ისტორიული მნიშვნელობა*, ვ კნ.: გ. ჭუბინაშვილი, *გურიანული ხელოვნების ისტორია* (ტბილისი, 1990), ს. 82-98.
- ჭუბინაშვილი ნ., *რელიეფი "მეცნიერების კრესტი" კამენი კრესტი სოფელი კაჩაგანი*, *აგ*, 6-ა (1963), ს. 9-28.
- ჭუბინაშვილი ნ., *სამხილდისი სიონი* (ტბილისი, 1969).
- ჭუბინაშვილი ნ., *ზედაზენი, კლიკის ღვარჯი, გვარა*, *აგ*, 7 (1971), ს. 27-66.
- ჭუბინაშვილი ნ., *ხანდისი. მნიშვნელობა რელიეფი ერთი ჯგუფი გურიანული სტილი უკანასკნელი მეოთხედი V საუკუნე, VI და პირველი ნახევარი VII საუკუნე* (ტბილისი, 1976).
- ჭუბინაშვილი ნ., *რ. შმერლინგი, ტემპლები ძველი სოფლები ტრიალეთი - ოლთისი და ტერი-ცკარო*, *აგ*, 2 (1948), ს. 47-64.
- ჭუბინაშვილი ნ., *შაშიანის სმება* (ტბილისი, 1988).
- შანიძე ა., *მოხილული ალფაბეტი კავკასიური ალბანელები და მისი მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის*, *იიპიმიკი*, IV (1938), ს. 1-68.
- შევაკოვა ტ., *კ მეცნიერების და ხარისხი ფრესკული მხატვრობის გურიანული VIII-IX საუკუნე*, *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის*, 1962, №1, ს. 256-268.
- შევაკოვა ტ., *მეცნიერების პირველი ფენი ტემპლი*, *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის*, ტ. XXXI, №1 (1964), ს. 235-242.
- შევაკოვა ტ., *მხატვრობის პირველი ფენი მხატვრობის ტემპლი "ლამარია" სოფელი უსგული*, *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის*, 1964, №1, ს. 189-204.
- შევაკოვა ტ., *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის* (ტბილისი, 1983).
- შერვაშიძე ლ., *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის* (ტბილისი, 1980).
- შმერლინგი რ., *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის* (ტბილისი, 1962).
- შმერლინგი რ., *მხატვრობის მნიშვნელობა გურიანული ხელოვნების IX-XI საუკუნეების*, ტ. I და II (ტბილისი, 1968 და 1979).
- შმერლინგი რ., *ტ. ბარნაველი, ტემპლი ნინოცმინდა მთა ტხოტი*, *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის*, 1963, №6, ს. 155-167.
- შეპკინა მ., *მნიშვნელობა მეცნიერებისთვის* (მოსკვა, 1977).

Якобашвили И., *Материалы и техника ранних стенописей средневековой Грузии (на примерах стенописей IX-XI вв. в Земо Сванети)*, Автореферат кандидатской диссертации (Ереван, 1989).

Якобашвили И., К вопросу об изучении пигментного состава стенописей раннесредневековой Грузии (стенописи Ксанского ущелья Восточной Грузии VIII-IX вв.), *Музейное дело и охрана памятников. Реставрация и консервация музейных ценностей, экспресс-информация*, вып. 7 (1984), с. 11-12.

Δρανδακης Ν., *Βυζαντινὰι τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης* (Αθήνα, 1964).

Σωτηριου Γ., *Τοιχογραφίαι τῆς Σκήτης τοῦ Μαρτύριου εἰς Παρεκκλησία τοῦ τεύχους τῆς Μονῆς Σίνα, Studi Bizantini e Neoellenici*, IX (1957), p. 389-391.

Երեմյն Ս., *Հայաստանը ըստ „Աշխարհացոյցի“* (Երեվան, 1963).