ВАХТАНГ БЕРИДЗЕ

ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ШИТЬЯ

ПЛАЩАНИЦЫ

VAKHTANG BERIDZE

SUR L'HISTOIRE DE LA BRODERIE GEORGIENNE

EPITAPHIOS GEORGIENS

„МЕЦНИЕРЕБА"–„METSNIEREBA"
ТБИЛИСИ – TBILISSI
1983

ვახტანგ ბერიძე

ქართული ნაქარგობის ისტორიიდან

გარდამოხსნები

„მეცნიერება“
თბილისი
1983

902.7(c41)
37 24(2г)Г+63.5(2г)
687.023(47.922)(09)г902.7(47.922)
ნ 53

წიგნის საგანია ძველი ქართული ნაქარგობის ისტორიის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფურცელი, ე. წ. „გარდამოხსნები", დაცული თბილისისა და სხვა ქალაქების მუზეუმებში. განხილულია ოცზე მეტი ნიმუში XV—XIX საუკუნეებისა. ქართული „გარდამოხსნები", რომლებიც რთულ ფიგურულ გამოსახულებებსა და ორნამენტაციას შეიცავს, სხვა ქვეყნების „გარდამოხსნებთან" შედარებით გარკვეულ თავისებურებას ამჟღავნებს. ბევრი მათგანი შესრულების მაღალი მხატვრული ღირსებით გამოირჩევა. მათი შესწავლა ამდიდრებს ჩვენს წარმოდგენას ძველი ქართული გამოყენებითი ხელოვნების შესახებ.

წიგნს ერთვის სურათები და რეზიუმეები რუსულსა და ფრანგულ ენებზე.

Книга посвящена одной из наиболее значительных страниц истории грузинского шитья, т. н. «плащаницам», хранящимся в музеях Тбилиси и других городов. Рассмотрено более двацати образцов, относяшихся ко времени от XV в. до первой половины XIX-го. Грузинские плащаницы, содержащие сложные фигурные изображения и орнаментальные обрамления, показывают ряд своеобразных черт при сравнении с плащаницами других стран. Многие из них отличаются высокими художественными достоинствами. Их изучение обогощает наши знания в области древнегрузинского прикладного искусства.

Книга снабжена иллюстрациями и резюме на русском и французском языках.

Ce livre est consacré à l'une des pages les plus remarquables de l'histoire de la broderie géorgienne, notamment aux «épitaphios», conservés dans les musées de Tbilissi et des autres villes géorgiennes. L'étude porte sur une vingtaine de modèles se rattachant à l'époque allant du XV-e siècle jusqu'à la première moitié du XIX-e siècle. Les épitaphios géorgiens, comportant des représentations des figures humaines et des bordures ornemetales présentent mainls traits originaux qui les distinguent des épitaphios des autres pays. Nombre d'entre eux se font remarquer par leurs grandes qualités artistiques. Leur étude nous permet d'approfondir nos connaisances dans le domaine de l'ancien art appliqué géorgien.

Le livre est muni d'illustrations et de résumés en langues russe et française.

ნ 80104 / M 607 (06)—83 181—82 © გამომცემლობა „მეცნიერება", 1983

შ ი ნ ა ა რ ს ი

შემოკლებათა განმარტება	6
წინასიტყვაობა	9
შესავალი	10
თავი I. „გარდამოხსნათა“ წარწერები და ძეგლთა დათარიღება	13
თავი II. ძეგლთა აღწერა და დაჯგუფება	34
თავი III. ძეგლთა ანალიზი	54
ტექნიკა და შესრულების პირობები	82
დასკვნა	89
დამატება I.	92
დამატება II.	93
ქართული გარდამოხსნების კატალოგი	96
Из истории грузинского шитья. Резюме	102
Каталог грузинских плащаниц	105
Sur l'histoire de la broderie Géorgienne. Résumé	108
შენიშვნები	112
ტაბულების სია	119
Список таблиц	119
Table des planches	120

შემოკლებათა განმარტება

არხ. მოგზ. შენ. — ე. თაყაიშვილი. არხეოლოგიური მოგზაურობანი და შენიშვნანი. წიგნი I, ტფ., 1907, წ. II, ტფ., 1914.

ვახუშტი. აღწერა—ვახუშტი. აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. თ. ლომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით. თბ., 1941.

ს. კაკაბაძე. დას. საქ. — ს. კაკაბაძე. დასავლეთ საქართველოს საეკლესიო საბუთები. I, თბ., 1921.

კიმენი — კიმენი, ტ. I. კ. კეკელიძის რედაქციით. ტფ., 1918.

საქ. ცხ. — საქართველოს ცხოვრება. 1469—1800-მდე. მეორე გამოცემა ზ. ჭიჭინაძისაგან, თბ., 1913.

ს. ს. მ. — საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმი.

უბისი — შ. ამირანაშვილი. უბისი. თბ., 1929.

ქ. ე. ი. — ივ. ჯავახიშვილი. ქართველი ერის ისტორია.

ქკე˝ბი — თ. ჟორდანია. ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიისა. I. ტფ., 1892; II. ტფ., 1897.

ქც˝ა — ქართლის ცხოვრება.

Афон — Н. П. Кондаков. Памятники христианского искусства на Афоне, 1902.

АЭРЗ — Е. Такайшвили. Археологические экскурсии, разыскания и заметки.

Вопросы реставрации — კრებული Вопросы реставрации, I, 1926.

Джанашвили. Каталог — М. Джанашвили. Каталог предметам Церковного музея Грузинского духовенства. Т., 1914.

ИАО — Императорское Археологическое Общество.

КИАИ — Кавказский историко-археологический институт.

Кондаков, Бакрадзе. Опись — Н. Кондаков, Д. Бакрадзе. Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии. СПб., 1890.

МАК — Материалы по археологии Кавказа.

Натроев — А. Натроев. Мцхет и его собор Свети-Цховели, Т., 1900.

Оп. рук. О. Р. Г. — Е. Такайшвили. Описание рукописей Общества распространения грамотности среди грузинского населения. Т. I, 1902; т. II, Т., 1906.

Покровский. Псков — Покровский. Заметки о памятниках псковской церковной старины. 1914.

СМОМПК — Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа.

М. Ткемаладзе — Пр. М. Ткемаладзе. Тифлисский Сионский кафедральный собор. Т., 1904.

Церетели. Гел. надп. — Г. Церетели. Полное собрание надписей Гелатского монастыря. Т., 1891.

Athos — G. Millet. Monuments de L'Athos.

Millet. Recherches — G. Millet. Recherches sur l'iconographie de l'Evangile au XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècles. P., 1916.

Rapports, — M. Brosset. Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847—1848. II^{e} livraison, SPB, 1850, III^{e} livraison, SPB, 1851.

წინასიტყვაობა

ამ ნაშრომის საგანია ძველი ქართული ხელოვნების ყველაზე ნაკლებ შესწავლილი დარგი — ნაქარგობა, უფრო ზუსტად, ერთი სახეობა ნაქარგი ნივთებისა — გარდამოხსნები, რომლებიც XV—XIX საუკუნეებში იქმნებოდა.

საქართველოში ძველი დროიდანვე არსებობდა საერო და საეკლესიო დანიშნულების ნაქარგი ნივთები — ტანსაცმელი, საშინაო-საყოფაცხოვრებო საგნები. ქართული ქსოვილები, მათი სიუხვე და სიმდიდრე წერილობითი საბუთებით დასტურდება, მაგრამ მათს უმეტესობას დღემდის არ მოუღწევია: ზოგმა დროს ვერ გაუძლო, ზოგი შემოსევებისა და ქვეყნის ძარცვის დროს დაიღუპა. „გარდამოხსნები“ საეკლესიო ნაქარგობის ყველაზე მნიშვნელოვანი (ცალკეულ შემთხვევაში, ყველაზე მონუმენტური) ნიმუშებია. ისინი იმითაც განსხვავდებიან სხვა ნივთებისგან, რომ მათს ზედაპირზე ამოქარგული გამოსახულება მხოლოდ ორნამენტებს ან ცალკეულ ფიგურას (ადამიანისას, ცხოველებისას, ფრინველებისას) კი არ შეიცავს, არამედ მრავალფიგურიან სიუჟეტურ კომპოზიციას, რომელიც დაკავშირებულია საუკუნეების მანძილზე შემუშავებულ და დაკანონებულ ქრისტიანულ იკონოგრაფიასთან. ამ მხრივ გარდამოხსნები უფრო მეტად უახლოვდება მონუმენტურ მხატვრობას, ვიდრე ნაქარგობათა სხვა სახეები. გარდამოხსნების შესწავლა, უეჭველია, საგრძნობლად წასწევს წინ ქართული ნაქარგობისა და, საერთოდ, გამოყენებითი ხელოვნების ისტორიის შესწავლის საქმეს.

წარმოდგენილი ნარკვევი დიდი ხნის წინათ არის დაწერილი — 1943-1944 წლებში. მაშინ სხვადასხვა მიზეზის გამო მე ვერ შევძელი მისი სასტამბოდ მომზადება (ილუსტრაციების თავმოყრაც გაჭირდა). სამწუხაროდ, შემდეგაც — სხვა საქმეებით დატვირთულმა — ველარ მოვახერხე ამ თემას დავბრუნებოდი და რაიმე ცვლილება შემეტანა მაშინდელ ნაწერში. მხოლოდ მცირეოდენი აუცილებელი დამატება გაკეთდა, ძირითადი ტექსტი კი უცვლელი დარჩა. თუ მაინც ვბედავ ნაშრომის გამოქვეყნებას, ეს შემდეგი მიზეზებით აიხსნება: ა) საგნისადმი ინტერესი, გასული დროის მანძილზე თუ გაიზარდა, თორემ არ შენელებულა; ბ) ნაშრომი შეიცავს საკმარისად ვრცელ ინფორმაციას განხილულ ძეგლთა შესახებ — ცნობათა უმეტესობა დღემდის გამოუქვეყნებელია, ან არასრულად გამოქვეყნებული; გ) მასში მოცემულია თუნდაც პირველი ცდა, რომ ნივთები შეფასდეს ხელოვნებათმცოდნეობის თვალსაზრისით; დ) თითქმის ორმოცი წლის მანძილზე, ამ ნაშრომის დაწერის შემდეგ, გარდამოხსნების სპეციალური შესწავლის საქმე წინ არ წაწეულა. მას შემდეგ გამოქვეყნებულ ნაშრომთაგან უნდა მოვიხსენიოთ მხოლოდ 1973 წელს გამოსული ფერადი რეპროდუქციების ალბომი ქეთევან დავითიშვილის მოკლე შესავალი ტექსტით და ანოტაციებით „ძველი ქართული ნაქარგობა“. შესავალში მოთხრობილია საერთოდ ქართული ნაქარგობის მნიშვნელობის შესახებ. სპეციალურ ლიტე-

რატურაში „შემოტანილ იქნა“ კიდევ ერთი, მანამდის უცნობი, გარდამოხსნა, რომელიც დეტროიტის (აშშ) ხელოვნების ინსტიტუტში ინახება — მაგრამ მისდამი მიძღვნილი წერილები მხოლოდ წარწერის გამოქვეყნებით და კომენტარებით ისაზღვრება (წაკითხვა მთლად ზუსტი არ არის, კომენტარები უკმარისია). ეს არის და ეს.

იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ უახლოეს მომავალში ქართული ნაქარგობის კვლევა უფრო სწრაფად წაიწევს წინ და ჩვენი ეროვნული ხელოვნების ეს მნიშვნელოვანი დარგი შესაფერ ადგილს დაიმკვიდრებს ქართული ხელოვნების ისტორიაში*.

---

* ამ ნარკვევზე მუშაობის დროს მნიშვნელოვანი ცნობები მომაწოდეს აკადემიკოსებმა გიორგი ჩუბინაშვილმა და კორნელი კეკელიძემ, რომელიც ქართულ საეკლესიო სიძველეთა დიდი მცოდნე იყო. ასევე საჭირო ცნობებს მაწვდიდნენ და მუშაობის დროს მეხმარებოდნენ ხელოვნების სახ მუზეუმის (მაშინდელი „მეტეხის“) საგანძურის გამგე იროდიონ სონღულაშვილი, კათალიკოსი კალისტრატე ცინცაძე, აკადემიკოსები ნიკო ბერძენიშვილი და სიმონ ყაუხჩიშვილი, სოლომონ იორდანიშვილი, ეთნოგრაფი ნიკოლოზ რეხვიაშვილი, ხელოვნების სახ. მუზეუმის თანამშრომლები ქეთევან დავითიშვილი, დოც. ქეთევან სანიკიძე. ყველას მადლობელი ვარ. განსაკუთრებული მადლობა ხელოვნების სახ. მუზეუმის დირექტორს თამაზ სანიკიძეს, ამავე მუზეუმის განყ-ის გამგეს მზისთვალა კეცხოველს, ქუთაისის სახ. მუზეუმის დირექტორს მიხეილ ნიკოლეიშვილს, რომელთაც დიდად შემიწყვეს ხელი ამ წიგნის მომზადების საქმეში.

შესავალი

1. „გარდამოხსნა“ (ἐπιτάφιος, плащаница) ეწოდება სიმბოლური მნიშვნელობის საეკლესიო ნივთს — არდაგს, რომელიც მართლმადიდებელ ეკლესიაში წითელი პარასკევისა და დიდი შაბათის ღვთისმსახურების დროს იხმარება. იგი სიმბოლურად გამოხატავს იმ ტილოს („არდაგს“, „არმენაკსა წმიდასა“), რომლითაც, ოთხივე სახარების თანახმად, გარდამოხსნილი ქრისტე „წარგრაგნა“ იოსებ არიმათიელმა საფლავს დადების წინ („ვითარცა ჩუჩულება არს ურიათა დაფლვისაჲ“)[1]. ამ არდაგზე გამოსახულია ჯვრიდან ჩამოხსნილი, მიწაზე ან სარეცელზე დასვენებული მკვდარი ქრისტე, რომელიც, ჩვეულებრივ, ანგელოზებითა და მტირალი მახლობლებითაა გარშემორტყმული (ასე რომ, სახელწოდება „გარდამოხსნა“ გამოსახულ სიუჟეტს ზუსტად არ შეესაბამება, რამდენადაც აქ ქრისტეს ტირილია და არა თვით ჯვრიდან ჩამოხსნის მომენტი). როგორც მთავარი კომპოზიცია, ისევე დამატებითი ნაწილებიც, სხვადასხვა ეგზემპლარზე საგრძნობლად განსხვავებულ ვარიანტებს გვაძლევს და დროთა განმავლობაშიც გარკვეულ ცვლილებებს განიცდის.

2. „გარდამოხსნას“, როგორც სიმბოლურ ნივთს, ფრიად ხანგრძლივი ისტორია, ან, უფრო სწორად, პრეისტორია აქვს. წმიდა არდაგმა, რომელშიც მკვდარი ქრისტე იყო გახვეული, ადრევე დაიმკვიდრა ადგილი ეკლესიის, კერძოდ, ტრაპეზის სიმბოლიკაში. ამ არდაგის სიმბოლოდ, წერილობითი წყაროების მოწმობით, თავდაპირველად ის ტილო იყო მიჩნეული, რომლითაც ტრაპეზს ჰფარავდნენ ევქარისტიის შესასრულებლად. ეს ტილო, ილიტონად (εἰλητου) წოდებული, როგორც ჩანს, სავსებით მარტივი, ყოველგვარ გამოსახულებას მოკლებული, ყოფილა. ღვთისმსახურებისა და ტრაპეზის სიმბოლიკის განვითარებასთან ერთად, როცა ტრაპეზზე ილიტონს გარდა ახალი სასაბურველებიც გაჩნდა, სხვადასხვა საგანთა სიმბოლურ ინტერპრეტაციაში გარკვეული ცვლილებები მოხდა: პატრიარქ გერმანეს თანახმად, ქრისტეს არდაგის განმასახიერებელი უკვე ფეშხუმის საბურველი უნდა ყოფილიყო, ხოლო სვიმეონ სოლუნელი (XV ს.) ამავე მნიშვნელობას ბარძიმ-ფეშხუმის საერთო საბურველს, ე. წ. დაფარნას, ანუ პერექელს ანიჭებდა. ამგვარი გაგება დიდი ხნით იკიდებს ფეხს და „გარდამოხსნის“ წინაისტორიაც თავის მეორე სტადიაში გადადის: ქრისტეს არდაგის სიმბოლურ გამომსახველად ახლა უკვე დაფარნაა მიჩნეული. ამ დროიდანვე იწყება არდაგის გარეგნული სახის განვითარებაც: იგი მარტივ, მოურთავ ტილოს კი აღარ წარმოადგენს, არამედ გარკვეული, ამოქარგული, კომპოზიციითაა აღჭურვილი. შემდეგდროინდელ „გარდამოხსნათა“ ზოგიერთი გამოსახულების გაგებაც, როგორც ჩანს, მხოლოდ „დაფარნის სტადიის“ გათვალისწინებითაა შესაძლებელი. ამგვარად, „გარდამოხსნა“ დაფარნასთან დაკავშირებულია არა მარტო როგორც საეკლესიო მსახუ-

რების სიმბოლური ნივთი, არამედ, როგორც ქრისტეს ტირილის გამომსახველი კომპოზიცია.

„გარდამოხსნის" გამოყოფა სხვა, ჩვეულებრივი დანიშნულების, დაფარნათაგან, მის მიერ თავისი ბოლოდროინდელი მნიშვნელობის შეძენა, შედარებით გვიანდელი ამბავია. „გარდამოხსნის" გამოსვენების ცერემონიალი, ე. ი. სწორედ ის, რამაც შექმნა სპეციალურ „დაფარნა-გარდამოხსნათა" არსებობის საჭიროება, როგორც ჩანს, XVI საუკუნიდან ჩნდება კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიის ტაძარში და იქედან ვრცელდება სხვა ქვეყნებშიც. ამ ცერემონიალის საბოლოო სახის შემუშავებას წინ უსწრებდა სხვა ცერემონიები, რომლებიც აგრეთვე ქრისტეს დაკრძალვის ასე თუ ისე განსახიერებას ისახავდნენ მიზნად. მაგრამ ყველაფერი ეს, დღესდღეობით, ბუნდოვნადაა ცნობილი და ჩვენი თემისთვის არცა აქვს არსებითი მნიშვნელობა. ჩვენ შეგვიძლია მხოლოდ ვთქვათ, რომ „გარდამოხსნის" საბოლოო შემუშავება, მის მიერ დღევანდელი დანიშნულების შეძენა — XVI—XVII საუკუნეებს მიეკუთვნება. რუსეთში, მაგალითად, თვით „გარდამოხსნის" აღმნიშვნელი ტერმინი — плащаница-ც მხოლოდ ამ დროს ჩნდება და ტიპიკონებშიც მხოლოდ ამ დროიდან იჭერს ადგილს „გარდამოხსნის" გამოსვენების აღწერა[2].

საქართველოში, წერილობით ძეგლებში, „გარდამოხსნა" კიდევ უფრო გვიან გვხვდება პირველად. მასთან დაკავშირებული ცერემონიალი იხსენიება მხოლოდ იმ ტიპიკონებში, რომლებიც XVIII საუკუნეშია რედაქტირებული რუსული ტიპიკონების მიხედვით[3]. შესაძლებელია თვით ცერემონიალიც ამ დროს იყოს რუსეთიდან შემოსული, თუმცა უშუალო რამ მითითება საამისოდ ჩვენ არ მოგვეპოვება.

მაგრამ ეს გარემოება სრულებითაც არ ზღუდავს ჩვენს თემას: ჩვენი განხილვის საგანს არა მარტო ის ძეგლები შეადგენენ, რომლებიც იმთავითვე დღევანდელი „გარდამოხსნის" დანიშნულებას ასრულებდნენ და წითელი პარასკევის ღვთისმსახურებისთვის იყვნენ განკუთვნილნი, არამედ ისინიც, რომელთაც, შესაძლებელია, ასეთი დანიშნულება ჯერ კიდევ არ ჰქონიათ. ჩვენ გვაინტერესებს ყველა ის ძეგლი, რომელზედაც ქრისტეს ტირილის სცენაა გამოსახული და სიმარტივისთვის ყველა მათგანს, ადრინდელსაც და გვიანდელსაც, საერთო ტერმინს — „გარდამოხსნას" — ვუწოდებთ.

3. დაფარნისა და გარდამოხსნის სამშობლო ბიზანტიაა. როდის დაიწყეს „ეპიტაფიოსის" მორთვა ქრისტეს ტირილის სცენით—ზუსტად არ არის ცნობილი, მაგრამ, როგორც ჩანს, არა უადრეს XII—XIII საუკუნეებისა[4]. ბიზანტიიდან ეს ჩვეულება სხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებშიც გავრცელდა — სერბიასა, მოლდავია-ვლახეთსა და რუსეთში. უძველეს გადარჩენილ ნიმუშს (ანდრონიკე პალეოლოგის „გარდამოხსნა" ოხრიდის წმ. კლიმენტის ეკლესიიდან) XIV საუკუნის დასაწყისით ათარიღებენ[5]. იმ დროიდან მოყოლებული უკვე ბევრი ძეგლი გვაქვს XV—XVI—XVII—XVIII საუკუნეებისა[6]. საქართველოში, ისევე როგორც სხვა მართლმადიდებელ ქვეყნებში, „გარდამოხსნა" ადრევე უნდა იყოს შემოსული. ყოველ შემთხვევაში, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, XV საუკუნიდან ჩვენ უკვე შეგვიძლია მისი არსებობის დადასტურება და სავსებით შესაძლებელია, რომ პირველი ნიმუშები წინა საუკუნესაც კი ეკუთვნოდა. მომდევნო საუკუნეები, განსაკუთრებით XVII და XVIII, უკვე სავსებით კარგადაა წარმოდგენილი. გადარჩენილ ძეგლთა რაოდენობით საქართველო სხვა ქვეყნებს თუ არ სჭარბობს, არ ჩამოუვარდება მაინც. მაგრამ უეჭველია, რომ დღემდე ოდესღაც არსებულის მხოლოდ მცირედმა ნაწილმა მო-

აღწია. რამდენიმე ასი წლის განმავლობაში, მას შემდეგ, რაც „გარდამოხსნა“ ჩვენშიც გავრცელდა, ძალიან ბევრი ეგზემპლარი უნდა შექმნილიყო: „გარდამოხსნათა“ შეწირვა თავისი „ცოდვილი სულის საოხად“, ან „ორსავე შიგან ცხოვრებასა წარმართებისათვის“, ან თავის „ძეთა და ასულთა აღსაზრდელად“, ჩვეულებად ჰქონდათ მეფე-დედოფალთაც, ფეოდალთაც და ზოგჯერ, ნაკლებ შემძლენიც კი ცდილობდნენ, თუნდაც საკუთარი ხელით შეკერილ-მოქარგულის მიძღვნას ეკლესიისათვის.

ცხადია, საგრძნობი ნაწილი ამ „გარდამოხსნებისა“ დაიღუპა იმ არაერთგზისი შემოსევის დროს, როცა სოფლებისა და მოსახლეობის დარბევასთან ერთად ირბეოდა და იძარცვებოდა ჩვენი ეკლესია-მონასტრებიც. 1635—37 წლებში კახთა მეფის დესპანი მოსკოვის კარზე, მიტროპოლიტი ნიკიფორე მეფეს მიხეილ თევდორეს ძეს პირდაპირ წერდა კიდეც: „...Кизилбашские люди церкви божии разграбили и разорили — церковные великие двои сосуды да два архиерейские сакы, два амфора, щиты волоченым золотом,и шапку и патрахели и плащаницу... и иные многие рухляди церковные»[7]. რა თქმა უნდა, ამგვარი ამბავი მეორდებოდა ყოველი შემოსევის დროს.

4. ამ პირობებში ჩვენ, ცხადია, უკვე აღარ შეგვიძლია ძველი ქართული ხელსაქმის მთლიანი სურათის აღდგენა. სწორედ ამიტომ, ის, რაც გადარჩენილა, განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს და მის შესწავლასაც ბევრი საინტერესო რამ შეუძლია მოგვცეს მცირე ხელოვნებათა განვითარების წარმოსადგენად საქართველოში. მაგრამ დღემდე ამ მხრივ, კერძოდ, „გარდამოხსნათა“ შესწავლის მხრივ, ძალიან ცოტა რამ არის გაკეთებული: მართალია, XIX საუკუნის და XX საუკუნის დასაწყისის არქეოლოგიურ შრომებში, რომლებშიც შევხვდებით ცნობებს ეკლესიებში დაცულ სიძველეთა შესახებ, ზოგჯერ ქსოვილ-ნაქარგობასაც იხსენიებენ, მაგრამ ავტორები, თითქმის ყოველთვის, კმაყოფილდებოდნენ მხოლოდ მათი ისტორიული წარწერების მითითებითა და გამოქვეყნებით, თვით ნივთთა აღწერას კი იშვიათად თუ დაუთმობდნენ რამდენსამე სტრიქონს[8]. დღეს „გარდამოხსნათა“ შესწავლისათვის ბევრად უკეთესი პირობები გვაქვს, რადგანაც მათი უდიდესი ნაწილი მაინც რამდენსამე მუზეუმში კონცენტრირებული. ძირითადი კოლექციები ხელოვნების, ქუთაისისა და ზუგდიდის მუზეუმებს ეკუთვნის. თავმოყრილ ძეგლთაგან ლიტერატურაში მხოლოდ ნაწილია ცნობილი, ზოგის ხსენება ჩვენ არსად არ შეგვხვედრია. წინამდებარე შრომის მიზანს, შეძლებისდაგვარად ყველა დღემდე მოღწეული ქართული „გარდამოხსნის“ განხილვა შეადგენს.

თავი I

„გარდამოხსნათა“ წარწერები და ძეგლთა დათარიღება

ყველა განსახილველი „გარდამოხსნა“ (ერთის გარდა, რომელსაც განახლებული ბორდიური აქვს) შემწირველთა ვოტივური წარწერებითაა აღჭურვილი. ზოგიერთი მათგანი თარიღიანია, სხვებში ისტორიული პირება მაინც არიან მოხსენიებულნი, ასე რომ, დათარიღების შესაძლებლობა, უმრავლეს შემთხვევაში, აქაც გვეძლევა ხოლმე. ამ წარწერებს, რა თქმა უნდა, თავისთავადაც უეჭველი მნიშვნელობა აქვთ, ისევე, როგორც ყოველ ეპიგრაფიკულ ძეგლს, მაგრამ ჩვენთვის მათი მნიშვნელობა განსაკუთრებულია: დღეს, როცა „გარდამოხსნათა“ შესწავლა მხოლოდ იწყება, როცა არც მათი ზუსტი ქრონოლოგიაა ცნობილი და არც, მით უფრო, მათი მხატვრული და იკონოგრაფიული თვისებები, გამოსავალ წერტილად, დასაწყებად მაინც, სწორედ ეს წარწერები უნდა გამოვიყენოთ: მათი დახმარებით ჩვენ მივიღებთ ერთგვარ დასაყრდენს, რომელიც შემდგომს მსჯელობას გაგვიადვილებს.

წარწერათა უმრავლესობაში საკუთრივ ისტორიულ ცნობებს წინ უძღვის „გარდამოხსნაზე“ გამოსახულ კომპოზიციასთან ასე თუ ისე დაკავშირებული ტექსტი.

1. ჩვენთვის ცნობილ ქართულ ნიმუშთა შორის უძველესად უნდა მივიჩნიოთ ის „გარდამოხსნა“, რომელიც მეფეთ მეფეს გიორგის შეუწირავს სვეტიცხოვლის ტაძრისათვის და რომელიც შემდეგი წარწერითაა აღჭურვილი: ტაბ. 1

> ႵႣႨႣႨႱႠ:. ႫႤႴ~ႧႠ:. ႫႤႴႨႱႠ:. ႠႪႤႵႱႬႣႰႤႱ: ႻႤႱႠ:. ႫႤႴ~ႧႠ: ႫႤ-
> ႴႨႱႠ:. ႢႢ~Ⴑ:. ႢႠႭႫႰႿ‖ႭႱ: ႣႠ:. ႺႭ‖ႣႥႠႬႨ:. ႫႨႱႬႨ ႸႬ:.‖Ⴖ~Ⴌ:
> ႰႪႨႱႠ:. Ⴁ~ႡႨႧႠ:.‖ႱႠႴႪ~ႥႣ: ႣႠႣႤႡႠ:. ႫႤႱႬ‖ႤႪႨႱႠ:. ႹႬႨႱႠ:.
> ႨႤႱႭႱ:. ႵႱ~Ⴄ:. ႸႤႨ‖ႫႦႠႣႠ
>
> „ქწ. დიდისა მეფეთამეფისა ალექსანდრეს ძესა მეფეთამეფესა გიორგის გაუმარჯოს და ცოდვანი მისნი შეუნდენენ ღმერთმან, რომლისა ბრძანებითა საფლავად დადება (ა) მჴსნელისა ჩუენისა (ა) იესოს ქრისტესი შეიმზადა“.

ნატროშვილი და ჯანაშვილი მოგვითხრობენ, რომ ძველი გადმოცემის თანახმად, ეს „გარდამოხსნა“ შაჰ-აბაზს წარუტაცნია 1614 წელს და ყაჯარად გამოუყენებია. მაგრამ შემდეგ ერანში ჭირი გაჩნდა, შაჰმა ეს უბედურება ღვთის რისხვად მიიჩნია და „გარდამოხსნა“ კვლავ სვეტიცხოველს დაუბრუნაო. ორივე ავტორი წარწერაში მოხსენიებულ გიორგის — გიორგი VIII-დ, ალექსანდრე 1-ის ძედ თვლის[1] და ჩვენი აზრით, სავსებით სამართლიანადაც: არც ერთი სხვა გიორგი ალექსანდრეს ძე არ ჩანს შესაფერად: კახთა მეფე ავგიორგი — თუნდაც იმიტომ, რომ მამამისი ალექსანდრე „მეფეთ მეფედ“ არ იწოდებოდა[2]. ესეც რომ არ იყოს, არაბუნებრივი იქნებოდა, რომ მამის მკვლელს მაინ-

ცდამაინც შეეტანა ასეთ წარწერაში მამის სახელი. შეუფერებელია იმერთა მეფე გიორგი VI-ც († 1720); ჯერ ერთი, ძნელი წარმოსადგენია, რომ მას სვეტიცხოვლისთვის შეეწიროს რაიმე. თანაც, როგორც ძეგლთა შესწავლა დაგვარწმუნებს, XVIII ს-ში ამგვარი ხასიათის გარდამოხსნის შექმნა აბსოლუტურად შეუძლებელი ჩანს. პირიქით, ალექსანდრე დიდის ძე გიორგი VIII ყველა „მოთხოვნილებას" აკმაყოფილებს: იგი თავის თავსაც და თავის მამასაც მუდამ „მეფეთ მეფეს" უწოდებდა[3] და, იმავე დროს, გარდამოხსნის სვეტიცხოვლისთვის შეწირვა ყველაზე უფრო შესაძლებელი და მოსალოდნელი სწორედ ამ გიორგის მხრივაა: დასახელებულ მეფეთაგან ეს ერთადერთია, რომელსაც ქართლი (და მცხეთა) ემორჩილებოდა. ხოლო რაკი ეს ასეა, განსახილველი „გარდამოხსნის" შესრულების თარიღი 1446-სა და 1466 წლებს შორის ექცევა: პირველი — გიორგის გამეფების წელია[4], მეორე — ყუარყუარე ათაბაგის მიერ გიორგის შეპყრობისა და მის ნაცვლად ბაგრატის გამეფებისა[5]. ამისდა მიხედვით საფიქრებელია, რომ ის „ნაკერი გარდამოხსნა ერთი", რომელიც სვეტიცხოვლის ქონების 1546 წლის ნუსხაში იხსენიება[6], სწორედ გიორგი მეფეთმეფისეული უნდა იყოს.

2. მეორე „გარდამოხსნა" — ბაგრატ კონსტანტინეს ძისა, ლიტერატურაში ყველაზე უკეთ არის ცნობილი: იგი ქართული ხელსაქმის იმ მცირერიცხოვან ძეგლთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც სპეციალური წერილები აქვთ მიძღვნილი[7]. მის არშიაზე ასეთი წარწერაა მოთავსებული:

> + Ⴕ~Ⴄ Ⴖ~Ⴍ ႿႭႠႰႺႫႨႱႠ ႢႰႣႠႫႭႾႱႬႨႱႠ ႣႠႴႪႥႨႱႠ ႣႠ ႠႪ-
> ႣႢႭႫႨႱႠ ႸႤႬႨႱႠ ႫႠႣႪႱႠ ႸႤ ႣႠႼႷႠႪႤ ႷႨႱႠ [Ⴈ]ႾႱႤႬ ႱႭႪႩႾႤႭႳႪႨႱႠ
> ႫႴႤႫႴႨႱႠ Ⴉ~ႱႲႬႨႬႤႱ ႻႤ ႡႢႰႲ ႣႠ ႧႠ~ႬႠႫႤ~ႺႾႤႣႰႤ ႫႧ~Ⴈ ႮႲႰႭႬႨ
> ႤႪ~ႬႤ ႣႠ Ⴛ~ႬႤ ႫႧႬႤ ႠႬ

> „† ქრისტე ღმერთო, ჯუარცმისა (დ), გარდამოჴსნისა, დაფლვისა და აღდგომისა შენისა მადლსა, შეიწყალე და იჴსენ ყოვლისა ბოროტისაგან სულკურთხეულისა მეფეთამეფისა (დ) კოსტანტინეს ძე ბაგრატ და თანამეცხედრე მათი პატრონი ელენე და ძენი მათნი, ამინ"

ბროსემ სავსებით მართებულად მიაკუთვნა ეს „გარდამოხსნა" ქართლის მეფის კონსტანტინე III-ის ვაჟს, მუხრანის ბატონს ბაგრატს — ცნობილი დედისიმედის მამას. სხვა ბაგრატ კონსტანტინეს ძე ჩვენს ისტორიაში არც გვხვდება. დოკუმენტებით დადასტურებულია მისი მეუღლის ელენეს სახელიც (კაცხის ჯვრის კუბოს წარწერა[8]. ამ პირების მიხედვით კი „გარდამოხსნის" თარიღიც ადვილად ირკვევა: ერთი terminus 1505-ია — ბაგრატის მამის კონსტანტინეს გარდაცვალების წელი[9] (კონსტანტინე „სულკურთხეულად" იხსენიება), მეორე — 1529 უნდა იყოს, რადგანაც ამ წელს ბაგრატი ბერად აღკვეცილა ბარნაბას სახელით[10].

3. მესამე „გარდამოხსნა", რომელიც ჩვენ აგრეთვე XVII ს-ზე ადრინდელად მიგვაჩნია, ბოლო დრომდე ლიტერატურაში სრულიად უცნობი იყო. იგი
ტაბ. 2 „მეფეთმეფის ბაგრატის" ბრძანებითაა შესრულებული და ბოლოს, სანამ ქუთაისის მუზეუმს გადაეცემოდა, საჩხერის ეკლესიაში იყო დაცული. მისი გრძელი წარწერა, რომელიც მორთულობის გამო უაღრესად ძნელი წასაკითხია, ტროპარის სიტყვებით იწყება.

> + ႷႭႥႬႨႧႫႰႬ ႤႠႱႨႥ ႧႤႱႣႬ. ႣႧႡႰႫ[Ⴗ]ႱႰ ႠႻႧႩႬႱႤႣႠႫႤ ႷႬႤ
> ႵႧႱႪ[Ⴄ] ႡႰႧႫႬႩႤႭႰ: ႩႫႤႡႤႰ ႩႧႣႧႣႬႰ ႱႠႧႬႱႥႤႭ ႷႤႫႠႧ-

ႥႪႨ [   ]Ⴊ||ႱႠ ႱႴႪႥႱ ႣႠႢႣႥႠ ႠႰႫႤႣ ႫႤႱႫႤ ႣႶႤႱ ႠႶႱႣ~Ⴂ.:
ႣႠ Ⴋ~ႠႬ~Ⴝ ႱႭႴႤႪႱ ႣႨႣ[Ⴈ] ႼႷ~Ⴊ||Ⴁ[Ⴀ] ႠႫႠ ႢႠႰႣႫႭჄႱႬႱ ႱႭ-
ႥႨႪႨႧ ႸႤႫႫႩႭႡႤႪႱ ႰႭႫႤႪႫႬ ႫႤႭႰႣ ႠႶႠႸႤႬႠ ႺႨႾႤႬႨ ႱႷႣ-
ႠႰႬႨ ႫႬႠႱႲႤႰႬႨ ႣႠ:. ႤႩႪႤႱႬႨ:. ႣႠ ႸႤႠႫႩႬ ႷႭႥႪႧႭჃႰ:. ႭჃႬႩ-
ႭႪႣ: ჄႤႪႭႥ|ႫႾႲႥႰႧ:. ႫႨႰ:. ႢႬႸႥႤႬ:. ႾႲႤႡႧ: ႼႨႢႬႧ: Ⴃ - -
- - ႱႧႫႠႭჃႰႨ: ႠႶႱႥႱႤ ႷႭ:. ႫႭႰႱ:. ႠႶႫ[Ⴀ]ႸႬႤႡႤႪႱ: ႫႤႴ~ႧႫႤ
ႴႱႠ: ႡႠႢႰႠႲႱႠ: ႺႭႣႥႬႨ: ႫႠႧ~Ⴌ:. ႸႤႭჃ||ႬႣႬႤႱ: ႶႫႰႧႫႬ

შვენიერმან იოსებ ძელისაგან გარდამოჴსნა უხრწნელი გუამი შენი, ქრისტე, და არმენაკითა წმიდითა წარგრაგნა სურნელებით შემურვილი [ახა]ლსა საფლავს დაგდვა. არამედ მესამე დღეს აღსდეგ და მოანიჭე სოფელს დიდი წყალობა. ამა გარდამოჴსნის სურვილით შემამკობელს, რომელმან მეორედ აღაშენა ციხენი, საყდარნი, მონასტერნი და ეკლესიანი და შეამკნა ყოვლითურ[თ] უნიკლულოდ, ჴელოვ[ანთა] მხატვართ[ა] მიერ განაშვენა, ხატებითა, წიგნით სიმრავლით აღსავსე ყო, მურის აღმაშენებელს მეფეთ მეფესა ბაგრატსა ცოდვანი მათნი შეუნდნეს ღმერთმან, ამინ...“

ამ ბაგრატის იდენტიფიკაცია საკმაოდ ძნელ ამოცანას წარმოადგენს, რადგანაც მისი ოჯახის არც ერთი სხვა წევრი არაა ნახსენები, „მეფეთ მეფე ბაგრატი“ კი რამდენიმე იყო. რაკი „გარდამოხსნები“, როგორც თავშივე გვქონდა აღნიშნული, XIII—XIV საუკუნეზე ადრე არც არსებობდა, მთელი წინა ხანა ჩვენ შეგვიძლია არ მივიღოთ მხედველობაში. თვით წარწერის მონაცემთა მიხედვით კი წინასწარ უნდა დავიმახსოვროთ, რომ: ა) მოხსენიებული ბაგრატი ან „ორისავე ტახტის მფლობელი“ უნდა ყოფილიყო ან იმერეთის მეფე, რადგანაც მურის ციხე, რომელიც მას აუშენებია, ლეჩხუმშია, „ცხენის-წყალზედ, კავკასის ძირს“ და „მუნიდამ გარდავალს სვანეთს“[11], ბ) ამ მეფეს ინტენსიურ მუშაობა უწარმოებია დანგრეულ ან დაზიანებულ ციხეთა და ტაძარ-მონასტერთა აღსადგენად.

პირველ პირობათა გათვალისწინების შემდეგ დარჩება ოთხი კანდიდატი: სრულიად საქართველოს მეფე ბაგრატ V, დიდად წოდებული, რომელიც 1360 წელს დაჯდა ტახტზე და 1390-ის შემდეგ გარდაიცვალა[12], ბაგრატ VI, რომელიც ჯერ იმერეთს განაგებდა, შემდეგ კი, 1466 წლიდან, ქართლიც დაიმორჩილა და 1478 წლამდე მეფობდა[13], ბაგრატ III იმერეთისა (1510—1565)[14] და იმერეთისავე მეფე ბაგრატ IV (1660—1681)[15].

ამათგან — უკანასკნელი, უსინათლო ბაგრატი IV, რომელიც ოთხჯერ ჩამოაგდეს ტახტიდან და რომლის დროსაც იმერეთში საშინელი ანარქია და რბევა-თარეში სუფევდა, ყოველგვარ ეჭვს გარეშე, გამოსარიცხია: მისი მეფობა ნგრევისა და დაქვეითების ხანა იყო და არა მშენებლობისა. ქვემოთ დავინახავთ, რომ განსახილველი „გარდამოხსნა“ თავისთავადაც შეუფერებელი ჩანს XVII საუკუნისთვის. ასევე ძნელი წარმოსადგენია, რომ აქ XIV საუკუნის პირთან გვქონდეს საქმე: თვით ბაგრატ დიდზე არაფრის თქმა არ შეგვიძლია, რადგანაც მისი მოღვაწეობის შესახებ თითქმის არავითარი ცნობები არ დარჩენილა[16], მაგრამ, ჩვენი აზრით, საეჭვოა, რომ მაშინ, როცა „გარდამოხსნა“ მის სამშობლოშიაც მხოლოდ ყალიბდებოდა, ჩვენში ასეთი მონუმენტური ძეგლი შეექმნათ. დანარჩენ ორ ბაგრატთაგან, ყველა ნიშნის მიხედვით, უპირატესობა იმერეთის მეფეს ბაგრატ III-ს უნდა მიენიჭოს: მართლაც, მისი მოღვაწეობის ფაქტები ყველაზე მეტად შეეფერება ჩვენი წარწერის შინაარსს:

1510-ში, ბაგრატის ტახტზე ასვლის პირველსავე წელს, „მოვიდეს თათარნი ნოემბერსა: კგ: და დაწვეს საყდარი ქუთათისი და გელათი“[17]. რამდენიმე ხნის შემდეგ მეფე გელათის აღდგენას შეუდგა. იმ დოკუმენტში, სადაც ეს ამბავია მოთხრობილი, არის პასაჟი, რომელიც ძალაუნებურად მოგვაგონებს გარდამოხსნის წარწერას: ჴელვყავით საყდრისა და მონასტრისა წ˜ისა გიორგის მეორედ აღშენებად... და შევამკევით ხატითა, წიგნითა და კანდელითა, კელეპტრითა, სანთლითა, საკმელითაო“ და სხვა[18]. ბაგრატმავე აქცია კვლავ გელათი „საყდრად და საებისკოპოსოდ“[19], მის დროსვეა, როგორც ჩანს, მოხატული გელათის მთავარი ტაძარი და, ალბათ, ხსენებული წმ. გიორგის ეკლესიაც (შეად. „გარდამოხსნის“ წარწერაში: „საყდარნი, მონასტერნი და ეკლესიანი... ჴელოვანთა მხატვართა მიერ განაშვენა“); გელათის ერთი სიგელის ცნობით, მასვე აღუდგენია ჰერ კიდევ „მურვან ყრუსაგან დაქცეული და აოჴრებული მთავარანგელოზის ეკლესია“[20] (ჩვენთვის უცნობი). ბაგრატმავე „განჰყო ლიხთ-იმერი სამ საეპისკოპოსოდ“[21], მანვე, როგორც თვითონ აცხადებს ნიკორწმინდის ერთ საბუთში, „ჰელყო“ „აღშენებად დაკნინებულისა მონასტრისა ნიკოლოზ წ˜ისა“ (= ნიკორწმინდა) და ისიც „შექმნა“ საყდრად და საებისკოპოსოდ“[22], დასასრულ, ვახუშტი გადმოგვცემს, რომ „ამანვე ბაგრატ მეფე-მან დასვა ერისთავად რაჭას ჩხეიძე შოშიტა და მისცა რომელიმე სახასო დაბანი და ციხე მინდა“[23].

ყველაფერი ეს კი, როგორც ვთქვით, დიდად უახლოვდება იმ სურათს, რომელიც შეიძლებოდა წარმოგვედგინა „გარდამოხსნის“ წარწერის მიხედვით: აქ საყდართა, ეკლესიათა და მონასტერთა „მეორე აღშენებაც“ გვაქვს, ტაძართა შემკობაც სხვადასხვა ნივთით და მხატვრობით „გამშვენებაც“, აქტიური პოლიტიკური მოქმედებაც სამეფოს მთიან რაიონებში, სწორედ მურის ციხის მეზობლად (აღარაფერს ვამბობთ იმაზე, რომ ბაგრატ III თავის თავს ყველა დოკუმენტში „მეფეთ მეფეს“ უწოდებს, რადგანაც ამით იგი სხვა ზემოჩამოთვლილ ბაგრატთაგან არ განირჩევა). ამიტომ ჩვენ გვგონია, რომ ყველაზე უფრო მართებული იქნება, თუ „გარდამოხსნის“ „მეფეთ მეფეს“ — სწორედ იმერეთის ბაგრატ III-დ მივიჩნევთ და, ამგვარად, თვით „გარდამოხსნას“ 1510—1565 წლებს მივაკუთვნებთ. იქნებ შესაძლებელი იყოს თარიღის რამდენადმე დაზუსტებაც და მისი გადატანა მეფობის მეორე ნახევრისკენ (ე. ი. დაახლოებით XVI ს-ის ნახევარში), როცა მეფე უკვე კარგახნის ნამოღვაწარი იყო: წარწერის შინაარსი თითქოს სწორედ ამას უნდა გვეკარნახებდეს.

4. მეოთხე „გარდამოხსნა“, რომელიც აგრეთვე ადრინდელი უნდა ყოფილიყო, გადმოცემის თანახმად, 1590 წელს ჩაუტანიათ რუსეთში[24]. წარსული საუკუნის დასაწყისში იგი პეტერბურგის ზამთრის სასახლეში ინახებოდა, 1812 წელს კი ჩესმენის დავრდომილთა თავშესაფრისათვის გადაუციათ. 1871 18-19 აგვისტოს ღამით, ხანძრის დროს, ეს გარდამოხსნა დაიღუპა[25] და ამჟამად მის შესახებ მხოლოდ ბროსეს მიერ მოწოდებული ცნობებით შეგვიძლია სარგებლობა. ბროსეს თანახმად, წარწერა ისტორიულ ცნობებს არ შეიცავდა, მაგრამ იგი მაინც არ არის ინტერესს მოკლებული:

ႱႠႴႪႥႱႠ ႣႠႣႤႡႠ ႰႫႪႨႺ ႤႮႲႴႨႠ ႨႼႣႡႨႱ.

„საფლავსა დადება, რომელიც ეპიტიფია იწოდების“[26].

ამგვარად იქ, ისევე როგორც გიორგი მეფეთ მეფის შეწირულშიც, სიტყვა „გარდამოხსნა“ წარწერაში ჯერ კიდევ არ არის ნახმარი და გამოყენებულია ტერმინი, რომელიც უწინ სხვაგვარ სცენას აღნიშნავდა.

5. დღემდე შემონახულ ქართულ „გარდამოხსნათა“ შორის არის კიდევ ერთი, რომელიც, ჩვენი აზრით, XVI—XVII ს-თა მიჯნაზე გვიანდელი არ უნდა იყოს, თუმცა, პირდაპირი რამ საბუთი ამის დასამტკიცებლად არ გაგვაჩნია. ტაბ. 3
ეს გარდამოხსნა, შეწირული აბაშიძეების მიერ, უბისის ცნობილ ეკლესიას ეკუთვნოდა. მის წარწერაში, რომელიც მკაფიო, ადვილად წასაკითხი ასოებითაა ამოქარგული, შემდეგია ნათქვამი:

> Ⴜ:. ႶႫႭ:. ႣႠႠ*:. ႼႭ:. ႢႢ:. ႭჃႡႡႠႭ:. ႫႧႰႭ:. ႫႭႼႠႫႭ*
> ႫႤႭ:. ႣႠ ႫႴႠႰႥႤ*‖:. ႤႵႫႤႬ:. ႠႡႠႸႻႤႱ*:. ႢႤႣႤႬႱ:. ႣႠ:. ႧႠ:.
> ႫႤႺႾႤႣႰႠ; ႫႱ*:. Ⴡ-ႻႻႱ:. Ⴀ*:. ႠႱ´ႭႪ´Ⴀ:. ႢႵႬႱ‖Ⴜ:. ႶႭ:. ႣႠ:.
> ႼႭ:. ႢႢ:. ႭჃႡႱႠ:. ႫႧႠႰႭ ; ႫႭႼႫႭ-. ႫႤႭჃ:. ႣႠ ႫႴႰႥႤ:.
> ႤႵႫႤႬ:. ႠႡႠႸ ; ႻႤႱႠ*:. ႤႱႲႠႲႤႱ:. ႣႠ:. ႧႠ:. ႫႤႺႾႤႣႰႠ:. ႫႱႠ:.
> ႬႠႰႨႭႡႱ:. ႠჁ*

„წმიდაო ღმერთო და წმიდაო გიორგი უბისისაო მთავარმოწამეო, მეოხ და მფარველ ექმენ აბაშიძეს გედეონს და თანამეცხედრესა მისსა ჴილაძის ასულსა გულქანს, წმიდაო ღმერთო და წმიდაო გიორგი უბისისა მთავარმოწამეო, მეოხ და მფარველ ექმენ აბაშიძესა ესტატეს და თანამეცხედრესა მისსა ნარიოზს, [ა]მინ“.

ყველა აქ აღნიშნული პირი — გედეონ აბაშიძე და მისი მეუღლე გულქან ჴილაძის ასული, ესტატე აბაშიძე და მეუღლე მისი ნარიოზ — ჩვენთვის კარგად არის ცნობილი იმავე უბისის ეკლესიისათვის შეწირულ სხვა ნივთების წარწერათაგან: ჩვენ ვიცით, რომ ესტატემ შესწირა „საადაპედ კურთხეულისა თანამეცხედრისა... ნარიოზისთჳს სამი კომლი კურაძე... და მისნი შვილნი“, რომ უბისის სახარების ვერცხლის კუბო, სამწერობელი და ხატები მოჭედილი იყო ესტატესა და მისი გარდაცვლილი მეუღლის „სულის საკსრად“ და „შესავედრებლად“, ვიცით აგრეთვე, რომ უბისის ეკლესიის მინაშენებიც ამავე „სულითა საწყალობელ“ „ევსტრატის“ აუგია მეუღლის, ძმისა და საკუთარი საფლავების მოსათავსებლად[27], დასასრულ, ერთ-ერთ ხატზე ესტატესა და ნარიობის გამოსახულებებიც კია დარჩენილი. მაგრამ როდის ცხოვრობდა ეს ხალხი — ჩვენთვის უცნობია: მათ მიერ დატოვებულ წარწერათაგან (სულ ათამდეა) თარიღი არც ერთს არ უზის. რომ ისინი შორეულ წარსულს (époque fort reculé) არ ეკუთვნიან, როგორც ბროსე ფიქრობდა[28], მე მგონი, სრულიად უეჭველია: ამას მოწმობს მათ მიერ შეწირული ჭედური ნივთებიც, წარწერებიც (პალეოგრაფიული ნიშნები) და ეგვტერის დეკორიც. თაყაიშვილის აზრით, ესტატესა და სხვათა წარწერები XVII ს. ადრინდელი არც უნდა იყოს[29]. შ. ამირანაშვილი კი მინაშენის წარწერათა, ხატების სტილისა და ტექნიკის მიხედვით XVI ს-ის მიწურულს ემხრობა[30]. დასკვნის გამოსატანად შეიძლებოდა კიდევ ამ მინაშენთა ორნამენტაციის გამოყენებაც. სამწუხაროდ, გვიანდელი მოჩუქურთმებული ძეგლები ძალიან ცოტაა დარჩენილი, XVI ს-სთვის კი პარალელების გამოძებნა, მგონი, არც მოხერხდება. მაგრამ ეს კი თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ეკლესიის სამხრეთ-დასავლეთი ეგვტერის პორტალზე გამოყენებული მოტივი[31] XVI ს-ში სავსებით მოსალოდნელია: ყოველ შემთხვევაში, იმ საუკუნის ჭედურ ძეგლებში (ჩხოროწყუს ოქროს თასი, ნაწილობრივ აწყურის ღვთისმშობლის ხატი) ჩვენ შევხვდებით მოტივებს, რომლებიც საერთო შთაბეჭდილებით დი-

---

* sic!

2. გ. ბერიძე

დად ენათესავება უბისის პორტალისას[32]. ცხადია, მარტო ამ საბუთთა საფუძველზე კატეგორიულ დასკვნას ვერ გამოვიტანთ. მაგრამ XVI საუკუნის მიჩნევას ესტატე და სხვა აბაშიძეთა ცხოვრების დროდ, და მაშასადამე, უბისის „გარდამოხსნის" თარიღად, მართლაც არაფერი არ უშლის ხელს და მგონი უფრო ბუნებრივიც სწორედ ამგვარი დასკვნა უნდა იყოს[33]. ქვემოთ, ძეგლთა ანალიზის დროს, დავინახავთ, რომ ძეგლის თვისებებიც XVII ს-ზე ადრინდელ ხანას მიგვითითებს.

ტაბ. 4, 5 6. XVI საუკუნის ბოლო მეოთხედს უნდა მიეკუთვნებოდეს „გარდამოხსნა", რომელიც ამერიკის შეერთებულ შტატებში ინახება, ქალაქ დეტროიტის ხელოვნების ინსტიტუტში. იგი არც ისე დიდი ხანია, რაც სპეციალურ ლიტერატურაში ცნობილი გახდა[34] სამწუხაროდ, ჩვენთვის უცნობია, როგორ აღმოჩნდა ეს გარდამოხსნა ამერიკაში, ვის ეკუთვნოდა იგი მანამდის.

ასომთავრული წარწერა გარს უვლის კონტურს — ქვემო არშიის ასოები ზემო არშიის ასოების მიმართ ყირამალაა, ასევეა ერთმანეთის მიმართ მარჯვენა და მარცხენა არშიების ასოებიც:

> Ⴕ:. ႸႤႼ´ႬႨႧႠ:. ႶႧ´ႨႱႠႨႧႠ:. ჄႤႪ:. ႥႷ´Ⴅ:. ႫႤ:. ႴႰ:. Ⴚ´ႣႥႨႪ
> Ⴋ´Ⴌ:. ႩႠႾႧႠ:. ႫႤႴႨႱႠ:. Ⴎ´ႲႰ´ႬႨႱ:. ႾႭႱႰႭႱ:. ႠႱ´ႪႫႠႬ:. ႤႪႤႬႤ:
> Ⴗ´ႴႨႪႫႠႬ:.‖ႤႩႠႲႤႰႨႬႤ:. Ⴇ´Ⴀ:. ႫႤႚႾႤႣႰႤႫႠႬ:. ႴႠႬႠႱႩႤႰႲႤႪႨႱႠ:.
> Ⴎ´ႲႰႭႬႨႱႠ:. ႴႠႰႱႠႣႠႬႨႱႠႫႠႬ:.‖ႸႤႫႩႭႡ´Ⴀ:. ႼႫႨႣႨႱႠ:. ႠႫႨႱ:.
> ႵႰႨႱႲႤ:. Ⴖ´ႧႨႱ:. Ⴙ´ႬႨႱႠ:. ႢႠႰႣႫ´ႤႱႬ´ႱႠ:. ႱႠႩႱႰႠႣ:. ႣႠ:.
> Ⴋ´ႭႾႠႣ:. ႱႭႪႨႱႠ:. Ⴙ´ႤႬႧႠႱႠ:. ႱႠႣႶ´ႢႰႻႤႪ´Ⴃ: ႻႧ´Ⴀ:. ႣႠ:.
> ႠႱႭႪႧႠ:. Ⴙ´ႤႬႧႠ ႧႠႨႱ:. ႠႱႭႪႫႠႬ:. ႹႤႫႬ:.‖ႫႭႬႠႾ´ႬႫႠႬ:.
> ႠႬႠႱႲႠႱႨႤ:. ჄႤႪႷႭ:. ႾႠႲ´ႥႠႣ:. ႸႤႫႩ´ႥႠႣ;, ႠႫႨႱ:. ႸႤ´ႼႨ:.
> ႣႠ:. ႸႤႨႼႷႠႪႤ: ႠႫ

„ქ. შეწევნითა ღმრთისაითა ჴელ ვყავ მე, ფრიად ცოდვილმან კახთა მეფისა პატრონის ხოსროს ასულმან ელენე ყოფილმან ეკატერინე, თანამეცხედრემან ფანასკერტელისა პატრონისა ფარსადანისამან, შემკობაჲ წმიდისა ამის ქრისტეს ღმრთისა ჩვენისა გარდამოჴსნისა, საკსრად და მეოხად სულისა ჩვენთასა, სადღეგრძელოდ ძეთა და ასულთა ჩვენთათვის, ასულმან ჩემმან მონაზონმან ანასტასია ჴელყო ხატვად და შემკობად ამისა. შეეწიე და შეიწყალ[ე], ამინ".

განმარტებითი წარწერებია ყველა მოქმედი პირის გვერდითაც.

ადელ კოულინ ვეიბელსა და მორის ბრიერს, რომელთაც გამოაქვეყნეს ეს გარდამოხსნა, წარწერის წაკითხვაშიც ზოგი რამ გაურკვეველი დარჩათ და ვერც მოხსენებულ ისტორიულ პირთა ვინაობა დაადგინეს. 1960 წელს ა. კ. ვეიბელმა წერილით მიმართა გ. ჩუბინაშვილს და თხოვა მისთვის და ბრიერისთვის გაუგებარი საკითხების გარკვევა. გ. ჩუბინაშვილის არქივში ინახება მისი პასუხი ა. ვეიბელს, რომელშიც ტექსტის წაკითხვაც დაზუსტებულია და ისტორიულ პირთა ვინაობაც დადგენილია: ხოსრო ლევან კახთა მეფის ძე იყო. მამის გარდაცვალების შემდეგ 1574 წელს მან და მისმა ძმებმა ელიმურზამ და ვახტანგმა „დაიპყრეს კახეთი", მაგრამ უფროსმა ძმამ ალექსანდრემ ისინი ბრძოლაში დაამარცხა და დახოცა და თვით გამეფდა (ვახუშტის ცნობა). ამგვარად, ხოსრო სულ ცოტა ხანს ყოფილა მეფედ (ისიც, უფრო ნომინალურად), ფანასკერტელი ფარსადანი კი საბუთებში XVI საუკუნის ორმოცდაათიან წლებში

იხსენიება. რაკი 1574-მდე ხოსრო მეფედ ვერ მოიხსენიებოდა, გარდამოხსნა ამ წლის შემდეგ (ალბათ, არც მაინცდამაინც დიდი ხნის შემდეგ) არის შესრულებული[35].

7. ამის შემდეგ ჩვენ შეგვიძლია გადავიდეთ XVII ს-ის ძეგლთა განხილვაზე. პირველი ნიმუში, რომელსაც აქ შევეხებით, აგრეთვე უთარიღოა, მაგრამ შემწირველის ვინაობა მას მაინც გარკვეულ ფარგლებში აქცევს. შემწირველი — „ქართლის დედოფალთ დედოფალი მარიამია", მანუჩარ დადიანის ტაბ. 6 ასული და ლევანის და, კარგად ცნობილი იმ ამაგით, რომელიც მან XVII საუკუნის ქართულ კულტურას დასდო. მისი გარდამოხსნა ჯერ სვეტიცხოველში ინახებოდა, შემდეგ კი საეკლესიო მუზეუმში. 1930 წელს იგი წარმოდგენილი იყო ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენაზე გერმანიაში[36]. წარწერა, რომელშიაც ახალ ფონზე გადატანის დროს (ამის შესახებ ქვემოთ) ბევრი შეცდომა შეპარულა, ორჯერაა გამოქვეყნებული: ნატროევისა და ჯანაშვილის მიერ[37]. იგი მოთავსებულია არა ბორდიურზე, არამედ, ისევე როგორც გიორგი მეფეთმეფის გარდამოხსნაზე — კომპოზიციის არეში ღვთისმშობლის ფიგურის გარშემო:

1. Ⴜ.. ႤჂႠ:. ႵႰႨႱ҇ႲႤ:. Ⴋ҇ႤႳႴႤႭ:.ႰႫႬ:. ჄႱႬ҇ႨႱႧ҇Ⴑ:. ႹႳႤႬႱ:
2. ႿႰႺႫႠ:. ႧႠႥႱ:.ႨႣႤႥႠ:. ႢႰႣႫႭჄႱႬႠ:. ႿႤႰႨႹႨႬႤ:. ႨႭႱႤႡ..
ႣႠ:
3. ႬႨႩႭႣႨႫႭႱ:. ႫႰ:. ႱႠႴႪႠႥႱ ႣႠႨႣႤႥ:. ႣႠ:. ႠႶႱႣႤႢ ႹႬ:. ႫႱႠ
4. ႱႭႤႡႤႪႫႬ ႺႥႠႴႠႰႥႠႧႠ:. ႧႵႳႤႬႧႠႫႬ ႫႠႬႳႹႠႰ:. Ⴃ
5. ႣႣႨႠႬႨႱ ႠႱႳႪႫႬ:. ႵႠႰႧႪႨႱ ႣႣႭႴႪႧ:. ႣႣႭႴႪႫႬ
6. ႫႰႨႫ:. ႸႤႥႠႩႤႰႥႨႬႤ ႢႰႣႫႭჄႱႬႠ ႤႱႤ:. ႨႤႱႭჂႱႨ:. Ⴊ
7. ႪႨႧႠ: ႱႠႵႭႬႪႨႧႠ.: ႫႭႱႠჄႱႬႤႡႪႣ:. ႺႭႣႥႪႱႠ:.
8. ႱႳႪႨႱႠ:. ႹႫႨႱ.: ႰႠႧႠ ႫႤႭჄ:- ႫႤႵႫႬႠႱ:. ႣႶႤႱႠ
9. ႫႠႱ: ႣႨႣႱႠ.: ႢႠႬႩႨႧჄႥႨႱႠႱႠ: ႠႫ.: ႠႫ[38]

„წ. ეჰა ქრისტე მეუფეო რომელმან ჴსნისათჳს ჩუენისა [ა] ჯუარცმა თავს იდევ და გარდამოხსნა ჯერ იჩინე იოსებ და ნიკოდიმოსის მიერ საფლავს დაიდევ და აღსდეგ. ჩუენ მსასოებელმან ცვაფარვათა თქუენთამან მანუჩარ დადიანის ასულმან ქართლის დედოფალთ დედოფალმან მარიამ შევაკერვინე გარდამოხსნა ესე იესოჲსი ლალითა საქონლითა, მოსახსენებელად ცოდვილისა სულისა ჩემისათჳს, რათა მეოხ მექმნას დღესა მას დიდსა განკითხვისასა, ამინ, ამინ".

მარიამი „ქართლის დედოფალთ დედოფლად", უკანასკნელ გამოკვლევათა თანახმად, 1732/33 წლებში გახდა (და არა 1638-ში, როგორც დიდხანს მიაჩნდათ)[39], მისი გარდაცვალების წელი კი სავსებით ზუსტად დადგენილი არ არის: ბროსეს მის საფლავის ქვაზე „ჩჲპ" — 1680 ამოუკითხავს, თუმცა თვითონვე არ ყოფილა დარწმუნებული, რომ მისი წაკითხული უეჭველი იყო[40]. სხვა ცნობების მიხედვით დედოფალი 1682 წელს უნდა იყოს გარდაცვლილი[41], ხოლო ერთგან 1683-იც კია მითითებული[42]. ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ შეგვიძლია მარიამის „გარდამოხსნის" შექმნის მეორე საზღვრად XVII ს-ის 80-იანი წლების დასაწყისი მივიჩნიოთ. იქნებ ამ ფარგლების რამდენადმე შეზღუდვაც შეიძლებოდეს. სანამ მარიამის ძე ოტია ცოცხალი იყო, წარწერებში, უმეტესად მაინც, ისიც იხსენიებოდა, რაკი ამ წარწერაში მისი სახელი არ არის, მგონი, შე-

გვიძლია ვიფიქროთ, რომ გარდამოხსნა მისი დაღუპვს შემდეგ, ე. ი. 1646 წელზე გვიანაა შესრულებული, ე. ი. 1646-სა და 1680/82 წლებს შუა.

ტაბ. 7 8. სამაგიეროდ, მარიამის ძმამ ლევან დადიანმა თავის „გარდამოხსნაზე“ არ დაივიწყა ქორონიკონის დასმა და ეს „გარდამოხსნა“ პირველია, რომელსაც თარიღი უზის: 1653 წელი.

მას გრძელი მხედრული წარწერა აქვს:

1. ქ. ში საიდუმლო საკუირველი, რამეთუ ცისა ღრუბელით იხილვები...
ჰ ულთოთა, რ˜თა შენზედა შეკრება, რომელმან ზღუასა მეწამულსა განაღლინე მოსე და ერისა ისრაელისასა

2. უძლოდი უდაბნოსა მას სიცხისასა, ღრუბლითა ნათლისათა აგრილობდი. ში სიცოფე უსჯულოთა და უგულისჴმოთა მათ ურიათა, ვითარ არა გულის, ჴმა

3. ყუეს ღ˜თაება შენი, არამედ იოსებ და ნიკოდიმოს არმენაკსა წმიდასა წარგრაგნეს უხრწნელი გუამი შენი, ქრის

4. ტე, სურნელებითა შემურვილი ახალსა საფლავსა დაგდვეს და დაგფალეს დაფლვითა ცანი და ქუეყანა მგლოვიარე იქმნნეს. ხოლო.

5. მე მონა შენი და ძე მჴევლისა შენისა ჴელმწიფე დადიანი პატრონი ლევან ვადიდებ

6. ჯვარცმასა შენსა, ქრისტე, თაყვანის ვსცემ გარდამოჴსნასა შენს და სურვილით ამბორს უყოფ პატიოსანსა ხატსა შენსა, რომელი ესე

7. ვაკერვინე ხალასად საჴსრად სულისა ჩემისა და სადღეგრძელოდ ძეთა და ასულისა წარსამართებელად,

8. კუალად თანამეცხედრისა ჩუენისა დედოფლისა პატრონისა ნესტანდარეჯანისა სულისა საჴსრად და საოჴად. შენ შეიწირე ცაიშისა ღთის მშობელო, მსახურება ესე ჩემი, ამინ. შეიკერა ქკ˜სა ტ˜მა

(წარწერა მოტანილია ე. თაყაიშვილის მიხედვით)[43].

9. ქრონოლოგიურად მომდევნო ადგილზე კათალიკოს ზაქარია ქვარიაა-
ტაბ. 8 ნის მიერ გელათისთვის შეწირული „გარდამოხსნა“ თავსდება. მისი ზუსტი თარიღი აგრეთვე საძიებელია, რადგანაც წარწერაში წელიწადი არც აქ არის აღნიშნული. წარწერის ტექსტი, რომელიც მხოლოდ ნაწილობრივ გამოსცა გიორგი წერეთელმა[44], ისევ ტროპარის სიტყვებით იწყება და ისტორიულ ცნობებს მარტო ბოლოში შეიცავს:

> Ⴕ:. ႸႭႬႨႤႰႫႠႬ: ႨႭႱႤႡ:. ႻႤႪႨႱႠႢ˜Ⴌ:. ႢႠႣႠႫႭႾႱႬႠ:. ႭჃႰႼႬႤႪႨ:
> ႢႭႠႫႨ:. ႸႤႬႨ:. ႵႤ:. ႣႠ:. ႠႰႫႤႬႠႩႨႧႠ Ⴜ˜ႫႨႣႨႧႠ ႼႠႰႢႰႠ‖ႢႬႠ:. ႣႠ
> ႱႭ˜ႪႬႤႪႤႡႨႧႠ:. ႸႤႫႭႰႥႨႪႨ: ႠႾႠႪႱႠ ႱႠႴႪႠႥႱႠ:. ႣႠႢႣႥႠ:.‖Ⴀ˜Ⴃ:.
> ႫႤႱႠႫႤႱႠ ႣႶႤႱႠ.: ႠႶႱႣႤႢ.: ႭႴႠႪႭ Ⴋ˜ႭႬႨႯႤ: ႱႴႠႱႠ:. ႣႨႣႨ:.
> ႼႷႠႪႭႡႠ:. Ⴖ˜Ⴍ:. ႸႤ:. ႠႴႾႠႦႤႧႨႱႠ: ႩႠႧ‖ႠႪႨႩႭႦႨ:. ႦႠႵႠႰႨ-
> ႵႥႠ:. Ⴀ˜ႫႠႬ: ႸႤႠႫႩႭ:. ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႠ:. ႤႱႤ
>
> „ქწ. შუენიერმან იოსებ ძელისაგან გადამოხსნა (sic) უხრწნელი გუამი შენი ქრისტე, და არმენაკითა წმიდითა წარგრაგნა და სულნელებითა შემურვილო ახალსა საფლავსა დაგდვა. არამედ მესამესა დღესა აღსდეგ უფალო და მონანიჭე სოფელსა დიდი წყალობა. ღმერთო შეიწყალე აფხაზეთისა კათალიკოზი ზაქარია ქვარიანი, ამინ. ამან შეამკო გარდამოხსნა ესე“.

აქ მოხსენებული ზაქარია ქვარიანი, სანამ კათალიკოსის ტახტზე დაჯდებოდა, როგორც ცნობილია, „გაენათელად“ იყო. დოკუმენტებში იგი უშუალოდ მაქ-

სიმე მაჭუტაძის შემდეგ ჩანს კათალიკოსად და, მაშასადამე, ამ თანამდებობას 1657 წლამდე ვერ მიიღებდა („ამა ქორონიკონს მიიცვალა ბატონი კათალიკოზი მაქსიმე მაჭუტაძე“[45]). ხოლო რომ 1657 წ. იგი უკვე კათალიკოსია, ამას მოწმობს ჟორდანიას მიერ გამოცემული ბიჭვინტის ერთი სიგელი, რომელშიც ვამეყ დადიანი წერს: „...მას ჟამსა ოდეს... გარდაიცვალა ბატონი დადიანი ლევან (ლევანი კი 1657-ში გარდაიცვალა, ვ. ბ.), დაგველაპარაკა ბატონი გენათელი კათალიკოზი ზაქარია ქუარიანი, გავსინჯეთ: სრულიად ოდიშს ერთი საყდარი ასრეთი არა ჰქონდა კ˜ზს, რომე დღესასწაული გარდაეხადაო“ და სხვ[46]. საბუთებით დადასტურებულია, რომ ზაქარია 1658 წელსაც „აფხაზეთის დედაქალაქისა კათოლიკე სამოციქულო ეკლესიისა ბიჭვინტისა საჭეთმპყრობელია“[47], 1659 წელს კი ერთი გულანის მინაწერის თანახმად, „გარდაჴდა ქუარიანი ზაქარია და იმავე წელსა... ქუთათელ მიტროპოლიტი ჩხეტიძე ბატონი სვიმონ კათალიკოზად დასვეს“[48]. აქ დამაფიქრებელია მხოლოდ ის, რომ ზაქარია, ალექსანდრე იმერთა მეფესა და მის ცოლ-შვილთან ერთად, 1660 წელსაც გვხვდება ხონის ერთ-ერთ სიგელში[49] და, ამგვარად, წინა ცნობა არ დასტურდება. ყოველ შემთხვევაში, სხვა დოკუმენტებით მტკიცდება, რომ 1661 წელს კათალიკოსად მართლაც ჩხეტიძეა[50] და თუ ზემოხსენებული გულანის მინაწერს მთლიანად არ ვენდობით, ჩვენი „გარდამოხსნის“ თარიღისთვის მეორე ფარგლად 1659/60 წლები მაინც შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

ამ წარწერაში არის ერთი ადგილი, რომელიც დამატებითს განმარტებას მოითხოვს. „ქვარიანის“ შემდეგ მოთავსებულია სიტყვა Ⴀ̃Ⴌ ႠႫႠႬდა გ. წერეთელი ამ ადგილს ასე კითხულობდა: „ღმერთო შეიწყალე აფხაზეთის კათალიკოზი ზაქარია ქვარიანი, ანამან შეამკო გარდამოხსნა ესე“. აღნიშნული სიტყვა თითქოს მართლაც ასე უნდა იკითხებოდეს: „ანამან, რადგანაც ეს ექვსი ასო გაუყოფლად მისდევს ერთმანეთს (სიტყვები კი, როგორც დავინახეთ, სამ-სამი წერტილითაა გაყოფილი). მაგრამ ტექსტის ამგვარი დალაგება — კათალიკოზის სახელისა და გვარის შემდეგ ერთბაშად ვიღაც ანაზე გადასვლა — ჩვენ უჩვეულოდ და სრულიად არაბუნებრივად გვეჩვენა. პირიქით, თუ აქ ორ სიტყვას ვიგულებთ და პირველ ორ ასოს გამოვყოფთ, მაშინ ჩვეულებრივი ფორმულა ქტიტორის მიმართვისა ღვთაებისადმი („ღმერთო შეიწყალე“ და სხვ.) დასრულებულ სახეს ღებულობს („ამინ“). ამის უფლებას ჩვენ ისიც გვაძლევს, რომ ႠႬ ქარაგმითაა აღჭურვილი. იმ შემთხვევაში კი, თუ ამ სიტყვას საკუთარ სახელად მივიჩნევთ, ეს ქარაგმა ზედმეტი იქნება.

10. შემდეგი „გარდამოხსნა“, რომელიც სახლთხუცესის როსტომ ჩხეიძის სახელს ატარებს, 1661 წელს მიეკუთვნება. მისი ფრიად გრძელი და მაღალფარდოვანი წარწერა, რომელიც დაზიანების გამო აქა-იქ აღარ იკითხება, რთული და ზოგან ბუნდოვანიცაა: ტაბ. 9

„ქ· ეჰა: გარე: შემმოსველი: ნათლის [ ] ვითა [ ] სამ [ ] გარდ [ ] გხს [ ] სებ: ნ[ი] კოდიმოს [ით] ურთ:და·ჳიხილეს: რა მკუდარი:დაუფლეველი: კეთილ: ლმობიერი: გოდება: აღიოეს: მწუხარებითა:და:თქუეს:მ :ჩუენდა: ტკბილო: იესო: მზემან: რა: გიხილა: ძელსა: დამოკიდებული: ბნელი: შეიმოსა: და მთოვარემან: არა: გამოსცა: ნათელი: თჳსი: ქუეყანა: შიშით:

იღელვებოდა: და :ტაძრისა: კრეტ: საბმელი: განიპებოდა: აწ: ვითარ: გხედავთ: ჩუენთჳს: სიკუდილ: შემოსილსა: ეჰა: ვითარ: დაგ-

მარხოთ: შენ: ღ῀თო: ჩუენო: ანუ: ვითარ: სინდნით: წარგ: გრაგ-
ნოთ: ანუ: რომლითა :ჴელითა :შევეხოთ:
უხრწნელსა :გუამსა: შენსა: ვადიდებ: ვნებათა: შენთა :ქრისტე:
და: ვევედრები: მრავალ: მოწყალებათა: შენთა: რათა: შეისმინო·
ვედრება :ჩემი:

რომელმან: შევაკერვნე სახე: ესე: პატიოსანი: გარდამოხს [ნისა]:
შენის მითუალულ ყავ: ვედრება :ჩემი: და: წარმართე წინაშე: შენ-
სა: ლოცვა: ჩემი: ხოლო: აწ: შენ: მეოხ :ყოვლისა: სოფლისა:

შესავედრებელო:ძალო: და: სიმტკიცეო: ჩემო: წმინდავო: გიორ-
გი: სდგრისეო :გევედრები: მე: შენ: მიერ: დამყარებული: სახლ-
თუხუცესი: ჩხეიძე: როსტ

მ. აცოცხლე შეიწირე: გარდამოხსნა: ჩემ: მიერ :შემოწირული:
ხატი: ესე :ძისა: და :ღთისა: შენისა: პირველად: ორსავე: შიგან:
ცხორებასა: ჩემსა: შეურცხუენლობისავის: ძეთა: და: ასულისა.
ჩემისა წარმართებისათჳს: და:

მერმე: კურთხეულისა: თანა: მეცხედრისა: ჩუენისა: [?] და ძეთა
ჩვენთა გიორგის და [?] ცოდვათა: მიტევებისა: და: ლხინებისათჳს:
ამინ: შემოგწირეთ :ქ῀კსა: სამას: ორმოცდა: ცხრასა“.

ბორდიურის ფარგლებს გარეთ, კომპოზიციის არეში (ზემო მარჯვენა კუთხეში) დაკერებულ მატერიაზე კიდევ რამდენიმე სიტყვაა ამოქარგული. იკითხება: „თათრისგან დავიხსენ...“ დანარჩენი გაურკვეველია.

ამ დიდი წარწერის დაკვირვებისას ყურადღებას იპყრობს შემდეგი გარემოება: მთლიანად წარწერა კარგადაა შესრულებული: ასოების მოხაზულობა, მათი ურთიერთგადაბმა და სხვა კომბინაციები გაწაფულს, მარჯვე ხელს ამჟღავნებს. მაგრამ რამდენიმე სიტყვა მკვეთრად განირჩევა წარწერის სხვა ნაწილთაგან, მეტად გაურკვეველია (ზოგან სრულიად გაურჩეველი) და ნაჯღაბნის შთაბეჭდილებას ტოვებს. თანაც აქ ოქრომკედია გამოყენებული, მაშინ როცა ძირითადი ნაწილი წმინდა ოქროს თმისაა. აი ეს სიტყვები: „წმინდაო გიორგი სადგრისაეო“, „სახლთხუცესი ჩხეიძე როსტომ“, როსტომის მეუღლის სახელი, რომელიც ჩვენ ვერ ამოვიკითხეთ, და უშუალოდ ამის შემდეგ: „და ძეთა ჩვენთა გიორგის და...“აქ მეორე ვაჟის სახელია, რომელიც აგრეთვე ამოუკითხავი დარჩა. დასასრულ, ამავე ხელითაა შესრულებული მინაწერიც: „თათრისგან დავიხსენი“ და სხვ. ე. ი. ფაქტობრივად ყველა კონკრეტულ-ისტორიული ცნობის შემცველი სიტყვა, ყველა საკუთარი სახელი აშკარად განსხვავდება წარწერის ხელისგან და სრულებით უეჭველია — შემდეგ არის ამოქარგული რაღაც სხვა სიტყვების ნაცვლად. ინტერპოლაციის ფაქტს ადასტურებს ისიც, რომ ტექსტში ერთგვარ განმეორებას აქვს ადგილი: როგორც დავინახეთ, ძირითადი, კარგი ხელით მოქარგული სიტყვების — „ძეთა და ასულისა ჩემისა წარმართებისათჳს“ შემდეგ კიდევაა ნათქვამი: „ძეთა ჩვენთა... ცოდვათა მიტევებისა და ლხინებისათჳსო“. მაგრამ აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თარიღი გარდამოხსნისა — „ქ῀კსა სამას ორმოცდა ცხრასა“ — ხელუხლებლადაა დატოვებული.

ამგვარად, სურათი ნათელია: ეს გარდამოხსნა არც როსტომ ჩხეიძის დაკვეთითაა შესრულებული და არც სადგერის ეკლესიისთვის ყოფილა შეწირული. ის რაიონი, სადაც იგი ინახებოდა, თათრების ხელში ჩავარდნილა და თვით „გარდამოხსნაც“ მათ წაუღიათ. XVII ს-ის მიწურულში თათართა თარეში დასავლეთ საქართველოსთვის ხომ ჩვეულებრივ ამბავს წარმოადგენდა. საკმა-

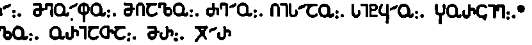
რისია გავიხსენოთ თვალდამწვარ ბაგრატის მეფობის პირველი წლები, როცა იმერეთი „ზოგჯერ ყიზილბაშთაგან, ზოგჯერ ურუმთაგან“ ირბეოდა[51], ან 1668 წელი, როცა „დედოფალმან ნესტან დარეჯან ჩამოიყვანა ურუმისა ლაშქარი“[52], ან 1672 წელი, როცა „დაესხა ქუთათისს მეფე ბაგრატს ასან-ფაშა“[53], დასასრულ 1691 წლის თავდასხმა ახალციხელი თათრებისა, რომელსაც ბაგრატის ტაძარი შეეწირა მსხვერპლად[54]. სწორედ ასეთი ამბის შემდეგ ჩავარდნია ხელში „გარდამოხსნა“ როსტომ ჩხეიძეს, მას მოუსპია შემწირველის სახელი, მოუსპია შეწირვის ადგილის მითითებაც და მათ ნაცვლად ჩაუწერინებია ის, რასაც ჩვენ დღეს ვხედავთ. XVII ს-ის მიწურულის ერთ საბუთში მართლაც გვხვდება როსტომ ჩხეიძე, რომელიც დედოფლის სახლთუხუცესი ყოფილა: იხ. 1685 წლის „შეწირულობის წიგნი“ იმერთა მეფის ალექსანდრე IV-ისა[55]. მაგრამ აქ ბუნებრივად ისმის ერთი საკითხი: რა ხელი უნდა ჰქონოდა იმერელ კარისკაცს როსტომ ჩხეიძეს ბორჯომის მახლობლად მდებარე სადგერის წმ. გიორგის ეკლესიასთან?

ვახუშტის თანახმად, საჩხეიძო უშუალოდ ესაზღვრებოდა იმ რაიონს, რომელშიც სადგერია მოქცეული: საჩხეიძოს საზღვრავს „სამკრით მთა ფერსათი, ანუ ღადოთ, ანუ ლომსიათ წოდებულიო“[56]. გავიხსენოთ ისიც, რომ სწორედ XVII ს-ის ბოლოს ჩხეიძეები ჩანან იტრიაშიც, რომელიც არც სადგერს შორავს მაინცდამაინც და აგრეთვე იმერეთის სამეფოს გარეთაა მოქცეული[57]. ამის მიხედვით კი შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ სადგერი თუ არ ეკუთვნოდა კიდეც ჩხეიძეებს, ყოველ შემთხვევაში, ემხრობოდა მაინც მათს სამფლობელოებს. თანაც, სადგერის წმ. გიორგი თავის დროზე სახელმოხვეჭილი და პატივცემული სალოცავი უნდა ყოფილიყო და მისთვის რისამე შეწირვა, მე მგონი, მეზობელი ფეოდალისგანაც არ უნდა იყოს მოულოდნელი. მეორე მხრივ, შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ აქ სხვა სადგერთან გვაქვს საქმე: ერთი სადგერი იმერეთშიაცაა, სოფ. ვანთან და თაყაიშვილის ცნობით იქ ორი ეკლესიაც ყოფილა[58]. მაგრამ ამგვარ მოსაზრებას, ჩემი აზრით, საკმარისი საფუძველი არ გააჩნია: ეს სადგერი კიდევ უფრო შორსაა საჩხეიძოსაგან, ვიდრე პირველი, მისი ეკლესიებიც, როგორც ჩანს. სრულიად უმნიშვნელოა და ჩვენი არც ის ვიცით, არის თუ არა რომელიმე მათგანი წმ. გიორგის სახელობისა.

ასეა თუ ისე, ბოლო ხანებში როსტომის მიერ მისაკუთრებული „გარდამოხსნა“ სადგერში აღარ ინახებოდა. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში იგი სოფ. ჩხარიდან ჩამოიტანეს[59]. 1930 წელს ეს „გარდამოხსნა“ გერმანიაში მოწყობილ გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი. ლიტერატურაში, თუ არ ჩავთვლით ამ გამოფენის კატალოგს[60], იგი უცნობია.

11. დაახლოებით ამავე ხანებში — 1664 წელსაა მოჭარგული ქუთაისის მუზეუმის გარდამოხსნა, შეწირული ვინმე ქაიხოსროს ასულის თინათინის მიერ. ეს ძეგლი, რომელიც ბოლოს გელათში ინახებოდა, დაწვრილებით აღწერა და სტილისტიკური და იკონოგრაფიული თვალსაზრისით განიხილა ბერლადინამ, უფრო ადრე, გელათის წარწერათა კრებულში, გიორგი წერეთელმა მოათავსა მისი წარწერებიც (მხედრულად, შეცდომებით)[16]. საგანგებოდ აღსანიშნავია ის, რომ ეს გარდამოხსნა მარტო ერთი წარწერით კი არაა აღჭურვილი, არამედ ორი სხვადასხვადროინდელით. ტაბ. 10

პირველი, უფრო ძველი, გარეთა არშიაზეა:



ႺႫႬႠ:. ႨႠႱ~Ⴗ:. ႺႪႨႫႺႭႨႫႫႰ:.* Ⴋ~ႨႭႾႠႺ:. ႢႠႺႫႨ:. ႸႰႨ:. Ⴞ~Ⴐ:.
ႵႩ: Ⴕ~Ⴂ: ႧႨ
ႶႭႨႱႺ:. Ⴚ~Ⴐ:. ႱႾ~ႬႨႱႺ:. Ⴉ~ႤႠႰႨႱ:. ႵႺႿ~ႠႱႪ~Ⴑ: ႺႱႬႫႰ: ႭႨႰႺ
ႭႨႰ:. ႷႬ~Ⴁ Ⴗ~Ⴁ:. ႢႪႣႺႫႠႷႱႰႨႱႺ:. ႺႫႨႱ:. ႢႫႿႤႡႺႣ: ႣႺ ႸႫ~-
ႩႩႺႣ:. ႱႬ~ႨႱႺ:. ႾႰႨႱႺ:. ႱႺႷႱႪႺႣ:. ႣႺ:. ႺႣ~ႭႺ:
1. ႾႰႭႺ:. ႸႱ~ႰႣႩႬႺႣ:. ႣႺ:. ႧႨႱႺ:. Ⴞ~ႰႨႱႺ.: ႣႭ~Ⴑ:. Ⴟ~ႪႱႺႫ-
ႪႭႨႩႬႺႣ:. ႡႭႣႫ~Ⴞ:.* ႢႡ~ႵႫႰႺ:. Ⴃ~ႶႱႺ: Ⴋ~Ⴑ:. ႣႨႣႱႣ*
2. ႢႰႩႨႭႾႩႱႺႱႺ:. ႱႠႩႰႫႺႺ:. ႺႪႱ:. Ⴗ~ႱႰႩႺ:. ႣႺ:. ႩႾ~ႡႺ:.
ႫႭ~Ⴈ:. ႺႰ: ႵႩႱႺ:. ႤႰ~Ⴉ

ქ (?), მეუფეო მაღალო, ძეო ღვთისაო, სიტყუაო ჴორციელ ქმნილო, ურიათა მიერ ჯვარცმულო, იოსებ არიმათიელმან მოიხუნა გუამი შენი ჩუენ (?) იესოჳ ქრისტე, ძე ღვთისა, ამინ. სახლისა ბატონის ქაიხოსროს ასულმან თინათინ ჭელვყავ გარდამოჴსნისა ამის გამოხატვად და შემკობად, სულისა ჩუენისა საჴსრად და ცოდვათა ჩუენთა შესანდობლად და ძისა ჩუენისა დავითის წარსამართებელად რათა მეოხ გვექმნა დღესა მას დიდსა განკითხვისასა, საუკუნომცა არს ჴსენება და კურთხევა მათი, ამინ. ქორონიკონსა ტნბ.“

მეორე წარწერისთვის ქრისტეს სარეცელის წინაპირი მიუჩენიათ. ასოები უფრო წვრილია, სულ სხვა ხელითა და მასალით შესრულებული:

1. Ⴕ: ႫႨ:. ႫႨႴႨ;. ႱႬ~Ⴋ
2. ႠႰ:. ႸႨႨႱႿႨႪႨ:. ႢႺႪႣႺႫႠႾႱႰႺ ႨႱႨ:. ႫႪ
3. ႾႠႩႬႭႺ ႺႾႠႪႨႩႺႭ* ႾႫႭႺ:. ႿႺႪႱႺႫႺႪ
4. ႭႨႩႨႬႺႣ.: ႣႨႣႠႴႬႨ:. ႫႺႪႨႺႫႨ: Ⴑ~ႠႤႺႣ*
5. ႡႨႰႺ:. ႢႠႢႱ:. ႠႣႺႩႰႠႱ ႨႱ ႢႺႫ~ႱႿႪ~Ⴑ: ႸႨႾႡႨႰႨႬႨႬႨ* ႵႷႱ ႠႩႰႨ
6. ႺႫႣႨ

„ქ. მე მეფე სოლომონ შევსწირე გარდამოხსნა ესე მრჴობლთა ცხორებათ ჩემთა წარსამართებელად, დედოფლის მარიამის საოხად. ვინც გოგ[ნ]ს უდაბნოს ეს გამოსწიროს, შეჩვენებული იყოს უკუნისამდე“[62].

უკანასკნელი 13 ასო აღარ დატეულა წარწერისთვის განკუთვნილ არეში, გარეთ გასულა და მთავარანგელოზის ფიგურის ქვეშ მოთავსებულა. ამ ასოების მასალაც სხვაა, რატომღაც: სხეპლა, და არა ოქრომკედი. პირველი სტრიქონი მთლიანად და მეორის მეორე ნახევარი („...დამხსნა ესე მრ...“) კანეტილითაა გამოყვანილი.

პირველი წარწერის თინათინს, ქაიხოსროსა და დავითს სხვა წყაროებიდან ჩვენ არ ვიცნობთ. ასევე, გადაჭრით ვერ ვიტყვით, რომელი სოლომონია მოხსენებული მეორე წარწერაში — პირველი თუ მეორე, რადგანაც ორივეს მეუღლეს მარიამი ერქვათ. ბერლადინას მიაჩნია, რომ წარწერაში დედოფალი გარდაცვლილად იგულისხმება[63]. ეს რომ ნამდვილად ასე იყოს, მაშინ გარდამოხსნის მეორედ შემწირველი უეჭველად სოლომონ I უნდა ყოფილიყო (რადგანაც სოლომონ II-ის მეუღლე მეფეზე გვიან გარდაიცვალა)[64] და თარიღიც 1784 წელს არ გადმოსცილდებოდა. მაგრამ საქმე ისაა, რომ სიტყვები „დე-

---

* Sic!

დოფლის მარიამის საოხად" არაა საკმარისი იმისთვის, რომ ეს მარიამი ცოცხლად აღარ ჩავთვალოთ: იმავე XVIII საუკუნეში არა ერთი და ორი წარწერის დასახელება შეიძლება, რომლებშიაც ამა თუ იმ ნივთის შემწირველი წერს: „გიძღვნი მცირესა შესაწირავსა... საოხად სულისა ჩემისა და მეუღლისა ჩემისა", „შემოგწირე... საოხად სულისა ჩემისა", „განგიახლე... ცოდვათა ჩვენთა საოხადო" და სხვ[65]. ამიტომ უმჯობესი იქნება, თუ ჩვენი გარდამოხსნის მეორე წარწერის დათარიღებისას მხოლოდ XVIII საუკუნის მეორე ნახევრის მითითებით დავკმაყოფილდებით.

რაც შეეხება მეორედ შეწირვის ადგილს, აქ, ალბათ, მართლაც „გოგნი" უნდა იკითხებოდეს (ასე აქვს წერეთელს), რადგანაც „გოგი", რამდენადაც ეიცით, არც ერთ სოფელს, ან დაბას, ან მონასტერს არ უნდა ერქვას. გოგნის მონასტერი, წერეთლის ცნობით, შორაპნის მაზრაში ყოფილა «в Мухурской пустыне», და იგი თურმე 1859 წლამდე მოქმედებდა კიდეც[66]. გაურკვეველი რჩება, სად იყო შეწირული გარდამოხსნა თავდაპირველად, თვით თინათინ ქაიხოსროს ასულის მიერ.

12. XVII ს-ის მეორე ნახევარს მიეკუთვნება კიდევ რამდენიმე „გარდამოხსნა", რომელთაგანაც პირველი — გივი ამილახვრისა და მისი მეუღლის, შაჰნავაზის ასულის თამარის მიერაა შეწირული და წინათ სვეტიცხოველში ინახებოდა[67]. მისი გრძელი წარწერა მთლიანად ავსებს ბორდიურს, შემდეგ გადადის შიგნითა არეში და ღვთისმშობლის ფიგურის გარშემოა განლაგებული ექვს სტრიქონად. ტაბ. 11

✝Ⴕ~Ⴜ:. ႫႴ~Ⴍ:. ႷႧ~Ⴍ: ႰႬ:. ႿႤႰ:. ႨႺႬႤ:. ႸႬ~ႱႠ ႫႰႠ~ႥႪႨႧႠ:.
Ⴋ~ႼႷႪ~ႡႨႧႠ:. ႣႠ:. Ⴔ~ႣႨႧႠ:. ႱႫႣ~ႡႪႨႧႠ:. ႩႭႰႺႨႱ: ႸႫ~ႱႥႠ:. Ⴅ~Ⴀ:
Ⴉ~ႺႫ~Ⴌ:. ႣႠ Ⴘ~Ⴌ:. Ⴞ~Ⴀ: ႻႤ:. Ⴖ~ႧႱႠ:. ႫႾ~ႪႣ:. ႸႭ~ႡႪ:. Ⴋ~ႫႨႱႠ.
ႢႬ:. ႣႠ:.
ႣႠ:.* ႧႬ~Ⴀ:. ႱႼ~ႰႤ:. ႱႭႤႧ:. Ⴜ~ႤႣႧ~Ⴇ:. ႤႬ~ႥႠ: ႣႠႨႧႫႬႤ:.
ႿႠႺႫ~Ⴀ:. ႣႠ:. ႢႠ~ႣႠႫႾႱႬႠ:. ႿႠႪႱႠ:. Ⴋ~Ⴀ:. ႣႠ:. ႷႢႠႢႬႠ:.
ႤႨ~Ⴀ:. ႫႩ~ႣႠႢ:. ႣႠႨႴႠႥ:. ႠႤ~Ⴀ
ႠႡ~ႣႨႬႭ:. ႫႩႣႠႬႨ:. ႱႩ~ႬႨႭ~ႢႬ:. ႭႩ~Ⴈ:. ႷႼ~ႤႬႨႭႠ:. ႡႨႪ~ႭႠ:.
ႷႨႥ:. ႤႷႤ~ႨႭ:. ႣႠ:. Ⴗ~ႤႠႩႨႠႤႨႬႨႭ:. Ⴜ~Ⴢ:. ႢႱႨ:. ႢႠ~ႣႠႫ~ႾႱ.
ႬႠ:. Ⴙ~Ⴌ:. ႨႭႭ~Ⴋ:. ႠႫႨႥႾ~ႠႨႪ:. ႷႤႨႥႫ~Ⴌ:. ႢႫ~Ⴌ
ႣႠ:. ႭႬႠ:. ႫႨႠႾႨႣႠႨႫ~Ⴌ:. ႹႬ~ႫႬ:. Ⴕ~ႠႭႤႥႭ:. ႷႨႫႼႨႴႨႪ:. ႷႠ~
ႢႬႠႭႥ:. ႫႨႴႱ:. ႠႪႭႥ~ႫႬ:. ႥႦ~ႬႫႬ:. ႭႠႫႠ:. ႺႣ~ႤႭႠ:. Ⴙ~ႬႭႠ:
ႷႨႪ~ႬႣႥႥ~Ⴃ:. ႣႠ:. ႧႨႭ
ႹႬ~ႭႠ:. ႼႠႪႫႠႭႨႥႥႠႣ:. ႣႠ: ႠႡႪ
ႠႥႠႣႨႥႣ:. ႣႾ:. ႷႨႫႢႼႨႠႨႭ: ႱႷႣႠႪႠ: ႷႣ:. ႼႨႪႱ~Ⴀ: Ⴗ~Ⴌ:. ႷႣ:.
Ⴜ~Ⴍ:. ႡႨႪ:. Ⴋ~ႷႥႥႭ:. ႫႠ
ႨႥ:. ႣႠ:. ႫႴႠႨႨႥ:. ႢႨႨႷ~Ⴈ:. ႷႭ~Ⴀ
ႣႡႭ~Ⴀ:. ႠႴ~ႠႥႪႠ:.
ႹႬႪႠႭႠ:. ႠႬ:.

„ქ~წ მეუფეო ყოველთაო, რომელმან ჯერ იცნე შენისა მრავლითა მოწყალებითა და ფრიადითა სიმდაბლითა კორცის შემოსვა ვითარცა კაცმან და შენ ხარ ძე ღვთისა მხოლოდ შობილი მამისაგან და და (sic) თანა სწორი სულით წმიდითურთ, ენებაჲ დაითმინე, ჯვა-

* Sic!

რცმა და გარდამოხსნა ჯერისა მიერ და შეგრაგნა, ვითარცა მკუდარი დაეფალ, რათა აღადგინო მკუდარნი საუკუნითგან უკუნისამდე. შეწევნითა ღთისაჲთა ჴელვყავით და შევაკერვინეთ წმიდაჲ ესე გარდამოხსნა, ჩუენ იოთამ ამილახვრის შვილმან გივმან და თანამეცხედრემან ჩუენმან ქართველთ ჴელმწიფის შაჰნაოზ მეფის ასულმან ბატონმან თამარ, ცოდვათა ჩუენთა შესანდობლად და ძეთ[ა] ჩუენთა წარსამართებლად და აღსაზრდელად, და შემოგწირეთ საყდარსა ყოვლად წმიდისასა. შენ ყოვლად წმიდაო ღვთისმშობელო, მცველ და მფარველ გვეყავ ყოველთა დღეთა ცხოვრებისა ჩუენისათა, ამინ“.

ამგვარად, ეს ნიმუშიც უმაღლესი არისტოკრატიის წრეშია შექმნილი. შიომღვიმის ტაძრის განმაახლებელი, მეფის სიძე გივი ამილახვარი, ძმა კათალიკოსის ნიკოლოზისა, თავისი დროის თვალსაჩინო პოლიტიკური ფიგურა იყო. 1663 წელს სწორედ ეს გივი ახლდა ირანს გამგზავრებულ არჩილ მეფეს, კიდევ უფრო ადრე იგივე გივი გააყოლა შაჰნავაზმა თეიმურაზს, რომელიც აგრეთვე ირანს იყო გაგზავნილი[68]. ხოლო როცა 1688-ში მეფე გიორგიმ ტახტი დაჰკარგა, გივი აქტიურად მონაწილეობდა გიორგისა და ერეკლეს შორის გამართულ ბრძოლაში. ვახუშტი ბატონიშვილი, რომელიც გივის მეუღლის ძმისწულის შვილი იყო, გადმოგვცემს, რომ ერეკლემ, თავის წინამოადგილის სხვა მომხრეებთან ერთად, გივიც დაამდაბლა[69]. მუხრანბატონთა სახლის ერთგული გივი, იმავე ვახუშტის ცნობით, 1691 წელს დიდძალ ფულს გზავნის გიორგის დასახსნელად ახალციხელ თათართაგან[70], ხოლო 1695 წელს, როცა გიორგი იმერეთს გადაიხვეწა, გივიც ჯერ დვალეთსა და შემდეგ იმერეთს გადასულა[71]. ამავე წელს (ან, იქნებ ერთი წლით ადრეც, 1694-ში) გარდაცვლილა გივის მეუღლე, „ბატონიშვილი თამარი“[72]. სწორედ ეს თარიღი — 1694/95 წლებია, რა თქმა უნდა, ის საზღვარი, რომელსაც გივის „გარდამოხსნა“ ვერ გადმოსცდება. მეორე, უეჭველი და სულ ადვილად დასადგენი terminus არის 1658, შაჰნავაზის გამეფების წელი. მაგრამ არსებული ცნობები ამ ფარგლების შევიწროების საშუალებასაც გვაძლევს. როდის შეირთო გივი ამილახვარმა თამარ ბატონიშვილი? ვახუშტი, როცა არჩილ მეფის 1663 წელს ირანს გაგზავნის ამბავს და მასთან ერთად გივი ამილახვრის გამგზავრებას გადმოგვცემს, იქვე ატანს, გივი შაჰნავაზის სიძე იყოო: „ხოლო ესე გივი სიძე იყო მეფისა, რამეთუ ასული მეფისა თამარ ჰყვა ცოლად“[73]. მაგრამ ეს სიტყვები, რა თქმა უნდა, არ კმარა იმის დასამტკიცებლად, რომ თამარი ამ დროს უკვე იყო გივის მეუღლე: სავსებით შესაძლებელია, რომ ისინი მხოლოდ განმარტებისთვის, მხოლოდ გივის ვინაობის საჩვენებლად არიან მოტანილნი. არსებობს შაჰნავაზის ერთ-ერთი ასულის მზითვის სია. რომელიც უწინ მღვდელს პ. კარბელაშვილს ეკუთვნოდა, ახლა კი ხელნაწერთა ინსტიტუტში ინახება. სამწუხაროდ, მას თავი აკლია და სხვაგან კი არსადაა აღნიშნული რომელი ქალიშვილისაა ეს მზითევი. მაგრამ თვით კარბელაშვილი მას თამარის მზითვის სიას უწოდებს[74]. ჩვენ არ ვიცით. რა საბუთი ჰქონდა საამისოდ კარბელაშვილს: იქნებ მის დროს ეს ხელნაწერი დაუზიანებელი იყო? თუ ეს ასეა და აღნიშნული სია მართლაც თამარისაა, მაშინ საძიებელი თარიღი არის 1667 წ. ეს თარიღი ზის სიის ბოლოს.

ესეც რომ არ იყოს, არის კიდევ ერთი მოსაზრება, რომელსაც არ შეიძლება არ გაეწიოს ანგარიში. გივის გარდამოხსნა, რომელიც „სვეტიცხოველში“ ინახებოდა, როგორც დავინახეთ, „ყოვლად წმიდისადმია“ მიძღვნილი, „სვეტიცხოველი“ კი ღვთისმშობლის სახელობისა არ არის და, რამდე-

ნადაც ვიცით, არც ყოფილა. ხომ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ „გარდამოხსნა" სხვა ტაძრიდან გადაიტანეს მცხეთას? ირკვევა, რომ არა: ნატროშვილს, ჩემი აზრით, სავსებით მართებულად აქვს მითითებული, რომ გივიმ და თამარმა „გარდამოხსნა" იმ ეგვტერს შესწირეს, რომელიც თამარის ძმამ, ბატონიშვილმა ლევანმა მიაშენა „სვეტიცხოველს" და რომელიც მართლაც „სახელსა ზედა წმიდის უბიწოსა დედოფლისა" იყო აგებული[75]. ეს ეგვტერი კი, როგორც ლევანის ერთი გუჯრის შინაარსი მოწმობს, დაუმთავრებიათ ლევანის მეუღლის თუთას გარდაცვალების შემდეგ, ე. ი. არა უადრეს 1678/79 წლებისა[76], თუ ამ მოსაზრებასაც გავითვალისწინებთ (ამას კი არაფერი არ უნდა უშლიდეს ხელს), გივი ამილახვრის, გარდამოხსნის თარიღად 1678/79—1694/95 წლები უნდა დავდოთ.

13. XVII საუკუნის ორი „გარდამოხსნა" ზუსტადაა დათარიღებული შემ- ტაბ. 12
წირველთა წარწერებით. პირველი მათგანი, 1686 წლისა, წილკნის ეკლესიისადმი იყო მიძღვნილი ბატონიშვილის თეიმურაზისა და მისი მეუღლის მიერ. წარწერა რომელიც ერთხელ უკვე გამოაქვეყნა ხახანაშვილმა[77], ბორდიურზეა წმინდანთა მედალიონებს შორის განლაგებული, მხოლოდ მისი ბოლოა შიგ კომპოზიციის არეში გადატანილი:

Ⴕ: ႰႯႫႱ ႣႠႿႣႤႱ ႻႤ: ႸႬ҃Ⴈ ႢႬႩႨႧႾႥ҃Ⴃ ႺႾႭႥႤႪႧႠ ႣႠ:
ႫႩႭჃႣႠႰႧႠ: Ⴋ҃Ⴑ:
ႯႫႱႠ ႫႭႨჄႱႤႬႤ ႼႨႪႩႬႨႱႠ ႫႶႧ҃Ⴑ:. ႫႸႭ
ႡႤႪႭ ႡႠႲႭႬႨႸႥႨႪႨ ႧႤႨႫႭႰႠႦ ႣႠ: Ⴇ҃ႬႠႫႤႺႾႤ҃ႣႰႤ ႫႨႱႨ
ႭႰႡႤႪႨႸႥႨႪႨႱ ႠႱႭႪႨ: ႡႲႬ: ႵႤႧႤ҃Ⴌ
კომპოზიციის არეში
ႥႨႬႺႠ:. ႼႠႩ҃ႨႧႾႭႧ: Ⴙ҃ႬႺႭႣႥႨႪႧႠႧႣ: ႺႭ:. Ⴘ҃ႬႣ҃ႡႱ:. ႡႰႻႬႡႣ҃Ⴇ
ქრისტეს ცხედარს ქვემოთ, ცალკე:
ႵႩႬႱ ႲႭ҃Ⴃ
„ქ. რაჟამს დაჯდეს ძე შენი განკითხვად ცხოველთა და მკუდართა, მას ჟამსა მოიჴსენე წილკნისა მღთის მშობელო ბატონიშვილი თეიმურაზ და თანამეცხედრე მისი ორბელიშვილის ასული ბატონი ქეთევან. ვინცა წაიკითხოთ, ჩუენ ცოდვილთათჳს შენდობას ბრძანებდეთ. ქორონიკონს ტოდ".

ეს თეიმურაზ ბატონიშვილი მუხრანბატონია, ვახტანგ V-ის ძმის კონსტანტინეს ძე, რომელიც ბროსეს ცნობით, დაახლოებით 1688 წელს გარდაცვლილა[78]. იმავე 1686 წელს, ალბათ ამ გარდამოხსნასთან ერთად, მან და მისმა მეუღლემ წილკნის ეკლესიას ენქერიც შეწირეს და მის წარწერაში თეიმურაზი მუხრანბატონად იწოდება[79].

14. ხელოვნების სახ. მუზეუმის პატარა „გარდამოხსნა" (ტფილისის სიონი- ტაბ. 13
დან), რომელსაც თარიღად 1691 წ. უზის, თვით შემწირველის, ვინმე ზილფიჯანის მიერ ყოფილა შესრულებული:

ႵႼ:. ႫႤ:. Ⴔ҃Ⴃ;. ႭჃႤႰႱႫႠ:.* Ⴋ҃ႰႤႫ: ႣႣႴႬႨ:. ႢႬႰႣႤႬႫ҃Ⴐ: ႬႤႬ
ႴႤႿႠႰ:.
Ⴗ҃ႭჃႩႤႰႤ:. ႢႰ҃ႣႫႭჃႱႰႠ:. ႢႱႤ:. ႣႠ::. ႣႠႭჃႱႣႤႭჃ:.*
ႾႫ҃ႨႱ:. ႨႯ҃ႰႬႨႱ:. ႯႴ҃ႬႰႨႱ:. ႷႭჃႤႬႨႱ:. ႠႱ҃ႬႠႰႨႱ:. ႣႠ:. ႭႰႠ:.
ႫႤႺႯႤႣႰႨႱ:. ႥႯႭႰႨႱ:. Ⴍ҃ႫႣႰႨႱ:.* ႱႠႯႬႷႤ:

* Sic!

ႱႪ´ႨႱႠ:. ႹႨ´ႱႠ:.* ႱႾ´ႠႣ*;. ႣႠ:. ႸႥႨႪ´ႡႨႱႠ:. ႫႧႨႱႠ:. ႱႠႣႶႤ-
ႢႰ´ႻႪႭႣ:. ႵႩ´ႱႠ:. Ⴒ´ႭႧ:.

„ქ. წ. მე ფრიად უღირსმა, მარიამ დედოფლის გაზრდილმან ზილფიჯან შევკერე გარდამოჴსნა ესე და დავსდევ ჩემის პატრონის ყაფლანისშვილის ასლანის და თანამეცხედრის ბატონის თამარის სახლში, სულისა ჩემისა საოხად და შვილებისა მათისა სადღეგრძელოდ, ქორონიკონსა ტოთ“[78].

ამით მთავრდება XVII საუკუნის სერია.

ტაბ. 15 15. XVIII საუკუნე გიორგი აბაშიძის ორი „გარდამოხსნით“ იწყება[80]. პირველი მათგანი (უფრო დიდი), რომელიც ჭალატყის ეკლესიისადმი ყოფილა შეწირული, ფრიად გრძელი წარწერითაა აღჭურვილი. ტექსტის შესავალი ნაწილი, რომელშიც ზოგი რამ გაურკვეველია, თითქმის მთლიანად ემთხვევა ბაგრატ მეფეთ მეფის „გარდამოხსნის“ წარწერის ანალოგიურ ნაწილს: აქაც ტროპარის სიტყვებია:

1. ✝ Ⴘ´ႬႤႰႫႬ:. ႨႱ´Ⴁ:. ႻႤႪႨႱႠႢ´Ⴌ:. Ⴂ´ႰႣႠႫႭႾႱႬႠ:. ႭႾႰႼႬႤႪႨ:.
ႢႭႠႫႨ: Ⴘ´ႬႨ:. Ⴕ´Ⴄ:. ႣႠႰႫႤႬႠႩႨႧႠ:.* Ⴜ´ႨႧႠ:. ႼႰ´ႢႰႠႢႬႠ:.
Ⴑ´ႰႬႤႪႤႡႨႧႠ:. ႸႤႫႭႰႥႨႪႨ:. ႠႾႠႪႱႠ ႱႴႪႠႥႱႠ:. ႣႠႢႣႥႠ:.
Ⴀ´Ⴃ:. Ⴤ´:. ႪႷႭ:. ႠႶႣႢႭ*: ႭႤ
2. ႣႠ ႫႭ´ႬႨႽႠ:. ႱႴ´ႪႱႠ:. ႣႨႣႨ:. ႼႷႪ´ႡႠ
✝ ႸႤႼႤႥႬႨႧႠ ႶႨႱႠႧႠ:. Ⴋ´Ⴄ:. ႭႴႪႨႱႼႭႪ: ႺႨႾႨႱႧႠ[ႥႫႠႬ] ႣႠ
ႢႥႠႰႠႣ: ႠႡႠႸႨႻႤႫႬ: ႡႠႲႭႬႫ´Ⴌ:. Ⴂ´Ⴈ:. Ⴇ´Ⴀ ႫႤႺႾႤႣႰႤႫ´Ⴌ:
Ⴙ´ႫႬ:. ႪႭႰႧႵႨႴႠႬႨႻႨႱ:.ႠႱႭႪႫႬ ႡႤႫႬ ႢႭႪႵႠႬ ႸႤႥႠႩႤႰႥႨႬႤႧ:.
ႤႱႤ:. ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႠ:. ႹႬ´ႨႱ:. ႺႭႣႥႨႪႨႱ: ႱႭႱႭႪႨႱ* ႱႠႭႾႠႣ
ႣႠ ႻႨႱႠ:. ႹႬႨႱႠ ႪႤႥႠႬႨႱႠ:. ႣႠ ႡႤႵႠႬႨႱ:. ႠႶႱႠႦႰႣႤႪႠႣ:.
ႥႨႬႺႠ
1. Ⴙ´Ⴌ: Ⴇ´Ⴑ: ႸႬႣႭႡႠ ႡႰႻႠႬႭႧ Ⴖ´Ⴌ: ႧႵႬႺ:. ႸႤႢ´ႬႣ´Ⴑ:. ႰႠ
Ⴋ´ႬႺႠ:. ႻႤႫ´Ⴌ:. Ⴉ´ႺႨႱႠႫႬ:. Ⴙ´ႬႱ ႸႥ´ႪႱ ႠႬႭ:. ႱႴႪႠႥႱ:. ႤႱ
2. ႢႫႭႾႬႠႱ:. ႫႤႰႤႣ:. Ⴋ´ႭႱႪႥႱ:. Ⴙ´ႬႨ ⁝ Ⴚ´ႣႨႱ:. ႮႠႱႭႾႨႱ:.
ႫႨႫႺႤႫႨ:. ႨႷႭႱ ⁝ Ⴖ´ႨႱႠ. ႸႤႨႩႤႰႠ ⁝ Ⴇ´Ⴀ:. ႬႬႡႰႱႠ
3. Ⴕ´ႩႱႠ:. ႲႯႢ

„შვენიერმან იოსებ ძელისაგან გარდამოხსნა უხრწნელი გუამი შენი, ქრისტე და [ა] რმენაკითა წმიდითა წარგრაგნა სურნელებითა შემურვილი, ახალსა საფლავსა დაგდვა, არამედ ჴელპყრო აღდგო[მა....?.....] და მონიჭა სოფელსა დიდი წყალობა. შეწევნითა ღვთისაჲთა, მე უფლისწულ ციხისთავმან და გვარად აბაშიძემან ბატონმან გიორგი, თანამეცხედრემან ჩემმან ლორთქიფანიძის ასულმან ბატონმან გულქან შევაკერვინეთ ესე გარდამოხსნა ჩვენის ცოდვილის სულის საოხად და ძისა ჩვენისა ლევანისა და ბექანის აღსაზრდელად. ვინცა ჩვენთჳს შენდობა ბრძანოთ, ღმერთმან თქვენც შეგინდოს. რამანცა ძემან კაცისამან ჩვენს შვილს ანუ საფლავს ეს გამოახნას, მეორედ მოსლვას ჩვენი ცოდვის პასუხის მიმცემი იყოს ღვთისა. შეიკერა თუესა ნოენბერსა, ქორონიკონს ტჟგ“ [=1705 წ.].

* Sic!

16. მეორე „გარდამოხსნაზე“: ტაბ. 16

ႹႥႤႬ:. ႺႭႣႥႨႪႫႠႬ:. ႣႠ:. ႷႭႥႤႪႧႠ: ႫႠႫႠႧႠ:. ႭႬႠႰႹႤႥႤႱ-ႫႠႬ ႠႡႠႸႨႻႤ:. ႢႨႭႰႢႨ ႣႠႫ
ႫႤႭႪႤႫႠႬ ႹႤႫႠႬ:. ႪႭႰႧႵႨႴႠႬႨႻႨႱ:. ႠႱႭႪႫႠႬ:. ႢႭႪႵႠႬ
ႸႤႭႠႩႤႰႥႨႬႤႧ:. ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႠ: ႤႱႤ:. ႱႭႪႨႱႠ:. ႹႥႤႬႨႱႠ:.
ႱႠႾႱႰႠႣ:. ႺႭႣႥႠႧႠ:. ႹႥႤႬႧႠ:. ႸႤႱႠႬႣႭႡႤႪႠႣ
ႵႰႨႱႲႤႱ:. ႠႵႤႧ:. ႠႧႠႱ:. ႸႥႨႣႠႱ:. ႧႾႭႧႫႤႲႱႠ:. ႵႱ̃Ⴀ:.
ႭႤ:.
ႻႨႱႠ:. ႹႥႤႬႨႱႠ:. ႪႤႥႠႬႨႱ: ႡႤႾႠႬႨႱ: ႣႠ ႫႠႪႠႵႨႠႱ:. ႠႶႱႠႦႰ-ႣႤႪႠႣ:. ႣႠ ႼႠႰႱႠႫႠႰႧႤႡႪႠႣ

„ჩვენ, ცოდვილმან და ყოველთა მამათა უნარჩევესმან, აბაშიძე გიორგი და მეუღლემან ჩემმან ლორთქიფანიძის ასულმან გულქან, შევაკერვინეთ გარდამოხსნა ესე სულისა ჩვენისა სახსრად, ცოდვათა ჩვენთა შესანდობელად, ქრისტეს აქეთ ათას შვიდას თხუთმეტსა, ქორონიკონსა უე, ძისა ჩვენისა ლევანის, ბეჟანის და მალაქიას აღსაზრდელად და წარსამართებლად“.

ამ გარდამოხსნათა შემწირველი გიორგი აბაშიძე, რომელიც XVIII საუკუნის დასაწყისში რამდენსამე ხანს იმერეთს განაგებდა, კარგად ცნობილი პირია. თავისი სახელი მას ბევრჯერ აღუბეჭდია ხელნაწერთა მინაწერებსა და სხვადასხვა საეკლესიო ნივთზე[81]. „უფლისწულციხისთავად“ იწოდება იგი იმ კურიოზულ ეპიტაფიაშიაც, რომელიც კაცხის გულანის აშიაზეა მიწერილი. (იმავე ეპიტაფიაში იგი თავისთავს ჰალატყის პატრონსაც უწოდებს)[82]. გიორგის თითქმის ყველა წარწერაში მასთან ერთად იხსენიება მისი მეუღლე გულქანი, ასული მოურავის ბეჟან ლორთქიფანიძისა, რომელმაც, ვახუშტის ცნობით, 1667 წელს „ქუთაისის ციხე აღიღო, ოსმალნი მოსწყვიდნა“[83]. საბუთებში გვხვდება გიორგისა და გულქანის ვაჟი ლევანიც[84], დანარჩენი ვაჟები კი — ბეჟანი და მალაქია, ბროსეს ტაბულაში არ მოხვედრილან. ზემომოტანილ წარწერათაგან მეორეში შეცდომა შეპარულა: ქრონიკონი „უე“ არ ეთანხმება „ქრისტეს აქეთ“ ნაჩვენებ 1715 წელს და 1717-ს გვაძლევს (1312+405). როგორც ჩანს, აქ უბრალო კორექტურულ შეცდომასთან უნდა გვქონდეს საქმე: ქორონიკონი „უგ“ უნდა ყოფილიყო (ႭႢ) მაგრამ Ⴂ-თვის ქვემო კუდის გამობმა დავიწყებიათ და ႭႤ გამოსულა.

17. შემდეგ ადგილზე უნდა მოვათავსოთ რაჭის ერისთვის შოშიტას მეუ- ტაბ. 17
ღლის მარიამ ბატონიშვილის „გარდამოხსნა“ 1725 წლისა, რომლის წარწერაც ერთხელ უკვე არის გამოცემული ექვთ. თაყაიშვილის მიერ[85].

ეს წარწერა ორ სტრიქონადაა განლაგებული ბორდიურზე:

1. „ქ. ეჰა:. სიბრ:. ძნეო:. და:. სიტყვაო:. უხილავისა:. მამისაო:. და:. ძეო:. მამულისა:.
მის:. დიდებ [ ] გამოუთქმელითა:. მოწყალები
თა:. სიმდაბლედ:. მოსრულ [ ]აწ:. გხედავთ:. შენ:. ძელისაგან:. გარდამოხსნილად
და:. საფლავსა:. დასულად:. დამჭშეელი:. უფსკრულთა:. მკვდრა
2. დ:. იხილვები:. და:. ცათაგან:. დაუტევნელი მცირესა:. საფლავსა: დაიტევი:. ხ͠მე:. სისხლითა:. შენითა:. პკურებული:. და გამოჴსნილი:. ბატონის:. შვილი:. მარიამ:. წნდად:. მოვიღებ:. და:. ვ͠ა გო-

ნებათა:. შინა:. ეგრეთ:. სახედ:. დავდებ. გარდამოხსნასა:. შენსა
რ~:. მ~ხ:. მეყო მეუღლით:. ძით:. და ასულით:.

ფიგუროვანი კომპოზიციის ქვეშ, უფრო წვრილი ასოებით, მიწერილია:

„ქ:. მოიხსენე:. ერისთავი:. შოშიტა ქ~კს:. უიგ:."

წარწერაში ზოგიერთი სიტყვა რატომღაც დაუმთავრებელია (დიდებ", მოსრულ"), თუმცა თავისუფალი ადგილი კი არის დატოვებული დასამთავრებლად. შინაარსის მხრივ ტექსტი გაურკვეველს არაფერს შეიცავს: აქ მოხსენებული შოშიტა III რაჭის ერისთავია, ვაჟი იმ გულქან ლორთქიფანიძისა, რომელიც შემდეგ გიორგი აბაშიძის ცოლი იყო, მარიამ ბატონიშვილი კი, მეორე მეუღლე შოშიტასი — იმერთა მეფის ალექსანდრე IV-ის და, ჩიქოვანის ნაცოლარი[86].

ტაბ. 18 18. ამ გარდამოხსნის თითქმის თანამედროვეა მეორე, ერეკლე 1-ის ასულის ელენე დედოფლის მიერ შეწირული, რომელიც პლატონ იოსელიანის ცნობით, ჯერ სვეტიცხოველში ინახებოდა, 1812 წლის შემდეგ კი ტფილისის სიონში. იგი საქართველოს ეგზარხოსს ვარლამს ჩამოუტანია, რადგანაც ტფილისში უკეთესი გარდამოხსნა არ ჰქონდათო[87]. ბაქრაძეს იგი სიონშივე უნახავს[28], ტყემალაძის წიგნში კი მისი კვალი აღარ ჩანს. სად არის დღეს ეს გარდამოხსნა, ჩვენთვის უცნობია. მისი წარწერა, რომელის ორიგინალური ტექსტი დღემდე არავის გამოუქვეყნებია, ფოტოსურათით ასე იკითხება:

ႢႳႬႣႬႨ: ႠႬႢႤႪႭႦႧႠႬႨ: ႢႠႬႩႥႨႰႣႤႱ: ႯႠႫႱ:* ႢႨႾႨႪႤႱ: ႸႤႬ:
ႫႩႣႠႰႧႠ: Ⴇ~Ⴀ: ႸႤႰ~ႺႾႪ: ႣႠ: ႱႨႩ~ႣႨႪႨႱႠ: ႻႠႪႱႠ ႣႠႫႰႶႭ-
ႼႥႤႪႣ:. ႣႠ:. ႠႣႫႨႱ:. ႠႶႫႣႢႨႬႤႡႪႠႣ:. ႣႠ:. ႵႳႸႱႩႬႤႪႨႱႠ:.
ႮႷႰႭႡႨႪႧႠ.: ႿႿႾႤႧႨႧ:. ႠႶႫႭႫႷႰႥႡႣ:. Ⴕ Ⴋ~ႴႭ: Ⴕ~Ⴄ:. ႶႧႭ:.
ႣႠႨႺႤႥ:. ႭႰႧႠႥႤ:. ႺႾႭႥႰႡႧ:. ႸႬ~Ⴀ:. ႣႣ~ႴႪႨ:. ႤႪႤႬႤ:. ႠႱႳ-
ႪႨ:. ႫႤႴႤႧ:. ႫႤႴႨႱႠ
ႤႰႤႩႪႤႱႨ:. ႻႨႧ.: ႣႠ:. ႠႱႳႪႨႧ:. ႸႤႫႩႤႰႥႤႪႨ:. ႠႫႨႱ:. Ⴀ~Ⴌ:. Ⴕ~ႩႬ
Ⴓ~ႨႣ[89]

„გუნდი ანგელოზთანი განკვირდეს, რაჟამს გიხილეს შენ მკუდართა თანა შერაცხულ და სიკუდილისა ძალის დამრღუწველად და ადამის აღმდგინებლად და ქუშსკნელისა პყრობილთა ჯოჯოხეთით აღმომყუანებლად. მეუფეო ქრისტე ღმერთო, დაიცევ ორთავე ცხოვრებათა შინა დედოფალი ელენე, ასული მეფეთმეფისა ერეკლესი, ძით და ასულით, შემკერველი ამისი, ამინ. ქორონიკონს უიდ".

ქორონიკონი 1726 წელს უდრის.

ტაბ. 19 19. მარტვილის გარდამოხსნა ოდიშის დედოფლის ანასი, უკვე საუკუნის მეორე ნახევარს მიეკუთვნება:

ႣႠႢჃႤႴႠႰႤႬ: Ⴖ~Ⴌ: Ⴑ~ႠႴႠ~ႰჃႪ~ႭႠ: ႴႰႧႤႧႠ: ႸႬႧႧႠ: ႣႤႣႠႭ:
ႫႠႰႲჃႤႪႧႠ: Ⴖ~Ⴢ: ႫႸ
ႭႥႪ~Ⴍ: ႵႪ~ႿႪႭ: ႫႠႰႨႠႫ: Ⴗ~ႨႱႠ: ႱႠႱႥ~ႨႱႠ: Ⴘ~ႬႣႠ: ႣႠ
ႫႣႨႥႨ: ႣႨႣႭႴ~ႪႨ: ႭႣႨႸႨႱႠ: ႠႬႬႠ: ႫႿႳႪႨႪႨႥႠ: ႢႨႻႮႳႬႨ:
ႫႠႢႨႠ~ႪႠ: Ⴘ~ႱႿႠ~ႪႠ: ႫႨႭ~ႪႨ: ႣႠႫႭ
Ⴞ~ႣႨ:ႫႠႱႠ ႣႠ Ⴟ~ႠႫႠႠႭႨ: ႣႠႣ~ႬႱ: ႩႠႢႨႠႱ: ႻႨႬႨ Ⴏ~ႬႨ: ႢႠႢ~Ⴆ:
Ⴋ~ႬႨႠ: Ⴂ~Ⴈ: ႣႠႨႴႠ~Ⴈ

*Sic!

„დაგვიფარენ ჩვენ საფარველითა ფრთეთა შენთათა დედაო მარტვილთა ღვთისა მშობელო, ქალწულო მარიამ, ყოვლისა სასოებისა შენდა დამდები დედოფალი ოდიშისა ანნა მწვლილებრ გიძღვნი მცირესა შესაწირავსა, მიითუალე და მოხედე მასა და წარუმართე დადიანს კაციას, ძენი ჩვენნი გრიგოლ, მანუჩარ, გიორგი დაიფარე".

„გარდამოხსნის" ზუსტი თარიღი ამ შემთხვევაშიაც საძიებელია, მაგრამ საკმაოდ ადვილი დასადგენიც, რადგანაც შემწირველთა ვინაობა სრულიად უეჭველია. უკვე თაყაიშვილს ჰქონდა მითითებული, რომ ამ „გარდამოხსნის" კაცია დადიანი — კაცია II არის[90], 1788 წელს გარდაცვლილი. ანა, პაატა წულუკიძის ასული, მან 1770 წლის შემდეგ შეირთო (ამ წელს გარდაიცვალა მისი პირველი მეუღლე)[91] და, ამგვარად., „გარდამოხსნაც" 1770 და 1788 წლებს შორის ექცევა.

20. XIX საუკუნის ნიმუშთაგან უადრეს თარიღს — 1806 წელს — ჯრუჭის ტაბ. 20
გარდამოხსნა ატარებს. იგი ჯერ კიდევ ბაქრაძეს უნახავს, მაგრამ რატომღაც ოდიკად მიუჩნევია და მისი თარიღიც შეცდომით ამოუკითხავს (1706 წელით. თუმცა, შესაძლებელია, ეს კორექტურული შეცდომაც იყოს)[92]. მეორედ მას გაკვრით იხსენიებს ხუსკივაძე, ყვირილის ხეობის სიძველეთადმი მიძღვნილ წერილში[93]. წარწერის ორიგინალი არცერთ ავტორს არ გამოუქვეყნებია, ისინი ასახელებენ მხოლოდ კტიტორსა და მქარგველს, რომელიც ხუსკივაძის აზრით, მსახური უნდა ყოფილიყო.

ႸႭჃႤႬႨႤႰႫႠႬ ႨႭႱႤႡ ႻႤႪႨႱႠႢႠႬ ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႠ ႭჃႾႰႼႬႤႪႬႨ
ႴႭႰႺႬႨ ႸႤ ႵႤ ႣႠ ႠႰႫႤႬႠႩႨႧႠ ႼႫႨႣႨႧႠ ႼႠႰႢႰႠႢႬႠ ႱႭჃႪႬႤ-
ႪႤႡႨႧႠ ႸႤႫႭჃႰႥႨႪႨ ႠႾႠႪႱႠ ႱႠႴႪႠႥႱႠ ႣႠႢႣႭჃႠ ႫႤ ႫႱႠႱႭႤႡႤႪ-
ႫႠႬ: ႸႤႬႫႠႬ: ႠႡႠႸႨႻႨႱ: ႠႱႭჃႪႫႠႬ: ႵႤႧႠႥႠႬ: ႥႨႫႭჃႸႠႩႤ: ႭჃႾႰ-
ႼႬႤႪႨႱႠ: ႢႭჃႠႫႨႱႠ: ႸႤႬႨႱႠ
ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႠ ႣႠ ႱႰႭჃႪႥႷႠႥ ႣႠ ႠႼ ႧႠႷႭჃႠႬႨႱႢႺႤႫ
ႻႤႪႨႱႠ ႫႨႤႰ: ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႨႪႱႠ: ႨႤႱႭჃ: ႻႤႭ: ႶႥႧႨႱႠႭ: ႣႠ ႥႨႧႾႭႥ
ႸႤႬ: ႫႨႤႰႱႠ: ႩႠႺႧႫႭႷႭჃႠႰႤႡႨႱႠႢႠႬ ႰႠႧႠ ႫႰႹႭႡႪႨ ႺႾႭ-
ႰႤႡႠ ႹႭჃႤႬႨ ႺႥႨႧႠ ႴႠႰႥႨႧႠ ႸႤႬႨႧႠ: ႼႠႰႢႭჃႤႫႠႰႧႭႱ ႠႫႨႬ ႵႤ
ႠႵႠႧ ႹႷჄ ႵႤ ႸႤႨႼႷႠႪႤ ႫႭჃႸႠႩႨ ႠႫႨႱ ჯანვერდი

„შუენიერმან იოსებ ძელისაგან გარდამოხსნა უხრწნელნი ჴორცნი შე [ნნი] ქრისტე და არმენაკითა წმიდითა წარგრაგნა სულნელებითა შემურვილი, ახალსა საფლავსა დაგდუა. მე მსასოებელმან შენმან აბაშიძის ასულმან ქეთავან (sic) ვიმუშაკე უხრწნელისა გუამისა შენისა გარდამოხსნა და სრულვყავ და აწ თაყუანისგცემ ძელისა მიერ გარდამოხსნილსა, იესუ, ძეო ღვთისაო და ვითხოვ შენ მიერსა კაცთმოყუარებისაგან, რათა მრჩობლი ცხორება ჩუენი ცვითა ფარვითაშენითა წარგუემართოს, ამინ. ქრისტეს აქათ ჩყჳ ქრისტე შეიწყალე მუშაკი ამის ჯანვერდი".

ამას გარდა, წარწერებითაა აღჭურვილი ყველა მოქმედი პირიც: ႨႺ ႵႤ (არდაგზე, ქრისტეს თავის მარჯვნივ და მარცხნივ), ႨႭႱႤႡ ႸႭႢႰႨႤႪႨ, ႨႰ~Ⴄ ႫႤႪႠႥႬႤ, ႡႨႡႠ ႬႨჀႠ, ႫႠ~ႰႫ ႫႰႣႤႬႨႬႤ (sic!), ႡႠ ႫႠႫ ႨႩႭႡႨ (sic!), ႠႰႣ~ႬႤ (მარჯვნივ). ასოები წაგრძელებულია და გადაბმულ-კომბინირებული, რამდენიმეც კი. ჯანვერდის სახელი, რომელიც აღარ დატეულა, სტრიქონს ზემოთაა, კუთხეში, ბევრად უფრო წვრილი ასოებით და რატომღაც მხედრულად.

გარდამოხსნის შემწირველი ქეთევან აბაშიძე შეიძლება იგივე პირი იყოს, რომელიც ქართლის ცხოვრების ერთ-ერთი ხელნაწერის (A 131, ხლნ. ინსტ.) მინაწერში გვხვდება და რომელიც, ექვთ. თაყაიშვილის ცნობით, ვახტანგ VI-ის ასულის, ანუკას შვილიშვილი ყოფილა[94] (საიდანაა ეს ცნობა, თაყაიშვილს არა აქვს მითითებული. თ. ჟორდანიას ქრონიკების ბოლოს დართული „გვაროვნობითი შტო ქართლის აბაშიძეთა“ ანუკას შთამომავალთა შორის ქეთევანს არ ასახელებს[95]).

ჯპ. 20 21. როგორც შექმნის თარიღის (1815) ისევე ადგილისა და გარემოს მხრივაც ემეზობლება ქეთევანისეულს — გრიგოლ წერეთლისეული „გარდამოხსნა“. მათ შორის ნათესაობას არა მარტო ფიგუროვანი კომპოზიცია მოწმობს, არამედ წარწერაც, რომელიც იმგვარადვე რედაქტირებული ტროპარით („ჴორცni შენნი“ ნაცვლად „გუამი შენისა“, როგორც უფრო ადრინდელ ნიმუშებში შეგვხვდა) იწყება:

> ႸႭႳႤႬႨႤႰႫႠႬ ႨႭႱႤႡ... და სხვ. ႠႾႠႪႱႠ ႱႠႴႪႠႥႱႠ ႣႠႢႣႭႳႠ
> ႼႪႱႠ ႹႷႨႤ
> ႸႬႫႬ ႫႱႠႱႭႡႪႫႠႬ ႦႭႳႰႠႡ ႼႤႰႤႧႪႨႱ ႱႠႾႪႧႭႳႾႭႳႺႨႱ
> ႻႫႬ ႢႰႢႭႪ ႥႫႭႳႸႩႤႡႨႬႤ ႻႪႱႢႬ ႢႠ
> ႰႣႠႫႭႾႱႬႠჂ ႤႱႤ ႭႳႾႰႼႬႤႪႧႠ ႤႭႰႺႧႠ ႸႬႧႠ ႰႧ ႭႰႧႠ-
> ႥႤ ႺႾႭႰႤႡႠႧႠ ႼႰႫႫႠႰႧႭႱ ႫႫႨႧ ႹႫႨႧႭႰႧ ႣႠ ႣႤႣႨႧ:
>
> „შუენიერმან იოსებ ძელისაგან გარდამოხსნა... ახალსა საფლავსა დაგდუა (sic). წელსა ჩყიე. შენმან მსასობელმან, ზურაბ წერეთლის სახლთუხუცის ძემან გრიგოლ, ვამუშაკებინე ძელისაგან გარდამოხსნაჲ— ესე უხრწნელთა ჴორცთა შენთა, რათა ორთავე ცხორებათა წარმემართოს მამით ჩემითურთ და დედით:“.

აქ მოხსენებული გრიგოლ წერეთელი, იმერეთის უძლიერეს ფეოდალთა ოჯახის შვილი, ერთი თვალსაჩინო ფიგურათაგანი იყო წარსული საუკუნის დასაწყისისა. იმერთა მეფის სახლთუხუცესის ძე, ბიბლიოფილი და ქართულ ხელნაწერთა მდიდარი კოლექციის პატრონი[96], გრიგოლ წერეთელი ფრიად აქტიურ როლს თამაშობდა იმერეთში რუსეთის ხელისუფლების დამკვიდრების დროს, როგორც ამ უკანასკნელის ერთგული აგენტი (მას რუსული არმიის პოლკოვნიკის წოდებაც კი ჰქონდა)[97]. მისი გარდამოხსნა, ალბათ, საჩხერეში, ან სადმე მის მახლობლად არის შესრულებული — წერეთლებს სწორედ ეს რაიონი ეკუთვნოდათ (ჯრუჭი კი, სადაც ქეთევანის გარდამოხსნა იყო შეწირული, წერეთლების საგვარეულო საძვალე იყო). მაგრამ ბოლო დროს კი (სანამ მუზეუმს გადაეცემოდა), რატომღაც ტფილისის დიდუბის ეკლესიაში ინახებოდა.

დამატება: გაზეთ „ივერიის“ 1891 წლის № 5-ში გამოქვეყნებული იყო ალ. ხახანაშვილის კორესპონდენცია ტ ო ბ ო ლ ს კ შ ი დაცული ქართული გარდამოხსნის შესახებ, რომლის წარწერასაც (ასომთავრულს) ის ასე კითხულობს (ვბეჭდავთ უცვლელად):

„წმიდაო ღმერთო და დიდო ალავერდის მთავარმოწამეთა მოწამეო, წმ. გიორგი, შეეწიე და ცოდვათა შენდობით დაიცვენ პატიოსანი მეფე ალექსანდრე და ძენი მათნი იტ... (დიმიტრი?) მეფე გიორგი და ლეონ და ანა დედოფალი შეიწყალე და ცოდვანი მათნი შეუნდევენ და მეოხ ეყავნ წინაშე ქრისტესი ღმერთსა. ჩვენ ცოდვილმან (გიძღვენით?) მცირე ესე შესაწირავი ცოდვათა შე-

სანდობელად და (ქრისტეს?) სადიდებლად. შეიწირე და მეოხ გვეყავ წინაშე ღმერთსა იესო ქრისტესა"[98].

ხახანაშვილი გამოთქვამს აზრს, რომ აქ მოხსენიებულნი არიან კახთა მეფე ალექსანდრე I (შვილის გიორგის მიერ მოკლული 1511 წელს (მისი ძე და მკვლელი ავგიორგი და ამ ოჯახის სხვა წევრები. სავსებით შესაძლებელია, ეს მოსაზრება მისაღებიც გამოდგეს: ა) რაკი გარდამოხსნა ალავერდის ტაძრისადმია შეწირული, ბუნებრივია, რომ იგი კახური წარმოშობისად მივიჩნიოთ; ბ) ალექსანდრე I-ის ერთ შვილს გიორგი ერქვა, მეორეს კი დიმიტრი—ხახანაშვილის ვარაუდით კი წარწერის „იტ" შესაძლებელია ამ სახელის კვალი იყოს; გ) ალექსანდრე I-ის შვილიშვილი იყო ლეონი (=ლევანი); წარწერაში მოხსენებული ლევანი კი შეიძლება მართლაც მის შვილიშვილად მივიჩნიოთ („ძენი... დიმიტრი და მეფე გიორგი, და ლეონ" და სხვ.). თუ ამ მოსაზრებებს ვირწმუნებთ, გარდამოხსნის თარიღი 1511—1513 წლებს შორის ექცევა: გიორგი ალექსანდრეს ძე სწორედ ამ წლებში მეფობდა — 1513-ში მოკლეს. 2. ნაკლებ მოსალოდნელია, რომ ალექსანდრე II იგულისხმებოდეს: მასაც ჰყავდა შვილი გიორგი, მაგრამ მას არ უმეფნია.

ე. თაყაიშვილს გაკვრით აქვს მოხსენიებული ოდიშის ანნა დედოფლის მეორე გარდამოხსნა (წარწერა: ႫႭႨႾႱႤႬႤ: ႭႳ: ႣႤႣႭႴႠႪႨ: ႠႬႬႠ — „მოიხსენე უფალო დედოფალი ანნა") და ვინმე კნეინა ანნა ჩიჯავაძის გარდამოხსნა (ႩႬႤႬႠ ႠႬႬႠ ႹႨႿႠႥႠႻႨႱႠ), ორივე მარტვილის ტაძრისადმი შეწირული. თუ პირველი, ისევე როგორც ზემოთ აღწერილი გარდამოხსნა ანა დედოფლისა, 1770—1780 წლებს შუა ექცევა, მეორე, ალბათ, XIX საუკუნისაა („კნეინა"). ამ გარდამოხსნებს მე არ ვიცნობ[99].

ამგვარად, გარდმოხსნათა წარწერების განხილვის შემდეგ ასეთი შედეგი გვაქვს:

ხუთ გარდამოხსნას ჩვენ XV და XVI საუკუნეებს ვაკუთვნებთ: გიორგი VIII-ისას, ბაგრატ კონსტანტინეს ძისას, ხოსრო მეფის ასულის ელენეყოფილ ეკატერინესას, იმერთა მეფის ბაგრატ III-ისას, უბისისას. ამავე ჯგუფს ეკუთვნოდა, როგორც ჩანს, ჩესმენის დავრდომილთა თავშესაფრის და ტობოლსკისაც.

რვა, უდავოდ, XVII საუკუნისა არის: მარიამ დედოფლის, ლევან დადიანის, ზაქარია ქვარიანის, როსტომ ჩხეიძის, თინათინ ქაიხოსროს ასულის, გივი ამილახვრის, თეიმურაზ ბატონიშვილისა და ზილფიჯანისა.

ექვსი — XVIII საუკუნისაა: გიორგი აბაშიძისა ორი, ბეჟან ნაკაშიძის, შოშიტა ერისთვის, ელენე დედოფლისა და ოდიშის დედოფლის ანასი.

ორი — XIX საუკუნეს მიეკუთვნება: ქეთევან აბაშიძის და გრიგოლ წერეთლისა.

ამათ გარდა, არის ორი დაუთარიღებელი ძეგლი: უცნობი პირის გარდამოხსნა სოფელ სორიდან, რომელსაც წარწერა არ შერჩენია, და მეორე, ასევე უცნობი პირისა, სოფელ სვირიდან, აგრეთვე დაუთარიღებელი.

თავი II

ძეგლთა აღწერა და დაჯგუფება

სანამ ძეგლთა აღწერას შევუდგებოდეთ, უნდა შევნიშნოთ, რომ ზოგიერთი გარდამოხსნა თავისი კომპოზიციითა და დეტალებით, ან საერთო ხასიათით, გარკვეულ ნათესაობას ამჟღავნებს ერთმანეთთან. ამიტომ, შესაძლებელი და საჭიროცაა მათი დაჯგუფება და ცალკეულ ჯგუფთა განხილვა. მსჯელობის გასაადვილებლად ჩვენ წინასწარვე დავასახელებთ ამ ჯგუფებს:

1. გიორგი მეფეთ მეფის ჯგუფი. გარდამოხსნები: 1. მეფის გიორგი ალექსანდრეს ძისა (1446—1466); 2. მარიამ დედოფლისა (1632/33—1680/82); 3 გივი ამილახვრისა (1678/79—1694/95); 4. ზილფიჯანისა (1691).

II. ბაგრატ მეფეთ მეფის ჯგუფი. გარდამოხსნები: 1. იმერთა მეფის ბაგრატ III-ისა (XVI ს-ის ნახევარი); 2. ბაგრატ კოსტანტინეს ძისა (1505—1529); 3. გიორგი აბაშიძისა (1705) 4. კათალიკოსის ზაქარია ქვარიანისა (1657—1659/60); 5. უცნობი პირისა, სორის ეკლესიისადმი შეწირული. 6. კახთა მეფის ხოსროს ასულის ელენე ყოფილის ეკატერინესი (XVI ს. ბოლო მესამედი).

III ჯგუფი. გარდამოხსნები: 1. ლევან დადიანისა (1653); 2. როსტომ ჩხეიძისა (1661); 3. თინათინ ქაიხოსროს ასულისა (1664); 4. თეიმურაზ ბატონიშვილისა (1686).

IV ჯგუფი. გარდამოხსნები: 1. გიორგი აბაშიძისა, მეორე (1715); 2. შოშიტა ერისთვისა (1725); 3. ელენე დედოფლისა (1762): 4. ოდიშის დედოფლის ანასი (1770—1788); 5. ქეთევან აბაშიძისა (1806); 6. გრიგოლ წერეთლისა (1815).

ამას გარდა, რამდენიმე გარდამოხსნა ამ ჯგუფებს გარეშე რჩება.

ტაბ. 1 A. გიორგი მეფეთ მეფის ჯგუფი. 1. ამ ჯგუფის უძველესი ნიმუში, თვით გ ი ო რ გ ი VIII-ის გარდამოხსნა, ერთი უდიდესთაგანია ამ სახის ქართულ ძეგლთა შორის: 156×204 სმ. კომპოზიციას გარს უვლის ფართო ორნამენტული არშია, რომელშიც წმინდანთა მედალიონებია ჩართული, წარწერებითურთ. ამ ბორდიურის შიგნით რამდენიმე სცენაა: მთავარი — ქრისტეს ტირილი: არდაგზე დასვენებული, გულხელდაკრეფილი ქრისტე, რომელიც გარდამოხსნის თითქმის მთელ სიგანეს ავსებს, მის თავთან და ფეხებთან — თითო გრძელსამოსიანი მთავარანგელოზი სამწერობლებით, ცხედრის იქეთ კი მტირალნი, რომელთაც ქვედატანი დაფარული აქვთ. პირველი ოთხი ფიგურა თითქმის ერთნაირად დგას: გამართულნი, ოდნავ დახრილი თავებით (გარდა მეორისა): ოთხი ვერტიკალი. ღვთისმშობელს მარჯვენა ხელში ფოჩიანი ხელსახოცი უჭირავს და თითქოს სახისკენ მიაქვს. მეორე ქალი, რომელიც ყველაზე უძრავი ჩანს, ორივე ხელით თმებს იგლეჯს: ეს, ალბათ, მარიამ მაგდალინელია. მესამე მტირალი ქალის მოძრაობა თითქმის მთლიანად იმეორებს ღვთისმშობლისას. მწუ-

ხარე იოანეს თავი მარჯვენა ხელზე ჩამოუყრდნია, მის უკან, ცოტა მაღლა მდგომ მოხუცს მარჯვენა ხელით ლერწამზე წამოცმული ღრუბელი გაუწვდია წინ, მეორეში კი ძმრის ჭურჭელი უჭირავს. შემდეგი პერსონაჟი, ამ კაცის მეზობლად მოთავსებული, იმდენად არის წინისკენ გადმოხრილი, რომ მისი სხეული სწორ კუთხეს ქმნის, ხოლო თავი ნაწილობრივ ფარავს ღრუბლიანი კაცის ქვედა ტანს. ეს „შვენიერი იოსებია", რომელიც არდაგითაა აღჭურვილი და ქრისტეს „წასაგრაგნად" ემზადება. არც ერთი ამ პერსონაჟთაგანი არ ეკარება ქრისტეს ცხედარს. ყველა მტირალი, ისევე როგორც ანგელოზები, შარავანდიანია. მათი ფიგურები ქრისტეს ფიგურაზე საგრძნობლად უფრო მცირეა.

ამ მთავარი კომპოზიციის ქვემოთ აღდგომის ამბავია მოთხრობილი ორ სცენად: მარცხნივ — თმახუჭუჭა წმ. პეტრე ქრისტეს საფლავთან. საფლავი მოჩუქურთმებულ კვადრატს წარმოადგენს და მის ოთხსავ მხარეს თითო აბჯარასხმული მცველია — ფარებითა და შუბებით. ფიგურები კვადრატის გვერდების მიმართულებითაა მოთავსებული (ზემოთ და ქვემოთ — ჰორიზონტალურად). ოთხივე მინიატურული ზომისაა. მარჯვნივ, უშუალოდ ამ სცენის გვერდით, ნაჩვენები არიან მენელსაცხებლე დედანი (ორი, სურებით ხელში) ქრისტეს საფლავთან, რომელზედაც ფრთებგაშლილი ანგელოზი ზის. ეს საფლავიც სახეებითაა მორთული, მაგრამ ფორმა კი სხვა აქვს: მისი მარჯვნა გვერდი ირიბად ჩამოუკვეთიათ და ნახატი თითქოს სივრცეში იშლება, გეგმას აღარ ჰგავს.

უკანასკნელი სიუჟეტი — მთავარი კომპოზიციის ზემოთაა მოთავსებული, ცენტრში: ქრისტეს ამაღლება. ტახტზე მჯდომი ქრისტე, რომელიც მარჯვენა ხელით აკურთხებს, რომბისებრ მანდორლაშია ჩასმული და მას ორი ფრთებგაშლილი ანგელოზი მიაფრენს. სამივე ფიგურა ძალიან მცირე ზომისაა და მასშტაბით საფლავის მცველებს შეესაბამება.

ეს ოთხი სცენა საკმაოდ მჭიდროდ ავსებს გარდამოხსნის არეს. დარჩენილი ადგილები ფრთოსანი დისკოებით (ქერუბინები), სერაბინებით, წრეებში ჩასმული მცირე ჯვრებითა და წარწერებითაა შევსებული. შემწირველის წარწერა ერთ სტრიქონად მისდევს ზემო ბორდიურს, მარჯვენა კუთხეში კი შვიდ მოკლე სტრიქონად იშლება. მცირე წარწერა ქრისტეს თავის ზემოთაც ამოუქარგავთ: ΊΗ ✝ Ί o BACIΛEV THOΔUΞIC დასასრულ, „გარდამოხსნის" ოთხ კუთხეში (საერთო ჩარჩოს შიგნით) მახარებლების სიმბოლოებია მოთავსებული: მათ ორნამენტული რკალით შემოფარგლული მეოთხედი წრეები აქვთ მიჩენილი. ყველა ცხოველი სათანადო წარწერითაა აღჭურვილი, ყველას სახარება უჭირავს.

კოლორიტისთვის: ფონი — მუქი ლურჯი სახეებიანი აბრეშუმია. ფიგუროვან კომპოზიციასა, წარწერებსა და გარეთა ბორდიურში ძალიან ბევრი ოქროა გამოყენებული. ოქროთია მორთული ანგელოზები (გარდა სახეებისა), სერობინ-ქერუბინები, მტირალთა და სხვა სცენების პერსონაჟთა მოსასხამები, ქრისტეს წელსახვევი, მახარებლები, საფლავები. მაგრამ დამატებით—კოსტიუმებსა და ორნამენტაციაში სხვა ტონებიც არის: უმთავრესად ღვინისფერ-სოსანი აბრეშუმი, რომელშიაც ძალიან წვრილი ოქროსთმაა ჩაგრეხილი საკმაო ინტერვალებით. მეოთხე უმთავრესი ფერი, რომელიც ამ გარდამოხსნაზე გვხვდება, ხორცისფერია: ქრისტეს სხეული, სახეები, ხელები.

გარდამოხსნა საგრძნობლადაა დაზიანებული, თუმცა, თუ გავიხსენებთ მის დიდ სიძველეს, ამგვარი მდგომარეობა სავსებით ნორმალურადაც კი შეიძლება ჩაითვალოს: ქრისტეს ცხედარს ქვემოთ ფონი ზოგან სულ გაცრეცილია და მის ქვეშ საფუძველი — ტილო ჩანს (ერთგან ტილოც გაგლეჯილა). დაზიანე-

ბულია ქრისტეს სხეული და ზოგიერთი სახეც: აქაც ატანს ლურჯი ფონი, რაც საკმაოდ უსიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებს (წმ. პეტრეს თმა და წვერი მთლიანად ლურჯია. იქნებ ესეც დაზიანების ბრალი იყო?). ბევრ ადგილას გაცრეცილია ოქროც, განსაკუთრებით მთავარანგელოზთა კოსტუმებზე.

2. ამავე ჯგუფის მეორე ძეგლი — მ ა რ ი ა მ დ ე დ ო ფ ლ ი ს გარდამოხ-
ტაბ. 6. სნა, რომელსაც ჩვენ ქრონოლოგიურად მომდევნო ადგილზე ვაყენებთ, ზემოგანხილულ ნიმუშზე საგრძნობლად უფრო მცირეა: 111×139 სმ, მისი ფონი — მუქი მწვანე ხავერდია, რომელიც კვლავ ორნამენტული ბორდიურითაა შემოფარგლული.

მარიამის გარდამოხსნის გენეტიკური კავშირი გიორგი მეფისეულთან სრულიად უეჭველია. უპირველეს ყოვლისა, მთლიანად მეორდება სიუჟეტური შემადგენლობა და ამ სცენათა განთავსებაც: შუაში, მთავარ ადგილას — ქრისტეს ტირილი, ქვემოთ — აღდგომის ორი სცენა, ზემოთ — ამაღლება. აღდგომისა და ამაღლების სცენები გამოსახულიც სრულიად იმგვარადვეა, როგორც გიორგი მეფის გარდამოხსნაში. მთავარ სცენაში —ქრისტეს არდაგის ფორმაც კი განმეორებულია (დამატებულია მხოლოდ ცალკე ნაჭერი თავის დასასვენებლად) და ფიგურების განლაგებაც, ზოგადად მაინც, მსგავსია: ორი დიდი მთავარანგელოზი თავთან და ფეხებთან და ყველა ჭირისუფლის თავმოყრა ერთ დიდ ჯგუფად ცხედრის „გადაღმა“. იმგვარივეა მახარებელთა მდებარეობა, ანალოგია დეტალებზედაც კი ვრცელდება (მაგ., სამწერობელთა ფორმა) და მთელი ორნამენტაციაც გიორგისეული ნიმუშის უეჭველ მიბაძვას მოწმობს (საფლავთა, არდაგის არშიის, გარე ბორდიურის მორთულობა მედალიონებითურთ; მოტივთა განლაგებაც კი მსგავსია: მახარებელთა შემომფარგვლელი არშიების მოტივები დიაგონალურად მოპირდაპირე კუთხეებში მეორდება).

მაგრამ ეს ორი გარდამოხსნა მთლიანად მაინც არ ემხთვევა ერთმანეთს. დამატებულია ზოგიერთი წვრილმანი, მაგ., მზე და მთვარე ამაღლების მარჯვნივ და მარცხნივ (3/4-ით მობრუნებული სახეები, რომლებიც სხივებს გამოსცემენ), ზემოდან ჩამოკიდებული ლამპარი ამაღლებისავე მარჯვნივ: შემცირებულია წრეებში ჩასმულ ჯვართა რაოდენობა, სერობინი კი მარტო ერთია დატოვებული. ქვემო მარჯვენა კუთხეში ყურადღებას იპყრობს მუხლმოდრეკილი ქტიტორის—მარიამ დედოფლის პატარა ფიგურა (აპყრობილი ხელები, გრძელი ნაწნავები, გვირგვინი და რატომღაც, შარავანდი), დასასრულ, ერთი ახალი პერსონაჟი მთავარ ჯგუფშიაც გაჩენილა: შავწვერა კაცი, რომელსაც კიბე უჭირავს და თავი ამ კიბის საფეხურებში აქვს გამოყოფილი. ეს კაცი—ნიკოდიმე, ამთავრებს მწუხარე ჭირისუფალთა რიგს. მაგრამ ამ ჯგუფს სხვა ცვლილებებიც განუცდია: იგი გამოცოცხლებული და ამოძრავებული ჩანს და თუმცა ყველა ფიგურა აქაც ერთ მხარესაა (მარცხნივ, ქრისტეს თავისკენ) მიბრუნებული, მათი განლაგება რამდენადმე განსხვავებულია: ყველაზე წინ მდგომ ღვთისმშობელსა და დანარჩენ ფიგურებს შორის მცირე ინტერვალი დაუტოვებიათ. მარიამი გამოყოფილია. იგი მთელი სხეულით იხრება შვილისკენ, სახეს მარჯვენა ხელზე აყრდნობს, მეორე ხელით კი გაუბედავად, თითქოს მოკრძალებით ეხება ქრისტეს მარჯვენა მკლავს. მის უკან მდგომი მაგდალინელი ძალიან მოგვაგონებს გიორგი VIII-ისეულის მაგდალინელს: ისევ გამართული ფიგურა და გაწეწილი თმების გლეჯა ორივე ხელით. მესამე ქალის პოზა თითქმის ამგვარივეა: ისიც საკმაოდ მშვიდად იგლეჯს თმებს. ამ ქალებს მამაკაცთა კომპაქტური ჯგუფი მოსდევს: წინა პლანზე — მოხრილი (მაგრამ არც იმდენად, როგორც გიორგი მეფისაზე) იოსები, არდაგით ხელში, მის უკან კი ერთიმეორის მიყოლე-

ბით — კვლავ ხელგაწვდილი მამაკაცი — გიორგის გარდამოხსნის ღრუბლიანი კაცის ანალოგია (იმ განსხვავებით, რომ ამ ხელში მას არაფერი არ უჭირავს), იოანე და კიბიანი ნიკოდიმოსი, ერთადერთი, რომელიც უშარავანდოდაა წარმოდგენილი. თვით ქრისტე გულხელდაკრეფილი აღარაა: ხელები სხეულის გაყოლებით აქვს დალაგებული. სხვაგვარია წარწერის კომპოზიციაც: იგი ერთ ადგილასაა კონცენტრირებული და მთლიანად ავსებს ღვთისმშობლის გარშემო დარჩენილ თავისუფალ არეს.

კიდევ უფრო თვალსაჩინოა განსხვავება ამ ორი გარდამოხსნის ნახატსა და კოლორიტს შორის. ოქრო აქაც ბევრია (ბორდიურის ორნამენტაცია, წარწერა, მოსასხამები, შარავანდები, ფრთები, მახარებლები, სერობინ-ქერუბინნი), მაგრამ სხვა ყველაფერი თავისებურია: მუქ მწვანე ფონზე ნუშისფერი არდაგი იშლება, ქრისტეს ვერცხლის წელსახვევი აქვს, სხეული და სახეთა უმრავლესობა ხორცისფერია, მაგრამ ზოგიერთი სახისათვის (მთავარანგელოზნი, ღვთისმშობელი, მზე და მთვარე და სხვ.) ნაცრისფერი აურჩევიათ. თმასა და წვერს პქარგველი ყავისფრით გადმოგვცემს, პალარისთვის — ფერფლისფერს მიმართავს, კოსტიუმთა დეტალები კი წითლისა და მტრედისფრის სხვადასხვა გრადიციებითაა გამოცოცხლებული.

მარიამის გარდმოხსნის განხილვისას და წინა ნიმუშთან მისი შედარების დროს არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცეს შემდეგ ვარემოებას: „აღდგომის" გამომხატველ სცენებში მარიამის გარდამოხსნაზე ერთგვარი გადაადგილებაა მომხდარი. თავის ადგილზე მხოლოდ წმ. პეტრე დარჩენილა, სხვა ელემენტები კი ადგილშენაცვლებულია: მცველებიანი საფლავი, რომელიც გიორგი VIII-ის გარდამოხსნაზე უშუალოდ პეტრეს წინ იყო, მარჯვნივ გადასულა, მისი ადგილი კი მენელსაცხებლე დედებსა და საფლავზე მჯდომ ანგელოზს დაუჭერია. ამგვარად, წმ. პეტრე და მიროფორები ერთად უახლოვდებიან საფლავს, მცველებიანი საფლავი კი სრულიად დამოუკიდებელია და თითქოს ცალკე სურათს შეადგენს. თავისთავად, ესეც საკმარისი იქნებოდა გარკვეული ეჭვის გამოსაწვევად: რამდენად შესაძლებელია, რომ აქ თავიდანვე ამგვარი კომპოზიცია ყოფილიყო? ხომ არ შეცვლილა აქ ზოგი რამ დროთა განმავლობაში? ამ საკითხს ჩვენ უყოყმანოდ შეგვიძლია დადებითი პასუხი გავცეთ: ზემოთ, წარწერათა განხილვის დროს, უკვე აღნიშნული იყო, რომ მარიამის გარდამოხსნა ახალ ფონზეა გადატანილი. მართლაც აქ ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს: ფონი სრულიად დაუზიანებელია და ცხადია, რამდენისამე საუკუნის კვალს არ ატარებს. მთელი კომპოზიცია —ფიგურებიც, ორნამენტაციაც, წარწერებიც—დაკერებულია ამ ახალ ფონზე. ჩვენ უკვე ვთქვით ისიც, რომ გადაკერების დროს წარწერაში ბევრი რამ აურევიათ: სიტყვების მთელი ნაწილებია ზოგან გადაყირავებული. როგორც ჩანს, ნებსით თუ უნებლიედ, ამგვარივე რამ მოსვლიათ ფიგურების გადატანის დროსაც: ერთ საფლავს მეორის ადგილი დაუჭერია. საკმარისია დავაკვირდეთ წმ. პეტრესა და მიროფორებს და სულ ადვილად შევნიშნავთ განსხვავებას (თუმც კი მცირეს, მაგრამ მაინც საგრძნობს) მათი ფიგურების მასშტაბში: პეტრეს ფიგურა უფრო დიდია, იგი სხვა ჯგუფისთვისაა განკუთვნილი. დამაფიქრებელია ისიც, რომ საფლავთან მხოლოდ სამი მცველია: სად გაქრა მეოთხე? ან, რატომ არაფერი არ უჭირავს გაწვდილ ხელში იოანეს წინ მდგომ მამაკაცს?

3. გიორგი მეფეთ მეფის ჯგუფის ორი სხვა გარდამოხსნის განხილვა დაგვარწმუნებს, რომ აქაც ხსენებული ოპერაციის შედეგებთან გვაქვს საქმე. ამ დასკვნის მისაღებად ჩვენ ფრიად ხელსაყრელი პირობები გვაქვს: ჩვენ ხელთ

ტაბ. 11 არის გარდამოხსნა—გ ი ვ ი ა მ ი ლ ა ხ ვ რ ი ს ა და მისი მეუღლისა — რომე-
ლიც მარიამისეულის თითქმის ზუსტ განმეორებას წარმოადგენს და, თანაც, თავ-
დაპირველი სახითაა მოღწეული. ის, რომ აქ გადაღების ფაქტთან გვაქვს საქ-
მე, არავითარ ეჭვს არ იწვევს: გივის გარდამოხსნა, რომელიც სიდიდითაც თით-
ქმის ემთხვევა მარიამისას (112×141 სმ), თავისი კომპოზიციით და ყველა დეტა-
ლით იმეორებს ამ უკანასკნელს. მისი მქარგველი ნახატის და სახეთა ხასიათის
მხრივაც კი მას მისდევს, კოლორიტშიაც უეჭველად შესამჩნევია გავლენა: ფო-
ნი შინდისფერი აბრეშუმია, მაგრამ არდაგი აქაც ნუშისფერია (თუ მომწვანო
ფერფლისფერი), ქრისტეს სხეულის, წელსახვევის, სახეების, თმისა და წვერის
ტონებიც მსგავსადაა განაწილებული, რომ აღარაფერი ვთქვათ ოქროზე, რომ-
ლის გამოყენებაც წარწერების, ტანსაცმლისა და შარავანდების, მახარებელთა,
სერობინთა და ქერუბინთათვის საყოველთაოდ არის გავრცელებული. თვით
წარწერის განლაგებაშიაც კი ვერ დაუღწევიათ თავი მისაბაძი ნიმუშისგან, გან-
საკუთრებით დამახასიათებელი კი ისაა, რომ ბატონიშვილ თამარსაც (ამ გარ-
დამოხსნის დამკვეთს) მოუსურვებია საკუთარი მუხლმოდრეკილი გამოსახულე-
ბის მოთავსება ქვემო კუთხეში, სწორედ ისე, როგორც მარიამის გარდამოხსნა-
ზე ვნახეთ. ერთი სიტყვით, ამილახვრის გარდამოხსნა მარიამისეულის ნამდვილ
პირს წარმოადგენს და ყოველგვარ დამოუკიდებლობას მოკლებულია (თავისებუ-
რი აქ მხოლოდ ისაა, რომ იგი ორიგინალზე უფრო სუსტია, განსაკუთრებით ორ-
ნამენტაციის მხრივ: ორნამენტული გარებორდიური მთლიანად უკუუგდიათ. რო-
გორც ჩანს, მისი განმეორება აღემატებოდა დამკვეთის ან შემსრულებელთა
შესაძლებლობას).

ხოლო რაკი ეს ასეა, გივის გარდამოხსნა ჩვენ უთუოდ გამოგვადგება მარია-
მის გარდამოხსნის თავდაპირველი სახის აღსადგენად. და მართლაც, გივის გარ-
დამოხსნა მთლიანად ადასტურებს ზემოგამოთქმულ მოსაზრებას: ფიგურები აქ
სრულიად იმგვარადვეა განაწილებული, როგორც გიორგი მეფეთ მეფესთან: წმ.
პეტრე მცველებიანი საფლავი — წმიდა დედანი — ანგელოზიანი საფლავი.
აღარავითარი ეჭვი არ შეიძლება არსებობდეს, რომ ამგვარადვე უნდა ყოფილი-
ყო მარიამისეულზედაც. ასევე საფლავთანაც: აქ ოთხი მცველია; უნდა ვიფიქ-
როთ, რომ მარიამთანაც ასე იყო. და კიდევ რამდენიმე დეტალი: ანგელოზიან
ლოდთან ნაჩვენებ აკლდამაში გივის გარდამოხსნაზე სუდარაა მოთავსებული.
მარიამთან ეს სუდარა გამქრალია. გივის გარდამოხსნავე გვიჩვენებს, რომ ის
ფრთები, რომლებიც მარიამის გარდამოხსნის მზესა და მთვარეს გამობმია, სი-
ნამდვილეში — მათ ზემოთ მდებარე ქერუბინებს ეკუთვნის. დასასრულ, ამი-
ლახვრისეულ ნიმუშზე — იოანეს წინ მდგომ მოხუცს გაწვდილ ხელში შუბი
უპყრავს. სრული საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ამ ფიგურის ორიგინალიც
(მარიამთან) იმავე იარაღით იყო აღჭურვილი. როგორც ჩანს, ეს ლონგინოზია,
რომელიც „მახლობლად თანადგა ჟამსა მას ჯუარცმისასა“ და რომელმაც „უგუ-
ტაბ. 13 მირა გუერდსა მას უფლისასა“[1].

4. გიორგი VIII-ის ჯგუფში დაგვრჩა კიდევ ერთი ნიმუში: ზ ი ლ ფ ი ჯ ა-
ნ ი ს გარდამოხსნა, რომელიც ყველაზე უფრო გვიანდელი უნდა იყოს განხილუ-
თა შორის (86×119,5 სმ). კომპოზიციური შემადგენლობით ისიც ისეთსავე
სიახლოვეს ამჟღავნებს მარიამის მიერ შეწირულთან, როგორსაც ამილახვრი-
სეული. მხოლოდ ესაა, რომ „ამაღლება“ ცოტა მარცხნივაა გადაწეული და
ღვთისმშობლის თავს ზემოთაა; მანდორლა და მარიამის შარავანდი რატომღაც
ჯვრითაა გადაბმული. მახარებელთა მომჩარჩოებელი რკალები ჰკვეთენ საერ-
თო ბორდიურს და სიმბოლოები ამ ბორდიურს გარეთ ექცევა. განსხვავებულია

სერობანთა რაოდენობაც. სხვა ყველაფერი იმგვარივეა, როგორც ორ ზემო ნიმუშში (საფლავებისა და მათთან მდგომი ფიგურების განლაგება ისეა, როგორც გიორგი მეფესა და გივისთან), მაგრამ შესრულების მხრივ კი ზილფიჯანის ნაწარმოები სულ სხვა ხასიათისაა: ბავშვურია ნახატი, აჭრელებულია ფერები: ფონი — ბორდოსფერი ხავერდია, შარავანდები— ოქრო. ყოველი ფიგურის სამოსელი, თმა, ქერუბინ-სერობინნი, მახარებლები, საფლავები, ჯარისკაცები — ყველა სხვადასხვა ფერისაა (ცისფერი — რუხი და ნუშისფერი ნიუანსებით, მოყავისფრო-სოსახი, მწვანე, ყვითელი, ნაცრისფერი და სხვა). „ამაღლების" ქრისტეს ფიგურა და კოსტუმთა უმრავლესობა ორგვარი ძაფითაა ნაქარგი: აბრეშუმი, რომელიც ძირითად ტონს იძლევა+ვერცხლი. გარდამოხსნა სავსებით კარგადაა დაცული.

ამგვარად, განხილული ჯგუფის ნიმუშები საკმაოდ მჭიდროდ უკავშირდება ერთმანეთს. და ეს გასაგებიცაა: გიორგი მეფის გარდამოხსნა სვეტიცხოველში ინახებოდა, სვეტიცხოვლისთვისვე იყო განკუთვნილი და იქნებ მცხეთაშივე მზადდებოდა მარიამისეულიც. ასევე — ამილახვართა გარდამოხსნა. თან, როგორც ცნობილია, ამილახვრის ოჯახს მარიამთან ნათესაური კავშირიც ჰქონდა: მარიამი შაჰნავაზის მეუღლე იყო, გივის ცოლი — შაჰნავაზის ასული და მარიამის გერი. უკანასკნელი გარდამოხსნის შემკერველი ზილფიჯანი კი — ეს მის წარწერაშივეა ნათქვამი — მარიამის გაზრდილი ყოფილა.

B. ბაგრატ მეფეთ მეფის ჯგუფი. ამ ჯგუფის განხილვისას ჩვენ ქრონოლოგიურ თანმიმდევრობას არ დავიცავთ და თავდაპირველად შევეხებით იმერთა მეფის ბაგრატ III-ის გარდამოხსნას, რადგანაც იგი ყველაზე მნიშვნელოვანიცაა და თან, ყველაზე უფრო წმინდა სახით წარმოგვიდგენს ამ ტიპის კომპოზიციას.

1. ბ ა გ რ ა ტ მ ე ფ ი ს გარდამოხსნა აგრეთვე უდიდესთაგანია ქართულ ტაბ. 2
ძეგლთა შორის: 158×267 სმ. არაჩვეულებრივად ფართოა გარეთა ბორდიურიც, რომელიც ორი არშიისგან შედგება: გარეთა — ორნამენტულ სახეებს აქვს დათმობილი, შიგნითა — წარწერას (ბორდიურის საერთო სიგანე: მარჯვნივ და მარცხნივ — 32 სმ, ზემოთ და ქვემოთ, სადაც ორნამენტული არშია დავიწროებულია — 28). ამ საერთო ჩარჩოს შიგნით სამნაწილადი კომპოზიციაა მოქცეული, თავისებური ტრიპტიქონი, რომლის ფრთებიც წვრილი ზოლებითაა განცალკევებული. შუა ნაწილის მთელი სიგანე არდაგზე დასვენებულ ქრისტეს უჭირავს. მის ზემოთ სამი ანგელოზი მიფრინავს მარჯვნიდან მარცხნივ (ქრისტეს თავისკენ), პირველი მათგანი სამწერობლიანია. ქვემოთ — ერთი ამგვარივე ანგელოზია, შემდეგ—წყვილი ფრთოსანი დისკო და ექვსფრთიანი სერობინი. კუთხეები მახარებელთა სიმბოლოებს აქვთ დათმობილი (ისინი უბრალო ზოლებით არიან შემოფარგლულნი). განაპირა ფრთები — ვიწრო და მაღალია. მარცხენას თითქმის მთლიანად ავსებს ღვთისმშობლის ფიგურა, მარჯვენას, სიმეტრიულად, იოანე მოციქულისა. ორივე ქრისტესკენაა მიმართული, ორივე მსგავსი პოზით დგას: დახრილი თავი ცალ ხელზეა დაყრდნობილი, მეორე — ნიდაყვშია მოხრილი (იოანეს ამ ხელში ძვირფასი თვლებით მორთული წიგნი უჭირავს). ფონი სამივე ფრთას საერთო აქვს: მუქი ყავისფერი ამოსითვული აბრეშუმი და ზედ გაფანტული ექვსყურა ვარსკვლავები. ქრისტეს არდაგი ფონისავე ფერისაა, მხოლოდ ორნამენტული არშიითაა შემოფარგლული, მისი არე კი უფრო მცირე, ოთხყურა ვარსკვლავებითაა მორთული. გარეთა ბორდიურის ორივე არშია ლურჯია. ისევე, როგორც სხვა გარდამოხსნებზე, ოქრო აქაც უხ-

ვად გამოუყენებიათ. ბორდიურის ორნამენტის კონტურები, ანგელოზები და მახარებელთა სიმბოლოები, გარდა მათი სახეებისა, სეროზინ-ქერუბინები, შარავანდები, სამოსელის ნაკეცების ხაზები, ფონისა და არდაგის ვარსკვლავები, ყველა მომჩარჩოებელი ზოლი — ოქროსთმითა და ოქრომკედითაა მოსითვული მარიამს ღია მწვანე კაბა აცვია (მას აქა-იქ მოყვითალოც დაჰკრავს), მოსასხამი კი — ყავისფერი (ყვითელი სარჩულით); იოანეს კოსტუმი უფრო ღიაა: ცისფერი კაბა და მწვანე მოსასხამი. სხვა ტონთაგან მთავარია ვერცხლი და ხორცისფერი: არა მარტო ქრისტეს წელსახვევი, სამწერობელთა ტარები და კონტურები, არამედ წარწერაც ვერცხლისაა; ხორცისფერი, ჩვეულებისამებრ, სხეულის, სახეებისა და ხელ-ფეხისთვისაა განკუთვნილი, მხოლოდ მარიამის სახეა რატომღაც ღია ყავისფერი.

ამ ძეგლის აღწერისას ყურადღებას იპყრობს ზოგიერთი დამაფიქრებელი გარემოება: ა) გარე ბორდიური მიკერებულია გარდამოხსნის მთავარ ნაწილზე. ბ) მისი ფონი, როგორც აღინიშნა, თავისი ფერით განსხვავდება საერთო ფონისგან: ლურჯია. მიკერებული და სხვა ფერის არშია კი იშვიათ გამონაკლისად შეიძლება ჩაითვალოს ქართულ გარდამოხსნათა შორის (ანალოგიას მხოლოდ ორიოდე ნიმუში გვაძლევს: ბაგრატ მუხრანბატონისა და თინათინ ქაიხოსროს ასულისა). გ) ის ტილოები, რომლებზედაც ბორდიური და თვით ძირითადი ნაწილია დაკერებული, განსხვავდება ერთმანეთისგან: ძირითადი ნაწილისას უფრო მჭიდრო ქსელი აქვს. დ) წარწერა (ზემოთ ესეც აღინიშნა) ვერცხლითაა შესრულებული, კომპოზიციაში კი, თუ არ ჩავთვლით ქრისტეს წელსახვევს, ძირითადად ოქროს იყენებენ, მაგრამ დაზიანებული ადგილები კი — მაგ. იოანეს სამოსელის ნაოჭები, არდაგის არშიის ჩუქურთმა — სწორედ ვერცხლითაა შეკეთებული. მხოლოდ ამ მომენტებთან დაკავშირებით შეიძლება ყურადღება მიექცეს იმასაც, რომ ბაგრატი წარწერაში თავის თავს გარდამოხსნის „შემამკობელს" უწოდებს, მაშინ როცა ყველა სხვა შემთხვევაში, თუკი გარდამოხსნის შესრულებაზედაცაა ლაპარაკი, უთუოდ ნათქვამია: „შეიმზადა საფლავად დადება", „შევაკერვინე" ან „შეკერე" გარდამოხსნა, ან მოხსენებულია „შემკერველი" და სხვ.

ყველაფერი ეს კი შესაძლებელს ხდის ასეთი საკითხის დასმას: ხომ არ გამოუყენებია ბაგრატს უფრო ძველი გარდამოხსნა? ხომ არ არის იგი აქაც მხოლოდ „მეორედ მაშენებელი", ისე როგორც ციხეთა, საყდართა და მონასტერეკლესიათა შემთხვევაში? მაშინ ბაგრატისდროინდელად მხოლოდ ბორდიური და გარდამოხსნის შეკეთება უნდა მივვეჩნია და იქნებ ბორდიურის ასეთი უჩვეულო სიდიდე და სიმდიდრეც ამ გარემოებისთვის მიგვეწერა, ზოგი ბერძნული ნიმუშის გათვალისწინებაც აძლიერებს ამ ეჭვს. მე მგონია, უფლება გვაქვს გამოვთქვათ ვარაუდი, რომ თვით გარდამოხსნა მართლაც უფრო ადრინდელია, იქნებ საგრძნობლადაც.

ბაგრატის გარდამოხსნა დროთა განმავლობაში საგრძნობლად დაზიანებულა: ფონი ბევრგან გაცრეცილია, ქრისტეს სხეული და სახეებიც გადაცრეცილია და მის ქვეშ აქა-იქ ქვემო ტონი ატანს; წარწერიანი არშიის ფონიც ზოგან სულ მთლად გადალეულია და ორ-სამ ადგილას დაგლეჯილიც. მარჯვენა „ფრთა" აქა-იქ განახლებულია უფრო ღია ფერის ძაფით, როგორც ვთქვით, შეკეთებულია იოანეს მოსასხამის ნაოჭები და არდაგის ბორდიურიც.

ტაბ. 15 2. ბაგრატისეულ გარდამოხსნასთან ყველაზე მეტ სიახლოვეს გ ი ო რ გ ი ა ბ ა შ ი ძ ი ს პირველი გარდამოხსნა ამჟღავნებს (1705 წლისა. 110×184 სმ). საერთო განლაგება აქ მთლიანად განმეორებულია: ისევ — მხოლოდ ცხედარი,

მარიამი და იოანე, იმგვარადვე მოთავსებულნი და მსგავსადვე ჩაცმულნი, და მათი ანტურაჟიც (ანგელოზები, ქერუბინი და სერობინი) იმგვარივე -- ფიგურათა რაოდენობითაც და პოზებითაც. მხოლოდ კომპოზიცია სამად აღარ გაუყვიათ და სწორედ ეს „ორიგინალობა“ ამტკიცებს, რომ ამ გარდამოხსნის ავტორო მთლიანად ბაგრატისეულზე, ან სხვა, მის მსგავსზე, იყო დამოკიდებული: მქარგველს (თუ მხატვარს) სამად გამყოფი ზოლები კი მოუხსნია, მაგრამ მახარებელთა გადაადგილება ვერ მოუხერხებია და ისინი ჰაერში ჩამოკიდებული დარჩნენ, იმის მაგიერ, რომ კუთხეებში მოთავსებულიყვნენ. ბაგრატის გარდამოსნასთან კავშირს ფერების შერჩევაც ამტკიცებს: იგივეა ფონი (მუქი ყავისფერი აბრეშუმი, ტილოზე ამოსითვული), მარიამის მოსასხამი და კაბა, იოანეს მოსასხამი, ქრისტეს წელსახვევი და ძირითადად — სხეულის ტონიც. დასასრულ, თვით წარწერაშიაც კი, რომელიც აქაც გარს უვლის გარდამოხსნას, შესავალი ფრაზები (ტროპარიდან) ორსავ შემთხვევაში ერთი და იგივეა.

მაგრამ, იმავე დროს, თვალსაჩინოა აბაშიძის გარდამოხსნის ზოგიერთი ინდივიდუალური თვისებაც: საერთო არესთან შედარებით ფიგურები უფრო წვრილია და ისე მჭიდროდ არ ავსებს ფონს; ბაგრატთან — მარიამი და იოანე ქრისტესკენ მიმართულნი და თავდახრილები არიან, აქ — ორივე გაშეშებულია და მაყურებლისკენ მობრუნებული. ნახატი, რომელიც საერთოდ აქ უფრო სუსტია, მთლიანად არ იმეორებს ბაგრატისეულისას: მაგ., რამდენადმე გამარტივებულია ქრისტეს სხეულის დამუშავება: კუნთები და ნეკნები იმდენად მკვეთრად აღარაა შემოხაზული; ფონისა და არდაგის საჭკაულები (ექვსყურები და ოთხყურები) უკუგდებულია: ისინი აქა-იქ მიმოფანტული მნათობებით შეუცვლიათ. არის აგერთვე მზე (ქრისტეს ფეხებთან, ქვემოთ) და ნახევარმთვარე (პირდაპირ, ქრისტესა და იოანეს შუა). კოლორიტის მხრივ: თვალში გვხვდება წითელი ფერის მნიშვნელობის გაზრდა: მახარებლები, ანგელოზები და სერობინი მხოლოდ წითლითა და ვერცხლითაა (ვერცხლისთმა და ვერცლმკერდი) ნოქარგული (გარდა სახეებისა). წითელი მნათობებისთვისაც გამოუყენებიათ. ამავე ფერისაა, ცხადია, სისხლი ქრისტეს ხელ-ფეხსა და ფერდზე. მახარებელთა ფონი ოქროსთმით ან ოქრომკედით კი არაა შესრულებული, არამედ ოქროსფერი აბრეშუმით: დასასრულ, წარწერიანი არშია აქ თავისი ფერით თითქმის არ გამოიყოფა საერთო ფონისგან, მხოლოდ იგი ატლასისაა და არა მოსითვული.

გარდამოხსნის ზიანთაგან მთავარია ფონისა და ვერცხლმკედის გაცრეცა. და რაკი ვერცხლი ოქროსფერ აბრეშუმზე იყო გადაგრეხილი, ახლა, როცა ეს აბრეშუმი „გაშიშვლებულია“, ყველაფერი ოქროსი გვეჩვენება, ნაცვლად ვერცხლისა. დიდად შელახულია, და ზოგან სულ მთლად დაგლეჯილი, ბორდიური, მაგრამ ასოები (ვერცხლისთმისა) მაინც გადარჩენილა.

3. მესამე ძეგლი, რომელსაც ჩვენ ამავე ჯგუფს ვაკუთვნებთ, კათალიკო- ტაბ. 8
სის ზ ა ქ ა რ ი ა ქ ვ ა რ ი ა ნ ი ს გარდამოხსნაა (110,5×164 სმ). ზემოგანხილულ ნიმუშებთან მის დაკავშირების უფლებას არა მარტო ფიგუროვანი შემადგენლობის და კომპოზიციური განლაგების ნათესაობა გვაძლევს, არამედ ზოგიერთი დეტალიც. კვლავ: ქრისტეს ცხედარი და მის ორსავ მხარეს მდგომნი მარიამი და იოანე (თავებთან წარწერები: ႫႫႠ ႨႭႠ, რომელშიაც Ⴈ შეცდომით გადაუყირავებიათ, და ႨႵ). მხოლოდ: ქვემო სამწერობლიანი ანგელოზი მარჯვნივაა გადასმული, ზემოთ კი, სამი მფრინავი ანგელოზის ნაცვლად — შუაში სერობინია, ხოლო მის მარჯვნივ და მარცხნივ მკლავებზე არდაგგადაფენილი თითო ანგელოზი. იოანე, მანამდე უძრავად მდგომი, წელში მოხრილა

და სახე ქრისტეს ფეხებთან მიუტანია, თუმცა ცხედარს კი მაინც არ ესება. კათალიკოსის მხატვარს მახარებელთა მოთავსების მხრივაც მეტი დამოუკიდებლობა გამოუჩენია, ვიდრე აბაშიძისას: რადგანაც კომპოზიცია არც აქ იყოფა სამად, მახარებლებს მათი ბუნებრივი ადგილი—განაპირა კუთხეები აქვთ მიჩენილი. მაგრამ ამ გადაადგილებამ უმტკივნეულოდ ვერ ჩაიარა: მათე მახარებლის სიმბოლო (ქვემო მარცხენა კუთხეში) ღვთისმშობლის ფიგურაში შეიჭრა და მისი ფეხები დაფარა. სამაგიეროდ, მარიამის პოზა, კოსტუმის მოხაზულობა და ნაკეცები, ამ ნაკეცთა შესრულება (სქელი პარალელური ზოლები, რომლებიც უფრო კონსტრუქციულ ჩონჩხის შთაბეჭდილებას ქმნის) — დიდად უახლოვდება ბაგრატისა და, განსაკუთრებით, გიორგი აბაშიძის მარიამისას. მსგავსება ორნამენტულ მორთულობაზედაც ვრცელდება: მქარგველს ქრისტეს არდაგის არშიაც გაუმეორებია და ამას გარდა — ეს ხაზგასმითაა აღსანიშნავი — ბორდიურიც ორნაწილედი გაუკეთებია: გარეთა არშია კვლავ ორნამენტულია (თუმცა საგრძნობლად გამარტივებული), შიგნითა კი — წარწერიანი (შესავალი ფრაზებიც მეორდება). არც ერთ სხვა ნიმუშზე, გარდა ბაგრატ მეფის გარდამოხსნისა, ასეთი რამ აღარ შეგვხვდება.

გარკვეული ნათესაობა კოლორიტშიაც შეიძლება აღინიშნოს: ფონი ხავერდისაა, მაგრამ მაინც მუქი ყავისფერი, თუმცა კი რამდენადმე ვანსხვავებული ტონისა. საინტერესოა, გარდა მარიამის სამოსელის ფერთა მსგავსებისა (მოწითალო-ყავისფერი მოსასხამი და ღია მწვანემოცისფრო კაბა), ქრისტეს სხეულის სრულიად ანალოგიური დამუშავება: ყოველი ნეკნი აქაც ყვითელი, ღია მწვანე და შავი პარალელური ხაზებითაა ნაჩვენები. ორი ხსენებული ფერი — მოწითალო-ყავისფერი და ღია მწვანე-მოცისფრო, ოქროსთან ერთად, უმთავრესია ამ გარდამოხსნაზე: პირველი, აღნიშნულ მოსასხამის გარდა, ანგელოზთა და იოანეს თმისა, ანგელოზთა ფრთებისა და სამოსელის ხაზებისთვისაცაა გამოყენებული, მეორე — მახარებელთა ფონისთვისაც. ამ ორი ფერის ფოთოლთა მონაცვლეობა შეადგენს გარე ბორდიურის მორთულობასაც. უეჭველად შესამჩნევია მოოქრული ზედაპირის სიყვარული (ანგელოზების, სერობინთა და ქერუბინთა ფიგურები მთლიანად, გარდა სახეებისა), გამოყენებულია ვერცხლიც (წარწერა, ბორდიურის ორნამენტის ნახატი, არდაგის არშია) და ყვითელიც (იოანეს მოსასხამი). მასალა: სულ მცირე გამონაკლისს გარდა, ოქროსა და ვერცხლის თმა. სულ ცოტა — ვერცხლმკედი. დაცულობა — დამაკმაყოფილებელი, მხოლოდ ოქროა ზოგან გადაცრეცილი.

ტაბ. 23 4. ს ო რ ი ს ეკლესიიდან ჩამოტანილ გარდამოხსნას, რომელიც აგრეთვე ბაგრატ მეფის ჯგუფს უნდა მიეკუთვნოს, წარწერა აღარ შერჩენია და მისი შემწირველიც ჩვენთვის უცნობია. გარეთა ბორდიური, რომელზედაც წარწერა უნდა ყოფილიყო, უბრალო წითელი მატერიითაა შეცვლილი (ამ ახალი ბორდიურის გამოკლებით: 17,5×115 სმ). ეს გარდამოხსნა ქვარიანისეულის ნამდვილ პირს წარმოადგენს და მასთან ერთად შეიძლება თავისებურ ქვეჯგუფად გამოიყოს. იმავე დროს, ზოგიერთი დეტალის მხრივ (მაგ., ქრისტეს სახე: თმა, წვერი, განსაკუთრებით — დახუჭული თვალები) იგი გიორგი აბაშიძის გარდამოხსნასთან დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს. საერთო ფონი აქაც მუქი ყავისფერია, მოსითვული, ზოგან კი ზიგზაგისებრ დალიანდაგებულიც. ისევე, როგორც აბაშიძისეულში, ანგელოზები წითლითა და ვერცხლმკედითაა მოქარგული, ვერცხლმკედისავეა შარავანდები, ქრისტეს წელსახვევი, სერობინ-ქერუბინნი (ვერცხლის თმა სულ არ გვხვდება). მეორდება მარიამის მოსასხამისა და ძირითადად — ქრისტეს სხეულის ტონიც.

შესრულების მხრივ სორის გარდამოხსნა წინა ნიმუშებზე საგრძნობლად დაბლა დგას. ნახატი უხეშია, იოანეს მოხრილი ფიგურა კი—სრულიად მახინჯი. ძეგლს საგრძნობი შეკეთების კვალი ეტყობა: ზემო მარცხენა კუთხის არწივი, ანგელოზთა, სერობინთა და ქერუბინთა ნაწილი, როგორც ჩანს, ძველადვე აღუდგენიათ მოყვითალო ქვიშისფერი აბრეშუმით (ნაცვლად ვერცხლმკედისა). ამავე ფერისაა მახარებელთა ფონიც, მაგრამ მოსრთვა გაცილებით უფრო წმინდაა.

5. როგორც თავშივე გვქონდა აღნიშნული, ბაგრატ მეფის ჯგუფში ჩვენ იმ გარდამოხსნასაც ვათავსებთ, რომელიც ბ ა გ რ ა ტ მ უ ხ რ ა ნ ბ ა ტ ო ნ ი ს მიერ იყო შეწირული და შემდეგ მოსკოვს ინახებოდა, ლიოვშინოს ეკლესიაში. თუმცა ამ ჯგუფის გარდამოხსნათა შორის იგი ყველაზე ძველია, ჩვენ მას ბოლოში ვაქცევთ, რადგანაც იგი განხილული ტიპის წმინდა ნიმუშს არ წარმოადგენს. ისევე, როგორც სხვა უძველესი ქართული გარდამოხსნები, ბაგრატ მუხრანბატონისეულიც მნიშვნელოვანი სიდიდისაა: 132×200 სმ (მის ასაწერად ჩვენ, სამწუხაროდ, მხოლოდ ფოტოსურათითა და პოპანდოპულოს წერილით შეგვიძლია სარგებლობა). ფონი შავია, ცისფერი ბორდიურით გარშემოვლებული (ამ ბორდიურზეა წარწერა, ვერცხლისა), მის არეზე თექვსმეტი ექვსყურა ვარსკვლავია — ოქროსი, წითელი აბრეშუმით კონტურის გაყოლებით, ე. ი. ისევე, როგორც გიორგი აბაშიძისაზე. კომპოზიციის შემადგენლობა ასეთია: არშიაშემოვლებულ არდაგზე დასვენებული ქრისტე, მის თავთან, მარცხნივ, ღვთისმშობელი, ჩვენთვის უკვე ცნობილი პოზით (შეად. ზემოგანხილული ნიმუშები), მარჯვნივ, ფეხებთან — იოანე, რომელიც ოდნავ მოხრილია და არდაგს ეხება კრძალვით. ზემოთ, მარცხნიდან მარჯვნივ: სამწერობლიანი ანგელოზი (სამწერობელზე ΑΓΙΟC), სერობინი, იოსებისა და ნიკოდიმოსის ორი პატარა ფიგურა (წელზევით), მრავალქიმიანი ჯვარი და მის ორსავე მხარეს, თითქოს მასთან დაკავშირებული მზე და მთვარე. ქვემოთ: სამწერობლიანი მუხლმოდრეკილი ანგელოზი, სერობინი და ქერუბინი (წყვილი დისკო). კუთხეებში — მახარებელთა სიმბოლოები. პოპანდოპულოს ცნობით: „Лик и все тело спасителя вышиты серебром, очень частым, сплошным швом. На голове и бороде волосы вышиты темно-коричневым, несколько повыцветшим шелком. Препоясание вышито золотом, складки же на нем красным шелком...Как на Богоматери, так равно и на Апостоле нижняя одежда, stola, вышита голубым шелком, верхняя же, palla, малиновым, складки на одежде шиты золотом, так же как и нимбы. Лица, кисти рук и ступни ног вышиты шелком телесного цвета, за исключением ступней Богоматери, которые обуты в обувь, цвета одинакового с верхней одеждой. Абрисы лица и конечностей у всех фигур шиты черным золотом... ангелы в дьяконских золотых одеждах»[2].

როგორც ვხედავთ, კომპოზიციის მხრივ ამ გარდამოხსნას ბევრი რამ აქვს საერთო ბაგრატ მეფის ჯგუფთან: არსებითი აქაც ცხედარია და მის ორსავე მხარეს მდგომნი — მარიამი და იოანე. არ არის არც „ამაღლება“ და არც „აღდგომა“. ნათესაობას აძლიერებს ზოგიერთი დეტალიაც: არდაგის ფორმა, მარიამისა და ანგელოზთა პოზები, მარიამის კოსტუმის ტონების დაპირისპირება (ზემო სამოსელი — მუქი, ქვემო — ღია ფერისა), ფონის ვარსკვლავები. ერთი შეხედვით საქმეს იოსები და ნიკოდიმოსი ართულებენ: ამ ტიპში თითქოს არც ერთი მათგანი არ უნდა იყოს. მაგრამ ჩვენს შემთხვევაში მათი არსებობა, მე მგონი, პირიქით, ამტკიცებს კიდეც ახლახან გამოთქმულ მოსაზრებას: ორივე

პერსონაჟი ისე უხერხულად და ისეთი გაჭირვებითაა შეყვანილი კომპოზიციაში, რომ სრულიად ცხადი ხდება მათი შემთხვევითობა. გარდამოხსნის ავტორს სხვა ტიპიდან ნასესხები ელემენტები შემოუტანია, მაგრამ ორგანულად ვერ დაუკავშირებია ისინი ძირითად კომპოზიციასთან: ნიკოდიმე და იოსები შეუფერებლად პატარები არიან, ჯვარიც შეუფერებლად მცირე მასშტაბისაა და თან სრულიად უადგილო ადგილას აღმართული. ფიგურებიც და ჯვარიც უცხო დანამატის შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

6. დასასრულ, კიდევ ერთი გარდამოხსნა ამ ჯგუფისა, რომელიც აგრეთვე წმინდა ნიმუში არ არის ამ ტიპისა და რომელსაც აგრეთვე მხოლოდ ფოტოსურათებით ვიცნობთ (ამიტომ ვერც მის ფერადოვნებაზე ვიტყვით ვერაფერს და ვერც შესრულების ტექნიკაზე). ეს არის კახთა მ ე ფ ი ს ხ ო ს რ ო ს ა ს უ-
ტაბ.4, 5 ლ ი ს ე ლ ე ნ ე ყ ო ფ ი ლ ი ს ე კ ა ტ ე რ ი ნ ე ს ი (დეტროიტის ხელოვნების ინსტიტუტში).

ბაგრატ III-ის გარდამოხსნის ჯგუფში მისი შეყვანის უფლებას გვაძლევს ძირითადი გამოსახულება: ქრისტეს ცხედარი (უარდაგოდ), მარიამისა და იოანე მახარებლის ფეხზე მდგომი ფიგურები მის ორსავ მხარეს (ႣႤႣႠ ႶႧႱႠ — დედა ღვთისა; Ⴜ̃Ⴢ ႨႭႠႬႤ: ႫႠႾႠႰႤႡႤႪႨ — წმინდა იოანე მახარებელი). სამივე ფიგურის პოზები და ატრიბუტები, ქრისტეს სხეულის დამუშავება დიდად უახლოვდება ბაგრატ III-ის გარდამოხსნისას, მაგრამ უფრო სქემატური და ხისტია. მარიამი და იოანე არ არიან გამოყოფილნი ჩარჩოებით, ასე რომ, აქ ქრისტეს შარავანდის ნაწილი „აჭდება" მარიამის ფიგურას. ოთხ კუთხეში აქაც მახარებელთა სიმბოლოებია და მათეს სიმბოლო (ანგელოზი მარცხენა ქვემო კუთხეში) მარიამის ფიგურაშია ნაწილობრივ შეჭრილი, როგორც ქვარიანის გარდამოხსნაზე.

თუმცა სერობინი (დისკოში), ფრთოსანი დისკოები (როგორც ქვარიანთან) და საცეცხლურბლებიანი ქერუბინები აქაც არიან (რამდენადმე სხვანაირად განლაგებულნი), სხვა მხრივ ეს გარდამოხსნა განსხვავებული შემადგენლობისაა: ქრისტეს ზემოთ ჩამწკრივებულია (ქერუბინის მიყოლებით) ოთხი პატარა ფიგურა: „მიქაელ:. წმიდაჲ გაბრიელ", „წმიდაჲ მართა და მარიამ", „წმიდაჲ იოსებ" (ყველა წარწერა მთავრულია). ქრისტეს ცხედრის ქვემოთ, მარჯვნივ, ფრთოსან დისკოებსა და იოანე მახარებლის ფეხებს შორის, წინისკენ მისწრაფეპული მენელსახებლე დედა სურით ხელში („დედანი მენელსაცხებლენი", sic!), საფლავზე მჯდომი ანგელოზი („ანგელოზი ლოდსა ზე ზის") — ესეც პატარა ფიგურებია. ისევე, როგორც ბაგრატისა და ქვარიანის გარდამოხსნებზე, ფონზე აქაც გაფანტულია ვარსკვლავები (ექვსსხივიანი), მთავარი წარწერა ისევეა მოთავსებული — ბორდიურზე, კონტურის შემოყოლებით. მის გარეთ — ფოჩებია. თუ ფოტოგრაფიით ვიმსჯელებთ, ქრისტეს ფიგურა, ღია ფერისა, ძალიან მკაფიოდ გამოიყოფა მუქ ფონზე. წარწერები აქტიური კომპონენტია (ჩამოთვლილთა გარდა: ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႠ:. Ⴖ̃ႧႱႠ:. ႹႬႱႠ — გარდამოხსნა ღმრთისა ჩუენისა; ზემო ქერუბინის ქვეშ: Ⴜ̃Ⴢ ႠႰႱ წმიდაჲ არს).

ამგვარად, განხილულ ჯგუფში, რომელსაც ბაგრატ მეფეთ მეფისა ვუწოდეთ, სხვადასხვა ვარიანტი მჟღავნდება: ზაქარია ქვარიანის და სორის გარდამოხსნები მხოლოდ მცირედ შორდება ძირითად სახეს, ბაგრატ კონსტანტინეს ძისა და ხოსროს ასულის ელენესი კი უფრო გართულებულს, შედარებით დაშორებულ სახესხვაობას წარმოგვიდგენს.

C. რამდენადმე განცალკევებით დგას უ ბ ი ს ი ს გ ა რ დ ა მ ო ხ ს ნ ა აბა-
ტაბ. 3 შიძეებისა, რომელიც ნაფლეთნაფლეთ იქნა ჩატანილი ქუთაისის მუზეუმში 1925

წელს და საინვენტარო წიგნში ოთხი ნომრითაა გატარებული. ამჟამად ყველა ეს ნაფლეთი თავმოყრილია და ახალ საფუძველზე დაკერებული, ასე რომ, გარდამოხსნის კომპოზიცია და წარწერა უკვე თავდაპირველი სახით წარმოგვიდგება (133×180 სმ).

პირველი, რაც ამ ნიმუშის განხილვისას თვალში გვეცემა, ის არის, რომ არდაგზე დასვენებულ ქრისტეს თავი მარცხნივ კი არა აქვს, ჩვეულებისამებრ, არამედ მარჯვნივ. თავთან მწუხარე ქალები არიან შეჯგუფულნი: ერთი, რომელიც განაპირას დგას, პირველ პლანზე, ქრისტეს თავს უსწორებს (მას შარავანდი უჭირავს). მის მეზობლად (მეორე პლანზე) მოთავსებული ღვთისმშობელი ძლიერ იხრება შვილისკენ, თუმცა ჯერ კიდევ არ ეკარება მას; მესამე ქალი, რომელიც სარეცელის მეორე მხარეს ზის, მიცვალებულის სახეს აშტერდება. მარცხენა ხელს კი პირზე იფარებს; მის უკან კიდევ ერთი მოხრილი ქალია. მაგრამ მისი თავი და სახე მთლიანად იფარება ღვთისმშობლის თავითა და შარავანდით. მამაკაცებს — იოანეს, იოსებსა და ნიკოდიმოსს — მარცხენა მხარე უჭირავთ (ქრისტეს ფეხებთან). ისინიც სამ პლანში არიან განაწილებულნი: სულ წინ დაჩოქილი იოანე საბურველგადაფარებული ხელებით ქრისტეს ფეხების გასწორებას ცდილობს, იოსები, რომელიც აგრეთვე ქრისტეს ფეხებთანაა ძლიერ გადახრილი, სუდარაში ახვევს მათ; ნიკოდიმოსი (ისევე უწვერო, როგორც იოანე) ფეხზე დგას, ხელაპყრობილი და წელში ოდნავ მოხრილი, და მხოლოდ თვალს ადევნებს მოქმედებას. არც ერთ პერსონაჟს, გარდა ქრისტესი და ღვთისმშობლისა, შარავანდი არა აქვს.

ამ სცენის ქვემოთ მეორეა: ისევ „დედანი ქრისტეს საფლავთან“, რომელიც სხვა ეგზემპლარებზე ჩვენ უკვე რამდენიმეჯერ შეგვხვდა. საფლავის ლოდზე, ჩვეულებისამებრ, ანგელოზი ზის, ქვემოთ მძინარე მცველებიც არიან (ორნი); მაგრამ მენელსაცხებლე დედა ორი კი აღარაა, არამედ სამი.

გარდამოხსნის დანარჩენი არე შევსებულია სამწერობლიანი მთავარანგელოზებით (ორი პატარა ფიგურა ცენტრალურ ჯგუფს ზემოთ), რომლებიც თითქოს შორიდან მონაწილეობენ ქრისტეს ტირილში, სერობინებითა და ქერუბინებით, კუთხეებში კი მახარებელთა სიმბოლოებია. მთლიანად გარდამოხსნა წარწერიანი ბორდიურითაა მოჩარჩოებული.

ფერებისა და მასალისთვის: ოქრო ცოტაა, ძირითადი აბრეშუმია. ფონი — ღვინისფერი, მოწითალო; ქრისტეს სხეული, სახეები, ხელები, არდაგი — ხორცისფერის სხვადასხვა ნიუანსები; არდაგის ქვემო ნაწილი წვრილი სამკუთხედებითაა აფერადებული: ესაა ყველაზე უფრო ჭრელი ადგილი (ღია ბორდოსფერი, მწვანე, ყავისა და კაკაოსფერები). კოსტუმთათვის, რომელთაც ყველაზე მეტი ფართობი უჭირავთ, რამდენიმე ძირითადი ფერია გამოყენებული: ზონუშისფრო მწვანე, ყავისფერი, მუქი იისფერი და ბორდო. ოქრო მხოლოდ წარწერის, ანგელოზ-ქერუბინსერობინთა და შარავანდთათვისაა განკუთვნილი, მთავარ მოქმედ პირთა კოსტიუმებში კი ნაკეცთა ხაზების აღსანიშნავად.

როგორც თავშივე აღვნიშნეთ, გარდამოხსნა ამჟამად აღდგენილია. იქ, სადაც ფონს აკლდა — ახალი (რამდენადმე განსხვავებული ტონის) ნაჭრებია ამოკერებული. ქვემო სცენაში ყურადღება უნდა მიექცეს იმას, რომ მცველთა ხელფეხი და ანგელოზის ფეხები ამოქარგული არაა, თუმცა ნანემსარი კი აჩნია. აქ, ალბათ, ძაფი აირღვა, რადგანაც ნაკლებმოსალოდნელია, რომ ასეთი უმნიშვნელო ნაწილები დაუმთავრებელი დარჩენილიყო.

D. იმ ჯგუფში, რომლის განხილვასაც ახლა უნდა შევუდგეთ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა გამოიყოს ორი, ერთნაირი გამოსახულების მქონე, გარდამოხ-

ტაბ. 7, 9 სნა: ლევან დადიანისა, რომელიც ცაიშის ეკლესიისადმი იყო მიძღვნილი 1653 წელს, და ის, რომელიც ამჟამად როსტომ ჩხეიძის სახელს ატარებს. პირველის აღწერისას ჩვენ მხოლოდ იმ სურათს ვემყარებით, რომელიც მურიეს L'Art au Caucase-შია გამოქვეყნებული და ამიტომ მისი მასალისა და ფერების შესახებ თითქმის არაფრის თქმა არ შეგვიძლია. მეორე უეჭველად დადიანისეულის, ან სხვა მისი მსგავსი ნიმუშის, პირს წარმოადგენს.

კომპოზიციაში, რომელიც წარწერიანი ბორდიურის შიგნითაა მოქცეული, ფრიად შემცირებულია „ციური ელემენტები". დატოვებულია მხოლოდ ორი მწუხარე ანგელოზი ზემოთ, კუთხეებში მოთავსებულ მზისა და მთვარის წინ, სიმეტრიულად. აღარ არიან არც სამწერობლიანი მთავარანგელოზები, არც სერობინები და ქერუბინები და, რაც მთავარია, აღარც მახარებელთა სიმბოლოები.

არდაგი, რომელზედაც ქრისტეა დასვენებული, მხოლოდ ფოჩებგამობმული ხაზითაა აღნიშნული. ღვთისმშობელი აქ უკვე დამჯდარია, მარცხნივ, საგანგებო ტაბურეტზე. ქრისტეს თავი დედის კალთაზეა დასვენებული, მარიამი ხელებით შეილის მკერდს ეხვევა, სახე კი მის შარავანდზე აქვს ჩამოყრდნობილი. მის უკან ორი ქალია. ერთი — მარცხენა, განაპირა — რომელიც აგრეთვე დამჯდარი უნდა იყოს(იგი ნაწილობრივ იფარება ღვთისმშობლის ფიგურით), ფართოდ შლის ზემოთ აქნეულ ხელებს; მეორისა მარტო თავი და გამოწვდილი მარჯვენა ხელი ჩანს მარიამის შარავანდს უკან. ცენტრი იოანეს და მეოთხე მტირალ ქალს აქვთ დათმობილი: იოანე ძლიერ გადახრილია ქრისტესკენ, მარჯვენა იდაყვით თითქოს არდაგს ეყრდნობა, მარცხენით კი ოდნავ ეხება ქრისტეს მარცხენა მკლავს. კომპოზიციის მარჯვენა მხარეს იოსები და ნიკოდიმოსი ავსებენ: იოსები არდაგს იქეთაა და წელზევით ჩანს, ნიკოდიმოსი კი, რომელსაც ისევე როგორც მარიამისეულ გარდამოხსნაში, მხრებზე კიბე აქვს წამოდებული, თავით ფეხამდეა ნაჩვენები. ზემოგანხილულ ნიმუშებთან შედარებით ახალია ქრისტეს ვნებათა იარაღები და მათთან დაკავშირებული საგნები: არდაგს ზემოთ, ცენტრში — ჯვარი სამი განივი მკლავით, ეკლის გვირგვინით შეჯვარედინების ადგილას, და ტრადიციული ლერწმითა და ხუნით; არდაგს ქვემოთ ლევანის გარდამოხსნაზე სურაა (ხელსაცხებლისთვის), როსტომისეულზე კი — სურა და კალათი.

განსხვავება ამ ორ ძეგლს შორის, თუ არ ჩავთვლით მათს სიდიდეს (ლევანისა — უდიდესი ქართულ გარდამოხსნათა შორის — 150×300 სმ: როსტომისა — 111×160), უმნიშვნელოა. შეიძლებოდა, მაგალითად, აღგვენიშნა, რომ ლევანთან იოსები და მაგდალინელი უფრო მოხრილი არიან, რომ ღვთისმშობელს უფრო გრძელი სახე აქვს და ამიტომ შარავანდზე ჩამოყრდნობილი ნიკაპი ქრისტეს შუბლს სწვდება, რომ როსტომთან ფიგურებს შორის ინტერვალი უფრო დიდია, რომ ნიკოდიმოსის ფიგურა მთელი თავისი კონტურით იხატება, მაშინ როდესაც ლევანთან მის ზურგს ბორდიურის ჩარჩო ჰკვეთს. მაგრამ ყველაფერი ეს წვრილმანია. არსებითად კი ეს ორი ძეგლი, კომპოზიციის მხრივ მაინც, იდენტურად უნდა ჩაითვალოს. მხოლოდ გასათვალისწინებელია, რომ როსტომის გარდამოხსნაზე ზოგი რამ, მაგ., იოსების მარჯვენა ხელი, რომელიც შეუფერებელ ადგილასაა გამობმული, ღვთისმშობლის კაბის ქვედა ნაწილი და იქნებ მარცხენა ხელიც შეკეთებას (ალბათ, როსტომისდროინდელს) უნდა მიეკუთვნოს.

როგორც ჩანს, ამ ძეგლთა ნათესაობა კოლორიტშიც თვალსაჩინოა. როსტომის გარდამოხსნის ფონი (ბორდიურის ჩათვლით) შინდისფერი ატლასია,

ლევანისეულისა კი, მურიეს ცნობით — სისხლისფერი (გვ. 98). როსტომისაზე: წარწერა, გარდა როსტომის მიერ შეცვლილი სიტყვებისა, ოქროს თმისაა (შეცვლილი სიტყვები, როგორც წინა თავშიაც აღინიშნა — ოქრომკედითაა ნაქარგი), ორწერტილები სიტყვებს შორის — ვერცხლისთმისა. ფიგურებისთვის ვერცხლმკედი გამოუყენებიათ: და არა მარტო სამოსელის ან ნივთებისათვის, არამედ სახეებისა და სხეულისთვისაც კი. მხოლოდ: სახეებისა და ქრისტეს სხეულის ვერცხლი — ღია ფერის აბრეშუმზეა გადაგრეხილი, სამოსელისა და შარავანდებისა კი — ოქროსფერზე. ახლა ვერცხლი გადაცრეცილია და იქ, სადაც შიგნითა (აბრეშუმის) ძაფი ოქროსფერია, საერთო შთაბეჭდილება ოქრომკედისა რჩება, სახეებსა და სხეულს კი ვერცხლის იერი აქვთ შენარჩუნებული. შესაძლებელია, ამგვარი განაწილება კანონზომიერიც იყო: ალბათ შარავანდთა და სამოსელის მორთვის დროს ვერცხლმკედში შიგადაშიგ უვერცხლო, ოქროსფერი აბრეშუმიც იყო დატოვებული და იმთავითვე ოქროსფერ იერს ანიჭებდა ზედაპირს.

როსტომის მიერ მითვისებული გარდამოხსნა 1930 წელს, ევროპაში გამოფენაზე წაღების წინ, შეაკეთა ანასტასია ჯანდიერმა და ამჟამად მისი წარწერაც, რომელიც ფრიად შელახული იყო, სავსებით განმტკიცებულია.

ამავე ჯგუფის ორი სხვა გარდამოხსნა — თ ი ნ ა თ ი ნ ი ს ა დ ა თ ე ი მ უ- ტაბ. 10, 12
რ ა ზ ბ ა ტ ო ნ ი შ ვ ი ლ ი ს ა — თავისი ნახატითა და კომპოზიცით შესამჩნევად განსხვავდება ახლახან განხილულთაგან, მაგარმ მაინც უკავშირდება მოა ზოგიერთი რედაქციული მომენტით, ქრისტეს ვნებათა იარაღებს—ჯვარს შუბითა და ლერწმით, სურასა და კალათს, გაზსა და ლურსმნებს — აქაც ეთმობა ადგილი; ღვთისმშობელი აქაც ქრისტეს თავთან ზის: მტირალთა ჯგუფში აქაც გამოიყოფა მარიამ მაგდალინელი ზემოთკენ აქნეული გაშლილი ხელებით. თინათინ ქაიხოსროს ასულის გარდამოხსნაზე, სადაც ქრისტე არდაგზე კი არაა დასვენებული, არამედ დიდ ლოდზე (თუ სარეცელზე), შეიძლება ფიგურათა განლაგებაშიაც აღმოვაჩინოთ ზოგი რამ საერთო ლევანისეულის ჯგუფთან: მაგდალინელი ისევ უშუალოდ ღვთისმშობლის უკანაა, იოანესა და იოსების მდებარეობა და პოზებიც მსგავსია, უკანა პლანის ორ ქალსაც შეიძლება აქ ანალოგია მოვუძებნოთ და სწორედ ეს მომენტები გვაძლევს ამ ოთხი ძეგლის ერთ ჯგუფში მოქცევის უფლებას. სხვა მხრივ უკანასკნელი ორი გარდამოხსნა პირველ ორს არ გავს: მტირალთა ჯგუფები აქ უფრო მრავალფიგუროვანია: თინათინთან, ჩამოთვლილ პერსონაჟთა და იოსების უკან მდგომ ნიკოდიმოსის გარდა, უკანა პლანზე კიდევ ორი ფიგურა ჩანს (ერთი მათგანი მაინც, თუ ორივე არა, ქალია): თეიმურაზისეულზე პირისუფალნი მასის შთაბეჭდილებასაც კი ტოვებენ: ყველანი არდაგს მიღმა არიან მოქცეულნი და კომპაქტურ ჯგუფს ქმნიან: წინა პლანზე, ყველაზე მეტად, თმაგაშლილი და ხელებაქნეული მაგდალინელის უკვე ნახსენები ფიგურა გამოირჩევა, მის უკან კი, თანმიმდევრობით — მეორე მტირალი ქალი, რაღაც საბურველით ხელში, წელში მოხრილი იოანე, რომელიც ქრისტეს ხელს ემთხვევა, იოსები და ნიკოდიმოსი, რომელნიც წინ წაშვერილი, გაშლილი ხელებით გამოხატავენ თავის მღელვარებას. ამ მთავარ, „დაკანონებულ" პერსონაჟთა უკან — მეორე-მესამე პლანზე — კიდევ რვა თუ ცხრა ქალია მოთავსებული: ზოგს არდაგი უჭირავს ხელში, სხვებისა მარტო თავები ჩანს, ზოგისა სახის ნაწილი, ან ცალი თვალიც კი. ნიკოდიმოსის კიბე თეიმურაზთან ჯვარზეა მიყუდებული, თინათინთან კი სრულიად გამოტოვებულია. ღვთისმშობელს ცალკე ტაბურეტი არა აქვს. თინათინთან იგი ქრისტეს სარეცელზევე ზის, თეიმურაზისეულზე კი თითქოს ჰაერში დაკიდული რჩება.

ამ ცენტრალურ ჯგუფს ორსავ შემთხვევაში ემატება ორ-ორი სამწერობლიანი მთავარანგელოზი: ისევე, როგორც გიორგი მეფეთ მეფის ჯგუფში, ისინი გუშაგებივით დგანან ქრისტეს თავთან და ფეხებთან. თეიმურაზის გარდამოხსნაზე, ზემოთ, ჯვრის მარჯვნივ და მარცხნივ, კიდევ თითო პატარა ანგელოზია, ხელებზე არდაგგადაფარებული, დანარჩენი არე კი შევსებულია ქერუბინებით, სერობინებით, რომლებიც შემდეგ არიან დაკერებულნი და განსხვავებული ფონი აქვთ, სურით, გაზითა და ლურსმნებით (ნიკოდიმოსის უკან) და მრავალყურა როზეტებით, რომლებიც ყვავილებს უფრო მოგვაგონებს, ვიდრე ვარსკვლავებს. ორიოდე სერობინი თინათინის გარდამოხსნაზედაც არის, მზესა და მთვარეს კი ორსავ შემთხვევაში ვხვდებით. ფრიად არსებითია აღდგომის სცენათა არსებობა როგორც ერთს, ისე მეორე ნიმუშზე მთავარი სცენის ქვეშ. თეიმურაზთან აქ ისევ ორი სცენაა: პირველი — აკლდამის გარშემო თავმოყრილ შეშფოთებულ მცველებს გამოსახავს (წმინდა პეტრეს გარეშე), მეორე კი ორ მენელსაცხებლეს საფლავთან. მეორე ძეგლზე სცენა გაერთიანებული და გამარტივებულია: შუაში—ლოდზე მჯდომი ანგელოზია: მარცხნიდან მას მიროფორები (სამი) უახლოვდებიან, მარჯვენიდან კი წმ. პეტრე, რომელიც თითქოს თაყვანს სცემს ცარიელ საფლავს. დასასრულ, ოთხ კუთხეში ჩვენ ისევ ვხედავთ მახარებელთა ჩვეულებრივ სიმბოლოებს. თინათინთან ისინი უბრალო ზოლებით არიან შემოფარგლულნი, მეორეზე კი ორნამენტული არშიებით.

ცალკე უნდა აღინიშნოს, რომ წილკნის (ე. ი. თეიმურაზისეულ) გარდამოხსნის ბორდიური მრგვალი მედალიონებითაა აღჭურვილი. ასეთი მედალიონები, რომლებშიაც წმინდანთა მკერდზევითი გამოსახულებებია ჩასმული, გრძელ მხარეებზე (ზემოთ და ქვემოთ) ექვს-ექვსია, ვიწროზე კი — ხუთ-ხუთი (ინტერვალებში შემწირველთა წარწერაა განთავსებული).

თინათინის გარდამოხსნაზე ყურადღებას იპყრობს ის გარემოება, რომ ქრისტეს სარეცელს საგანგებო (მუქი მწვანე) არშია აქვს შემოვლებული და სოლომონ მეფის წარწერაც (იხ. ამის შესახებ პირველი თავი) ამ არშიის შიგნითაა მოქცეული. ფოტოსურათი ისეთ შთაბეჭდილებას ქმნის, რომ ამ არშიით გამოყოფილი ნაწილი — სარეცელი და მასთან ერთად მთელი ცენტრალური ჯგუფიც—შემდეგაა დაკერებული. ამ შთაბეჭდილებას, რა თქმა უნდა, ხელს უწყობს იქვე უფრო გვიანდელი წარწერის არსებობაც. მაგრამ რეალურად თინათინის გარდამოხსნის ორფენიანობას არაფერი არ მოწმობს: არც რაიმე საეჭვო ნაკერებია, არც შუა და განაპირა ნაწილების ნახატისა და კოლორიტის შედარება ამბობს რასმე ამ ეჭვის გასამართლებლად.

კოლორიტის მხრივ განხილული ორი ძეგლი არსებითად განსხვავდება ერთიმეორისგან. მაშინ როცა წილკნისაზე წითელ ატლასის ფონს უმთავრესად ოქრო, რუხი (სხეული, სახეები) და მომწვანო (ფონის ყვავილები) უპირისპირდება (სამივეს საკმაოდ „ჭუჭყიანი" ტონი აქვს), თინათინთან ოქრო ძალიან ცოტაა და საერთო გამაც ძალიან ღია: რძენარევ ყავისფერ ფონს — ცისფერი (ოდნავ მომწვანო იერით) ბორდიური ფარგლავს; ხორცისფერს (აგრეთვე ძალიან ღიას) საგრძნობი ადგილი უჭირავს, რადგანაც სახეები ფრიად დიდია და თან ბევრიც. თმისა და წვერისთვის, სახისა და თმის ნახატისთვის, თვალების გადმოსაცემად, თვით მთავარანგელოზთა კოსტუმთათვისაც კი, მქარგველი იმავე ხორცისფერს, ყავისა და კაკაოსფერებს იყენებს სხვადასხვა ინტენსივობითა და სიმუქით. მტირალთა კოსტიუმებისა და სხვა საგნებისთვის კი მას რამდენიმე წმინდა ფერი აქვს შენახული: წითელი (ზოგან ოდნავ ყავისფერი ნიუანსით), ყვითელი, ცისფერი და მისი მომწვანო ნიუანსები, მუქი მწვანე, მუქი სოსანი.

ოქრომკედი მხოლოდ შარავანდთათვისაა განკუთვნილი, ვერცხლმკედი — ქრისტეს წელსახვევისთვის. იქნებ ღირდეს იმის აღნიშვნაც, რომ მარიამის სამოსელში ფერების განაწილება (მოსასხამი— მოყავისფრო წითელი, კაბა — ცისფერი, რომელსაც მომწვანო დაჰკრავს) იმგვარივეა, როგორც ბაგრატ მეფეთ მეფის ჯგუფის გარდამოხსნებში. ანალოგიური ხერხია გამოყენებული მარიამისა და იოსების კოსტიუმთა ნაკეცების გადმოსაცემადაც: ოქრომკედის პარალელური ხაზებით ნაქარგი სქელი ზოლები.

სიდიდით ორივე გარდამოხსნა, განსაკუთრებით თინათინისა, მნიშვნელოვანია (ეს უკანასკნელი — 131×190 სმ., წილკნური — 101×156). ორივე შედარებით რიგიანადაა დღემდე მოღწეული, თუმცა ფონი ერთსაც და მეორესაც საგრძნობლად გაცრეცილი აქვს. როგორც ვთქვით, თეიმურაზისაზე სერობინები შემდეგ არის დაკერებული, ალბათ შეკეთების დროს. საფიქრებელია, რომ შეკეთება თინათინის შეწირულსაც აქვს განცდილი, თუმცა ამის რაიმე საგრძნობი კვალი არ ჩანს (მხოლოდ ბორდიურზე ერთგან ფონის მცირე ნაჭერია შეცვლილი ასოების ქვეშ).

E. ასაწერი დაგვრჩა მე-18—19 საუკუნეთა რამდენიმე ნიმუში. მათ შო- ტაბ. 16, 17
რის უადრესია გიორგი აბაშიძის მეორე გარდამოხსნა 1715 წლისა (63×86 სმ) და შოშიტა ერისთვისეული, რომელიც მარტვილის ეკლესიისადმი იყო შეწირული 1725 წელს (81×106,5 სმ). ორივე ეროსა და იმავე რედაქციას მიეკუთვნება და საერთო პროტოტიპისგან წარმოდგება. ვნების იარაღებს აქაც საპატიო და ფრიად თვალსაჩინო ადგილი ეთმობა: სარეცელის (აბაშიძესთან — არდაგის) უკან, ცენტრში აღმართულია ჯვარი, რომელსაც შუბი, ლერწამი და კიბე ერთვის, სარეცელის წინ კი (მხოლოდ შოშიტასთან) სამი სხვადასხვა ფორმის ჭურჭელი დგას (ჯვარზე წარწერა — INRI).

ჭირისუფალთა ფიგურები ორ სიმეტრიულ ჯგუფადაა განაწილებული: მარცხნივ, ქრისტეს თავთან, ქალები მოთავსებულან, მარჯვნივ — მამაკაცები. მარიამი აქაც ტაბურეტზე ზის და შვილის თავს (უფრო სწორად შარავანდს) ეხვევა. ორი თმაგაწეწილი მტირალი ქალიც მიცვალებულის თავისკენაა გადაზნექილი. იოსები, რომელიც წინა პლანზეა მოთავსებული, არდაგში ახვევს ქრისტეს ფეხებს, იოანესა და გრძელწვერა ნიკოდიმოსის ფიგურები მარცხნივ მოთავსებული ქალების შესაბამად არიან მოხაზულნი. როგორც მარცხენა, ისევე მარჯვენა ჯგუფსაც თითო მთავარანგელოზი ემატება: პირველს მრგვალი სამწერობლები უჭირავს, მეორეს — რომბისებრი. მათ უკან, კუთხეებში, შოშიტას გარდამოხნაზე, თითო ექვსფრთიანი სერობინია გამოსახული. თვით ქრისტე გულხელდაკრეფილია.

ეს ორი ძეგლი ერთმანეთისგან უფრო თვალსაჩინოდ თავისი მოჩარჩოებით განსხვავდება: აბაშიძისეულზე ბორდიური არც კია გამოყოფილი და წარწერას, რომელიც ჩვეულებისამებრ გარეთა კონტურს მისდევს, არავითარი ჩარჩო არა აქვს, მხოლოდ კუთხეებია აღნიშნული. მახარებელთა მცირე მედალიონებით. შოშიტა ერისთვის ოსტატი, პირიქით, ბორდიურს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს: იგი მეტად განიერია მთელ არესთან შეფარდებით და ორივე მხრივ ფართო ოქროსფერი ზოლითაა შემოფარგლული. წარწერა ოთხსავ მხარეს ორ-ორსტრიქონიანია და სტრიქონებიც საგანგებო ოქროსფერი ზოლით იყოფა ერთმანეთისგან. თავისებურია მახარებელთა განთავსებაც: მათი მედალიონები (წრეები), რომლებიც აგრეთვე მსხვილი ზოლებით იფარგლება, წარწერის არეშია შეტანილი, კუთხეებში.

ფერების მხრივ ეს გარდამოხსნები არაა მდიდარი: აბაშიძისეულზე პირვე-

ლად ვხვდებით (თუ ბაგრატ მუხრანბატონისას არ ჩავთვლით) შავი ატლასის ფონს (იგი განახლებულია ან. ჯანდიერის მიერ). მთავარი ტონი, რომელიც ამ ფონზე გამოიყოფა ოქროა: წარწერა, ფონის საგნები, კოსტიუმები, შარავანდები, მახარებელნი ნაწილობრივ ოქროს თმით, ნაწილობრივ კი ოქრომკედითაა ნაქარგი. თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს წითელსაც (ტანსაცმლის ნაკეცები, ფრთები, მახარებელთა კონტურები); სახეები და სხეული ღია ნაცრისფერია, ვერცხლნარევი, თმა და წვერი — მოყავისფრო-სოსანი. ვერცხლისაა მახარებელთა ფონი და აქა-იქ სამოსელთა დეტალებიც.

ოქრო და ვერცხლი ფრიად საგრძნობია შოშიტას გარდამოხსნაზედაც: წარწერა, სამოსელი, საგნები, ე. ი. ზედაპირის უდიდესი ნაწილი ამ მოელვარე ტონებითაა დაფარული. თმისა და წვერის ფერები დიფერენცირებულია: ჭაღარა (იოსები, ნიკოდიმოსი) ფერფლის ფერით იხაზება, ახალგაზრდებს კი მოაგურისფრო თმა აქვთ. საერთოდ კი მაინც ორი მთავარი ფერი გვხვდება თვალში: ოქრო და ფონის მუქი ყავისფერი (ფონი მოსითვულია და თევზისფხურად დალიანდაგებული).

ამავე ჯგუფის მეორე „წყვილად" — ელენე დედოფლისა (1726) და ოდიშის დედოფლის ანას (1770-88 წლები; 55,5×72,5 სმ)
ტაბ. 18, 19 გარდამოხსნები უნდა გამოვყოთ, თუმცა ისინი სავსებით იდენტური არ არიან. აქამდე განხილულ ნიმუშებთან შედარებით ეს ძეგლები ბევრ ახალ რამეს შეიცავს.

პირველ მათგანში (მას ჩვენ მხოლოდ ფოტოსურათით ვიცნობთ) ყურადღებას იპყრობს ფრიად რთული და განიერი ჩარჩო: კომპოზიციის გარშემო გაყოლებული წარწერა კიდევ გარეთა ბორდიურშია ჩასმული. ამ ბორდიურზე, ტეხილ, ხაზოვან ჩარჩოებში, ქრისტეს ვნებასთან დაკავშირებული საგნებია განლაგებული: გადაჯვარედინებული კიბე და ლახვარი, სვეტი და შოლტი, გაზი, ჩაქუჩი, სურა, კვართი და სხვ. კუთხეები კი მახარებელთა სიმბოლოების მრგვალ მედალიონებს უჭირავს. საინტერესოა, რომ შიგ კომპოზიციის არეში მახარებლები მეორდებიან, მაგარმ აქ უკვე სიმბოლოები კი აღარაა, არამედ რეალური გამოსახულებანი სახარებებითა და სათანადო წარწერებით. ვნებათა იარაღები კომპოზიციაშიც ფრიად თვალსაჩინოა: ჯვარზე, რომლის დასატევადაც წარწერიანი არშია და თვით გარებორდიურიც გარღვეულია, ცოცხი და მათარახი ჰკიდია, განივი მკლავის კუთხეებში ლურსმნებია ჩარჭობილი, არის ლახვარი და ლერწამიც.

თვით ძირითადი სცენა იმდენად ქრისტეს ტირილს კი არ წარმოადგენს, რამდენადაც მის დაკრძალვას. იოსები და ნიკოდიმოსი ცხედარს პერსპექტიულად ნაჩვენებ ყუთისებრ სარკოფაგში ასვენებენ. იოსები, რომელიც მარცხნივ, ქრისტეს თავთან დგას, არდაგს ჰკიდებს ხელს (და თითქოს სიმძიმისგან იხრება), ნიკოდიმოსს კი ქრისტეს ფეხები უჭირავს. შუაში, ჯვრის წინ — ღვთისმშობელი და იოანე დგანან (იოანე მხარზე ხვევს ხელს მარიამს), ხოლო სარკოფაგის წინ, მაყურებლისკენ ზურგშექცევით, კიდევ ერთი ქალია მოთავსებული: იგი დაჩოქილია, ქრისტეს აცქერდება და მის მკლავს ჰკიდებს ხელს. მისი სახე პროფილით ჩანს. ზემოთ გაბრიელ და მიქელ მთავარანგელოზებია, მარცხნივ და მარჯვნივ კი (განაპირას) — თითო სერობინი. ყველა პერსონაჟი, გარდა წინა პლანის ქალისა, განმარტებითი წარწერებითაა აღჭურვილი, სერობინებთან კი ႼႭ ႺჃႱ წერია.

პლატონ იოსელიანის ცნობით[3] გარდამოხსნის ფონი მუქი მწვანე ყოფილა. ფოტოსურათითაც ადვილი შესამჩნევია, რომ მოსითვას ძალიან დიდი ადგილი

უჭირავს: ბორდიურის გამოსახულებანი, ჩარჩოები, ჯვარი და სხვა ნივთები, კოსტიუმები, შარავანდები ოქროს ან ვერცხლის (უფრო საფიქრებელია — ოქრომკედის ან ვერცხლმკედის) ზედაპირს წარმოადგენს. სხეულისა და სახეების ფერის შესახებ, სამწუხაროდ, არაფერის თქმა არ შეგვიძლია.

ოდიშის დედოფლის გარდამოხსნას ახლახან განხილულთან, უპირველეს ყოვლისა, ის აკავშირებს, რომ სცენა აქაც იმავე მოქმედებას გადმოგვცემს: იოსები და ნიკოდიმოსი, რომლებიც პირისუფალთა ჯგუფს ფარგლავენ, არდაგზე დასვენებულ გვამს სარკოფაგში სდებენ. ცენტრში — იოანე და ღვთისმშობელი სწორედ იმგვარადვე დგანან, როგორც ელენესეულ გარდამოხსნაზე, მარჯვნივ და მარცხნივ კი, ცოტა ზემოთ, ანალოგიურივე მტირალი ანგელოზები არიან. უკან ცენტრი აქაც ჯვარს უჭირავს, ლახვრითა და ლერწმითურთ (წარწერა: I˜Σ X˜Σ NIKA), ფონზე ვარსკვლავებია გაფანტული, არის რამდენიმე სერობინი, დასასრულ — მზე და მთვარე (ანგელოზებს ზემოთ). მახარებლები (კვლავ რეალური გამოსახულებანი) წარწერიანი ბორდიურის კუთხეებში არიან გადასმულნი. მათი ოვალური ჩარჩოები მძიმეა, რთულკლაკნილებიანი. ზემო ნაწილში ყოველი მათგანი ანგელოზის თავსა და სიმეტრიულად გაშლილ ორ ფრთას შეიცავს.

მთავარი განმასხვავებელი მომენტები ამ ორი გარდამოხსნის კომპოზიციებისა შემდეგია: ანა დედოფლის გარდამოხსნაზე წინა პლანის მუხლმოდრეკილი ქალი გამოტოვებულია; ნიკოდიმოსი, რომლის ფიგურაც მარჯვნივ (მაყურებლისგან) იყო მიქცეული, ქრისტესკენაა შემობრუნებული; თვით მიცვალებული, რომელიც ნახევრად წამომჯდარი ჩანდა, გულხელდაკრეფილი წევს; მტირალ ანგელოზთა ფიგურები აქ საგრძნობლად უფრო დიდია; ყველა მოქმედ პირს (იოსებსაც და ნიკოდიმოსსაც) შარავანდი აქვს.

როგორც ერთ, ისე მეორე გარდამოხსნაზე ყურადღებას იპყრობს იოსებისა და ნიკოდიმოსის ჩაცმულობა, მათი წოწოლა ქუდები (თითქოს ბეწვისა), იოსების ახალუხისებრი, სარტყლიანი სამოსელი პირველ შემთხვევაში და გრძელი, ოდნავ აფრიალებული წამოსასხამი — მეორეში.

მთავარი ფერები, რომლებიც ოდიშურ გარდამოხსნაზე თვალში გვხვდება — იისფერი (სახეებიანი ხავერდის ფონი) და ოქროა (წარწერები, ფონის სამკაულები და საგნები, სამოსელის უმეტესი ნაწილი), თუმცა ვერცხლიც არაა მცირე (არდაგი, იოსების, ნიკოდიმოსისა და მარჯვენა ანგელოზის მოსასხამები; მტირალ ანგელოზთა ხელსახოცები). ამ ძირითად ტონებს ვერცხლნარევი რუხი (სხეული, სახეები), შავი (თმა, წვერი, ნახატის კონტურები) და სულ მცირე დოზით —წითელი (ქვემო მარჯვენა მახარებლის ტუჩები) ემატება.

მესამე „წყვილად" განსახილველ ჯგუფში უნდა გამოვყოთ ჯრუჭის გარდამოხსნა ქ ე თ ე ვ ა ნ ა ბ ა შ ი ძ ი ს ა (1806 წ.) და გ რ ი გ ო ლ წ ე რ ე თ ლ ი ს ე უ ლ ი (1815 წ.). ტაბ. 20, 21

იოსები და ნიკოდიმოსი, რომელნიც აქაც ფარგლავენ ჯგუფს ორივე მხრივ, სწევენ გაშლილ არდაგს — ზედ გულხელდაკრეფილი ქრისტეა დასვენებული. წერეთლის გარდამოხსნაზე არდაგი მაღალ სარეცელზეა მოთავსებული, ქეთევანისაზე კი სარეცლის ჩვენება, ეტყობა, დავიწყებიათ: ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ იოსებსა და ნიკოდიმოსს ჰაერში უჭირავთ გაჭიმული არდაგი. მტირალთა ჯგუფი — ფონზე, ცენტრში აღმართული ჯვრის წინ — ორსავე შემთხვევაში თითქმის ერთნაირია: შუაში ღვთისმშობელია ლოცვის პოზაში, მარცხნივ — მარიამ მაგდალინელი და მარიამ იაკობისი, რომელსაც ნელსაცხებლის სურა უჭირავს, მარჯვნივ — იოანე ღვთისმეტყველი და (წერეთლისაზე) მარიამ კლეოპა

(ქეთევანთან ეს პერსონაჟი აკლია) განაპირას, ცოტა მაღლა, ორი ანგელოზია (ყველა პერსონაჟს წარწერა აქვს, ზოგიერთში შეცდომაა დაშვებული).

მსგავსია პოზებიც. დამახასიათებელი ის არის, რომ ყველა ნაჩვენებია en face. სრულიად ერთნაირია ქრისტეს ფიგურა და მისი წელსახვევიც.

სხვა ნაწილები განსხვავებულია: წერეთელთან სეროპინები ზემოთ არიან, ჯვრის მარჯვნივ და მარცხნივ; ქეთევანთან — არდაგის ქვემოთ, შუაში (სამი სეროპინი).

წერეთლისა, საერთოდ, მეტი პრეტენზიით არის შესრულებული. ცენტრალურ გამოსახულებას ორმხრივ ეკვრის ვიწრო და მაღალი არეები კარედი ხატის ფრთებივით. ყოველ მათგანში სამ-სამი ჩარჩოა: ზემოთ და ქვემოთ — მრგვალ მედალიონებში ჩასმული მახარებლები სიმბოლოებითურთ, მათ შუა — ოვალურ ჩარჩოებში — ქრისტეს ვნებასთან დაკავშირებული საგნები. მარცხნივ: სვეტი და მის თავზე მამალი, ცოცხი, შოლტი, მახვილი, სურები, კალათი ლურსმნებისთვის და სხვ. მარჯვნივ: კიბე, ლასკარი, ბარი, ლურსმნები, გაზი და სხვ. ჯვრის ზემოთ, ღრუბლებში, მამა-ღმერთის ფიგურაა, რომელიც წარწერით შეჭრილია ბორდიურში, ცოტა ქვემოთ — სული წმინდა. კომპოზიციის ქვემოთ კი, კვლავ წარწერის არეში — დიდი გუმბათოვანი შენობა: ქირსტეს საფლავი. მთელი გარდამოხსნა წარწერიანი ბორდიურითაა შემოფარგლული, გარშემო კი ოქროსფერი ფოჩებიანი ზოლი შემოუყვება.

ქეთევან აბაშიძის გარდამოხსნის შესახებ სხვა ვერაფერს ვიტყვით, რაკი მას მხოლოდ ფოტოსურათით ვიცნობთ. წერეთლისეულს ხავერდის ფონი აქვს, ყავისფერი, რომელსაც მომწვანო იერი დაჰკრავს. წარწერა ვერცხლმკედისაა. სხვა ყველაფერი ერთნაირი ხერხით არის აწოჭარგული: ოქრომკედი ან ვერცხლმკედი შერეულია აბრეშუმის წმინდა ძაფში და ამიტომ ყველაფერი — სხეულიც, სახეებიც, სამოსელიც, ნივთებიც — ყველაფერი ბრწყინავს, უფრო სწორად, ციმციმებს. აბრეშუმის ძაფის ფერები, რომლებიც ძირითად ტონს იძლევა, მკრთალია: ყვითელი, ბალხისფერი, ცისფერი, ზოგჯერ რუხი ელფერით, მოწითალო სოსანი და სხვ. შარავანდები და ფიგურათა კონტურები (გარდა ქრისტესი, რომელსაც შავი კონტური აქვს) — მარტო ოქრომკედის ან ვერცხლმკედისაა, აბრეშუმშეურევლად.

დამატების სახით უნდა მოვიხსენიოთ კიდევ რამდენიმე ნიმუში: პირველია აწ უკვე დაღუპული უცნობი პირის მიერ შეწირული გარდამოხსნა, რომელიც ბოლოს მოსკოვის მახლობლად ჩ ე ს მ ე ნ ი ს დავრდომილთა თავშესაფარში ინახებოდა. მისი სურათიც არ არის გადარჩენილი. ბროსეს აღწერის მიხედვით, იგი იკონოგრაფიულად განმარტოებულია ქართულ გარდამოხსნათა შორის. მის თავისებურებას შეადგენს ბერძნული განმარტებითი წარწერების სიმრავლეც — იქნებ შემსრულებელი არც იყო ქართველი.

ქრისტეს ცხედრის ორივე მხარეს ორი წმინდანი ყოფილა: მარჯვნივ პეტრე, მარცხნივ — თეოდორე (ბერძნული წარწერების თანახმად); სულ ზემოთ, არშიასთან, (ტახტზე?) მჯდომი ქრისტე ქერუბინებს შორის; ოთხ კუთხეში — მახარებელთა გამოსახულებები (ბროსეს თანახმად, „ისე, როგორც მათ ჩვეულებრივ გამოსახავენ“. როგორ უნდა გავიგოთ ეს სიტყვები? გამოსახული იყო ადამიანთა ფიგურები და არა სიმბოლოები?). შუა ნაწილს გარს ერტყა არშია, შემკული თექვსმეტი გამოსახულებით, რომლებიც ორნამენტულ სახეებში იყო ჩართული. ბროსემ სიბნელის გამო ძლივს გაარჩია წარწერები, რომელთა თანახმადაც გამოსახული ყოფილან მოციქულები, მახარებლები და ორიოდე სხვა

წმინდანიც. ბროსესთვის უცნობებიათ, რომ ცოტა ხნის წინათ გარდამოხსნისთვის გამოუცვლიათ ფონი — ახლა ეს ცისფერი აბრეშუმის ნაჭერიაო.

ბროსესვე აქვს მოხსენებული, რომ გურიის სოფელ გურიანთის ეკლესიაში ინახებოდა ბ ე ჟ ა ნ ნ ა კ ა შ ი ძ ი ს მიერ 1720 წელს შეწირული გარდამოხსნა. მაგრამ მისი ხსენება სხვა ავტორებთან არ შემხვედრია — მას არც ბაქრაძე ახსენებს და არც თაყაიშვილი, არც სურათი შემხვედრია სადმე[4].

ტ ო ბ ო ლ ს კ ი ს გარდამოხსნის შესახებ, რომლის სურათიც არ გაგვაჩნია, იძულებულნი ვართ დავკმაყოფილდეთ ხახანაშვილის მოკლე აღწერით. „გარდამოხსნის გარშემო რამდენიმე სურათია ხელოვნურად დახატული. ზოგიერთს მინაწერი აქვს: „იერუსალიმი“, „მიქელ-გაბრიელი“, „წმ. ნიკოდიმე“, „ანნა, კაიაფა, იუდა“, „პილატისა განკითხვა“, „ჯვარსა აღსვლა“. როგორც ჰხედავთ, შესანიშნავი ადგილები წმ. სახარებისა „სურათად“ არის წარმოდგენილი ამ გარდამოხსნაზედ“[5].

სამწუხაროდ, ხახანაშვილს არც ერთი სიტყვა არა აქვს მთავარი გამოსახულების შესახებ. ისიც გაუგებარია, რას ნიშნავს „გარდამოხსნის გარშემო“ — გამოსახულებები მთავარ არეზეა, ქრისტეს ცხედრის გარშემო, თუ საგანგებო ბორდიურზე.

ეტყობა, ეს ძეგლი, რომელიც სავარაუდოდ XVI საუკუნის დასაწყისს უნდა მიეკუთვნოს (წარწერის თანახმად, იხ. 1 თავი), თავისებური და საინტერესო იყო. მაგრამ მის შესახებ მსჯელობა, ცნობათა უკმარისობის გამო, შეუძლებელია.

თავი III

ძეგლთა ანალიზი

I

ამგვარად, დღემდე მოღწეული ქართული გარდამოხსნების განხილვამ დაგვარწმუნა, რომ ისინი იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური თვალსაზრისით საკმაოდ მრავალფეროვან სურათს წარმოგვიდგენენ: ერთისა და იმავე სიუჟეტის გადმოცემაში ჩვენ ვერ ვხედავთ უნიფიცირებულ კომპოზიციას, პირიქით, შესაძლებელი ხდება რამდენისამე, ზოგჯერ საგრძნობლად განსხვავებული, ტიპის დადგენაც. თუ, ერთი მხრივ, ეს მრავალგვარობა თვით ძეგლთა შექმნის სხვადასხვა თარიღს მიეწერება, ე. ი. თუ, ერთი მხრივ, კომპოზიციები დროთა განმავლობაში სახეს იცვლის, ქრება და სხვებს უთმობს ადგილს, მეორე მხრივ, უეჭველია იკონოგრაფიულ-კომპოზიციური ტრადიციის სიმტკიცეც: ერთი წყაროდან გამოსული ტიპი საუკუნეთა განმავლობაში არსებობს და ვითარდება.

ასეთია პირველი დასკვნა, რომელიც ჩვენ შეგვიძლია გამოვიტანოთ შემდგომი ანალიზის უწარმოებლადაც. მაგრამ ქართულ გარდამოხსნათა ევოლუციის გასარკვევად, მათი ნამდვილი თავისებურების, მათი ადგილისა და მნიშვნელობის წარმოსადგენად საჭირო გახდება ფართო შედარებითი მასალის მოშველიება.

უპირველეს ყოვლისა: როგორია ამ გარდამოხსნათა დამოკიდებულება სხვა აღმოსავლურ-ქრისტიანული ქვეყნების — ბიზანტიის, მოლდავია-ვლახეთის, რუსეთისა და სხვათა — ანალოგიურ ძეგლებთან? ეს საკითხი აუცილებელია, რადგანაც გარდამოხსნა, როგორც თავშივე აღვნიშნეთ, პარალელურად არსებობდა ყველა მართლმადიდებელ ქვეყანაში, მისი წარმოშობის წყაროც ყოველთვის საერთოა და, ცხადია, ქართულ ნიმუშთა იზოლირებულად განხილვა ვერ მოგვცემდა სასურველ შედეგს.

შემდეგ: რას გვაძლევენ ამავე სიუჟეტის — ქრისტეს ტირილის — გამოსახულებანი მონუმენტურ მხატვრობაში, მინიატურებსა ან ოქრომჭედლობის ძეგლებში? რა კავშირია მათსა და გარდამოხსნების კომპოზიციათა შორის? თუ გავითვალისწინებთ მცირე და მონუმენტურ ხელოვნებათა მჭიდრო ურთიერთობას, ამგვარი საკითხებიც კანონზომიერად უნდა მივიჩნიოთ.

საქმეს, რა თქმა უნდა, დიდად ართულებს ის ,რომ არც ბიზანტიურ-სლავური გარდამოხსნებია დღესდღეობით დაწვრილებით შესწავლილი და, თუ არ ჩავთვლით კონდაკოვის მოკლე მიმოხილვას[1], ლიტერატურაში თითქმის მხოლოდ და მხოლოდ ცალკეულ ნიმუშთა განხილვა გვაქვს.

ზოგადად სურათი მკვლევართ მაინც ასე ეხატებათ: თვით სიუჟეტი, რომელიც არდაგზე გამოსახატად აირჩიეს — ქრისტეს ტირილი — დაახლოებით

XII საუკუნისთვის მუშავდება. მანამდე იგი მხოლოდ საფლავად დადების უბრალო ვარიანტს წარმოადგენდა[2]. თუ საფლავად დადების საილუსტრაციოდ თვით სახარების ტექსტი კმაროდა, ტირილის სცენა უკვე აპოკრიფების მიერაა შთაგონებული. მილე ამ სცენის ევოლუციას X საუკუნიდან ადევნებს თვალს, XII — XIII საუკუნეებში კი მრავალ მაგალითს ასახელებს როგორც კედლის მხატვრობაში, ისევე მინიატურებშიც (კოპტური ოთხთავი, კათოლიკური ინსტიტუტისა, ლაურენციანა VI 23, პარმის ოთხთავი, ვატიკანის ბიბლ. 1156 და სხვ., ტრაპიზონის წმ. ანა, მიროჟი და სხვ.)[3]. ამათ შეიძლება დავუმატოთ კიდევ 1164 წლის ფრესკა ნერეზის ეკლესიისა[4]. იმავე XII საუკუნეში აღმოსავლეთის ქვეყნებში ჩნდება ასეთი სიუჟეტიც: ქრისტეს ცხედარი დასვენებულია იმ ქვაზე, რომელზედაც თითქოს იოსებმა და ნიკოდიმოსმა დაასვენეს და წარგრაგნეს გარდამოხსნილი[5]. ამ წმინდა სიმბოლურ-ლიტურგიული სცენის უძველეს ნიმუშად კონდაკოვს დასახელებული აქვს სტროგანოვის კოლექციის ერთი მცირე ხატი მინანქრისა, სადაც ქრისტეს ცხედართან ორი სამწერობლიანი მთავარანგელოზია მოთავსებული[6].

ამგვარად, XIII—XIV საუკუნეებში, როცა, როგორც აღვნიშნეთ, „გარდამოხსნა“ ჩამოყალიბდა და შემოვიდა ხმარებაში, უკვე ცნობილი იყო ქრისტეს ტირილის როგორც ისტორიული, ისე ლიტერატურული გამოხატულებაც. თვით ამ გადამოხსენებისთვის, როგორც ჩანს, თავდაპირველად მისტიკურ-ლიტურგიული სცენა აურჩევიათ: არდაგზე ან ქვაზე დასვენებული ქრისტე და მთავარანგელოზნი სადიაკვნო კოსტიუმებითა და სამწერობლებით[7], რაც „თავისთავად უკვე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს სიუჟეტს“[8]. დღემდე შემონახული უძველესი გარდამოხსნები სწორედ ამგვარ სცენას წარმოგვიდგენენ. ასეთია, მაგ., ოხრიდის წმ. კლიმენტის ეკლესიის[9], პუტნას და თესალონიკეს პანაგუდას სახელგანთქმული გარდამოხსნები[10]. შემდეგ ამ ციურ ლიტურგიას ისტორიული ქრისტეს ტირილის მომენტებიც ემატება. უკვე XIV საუკუნეში ანგელოზების გვერდით ღვთისმშობელი და იოანე ჩნდებიან (ბუქარესტის მუზეუმის გარდამოხსნა 1396 წლისა კოზიას მონასტრიდან[11] და კიდევ რამდენიმე). დროთა განმავლობაში ისტორიული სიუჟეტის მნიშვნელობა სულ უფრო და უფრო იზრდება, სცენაში ახალი მოქმედი პირები შეჰყავთ: წმ. დედანი (ჩილანდარი, სუჩევიცა[12]), იოსები და ნიკოდიმოსი[13]. კომპოზიციის სახე თანდათან ვითარდება და ყალიბდება, მაგრამ პირველ საუკუნეებში ვარიანტი მაინც საკმაოდ ბევრია და სტანდარტი ჯერ კიდევ არ არსებობს. მიუხედავად ამისა, სავსებით შესაძლებელია გამოიყოს ზოგიერთი მტკიცედ შემუშავებული ტიპი, რომელიც შემდეგ — XIV— XVII საუკუნეებში უკვე კანონიკურადაც კი იქცევა. ასეთია მაგალითად, კომპოზიცია, რომელსაც 1456 წელს ნოვგოროდის წმ. სოფიოს ე. წ. ეფთვიმესეულ გარდამოხსნაზე ვხედებით: მარიამი და იოანე, ექვსი მთავარანგელოზი სამწერობლებით, კიბორიუმი და მასზე ჩამოკიდული ლამპარი[14]. და საინტერესო ის არის რომ ეს კომპოზიცია, რომელშიაც სიმბოლურ-ლიტურგიული ელემენტები გარკვევით სჭარბობს ისტორიულს, თითქმის უცვლელად მეორდება ასი და ორასი წლის შემდეგ (იაროსლავლის გარდამოხსნა 1539 წლისა, გოლიცინისეული 1695 წლისა)[15], როცა უკვე სავსებით განვითარებული, რთული ისტორიული სცენაც არსებობს. ამ უკანასკნელის შაბლონადქცეულ ნიმუშს XVI საუკუნის მეორე ნახევარში სტარიცკების სახელოსნოს შესანიშნავი გარდამოხსნები გვაძლევს, და შემდეგ მთელი ჯგუფი მსგავსივე ძეგლებისა[16]. ასევე, უკვე შემუშავებულ სტანდარტთა განმეორებას ვხედებით უფრო

გვიანაც, XVIII საუკუნეში, როცა ნამდვილ შემოქმედებას ამ დარგში აღარც პირობები და აღარც საფუძველი არ გააჩნდა.

რას გვაძლევს განსახილველი სიუჟეტისთვის ქართული მასალა? ევოლუციის საერთო სურათი გარკვეულ ანალოგიას წარმოგვიდგენს ზემოგანხილულთან: ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ ისეთი ძეგლები, სადაც ქრისტეს დაკრძალვის სცენა სახარების ტექსტის უშუალო ილუსტრაციას წარმოადგენს: შემოქმედის ცნობილ ფირფიტაზე, რომელიც წინათ, სხვადასხვადროინდელ ძეგლებთან ერთად, ღვთისმშობლის ხატის ფიცარზე იყო დაჭედებული, იოსები და ნიკოდიმოსი ლოდზე დასვენებულ ქრისტეს გრაგნიან „არმენაკსა „წმიდასა". „საფლავსა დადება" — ასე განმარტავს ამ მოქმედებას იქვე მოთავსებული წარწერა[17]. გელათის ოთხთავში არის მინიატურა (მარკ., ფურც. 138), რომელიც იმ მომენტს გამოსახავს, როცა იოსები და ნიკოდიმოსი უკვე შეგრაგნილ ქირსტეს მიასვენებენ — იქვე, მარჯვნივ მოთავსებულ აკლდამისკენ[18]. მაგრამ იმავე გელათის სახარებაში ვხვდებით ისეთ მომენტებსაც, რომლებიც უკვე ახალი კომპოზიციის შემუშავებას მოასწავებენ: მათეს სახარების ანალოგიურ მინიატურაში (ფ. 85 V) ტირილის ელემენტებიცაა შეტანილი: ღვთისმშობელი ხელში ჰკიდებს ქრისტეს ხელს, იოსები და ნიკოდიმოსი ფეხებს ეხებიან; მარცხნივ — ხელებაქნეული მტირალი მიროფორი დგას[19]. სხვაგან (ლუკა, ფურც. 217) გარდა ნიკოდიმოსისა და იოსებისა, მტირალი ღვთისმშობელი და ორი წმიდა დედაა გამოსახული[20].

ასევე — ჯრუჭის მეორე სახარებაშიაც (ხელწ. ინსტ. H 1667), სადაც ქრისტეს ტირილის გამოსახულებას ორი მინიატურა აქვს მიძღვნილი: ერთზე (მარკ. 119 V) — აკლდამის შესასვლელთან დამჯდარ მარიამს კალთაში უსვენია ნახევრადმწოლიარე ქრისტე, სახეზე ემთხვევა მას. მარჯვნივ მდგომი იოანე წელში მოხრილა და მარცხენა ხელზე ეამბორება ქრისტეს. მეორეზე (ლუკ. 195r) სიუჟეტი უფრო განვითარებული სახითაა წარმოდგენილი: აქ მარიამს და იოანეს ემატებათ იოსები, რომელიც ფეხებთანაა მოხრილი და თითქოს ემთხვევა მათ, და ორი წმიდა დედა — მთის უკან.

მაშასადამე, XII საუკუნეში ქრისტეს ტირილის კომპოზიცია ჩვენშიაც შემუშავებული ჩანს. ამის შემდეგ იგი თანდათან იკიდებს ფეხს და ტაძრების კედლებზედაც მკვიდრდება. მას ვხვდებით ბეთანიაში, უბისში[12], სარზმასა, საფარასა და ჰულეში[22], წალენჯიხაში,[23], ვხვდებით ხობშიაც, ვამეყ დადიანის ეგვტერის ჩრდილოეთის კედელზე, სადაც პროცედურის ორი ცალკეული მომენტიც კი არის გამოხატული, და უფრო გვიან, XVI—XVII საუკუნეთა მრავალ ძეგლში (ბიჭვინტა, ახალი შუამთა[24], გელათი, ისევ ხობი — ტაძრის ძირითადი ნაწილის მოხატულობა, ერკეთი, თლუღი[25] და სხვ.). ადრევე უნდა გაჩენილიყო ჩვენში ის სიმბოლურ-ლიტურგიული სცენაც, რომელშიაც კიბორიუმის ქვეშ დასვენებულ ქრისტეს მტირალი ანგელოზები სცემენ თაყვანს. XIV საუკუნეში ამის ნიმუშს კვლავ ხობის ვამეყისეული ეკტერი გვაძლევს.

ამგვარად, თვით გარდამოხსნის გაჩენას ჩვენშიაც წინ უსწრებდა ქრისტეს ტირილის ისტორიული და მისტიკურ-სიმბოლური კომპოზიციების განვითარება მინიატურასა და კედლის მხატვრობაში. ის, რომ ისტორიული ქრისტეს ტირილი გენეტიკურად საფლავად დადების სცენასთანაა დაკავშირებული — ქართული მასალითაც მტკიცდება: უძველეს ქართულ გარდამოხსნებს — გიორგი VIII-სას, ჩესმენისას — „გარდამოხსნა" კი არ აწერია, არამედ სწორედ „საფლავად დადება", ან „საფლავსა დადება", ისევე, როგორც შემოქმედის ფირფიტას, თუმცა პირველ შემთხვევაში ნამდვილი ტირილის გამოსა-

ხულება გვაქვს, უკანასკნელში კი, როგორც ვთქვათ, მიცვალებულის „წაგრაგნა“ დასაკრძალავად.

საკუთრივ გარდამოხსნათა ცალკეული კომპოზიციების განხილვამდე უნდა აღინიშნოს, რომ თვით საერთო სახე გარდამოხსნისა ჩვენში მთლიანად ბიზანტიიდანაა გადმოღებული: რომ არაფერი ვთქვათ ყველაზე უფრო არსებითზე — ამ ნივთის დანიშნულებასა და თვით გამოსახულების შინაარსზე — დამატებითი ელემენტები და მათი განლაგებაც განმეორებულია: კუთხეებში მოთავსებული სიმბოლოები მახარებლებისა, სერობინები, ქერუბინები და ვარსკვლავები, რომლებიც ფონს ამკობენ, მზე და მთვარე, ჯვარი და მასთან დაკავშირებული სხვა საგნები ჩვეულებრივი ატრიბუტებია ბიზანტიურ-სლავური გარდამოხსნებისა. ხშირია ბორდიურის მორთვაც მედალიონებში ჩასმული წმინდანებით, წარწერის ადგილიც — გარეთა ბორდიური — საყოველთაოდ გავრცელებული ჩანს. დასასრულ, შემთხვევითი არაა ფორმულებივით შემუშავებულ ბერძნულ წარწერათა: O BACIΛEV THOΔOΞIC, ΑΓΙΟC და სხვ.) არსებობა უძველეს ნიმუშებზე (გიორგი VIII, ბაგრატ მუხრანბატონი), განსაკუთრებით კი ჩესმენის გარდამოხსნის ზემოთ მოტანილი წარწერა: „საფლავსა დადება, რომელიც ეპიტაფია იწოდების“.

მაგრამ როცა ზოგადიდან კერძოზე გადავალთ და ამ, უკვე მტკიცედ შემუშავებულ და დადგენილ, შინაარსის კონკრეტულ განსახიერებას გავეცნობით, შესაძლებელია, ქართულ ძეგლებში ზოგი რამ თავისებურიც აღმოვაჩინოთ.

პირველი, რაც უთუოდ იპყრობს ყურადღებას ქართულ ნიმუშთა გადათვალიერებისას, ის არის, რომ მათ შორის სრულებით არ გვხვდება წმინდა სიმბოლური გამოსახულების შემცველი კომპოზიცია, ე. ი. ისეთი, რომელშიაც ქრისტეს ცხედართან არც ერთი „მიწიერი“ არსება არ დგას. ასევე, არ გვაქვს არც ერთი ისეთი ნიმუში, რომელზედაც პანაგუდასა და კასტელ-არკვატოს გარდამოხსნათა მსგავსად, მთავარ სცენასთან ერთად მოციქულთა ზიარებაც იყოს. შეიძლება ეს პირველ ქართულ ძეგლთა დაღუპვის ბრალია (როგორც დავინახეთ, XV საუკუნეზე ადრინდელი ნიმუში ჩვენ არა გვაქვს), რადგანაც ასეთი სიმბოლურ-ლიტურგიული სცენა ბიზანტიაშიაც, ძირითადად, გარდამოხსნის ევოლუციის პირველ სტადიას ახასიათებს. მაგრამ საქართველოს გარეთ სიმბოლურ-ლიტურგიულ მომენტებს XVI—XVII საუკუნეებშიც საგრძნობი ადგილი უჭირავს (დოხიარიონის, დიონისიატის, იაროსლაველისა და გოლიცინისეული გარდამოხსნები). ჩვენში კი, პირიქით, ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, რომ ოსტატებს (და მაშასადამე დამკვეთთაც) „ციური“ და ზებუნებრივი ელემენტები ნაკლებ აინტერესებდათ, ვიდრე კონკრეტულ-ისტორიული გამოსახულება, რომელიც თავისი ადამიანურობითა და დრამატიზმით ბევრად უფრო მისაწვდომი და გასაგები იყო. გარდამოხსნათა უმეტეს ნაწილში სიმბოლურ-მისტიკურ ატრიბუტებს— ანგელოზებს, ქერუბინთა და სერობინთ—ბევრად უფრო მცირე, ნაკლებ შესამჩნევი ადგილი უჭირავთ, ვიდრე რეალურ პიროვნებებს — ადამიანებს; ზოგან კი ეს ატრიბუტები თითქმის სრულებით მოსპობილია: ლევან დადიანისა და როსტომის გარდამოხსნებიდან, მაგალითად, არა მარტო სერობინნი და ქერუბინნი განუდევნიათ, არამედ თვით მახარებელნიც კი, და ზეცის წარმომადგენლებად ორი პატარა ანგელოზილა დარჩენილა (ამგვარ ნიმუშებს ჩვენ საქართველოს გარეთაც შევხვდებით —ამაზე ქვემოთ — მაგრამ პროტოტიპი უცხოურიც რომ იყოს, მაინც დამახასიათებელია, რომ სწორედ იგი აირჩიეს ნიმუშად და არა რომელიმე სხვა).

სამაგიეროდ, ისტორიული სცენა ქრისტეს ტირილისა ქართულ გარდამოხსნებზე ადრევე უნდა განვითარებულიყო: XV ს-ში გიორგი VIII-ის
ტაბ. 1 გარდამოხსნა მოქმედ პირთა თითქმის სრულ შემადგენლობას წარმოგვიდგენს უკვე: ღვთისმშობელსა და იოანესთან ერთად, ჰირისუფალთა შორის აქ ორ მენელსაცხებლე დედასა და იოსებსაც ვხედავთ. ლიტერატურაში მე არც შემხვედრია სხვა ასეთი ძველი ნიმუში ამავე შემადგენლობისა: სუჩევიცის გარდამოხსნები, რომლებშიც მიცვალებული ყველა „დაწესებული" პირითაა გარშემორტყმული — 1490-სა და 1519 წლებს მიეკუთვნება, მაშინ როცა გიორგი მეფეთმეფისეული 1466-ს არ გადმოსცდება. უცხოურ ნიმუშთა შორის ყველაზე ახლო ამ უკანასკნელთან ხილანდარის სერბიული გარდამოხსნა დგას, აგრეთვე ერთი უძველესთაგანი ისტორიულ კომპოზიციის მქონეთა შორის, კონდაკოვის მიერ XIV—XV ს-ებით დათარიღებული[26]. საერთო მათ ის აქვთ, რომ ყველა მტირალი ერთ ჯგუფადაა თავმოყრილი არდაგის მიღმა: მარიამი, წმიდა დედანი (აქ სამია ორის ნაცვლად) და იოანე ერთიმეორის უკან არიან ჩამწკრივებულნი, ყველანი ფეხზე დგანან და მხოლოდ ოდნავ იხრებიან ქრისტესკენ: ცხედარს არც ერთი მათგანი არ ეკარება. დიდად უახლოვდება ერთმანეთს მოქმედ პირთა პოზებიც. მე მგონი, სავსებით შესაძლებელია, ეს ორი ძეგლი ერთ და იმავე წყაროდან გამოსულად ვიგულოთ, მაგრამ ისინი განვითარების სხვადასხვა საფეხურებს ან ვარიანტებს წარმოგვიდგენენ: ქართული ნიმუში მაინც საგრძნობლად განსხვავდება ხილანდარისა, და, მით უფრო, სხვა ჩვენთვის ცნობილ უცხოურ გარდამოხსნათაგან.

უპირველეს ყოვლისა: თვით მოქმედ პირთა შემადგენლობაში არის ერთი მომენტი, რომელიც საგანგებო დაკვირვებასა და განმარტებას მოითხოვს. აბსოლუტურად ყველა გარდამოხსნაზე, თუ მტირალთა შორის სამი მამაკაცია, ესენი — იოანე, იოსებ არიმათიელი და ნიკოდიმოსი არიან, ე. ი. ქრისტეს საყვარელი მოწაფე, რომელიც მის ჯვარცმას დაესწრო და რომელსაც მან თავისი დედა ჩააბარა, და ის ორი კაცი, რომელთაც მეოთხე სახარებისა და აპოკრიფულ მოთხრობათა თანახმად, ცხედარი დასაკრძალად შეამზადეს. გიორგი VIII-ის გარდამოხსნაზე კი მესამე მამაკაცი ნიკოდიმოსი კი არაა, არამედ ყველა ნიშნის თანახმად — ლონგინოზ ასისთავია. რომ იოსებისა და იოანეს უკან მდგომი კაცი ნიკოდიმოსი არ არის, ამას მისი ატრიბუტები — ლერწამზე წამოგებული ღრუბელი და ძმრის ჰურჭელი — ამტკიცებს. რომ ეს კაცი ლონგინოზია, აგრეთვე უეჭველი უნდა იყოს: ერთადერთი მამაკაცი ჯვარცმის ან გარდამოხსნის დამსწრეთაგან, იოანეს, იოსებისა და ნიკოდიმოსს გარდა, რომელიც ეკლესიის მიერ წმინდანადაა შერაცხული, ლონგინოზია; გამოსაცნობი პიროვნება კი სწორედ წმინდანია, მას შარავანდი აქვს. თანაც გიორგი VIII-ის ჯგუფის მეორე გარდამოხსნაზე (ამილახვრისეულზე) ამ ადგილს მდგომი ანალოგიური ფიგურა — ლონგინოზის ჩვეულებრივი ატრბუტით — ლახვრითაა აღჭურვილი. უკვე ეს გარემოება — ჰირისუფალთა ჯგუფში საყოველთაოდ მიღებულ ნიკოდიმოსის ნაცვლად ლონგინოზის შეყვანა — აღსანიშნავ თავისებურების წარმოადგენს. მაგრამ აქ კიდევ ერთი რამ არის საკითხავი: რატომ აქვს ამ ლონგინოზს დაკანონებული ატრიბუტის — ლახვრის — ნაცვლად სხვა ატრიბუტები?

სახარებაში ის კაცი, რომელმაც „მოიღო ღრუბელი და აღავსო ძმრითა და დაადგა ლელწამსა და ასუმიდა" ქრისტეს — ერთია, ხოლო ის „ერთი ერისაგანი", რომელმაც „ლახურითა უგმირა გუერდსა მისსა" — მეორე. სხვაა ასისთავიც, რომელიც მოაქცია ქრისტეს სიკვდილის დროს მომხდარმა სასწაულებ-

მა (მათე, $27_{46-49, 54}$; მარკ. $15_{34, 36-36}$; იოანე, $19_{28-29, 33-34}$). მხოლოდ შემდეგ, აპოკრიფულ მოთხრობებში ხდება ლახვრით გამგმირავისა და ასისთავის გაერთიანება და ამ პიროვნებას ლონგინოზი ეწოდება სახელად („წამება წმიდისა ლონგინოზ ასისთავისა“)[27]. მაგრამ ღრუბლის მიმწოდებელი კაცი კი, რომელმაც აგრეთვე დაიმკვიდრა ადგილი ჯვარცმის იკონოგრაფიაში, მუდამ ცალკეა ხოლმე წარმოდგენილი. პირველი ქრისტიანული საუკუნეებიდანვე, რაბულას სახარების ცნობილი მინიატურიდან მოყოლებული, ლახვრიანი ლონგინოზი ჯვრის მარჯვნივ თავსდება, ხოლო მის სიმეტრიულად, მარცხენა მხარეს (მაყურებლისთვის მარჯვნივ) ღრუბლიანი კაცია გამოსახული[28]. მარჯვენა ხელში მას ქრისტეს თავისკენ გაწვდილი ლერწამი უჭირავს, მარცხენაში კი — ძმრის ჭურჭელი (საშუალო საუკუნეთა ძეგლებში ამ კაცის სახელიც კი იხსენიება[29]. ჯრუჭის მეორე სახარებაში ამგვარ გამოსახულებას სამი მინიატურა გვაძლევს (ფ. 75 v, 193 v, 194 v) და გაცილებით უფრო გვიანაც, გიორგი VIII-ის გარდამოხსნის თანამედროვე და შემდეგდროინდელ ძეგლებშიაც კი (ათონის ლავრა — 1535 წ., კუტლუმუსიუ — 1540, და სხვ.)[30] ლონგინოზი და ღრუბლის მიმწოდებელ კაცი ერთმანეთში არაა შერეული.

როგორღა ავხსნათ ჩვენი გარდამოხსნის შეცდომა? ამ დროს, მე მგონი, არ უნდა იყოს მაინცდამაინც უჩვეულო და მოულოდნელი იკონოგრაფიის ზოგიერთი დეტალის უცოდინარობა ან დავიწყება. მაგრამ კერძოდ ამ შემთხვევაში შესაძლებელია მიზეზი უფრო კონკრეტულიც იყოს: ლონგინოზის ფიგურისთვის ნიმუშის ძიებისას მქარგველს უეჭველად ჯვარცმის კომპოზიციისთვის უნდა მიემართა. მაგრამ ჯვარცმაში, როგორც ვთქვით, ლონგინოზი ყოველთვის მარცხნიდან მარჯვნივაა მიმართული, გარდამოხსნის მქარგველს კი თავისი კომპოზიციისთვის სწორედ საწინააღმდეგო მხარეს მიმართული ფიგურა სჭირდებოდა. ჯვარცმაში მას შეეძლო ამგვარი ფიგურა მზამზარეული ენახა: ღრუბლიანი კაცი. მან მართლაც უცვლელად გადმოიღო იგი, შეიტანა თავის ჯგუფში და იმდენად დაემორჩილა თავის ნიმუშს, რომ ატრიბუტების შეცვლაც კი ვერ მოახერხა. ამით უნდა აიხსნებოდეს, ერთი მხრივ, ეს შეცდომა, მეორე მხრივ კი ლონგინოზის ფიგურის დიდი სიახლოვე ჯვარცმათა ღრუბლიანი კაცთან. ფაქტობრივად, იგი ამოვარდნილიც კია საერთო კომპოზიციიდან: მაშინ როცა ყველა მიცვალებულისკენაა მიმართული, იგი ზემოთკენ იყურება და იშვერს ხელს, თითქოს მის წინ გარდამოხსნილი ქრისტე კი არ იყოს, არამედ ჯერ კიდევ ჯვარცმული.

ამავე ჯგუფის სხვა გარდამოხსნებზე, როგორც აღწერის დროს დავინახეთ, ლონგინოზს უკვე ლახვარი უჭირავს ხელში, იოსებისა და იოანეს უკან კი, განაპირას, ახალი პერსონაჟი — ნიკოდიმოსი ჩნდება. XVII ს-ში, როცა ამ სცენის მონაწილეთა სრული „კომპლექტი“ მტკიცედაა დაკანონებული, მისი არყოფნა მართლაც გაუგებარი იქნებოდა. ნიკოდიმოსის ფიგურაც ცნობილი ნიმუშებიდანაა გადმოღებული: კიბე მისი ტრადიციული ატრიბუტია[31]. ხშირია ისეთი გამოსახულებაც, სადაც მას კიბე მხრებზე აქვს წამოგებული და თავი საფეხურებს შორის გამოყოფილი (ხილანდარის ფრესკა XIV საუკუნის დასაწყისისა[32], გელათისა და ხობის ფრესკები, ლევან დადიანისა და ჩხეიძის გარდამოხსნები).

მაგრამ გიორგი VIII-ის გარდამოხსნასა და მის ჯგუფში იმდენად საყურადღებო მაინც ეს ცალკეული დეტალი კი არ არის, რამდენადაც საერთო სიუჟეტური შემადგენლობა. როგორც ვიცით, აქ, რეალურად, რამდენიმე თანმიმდევრობითი სცენაა წარმოდგენილი და არა ერთი: ტირილი, რომელიც გარ-

დამოხსნის არსებით ნაწილს შეადგენს. შემდეგ, ქვემოთ — აღდგომასთან დაკავშირებული ორი მომენტი: მენელსაცხებლე დედანი საფლავთან და წმ. პეტრე საფლავთანვე, დასასრულ — ამაღლება, რომელსაც, ცხადია, ზემოთ აქვს მიჩენილი ადგილი. არც ერთს ამ გამოსახულებათაგან არ მოეძებნება პარალელი არაქართულ გარდამოხსნებზე. რუსეთში, მაგალითად, გარდამოხსნის ზემო ნაწილში, სხვა ატრიბუტთა შორის, ჩვეულებრივ, სულიწმიდის გამოსახულებას ათავსებენ: ზოგჯერ მხოლოდ წრეში ჩასმული მტრედია და ეს წრე სხივებს გამოსცემს, ზოგჯერ აქ მამა ღმერთიც თავსდება. სულიწმიდა მეორდება იმ კომპოზიციებშიაც, სადაც ფონი ჯვარს უჭირავს (სტარიცკების სახელოსნოში შესრულებული გარდამოხსნები XVI ს-ის მეორე ნახევრისა, პოჟარსკაიას, ვლადიმირის „Успенский женский княгинин“ მონასტრისა, შერემეტევისა, როსტოვის საკრებულო ტაძრისა, პუტივლის პეჩერის მონასტრისა, ფსკოვის პეჩერის მონასტრისა და სამების ტაძრისა, ტიხვინის მონასტრისა და სხვ. გარდამოხსნები)[33]. სხვაგან (მოსკოვის ისტორიული მუზეუმის ანასტასია რომანოვის, ნოვგოროდის წმ. სოფიას, გილიცინისა და იაროსლავლის გარდამოხსნები)[34]. ზემოთ სული წმიდა არ არის, მაგრამ ქრისტეს ცხედართან, მის მეორე მხარეს, კიბორიუმია მოთავსებული. სარეცელის ქვემოთ, რუსულ ნიმუშებზე, ჩვეულებრივ, არდაგის თაყვანისცემას ქარგავენ: დაკეცილი „არმენაკი წმიდა“ (არდაგი), რომელშიაც უნდა შეახვიონ ქრისტე, და მის ორსავ მხარეს მუხლმოდრეკილი სამწეროვლიანი ანგელოზები (იგივე ძეგლები, რომლებზედაც სული წმიდაა ამოქარგული და კიდევ რამდენიმე). ზოგჯერ ეს გამოსახულება „შემოკლებული“ რედაქციითაა: მარტო არდაგი, უანგელოზებოდ (მაგ., ერეკლე I-ის დედის ელენეს დაკვეთით რუსეთში შესრულებული გარდამოხსნა ხელოვნების მუზეუმისა და სხვა). ამგვარად, რუსულ გარდამოხსნებზე, ფაქტობრივად, არც არის დამატებითი სიუჟეტები: სულიწმიდაცა და არდაგიც — სიმბოლური გამოსახულებებია, რომლებიც დამოუკიდებელ მნიშვნელობას სრულებით მოკლებულია და მხოლოდ მთავარი სცენის აქსესუარებს წარმოადგენს.

განსაკუთრებით გავრცელებული ქართულ გარდამოხსნებზე მაინც აღდგომის სცენებია (წმ. პეტრე და მენელსაცხებლენი). მაშინ, როდესაც ამაღლებას მარტო გიორგი VIII-ის ჯგუფში ვხვდებით, აღდგომა სრულიად განსხვავებული სახის, დროისა და წარმოშობის ნიმუშებში მეორდება. მაგრამ მისი ინტერპრეტაცია კი გარკვეულ ვარიანტებს წარმოგვიდგენს. ყველაზე უფრო სრული სახით მას სწორედ გიორგი მეფის ჯგუფში ვხედავთ: აქ ორი დამოუკიდებელი სცენაა: ერთ, მცველებიან საფლავთან წმ. პეტრეა დაკავშირებული, მეორესთან, რომელზედაც ანგელოზი ზის — მიროფორები. წილკნის გარდამოხსნაზე ორივე საფლავი რჩება, მაგრამ წმ. პეტრე აღარაა. გელათის თინათინისეულზე — სცენა შემჭიდროებულია: საფლავი მარტო ერთია, ცენტრში ანგელოზი გადაგორებულ ლოდზე ზის და ცარიელ აკლდამას მიუთითებს. წმ. დედანი და პეტრე სიმეტრიულად ავსებენ კომპოზიციას ორივე მხრიდან. დასასრულ, უბისის გარდამოხსნის მქარგველი მთლიანად უკუაგდებს პეტრესაც და მცველებიან საფლავსაც და მხოლოდ მიროფორებსა და ანგელოზს ტოვებს. განსხვავდება მოქმედ პირთა რიცხვიც: გიორგი VIII-ის ჯგუფში ოთხი უძრავად მოთავსებული მცველია, წილკნის გარდამოხსნის ავტორს კი, ისევე როგორც მტირალთა ჯგუფში, აქაც მასობრივი სცენის შექმნა სურს. მენელსაცხებლე დედა, უმრავლეს შემთხვევაში — ორია, უბისისა და თინათინისეულზე კი — სამი. პირველი რედაქცია, გაბრ. მილეს თანახმად, უფრო ად-

რინდელი წარმოშობისა უნდა იყოს, XIV ს-ის წინანდელი. საინტერესოა, რომ ამ დროიდან მოყოლებული ბერძნებიცა და სლავებიც უკვე სამ წმ. დედას გამოსახავენ ხოლმე, ისე როგორც დასავლეთში იყო მიღებული[35]. ჩვენში კი, მაშასადამე, ძველი ტრადიციისთვის არ უღალატიათ. ჰაზელოვის აზრით (რომელიც მილეს მოჰყავს) ეს ორი რედაქცია სინოპტიკოსთა ორ რედაქციას უნდა ემყარებოდეს: პირველი, რომელიც აღმოსავლეთშია შექმნილი და ჩვენში უფრო მიღებული ჩანს — მათეს თავს მისდევს (28_1: „მოვიდა მარიამ მაგდალინელი და სხუა იგი მარიამ ხილვად საფლავისა მის“), მეორე კი — მარკოზისას (16_1: „მარიამ მაგდალინელმან და მარიამ იაკობისმან და სალომე იყიდეს ნელსაცხებელი“ და სხვ.).

უკანასკნელი, რაც ჩვენ გეინდოდა აღგვენიშნა გიორგი VIII-ის ჯგუფის განხილვისას — კტიტორთა ფიგურებია მარიამისა და ამილახვართა გარდამოხსნაზე: ამ მომენტის აღნიშვნა იმიტომ უფრო ღირს, რომ პარალელი საქართველოს გარეთ არც მას მოეძებნება. ქართული ნაქარგობის ძეგლები ამ შემთხვევაში ოქრომჭედლობაში კარგად ცნობილ ჩვეულებას ეთანხმება: შედარებისთვის საკმარისია თვალი გადავავლოთ ქართული ხატების გრძელ სერიას, განსაკუთრებით კი ბოლო საუკუნეთა ხატებს.

ბაგრატ მეფეთ მეფის გარდამოხსნის კომპოზიცია, რომლის განხილვაზედაც ახლა უნდა გადავიდეთ, ანალოგიების გარეშე დგას. უცხოურ გარდამოხ- ტაბ. 2
სნებში ჩვენ შეგვიძლია დავასახელოთ არაერთი ნიმუში, სადაც მოქმედ პირებად ქრისტეს ცხედართან (გარდა ანგელოზებისა) მხოლოდ იოანე და მარიამი არიან გამოყვანილნი. ასეთია, მაგ., ერთი უძველესი ძეგლთაგანი — კოზიას მონასტრის გარდამოხსნა 1396 წლისა და შემდეგ — რამდენადმე განსხვავებული ნიმუშები, რომლებიც ჩვენ ზემოთ უკვე ვახსენეთ: ნოვგოროდის სოფიის ტაძრისა, იაროსლავლისა და გოლიცინისეული. მაგრამ ბაგრატის ჯგუფი საგრძნობლად განსხვავდება ამათგან: იქ ყველგან გარკვეული მოქმედებაა გამოსახული: კოზიას გარდამოხსნაზე დედა და მოწაფე ცხარე ცრემლით დასტირიან ქრისტეს, მარიამი ეხვევა კიდეც მის ზედატანს. სხვებში — ქრისტეს თავი ღვთისმშობლის კალთაზეა დასვენებული, იოანე კი ფეხებს უსწორებს მიცვალებულს. ბაგრატ მეფეთ მეფესთან, როგორც ვიცით, არაფერი ამის მსგავსი არ გვხვდება: მარიამი და იოანე არა თუ არ მოქმედებენ, არამედ საგანგებოდ განცალკევებულიც კი არიან ქრისტესგან: მხატვარი კმაყოფილდება მხოლოდ მათი მწუხარე განწყობილების აღნიშვნით, რაც, რა თქმა უნდა, აუცილებელია ამ სიტუაციისთვის. ის, რომ ქვარიანისა და სორის გარდამოხსნებში იოანე წელში მოხრილია და თაყვანს სცემს ცხედარს, არსებითად არაფერს არ ცვლის. ღვთისმშობელი და იოანე აქ რეალურად გამოსახული სცენის მონაწილენი კი არ არიან, არამედ ფორმულასავით შემუშავებული საზეიმო-სიმბოლური კომპოზიციის ნაწილები. ისტორიული ელემენტები ამ ნიმუშში ჯერ კიდევ ძალიან მცირეა და საფიქრებელია, რომ აქ ფრიად ადრინდელ რედაქციასთან გვაქვს საქმე. ამ მხრივ ქართულ გარდამოხსნათა შორის ბაგრატის ჯგუფი შეიძლება გამოიყოს კიდეც. გამონაკლისად აქ მხოლოდ მუხრანბატონ ბაგრატის გარდამოხსნა უნდა ჩაითვალოს: იოსებისა და ნიკოდიმოსის მცირე, უხერხულად მიწებებული ფიგურები, რომლებიც არც მასშტაბითა და არც მდებარეობით არ ეგუება მთელ კომპოზიციას, მე მგონი, სწორედ „ისტორიული“ რედაქციის გავლენას უნდა მივაწეროთ.

თავისი შემადგენლობითა და განლაგებით ბაგრატ მეფეთ მეფის გარდამოხსნის სცენა ძალაუნებურად მოგვაგონებს ჯვარცმის ტრადიციულ კომპოზი-

ციას, რომელშიაც ჯვართან მდგომი მარიამი და იოანე აგრეთვე პირობით-სიმბოლურ გამოსახულებებს წარმოადგენენ უფრო, ვიდრე ნამდვილ ჭირისუფალთ. უფრო მეტიც: სრულებით უეჭველია, რომ ეს ორი ფიგურა აქ უშუალოდ ჯვარცმის კომპოზიციიდანაა გადმოტანილი. მწუხარე მარიამის ამგვარი სახე, ისევე როგორც იოანესიც, ჯვარცმის უძველეს კომპოზიციებშივე იწყებს გამომუშავებას (რაბულას სახარება, რომის სანტა-მარია ანტიკას ფრესკა და სხვ). და შემდეგ, ჩამოყალიბებული სახით, საუკუნეებს მისდევს. დასავლურ და, საერთოდ, უცხოურ ნიმუშებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამ მხრივ ქართული ძეგლებიც დამახასიათებელია: თუნდაც ტბეთის, ბერთისა და წყაროსთავის სახარებათა მოჭედილობა, მარტვილის ჯვარი XI საუკუნისა და სხვ[36]. მაგრამ განსაკუთრებულ მსგავსებას ბაგრატის გარდამოხსნის ღვთისმშობლისა და იოანეს ფიგურებთან ანჩისხატის კარის ჯვარცმის ფიგურები ამჟღავნებს (IV ს.)[37]. აქ არა მარტო პოზებია ანალოგიური, არამედ იოანეს სამოსელის მოხაზულობა და ნაკეცებიც კი. აშკარაა, რომ ჩვენი გარდამოხსნის მხატვარი თავისი კომპოზიციის შედგენისას ამგვარი, საქართველოში ძველთაგანვე ცნობილი, ნიმუშებით სარგებლობდა. მხატვრობის ან ოქრომჭედლობის ძეგლთა გავლენა და მათთან კავშირი, მე მგონი, აქ სავსებით უეჭველია.

მაგრამ ამ მხრივ, სწორედ მცირე და მონუმენტურ ხელოვნებათა მჭიდრო ურთიერთობის საჩვენებლად, განსაკუთრებით საინტერესო მაინც უბისის გარდამოხსნაა. მისი ერთი დახედვაც საკმარისია იმის დასანახად, რომ აქაც რაღაც ძველ რედაქციასთან უნდა გვქონდეს საქმე: მართალია ისტორიული სცენა აქ უკვე სავსებით შემუშავებულია, იგი არა მარტო იოანეს, იოსებსა და ნიკოდიმოსს შეიცავს, არამედ სამ წმ. დედასაც, რომლებიც ღვთისმშობელთან ერთად გარს ეხვევიან სარეცელზე დასვენებულ ქრისტეს, მაგრამ აქ ჯერ კიდევ არ იგრძნობა შაბლონის მომაკვდინებელი გავლენა, დრამატულ ექსპრესიას ჯერ კიდევ არ მიუღია სტანდარტული ფორმულის სახე, რომელიც ძალიან ხშირად ხელოსნურ ბეჭედს ასვამს გვიანდელ ნიმუშებს. ეს პირველი შთაბეჭდილება ჩვენ არც გვატყუებს: საბედნიეროდ, შესაძლებელი ხდება იმ ორიგინალის მითითება, რომლითაც გარდამოხსნის მქარგველი ხელმძღვანელობდა: ეს ორიგინალი უბისისავე ფრესკაა: „წარგრაგნა არმენაკსა წმიდასა"[38]. გარდამოხსნისა და ამ ფრესკის მსგავსება განსაცვიფრებელია: გარდამოხსნა ნამდვილ პირს წარმოადგენს. გადმოღებულია მთელი ძირითადი ნაწილი: ცხედარი და მის გარშემო დაჯგუფებული მტირალნი. და თუმცა ნახატი დიდად გაუხეშებულია, თუმცა აშკარაა, რომ ბევრი რამ სრულიად მექანიკურად, უაზროდაა გადატანილი და ამიტომ არეულიც (მაგ., სამოსელის ნაკეცები), ნახატშიაც კი საგრძნობია ფრესკის გავლენა (მაგ., ქრისტეს სხეული მეტად რელიეფური ბიუსტით, ქრისტეს მარჯვენა ხელი, რომელიც მაჯის ზემოთ შეწყვეტილია და სხვ). მაგრამ გადაღება, რა თქმა უნდა, მთლიანად მექანიკური არ ყოფილა. მქარგველმა აქედან ისესხა მხოლოდ ის, რაც გარდამოხსნას შეეფერებოდა: პეიზაჟი, მაგალითად, მისთვის არ იყო საჭირო და იგი სავსებით უკუგდებულია. მისი ადგილი ანგელოზებმა, სერობინებმა და ქერუბინებმა დაიჭირეს. დამატებულია მენელსაცხებლეთა სცენაც და, მე მგონი, ეს განსაკუთრებით აშკარად ადასტურებს ამ მოტივის დიდ პოპულარობას ჩვენში. გარდამოხსნა, როგორც ვხედავთ, ყველა საჭირო აქსესუარითაა აღჭურვილი: ზეცის ძალთ აქ გარკვეული ადგილი უჭირავთ, მაგრამ ეს მხარე მაინც მიჩქმალული ჩანს, თვით გიორგი VIII-ის ჯგუფთან შედარებითაც კი: თუ იქ მთავარანგელოზები თავისი სიდიდითაც და მდებარეობითაც შესამჩნევნი არიან, აქ ისინი მხოლოდ დამატების

შთაბეჭდილებას ტოვებენ: ანგელოზები მხოლოდ შორიდან მონაწილეობენ მოქმედებაში და მათი მასშტაბიც ფრიად მცირეა. სამაგიეროდ, ისტორიული სცენა მთელი სისრულითაა გაშლილი: თუ გიორგი მეფეთმეფის ჯგუფში, ფაქტობრივად, მხოლოდ პირისუფალთა კრებული იყო წარმოდგენილი, აქ პირველად ვხედავთ ნამდვილი ტირილის რეალურ სცენას. იმას, რომ ეს კომპოზიცია უშუალოდ ფრესკის მიხედვითაა შესრულებული, უეჭველად ჰქონდა მნიშვნელობა სწორედ ამ მხრივ: მას ნაკლებ ერეოდა ლიტურგიულ-სიმბოლური ელემენტები.

როცა ამის შემდეგ XVII საუკუნის სხვა ქართულ ძეგლთა, კერძოდ იმ ჯგუფის განხილვაზე გადავალთ, რომელსაც ჩვენ პირობით ლევან დადიანისა ვუწოდეთ, თვალში გვეცემა ერთი რამ: უცხოურ ნიმუშებთან და საერთოდ, დაკანონებულ შაბლონებთან მეტი კავშირი, ვიდრე აქამდე იყო. ლევანისა და როსტომ ჩხეიძის, თეიმურაზისა და თინათინ ქაიხოსროს ასულის გარდამოხსნები, ტაბ. 7, 9, 10, 12 როგორც დავინახეთ, განსხვავდება ერთმანეთისგან მთლიანი კომპოზიციითაც და დეტალებითაც: არც პერსონაჟების რაოდენობაა ერთნაირი, არც მათი განლაგება ემთხვევა ზუსტად ერთმანეთს, აქსესუარებშიაც არის განსხვავება. მაგრამ, იმავე დროს აშკარაა, რომ ბევრი რამ უკვე მტკიცედაა შემუშავებული და კანონიზებული, კომპოზიციის ძირითად ხაზები უკვე გარკვეულ ფორმულას ექვემდებარება და ამ ფორმულას ჩვენ ვხვდებით როგორც ბიზანტიურ, ისე სლავურ გარდამოხსნებში, ბიზანტიურსა და ქართულ კედლის მხატვრობაში და სხვაგანაც, სადაც კი ეს სიუჟეტია გამოსახული. აქ, რა თქმა უნდა, უჩვეულო და საკვირველი არაფერია: შაბლონის ბატონობა ბიზანტიურსა და მის წრესთან ასე თუ ისე დაკავშირებული ქვეყნების ხელოვნებაში ამ დროს იმდენად ძლიერია, რომ ძალიან ხშირად კომპოზიციების თითქმის უცვლელ განმეორებასაც კი აქვს ადგილი სხვადასხვა დროსა და სხვადასხვა რაიონში. ამიტომ არ უნდა გაგვიკვირდეს, თუ გარდამოხსნის იმ კომპოზიციას, რომელსაც ჯერ მისტრის პერიბლეპტოსის კედელზე ვხედავთ[39], XVI საუკუნეში ათონის ქსენოფონსა და დოხიარიონში შევხვდებით[40], შემდეგ პიჟეინტაში[41] და ბოლოს ერთ რუსულ ოდიკზე, რომელიც XVII საუკუნის მეორე ნახევარშია ნაკურთხი[42], ან თუ გელათის წმ. გიორგის (?) ეკლესიის გარდამოხსნის სცენას უახლოესი ანალოგია მოეძებნება ათონისავე ლავრის კათოლიკონში[43]. ყველა ამ ძეგლში, ისევე როგორც ბევრ სხვაშიც, ღვთისმშობელს უკვე მიჩენილი აქვს მტკიცე ადგილი: იგი ქრისტეს თავთან ზის და შვილის თავი კალთაში უსვენია. „XV საუკუნიდან მოყოლებული ყველა მოლდავური და რუსული გარდამოხსნის მქარგველი იმეორებს ამ მოტივს"[44], რომელსაც, მილეს სიტყვით, ბიზანტიურსა და სლავურ ძეგლებში დასრულებული ფორმულის სახე აქვს მიღებული[45]. მოტივი, როგორც ვიცით, განმეორებულია განსახილველ ჯგუფშიც. ასევე დაკანონებულია მარიამ მაგდალინდელის გამოსახულებაც: იგი ღვთისმშობლის მახლობლად, ზოგჯერ უშუალოდ მის გვერდით თავსდება და მტირალთა მასაში — სასოწარკვეთილების ნიშნად აქნეული ხელებით გამოიყოფა. ძალიან ხშირია იოანეს ჩვენება ხელზე მთხვევის მომენტში; გარკვევით ჩანს ტენდენცია ქალთა და მამაკაცთა განცალევებისა ქრისტეს გარშემო მდგომთა შორის: ქალები, ღვთისმშობელთან ერთად, თავთან არიან შეჯგუფულნი, მამაკაცები კი უფრო ფეხებისკენ გადაჰყავთ ხოლმე. დასასრულ, ლევანისა და სხვათა გარდამოხსნებზე, როგორც დავინახეთ, აუცილებლად ეთმობა ადგილი ვნების იარაღებს: ჯვარს, რომელსაც ცენტრი უჭირავს, მასთან განუყრელად დაკავშირებულ ლახვარსა და ლერ-

წამს, ეკლის გვირგვინს, ლურსმნებსა და გაზს, კალათსა და ხელსაცხებელთა სურებს და თასებს. მთელი ეს კომპლექტი საგნებისა აგრეთვე ცნობილია ბიზანტიურსა და სლავურ, კერძოდ, რუსულ ძეგლებში, განსაკუთრებით ხშირია იგი კედლის მხატვრობაში და საქართველოშიც არა ერთი მაგალითი შეგვიძლია დავასახელოთ (იგივე ბიჭვინტა, გელათი, ხობი, ერკეთი, სადაც ზემოჩამოთვლილ სხვა მოტივთა ანალოგიებიც გვაქვს). ყველაფერი ეს — ფეხისმტყვეელი, რომელიც ქრისტეს ხელს ეამბორება, ზეცისკენ ხელებაპყრობილი მტირალი მაგდალინელი, კიბეზე ჩამოყრდნობილი ნიკოდიმოსი, ჯვარი, ნიკოდიმოსის კალათი ლურსმნებითურთ და სხვა — მოხსენებული აქვს დიონისე ფურნელსაც, რომლის სახელმძღვანელოც, როგორც ცნობილია, ბოლო საუკუნეთა გამოცდილების საფუძველზეა დამუშავებული და ჩამოყალიბებული[16].

მაგრამ ჩვენი გარდამოხსნების ეს სიახლოვე აღმოსავლურ-ქრისტიანულ სამყაროში საყოველთაოდ გავრცელებულ ნორმებთან არ შემოიფარგლება მხოლოდ ცალკეული მოტივითა და დეტალით: უეჭველია, მაგალითად, რომ თინათინისეული გარდამოხსნა იმავე პროტოტიპს უნდა უკავშირდებოდეს, რომელსაც თესალონიკეს პანაგია დექსას ეკლესიის გარდამოხსნა უკავშირდება[17]. როგორც ფიგურათა განლაგება, ისევე მათი მოძრაობა და პოზები დიდად უახლოვდება ერთმანეთს, თუმცა დამატებითი ატრიბუტები და ფიგურები ქართულ ნიმუშში უფრო ფართოდაა წარმოდგენილი. იმავე დროს, ბევრი რამ არის საერთო მასა და გელათის ფრესკას შორის: უკანა პლანის ორი მარჯვენა პლანის პერსონაჟს გარდა, ფიგურები გარდამოხსნაზე იმგვარადვეა განლაგებული, როგორც ფრესკაზე. განსაკუთრებით საყურადღებოა იოანეს, იოსებისა და, კიდევ უფრო — მარიამ მაგდალინელის პოზათა იდენტურობა და, რაც განსაკუთრებით ხაზგასასმელია: სარეცელის ფორმის განმეორება. ლევან დადიანის (და მასთან ერთად როსტომის) გარდამოხსნაც ფრიად ახლო დგას გელათის ფრესკასთან. აქაც არა მარტო მთავარი ჯგუფია მსგავსი, არამედ ანტურაჟიც. თავის მხრივ, ეს ფრესკა ფრიად ახლო ნათესაობას ამჟღავნებს ისევ და ისევ ათონის მოლივოკლისიას 1536 წლის ფრესკასთან[18] და საფიქრებელია, რომ მონათესავე ძეგლი სხვაც მოიძებნება[19].

ყოველივე ამის შემდეგ, რა თქმა უნდა, განსაკუთრებით საინტერესოა იმის აღნიშვნა, რომ ამ გარდამოხსნებზედაც, რომლებიც ზოგჯერ მთლიანად უცხოურ პროტოტიპებზეა დამოკიდებული, მაინც მეორდება ის ელემენტები, რომლებიც ჩვენ უცხოეთში არ შეგვხვედრია და რომლებიც ქართული გარდამოხსნების სპეციფიკას შეადგენს: აღდგომის სცენები მთავარი კომპოზიციის ქვეშ.

როგორი სურათი გვაქვს XVIII საუკუნეში? როგორც ზემოთ დავინახეთ, საუკუნის დასაწყისში გადმონაშთის სახით გვხვდება ძველი კომპოზიცია, რომლის ადრინდელი ნიმუშები ჯერ კიდევ XVI საუკუნიდან ბაგრატ მეფეთ მეფის დროიდან არის ცნობილი (გიორგი აბაშიძის გარდამოხსნა 1705 წლისა). მაგრამ განვითარების ძირითადი ხაზი სხვაგვარია: ქართველი მქარგველები ამ დროს შემდგომ ნაბიჯებს დგამენ არაქართულ სტანდარტებთან დაახლოების გზაზე ამდროინდელ ძეგლთა — იმავე გიორგი აბაშიძის მეორე გარდამოხსნის, შოშიტა ერისთავის, ელენე და ანა დედოფლების გარდამოხსნათა—გადათვალიერებისას ერთბაშად გვხვდება თვალში მათი მოწყვეტილობა ქართული ტრადიციებისგან: სხვაგვარია კომპოზიცია, სხვაგვარია კოსტიუმები, ზოგან გამოსახვის საშუალებებიც კი სხვანაირია, შოშიტასა და გიორგი აბაშიძესთან ჩვენთვის უჩვეულოა

თითქმის სრული სიმეტრია ფიგურათა განლაგებაში; ელენე დედოფლისა და ანას გარდამოხსნებზე სრულიად ახალია ტიპაჟი, განსაკუთრებით კი დეკორაციული ნაწილები, ქრისტეს სხეულის ანატომია და საგანთა (სარკოფაგის) პერსპექტიული გადმოცემა. დასასრულ, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება არ მიექცეს (ტაბ. 17) ყურადღება ჯვრის წარწერებსაც: ერთგან ეს ლათინური INRI-ა (შოშიტა), მეორე შემთხვევაში — რუსული IНЦI.

მართლაც, პარალელური მასალის გადათვალიერება საინტერესო სურათს გადაგვიშლის. ჯერ შოშიტასა და გიორგი აბაშიძის გარდამოხსნათათვის: შესაძლებელი ხდება ისეთი რუსული ნიმუშების გამონახვა, რომლებიც თავისი კომპოზიციითა და დეტალებით მთლიანად ემთხვევა მათ: ერთი — პუტივლის პეჩერის მონასტრის გარდამოხსნაა 1666 წლისა (შემწირველი: Окольничий Михаил Семенович Волынский), მეორე — ფსკოვის სამების მონასტრისა[51]. ქალთა და მამაკაცთა გაყოფა ორ ჯგუფად, მათი განთავსება სრული სიმეტრიის დაცვით, ყოველი მათგანის სხეულის პოზიცია და ჟესტიკულაცია, სარეცელის ფორმა და მორთულობა, ჯვარი ლახვრით, ლერწმითა და მიყუდებული კიბით, სურები და მათი თანმიმდევრობა — ყველაფერი საერთო ორიგინალს მიგვითითებს. თვით ჩარჩოს მოხაზულობაც (ნახევარწრიული აზნექილობა ზემოთ, ჯვრის თავზე) არ განსხვავდება ერთმანეთისგან და ისეთ დეტალებშიც კი, როგორიც სამწერობელთა ფორმა არის — სრული იგივეობაა (მარცხენა ანგელოზის სამწერობლები მრგვალია, მარჯვენისა — რომბისებრი).

რით უნდა ავხსნათ ასეთი მსგავსება? XVII—XVIII საუკუნეებში, როცა რუსეთთან პოლიტიკური ურთიერთობის გაშლასთან ერთად, გარკვეული კულტურული ურთიერთობაც დამყარდა, ეს მოვლენა არაბუნებრივად არ უნდა გვეჩვენოს, მით უფრო, რომ ცნობილია ფაქტები რუსეთიდან საქართველოში „საეკლესიო საქმეთა ოსტატების“ გამოგზავნისა, სხვადასხვა საეკლესიო ნივთის ჩამოტანისა[52]. მაგრამ მაინც ძნელი წარმოსადგენია, რომ რუსულ გარდამოხსნას, თუ კი იგი მართლაც არსებობდა ჩვენში, ხელი შეეწყო ამ კომპოზიციის დიდი გავრცელებისათვის საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში: გარდამოხსნა ამდენად ფართოდ მისაწვდომი ვერ იქნებოდა. სამაგიეროდ, სავსებით შესაძლებელია სხვა გზის არსებობა: საქმე ის არის, რომ იმდროინდელ ოდიკებზე ძალიან ხშირია სწორედ ეს კომპოზიცია: ის ოდიკი, რომლის კლიშეც, როვინსკის ცნობით, ოსტატ იოსაფს ამოუჭრია 1678 წელს ბერის პაისიოსის ნახატის მიხედვით[53], კიდევ უფრო ახლო დგას შოშიტას გარდამოხსნასთან, ვიდრე ზემოგანხილული რუსული გარდამოხსნები: განსაკუთრებით მაჩვენებელია ამ მხრივ სარეცელის წინა ფასის დამუშავება, ნელსაცხებელთა ჰურჰლების ფორმა, ღვთისმშობლის სავარძელი და ფეხების დასაწყობი ტაბურეტი. ოდიკები, როგორც ცნობილია, დიდი რაოდენობით იბეჭდებოდა კლიშეებიდან, ტირაჟს ხშირად იმეორებდნენ რამდენიმე ხნის შემდეგაც. ცხადია, მათი გავრცელება ბევრად უფრო ადვილი იყო, ვიდრე გარდამოხსნისა. ჩვენს შემთხვევაშიც შეგვეძლო გვეგულისხმა, რომ კომპოზიცია სწორედ რომელიმე რუსული ოდიკიდანაა ნასესხები, ერთი რამ რომ არ გვაფიქრებდეს: ჯვრის წარწერა შოშიტას გარდამოხსნაზე IНЦI კი არ არის, როგორც ოდიკზე, არამედ ლათინური INRI. ამგვარი შეცვლა კი, არა მგონია, წარმოსადგენი იყოს. მაგრამ დარჩენილია სხვა ოდიკებიც ამგვარივე გამოსახულებით (მხოლოდ ბორდიურია განსხვავებული), რომელთაც ჯვარზე ლათინური წარწერა აქვთ. „მეტეხის“ კოლექციაში არის, მაგალითად, რამდენიმე ეგზემპლარი 1738 წელს სილიბისტროს (ალბათ, ანტიოქიის პატრიარქის) მიერ ნაკურთხი ოდიკისა, რომელიც ბერძნული

წარწერებითაა აღჭურვილი. ჯვარზე კი, გრავერის შეცდომის წყალობით IRNI აწერია. ეს ოდიკი აბაშიძისა და შოშიტას გარდამოხსნებზე გვიანდელია, მაგრამ იგი უეჭველად მოწმობს, რომ ეს კომპოზიცია მთელ მართლმადიდებელ სამყაროში ყოფილა გავრცელებული და არა მარტო რუსეთში. ასე რომ, შესაძლებელია იგი ჩვენშიც უშუალოდ დასავლეთიდან იყოს მიღებული. დასასრულ, მე მგონია, ღირს აღინიშნოს ერთი მომენტი, რომელიც მას შემდეგ, რაც ჩვენ გიორგი VIII-ის ჯგუფის გარდამოხსნებზე ვთქვით, არ შეიძლება შემთხვევითად იქნეს მიჩნეული: კომპოზიციის ცენტრალურ ნაწილში, ზემოთ, რუსული ოდიკიც და გარდამოხსნებიც სული წმიდის გამოსახულებას შეიცავენ, ქართულ ნიმუშებზე კი ეს ელემენტი უკუგდებულია.

ტაბ. 19 ანა დედოფლის გარდამოხსნა, რომელიც უკვე საუკუნის მეორე ნახევარს ეკუთვნის, კიდევ უფრო აშკარად ატარებს ევროპული გავლენის კვალს, ვიდრე ახლახან განხილული ნიმუში: თვით ნახატზე, მოცულობისა და სიღრმის გადმოცემაზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამის დასამტკიცებლად საკმარისი იქნებოდა მძიმე, ბაროკული მედალიონები, რომლებშიც მახარებლები არიან ჩასმულნი. ამ კომპოზიციისა და მთელი მისი გაფორმების (მედალიონებიანად) უახლოეს ანალოგიას ისევ ოდიკი წარმოგვიდგენს: იგი საქართველოში სხვადასხვა დროს იბეჭდებოდა ერთი და იმავე კლიშედან და საკმაო რაოდენობითაა დღემდე მოღწეული. უძველს ეგზემპლარებზე, რომლებიც 1707 წლით თარიღდება, წარწერაში პირდაპირ არის კიდეც მითითებული კლიშეს დასავლური წარმოშობა: „ჩვენ, ძირმოდგმით ღვთივ გვირგვინოსნის მეფეთაგან აღმოცენებულმან", ნათქვამია ამ წარწერაში, რომელიც ასომთავრულითაა შესრულებული. „ძის ძემან მეფის ვახტანგისამან და ძემან ლევანისამან, ბატონიშვილმან ვახტანგ მოვიხვენ ბეჭედი ესე ოდიკისა, წმიდისა ქალაქისა იელუსალიმისა სანატრელისა პატრიარქის დოსითეოზის მიერ, შესანდობელად ცოდვათა ჩემთაო", და სხვ[54]. დარჩენილია სხვა ეგზემპლარებიც: ბერძნული წარწერით, ანტიოქიის პატრიარქის სილიბისტროს მიერ ნაკურთხი (აგრეთვე XVIII საუკუნისა). იგივე კომპოზიცია რუსეთშიც გავრცელებულა: ნიკოლსკის აღწერილი აქვს 1732 წლის ოდიკი (ალექსანდრე ნეველის ლავრისა), რომლის განლაგებაც მთლიანად ემთხვევა ვახტანგისეულისას[35]. მხოლოდ ნახატი აქ გაცილებით უკეთესია და გაწაფული მხატვრისა და გრავერის ხელს ამჟღავნებს. ადამიანთა ფიგურები, ანატომია, სამოსელის ნაკეცები, შუქ-ჩრდილი, პროფილირებული სარკოფაგი, მახარებელთა მედალიონების ღვარჭნილი ჩარჩოები მძიმე გირლანდებით — ყველაფერი წმინდა ევროპული ხასიათისაა და სტილისტიკურად XVII საუკუნეზე ადრინდელი არც უნდა იყოს. ამ ოდიკის ეგზემპლარები ჩვენშიც ბევრია, მაგრამ განსაკუთრებით საინტერესო ისაა, რომ ზოგიერთს ქვემო არეზე, რომელსაც ოდიკის კურთხევის თარიღისა და ვითარების აღსანიშნავად ტოვებენ ხოლმე — ქართული წარწერაც აქვს: ეს ეგზემპლარები, რომლებიც სხვა მხრივ არაფრით არ განსხვავდებიან ხსენებულ რუსულ ოდიკთაგან, ნაკურთხია 1768 წელს „ათანასი ტფილისის მიტროპოლიტისა მიერ, თავადის ამილახვრისათა", „ბრძანებითა... დიდისა ჴელმწიფისა... იმპერატრიცა ეკატერინე ალექსიევნასა სრულიად რუსეთისა".

ამგვარად, ეს საყოველთაოდ გავრცელებული კომპოზიცია ჩვენში ორი გზით უნდა შემოსულიყო: უშუალოდ დასავლეთიდან და via rossica. ამ ნახატის მქონე ოდიკები, როგორც ჩანს, დიდად გავრცელებული ყოფილა და, რა თქმა უნდა, გარდამოხსნის მქარგველს, ამ შემთხვევაში ოდიშის დედოფლის ანას მქარგველს, თავისუფლად შეეძლო მისი გამოყენება. უფრო საფიქრებე-

ლია, რომ ნიმუშად მას მაინც რუსული ოდიკი ჰქონდა: გარდამოხსნის ჯვარზე, როგორც აღინიშნა, რუსული ასოებია და ბერძნული ასოების (I͞C X͞C NIKA) :შრიფტი და ქარაგმის ნიშნების მოხაზულობაც იმგვარიეა, როგორც ოდიკზე. აღსანიშნავია, რომ კომპოზიცია რუსეთშიც გამოუყენებიათ გარდამოხსნისთვის. სანიმუშოდ შეიძლება დავასახელოთ ყაზანის გუბერნიის Цивильский Тихвинский მონასტრის გარდამოხსნა, რომელიც მთლიანად იმეორებს ოდიკის ცენტრალურ ჯგუფს და ამგვარად, ქართულ ძეგლსაც დიდად უახლოვდება[58].

დასასრულ, უნდა ითქვას, რომ ანა დედოფლის გარდამოხსნის მქარგველი, მიუხედავად მისი ნაწარმოების დიდი სიახლოვისა ოდიკთან, ბრმად მაინც არ მისდევს ამ უკანასკნელს და ზოგ რამეში ერთგვარ დამოუკიდებლობას იჩენს: მარიამ მაგდალინელი გამოტოვებულია, მახარობელთა მედალიონები შიგნითა არედან ბორდიურის კუთხეებშია გადატანილი და ამის გამო მტირალი ანგელოზების მდებარეობაც შეცვლილია: ისინი უკან არიან დაწეულნი გათავისუფლებული ადგილის შესავსებად. ამას გარდა, ფონზე მომატებულია გარდამოხსნის სპეციფიკური ატრიბუტები: სერობინები და ვარსკვლავები, აგრეთვე მზე და მთვარეც.

ელენე დედოფლის გარდამოხსნისთვის, რომელიც თავისი ხასიათით ახ- ტაბ. 10
ლახან განხილულს უახლოვდება, უშუალო პარალელის ან წყაროს მითითება ჩვენ არ შეგვიძლია, მაგრამ ყველაფერი, რაც წინა გარდამოხსნების შესახებ ითქვა, შეიძლება გავიმეოროთ ამ შემთხვევაშიც. ახალი სტალისტიკური თავისებურებანი აქ მეტად თუ არა, ნაკლებად მაინც არ იგრძნობა, ვიდრე ანა დედოფალთან, ოდიკის გავლენაც აქ სავსებით უეჭველია: ფართო ბორდიური — ტეხილხაზოვანი ჩარჩოებით და მათში მოთავსებული საგნებითა და იარაღებით, რომლის მსგავსიც ჩვენ აქამდე არ შეგვხვედრია — ოდიკთა სპეციფიკას შეადგენს და აქ უშუალოდ არის გადმოღებული. ამ ბორდიურის ყველა შემადგენელი ელემენტი სათითაოდ შეიძლება მოიძებნოს თუნდაც იმ ოდიკზე, რომელიც ანა დედოფლის გარდამოხსნისთვის იყო გამოყენებული ნიმუშად.

ამ მხრივ პრინციპულად ახალს ვერც ორ უკანასკნელ გარდამოხსნაში ვიპოვით. თუმცა უშუალო წყაროს დასახელება არც აქ ხერხდება, მაგრამ ძეგლთა საერთო ხასიათი, მე მგონი, ნებას გვაძლევს ისინი იმავე წრეს დავუკავშიროთ, რომელსაც ოთხი წინა ნიმუში, და მათი გენეზისიც იმგვარადვე წარმოვიდგინოთ. კერძოდ, წერეთელთა გარდამოხსნაზე, გარდა მრავალფიგურიანი დამატებებისა ბორდიურსა და გვერდის არეებში, ყურადღებას იპყრობს სულიწმიდის გამოსახულება ჯვრის ზემოთ. ეს წმინდა რუსული მოტივი პირველად იჭერს ადგილს ქართულ გარდამოხსნაზე.

2

როგორია ქართულ გარდამოხსნათა მხატვრული თვისებები და თავისებურება?

როგორც ყველგან, თვით მასალა, რომელთანაც მქარგველს აქვს საქმე, აქაც ფრიად დიდ გავლენას ახდენს შესრულების მანერაზე, გარკვეულ ფარგლებში აქცევს მას. ბევრი რამ, რაც საღებავებით შესრულებულ ფიგუროვან კომპოზიციაში არსებითია, აქ, როცა ოსტატს ქსოვილითა და ძაფებით უხდება ოპერირება — ქრება და სამაგიეროდ ადგილს უთმობს ამავე მასალასთან დაკავშირებულ სრულიად სპეციფიკურ თვისებებს. მაგრამ ძირითადად, სტილისტიკურად, ნაქარგობას მაინც ბევრი რამ აქვს საერთო სახვითი ხელოვნების სხვა დარგებთან და, ცხადია, არც შეიძლება რომ არ ჰქონდეს.

ზემოთ ჩვენ დავინახეთ, რომ გარდამოხსნათა კომპოზიციები ხშირად ამჟღავნებს ახლო ნათესაობას კედლის მხატვრობის ანალოგიურ კომპოზიციებთან და ზოგჯერ უშუალოდ იღებს კიდეც მათ. ეს ნათესაობა გამოსახვის საშუალებებზედაც ვრცელდება. უპირველეს ყოვლისა, ნაქარგი სურათი ყოველთვის სიბრტყითია. ეს თვისება — სიბრტყითობა — რომელიც საერთოდ ახასიათებს შუა საუკუნეთა მხატვრობას, ნაქარგობაში, ბუნებრივია, კიდევ უფრო მკვეთრად იჩენს თავს: ეს ვრცელდება ცალკეულ ფიგურებზედაც: არავითარი მოდელირება, არავითარი შუქ-ჩრდილი; ვრცელდება მთელ კომპოზიციაზედაც: ნაქარგი გამოსახულება სიღრმეს, სივრცეს არ გადმოგვცემს. ჩვენ დავინახეთ, როგორ გვიხატავს საგნებს გიორგი VIII-ის ოსტატი: საფლავის
ტაბ. 1 ქვა, რომელიც სრულიად პირობითს, მოჩუქურთმებულ ფილას წარმოადგენს, ჰორიზონტალური პროექციის (გეგმის) სახითაა ნაჩვენები, რაც მით უფრო მკვეთრად გვხვდება თვალში, რომ იქვე მცველების ფიგურებიცაა მოთავსებული. სრულიად ამგვარივე საფლავები მეორდება ორი საუკუნის შემდეგ მარიამისა და გიოს გარდამოხსნებზე, სადაც ამავე წესითაა მოხაზული ქრისტეს თავის დასასვენებელი ნაჭრებიც.

სიღრმე თუ არის სადმე, მინიმალურია: ზოგან არდაგის ცალი მხარე მიიმართება ირიბად და თითქოს პერსპექტივში ჩანს, და თვით ქრისტესაც en face კი არ ვხედავთ, არამედ 3/4-ით. წილკნის გარდამოხსნაზე აკლდამის გვერდია რაკურსში გამოჩენილი, თინათინთან სარეცელის გვერდის ხაზებიც თითქოს საერთო ცენტრისკენ მიემართება. მრავალფიგუროვან კომპოზიციებში პერსონაჟები ხშირად სხვადასხვა პლანში თავსდებიან, მაგრამ ამ პლანებს ჩვენ მხოლოდ იმით ვგრძნობთ, რომ უკანა ფიგურები ნაწილობრივ იფარება: თითქმის ყველგან მტირალთ, რომელნიც სარეცელის მიღმა დგანან, ფეხები ან მთელი ქვედა ტანიც დაფარული აქვთ; წილკნის გარდამოხსნაში უკანა პერსონაჟებს მხოლოდ თავები უჩანთ და სხვ. მაგრამ სიღრმე, ცხადია, ამით არ მიტულობს, მით უფრო, რომ მთელი მოქმედება და მოძრაობა სასურათო სიბრტყის პარალელურად ვითარდება. სიბრტყითს შთაბეჭდილებას დიდად უწყობს ხელს განყენებული ფონიც. პეიზაჟი, რომელსაც ამ დროს მხატვრობაში დიდი ადგილი უჭირავს, აქ აბსოლუტურად გამორიცხულია. ჯვარი და მასზე მიყუდებული კიბე, რომლებიც ხშირად გვხვდება ფონზე, ცხადია, სიმბოლურ ნიშნებად აღიქმის და რეალურობის ილუზიას ოდნავადაც არ ზრდის. იმავე დროს, არ იგრძნობა სურვილი კონტურის სისქის ნიუანსირებისა: მქარგველი არ ცდილობს მსხვილი და უფრო ნაზი ხაზის დაპირისპირებით მაინც შექმნას პლანების სხვადასხვაობის შთაბეჭდილება. კომპოზიციას ის ისე ქარგავს, როგორც ხალიჩას.

გარკვეული ცვლილება მხოლოდ XVIII საუკუნეშია შესამჩნევი და
ტაბ. 18 ის ევროპული გავლენა, რომელზედაც ჩვენ ზემოთ გვქონდა საუბარი, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ ცვლილებებში იხატება: ელენე დედოფლის გარდამოხსნაზე სარკოფაგის პერსპექტივი უფრო თვალსაჩინო და სწორია; თუმცა ჩრდილები არ არის, მაგრამ თვით ნახატითაა გადმოცემული სხეულის სიმრგვლე; სარკოფაგის წინ, მაყურებლისკენ ზურგით დაყენებული ფიგურა სავსებით ნათლად აღნიშნავს და გამოჰყოფს წინა პლანს, დასასრულ, ნიკოდიმოსი, რომელიც წინისკენ, მაყურებლისკენაა გადმოხრილი, ხაზს უსვამს მესამე განზომილებას. და სწორედ ამიტომაა, რომ ეს გარდამოხსნა, ფოტოზე, ერთი შეხედვით სურათის შთაბეჭდილებას უფრო ტოვებს, ვიდრე ნაქარგისას.

როგორიღაა ცალკეულ ფიგურათა ნახატი? აქაც უთუოდ საჭიროა იმის გახსენება, რომ გარდამოხსნების ფიგუროვანი კომპოზიციები, ძირითადად მაინც,

არ არის დამოუკიდებელი. ნახატი იმ ნიმუშზეა დამოკიდებული, საიდანაც მქარგველი პირს იღებდა, და თუმცა მასალის შეცვლასთან ერთად ნახატს გარკვეული ტრანსფორმაცია უნდა განეცადა, ორიგინალის რაღაც გავლენა, უეჭველია, დარჩებოდა. იმავე დროს, რაკი მქარგველს, გარდა იმ შემთხვევებისა, როცა იგი გარდამოხსნისავე პირს იღებდა, არ შეეძლო თავისთვის მზამზარეული ორიგინალი ენახა, მას დასჭირდებოდა სხვადასხვა ნიმუშის გამოყენება. მაგალითად, თუ ქრისტეს ტირილის სცენის გადახატვა რომელიმე ფრესკიდან შეიძლებოდა, მთავარანგელოზები მას სხვაგან უნდა ეძებნა, სხვაგანვე უნდა ესესხებინა ამაღლებისა და აღდგომის სცენათა ფიგურებიც. ბუნებრივია, ეს ორიგინალები სხვადასხვა ღირსებისა და ზოგჯერ სხვადასხვა დროსაც იქნებოდა, და ამიტომ, ერთსა და იმავე გარდამოხსნაზედაც ჩვენ შეგვიძლია განსხვავებული ღირსებისა და ხასიათის ფიგურათა აღმოჩენა. სწორედ ამგვარი სურა- ტაბ. 3
თი გვაქვს უბისის გარდამოხსნაზე, სადაც პატარა მთავარანგელოზები და წმიდა დედანი აშკარად განსხვავდებიან ცენტრალური სცენის მონაწილეთაგან, ხოლო საფლავის მცველები ყველა დანარჩენთაგან. ამგვარივე სურათი უნდა გვქონდეს მარიამის გარდამოხსნაზედაც, სადაც იგივე წმ. დედანი და წმ. პეტრე პროპორციებითაც და ნახატის სისწორითაც გამოირჩევიან მთელ კომპოზიციაში.

იმავე დროს, რაკი, როგორც დავინახეთ, გარდამოხსნათა ისტორიაში ძვე- ტაბ. 2, 16,
ლი ნიმუშების განმეორებას დიდი ხნის შემდეგაც ჰქონდა ხოლმე ადგილი (ბაგ- 8, 23, 3
რატ მეფისა და გიორგი აბაშიძის პირველი გარდამოხსნები, ზაქარია ქვარიანისა და სორისა, უბისის ფრესკა და გარდამოხსნა და სხვ.), ძნელი ხდება ნახატისა და ფორმის რაიმე კანონზომიერ ევოლუციაზე ლაპარაკი. მაგრამ თვით ეს ფაქტი — ძველი პროტოტიპის ფრიად მიახლოებული განმეორება — შესაძლებელი იყო მხოლოდ იმიტომ, რომ მთელი ამ ხნის განმავლობაში — XV-დან XVIII საუკუნემდე, ნაქარგობის ძეგლებში ნახატისა და ფორმის ვაგებას რაიმე პრინციპული ცვლილება არ განუცდია. იქნება ეს გიორგი VIII-ის გარდამოხსნის მოკლე და ჩაფსკვნილი ფიგურები, თუ როსტომ ჩხეიძის წაგრძელებული, ხისტი და კუთხოვანი ქრისტე, იქნება ეს მარიამის უკეთ დახელოვნებული ოსტატის ნაქარგი, თუ ზილფიჯანის ბავშვური ნაცოდვილარი, ერთი რამ მაინც უცვლელი რჩება: ბრტყელი ფიგურა, არასწორი ანატომია, არასწორი და ზოგჯერ მახინჯი პროპორციები, ნებისმიერი და აგრეთვე სრულიად შემცდარი გადმოცემა სამოსლის ნაკეც-ნაოჭებისა. ამ მხრივ ბევრი ის პირობითობა, (სწორედ პროპორციებსა, ანატომიასა და დრაპირებაში), რომლებიც კედლის მხატვრობაში ხაზის სილამაზითა და მოქნილობით, კომპოზიციის საერთო ჰარმონიულობით ნელდება, ნაქარგ ძეგლებში, სადაც ხაზს გაცილებით ნაკლები ელასტიკურობა აქვს, უფრო აშკარად და მკვეთრად ჩანს.

პირობითობათა და უსწორობათა კონკრეტული გამოვლინება სხვადასხვაგვარია და ზოგჯერ ურთიერთსაწინააღმდეგო. გიორგი VIII-ის გარდამოხსნის ფიგურები მოკლეა, თავები დიდი: წმ. პეტრეს თავი სამჯერ ძლივს ეტევა ტან- ტაბ. 1
ში. მოკლეა ხელებიც, განსაკუთრებით მთავარანგელოზებისა. ამგვარივე პროპორციები მეორდება ორი საუკუნის შემდეგ თინათინ ქაიხოსროს ასულის გარდამოხსნაზე. ბაგრატ მუხრან-ბატონთან, პირიქით, ქრისტეს კიდურები მეტად წაგრძელებულია, ტერფი და ხელის მტევანი კი შეუფერებლად მცირე. როსტომ ჩხეიძის გარდამოხსნაზე, რომელიც, როგორც ვთქვით, ნახატის კუთხოვანებითა და სიხისტით განირჩევა, სხეულის ნაწილთა ურთიერთშეფარდება განსაკუთრებით დარღვეულია. გაშლილი ხელის გული თავზე უფრო დიდია, მა-

რიამის ხელის სიგრძე ტანის თითქმის 3/4-ს აღწევს, ნიკოდიმოსის ხელი ჩამ-ვებული რომ წარმოვიდგინოთ — მუხლს ჩასცილდება და სხვა.

დამახასიათებელია შიშველი სხეულის გადმოცემაც. მქარგველი ყოველთ-ვის გვიჩვენებს კუნთებს, მაგრამ რაკი სხეულის ანატომიური აღნაგობის რეა-ლური გამოსახვა მისთვის უცხოა, კონტურები სავსებით პირობით სახეს ღებუ-ლობს. მკერდის არე, თითქმის ყველა შემთხვევაში, გამოყოფილია მთლიანი, ორტალღოვანი ხაზით — მუცლის კუნთები, უფრო ხშირად, შეკრული კონ-
ტაბ. 6, 11, ტურის მქონე გეომეტრიული ფიგურებით აღინიშნება: ზოგჯერ ეს ოვალური
10, 9, 2 ფიგურაა და რამდენიმე დამატებითი შტრიხი მის შინგით (მარიამი, გივი ამი-ლახვარი, თინათინი), ზოგჯერ-ტრაპეცია (როსტომი), ზოგჯერ — სამი, თით-ქოს ნაწილობრივ ერთმანეთის ქვეშ ამოდებული დისკო (ბაგრატ მეფე), სხვა შემთხვევაში (ბაგრატ მუხრანბატონი) — უფრო რთული კონფიგურაციები. მქარგველი არ ივიწყებს პარალელური ხაზების მწკრივებსაც ამ ფიგურების ორსავ მხარეს: ასე გამოისახება ნეკნები. რამდენსამე ეგზემპლარზე მუხლის თავები, ძუძუ და ჭიპიც გამოყოფილია პატარა როზეტებითა და სპირალებით (გიორგი VIII, ბაგრატ მეფე, მარიამი, გივი, წილკანი, თინათინი).

ტაბ. 1, 2, 6, უფრო ხშირად სხეულის მთელი ეს შინაგანი ნახატი მუქი წვრილი ხაზე-
10, 11 ბითაა შესრულებული აბრეშუმის ძაფით. მაგრამ ბაგრატ მეფის გარდამოხსნა-ზე ყველაფერი მეტისმეტად ხაზგასმულია: ნაცვლად წვრილი ხაზისა, სხვადა-სხვა ფერის ძაფებით შედგენილი ხაზებია, კონტურები და ნეკნები ძალიან მკვეთრად გამოიყოფა და სხეულიც écorché-ს ემსგავსება.

სახეებში მხატვარი ინდივიდუალობას არ ეძებს: წმინდანები ჩვეულებრივ, კანონიზებულ იკონოგრაფიულ ტიპებს იმეორებენ, ქალთა სახეებიც საკმაოდ განზოგადებულია. რაიმე თავისებურ, ეროვნულ ტიპზე ლაპარაკი, სავსებით შესაძლებელი ფრესკების მიმართ, აქ, მე მგონი, ნაძალადევი იქნებოდა. სახეები თითქმის ყოველთვის ³/₄-ითაა ნაჩვენები, მაგრამ ცხვირი კი პროფილშია. თუ სახე პროფილით ჩანს, თვალს en face ვხედავთ. თვალების კონტური, ჩვე-ულებრივ, მკაფიოდ იხაზება, გუგები დიდია და თვალი ფართოდ გახელილის
ტაბ. 6, 9, შთაბეჭდილებას ტოვებს. ტუჩების ფორმის გადმოცემის ცდას ჩვენ მხოლოდ
11, 17 ზოგიერთ ეგზემპლარზე (მარიამი, როსტომი, შოშიტა, გივი) ვხვდებით, სხვა-გან — პირი მოკლე და ძლივს შესამჩნევი ხაზით ან ორი წერტილით აღინიშ-ნება.

თმის გადმოცემის ხერხი საკმაოდ მარტივია: მთლიან მუქ ფონზე უფრო მუქი ძაფით პარალელური ტალღოვანი ხაზებია გატარებული თმის დალაგების საჩვენებლად. მხოლოდ გიორგი VIII-სთან ვხვდებით თავისებურ ნახატს ხუ-ჭუჭი თმის გადმოსაცემად: თმა რადიალურ ზოლებად იყოფა და მთლიანად გოფრირებულია.

როგორც აღვნიშნეთ, სამოსელის ნაკეცებისა და ნაოჭების განლაგებაც სავსებით პირობითს შთაბეჭდილებას ტოვებს. მართალია, ცალკეულ ფიგუ-რაში კარგი ორიგინალის რაღაც გავლენა ჩანს, მაგ., მარიამისეული გარდა-მოხსნის ორი მთავარანგელოზის ტანსაცმელი გარკვეულ ლოგიკას მაინც ექ-ვემდებარება, ასევე, ზოგადად მაინც გასაგებია წმ. პეტრეს, მენელსაცხებლე-თა და საფლავზე მჯდომი ანგელოზის სამოსელის მოხაზულობა. მაგრამ საერ-თოდ კი იგრძნობა, მქარგველისთვის არსებითად გაუგებარია დრაპირების პრინ-ციპი, სამოსელის ფუნქციური კავშირი სხეულთან და ამ ხაზებს იგი სავსებით
ტაბ. 3 მექანიკურად ასრულებს. სწორედ ამიტომაა, რომ უბისის გარდამოხსნაზე, ფრესკასთან შედარებით, რამდენისამე პერსონაჟის (განსაკუთრებით მარიამის

მარჯვნივ მოთავსებული ორი ქალის) სამოსელს იმდენად აქვს შეცვლილი სა-
ხე, რომ ზოგი რამ უფრესკოდ ძნელი გასაგებიც კი ხდება. განსაკუთრებით
სქემატურია ტანსაცმელის დრაპირება როსტომის, წილკნის, ქვარიანის, სორის,
ზილფიჯანის გარდამოხსნებზე.

ყველა ამ მომენტთანაა დაკავშირებული მასშტაბის დაუცველობაც გარ-
დამოხსნათა კომპოზიციებში: ქრისტეს ფიგურა თითქმის ყველგან საგრძნობ-
ლად აღემატება დანარჩენებს და თვით მტირალთა ჯგუფის შიგნითაც კი შე-
სამჩნევია ზოგჯერ თანაბარზომიერების დარღვევა (ნიკოდიმოსი მარიამთან და
გივისთან). რა თქმა უნდა, ქრისტეს ამგვარი სიდიდე მისი მნიშვნელობის
უკეთ გამომჟღავნების სურვილითაა გამოწვეული.

ამგვარია ზოგადი თვისებები, საფუძველი. მაგრამ ცალკეულ ეგზემპლარ-
ში შთაბეჭდილება საგრძნობლად განსხვავდება შესრულების წმინდა პროფე-
სიული დონის მიხედვით. ნახატი, როგორც დავინახეთ, არსად არ არის სწო-
რი, მაგრამ საუკეთესო ნიმუშებში (გიორგი VIII, ბაგრატ III, მარიამი) მაინც ტაბ. 1, 2, 6
თვალსაჩინოა პოზებისა და ჟესტიკულაციის კეთილშობილება, ცალკეულ შემ-
თხვევაში შედარებით კარგად მოხაზული ფიგურები (მარიამი, ბაგრატ III),
უფრო მტკიცე ხაზი, ნაკლები სიხისტე და სიმშრალე. სხვაგან (გივი, წილკანი, ტაბ. 9, 11,
როსტომი, XVIII საუკუნის ძეგლები) ნახატი უფრო მშრალი და სქემატურია 12,
და ზოგან ფრიად უხეშიც; ზილფიჯანისა და სორის ეკლესიის გარდამოხსნები 15—19, 21
კი, ისევე როგორც წერეთლისეულიც, იაფფასიან შთაბეჭდილებას ტოვებს.

განხილულ ძეგლთა რიგში გარკვეეით გამოიყოფა უბისის გარდამოხსნა,
რომელიც უეჭველად ამჟღავნებს მონუმენტური ორიგინალის გავლენის კვალს.
თუმცა შეცდომები აქაც ადვილი შესამჩნევია, პროპორციები მაინც უფრო ტაბ. 3
სწორია, სხეულის ნახატიც უფრო ფაქიზი, მოძრაობა უფრო თავისუფალი და
მრავალფეროვანი (თითქმის ერთადერთი შემთხვევა პროფილით ნაჩვენები სა-
ხეებისა), ხაზიც ცოცხალი და მოქნილი. კომპოზიცია უფრო ფართო პლანებით,
თითქოს უფრო გაბედულადაა დამუშავებული.

XVIII საუკუნეში გამოსახვის ტრადიციულ საშუალებათა გვერდით, რო-
გორც დავინახეთ, სპორადულად ახლებიც იჩენს თავს. ელენე დედოფლის გა-
რდამოხსნაზე, სადაც ჩვენ სიღრმის გაჩენას მივაქციეთ ყურადღება, ანატო- ტაბ. 18
მიაც ამჟღავნებს ევროპელი მხატვრის ხელს: ეს პირველი შემთხვევაა შიშვე-
ლი სხეულის სწორი გადმოცემისა (ეს გარდამოხსნა მხოლოდ იმითაა საინტე-
რესო, რომ იგი განვითარების გარკვეული ეტაპის მაჩვენებელია. წმინდა მხა-
ტვრული თვალსაზრისით იგი ფრიად მდარე ჩანს).

ნახატი ნაქარგ ძეგლში, ისევე როგორც ყოველგვარ გამოსახულებაში,
ცხადია, განუყოფელია ნაწარმოების სხვა კომპონენტთაგან — კომპოზიციისა,
კოლორიტისა და ექსპრესიისგან — და მხოლოდ მათთან ერთად მონაწილეობს
საერთო შთაბეჭდილებაში.

კომპოზიციის მხრივ, როგორც ზემოთ დავინახეთ, გარდამოხსნის მქარ-
გველი ძირითადად შეზღუდულია შემუშავებული იკონოგრაფიული კანონებით
და იმ ორიგინალებით, რომელთაც ნიმუშებად იყენებდნენ. მაგრამ მეორეხა-
რისხოვან მომენტებსა და დეტალებში მქარგველს მაინც ჰქონდა საკუთარი უნა-
რისა და გემოვნების გამოჩენის საშუალება. უბისის გარდამოხსნა ამის კარგ
მაგალითს წარმოგვიდგენს. მქარგველმა, როგორც ვიცით, ფრესკიდან მხოლოდ
ცენტრალური ჯგუფი გადაიღო, კლდოვანი პეიზაჟი კი — გარდამოხსნისთვის
შეუფერებელი — უკუაგდო. და აი, მის ამოცანას შეადგენდა ამ მთავარი ჯგუ-
ფისთვის გარდამოხსნის აუცილებელი ატრიბუტების —მწუხარე ანგელოზთა,

სეროპინთა და ფრთოსან დისკოთა მიმატება (არაფერს ვამბობთ მახარებლებზე, რადგანაც მათი მდებარეობაც წინასწარ იყო განსაზღვრული). ამ ამოცანას იგი უეჭველი ტაქტით წყვეტს: პატარა მთავარანგელოზები, რომელთაგანაც ერთი ხელაპყრობილი დგას, ორს გრძელტარიანი სამწერობელი აქვს გაწვდილი, ორი კი მიფირნავს, მან ისე დაალაგა, რომ ისინი თავისი ფიგურებითა და სამწერობლებით ჩარჩოსავით ერტყმიან გარს მტირალთა მთავარ ბლოკს, სავსებით ეთანხმებიან იმ ხაზოვან რიტმს, რომელსაც მისი საერთო კონტური ქმნის და მეტ სისავსეს ანიჭებენ კომპოზიციას. იმავე დროს, ისინი მოხერხებულად ავსებენ იმ ლაკუნებს, რომლებიც პეიზაჟის ჩამოცილებით იქმნებოდა. ამავე კომპოზიციურ მიზანს ემსახურება, ცხადია, ის სამყვავილიანი რტოც, რომელიც ზემო მარცხენა მახარებელთან მიკედლებულა მოხრილი ნიკოდიმოსის ზურგს უკან. მქარგველი სრულიად თავისუფლად უფარდებს ერთმანეთს ფიგურებსა და წარწერას: იგი არ ერიდება წარწერის ნაწილთა გათიშვას, თუკი ეს ფიგურის ან ქერუბინის მოსათავსებლად იქნება საჭირო.

ტაბ. 1, 6, თუ ერთმანეთს შევადარებთ ერთისა და იმავე რედაქციის ორ ნიმუშს —
7, 9 მაგ., გიორგი VIII-ისა და მარიამის გარდამოხსნებს, ან ლევან დადიანისა და როსტომისას, აგრეთვე ადვილად შევამჩნევთ განსხვავებას: როსტომის გარდამოხსნის კომპოზიცია თავმოუყრელია, გაფანტული: ცალკეულ ჯგუფს შორის ისეთი ინტერვალებია, რომ ისინი ერთმანეთს ვეღარ უკავშირდებიან, იოსები და ნიკოდიმოსი სრულიად მოწყვეტილი და გამოთიშულიც კი არიან მოქმედებიდან. ლევან დადიანის ოსტატი ყველა ამ ნაკლს თავს აღწევს და უფრო მთლიან სურათს ქმნის. მარიამის გარდამოხსნაზე ქვემო ნაწილი, სადაც ფიგურები საგრძნობლად უფრო მცირეა, ხოლო მათ შორის ინტერვალები უფრო დიდი, ვიდრე გიორგი VIII-სთან, იმდენად დატვირთულის შთაბეჭდილებას არ ტოვებს, როგორც ამ უკანასკნელზე, თუმცა იქ დედოფლის ფიგურაცაა მიმატებული. ამას გარდა, მქარგველს ესმის, რომ მტირალთა ჯგუფის განლაგების შეცვლას სხვა კომპოზიციურ ცვლილებებიც უნდა მოჰყოლოდა: იგი მექანიკურად კი არ იმეორებს გიორგისეული წარეწრის განთავსებას, არამედ მარიამის გარშემო დარჩენილი ცარიელი ადგილის შევსებით აწონასწორებს მარჯვენა ჯგუფის უფრო მჭიდრო მასივს.

ტაბ. 12 პირიქით, წილკნის გარდამოხსნაზე, სადაც წარწერის ბოლო ნაწილს, სურასა და ლურსმნებს სრულიად შემთხვევითი ადგილი აქვს მიჩენილი, კომპოზიცია დაქუცმაცებულისა და კვლავ გადამეტტვირთულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ფონის ყვავილებიც უსისტემოდაა გაფანტული, საგანი თითქოს მეტისმეტად ბევრია, არ ეტევა და ავიწროებს ერთმანეთს. საფლავის გარშემო თავმოყრილ მცველთა სცენა არც დატეულა მისთვის განკუთვნილ არეში და ქრისტეს არდაგშია შეჭრილი.

XVIII საუკუნის იმ ძეგლებში, რომლებიც ჩვენ IV ჯგუფად გამოვყავით, კომპოზიციურ ამოცანებზე ლაპარაკი ძნელია, რადგანაც აქ შემოქმედებას საერთოდ უკვე მინიმალური ადგილი ეთმობა. მაგრამ ცალკეულ შემთხვევაში,
ტაბ. 19 როგორც აღწერის დროს დავინახეთ, მქარგველი მაინც იჩენს გარკვეულ ინიციატივს: ანა დედოფლის გარდამოხსნის ოსტატმა, მაგალითად, მაინც მოახერხა ცალკეული ნაწილი (მახარებელთა მედალიონები, მტირალი ანგელოზები) გადაეადგილებინა (ორიგინალთან შედარებით) საკუთარი ამოცანისა და საჭიროების მიხედვით.

ყველაფერი ის, რაც ზემოთ ითქვა — ნახატისა თუ კომპოზიციის ნაკლიცა

და ღირსებაც — განუყრელად უკავშირდება იმ მთავარ ამოცანას, რომელსაც გარდამოხსნის მხატვარ-მქარგველნი ისახავდნენ: ექსპრესიულობას. ის, რომ ქრისტეს სხეული ყველგან აღემატება სხვა ფიგურათა სიდიდეს, ის რომ ყველას დაჭყეტილი თვალები აქვს, რომ როსტომის მაგდალინელის ზეცას აშვერილი ხელები არაჩვეულებრივ წაგრძელებულია, რომ გიორგი VIII-ის იოსები მეტისმეტადაა მოკეცილი და თითქმის ყირავდება, რომ გიორგი VIII-სთან და თინათინთან თავები მეტად დიდია, ყველაფერი ეს არ შეიძლება მხოლოდ ნახატის პრიმიტიულობას მიეწეროს. მქარგველი ცდილობს ხაზგასმით, ყველაზე უფრო მკვეთრად წარმოგვიდგინოს ის, რაც მისი აზრით უმთავრესია გადმოსაცემი იდეის ან სიტუაციის უკეთ საჩვენებლად და ამ მისწრაფების განსახორციელებლად არ ერიდება გადაჭარბებასა და ნახატის სისწორის დარღვევასაც.

და მართლაც, როცა ჩვენ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ გარდამოხსნებს, მათს კომპოზიციებში უეჭველად ბევრ რამეს დავინახავთ.

გიორგი VIII-ისა და მარიამის გარდამოხსნებში ყველა მტირალის გარინდება, მათი მკაცრი, ვერტიკალური ფიგურები, ოდნავ დახრილი თავების რიტმი, მეტად შეკავებული მოძრაობა — საზეიმო იერს ანიჭებს მთელ სურათს. დიდი მუქი თვალები მკვეთრად გამოიყოფა სახეებზე. ქრისტეს მახლობლები ჯერ თითქოს გონსაც ვერ მოსულან და თავზარდაცემულნი უყურებენ გარდამოხსნილის გვამს. თვით მარიამიც კი ძლივს ბედავს მიკარებას, იოანესა და ნიკოდიმოსის ფიგურებში კი, მათს მოხრილ ბეჭებში, ლოყასთან მიტანილ ხელსა და გაშტერებულ სახეებში — დიდი უშუალობითაა გამოსახული შიშნარევი მოწიწებისა და მწუხარების გრძნობა. ტაბ. 1, 6

წილკნის გარდამოხსნის ავტორს პირიქით, პათეტიკური სცენის შექმნა სურდა. მოქმედ პირთა სიმრავლე და დახვავებულობა, ყველა ფიგურის დაქანება ცალ მხარეს, ქრისტესკენ — ერთიანი, შეუკავებელი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის. იოსებისა და ნიკოდიმოსის წინ გაშვერილი ხელები, იოანესა და ერთ-ერთი ქალის მოხრილი ფიგურები, ქრისტეს ხელი, რომელსაც იოანე ეამბორება, ამ მოძრაობას ღერძსა და მიმართულებას აძლევს, ხოლო თმაგაწეწილი მაგდალინელის გაშლილი ხელები თითქოს მის კულმინაციას აღნიშნავს. მთავარ სცენას სავსებით ეთანხმება ქვემოც — აღდგომა. მაშინ როცა გიორგი VIII-ისა და მარიამის გარდამოხსნებზე საფლავის მცველები სავსებით უძრავად არიან დალაგებულნი, აქ ისევ დინამიკური სცენაა: ოთხი ჯარისკაცის ნაცვლად მთელი რაზმია, მცველები შეშინებული დასცქერიან ცარიელ აკლდამას, მათი ჟესტიკულაცია და დიდი აფრიალებული მოსასხამებიც კი უაღრეს მღელვარებას გამოხატავს. ტაბ. 12

ნაკლები სიმკვეთრით, მაგრამ მაინც იგივე განწყობილებაა ვადმოცემული თინათინის, ლევანისა და როსტომის გარდამოხსნებზე. ძალიან ექსპრესიულია ამ კომპოზიციათა, განსაკუთრებით კი როსტომის, მარიამ მაგდალინელი, რომლის გაშეშებულ სხეულსა და არაფრისმთქმელ სახეს მისივე ჯოხებივით გრძელი და სწორი, თითქოს მოულოდნელად აქნეული ხელები უპირისპირდება. ტაბ. 7, 9, 10

უბისის გარდამოხსნას აქაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს თავისი კომპოზიციის მთლიანობით, განწყობილების ერთიანობითა და ხაზის რიტმულობით. მტირალთა ფიგურები უშუალოდ, თითქოს ტალღებივით ერთვის ერთმანეთს. მათი საერთო კონტური ერთ მთლიანს, დაუქუცმაცებულ დიდ ხაზს ქმნის. ყოველი ცალკეული ფიგურა თავისი მოძრაობით, თავისი მოხაზულობით უმთავრესისკენ, ქრისტესკენ მიმართავს ჩვენს ყურადღებას. მოქ- ტაბ. 3

მედებას მოწყვეტილი არავინ არ არის, განწყობილების მთლიანობას არავინ არ არღვევს. იოანე, იოსები და ერთი მწუხარე ქალთაგანი ახლად ჩამოხსნილ ცხედარს დასაკრძალავად ამზადებენ. ჩვენ ყოველი მათგანის ფიგურის ნახატში შეგვიძლია შეცდომის აღმოჩენა, იოანესა და ქალის პროფილებიც ულამაზოა და უძრავი. მაგრამ, სამაგიეროდ, მათი მოხრილი სხეულები, ხელების მოძრაობა, თითქოს მათი თავების დახრილობაც კი საკმარისია მიცვალებულისადმი რიდისა და კრძალვის გამოსახატავად. და ის, რომ იოანეს არ სურს თავისი ხელებით შეეხოს წმიდა ცხედარს და საბურველით იფარავს მათ — გასაგები და უფრო დამაჯერებელი ხდება. ასევე ბუნებრივია შემკრთალი ნიკოდიმოსიც, რომელსაც თითქოს არ სჯერა მომხდარი და ინსტინქტურად აღუპყრია ხელი. შუაში მოთავსებული დამჯდარი ქალი (ალბათ მაგდალინელი) დაძაბულად, გაშტერებით აცქერდება ქრისტეს, მას ყვირილი უნდა აღმოხდეს და იგი ტუჩებზე ხელს იფარებს ამ სასოწარკვეთილი ყვირილის შესაკავებლად. ხოლო ღვთისმშობლის ფიგურაში მწუხარე განწყობილება თავის მწვერვალს აღწევს: მარიამი ჯერ კიდევ ფეხზე დგას, მაგრამ მისი ძლიერ მოხრილი სხეული ერთიანად შეილისკენაა მისწრაფებული; მარჯვენა ხელი მას გულისკენ მიაქვს და ეს ბუნებრივი, უნებური მოძრაობა რაღაც ტრაგიკულ იერს ანიჭებს მის ისედაც ექსპრესიულ ფიგურას.

პატარა, თავჩაქინდრულ ანგელოზებს, რომლებიც ზემოდან დასტრიალებენ გარდამოხსნილს, ცოტა არ იყოს გულუბრყვილო ლირიზმი და სითბო შეაქვთ ამ სცენაში. დასასრულ, თვით ქრისტეს სახეც, მასი მაღალი შუბლი, ფაქიზად მოხაზული დახუჭული თვალები — თავისებურად მკაცრი და დიდებულია.

როცა გარდამოხსნათა ფერადოვან გამაზე ვიწყებთ ლაპარაკს, წინასწარ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მქარგველთ აქაც უხდებოდათ გარკვეული ტრადიციისა და კანონისთვის ანგარიშის გაწევა. ეს ტრადიცია, ეს კანონი მოითხოვდა მდიდრული, სადღესასწაულო იერის მინიჭებას გარდამოხსნისათვის და, მაშასადამე, სათანადო მასალის გამოყენებასაც. ოქრო ან თუნდაც ვერცხლი, თუ აუცილებლად არა, დიდად სასურველად იყო ცნობილი; ეს მდიდარი, ბრჭყვიალა მასალა კი, რა თქმა უნდა, სპეციფიკურ ბეჭედს ასვამს გარდამოხსნებს. ოქრო (ზოგჯერ ვერცხლი), უპირველეს ყოვლისა, განკუთვნილი იყო ციურ ძალთათვის (ანგელოზთა ფიგურები, სერობინები და ქერუბინები, მახარებელთა სიმბოლოები და აგრეთვე შარავანდებიც ყველა წმინდანისა), ამავე მასალისგან კეთდებოდა ყოველთვის წარწერაც.

მაგრამ სხვა ნაწილთა ტონების შერჩევა და მათი შეხამება ოქროსთან უკვე ოსტატის გემოვნებაზე იყო მინდობილი. გადამწყვეტი, რა თქმა უნდა, ფონია, რომელიც სრულიად განსხვავებული ჩანს იმისდა მიხედვით — აბრეშუმისაა იგი, თუ ხავერდის, ატლასია თუ მოსითვული. სხვა ტონები ან ეხამება და თავისი ნიუანსებით თითქოს „აგრძელებს“ ფონს, ან, ყოველ შემთხვევაში, ექვემდებარება მაინც, არ „ედავება“ მას.

ყოველგვარ ნაქარგობათა და, მათ შორის, გარდამოხსნების სპეციფიკას შეადგენს ის, რომ ნაქარგი ზედაპირის ყოველი მონაკვეთი ერთიანი ტონითაა შევსებული: რაკი გარდამავალი ტონები და ჩრდილები არაა, ყოველი ფერი აქტიურად უპირისპირდება ერთმანეთს, ყოველი ტონი უფრო ინტენსიური და სავსე ჩანს. ნაქარგობაში „კიდევ უფრო ნაკლებდასაშვებია ფერთა შერევა, ვიდრე ხატში, რადგანაც ამ შერევას, ერთი მხრივ, თითქოს მოდელირება შემოაქვს, რაც სიბრტყითს ნახატს ეწინააღმდეგება, მეორე მხრივ — აქრობს

(აყრუებს) ფერის სიმძლავრეს, რითაც აბრეშუმის ქსოვილს თავისებურ სიმშვენიერეს უკარგავს“[57].

თვით ოქრო და მისი დაპირისპირება აბრეშუმთან მდიდარ შესაძლებლობათა შემცველია თუნდაც წმინდა ფერადოვანი თვალსაზრისით: ოქროს თმით ნაქარგი ზედაპირი, ჩვეულებრივ, სხვადასხვა მოხაზულობის რელიეფურ გეომეტრიულ სახეებს ქმნის: ეს რელიეფური სახეები, რომლებიც შუქ-ჩრდილს აჩენს, დიდად აცხოველებს საერთო შთაბეჭდილებას. რელიეფის განსხვავებული ხარისხი, ქარგვის სიმჭიდროვე, გეომეტრიულ სახეთა სხვადასხვაგვარობა ოქროს ელვარებას სხვადასხვაგვარ ძალასა და ხასიათს ანიჭებს. მეორე მხრივ, ოქროსთმა ხშირად აბრეშუმის ძაფშია ხოლმე ჩარეული გარკვეული ინტერვალებით: თუ ამ შემთხვევაში აბრეშუმი თავისი ფერით ოქროს უახლოვდება, ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ ისევ ოქრო გვაქვს, მაგრამ არა სხივიანი, არამედ მქრქალი: ბრწყინვალება ნაკლებ ინტენსიურია, ჩამქრალია. როცა აბრეშუმის ძაფი განსხვავებული ტონისაა, მაშინ თითქოს ამ ფერად ზედაპირზე მბრწყინავი წინწკლებია გაფანტული. დასასრულ, თუმცა კი იშვიათად, მაგრამ მაინც იყენებენ ხოლმე არა სწორს, არამედ ტალღოვან ოქროს თმას, რომელიც არც მაინცდამაინც მჭიდროდაა ფონზე ამოსითვული: ტონი აქაც უსხივო გამოდის და თან უფრო ღრმაც (მარჯვენა საფლავის ქვა გიორგი VIII-ის გარდა- ტაბ. 1
მოხსნაზე).

ქართულ გარდამოხსნათა ფერადოვანმა გამამ საუკუნეთა განმავლობაში თვალსაჩინო ცვლილება განიცადა. ძეგლთა თანმიმდევრობითი განხილვა ამ მხრივ შემდეგ სურათს წარმოგვიდგენს:

უძველეს ძეგლებში (გიორგი VIII, ბაგრატ მეფეთ მეფე, როგორც ჩანს. ტაბ. I, 2
ბაგრატ მუხრანბატონიც) ოქროსფერი თუმც კი საგრძნობია (განსაკუთრებით პირველში), მაგრამ იგი ყველაფერს არ ყლაპავს: აბრეშუმიც სრულუფლებიანია. გიორგი VIII-ის ოსტატი დიდი ზომიერებითა და შესანიშნავი გემოვნებით არჩევს აბრეშუმის ტონებს, მას მქრქალი, არამყვირალა ტონები უყვარს. ფონის მუქი ლურჯის გარდა, ფაქტობრივად მას მხოლოდ ორი ფერი აქვს გამოყენებული. სწორედ ამიტომ მაყურებელს თვალი არ უჭრელდება და ყოველ ფერს უკეთ აღიქვამს. ერთი — სხეულის, სახეებისა და ხელებისთვისაა განკუთვნილი: მისთვის შეიძლებოდა ხორცისფერი გვეწოდებინა, მაგრამ დროთა განმავლობაში ყველაზე მეტად სწორედ ეს ნაწილები დაზიანებულა და ტონის სიწმინდე დაკარგულია. მეორე — სოსანია, რომელსაც თითქოს ღვინისფერი იერიც დაჰკრავს. ბორდიურების ორნამენტაციაში, რომლის ნახატიც ოქროთია „მოხაზული“, იგი კონტურშიგნითა არეებს ავსებს (იქვე, სულ მცირე დოზით, დამატებულია ვერცხლიც). იგივე ფერია გამოყენებული სამოსლისთვისაც: მოსასხამები და შარავანდები ოქროსია, მაგრამ კაბები და ფეხსამოსები აბრეშუმს ეთმობა. ამგვარად, ეს ტონი მთელი გარდამოხსნის ზედაპირზე მეორდება, იგი ყველგან თან ახლავს და უპირისპირდება ოქროს, ერთი მხრივ, მის უკეთ გამომჟღავნებას ემსახურება, მეორე მხრივ, თავისი სინაზითა და სიმკრთალით რამდენადმე არბილებს საერთო ელვარებას. ასეთი სიმკაცრე ფერების შერჩევაში (ოქრო, ლურჯი, სოსანი, ხორცისფერი) და მათი ფაქიზი შეხამება, ვირტუოზულ ტექნიკურ ოსტატობასთან ერთად, ნებას გვაძლევს საუკეთესო ძეგლთა რიცხვს მივაკუთვნოთ ეს გარდამოხსნა, მიუხედავად მისი ნახატის სისუსტისა.

ბაგრატ მეფის გარდამოხსნა კიდევ უფრო მეტ ადგილს უთმობს აბრეშუმს. მარიამისა და იოანეს კოსტიუმებში ოქროსი მხოლოდ დრაპირების ხაზებია.

ფართო ორნამენტულ ბორდიურშიაც მეტია აბრეშუმი. თუმცა საერთო გამა აქაც ძუნწია, მქარგველს მაინც უფრო ღია და „აქტიური“ ფერები უყვარს. რამდენადაც პოპანდოპულოს აღწერით შეიძლება ვიმსჯელოთ, მესამე ადრინდელ ძეგლშიაც — ბაგრატ კონსტანტინეს ძის გარდამოხსნაში — აბრეშუმის მნიშვნელობა თუ არ სჭარბობს, ყოველ შემთხვევაში, არ ჩამოუვარდება ოქროსას. გარდა ფრიად მუქი ფონისა, აბრეშუმისავე ყოფილა მთავარ მოქმედ პირთა მთელი სამოსელიც.

XVII საუკუნიდან გარკვევით იგრძნობა ოქროს (ან ვერცხლის) გაძლიერების ტენდენცია, რომელიც თანდათან სულ უფრო და უფრო თვალსაჩინო ხდება. თუ წინანდელ ნიმუშებში მოქმედ პირთა სამოსელი, რომელიც ყოველი კომპოზიციის ფრიად არსებით ნაწილს შეადგენს, გარკვევით დიფერენცირებულია ფერების მხრივ, ე. ი. თუ იქ, როგორც დავინახეთ, ოქროს გვერდით სხვა ტონებიც მოქმედებს, ახლა ოქრო ყველაფერს ნთქავს და კოსტიუმი, იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მას მცირეოდენი აბრეშუმი ურევია, მაინც მთლიანად ოქროსი ჩანს. ფიგურები ერწყმის ერთმანეთს, ერთ მთლიან მასას ქმნის და გამოდის ერთიანი, დიდი, ლაპლაპა ზედაპირი, მით უფრო, რომ ნაკეცების აღმნიშვნელი ხაზები ძალიან წვრილია და სრულიად მოკლებული დამოუკიდებელ მნიშვნელობას.

ტაბ. 6 ეს ტენდენცია შესამჩნევია უკვე მარიამ დედოფლის გარდამოხსნაზე, სადაც ქრისტეს სხეულის, არდაგისა და მეორეხარისხოვან ადგილთა გარდა ყველაფერი ელვარებს. ბორდიურში, რომელიც გიორგი VIII-ის ბორდიურის ნახატს იმეორებს, მარტო ოქროა, რაც, რა თქმა უნდა, გაცილებით უფრო სქემატურსა და უხეშ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ოქროს მთავარანგელოზებს აქ უფრო დიდი ადგილი უჭირავთ, თვით მტირალთა ჯგუფიც და წარწერაც უფრო მჭიდროა, ქერუბინები კი — უფრო მასიურნი. მენელსაცხებლეთა, წმ. პეტრესა და საფლავზე მჯდომი ანგელოზის სამოსელი ერთიანად ოქროსია. კერძოდ, ამ გარდამოხსნის საერთო ეფექტისთვის ამჟამად დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ იგი მუქი ხავერდის ფონზეა გადაკერებული: ფიგურათა კონტურები მეტისმეტად მკვეთრად ისახება და ოქროს ბრჭყვიალიც თითქოს მატულობს.

ტაბ. 11, 12 ამილახვართა გარდამოხსნა ამ მხრივაც მისდევს მარიამისეულის კვალს, ხოლო წილკნისაში, სადაც ყველა ტონს უეჭველად შეცვლილი აქვს თავისი პირვანდელი სახე, ოქრო კი განსაკუთრებით გაშავებულია, კიდევ უფრო აშკარაა ფერადოვანი შეხამებისადმი ინტერესის შენელება. მაგრამ ეს ახალი ტენ-
ტაბ. 9 დენცია თავის მწვერვალს მაინც როსტომ ჩხეიძის გარდამოხსნაში აღწევს. თუ არ ჩავთვლით შინდისფერი ატლასის ფონს, აბრეშუმი თითქმის აღარც კი ჩანს. იგი დატოვებულია მხოლოდ თმის, წვერ-ულვაშისა და კონტურებისთვის, რომლებიც ძალიან წვრილ მუქ ხაზებს წარმოადგენენ. მქარგველს ზომიერება და ფერების ნამდვილი გრძნობა არ გააჩნია და მთავარი საშუალება, რომელსაც იგი მიმართავს, „მდიდარი“ მასალაა. ოქროს თმის გამოყენების შესაძლებლობა მას არ ჰქონდა, მაგრამ ვერცხლმკედით, რომელიც მის განკარგულებაში იყო, იგი მთლიან ბრჭყვიალა ზედაპირს ქმნის: არა მარტო კოსტიუმები, ჯვარი ლახვრითა და ლერწმით, არამედ ქრისტეს სხეული და სხვა პერსონაჟთა სახეები და ხელ-ფეხიც კი მთლიანად ვერცხლმკედისაა. სხეული და სახეები ისევე ზიგზაგებითაა დალიანდაგებული, როგორც სამოსელი და ეს სრულიად უკარგავს სიცოცხლის ნიშანწყალს ისედაც უხეშ ნახატს. მართალია, სამაგრი ძაფის ტონის განსხვავება რამდენადმე განასხვავებს სხეულთა და სამოსლის

ტონებს: პირველ შემთხვევაში ვერცხლისფერის შთაბეჭდილებაა, მეორეში კი თითქოს ოქროსფერიც ერევა, მაგრამ ეს განსხვავება არსებითი მაინც არაა და მთელი ეფექტიც ორი ტონის — ფონის მუქი შვინდისფერისა და ბრჭყვიალა ვერცხლის დაპირისპირებას ემყარება. მქარგველის წინაშე, ფაქტობრივად, აღარც ისმის რაიმე ამოცანა ამ მხრივ: მას საძიებელი, შესადარებელი არაფერი აქვს, თავისი უნარისა და გემოვნების გამომჟღავნება მას არ სჭირდება.

XVIII საუკუნის ზოგიერთ ნიმუშში, მაგ., შოშიტას გარდამოხსნაზე, ლაპ- ტაბ. 17
ლაპა ოქრო განსაკუთრებით ჭრის თვალს. რაიმე კოლორისტულ ამოცანაზე აქ
ლაპარაკი კიდევ უფრო ნაკლებად შეიძლება. საერთო შთაბეჭდილება უკვე
ისეთია, თითქოს ქარხნულ ნაწარმოებთან გვქონდეს საქმე. ზედაპირი ცივი,
ხისტი და მძიმეა, როგორც მკვრივი საგანი, ნახატი, ფიგურები თითქოს გახე-
ვებულია. რამდენადაც ფოტოსურათით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ოქროს ან
ვერცხლის ასეთივე სიჭარბე უნდა იყოს ელენე დედოფლის გარდამოხსნაზე- ტაბ. 18
დაც.

აღნიშნული თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა XVII—XVIII
საუკუნეთა ის გარდამოხსნები, რომლებიც ასე თუ ისე ბაგრატ მეფეთ მეფი-
სას უკავშირდებიან. გიორგი აბაშიძის პირველი გარდამოხსნა, როგორც ზე- ტაბ. 15
მოთ დავინახეთ, ძალიან ახლო დგას ბაგრატისეულთან და ნაკლებ დამოუკიდე-
ბლობას იჩენს. მქარგველი მასალის შერჩევისა და კოლორიტის მხრივაც არ
დაშორებია თავის ორიგინალს და სწორედ ამით აიხსნება ის, რომ ოქროს მის
ნაწარმოებშიაც შედარებით მცირე ადგილი უჭირავს. ასეთივეა ზაქარია ქვა-
რიანის გარდამოხსნის ის ნაწილები, რომლებიც უფრო ახლო არიან იმავე ბაგ-
რატის კომპოზიციასთან: ქრისტეს ცხედარი, არდაგი, მარიამი და იოანე: მთა-
ვარი აქაც აბრეშუმის ფერებია, ოქრო კი — დამხმარე. მაგრამ ზემო ორი
ანგელოზი ხელებზე გადაფარებული საბურველებიანად, რომლებიც აქ დამა-
ტებული არიან, მთლიანად ოქროა, ე. ი. იქ, სადაც ოსტატი თავისუფალი იყო,
იგი გარკვევით ამჟღავნებს თავისი დროის გემოვნებასა და მისწრაფებას.

სორის ეკლესიის გარდამოხსნა, ისევე როგორც ზილფიჯანისაც, ამ მსჯე- ტაბ. 13, 23
ლობის დროს ცალკე უნდა აღინიშნოს. ეს იაფფასიანი ძეგლებია და მათ არ უნ-
და მოვთხოვოთ ის, რასაც დანარჩენ ნიმუშებს ვთხოვთ. თანაც, რა თქმა უნდა,
გასათვალისწინებელია დამკვეთთა ეკონომიური შესაძლებლობაც.

საინტერესოა, რომ ეს მოვლენა, რომელიც ჩვენ ქართული გარდამოხსნების ევოლუციის გარკვეულ საფეხურზე აღვნიშნეთ, ამ დროს რუსეთშიცაა შესამჩნევი. რუსული ნაქარგობის ყველა მკვლევარი აღნიშნავს, რომ XVII საუკუნეში „კოლორიტის დარგში დაკარგულია ზომიერების გრძნობა, ის ყაჭიზი უნარი ოქროს ელვარებისა და აბრეშუმის სიმქრქალის... გამოყენებისა ფერადოვანი მთელის შექმნისას, რომლის წყალობითაც ძველი რუსი მქარგველები უცემურის, იაფფასიანი ეფექტის მომხდენ ნაწარმოებს კი არ ქმნიდნენ, არამედ ხელოვნების ნამდვილ ნაწარმოებს"[38], რომ XVI საუკუნის დასასრულიდან და XVII საუკუნეში შესამჩნევია გატაცება მასალის სიმდიდრითა და ბრწყინვალებით, ოქროს უფრო დიდი გამოყენებით[39].

მაგრამ შეცდომა იქნებოდა, რომ ეს ევოლუცია ქართული გარდამოხსნების
ფერადოვანი გამისა სავსებით მარტივად და სწორხაზოვნად წარმოგვედგინა.
XVII საუკუნის კარგ ძეგლებში კოლორიტის გრძნობა ჯერ კიდევ არსებობს. მა- ტაბ. 6
რიამ დედოფლის გარდამოხსნის მქარგველი, მაგალითად, თუმცა კი იმდროინ-
დელ მოთხოვნილებებს ანგარიშს უწევს და, როგორც დავინახეთ, ოქროს ეფე-
ქტებს დიდ ადგილს უთმობს, მაგრამ მეორე ხარისხოვან ადგილებში, იქ სადაც

მას შესაძლებლობა აქვს, ფერადოვანი შეხამების მახვილსა და ფაქიზ შეგრძნებას ამჟღავნებს. უპირველეს ყოვლისა, მკაცრი გემოვნებითაა შერჩეული და დაპირისპირებული ნუშისფერი არდაგი, ქრისტეს წელსახვევის ვერცხლი, სხეულისა და სახეთა ხორცისფერი, თმისა და წვერის ყავისა და ფერფლისფერები. ამ გამას ბუნებრივად ერთვის სამოსლის ცალკეულ დეტალებში (კაპები, ამაღლების ქრისტეს სამოსელი, მუხლმოდრეკილი დედოფლის კაბა) გამოყენებული მტრედისფერის სხვადასხვა ნიუანსი და გრადაცია. დიდად აცოცხლებს კოლორიტს ფრიად ძუნწად მოხმარებული მკვეთრი წითელი (ტუჩები და სხვ.). ბორდიურის მედალიონებში, სადაც წმინდანთა მინიატურული ფიგურებია ჩასმული, სახის ნაზ ტონში აქა-იქ ჩაპკურებული წითელი, თითქოს მინანქრის ეფექტსაც კი ქმნის. ამიტომაა, რომ მარიამის გარდამოხსნა, მთლიანად, ჯერ კიდევ დიდად კეთილშობილ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ასევე არ შეიძლება არ მიექცეს ყურადღება ამილახვრიანთ გარდამოხსნის ქვემო კუთხეში ამოქარგულ მუხლმოდრეკილ ქტიტორის პაწაწკინა ფიგურას: მისი მოსასხამის მოვერცხლილი შავი ტონიც, თავისი რბილი ელვარებით და სილამაზით გამოიყოფა დანარჩენის ხმამაღალი ტონებისგან.

მეორე მხრივ, შესაძლებელია ისეთი ნიმუშის დასახელებაც, რომელიც მთლიანად „ამოვარდნილია“ კოლორიტის ზემოხსენებული ევოლუციიდან. ამგვარია თინათინ ქაიხოსროს ასულის გარდამოხსნა XVII საუკუნის მეორე ნახევრისა. იგი საერთოდაც გამოიყოფა თავისი ფერების შერჩევით: ფერები ღიაა, ნათელი, ცოცხალი. მაგრამ არავითარი სიჭრელე, რადგანაც ძირითადი ტონები მაინც ურთიერთშეგუებულია, მათ თითქოს რაღაც ფერადოვანი „ღერძი“ აქვთ მოძებნილი: ფონის რძენარევყავისფერი, სხეულისა და სახეთა ძალიან ღია ხორცისფერი, რომელიც ფრიად საგრძნობია სახეების სიდიდის გამო, თმისა და წვერის კაკაოსფერი — ასეთია ძირითადი ჯგუფი ფერებისა. და ამ ტონალობას ერთვის წითელი, ყვითელი, ცისფერი (ზოგან წმინდა, ზოგან ოდნავ მომწვანო ნიუანსით), მუქი მწვანე და მუქი მოყავისფრო სოსანი, რომლებიც ტანსაცმელის სხვადასხვა ნაწილში გვხვდებიან. ოქროს მნიშვნელობა აქ დიდად შემცირებულია: თვით მთავარანგელოზთა სამოსელიც კი არაა ოქროსი, ეს მასალა მხოლოდ შარავანდთათვის და მარიამისა და იოანეს სამოსელთა ნაოჭებისთვისაა გამოყენებული. მაგრამ ეს ძეგლი აშკარა გამონაკლისს წარმოადგენს თავისი დროისთვის.

ძირითადად აბრეშუმითაა ნაქარგი უბისის გარდამოხსნაც: ოქროს გამოყენე-
ტაბ. 3 ბის მხრივ ოსტატი დიდ ზომიერებას იჩენს: მხოლოდ წარწერა და ანგელოზ-სეროფინ-ქერობინნი არიან ოქროსი, და აგრეთვე შარავანდები, ე. ი. მხოლოდ ღვთაებრივ-ზეადამიანური ელემენტები. ფერადოვან შეხამებათათვის აქ სრული გასაქანია და მქარგველიც დიდ ოსტატობასა და გემოვნებას იჩენს. გარდამოხსნის ხასიათისთვის ამ მხრივაც უეჭველად ჰქონდა გავლენა ფრესკას: ფერადოვანი კომპოზიციაც ისეთივე ფართო და თავისუფალია, როგორც ხაზოვანი, და შეიძლება აქ მონუმენტური ხელოვნების ხასიათი უფრო იგრძნობოდეს, ვიდრე მცირე ხელოვნების ძეგლთა სპეციფიკური დეკორატიული „კაზმულობა“. სამწუხაროდ, მე არ შემიძლია თქმა, ფერებიც მთლიანად ფრესკიდანაა გადმოღებული, თუ მქარგველმა ზოგი რამ მაინც დამოუკიდებლად შეარჩია. აქ სულ რამდენიმე ტონია და ეს ტონები დიდ, დაუქუცმაცებელ ნაკვეთებადაა მოცემული. განსაკუთრებულ ჰარმონიულობას ანიჭებს ძეგლს შერჩეულ ფერთა სავსებით კანონზომიერი განლაგება, რაც ღია და მუქი ტონების გარკვეული რიტმის შთაბეჭდილებას ქმნის: მონუშისფრო მწვანე, რომელიც ქვემოთ, ჯგუფის მარ-

ჭვენა და მარცხენა კუთხეებში (იოანესა და მარჯვენა ქალის კაბები) თითქოს კომპოზიციის დასაყრდენს წარმოადგენს, ცენტრში ნიკოდიმოსისა და მაგდალინელის სამოსელში მეორდება. იოანესა და ნიკოდიმოსის ყავისფერი მოსასხამების მუქ მასივს, რომელიც მარცხნივ, ხსენებულ ღია ტონის ორ მონაკვეთს შორისაა მოქცეული, მეორე მხარეს — მარიამისა და ქრისტეს თავთან მდგომი ქალის მოსასხამი შეეფარდება. ფერები სხვაა (მუქი ისფერი და ბორდო), მაგრამ ინტენსივობა დაახლოებით იმგვარივე და სავსებით შესაფერი მარცხენა ფრთის გასაწონასწორებლად.

გარდამოხსნის ღვინისფერი (წითელ-ისფერის ნარევი) ფონი ის საფუძველია, რომელსაც ემყარება და ეგუება ყველაფერი სხვა: იისფერი, ბორდო თვით ყავისფერიც თითქოს მისივე ტონის გამგრძელებელი საფეხურებია, რომელთა მეზობლობა და ურთიერთდაპირისპირება ძალიან თბილს, მჟღერ ჟამას შეადგენს, ძუნწად გამოყენებული ოქრო კი ამდიდრებს გარდამოხსნის საერთო იერს.

როდესაც ამ გარდამოხსნას XVII—XVIII საუკუნეთა ძეგლების რიგში ვათავსებთ, იგი განსაკუთრებით უცხოდ და განკერძოებულად ჩანს. იმდროინდელი გარდამოხსნების ოქროს ბრჭყვიალს, ფერადოვან შეხამებათა თანდათანობითს გაქრობას და გემოვნების სიმახვილის შენელებას რომ ვხედავთ, ძნელი წარმოსადგენია, რომ ამ გარემოში ისეთი, სწორედ კოლორიტის მხრივ, შესანიშნავი ნაწარმოები შექმნილიყო, როგორიც უბისის გარდამოხსნაა. თუმცა, როგორც დავინახეთ, იგი საერთოდაც განსხვავდება ყველა სხვა ნაწარმოებისაგან, მაგრამ მგონი, უფრო ადრინდელ ძეგლებთან მას მაინც მეტი საერთო შეიძლება მოეძებნოს და თუ ჩვენ ვფიქრობთ, რომ უბისის გარდამოხსნა XVI საუკუნეზე გვიანდელი არ უნდა იყოს, ერთი საბუთთაგანი სწორედ მისი ფერადოვანი გამის მაღალი ღირსებები და გამოყენებული ოქროს მეტად თვალსაჩინო სიმცირეა.

3

გარდამოხსნების შესწავლისას არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ ორნამენტაციას, რომელსაც ნაქარგობაში, ისევე როგორც ქართული ხელოვნების ყველა სხვა დარგშიაც, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა.

გარდამოხსნებზე ორნამენტისთვის უმთავრესად ბორდიურებია განკუთვნილი: როგორც გარეთა, რომელიც მთელი კომპოზიციის ჩარჩოს წარმოადგენს, ისევე მახარებელთა სიმბოლოების შემომფარგვლელებიც. ძალიან საინტერესოა ქართველ ოსტატთა ორნამენტისადმი დამოკიდებულების დასახასიათებლად ის, რომ ქრისტეს საფლავთა გამოსახულებაც, ე. ი. ყველაზე უფრო წმინდა და პატივსაცემი „საგანი" გარდამოხსნაზე გამოსახულთა შორის, უმრავლეს შემთხვევაში მთლიანად მოჩუქურთმებულია.

ქართულ ნაქარგობათა ორნამენტაცია, მისი ცალკეული მოტივი, მისი სპეციფიკა ჯერჯერობით სრულიად შეუსწავლელია. უეჭველია, რომ ნაქარგობათა ორნამენტული სახეები ძალიან ბევრ რასმე მოგვცემს ქართული ჩუქურთმის მთლიანი სურათის წარმოსადგენად: შემოქმედის ორიგინალობა და ფანტაზია, მისი გემოვნება და ტექნიკური დახელოვნება შესაძლებელია, ზოგ შემთხვევაში მაინც, აქ არანაკლები იყოს, ვიდრე ოქრომჭედლობასა და ხუროთმოძღვრებაში.

მაგრამ ჩვენ ამჟამად ასე დაწვრილებით ვერ შევეხებით ამ საკითხს: გარდამოხსნათა ორნამენტაციის იზოლირებული განხილვა არაა საკმარისი, რადგანაც იგი სპეციფიკურს რასმე არ წარმოადგენს. იგი საერთოა ნაქარგობის სხვადა-

სხვა ძეგლისთვის და ამიტომ ნაქარგი სახეები ყველა სახის ძეგლთა მიხედვით უნდა იქნეს შესწავლილი. ჩვენ დავკმაყოფილდებით მხოლოდ ზოგადი შენიშვნებით გარდამოხსნებზე ჩუქურთმათა გამოყენების შესახებ.

ძირითადი დასკვნა, რომელიც შეიძლება გამოვიტანოთ სხვადასხვა დროინდელ ქართულ გარდამოხსნათა შედარების საფუძველზე, შემდეგია: ადრინდელ ძეგლებში ორნამენტულ მორთულობას ფრიად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება და თვით ორნამენტის შესრულებაც მაღალხარისხოვანია. შემდეგ ჩუქურთმის მნიშვნელობა თანდათან კლებულობს, შესრულება გაცილებით უფრო მდარეა. ბოლოს ორნამენტაცია ისპობა და XVIII საუკუნის ცალკეულ ნიმუშში ადგილს უთმობს ევროპული ჟანრის სამკაულებს, რომელთაც, ცხადია, აღარაფერი აქვთ საერთო ტრადიციულ მორთულობასთან.

ორნამენტაციის ყველაზე უფრო ბრწყინვალე ნიმუშს უძველესი— გიორ-
ტაბ. I გი მეფეთ მეფისეული — გარდამოხსნა წარმოგვიდგენს. მთავარი აქ, რა თქმა უნდა, გარე ბორდიურია. ორნამენტული არშია სხვადასხვაგვარი ფიგურების რთმს შეიცავს: ლენტი თანმიმდევრობით ხაზავს ჯვარისებრ კონფიგურაციას, სადაც ყოველი მკლავი თავისებური ფორმისაა, რომბებს, შიგ ჩასმული ჯვრით და რთულ, მრავალყურა ჩარჩოებს, რომლებშიც წმინდანთა ბიუსტების ამოქარგული წარწერებითურთ. მსუბუქი ფოთლები რომბების კუთხეებსა და ჯვრის მკლავებთან, მთელი არშიის ფერადოვანი გამა, რომელშიც, როგორც ვავინახეთ, ჩონჩხს ოქრო შეადგენს, ფონს — ლურჯი, ხოლო დამატებით სოსანი და ვერცხლიცაა, ფიგუროვანი გამოსახულებანი ჩარჩოებში, თვით მოტივის მრავალფეროვნება და სირთულე — არაჩვეულებრივ მდიდრულსა დადეკორაციულ იერს ანიჭებს მთელ ამ არშიას. სხვა მოტივებია შერჩეული მახარებელთა ბორდიურების, ორივე საფლავისა და არდაგის ბორდიურისთვის. ზოგი მათგანი (ქვემო მარცხენა და ზემო მარჯვენა მახარებელთა ჩარჩოები, მარცხენა საფლავის ქვის ჩარჩო, არდაგის არშიის დიდი ნაწილი) — სწორხაზოვან-კუთხოვანია და ძირითადად რომბების კომბინაციებს ემყარება, ზოგი (მარჯვენა საფლავის ქვა) — კლაკნილ ყლორტზე გამობმული ფოთლების საყოველთაოდ გავრცელებულ მოტივს იმეორებს; დასასრულ, ორი დანარჩენი მახარებლის ჩარჩო ოთხი ლენტის ორმაგ, ერთმანეთში ჩამჯდარ წნულს შეიცავს: ერთი მათგანი ელიფსური ფიგურების მწკრივისგან შედგება, მეორე — უფრო წვრილი ელიფსებისა და რომბების თანმიმდევრობისგან. ამ მოტივის საკმაოდ მიახლოებული ანალოგია მე ცაიშის XIV საუკუნის ომფორის ბორდიურზე შემხვდა. გარდამოხსნის არეზე გაფანტული ჯვრიანი წრეები, რომლებშიც მკლავებს შუა დიაგონალურად მცირე „სხივებია“ ჩართული, ბიზანტიურ ნიმუშებშიც ცნობილია: სწორედ ასეთი წრეებისგან შედგება პანაგუდას გარდამოხსნის შემომფარგველი არშია.

გიორგი VIII-ისგარდამოხსნის მთელი ორნამენტაცია ისეთი ვირტუოზული ოსტატობით, ისეთი არტისტული თავისუფლებითა და გაქანებითაა შესრულებული, რომ ძალაუნებურად მოგვაგონდება ქართული მონუმენტური ხელოვნების საუკეთესო საუკუნეები. ნახატის ზედმიწევნითი მკაფიოობა და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ჩამოსხმულობა, ხაზის ოდნავ ხისტი სისწორე, ოსტატის ხელის განსაცვიფრებელი სიმტკიცე მთელ ორნამენტაციას ნაჭედის იერს ანიჭებს და წმინდანთა მედალიონებიც, რომლებიც მინანქრის ფირფიტებივითაა ჩართული. თითოს აძლიერებენ ამ ნათესაობას ოქრომჭედლობის ძეგლებთან.

ძალიან დიდი ადგილი უჭირავს ორნამენტულ მორთულობას ბაგრატ მეფეთ-მეფის გარდამოხსნაზედაც, მაგრამ აქ, თუ არ ჩავთვლით არდაგის ძალიან

მარტივ ბორდიურს, იგი მთლიანად გარეთა არშიაშია გადატანილი. როგორც ვი-
ცით, აქ ორი არშიაა: შიგნითა წარწერას უჭირავს, გარეთა — ორნამენტაციას. ტაბ. 2
მაგრამ თვით წარწერაც იმდენად დეკორაციულადაა შესრულებული, ასოებში
იმდენი სამკაულია შეტანილი, რომ ეს ასოებიც ნამდვილი მორთულობის შთაბე-
ჭდილებას ტოვებს. გარეთა ორნამენტულ მოტივს გიორგი VIII-ისეული გარ-
დამოხსნის მოტივებთან საერთო ისა აქვს, რომ ჯვრები, მკლავებს შორის ჩამა-
ტებული მცირე სხივებით, აქაც მეორდება. როგორც ჩანს, ამგვარი მედალიო-
ნები დიდად მიღებული იყო, რადგანაც მათი არსებობა უძველეს ბიზანტიურსა
და ქართულ ნიმუშებში არ შეიძლება შემთხვევითად ჩაითვალოს. ეს ჯვრები,
რომლებიც გიორგის ბორდიურზე რომბებში ზის და ნაკლებ შესამჩნევია, აქ
უფრო დიდ წრეებშია ჩასმული და არშიის კვანძებადაა გადაქცეული. მაგრამ
ფიგუროვანი მედალიონები აქ აღარაა, ხოლო ჩუქურთმის მოტივში მცენარეულ-
ყვავილოვანი ხასიათი უფრო მკაფიოდ ჩანს. ჭედური ნაკეთობის იერი ბაგრა-
ტისეულ ბორდიურს სრულებით აღარ აქვს: ნახატი უფრო რბილი და ტალღო-
ვანია, ფერები უფრო ღია და „მხიარული“ (წითელი, ყვითელი), ოქრო უფრო
ნაკლები, აბრეშუმი მეტი, არ არის ის სიმკვეთრე და ელვარება, რომლებიც
ლითონს მოგვაგონებენ.

მარიამ დედოფლის გარდამოხსნა, როგორც ზემოთ აღწერისას დავინახეთ, ტაბ. 6
ორნამენტაციის მხრივ მთლიანად გიორგი მეფისეულს მისდევს. არა მარტო მო-
ტივები, არამედ მათი განლაგებაც კი განმეორებულია. ეს კი დიდად გვიმარ-
ტივებს საქმეს, რადგანაც ევოლუცია ერთსა და იმავე მოტივში მაინც უფრო
თვალსაჩინოა. და ჩვენც ვხედავთ, რომ მარიამი და მისი ოსტატი თითქოს ცდი-
ლობენ ტრადიციის დონეზე დარჩენას: ყველა ის არშია, რომელიც XV საუკუ-
ნის ძეგლზე მორთული იყო, მორთულია აქაც და წმინდანებიანი მედალიონე-
ბიც კი არაა გამოტოვებული. მაგრამ ვხედავთ იმასაც, რომ ოსტატი აშკარად
იადვილებს ამოცანას: თუ გიორგი VIII-ის გარე ბორდიურში მოტივის კონტუ-
რი და ამ კონტურის შიგნითა არეები ფერადების საშუალებით გარკვევით
განსხვავდება და უპირისპირდება ფონს, რაც ზედმიწევნით ფაქიზსა და „მდი-
დარ“ შთაბეჭდილებას ტოვებს, აქ ორნამენტი მთლიანად ოქროსია, რომბებისა
და ჯვრის მკლავებს შიგნით კი არავითარი სხვა ფერი არაა გამოყენებული: რჩე-
ბა მხოლოდ ოქრო და საერთო ფონი. დაკარგულია ნახატის სინათლე და ელას-
ტიკურობა, ბორდიური დავიწროებულია, თვით მოტივის ელემენტები კი —
ფოთლები, თვით ლენტი — გამსხვილებული და გაუხეშებული, რის გამოც არ-
შიის შევსება მეტისმეტად მჭიდრო გამოდის. გამარტივებულია ანგელოზიანი
საფლავის მორთულობაც, ნაკლები დახელოვნება ჩანს მახარებელთა ჩარჩოებ-
შიაც.

მაგრამ თუ მარიამის გარდამოხსნის ორნამენტაცია მაინც დგას გარკვეულ
პროფესიულ დონეზე და მხოლოდ ისეთი შედევრის გვერდით იჩრდილება, რო- ტაბ. 11
გორიც გიორგი მეფისეული გარდამოხსნაა, გივი ამილახვრის გარდამოხსნის მო-
რთულობა უკვე მდარე ხელოსნის ნამუშევარია და გარკვევით მოწმობს ჩუქუ-
რთმის შესრულების უცოდინარობას. ყველაზე რთული ნაწილი გიორგისა და
მარიამის გარდამოხსნათა მორთულობისა — გარე ბორდიური — აქ სრულიად
გამოტოვებულია და წარწერითაა შეცვლილი, სხვაგან (მახარებელთა ჩარჩოები,
საფლავის ქვები, არდაგის არშია) თითქოს ცდილობენ იმავე მოტივთა განმეო-
რებას, რომლებიც ორ წინა ნიმუშზეა გამოყენებული, მაგრამ სინამდვილეში
მხოლოდ უხეში, ბავშვური ნახატია, მკვდარი სქემები — ცოცხალი ჩუქურთმის
ნაცვლად. ასევე სქემატურია წილკნის გარდამოხსნის სახეები და კიდევ უფრო

ტაბ. 13 უარესია ზილფიჯანისეული, რომელიც სხვა მხრივაც მდარეა და ზემოგანხილულ ნიმუშებს გვერდში ვერ ამოუდგება.

ტაბ. 8 XVII საუკუნის სხვა ძეგლთაგან მხოლოდ ზაქარია ქვარიანისაზეა ორნამენტული ბორდიური, ე. ი. სწორედ იმაზე, რომელიც ბაგრატ მეფეთ მეფისეული გარდამოხსნის აშკარა გავლენის კვალს ატარებს. ეს გავლენა თუნდაც იმაში ჩანს, რომ აქაც ორი არშიაა გაკეთებული და სწორედ იმგვარადვე, შიგნითა — წარწერას აქვს დათმობილი, გარეთა კი ორნამენტულ სახეებს. მხატვრული თვალსაზრისით ეს ბორდიური გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე ამილახვრისა და წილკნის გარდამოხსნათა სამკაულები, მაგრამ ბაგრატ მეფისეულთან შედარებით კი იგი საგრძნობლად გამარტივებულია და გაცილებით ნაკლები სიმდიდრის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

იმავე დროის სხვა გარდამოხსნებზე — თინათინის, როსტომ ჩხეიძის, ლევან დადიანისა — არავითარი ორნამენტაცია არ არის; ასე რომ ფაქტობრივად, XVII საუკუნეში მხოლოდ იმ ნიმუშებზეა ორნამენტული მორთულობა, რომლებიც ასე თუ ისე უკავშირდება ადრინდელ პროტოტიპებს; თვით ეს ეპოქა კი, როგორც ჩანს, უკვე თანდათანობით ივიწყებს ჩუქურთმას. XVIII საუკუნე ამავე ტენდენციას აგრძელებს და ეს ბუნებრივიცაა: ჩვენ ზემოთ დავინახეთ, რომ ამ დროს, თვით ცენტრალური კომპოზიციებიც კი ამჟღავნებს უცხოურ შაბლონებთან კავშირს და ზოგჯერ უშუალოდ იღებს მათ. გარდამოხსნები აშკარად წყდება ძველ ტრადიციებს და, რა თქმა უნდა, ეს ნაწარმოების ყველა ნაწილში ჩანს მეტად ან ნაკლებად. გარეთა ბორდიურზე ზოგან, როგორც დავინახეთ, ოდიკიდან ნასესხებ ფიგურებს ათავსებენ, მახარებელთა მედალიონებიც ევროპული ტიპისაა, ზოგან სარეცელიც მორთულია რაღაც ფიგურებით. მაგრამ ორნამენტი, როგორც გარკვეული მოტივის თანმიმდევრობითი მწკრივი, უკვე გამქრალია და გარდამოხსნის საერთო ევოლუციაში ამ მომენტსაც უთუოდ თვალსაჩინო ადგილი უნდა მიეკუთვნოს.

ტექნიკა და შესრულების პირობები

გარდამოხსნათა შესრულების პირობებისა და ტექნიკის შესწავლა, რა თქმა უნდა, საჭიროცაა და აუცილებელიც, მაგრამ მას სიძნელეები ახლავს: სამწუხაროდ, ჩვენ არ დაგვრჩენია წერილობითი ცნობები ძეგლთა შექმნის ვითარებისათვის: არ ვიცით, არსებობდა თუ არა მუდმივი, დიდი სახელოსნოები, ან თუ არსებობდა — სად იყო და ვის ეკუთვნოდა, საიდან მოჰქონდათ მასალა, როგორი იყო იარაღები და სხვ. დაუმუშავებელია ტერმინოლოგიაც და ხშირად ახალი სიტყვების შეთხზვა გვიხდება, თუმცა, უეჭველია, წინათ ყოველ მასალას, ყოველ იარაღსა და ყოველ ტექნიკურ ხერხს ჰქონდა თავისი სახელწოდება.

როგორც ცნობილია, უძველესი ძეგლები ქართული ხელსაქმისა დღემდე სრულებით არ შენახულა. ეს, ცხადია, ბუნებრივად უნდა ჩაითვალოს, თუ გავიხსენებთ თვით მასალის ნაკლებ გამძლეობასა და ჩვენი ქვეყნის თავგადასავალს. როცა ქართული ნაქარგობის მთლიანად შესწავლა დაიწყება, მისი განვითარების ადრინდელი ეტაპების გასაშუქებლად, რა თქმა უნდა, საჭირო გახდება იმ უმდიდრესი მასალის გამოყენება, რომელსაც ჩვენი კედლის მხატვრობა შეიცავს სხვადასხვა ქსოვილთა გამოსახულების სახით. სამაგიეროდ, გვიანი ხანა, XIV საუკუნიდან მოყოლებული, განსაკუთრებით კი XVI—XVIII საუკუნეები, ჩვენთვის გაცილებით უკეთ არის ცნობილი. იმდროინდელი სხვადასხვაგვარი

ნუსხა და მზითვის სიები ნათლად წარმოგვიდგენს, რომ იმ ხანებშიც კი, როცა საქართველოს ეკონომიკა უკვე საფუძვლიანად იყო შერყეული, ძვირფას ქსოვილთა და ნაკერთა რაოდენობა განსაცვიფრებელ სიდიდეს აღწევდა. მეფის ასულის მზითევზედაც რომ არაფერი ვთქვათ, ფეოდალებსაც კი შეეძლოთ თავის ქალიშვილთათვის გაეტანებინათ ოქროქსოვილ ბოხჩებში ჩასმული წიგნები, მრავალგვარი ფერისა და მასალის კაბები, სირმით ნაკერი ხელსახოცები, თავსაკრავები, საგულეები, „დარაია ბაბთისა“ და „ყალამქარის“ ახალუხები, ურიცხვი ბეწვეული და სხვ[60]. საეკლესიო ქონებათა სიებში ხშირად გვხვდება ხოლმე „ოქროს ომფორი მძიმედ სირმით შეკერებული მძიმედ მოთვალმარგალიტული“, „ენქერი დიდი თვალითა და მარგალიტითა“, „სტიხარი მძიმე ოქროქსოვილი თეთრის „სირმისა“ და მრავალი სხვა[61]. ამ სიების გადათვალიერებაც კი კმარა იმის დასამტკიცებლად, რომ ხელსაქმე ჩვენში დიდად განვითარებული ყოფილა, რომ ამ დარგში მტკიცე ტრადიციები უნდა შექმნილიყო, რომ უნდა ყოფილიყვნენ პროფესიონალი მქარგველები. ის, რაც დღემდე გადარჩენილა, რის ნახვაც ჩვენ საკუთარი თვალით შეგვიძლია, და, რაც, ალბათ, ოდესღაც არსებულის მეასედსაც არ შეადგენს, ბრწყინვალედ ადასტურებს ამ აზრს. უბისის გარდამოხსნის გვერდით ჩვენ შეგვიძლია მოვათავსოთ ერთი პატარა ენქერი, რომელიც გარდამოხსნის შემწირველ აბაშიძესვე მიუძღვნია ნუნისის ეკლესიისთვის. ფერების შეხამება, წარწერის ფრიად დამახასიათებელი შრიფტი, შესრულების ტექნიკა, ყველაფერი მოწმობს, რომ ეს ორი ნაწარმოები ერთისა და იმავე ხელის შესრულებულია, ერთისა და იმავე გემოვნებისა და ტრადიციის ნაყოფია, და მგონი, არაფერი არ უნდა გვიშლიდეს ხელს, რომ ფეოდალის კარზე სწორედ ქარგვაში სპეციალურად დახელოვნებული ოსტატი, ან ოსტატთა მთელი გუნდიც კი წარმოვიდგინოთ, ან ვიგულისხმოთ, რომ ეს ოსტატობა თაობიდან თაობაზე გადადიოდა თუნდაც ერთსა და იმავე გვარში. ფეოდალის ოჯახისათვის საჭირო სამოსელის, ავეჯის გადასაფარებელთა და ბალიშების, ყაჯრებისა და სხვა ნივთთა შესრულება, ცხადია, საკმარისი იქნებოდა ამ ოსტატთა სამუშაო დღის შესავსებად.

ცნობილია, რომ ქარგვის ოსტატები ძველთაგანვე ქალები იყვნენ. ძეგლთა წარწერებში, როგორც დავინახეთ, ზოგჯერ ცალკეც იხსენიებენ ხოლმე მათ: ჯრუჭის გარდამოხსნა ვინმე ჯანვერდს მოუქარგავს, ხოლო ზილფიჯანისა — თვით ზილფიჯანსვე, რომელიც მარიამ დედოფლის გაზრდილი ყოფილა. მაგრამ თუ ამ შემთხვევაში მქარგველნი დაბალ სოციალურ ფენას უნდა ეკუთვნოდნენ, ბევრი ნიმუში უმაღლესი არისტოკრატიის წარმომადგენელთა ხელით ჩანს შესრულებული. რომელისამე ფეოდალის მეუღლეს, ან ასულს, ან თვით დედოფლებსაც კი, ცხადია, დრო და მოცალება არ აკლდათ, ეკლესიისათვის რისამე შეწირვა კი, მით უფრო ისეთი წმიდა ნივთისა, როგორიც გარდამოხსნა, ან ენქერი, ან ომფორი იყო, ზედმეტად არ მიაჩნდათ „ორსავ შინა ცხოვრებასა“ შემწეობის მისაღებად და წარსამართებლად. და სწორედ ამიტომ: „ეილვაწე ხელითა ჩემითა წმიდაი ესე დაფარნა ქართლის დედოფალმან ანახანუმამ“[62], „სახლისა ბატონის ქაიხოსროს ასულმან თინათინ ქელეყავ გარდამოჲსნისა ამისა გამოხატვად და შემკობად“, „მე...ორბელიშვილის ქალმან და მეფის იესეს თანამეცხედრემან მარიამ შევკერე ეს“ (იგულისხმება ენქერი)[63] და სხვ.

ქართული ხელსაქმის ძეგლთა შორის ჩვენ ფრიად დიდებსაც ვხვდებით. ზოგიერთი გარდამოხსნა, როგორც დავინახეთ, სიგრძით სამ მეტრსაც კი აღწევს. ისეთი მონუმენტური ნამუშევრები, როგორიც გიორგი ან ბაგრატ მეფეთ მეფეთა გარდამოხსნებია, დიდი დახელოვნების გარდა, ცხადია, დიდ დრო-

საც მოითხოდა და, ალბათ, კოლექტიურად სრულდებოდა. ჩვენ არ ვიცით რამდენ ხანს უნდებოდნენ გარდამოხსნის ქარგვას, რადგანაც წარწერაში ყოველთვის ერთი თარიღი ზის ხოლმე, მაგრამ გვგონია, რომ ერთი რუსული ცნობა გოლიცინისეული გარდამოხსნის წარწერისა, ჩვენთვისაც საგულისხმო უნდა იყოს: „...в лето 7103..сия плащаница зачата делати и свершилась и дана сия плащаница... в лето 7106“[64]. ამ გარდამოხსნის სიგრძე კი ბევრად ნაკლებია (2 მ 36 სმ) ვიდრე ზემოხსენებული ქართული ნიმუშებისა. მაგრამ ცხადია, ყველა გარდამოხსნა არ მოითხოვდა ასეთ დიდ შრომას: გიორგი აბაშიძის I გარდამოხსნა, მაგალითად, ერთი თვის ფარგლებში დამთავრებული ჩანს: „შეიკერსა თუესა ნოემბერსაო“, ნათქვამია მის წარწერაში.

პირველი ეტაპი გარდამოხსნის შესრულებისა — მისთვის კომპოზიციის შერჩევა და სათანადო ფონზე ამ კომპოზიციის მოხაზვა იყო. ზემოთ ჩვენ უკვე დავინახეთ, რომ ამ მხრივ გარდამოხსნები ხშირად მონუმენტურ კომპოზიციებზეა დამოკიდებული და ზოგჯერ უშუალოდ იღებს კიდეც მათ. წმინდა ყოფითი თვალსაზრისითაც საინტერესოა ზემოთ განხილული მაგალითი უბისისა: აბაშიძეები თავისი საგვარეულო ეკლესიისათვის გარდამოხსნის შეწირვას განიზრახავენ და ნიმუშად იქვე, იმავე ეკლესიის კედელზე მოთავსებულ კომპოზიციას ირჩევენ.

უნდა ვიფიქროთ, რომ ისევე როგორც რუსეთში, წინასწარი მონახაზის გაკეთება მხატვარს („знаменщик“) ევალებოდა, მქარგველი კი მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგებოდა საქმეს. წინასწარი ნახატი საღებავით ან მელნით კეთდებოდა. ზოგჯერ, როგორც ჩანს, თავდაპირველად განზრახული კომპოზიცია ან მისი დეტალები რამდენადმე იცვლებოდა: უბისის გარდამოხსნის წარწერის ასოებს შუა და მათ ქვეშ, აქა-იქ, მელნით მოხაზული ასოები ჩანს. თავდაპირველი განლაგება წარწერისა აღარ გამოდგომიათ და უარუყვიათ, მაგრამ დაწერილის წაშლა კი, ალბათ, ვერ მოხერხდა. თავდაპირველი მონახაზის კვალს წილკნის გარდამოხსნაზედაც ვხვდებით.

გარდამოხსნის ფონად უმრავლეს შემთხვევაში აბრეშუმია გამოყენებული: ან ატლასი, ან, უფრო იშვიათად — ამოსითვული, ხმარობენ სახეებიან აბრეშუმსაც — ქამხას (გიორგი VIII-ის გარდამოხსნა). ხავერდისფონიანი ნიმუშები ნაკლები რაოდენობით გვხვდება (ზაქარია ქვარიანისა, ზილფიჯანისა, ანა დედოფლისა, გრიგოლ წერეთლისა. ჩვენთვის უცნობაა მარიამისეულს თავიდანვე ხავერდი ჰქონდა. თუ აბრეშუმი). ეს ფონი, ჩვეულებრივ, ტილოზეა დაკერებული სიმკვიდრისთვის და, ამას გარდა, „სარჩულითაც“ არის აღჭურვილი.

მასალა, რომლითაც გარდამოხსნის კომპოზიციები და წარწერები იქარგება, სამგვარია: ოქრო, ვერცხლი, აბრეშუმი.

ოქროს ძაფთა ჯგუფში უნდა გამოიყოს შემდეგი სახეები: ო ქ რ ო ს თ მ ა ანუ წმინდა ოქროს ძაფი („რომელსა სპარსნი სირმას უწოდენ“, საბა), რუსულად „волоченое золото“; ე. წ. ო ქ რ ო მ კ ე დ ი — აბრეშუმის ძაფზე გადაგრეხილი გაბრტყელებული ოქრო, ანუ სხეპლა („სხეპლა რა ძაფს შეასთეა, ოქრომკედი იგი არს“); ზ ე ზ ი — აბრეშუმზე გადაგრეხილი ოქროს თმა („უკეთუ ოქროს თმა ძაფსა შეასთო, ზეზი არს“), რომელიც ძალიან იშვიათად იხმარება (მაგ., წარწერა ზილფიჯანის გარდამოხსნისა). ოქრომკედი, ერთი შეხედვით, აგრეთვე წმინდა ოქროს შთაბეჭდილებას ტოვებს და მხოლოდ დაკვირვების შემდეგ შეიძლება მისი გარჩევა ოქროს თმისგან. იგი უფრო მისაწვდომი და იაფი იყო და მას ხშირად ხმარობდნენ ოქროსთმის ნაცვლად.

თვით ოქროსთმა, უმრავლეს შემთხვევაში, სწორია, იშვიათად — ტალღო-

ვანი (გიორგი VIII-ის გარდამოხსნის მარჯვენა საფლავის ქვა). კიდევ უფრო იშვიათია ე. წ. კ ა ნ ე ტ ი ლ ი (canetile, კლაპიტონი, канитель) — სპირალურად დაგრეხილი ოქროს თმა: გიორგი აბაშიძის I გარდამოხსნაზე, ქრისტეს შარავანდისა და შარავანდშიგნითა ჯვრის კონტურისთვის ორმაგი კანეტილიც კია გამოყენებული: სპირალზე უფრო წვრილი სპირალია გადაგრეხილი და ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ძაფზე ასხმული პატარა რგოლები ან პატარა ძეწკვი იყოს. კანეტილის მეორე შემთხვევა — თინათინ ქაიხოსროს ასულის გარდამოხსნაზე გვაქვს (სოლომონის წარწერის პირველი სტრიქონები), სხვაგან კი იგი არსად შეგვხვედრია.

ვერცხლიც აგრეთვე სხვადასხვა სახით იხმარება: წმინდა ვერცხლის ძაფი, ოქროსფრად შეღებილი ძაფი და აბრეშუმზე გადაგრეხილი — ოქრომკედის ანალოგია, რომელსაც პირობით ვ ე რ ც ხ ლ მ კ ე დ ს ვუწოდებთ.

ოქროსა და ვერცხლის ძაფით ქარგვის ტექნიკა, თვით მასალის სპეციფიკურობის გამო, არსებითად განსხვავდება აბრეშუმით ქარგვის ტექნიკისაგან. „ოქროს ძაფი არ შეიძლება გავუყაროთ ქსოვილს, რადგანაც ამ შემთხვევაში ოქრომკედი გაიცრიცებოდა, ოქროსთმა კი, რომელიც არ არის დრეკადი (მოქნილი), თანაბარზომიერად ვერ დალაგდებოდა მატერიის ზედაპირზე. ამის გამო იხმარება „მიმაგრების“ ხერხი: ...ოქროს ძაფი... პარალელური ვერტიკალური რიგებით იდება და გარკვეული თანმიმდევრობით მაგრდება აბრეშუმის ძაფით“[65]. ეს თანმიმდევრობა სამაგრი ძაფებისა ნებისმიერი შეიძლება იყოს. ამისდა მიხედვით იხატება ოქროს ძაფით ნაქარგ ზედაპირზე სხვადასხვა გეომეტრიული რელიეფური ფიგურაც, რადგანაც ამ ფიგურებს მიმაგრების ადგილს შექმნილ ჩაზნექილობათა მწკრივი მოხაზავს.

ქართული გარდამოხსნები ამგვარ ფიგურათა მრავალ ვარიანტს შეიცავს. წარწერებისა და წვრილი ზოლების (ჩარჩოების, მაგალითად) გამოსაყვანად მხოლოდ პარალელური ზოლებია და რაიმე ფიგურა არც გამოდის. მაგრამ როცა ფართო ზედაპირია (სამოსელი, არდაგი, შარავანდები, ზოგჯერ უფრო წვრილი საგნებიც და ძალიან იშვიათად — სხეული და სახეები), მაშინ ჩნდება სხვადასხვა პროპორციისა და სხვადასხვა სიმახვილის ზიგზაგები, რომბები, სამკუთხედების მწკრივები, კალათის წნულის მსგავსი სახეები, რომლებიც ზოგჯერ ქადრაკულ ზედაპირს ქმნიან, ორმაგი (ერთმანეთში ჩამჯდარი) რომბები და სხვა კომბინაციები. ერთი გარდამოხსნა ხშირად რამდენსამე ასეთ სახეს შეიცავს.

რელიეფის მისაღებად, ოქროს ძაფის ქვეშ სქელი ძაფებია ხოლმე ჩაფენილი, ან ზოგჯერ — მაგრამ, როგორც ჩანს, ბევრად უფრო იშვიათად — მუყაო. სახეთა სიმკვეთრე ნაქარგ ზედაპირზე სხვადასხვა ძეგლში საგრძნობლად განსხვავებულია. აქ რამდენსამე მომენტს აქვს მნიშვნელობა:

ა). სამაგრი ძაფის სისქესა და ფერს: თუ ეს ძაფი ოქროსფერს უახლოვდება ან ნეიტრალურია — სახეები ნაკლები სიმკვეთრით ისახება. თუ ძაფი სქელია, თუ ოქროზე უფრო ღია ან მუქია, იგი უფრო ნათლად გამოიყოფა და თითქოს კონტურს ხაზავს; ბ) ქარგვის რელიეფურობას: რაც უფრო საგრძნობია რელიეფი, ცხადია, მით უფრო ჩაღრმავებულია „კონტური“ (დამაგრების ადგილები), მით ურო მკაფიოა მოხაზულობა; გ)ოქრომკედის დაჭიმვის სიძლიერეს: რაც უფრო მეტადაა დაჭიმული ოქროს ძაფი, მით უფრო გარკვეულია კონტური — სახეები.

როდესაც ჩვენ სხვადასხვადროინდელ ქართულ გარდამოხსნებს ერთმანეთს ვადარებთ, შესაძლებელი ხდება მათი ევოლუციის ზოგიერთი მომენტის შემჩნევა.

უპირველეს ყოვლისა: თუ გამონაკლისებს არ ჩავთვლით — უძველესი გარდამოხსნები უფრო დიდებია, შემდეგ კი ზომები თანდათან კლებულობს. შედარებითი სია ასეთ სურათს გვაძლევს:

ბაგრატ მეფეთ მეფის გარდამოხსნა — 158×267 სმ.

გიორგი VIII-ისა— 156×204 სმ.

ბაგრატ მუხრანბატონისა —ერთი ცნობით 132×200[66], მეორით — 129×195[67].

ელენე ხოსროს ასულისა — დაახლ. 112×191 სმ.

XVII საუკუნის ძეგლები:

ზაქარია ქვარიანის გარდამოხსნა — 110×164.

როსტომ ჩხეიძისეული — 111×160.

მარიამ დედოფლისა — 111×139.

ამილახვართა — 112×141.

წილკნისა — 109×156.

ზილფიჯანისა — 86×119,5.

ამ მწკრივში გამონაკლისს წარმოადგენს ორი ძეგლი: თინათინისეული — 134×189 და განსაკუთრებით (თუ მურიეს ცნობა სწორია) — ლევან დადიანისა, უდიდესი ქართულ გარდამოხსნათა შორის — 150×300. მაგრამ თუ გავიხსენებთ თვით ქტიტორის ფრიად თავისებურ პიროვნებას, მის მიერ შეწირულ სხვა ნივთებსა და მათს უზარმაზარ წარწერებს, რომლებშიც ყოველთვის იგრძნობა სხვების დაჩრდილვის, განსაკუთრებული რამის შექმნის სურვილი, მე მგონი, გარდამოხსნის ეს სიდიდეც გასაგები გახდება.

XVIII საუკუნის დასაწყისში ჩვენ კიდევ გვხვდება ერთი დიდი ძეგლი — გიორგი აბაშიძის I გარდამოხსნა — 110×184 სმ, მაგრამ ყველა სხვა აშკარად ამჟღავნებს საგრძნობი შემცირების ტენდენციას: ამდროინდელი გარდამოხსნები ძველებთან შედარებით მინიატურულია:

შოშიტა ერისთავისა — 81× 106,5 სმ.

გიორგი აბაშიძისა, II — 63×86 სმ.

ანა დედოფლისა — 55,5×72,5 სმ.

დასასრულ, XIX საუკუნის ნიმუშები:

ჯრუჭისა — 91,×150 სმ (ქუთაისის მუზეუმის კატალოგის თანახმად).

გრიგოლ წერეთლისა — 83×123 სმ.

უკვე ეს შედარებაც კი გვაძლევს დამატებით საბუთს ზოგიერთი ძეგლის დასათარიღებლად: ბაბლაკ აბაშიძის გარდამოხსნა, რომელიც მისი კოლორიტისა და მასალის მიხედვით ჩვენ XVI საუკუნეზე გვიანდელად მივიჩნიეთ, არ შეიძლება XVIII ს-ს ეკუთვნოდეს: ამოდენა ძეგლის (დაახლ. 145×190 სმ) შექმნა ამ დროს შეუძლებელი ჩანს, და ამგვარად გარდამოხსნა XVII საუკუნის ფარგლებში ექცევა. პირიქით, სორის უწარწერო გარდამოხსნა თავისი ზომით (77,5×115 უბორდიუროდ) უფრო XVIII საუკუნის ძეგლებს ემხრობა. ან, უკიდურეს შემთხვევაში, XVII საუკუნის მიწურულისას. დასასრულ, უბისის გარდამოხსნის სიდიდე კი—133×180 სმ. სრულებით არ ეწინააღმდეგება მისი თარიღის გადაწევას XVII საუკუნეზე ადრინდელ ხანაში.

ზემოთ, როცა კოლორიტზე ვლაპარაკობდით, ჩვენ აღვნიშნეთ, რომ XVII საუკუნემდე აბრეშუმს უფრო დიდი ადგილი უჭირავს, ვიდრე შემდეგ, რომ ამ დროიდან მოყოლებული ძლიერდება ოქროსა და ვერცხლის ფერების სიყვარული. თვით ამ მასალის დაკვირვება ამ მხრივ საინტერესო სურათს წარმოგვიდ-

გენს: ადრინდელ ძეგლებში ოქროსთმა, ე. ი. წმინდა ოქროს ძაფი, ხშირია: გიორგი VIII-ის გარდამოხსნა, მაგალითად, მხოლოდ ოქროს და ვერცხლის თმითაა ნაქარგი (ვერცხლი ძალიან ცოტაა). XVII საუკუნიდან, როცა განსაკუთრებით ცდილობენ აბრჭყვიალონ ზედაპირი, საგრძნობლად ხშირდება ოქრომკედი და ვერცხლმკედი, ე. ი. უფრო იაფი მასალა. ზაქარია ქვარიანისა და მარიამის გარდამოხსნებზე მაინც ვხვდებით ოქროს თმას, სულ ცოტა —ამილახვრისეულზედაცაა გამოყენებული; თინათინს უკვე მარტო ოქრომკედი და ვერცხლმკედი აქვს, ზილფიჯანს — ოქრომკედი და ცოტა ვერცხლი, როსტომისაზე კი მთელი კომპოზიცია ვერცხლმკედისაა და ოქროს თმა მხოლოდ წარწერისთვისაა ნახმარი. მაგრამ ცოტა უფრო გვიან, როდესაც ამ წარწერაში როსტომს შეჰქონდა ცვლილებები, იგი იძულებული გამხდარა მაინც ოქრომკედი ეხმარა ოქროს თმის ნაცვლად. XVIII—XIX საუკუნეთა ძეგლთაგანაც მხოლოდ ერთი იყენებს ოქროსა და ვერცხლის თმას (ანა დედოფლისა), სხვებში ყველგან ოქრომკედი და ვერცხლმკედი—ეს თავისებური სუროგატი—სჭარბობს. სორის გარდამოხსნა ამ თვალსაზრისითაც იმ ქრონოლოგიურ ადგილზე თავსდება, რომელიც ჩვენ მას ზემოთ მივუჩინეთ: იგი მთლიანად ვერცხლმკედისაა, რაც შეუძლებელი ჩანს XVII საუკუნეზე ადრე.

გარკვეული ევოლუცია შესამჩნევია ნაქარგის რელიეფის ხარისხშიც. აქ საბოლოო დასკვნის გამოსატანად სხვა სახის ძეგლთა შემოწმებაც იქნებოდა საჭირო, მაგრამ თვით გარდამოხსნებში თითქოს უნდა ჩანდეს რელიეფის ზრდის ტენდენცია: ძველ ნიმუშებზე (გიორგი VIII, ბაგრატ მეფეთ მეფე) ასოები თითქმის ბრტყელია, დაბალია ორნამენტის რელიეფიც. მარიამის, გივის, შოშიტას გარდამოხსნებზე ასოები უფრო ამობურცულია, თუმცა ანა დედოფლისეულს ისევ ბრტყელი რელიეფი აქვს. უბისის გარდამოხსნის წარწერა თავისი რელიეფითაც და შესრულების მანერითაც ძალიან უახლოვდება ისევ და ისევ ადრინდელ ძეგლებს — გიორგი VIII-ისას და განსაკუთრებით ბაგრატისას.

მოსითეულ ზედაპირზე გამოსახულ რელიეფურ ფიგურათა შერჩევაშიც შეიძლება, თუ მოვისურვებთ, გარკვეული მოძრაობის დანახვა. ყველაზე მეტ მრავალფეროვნებას ამ მხრივ გიორგი VIII-ისა და უბისის გარდამოხსნები გვიჩვენებს. განსაკუთრებით გავრცელებული მოტივი, რომელიც თითქმის ყველა ნიმუშზე გვხვდება, ზიგზაგი არის, უცხოურ ნაქარგობაშიაც კარგად ცნობილი. სხვა სახეთა უმრავლესობაც საყოველთაოდ გავრცელებული ჩანს ბიზანტიურ, სლავურსა და სხვა ქვეყნების ნაქარგ ძეგლებში, მაგრამ ზოგიერთი სახე ჩვენში მხოლოდ უფრო გვიან ჩნდება. მაგ., ჰექსაგონები შიგ ჩასმული ლათინური S-ებით, ან რომბები, რომელთა შიგნითაც ოთხ-ოთხი მცირე რომბია ჩასმული — პირველად XVIII საუკუნეში გვხვდება ელენე დედოფლის გარდამოხსნაზე, ე. ი. სწორედ იმ ძეგლში, რომელიც განსაკუთრებით უახლოვდება არაქართულ ნიმუშებს მთელი თავისი კომპოზიციითაც. შეიძლება აღინიშნოს ისიც, რომ ჭადრაკული ზედაპირი მოსითევისა XVIII საუკუნეში უფრო გავრცელებული ჩანს, ვიდრე ადრინდელ ხანაში.

მაგრამ ყველაფერი ეს — რელიეფის სიმაღლეც, მასალის სხვადასხვაობაც, რელიეფურ ფიგურათა განსხვავებაც, მხოლოდ საგანგებო დაკვირვების შემდეგ ირკვევა, ადრინდელი და გვიანდელი გარდამოხსნები კი ერთი შეხედვითაც განირჩევა ერთმანეთისგან. რა თქმა უნდა, წმინდა მხატვრული თვისებები ამ საერთო შთაბეჭდილებაში განუყოფელია ტექნიკურისგან: საერთო კოლორისტულ გამას, რომელიც განუყრელად უკავშირდება მასალის შერჩევას, როგორც დავინახეთ, დიდი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ წმინდა ტექნიკურ მხრივაც უეჭ-

ველად შესამჩნევია გარკვეული ცვლილება საუკუნეთა მანძილზე. უპირველეს ყოვლისა, ისეთ ბრწყინვალე პროფესიულ ოსტატობას, როგორისაც გიორგი VIII-ის გარდამოხსნა გვიჩვენებს, ჩვენ შემდეგ ველარ შევხვდებით: არაჩვეულებრივი სიფაქიზე და სიწმინდე, მოსითეული ზედაპირის დამუშავების სიზუსტე — ყველაფერი ამჟღავნებს თავისი საქმის ნამდვილი ოსტატის ხელს. ყოველი ფიგურა მოსითეული ზედაპირისა — რომბები, ზიგზაგები, ორმაგი რომბები—ნათლად იკითხება (მიუხედავად რელიეფის შედარებითი სიმცირისა) და ხელს უწყობს საერთო დასრულებულობასა და ჰარმონიას. ამ მხრივ უბისის გარდამოხსნის შემსრულებელიც კარგ სკოლას გვიჩვენებს. XVII საუკუნის ზოგიერთ ნიმუშში შთაბეჭდილებას, სხვათა შორის,ისიც აფუჭებს, რომ ამ რელიეფურ ფიგურებს სრულიად დაკარგული აქვთ სახე და მთელი მოოქრული, ბრჭყვიალა ზედაპირი თითქოს უფორმო, ქაოსურ მასად იქცევა (როსტომ ჩხეიძე, წილკანი და სხვ.) მაგრამ აძროინდელი უკეთესი ნიმუშებიც განსხვავებულია ძველთაგან, და განსხვავებულია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პრინციპულად: გიორგი VIII-ისა და უბისის გარდამოხსნებზე ოქროს ძაფი მეტისმეტად დაჭიმული არ არის, ზოგან თითქოს ოდნავ მოშვებულიც კია, თითქოს რაღაც ტალღოვანებაც კი ჩნდება: ძაფი არაა ხისტი და მთელი ზედაპირიც შედარებით რბილია, ცოცხალი და სასიამოვნო. ასეთი დამუშავება ოქროს ზედაპირისა სავსებით ეთანხმება და ხელს უწყობს კიდეც საერთო კოლორისტულ გამას, რომლის შერჩევაც იმ დროს მქარგველის ერთი უპირველესი ამოცანათაგანია.

უკვე მარიამის გარდამოხსნაში იგრძნობა ოქრომკედის ძლიერი დაჭიმვა. ფიგურებს ისეთი სიმკვრივე და სიმტკიცე აქვთ, რომ გარდამოხსნა ძლივს იკეცება. შემდეგ — შოშიტასთან, ელენე დედოფალთან — ოქროს ძაფის დაჭიმვა კიდევ უფრო მეტია, ძაფი კარგავს სიცოცხლეს, იგი „გაუპიროვნებულია“ და გადაქცეულია ლითონივით მკვრივი, ლაპლაპა ზედაპირის შემადგენელ ნაწილად, მოსითეის ფიგურები — რომბები, ზიგზაგები, სამკუთხედები — მეტის მეტად მკვეთრად იხატება და — ელენე დედოფლის გარდამოხსნაზე, რამდენადაც ფოტოსურათით შეიძლება ვიმსჯელოთ — ბევრად მეტს იჩემებს ვიდრე ეს საჭიროა. ოსტატს უკვე დაკარგული აქვს მასალის ჭეშმარიტი გრძნობა, მას უკვე აღარ ძალუძს მასალის მთელი ის პოტენციური სიმდიდრე და მრავალფეროვნება გამოიყენოს, რომელსაც ასე ბრწყინვალედ იყენებდნენ უწინდელი ოსტატები.

და ამგვარად, ტექნიკა, ისევე როგორც კომპოზიცია და ფერადოვანი შეხამებანი, ნათლად გვიჩვენებენ, რომ გვიანდელ ძეგლებში შემოქმედება შტამპმა შეცვალა, შემოქმედი კი —ხელოსანმა.

დასკვნა

ამგვარად: თუმცა ქართული გარდამოხსნები წარმოშობით, საერთო იდეითა და დანიშნულებით ბიზანტიური სამყაროდან არის შემოსული, მათი შესწავლა ამჟღავნებს, რომ გადმოღება ბრმა — დღევანდელი სიტყვით რომ ეთქვათ, „უკრიტიკო“ — არ ყოფილა: ქართულ გარდამოხსნებს (მიუხედავად ცალკეულ ჯგუფთა შორის არსებული განსხვავებისა) აქვს ზოგი თავისებურება, რომლებიც ზოგადად ქართული ხელოვნების თავისებურებასთან, მის არსთან არის დაკავშირებული, უპირველეს ყოვლისა, იკონოგრაფიული თავისებურებანი:

ა) სხვა ქვეყნების გარდამოხსნათაგან განსხვავებით. *ქართული გარდამოხსნებისთვის სრულიად უცხოა წმინდა სიმბოლური გამოსახულების შემცველი კომპოზიცია*, ისეთი, რომელშიც ქრისტეს ცხედართან არც ერთი მიწიერი, „მატერიალური“ არსება არ იდგეს. იმ პირთ, ვინც გარდამოხსნებს აკვეთინებდა (და, ბუნებრივია, თვით ნახატის ავტორებსა და მჭედლებსაც) ნაკლებად აღელვებდა „ციური“, ტრანსცედენტული ელემენტი, მათთვის გასაგები და სარწმუნო იყო მხოლოდ კონკრეტულ-ისტორიული გამოსახულება, ამბავი. ადამიანთა ფიგურების რაოდენობა სჭარბობს ანგელოზ-სერობინ-ქერუბინებისას, რომელნიც ზოგჯერ სრულიად განდევნილნიც კი არიან. დამახასიათებელია, რომ იმ გვიანდელ ნიმუშებშიც კი, რომლებიც რუსული ოდიკებისა და გარდამოხსნების ნახატს მისდევს, შეტანილია სწორედ ამგვარი ხასიათის კორექტივი: თითქმის ყველგან გამოტოვებულია სულიწმიდის გამოსახულება, რომელიც მისაბაძ ორიგინალებში აუცილებლად არის.

ბ) სამაგიეროდ *ქართულ გარდმოხსნათა გამოსახულებებში ადრევე, უკვე XV საუკუნეში, შემუშავდა ქრისტეს ტირილის ისტორიული სცენა*. სხვა ქვეყნების იმდროინდელ გარდამოხსნებში არც მოიძებნება ისეთი განვითარებული სცენა, მონაწილეთა ისეთი შემადგენლობით, როგორიც გიორგი VIII-ის გარდამოხსნაზეა.

გ) *ქართული გარდამოხსნების გარკვეული ჯგუფისთვის დამახასიათებელია სიუჟეტურ სცენათა ისეთი შერჩევა, რომელიც უცნობია სხვა ქვეყნებში*: გარდა საკუთრივ ქრისტეს ტირილისა, *აღდგომასთან დაკავშირებული ორი მომენტი — მენელსაცხებლე დედანი საფლავთან, წმინდა პეტრე საფლავთან*, და, ამას გარდა, „*ამაღლება*“ კომპოზიციის ზემო ნაწილში (განსაკუთრებით გავრცელებულია მაინც პირველი ორი სცენა, რომლებიც მეორდება სხვადასხვა ჯგუფის გარდამოხსნებში).

დ) *ქართულ გარდამოხსნებში გვხვდება ძირითადი სცენის ისეთი ვარიანტი, რომელსაც საქართველოს გარეთ ანალოგია არ მოეძებნება*. ასეთია „*ბაგრატ მეფეთა*

მეფის ჯგუფის“ კომპოზიცია, რომელიც თავისი შემადგენლობითა და განლაგებით ჯვარცმის ტრადიციულ გამოსახულებას უნდა უკავშირდებოდეს.

ე) ზოგი ქართული გარდამოხსნისთვის სპეციფიკურია ქტიტორთა ფიგურების გამოსახვა (მარიამ დედოფლისა და აჩილახვართა გარდამოხსნები XVII ს-სა), რაც უცნობია სხვა ქვეყნებში და ეხმიანება გვიანდელ ქართულ ვოტივურ ხატებში შემუშავებულ ტრადიციას.

XVII საუკუნეში შეინიშნება — გარდამოხსნათა გარკვეულ ჯგუფში მაინც — უცხოურ ნიმუშებთან და, საერთოდ, დაკანონებულ ფორმულებთან მეტი სიახლოვე, კერძოდ, იმ ფორმულებთან, რომელთაც სლავურ ქვეყნებში ვხვდებით. ეს ეხება ღვთისმშობლის, მარიამ მაგდალინელისა და იოანე მახარობლის ფიგურათა მოთავსებას, მათი მოქმედების ასახვას, ზოგ სხვა კომპოზიციურ-იკონოგრაფიული ხასიათის ნიშნებს (ქალთა და მამაკაცთა ფიგურების ცალ-ცალკე დაჯგუფება და სხვ.). ზოგ ქართულ გარდამოხსნას ბიზანტიურ ნიმუშებთან საერთო პროტოტიპებიც მოეძებნება. მით უფრო ნიშანდობლივია, რომ თვით ამ, თითქოს მთლიანად უცხოურ პროტოტიპზე დამოკიდებულ, ქართულ გარდამოხნებშიაც მაინც მეორდება ელემენტები, რომლებიც მხოლოდ საქართველოშია შემუშავებული და სხვაგან უცნობია — აღდგომის სცენები საკუთრივ ქრისტეს დასვენებული ფიგურის ქვეშ.

XVIII საუკუნეში განვითარება ამავე მიმართულებით გრძელდება: ქართული ტრადიციები ნელდება, ძლიერდება დამოკიდებულება უცხოურ, უპირველეს ყოვლისა, რუსულ ნიმუშებზე, რაც უნდა მიეწეროს რუსული ოდიკების გავრცელებას. ზოგჯერ ჯვარზე მოთავსებული წარწერის რუსული ასოებიც კი არის განმეორებული (ამ კომპოზიციებში ქრისტეს ცხედრის უკან ჯვრის გამოსახულებაა). მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, ქართული ფსიქოლოგიისა თუ მსოფლგაგებისთვის ისეთი უცხო ელემენტი, როგორიც სულიწმიდაა, მაინც უმეტესად უკუგდებულია.

საუკუნეთა მანძილზე გარკვეული ევოლუცია განვლო გარდამოხსნების მხატვრულმა სახემაც, თუმცა, რა თქმა უნდა, არსებითად უცვლელი რჩება ძირითადი სტილისტიკური ნიშნები — სიბრტყითობა, დეკორაციულობა, ფერების შეურევლობა და პირობითობა, პირობითივე პროპორციები ფიგურებისა. იცვლება მხატვრული დონე, ფერადოვანი გამა, ზოგი ტექნიკური ხერხი

ნახატის მხრივ ძნელია რაიმე ევოლუციაზე საუბარი, რაკი: ა) გარდამოხსნების მქარგველნი უმეტესად პროტოტიპებზე იყვნენ დამოკიდებული; ბ) ხშირია გვიან ხანაში ძველი ნიმუშების განმეორება; გ) ნაქარგობის ძეგლებში ნახატისა და ფორმის გაგების თვალსაზრისით საუკუნეთა მანძილზე პრინციპულად არაფერი შეცვლილა. მაინც შეიძლება ითქვას, რომ გვიან ხანაში — XVIII და XIX საუკუნეებში — უფრო ხშირია ხელოსნური შტამპით აღბეჭდილი ნიმუშები.

სამაგიეროდ, ძალიან თვალსაჩინოა კოლორიტის ცვლა: უადრეს (XV—XVI სს.) ძეგლებში დაცულია ოქროსფერისა და სხვა ფერის ზომიერი თანაფარდობა, აბრეშუმის ტონების უფლებები შელახული არ არის, საერთო გამა ჰუნწია, ზომიერი, ფერთა შეხამება მკაცრ გემოვნებას მოწმობს. XVII საუკუნიდან თავს იჩენს ოქროს (ან ვერცხლის) მნიშვნელობის წინ წამოწევის სურვილი, რომელიც, რაც დრო გადის, უფრო მტკიცდება, ფერადოვან შეხამებათა მიმართ ინტერესი კლებულობს. კოლორისტული ალღოს შენელების საკომპენსაციოდ მი-

მართავენ „გამდიდრებას“, ოქროს ან ვერცხლის ბრჭყვიალა ზედაპირებს. ნაქარგის ზედაპირი ცივი და ხისტი ხდება, ფიგურები თითქოს გაშეშებულია, მთელი გარდამოხსნა მკვრივ საგანს ემსგავსება (ანალოგიური სურათია რუსეთშიც). ასეთია საერთო ტენდენცია, თუმცა გვხვდება რამდენიმე გამონაკლისიც.

დამახასიათებელია ორნამენტული არშიების ევოლუციაც: ადრინდელ ძეგლებში ორნამენტაციას ძალიან თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს, არშიის ორნამენტები მდიდრულია, რთული, მათი შესრულებაც დიდად ოსტატური, ზოგ ნიმუშში — ვირტუოზულიც (XV საუკუნეში, რომელიც ქართული ხელოვნების მძიმე კრიზისის ხანაა, ძნელად თუ დავასახელებთ სხვა დარგის რომელსამე ნაწარმოებს, რომელიც შესრულების ხარისხით შეიძლება შეედაროს გიორგი VIII-ის გარდამოხსნის ბორდიურს). XVII საუკუნის ცალკეული ნიმუში მოწმობს ტრადიციის შენარჩუნების ცდას, ზოგის ორნამენტაცია უკვე მდარეა, ხელოსნური, ზოგი კი საერთოდ მოკლებულია ორნამენტაციას (ორნამენტული ბორდიურები მხოლოდ იმ ნიმუშებს აქვს, რომლებიც თავისი ფიგუროვანი კომპოზიციით ადრინდელ პროტოტიპებთან არიან დაკავშირებული). XVIII საუკუნეში ბორდიურების მორთულობაშიც იჭრება უცხოური ნიმუშების გავლენა — მახარებელთა მედალიონები ევროპული ტიპისაა, არშიაზე ჩნდება ოდიკიდან ნასესხები ფიგურები.

გარკვეული საფეხურები შეინიშნება ნაქარგობის ტექნიკის მხრივაც.

თუ გამონაკლისებს არ ჩავთვლით, ადრინდელი გარდამოხსნები უფრო დიდია, ვიდრე გვიანდელი, მით უფრო XVIII და XIX საუკუნეებისა. გარდამოხსნების ფონი უმეტესად აბრეშუმისაა, უფრო იშვიათად — ხავერდისა. ქარგვის მასალა სამგვარია: ოქრო, ვერცხლი, აბრეშუმი. ადრინდელ ძეგლებში უმეტესად წმინდა ოქროს ძაფი იხმარება; XVII საუკუნიდან უფრო ხშირია ოქრომკედი და ვერცხლმკედი, რითაც უფრო აბრჭყვიალებული ზედაპირის ეფექტია მიღწეული, მატულობს ნაქარგობის რელიეფური ამობურცულობა, ოქრომკედის დაჭიმვა, მოსითვით გამოყვანილი სახეები უფრო მკვეთრად იხატება, ნაქარგობა ლითონის სიმკვრიეეს იძენს და ქარხნულ ნაწარმს ემსგავსება.

ცალკე საკითხია გარდამოხსნების კავშირი მონუმენტურ მხატვრობასთან და ხელოვნების სხვა დარგებთან, მაგ., ჭედურ ნივთებთან. მონუმენტურ მხატვრობასთან კავშირი უეჭველია და თავისთავად საგულისხმებელიც არის, თუნდაც წმინდა შინაარსობრივი, იკონოგრაფიული თვალსაზრისით. ქართულ სინამდვილეში საინტერესო მაგალითია უბისის გარდამოხსნა, რომლის ძირითადი ნაწილიც უბისისავე ეკლესიის XIV საუკუნის ფრესკის პირს წარმოადგენს.

რამდენადაც შემორჩენილი ნიმუშებით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, გარდამოხსნების უკანასკნელი ნიმუშები XIX საუკუნის პირველ ნახევარს (რუა წლებს?) მიეკუთვნება, მაგრამ მათ მხატვრული ღირებულება აღარ აქვთ.

საინტერესო ამოცანაა გარდამოხსნების შეპირისპირება ქართული ნაქარგობის სხვა სახის ნიმუშებთან, რამდენადაც მოსალოდნელია, რომ გარკვეული თვალსაზრისით მათი ევოლუცია პარალელური უნდა იყოს. ცხადია, ეს აუცილებელია ქართული ნაქარგობის განვითარების ზოგადი ისტორიული სურათის წარმოსადგენად.

დამატება I

როდესაც ეს ნაშრომი უკვე გამზადებული იყო სასტამბოდ, ჩემთვის ცნობილი გახდა კიდევ რამდენიმე გარდამოხსნა, ყველა გვიანი ხანისა, მხატვრულად ნაკლებმნიშვნელოვანი. მათი განხილვა პრინციპულად ახალს არაფერს გვაძლევს:

1. ქუთაისის მუზეუმისა, 1926 წელს ჩატანილი კ უ ლ ა შ ი ს ჯ ვ ა რ ც მ ი ს
ტაბ. 14 ე კ ლ ე ს ი ი დ ა ნ პეტრე ჰაბუკიანის მიერ. № 6583, ზომა 75×85 სმ. გამოსახულების ფონი შავი აბრეშუმია, წარწერიანი ბორდიურისა — წითელი აბრეშუმი. ნაქარგია ვერცხლმკედით. ასომთავრული დაზიანებული წარწერა შეიცავს თარიღს — 1702 წელს. გამოსახული კომპოზიცია თავისი ხასიათით მიეკუთვნება იმ ჯგუფს, რომელშიაც ჩვენ მოვათავსეთ გიორგი აბაშიძის მეორე, შოშიტა ერთისთავის მეუღლის, ელენე დედოფლის, ოდიშის დედოფლის ანას, ქეთევან აბაშიძისა და გრიგოლ წერეთლის გარდამოხსნები.

2. ქუთაისის მუზეუმისა, მიღებული 1926 წელს ქ უ თ ა ი ს ი ს ს ა კ ა-
ტაბ. 24 თ ე დ რ ო ტ ა ძ რ ი დ ა ნ. № $\frac{6676}{204}$, ზომა: 77×91 სმ. საკუთრივ გარდამოხსნის გამოსახულებას უჭირავს მთელი ქსოვილის მხოლოდ შუა ნაწილი. მთელი ნაჭერი შინდისფერი ხავერდისაა. ასომთავრული წარწერა, რომელიც ზემო კიდეს მიუყვება: ႢႠႧႡႠႫႳႸႱႬႠ. თარიღი და შემწირველი უცნობია. გამოსახულების ტიპით იმავე ჯგუფს მიეკუთვნება და, საფიქრებელია, XVIII საუკუნეზე ადრინდელი არ უნდა იყოს.

3. ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმისა, № $\frac{\text{სხმ}}{6}$ 874, ზომა:73,5×96 სმ.
ტაბ. 22 შემწირველი: სახლთუხუცესის ზურაბ წერეთლის ასული, კ ნ ი ა ღ ი ნ ა დ ა ვ ი თ თ ა რ ხ ა ნ მ ო უ რ ა ვ ი ს ა" (გრძელი ასომთავრული წარწერა გარს შემოუყვება ოთხივე კიდეს. ჩუქურთმიანი ბორდიური არ არის, მხოლოდ მარტივი კლაკნილი ზოლი მიუყვება წარწერას. ეს „კნიაღინა" არის და იმ გრიგოლ წერეთლისა, რომლის გარდამოხსნაც (იხ. ზემოთ) 1815 წლითაა დათარიღებული. ეს ნიმუშიც არ უნდა იყოს მას დიდად დაშორებული. შესრულება სრულიად ხელოსნურია. გამოსახულების კომპოზიცია ორი წინა გარდამოხსნისავე ჯგუფისაა, მხოლოდ — გრიგოლ წერეთლის გარდამოხსნასთან შედარებით — გამარტივებულია — არ არის არავითარი დამატებითი გამოსახულება (წამების იარაღები, სერობინები, მამა ღმერთი, სულიწმინდა, არც მახარებლები).

დამატება II

გიორგი ჩუბინაშვილის წერილი ადელ ქოულინ ვეიბელს, 1960 წლის 28 აპრილს

Mrs Adele Weibel, Curator emeritus of textiles and Near Eastern art. Detroit 2, Michigan. The Detroit Institute of Arts.

Прежде всего позвольте поблагодарить за любезно присланные две фотографии с грузинского Epitaphios Sindon, на которых так ясно читается вся надпись и возбудившее недоумения проф. Brière место.

Мой ответ несколько задержался в связи с желанием точнее установить данные касательно всех упоминаемых в тексте надписи лиц, что потребовало длительных разысканий.

С сожалением должен признать, что результат моих разысканий и ряда коллег по моей просьбе не увенчался желательным успехом.

Грузинская надпись расположена за рамочкой самой композиции по четырем сторонам, по борту плащаницы. Она начинается в левом углу верхней полосы. Выписаны слова с незначительными сокращениями, как правило, с указанием титла. Отдельные слова отделены одно от другого тремя точками. В переводе вся надпись читается так:

«Вспомоществованием господа приступила я многогрешная дочь кахетинского царя государя Хосро Елена, в монашестве Екатерина, супруга Панаскертели патрона Парсадана, к украшению святого сего Epitaphios Sindon, Христа бога нашего ради искупления и покровительства душ наших, ради долгоденствия сыновей и дочерей наших. Дочь моя монахиня Анастасия взялась нарисовала и украсила это. Помоги ей и прости. Аминь».

По поводу первого вопроса проф. Brière-а: „Je ne connai pas ce mot „Ikakhta“ „Est-il arménien? ou persan?“ следует пояснить, что читать, надо „Kakhtha“, как определение следующего слова „mephisa“, т. е. кахетинского царя. Перед словом „kakhtha“ не „I“, а черточка. Буква „I“ имеет выступающий горизонтально вверху носик. Эта вертикальная черта явно является одной из нескольких ошибок вышивальщицы: 1) в 7 слове 3-ей полосы поеследняя буква («а») вышита как буква «г», которой — заметив ошибку — вышивальщица добавила вверху головку, чтобы уподобить букве «а»; 2) в 13 слове той же 3-ей полосы вместо двух букв «р» и «дз» вышиты два «дз», а предшествующая им буква, ввиду наличия перед ней титла должна бы была быть буквой «г», а вышита «е»; 3) в четвертой полосе начальное «А» имени Анастасия (второе слово) вышито на отрыве от остальной части; 4) не дописано предпоследнее слово текста (перед заключительным «Аминь»); 5) пропущены в пяти (шести) случаях титла; 6) в двух случаях пропущены разделительные между словами точки и один раз вместо трех вышиты только две точки; 7) возможно, и в написании имени «Екатерина» допущено ошибочно «и» вместо «е» в третьем слоге (хотя написание через «и» иногда встречается).

Таким образом, вертикальную черту при чтении необходимо откинуть, как описку вышивальщицы.

Второй вопрос проф. Brière-a: Je ne comprends pas: „Eléne étant devenue Ekaterine". Est-ce le fait d'être passée de la conditian de fille à celle de dame?" — разъясняется совершенно просто. Здесь употреблен стандартный оборот, буквально: «Елена бывшая, Екатерина», которое равнозначно: «Елена в миру, ставшая Екатериной после пострижения в монахини». Этим сказано, что она вдовой делает плащаницу, чему отвечает ее молитва о спасении «душ наших», т. е. ее и ее покойного супруга, тогда как для детей она молится о долгоденствии.

Упоминаемый отец донатора плащаницы — «кахетинский царь Хосро» — был царем лишь краткое время, захватив часть страны после смерти отца, царя Левана(Леона), в 1574 году. В войне с законным наследником престола, старшим братом от законной жены Левана Александром, Хосро и его сыновья были убиты. Подробности так сообщает грузинский историк XVIII века царевич Вахушти. Привожу по французскому переводу акад. M. F. Brosset (Histoire de la Géorgie, II^{me} partie, 1^{e} livraison. S. Pétérsbourg, 1856, pp. 153.—154): „... le roi Léwan mourut en 1574, dans un âge très avancé... Après lui le Cakheth fut occupé par ses fils Eli-Mourza, Khosro et Wakhtang.; mais Alexandré, réunissant les troupes du Haut-Cakheth, alla se faire sacrer à Bodbé... ils se battirent à Thorgha. La bataille fut sanglante. Eli-Mourza, Wakhtang et Khosro furent vaincus et restèrent tous trois sur la place; leurs troupes furent exterminés, et Alexandré occupa tout le Cakheth, en la même année."

По другому источнику, так называемому «Ахали Картлис Цховреба»: убиты и их сыновья. Несомненно, Елена, дочь Хосро, бывшая замужем за Парсаданом Панаскертели, принадлежавшим к одному из крупнейших и влиятельнейших феодальных родов Грузии, как бы повышает все упоминанием отца, как кахетинского царя, в звании — правда, кратковременном — какового он умер.

Для покойного мужа Елены, в монашестве Екатерины, по имени Парсадан Панаскертели не удалось выявить каких-либо исторических данных. Однако, сообразно принятому в феодальных семьях Грузии порядку, имя Парсадана в роде Панаскертели как в ее основной ветви, резидировавшей в Месхетии, так и боковой, осевшей в Картли и принявшей затем наименование Цицишвили, является повторяющимся (через поколение) как в XVI, так и в XVII веках. Так Парсадан Панаскертели-Цицишвили известен в 1543 году с женой Гулдам Шаликашвили (приписки в рукописи H.2806 Института рукописей и в грузинской рукописи Синайского монастыря VI, 195а).

В первой половине XVII века известен поэт Нодар Цицишвили, который в 1638 году укрывается в родовой крепости Вере, откуда затем бежит (H. de la G, II, p. 69—70: Вахушти); который в 1653 выдает замуж дочь (там же, стр. 73) и который умирает в 1658 году (К. Кекелидзе, История грузинской письменности, II, 1958, стр. 402; II , 1952, стр. 300, по-грузински). Он сын Парсадана, жизнь которого можно относить к перелому XVI и XVII веков, ибо он играет крупную политическую роль в 20- и 30-х годах XVII века (Кекелидзе, там же).

У этого Нодара опять сын Парсадан, упоминаемый в документе 1684 г. (ძველი საქართველო, есть франц. титул. лист. IV, 1913—14, стр. 31 слл.; рукопись Н. 1157 Института рукописей АН Груз. ССР и рукопись Центрархива № 318), равно в 1694 г. (H. de la G., II, I, p. 93: Вахушти). когда его возвышает царь Георгий и дарует Атени.

Интересующим нас Парсаданом Панаскертели-Цицишвили по-видимому, можно считать владетеля крепости Вере, о котором в «Ахали Картлис Цховреба» упоминается в 1556 году, правда, без фамилии следующее (по переводу Броссе, II, I, p. 347): „Pour Chah-Thamaz, il vint à Gori, dont il prit la citadelle et enleva de force celle de Tsédis, Pharsadan lui livra de bon gré celle de Weré, dont la garnison sortit saine et sauve". (То же ср. в извлечении из Искандер-Мунши на 1553 год у Броссе, H. de la G., II, I, Add. V, p. 451).

Таким образом, двумя датами — 50-ые годы XVI века и год царствования (и смерти) царя Хосро 1574-ый — определяется время изготовления самого Epitaphios, допустимо предполагать непосредственно после 1574 года.

Я был бы Вам очень обязан, если бы Вы могли сообщить дополнительные сведения о провениенции этой плащаницы: как, когда и от кого она поступила в Ваше собрание и, может быть, прежние владельцы знают предшествующую историю памятника.

С совершенным почтением Г. Чубинашвили

გ. ჩუბინაშვილის არქივში ინახება აგრეთვე განსვენებული ისტორიკოსის ქრისტინე შარაშიძის წერილი მის მიმართ, დათარიღებული 1960 წლის 1 აპრილით. ეტყობა, გ. ჩუბინაშვილს ქ. შარაშიძისთვის საკონსულტაციოდ მიუმართავს დეტროიტის გარდამოხსნის წარწერაში მოხსენიებულ პირთა შესახებ. ქ. შარაშიძის წერილი შეიცავს საჭირო ცნობებს, რომელთა მიხედვითაც მოხერხდა გარდამოხსნის დათარიღება.

ქართული გარდამოხსნების კატალოგი

მეფის გიორგი VIII-ისა. 1446-1466 წლებს შუა (ტაბ. 1).

ს. ხ. ს. მ. ს. მ. III/3 156×204 სმ.

შემწირველი: „მეფეთ მეფის ალექსანდრეს ძე მეფეთ მეფე გიორგი". შეწირული იყო სვეტიცხოვლისადმი. შემდეგ ინახებოდა საეკლესიო მუზეუმში.

1. Натроев, გვ. 428—429 (მოკლე ცნობები ძეგლის შესახებ, წარწერის ტექსტი და რუსული თარგმანი).

2. Джанашвили. Каталог, გვ. 18—19 (მოკლე აღწერა, წარწერები).

3. ქეთევან დავითიშვილი. ძველი ქართული ნაქარგობა. თბ., 1973 (აღწერა, წარწერა მხედრული ტრანსლიტერაციით, ხუთი ფერადი სურათი).

მუხრან-ბატონის ბაგრატ კონსტანტინეს ძისა. 1505—1539 წლებს შუა. ზაგორსკი, „ტროიცე-სერგიევი ლავრას" მუზეუმი (?). 132×200 სმ. შემწირველნი: „სულკურთხეულისა მეფეთ მეფისა კოსტანტინეს ძე ბაგრატ და თანამეცხედრე მათი პატრონი ელენე". ინახებოდა მოსკოვს, ლიოვშინოს საპურველის (Покровская) ეკლესიაში. XX ს-ში გადაეცა მოსკოვის სასულიერო აკადემიის მუზეუმს.

1. Brosset. Sur une плащаница Géorgienne, du XVI[e] sièle: Mélanges Asiatiques, III, 1868 გვ. 732—736 (მოკლე აღწერა, წარწერა კომენტარიებით, დათარიღება).

2. В. К. Попандопуло. Грузинская плащаница в церкви Покрова в Левшине, в Москве: Древности, XVI, 1900, (დაწვრილებითი აღწერა, წარწერის შემცდარი თარგმანი, შესრულებული ალ. ხახანაშვილის მიერ, შემცდარი დათარიღება. ფოტოტიპიური სურათი. წერილი წაკითხული იყო მოხსენებად მოსკოვის საარქეოლოგიო საზოგადოების სხდომაზე 1892 წლის 28 თებერვალს. კამათი მოხსენების გამო: იქვე, გვ. 141: ვ. ი. სიზოვის აზრი).

3. Афон, გვ. 274 (მოკლე აღწერა და შეფასება).

4. Б. Е. Грузинские святыни в России: Летопись Грузии, I, გვ. 111 (ცნობა გარდამოხსნის გადაცემის შესახებ მუზეუმისათვის).

5. Искуство XIV и XV веков. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в музее б. Троице-Сергиевой лавры. 1924, გვ. 11 (მოკლე ცნობები, პოპანდოპულოს აზრი; კატალოგის შემდგენელთ შეცდომით მიაჩნიათ, რუსულ ნიმუშებთან შედარების საფუძველზე, რომ გარდამოხსნა XIV საუკუნეს უნდა მიეკუთვნოს).

უცნობი პირისა. XV ან XVI ს. (ვარაუდით). 1590-დან ინახებოდა რუსეთში, მეფის თევდორე ივანეს ძის მიერ აგებულ ეკლესიაში; XVIII ს-დან (ან 1812-დან) — ჩესმენის დავრდომილთა თავშესაფარში. დაიღუპა 1871 წლის

18-19 აგვისტოს ღამით, ხანძრის დროს. ბროსეს ცნობით, ზომები უნდა ყოფილიყო დაახლ. 3×4 არშინი.

შემკვეთის ვინაობა წარწერის გადარჩენილ ნაწილში მოხსენებული არ არის. თავდაპირველი შეწირვის ადგილი უცნობია.

1. Известия ИАО, 1861, III, სვ. 506—509 (საზოგადოების აღმოსავლური არქეოლოგიის განყოფილების 1860 წლის 28 მარტის სხდომის ოქმი, ბროსეს მოხსენება: აღწერა, წარწერის ტექსტი მთავრულით, რუსული თარგმანი).

იმერეთის მეფის ბაგრატ III მიერ გამოყენებული უფრო ძველი გარდამოხსნა. წარწერა — 1510-1565 წლებს შუა (ტაბ. 2). ტაბ. 2

ქუთაისის მუზეუმი, № 1756 (№ 135). ინახება ს. ხ. ს. მ-ში,

158 ×267 სმ.

შემწირველი: „მურის აღმაშენებელი მეფეთ მეფე ბაგრატ". შეწირული იყო საჩხერის ეკლესიისადმი. 1926 წ. ქუთაისში ჩაიტანა გ. ბოჭორიძემ.

1. ქ ე თ ე ვ ა ნ დ ა ვ ი თ ი შ ვ ი ლ ი. ძველ იქართული ნაქარგობა. თბ., 1973 (აღწერა, წარწერის მხედრული ტრანსლიტერაცია, სამი ფერადი სურათი).

ტობოლსკისა. სავარაუდოდ, 1511 — 1513 წლებს შუა.

შემწირველნი: კახთა მეფე ალექსანდრე 1 (?) და მისი ძენი.

შეწირული იყო ალავერდის ტაძრისადმი.

ახლანდელი ადგილსამყოფელი უცნობია.

1. ა. ხ ა ხ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი. ქართული გარდამოხსნა ტობოლსკში (წერილი მოსკოვიდამ): „ივერია", 1891, № 5.

უბისის ეკლესიისა. XVI ს.

ს. ხ. ს. მ. 133×180 სმ. ტაბ. 3

შემწირველნი: „აბაშიძე გედეონ და თანამეცხედრე მისი ჰილაის ასული გულქან... აბაშიძე ესტატე და თანამეცხედრე მისი ნარიობ".

შეწირული იყო უბისის ტაძრისადმი.

კახთა მეფის ხოსროს ასულის ელენეყოფილ ეკატერინესი. XVI ს. ბოლო მეოთხედი (ტაბ. 4,5). ტაბ. 4, 5

დეტროიტი (აშშ), ხელოვნების ინსტიტუტი. № 53.476.

შემწირველი: „კახთა მეფისა პატრონის ხოსროს ასული ელენეყოფილი ეკატერინე, თანამეცხედრე ფანასკერტელისა პატრონისა ფარსადანისა". შეწირვის ადგილი უცნობია. შემსრულებელი: შემწირველის ასული მონაზონი ანასტასია.

1. Adele Coulin Weibel An Embroidery of the Eastern Orthodoxe Chĕrch: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. XXXIV, N I, 1954—54, pp. 6—8; Chanoine Maurice Brière. Une broderie Géorgienne à Detroit: Cahiers Archéologiques, VIII, 1956, pp. 245—248.

ლევან დადიანისა. 1653 წ. (ტაბ. 7).

150×300 სმ. ტაბ. 7

შემწირველი: „ჴელმწიფე დადიანი პატრონი ლევან".

შეწირული იყო ცაიშის ტაძრისადმი.

1. Rapports, I_{VIII}, გვ. 37 (მოკლე ცნობა)

2. J. Mourier. L'Art au Caucase. Troisième édition. Bruxelles, 1912, გვ. 247—249 (სურათი, ტექსტში არსებითი არაფერი არ არის).

3. არხ. მოგზ. შენ. II, გვ. 185—186 (წარწერის ტექსტი).

მარიამ დედოფლისა. 1632/33 — 1680/82 წლებს შუა (ტაბ. 6).

ს.ხ.ს.მ., III № 4. 111×139 სმ. ტაბ 6.

შემწირველი: „მანუჩარ დადიანის ასული, ქართლის დედოფალთდედოფალი მარიამ“.

შეწირული იყო სვეტიცხოვლისადმი, XX ს. დასაწყისში გადაეცა საეკლესიო მუზეუმს.

1. Натроев, გვ. 427—428 (მოკლე აღწერა, წარწერის ქართული ტექსტი და რუსული თარგმანი).

2. Джанашвили, Каталог. გვ. 19—21.

3. Georgische Kunst. კატალოგი ძვ. ქართული ხელოვნების გამოფენისა გერმანიაში. 1930, გვ. 27, ტაბ. 12 (მთლიანი სურათი) და 11 (დეტალი: მუხლმოდრეკილი მარიამ დედოფალი).

ტაბ. 8 ზაქარია ქვარიანისა. 1657 — 1660 წწ. (ტაბ. 8).

ქუთაისის მუზეუმი, № 491 110,5×164 სმ.

შემწირველი: აფხაზეთის კათალიკოსი ზაქარია ქვარიანი.

შემსრულებელი: ანა.

შეწირული იყო გელათის ტაძრისადმი.

1. Церетели. Гел. надп., გვ. 13

ტაბ. 9 როსტომ ჩხეიძისა. 1661 წ.

ს. ხ. ს. მ., ი. 127 111×116 სმ.

შემწირველი: „სახლთუხუცესი ჩხეიძე როსტომ“.

შეწირული იყო სადგერის წმ. გიორგის ეკლესიისადმი.

მუზეუმში გადმოტანამდე ინახებოდა ჩხარში.

1. Georgische kunst. კატალოგი, გვ. 27.

ტაბ. 10 თინათინ ქაიხოსროს ასულისა. 1664 წ. (ტაბ. 10).

ქუთაისის მუზეუმი, № 492 131×190 სმ. (134×189)?

შემწირველი: „სახლისა ბატონის ქაიხოსროს ასული თინათინ“.

შეწირული იყო გელათის ტაძრისადმი.

1. Г. Церетели. Гел. надп., გვ. 13—14 (წარწერის ქართული ტექსტი და რუსული თარგმანი).

2. Берладина: Памятка грузинского образотворчого гаптування XVII вiку. (დაწვრილებითი აღწერა და ანალიზი. ფოტოსურათი).

ტაბ. 11 გივი ამილახვრისა. 1678/79 — 1694/95 წლებს შუა (ტაბ. 11)

ს. ხ. ს. მ., ქ. № 1185 112×141

შემწირველნი: „იოთამ ამილახვრის შვილი გივი“ და მისი თანამეცხედრე, „ქართველთ ხელმწიფის შაჰნაოზ მეფის ასული ბატონი თამარ“.

შეწირული იყო სვეტიცხოვლისადმი.

1. Натроев. გვ. 429 (ქართული წარწერის ტექსტი).

ტაბ. 12 თეიმურაზ ბატონიშვილისა. 1686 წ. (ტაბ. 12).

ს. ხ. ს. მ., ქ. № 572 109×156.

შემწირველნი: „ბატონიშვილი თეიმურაზ და თანამეცხედრე მისი ორბელიშვილის ასული ბატონი ქეთევან“.

შეწირული იყო წილკნის ტაძრისადმი.

1. А. С. Хаханов. Экспедиция на Кавказ 1892, 1893 и1895 гг.: МАК, VII, 1898, გვ. 55—57, ტაბ. V (წარწერის ქართული ტექსტი და შემოკლებული რუსული თარგმანი).

ზილფიჯანისა, 1691 წ. (ტაბ. 13). 86×119,5 სმ. ტაბ. 13

ს. ხ. ს. მ., ტფ. № 228

შემწირველი: „მარიამ დედოფლის გაზრდილი ზილფიჯან".

შემსრულებელი: შემწირველივე.

შეწირული იყო ზილფიჯანის „პატრონის ყაფლანისშვილის ასლანის და თანამეცხედრეს ბატონის თამარის" სახლისადმი.

გიორგი აბაშიძისა, I. 1705 წ., „თუესა ნოემბერსა" (ტაბ. 15). ტაბ. 15

ქუთაისის მუზეუმი, ი. №116 (1737). 110×184 სმ.

შემწირველნი „უფლისწულ ციხისთავი და გვარად აბაშიძე გიორგი" (იმერეთის მმართველი) და „თანამეცხედრე მისი ლორთქიფანიძის ასული ბატონი გულქან".

შეწირული იყო ჭალატყის ჯვარცმის ეკლესიისადმი.

გიორგი აბაშიძისა, II. 1715 (ან 1717) წ. (ტაბ. 16). ტაბ. 16

ს. ხ. ს. მ., № 592 63×86 სმ.

შემწირველნი იმერეთის მმართველი „აბაშიძე გიორგი და მეუღლე მისი ლორთქიფანიძის ასული გულქან".

ბეჟან ნაკაშიძისა. 1720 წ.

შეწირული იყო გურიანთის ეკლესიისადმი.

1. **Brosset**. მოხსენება საიმპერატორო არქეოლოგიური საზოგადოების აღმოსავლეთის განყოფილების სხდომაზე 1860 წლის 28 მარტს: Известия ИАО, 1861, III, სვ. 509 (ერთადერთი ხსენება ამ გარდამოხსნისა· სხვა ცნობა არ არსებობს).

შოშიტა ერისთვის მეუღლის მარიამ ბატონიშვილისა. 1725 წ. (ტაბ. 17). ტაბ. 17

ს. ხ. ს. მ. 81×106,5 სმ.

შემწირველნი: იმერთა მეფის ალექსანდრე IV-ის და „ბატონიშვილი მარიამ" და მისი მეუღლე რაჭის ერისთავი შოშიტა.

ინახებოდა მარტვილის ტაძარში.

1. არხ. მოგზ. შენ., II, გვ. 74-75 (მოკლე ცნობები ძეგლის შესახებ, წარწერის ტექსტი).

2. Georgische Kunst· კატალოგი, გვ. 27 (თარიღად შეცდომით 1726 წელია აღნიშნული).

ერეკლე I-ის ასულის ელენე დედოფლისა. 1726 წ. (ტაბ. 18) ტაბ. 18

შემწირველი: „დედოფალი ელენე, ასული მეფეთმეფისა ერეკლესი".

შემსრულებელი: შემწირველივე.

ინახებოდა სვეტიცხოველში, 1812 წლიდან — თბილისის სიონში.

დღევანდელი ადგილსამყოფელი უცნობია.

1. Пл. **Иоселиани**. Описание древних памятников Тифлиса. Т., 1866, გვ. 148 (თარიღად შეცდომით 1824 წელია მითითებული).

2. Н. **Кондаков**, Д. **Бакрадзе**. Опись, 171.

3. **Натроев**, გვ. 434.

ოდიშის დედოფლის ანნასი. 1770 — 1788 წლებს შუა (ტაბ. 19). ტაბ. 19

ს. ხ. ს. მ., ო. № 77ბ 55,5×72,5 სმ.

შემწირველი: კაცია II დადიანის მეუღლე, წულუკიძის ასული „დედოფალი ოდიშისა ანნა".

შეწირული იყო მარტვილის ტაძრისადმი.

1. არხ. მოგზ. შენ., II, გვ. 74 (მოკლე ცნობები ძეგლის შესახებ, წარწერის ორიგინალური და გახსნილი ტექსტები).

ოდიშის დედოფლის ანნასი, II (?). 1770 — 1788 წლებს შუა.
შემწირველი: „დედოფალი ანნა".
შეწირული იყო მარტვილის ტაძრისადმი.
1. არხ. მოგზ. შენ., II, გვ. 75 (ძალიან მოკლე ცნობა, წარწერა).

ტაბ. 20 ქეთევან აბაშიძისა. 1806 წ. (ტაბ. 20).
ქუთაისის მუზეუმი, № 1630 (ი. 9). 91×150 სმ.
შემწირველი: „აბაშიძის ასული ქეთევან".
შემსრულებელი: „მუშაკი ამის ჯანვერდი". შეწირული იყო ჯრუჭის ეკლესიისადმი.
1. Хускивадзе. Квирильское ущелье: СМОМПК, XIII, 1891, გვ. 39 (მოკლე ცნობა).
2. Н. Кондаков, Д. Бакрадзе. Опись, გვ. 153.

ტაბ. 21 გრიგოლ წერეთლისა. 1815 წ. (ტაბ. 21).
ს. ხ. ს. მ. 89×123 სმ.
შემწირველი: „ზურაბ წერეთლის სახლთუხუცის ძე გრიგოლ".
შეწირული იყო, საფიქრებელია, საჩხერის რაიონის რომელიმე სოფლის ეკლესიისადმი. სანამ მუზეუმს გადაეცემოდა, ინახებოდა თბილისის დიდუბის ეკლესიაში.

ტაბ. 23 უცნობი პირისა, ხოფილ ხორიდან (ტაბ. 23).
ქუთაისის მუზეუმი, № 93 77.5×115 სმ.
შემწირველი: უცნობია.

ანნა ჩიჯავაძისა. XIX ს?
შემწირველი: „კნეინა ანნა ჩიჯავაძისა".
შეწირული იყო მარტვილის ტაძრისადმი.
1. არხ. მოგზ. შენ., II, გვ. 75 (დასახელება, წარწერა)

უცნობი პირისა, ხოფილ სვირიდან.
ქუთაისის მუზეუმი, $\frac{1753}{\text{ი. } 132}$ 73X117 სმ.
შეწირული იყო სვირის ეკლესიისადმი.

ტაბ. 22 ზურაბ წერეთლის ასულისა. XIX ს. ნახევარი
ს.ხ.ს.მ. (ტაბ. 22).
შემწირველი: „თავადის სახლთუხუცის ზურაბ წერეთლის ასული კნიაღინა დავით თარხან-მოურაოვისა".

ტაბ. 14 უცნობი პირისა, კულაშის ეკლესიიდან. 1702 წ. (?) (ტაბ. 14).
ქუთაისის მუზეუმი, № 6583 75×85

ტაბ. 24 უცნობი პირისა, ქუთაისის ხაკათედრო ტაძრიდან. XIX სს. (?) (ტაბ. 24).
ქუთაისის მუზეუმი 77×91

მას შემდეგ, რაც ეს წიგნი უკვე ჩაბარებული იყო სასტამბოდ, ჩემთვის ცნობილი გახდა კიდევ სამი გარდამოხსნა. ძირითად ტექსტში დამატების შეტანა აღარ მოხერხდა, დავკმაყოფილდებით მხოლოდ კატალოგის შევსებით:

ტაბ. 25 უცნობი პირისა. ვარაუდით XVII ს. (ტაბ. 25)
95,5×134 სმ ახალი
ს. ხ. ს. მ. $\frac{\text{სხმ}}{6}$2735 არშიით. უარშიოდ 750X1155, სმ.
შემწირველი და შემსრულებელი უცნობი არიან, აგრეთვე წარმომავლობაც.

ვახტანგ მეფის ასულის თამარისა. 1747 წ. (ტაბ. 26). ტაბ. 26

ს. ხ. ს. მ. № 781 (ძვ. კაყ. 236) 48×68 სმ.

შ ე მ წ ი რ ვ ე ლ ი: „დედოფალი თამარ, ასული მეფის ვახტანგისა“ (ვახტანგ VI-ისა), თეიმურაზ II მეუღლე. შეწირული იყო მარტყოფის სამების ეკლესიისადმი. ს. ხ. ს. მ-ს გადაეცა 1926 წლის 31 მარტს.

შ ე მ ს რ უ ლ ე ბ ე ლ ნ ი: თვით თამარ დედოფალი, რომელმაც „იწყო კერვად“, და „მჴევალი მისი იმედისსეული“, რომელმაც თამარის გარდაცვალების შემდეგ (1746 წელს) დაამთავრა გარდამოხსნა.

გარდამოხსნას ოთხ მხრივ უვლის კარგად შენახული ასომთავრული წარწერა:

> ✝ႨႺ: ႠႣႨႣႭႱ ႶႫ҃Ⴌ: ႱႠႵႠႰႧႥႤႪႭႱ ႣႣႴႪႨ: ႧႫႰ: ႠႱႳႪႨ: ႫႤႴႱ:
> ႥႠႾႲႠႬႢႨႱႠ: ႰႬ: ႨႼႷႭ‖ႩႤႰႥႠႣ ႼႫ: ႢႠႰႣႠႫႭႾႱႬႠ. ႤႱ: ႼႫႱ:
> ႱႠႫႤႡႨႱ: ႱႠႷႣႰႨႱ‖ႠႧႥႨႱ: Ⴞ: ႧႥႧ: ႫႨႺႥႪႠ: ႼႬ: ႳႴႪႱ:
> ႣႰႠႭႣႬႨ: ႣႸႧ: ႫႿႤႥႠႪႫႬ: ႫႱႫႬ‖ႨႫႤႣႨႱႱႤႳႪႫႬ:
> ႸႤႠႱႰႳႪႠ: ႣႫႭႱႠႾႱႤႬႤႡႪႠႣ: ႸႤႼႨႰႠ: ႵႰႬ: ႳႪႤ

«ადიდოს ღმერთმან საქართველოს დედოფალი თამარ, ასული მეფის ვახტანგისა, რომელმან იწყო‖კერვად წმიდაა გარდამოხსნა ესე, წმიდის სამების საყდრის‖ათვის. ხოლო თჳთ მიიცვალა წინაშე უფლისა და რაოდენი დაშთა, მჴევალმან მისმან‖იმედისსეულმან შეასრულა დ[ა] მოსახსენებლად შეწირა. ქორონ[იკონსა] ულე».

მარიამ ანდრონიკაშვილისა. 1827 წ. (ტაბ. 27). ტაბ. 27

სხსმ. $\frac{\text{სხმ}}{6}$ 931 47.5X70,5 სმ.

შემწირველი: მარიამ ანდრონიკოვი. ინახებოდა კონა ერისთვის სახლში. მუზეუმს გადაეცა 1925 წლის 30 III.

შემსრულებელი: შემწირველივე.

წარწერა ქვემოთ არშიაზე: «თვეს სეკდბრისა წელს ჩყკზ‖მშრმლ ამს ანდრონკვ მარიმა» (sic!)

ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ШИТЬЯ

ГРУЗИНСКИЕ ПЛАЩАНИЦЫ

Резюме

Предметом исследования являются грузинские плащаницы, хранящиеся в настоящее время, в основном, в Гос. музее искусств Грузии, в Тбилиси, в Кутаисском историко-этнографическом музее, а также некоторые другие, известные нам по старым фотографиям или по литературе. Всего их насчитывается двадцать с лишним экземпляров, хотя, конечно, нет сомнения, что в древней Грузии их количество было значительным. Хронологически они охватывают отрезок времени с XV в. (самый древний из уцелевших образцов — плащаница царя Грузии Георгия VIII) до первой половины XIX-го. Заказчиками являлись цари, царицы (кроме упомянутого Георгия VIII, имеретинский царь Баграт III, царица Мария — супруга Царей Ростома и Вахтанга V), члены их семейств, крупные феодалы. Редко встречаются экземпляры, созданные в более «низкой» социальной среде.

По своему происхождению, как известно, плащаницы принадлежат византийскому миру. Оттуда проникли они в славянские страны, а также и в Грузию, где их функция была такой же, как и в других православных странах.

Однако, грузинские плащаницы, не отличаясь по своей идее от византийских или славянских, имеют некоторые отличительные черты, связанные с обшим характером национального грузинского искусства. Прежде всего, это особенности иконографического порядка, наблюдающиеся независимо от того, что грузинские плащаницы, по составу изображенных действующих лиц, да и самих сцен, не однородны, а распадаются на несколько групп:

а) В отличие от плащаниц, созданных в других странах, грузинским образцам чужды чисто символические изображения, в которых у фигуры покоящегося Христа не было бы ни одного земного, «материального» существа. Заказчиков и исполнителей плащаниц, по-видимому, гораздо меньше привлекали «небесные» элементы, для них понятными и убедительными были лишь конкретно-историческое изображение, лишь повествование. Количество человеческих фигур превышает количество ангелов, херувимов и серафимов, которые подчас и полностью отсутствуют. Характерно, что даже на тех поздних образцах, композиции которых заимствованы из русских антиминсов, внесены определенные коррективы: почти всегда отсутствует изображение святого духа, которое имеется на антиминсах.

б) С другой стороны, композиции грузинских плащаниц уже с XV в. содержат сложившуюся историческую сцену оплакивания Христа. На негрузинских плащаницах того времени, пожалуй, и нет такой развитой сцены, с таким составом действующих лиц, как на плащанице Георгия VIII.

в) Для определенной группы грузинских плащаниц характерен подбор сюжетных сцен, не известный в других странах: помимо оплакивания Христа, это две сцены, связанные с Воскресением — жены

мироносицы у гроба Господня, св. Петр также у гроба, кроме того, «Вознесение» в верхней части плащаницы (особенно распространены первые две сцены, они повторяются в разных группах плащаниц).

г) На грузинских плащаницах можно встретить вариант основной сцены, не имеющий аналогий вне Грузии: такова композиция плащаницы имеретинского царя Баграта III, которая, по своему происхождению, должна восходить к традиционному изображению распятия (это словно триптих — по сторонам лежащего Христа, на «створках» — фигуры в рост плачущих Марии и Иоанна).

д) На некоторых образцах XVII в. (плащаницы царицы Марии и князя Гиви Амилахвари) имеются изображения коленопреклоненных ктиторов, что тоже не известно в других странах и находит близкие параллели на поздних грузинских вотивных чеканных иконах.

В XVII веке, в определенной группе плащаниц, наблюдается большая близость с зарубежными образцами и, вообще, с устоявшимися формулами, в частности, с теми, которые распространены в славянских странах. Это касается фигур богоматери, Марии Магдалины и Иоанна, их расположения, поз, действия. Появляются и некоторые новые композиционные особенности, напр., распределение по отдельным группам мужских и женских фигур. Некоторые грузинские плащаницы явно имеют общие с византийскими прототипы. Тем примечательнее, что и на этих, почти полностью зависимых от иностранных образцов, плащаницах, повторяются мотивы, встречаемые только в Грузии и не получившие распространение в других странах — сцены у гроба Христа.

В XVIII в. развитие идет в этом же направлении: грузинские традиции затухают, усиливается зависимость от иностранных, в первую очередь, русских образцов, что легко объяснить распространением в Грузии русских антиминсов, откуда и заимствовали композицию. В ряде случаев повторены даже русские буквы на кресте (в этих изображениях на заднем плане показан крест). Но, как было отмечено, традиционно чуждый для грузинских плащаниц мотив — изображение святого духа — все же опущен.

На протяжении веков определенную эволюцию претерпели и художественные особенности плащаниц, хотя, естественно, по существу, оставались неизменными основные стилистические черты — плоскостность, декоративность, условность цвета, отсутствие переходных и смешанных тонов, условности пропорций человеческих фигур. Меняются и некоторые технические приемы

В отношении рисунка говорить о какой-либо определенной эволюции трудно: а) исполнители плащаниц в сильной мере зависели от прототипов — не только в отношении «содержания», но и в отношении рисунка. А в ряде случаев, даже при исполнении одной и той же плащаницы, им приходилось обращаться — для каждой отдельной сцены, или для нужных деталей — к разным (и подчас к разнохарактерным) образцам: б) часты случаи повторения в более позднее время ранних образцов, с попыткой репродуцировать и характер их рисунка; в) главное: в произведениях шитья, в отношении понимания рисунка и формы в течение веков принципиально ничего не менялось. Все же можно сказать, что в позднее время, тем более, в XVIII и XIX вв., больше образцов, отмеченных ремесленным штампом.

Зато весьма заметны изменения в колорите: В наиболее ранних (XV и XVI вв.) памятниках соблюдается определенное равновесие между золотом и другими цветами, шелковые тона не стеснены в своих правах, общая гамма сдержанная, сочетание цветов свидетельствует о строгом вкусе. С XVII века наблюдается стремление выпятить значение золота (или серебра), постепенно усиливающееся. Интерес к

цветовым соотношениям идет на убыль. Ослабление подлинного чувства цвета обычно хотят компенсировать «богатством», сверкающей золотой или серебряной поверхностью, которая становится жесткой, негнущейся. (Подобная тенденция наблюдается и в России). Такова общая тенденция, хотя есть и отдельные исключения и реминисценции.

Характерна также эволюция орнаментированного бордюра. В ранних образцах орнамент занимает видное место, являясь одним из существенных компонентов общего художественного облика плащаницы. Узоры бордюра отличаются богатством, сложностью, мастерским —а в ряде случаев, виртуозным — исполнением (в XV веке, когда грузинское искусство переживало жестокий кризис, трудно найти какое-либо произведение в любой из отраслей искусства, которое можно было бы сравнить по качеству исполнения с бордюром плащаницы Георгия VIII). Отдельные образцы XVII в. свидетельствуют о попытках поддержать традицию, следовать лучшим образцам прошлого, орнаменты других находятся на ремесленном уровне, есть и такие, которые вообще лишены орнаментов (они есть лишь на тех плащаницах, которые своей основной композицией в той или иной мере связаны с ранними прототипами). Бордюры плащаниц XVIII в. уже явно носят следы иностранного влияния — медальоны евангелистов европейского типа, появляются заимствованные из русских антиминсов фигуры.

Определенные ступени можно наблюдать и в отношении техники шитья.

За исключением нескольких экземпляров, ранние плащаницы значительно больших размеров, чем поздние, в особенности, XVIII и XIX веков. Для фона большей частью используется шелк, реже — бархат. Материалом для шитья служат: волоченое золото (редко — канитель) золотая нить, накрученная на шелковую, серебряная нить— или в чистом виде, или тоже накрученная на шелковую. Вышитые поверхности, так же, как вообще на вышитых предметах, образуют рельефные рисунки в виде зигзагов, «в решетку», «в плетенку» и т. д. Со временем шелковый стежок, образующий вогнутость, т. е. рисунок, натягивается туже, отчего выпуклость становится заметнее, а поверхность получает словно металлический характер, рисунок, да и все шитье теряют гибкость, вышитый предмет словно превращается в продукт фабричного, механического производства.

Особый вопрос — взаимоотношение плащаниц с монументальной живописью и с другими видами искусства, напр., чеканного. Связь с фресковой живописью вполне естественна и очевидна, хотя бы по содержанию и иконографии изображаемой сцены, сложившимся именно в монументальном искусстве. В грузинской действительности интересный конкретный пример — Убисская плащаница, основная сцена которой скопирована с фрески XIV в. в той же Убисской церкви. Можно было бы назвать много примеров иконографических совпадений изображений на плащаницах с различными сценами Плача над телом Христа в стенной живописи.

Поскольку можно судить по уцелевшим образцам, последние образцы грузинских плащаниц относятся к первой половине (к середине?) XIX столетия. Но они уже лишены каких-либо художественных достоинств.

Плащаницы являются наиболее значительными образцами древнегрузинского шитья. Очередная теперь задача — детальное изучение и предметов иного назначения, включая церковные и светские одеяния, чтобы представить полную картину развития одной из важных отраслей древнего грузинского прикладного искусства — искусства шитья.

КАТАЛОГ ГРУЗИНСКИХ ПЛАЩАНИЦ*

Царя Грузии Георгия VIII. Между 1446—1466 гг. (табл. 1). Табл. 1

ГМИГ 156 х 204 см

Пожертвована «сыном царя царей царем Георгием» храму Светицховели в Мцхета.

Мухранского владетеля (Мухран-Батони) **Баграта Константиновича.** Между **1505 — 1539 гг.**

Музей Тройце—Сергиевой Лавры? 132 х 200 см.

Пожертвована «сыном царя царей Константина Багратом и его супругой Еленой». Хранилась в Москве, в церкви Покрова в Лёвшине. В XX в. была передана Московской духовной академии.

Неизвестного лица. XV или XVI вв.

С 1590 г. хранилась в России, в церкви построенной царем Федором Иоанновичем; с XVIII в. (или с 1812 г.) в Чесменской богодельне; погибла во время пожара в ночь на 19 августа 1871 г.

С надписью имеретинского царя Баграта III. Надпись между 1510—1565 гг. Собственно плащаница более древняя (табл. 2). Табл. 2

ГМИГ 158 х 267 см

Пожертвована Сачхерской церкви «строителем (крепости) Мури, царем царей Багратом».

Из Тобольска. 1511 — 1513 гг.

Пожертвована царем Кахети Александром I(?) и его сыновьями Алавердскому кафедралу. Теперешнее местонахождение не известно.

Убийсской церкви. XVI в. (табл. 3). Табл. 3

ГМИГ 133 х 180 см

Пожертвована членами семейства Абашидзе Убисской церкви.

Дочери Кахетинского царя Хосро, монахини Екатерины. Последняя треть XVI в. (табл. 4, 5). Табл. 4, 5

Детройт (США), Институт искусств

Пожертвована «дочерью царя Кахетии господина Хосро Екатериной—бывшей Еленой, супругой Панаскертели господина Парсадана».

Левана Дадиани. 1653 г. (табл. 7). Табл. 7

Местонахождение неизвестно. 150 х 300 см

Пожертвована владетельным князем Мингрелии (Одиши) «господином Дадиани Леваном» Цаишской церкви.

Царицы Марии. Между 1632/33 — 1680/82 гг. (табл. 6). Табл. 6

ГМИГ 111 х 159 см.

Пожертвована Мцхетскому патриаршему собору Светицховели «дочерью Манучара Дадиани, царицей цариц Картли Мариам».

* Библиографические сведения см. в грузинском тексте.

Табл. 8 **Захария Квариани.** 1657 — 1660 гг. (табл. 8).
Кутаисский ист. энт. музей — 110,5 x 164 см
Пожертвована Гелатскому кафедральному храму западно-грузинским католикосом (патриархом) Захарием Квариани. Исполнила: Анна.

Табл. 9 **Ростома Чхеидзе.** 1661 г. (табл. 9).
ГМИГ — 111 x 116 см
Пожертвована церкви св. Георгия в сел. Садгери «Сахлтухуцесом Чхеидзе Ростомом» (сахлтухуцеси — гофмаршал); затем хранилась в сел. Чхари.

Табл. 10 **Тинатин Каихосровны.** 1664. (табл. 10).
Кутаисский ист. этн. музей — 151 x 190 см
Пожертвована Гелатскому храму некоей Тинатин, супругой «домоправителя» (?). Каихосро.

Табл. 11 **Семейства Амилахвари.** Между 1678/79—1694/95 гг. (табл. 11).
ГМИГ — 112 x 141 см
Пожертвована Мцхетскому патриаршему собору крупным феодалом, «сыном Иотама Амилахвари Гиви» и его супругой «дочерью грузинского царя Шахнаваза (=Вахтанга V) госпожей Тинатин».

Табл. 12 **Царевича Теймураза.** 1686 г. (табл. 12).
ГМИГ — 109 x 156 см.
Пожертвована Цилканской церкви «царевичем Теймуразом и его супругой дочерью Орбелишвили госпожей Кетеван».

Табл. 13 **Зильпиджан.** 1691. (табл. 13).
ГМИГ — 86 x 119,5 см
Пожертвована воспитанницей царицы Картли Марии (Мариам) некоей Зильпиджан семье Аслана Капланишвили и его супруги Тамар. Исполнена ею же.

Табл. 15 **Георгия Абашидзе.** 1705, «месяца ноября». (табл. 15).
ГМИГ — 110 x 184 см
Пожертвована церкви Распятия сел. Чалатке крупным феодалом Георгием Абашидзе (одно время — правителем Имеретинского царства) и его супругой Гулкан Лордкипанидзе.

Табл. 16 **Георгия Абашидзе.** 1715 или 1717. (табл. 16).
ГМИГ — 63 x 86 см
Пожертвована теми же лицами.

Бежана Накашидзе. 1720 г.
Местонахождение не известно.
Пожертвована означенным лицом церкви сел. Гурианта.

Табл. 17 **Супруги эристава Шошита.** 1725. (табл. 17).
ГМИГ — 80 x 106,5 см
Пожертвована дочерью имеретинского царя Александра IV, супругой владетельного князя провинции Рача Шошита, царевной Мариам и самим Шошита. Хранилась в Мартвильском кафедрале.

Табл. 18 **Царицы Елены.** 1726. (табл. 18).
Местонахождение не известно.
Пожертвована дочерью «царя царей» Ираклия I, царицей Еленой (она же — исполнительница). Хранилась сначала в Мцхетском патриаршем храме Светицховели, с 1812 г.—в тбилисском кафедрале Сиони.

Табл. 19 **Одишской царицы Анны.** между 1770—1788 гг. (табл. 19).
ГМИГ — 55,5 x 72,5 см
Пожертвована Мартвильскому кафедралу супругой владетеля Одиши (Мингрелии) Кациа II Дадиани, «царицей Одиши Анной»— урожденной Цулукидзе.

Одишской царицы Анны. Между 1770 — 1788 гг.
Местонахождение не известно.
Пожертвована тем же лицом Мартвильскому кафедралу.

Кетеван Абашидзе. 1806 г. (табл. 20). Табл. 20
Кутаисский ист. этн. музей 91 x 150 см
Пожертвована Джручской церкви Кетеван Абашидзе.
Исполнительница — Джанверди.

Григола Церетели. 1815. (табл. 21). Табл. 21
ГМИГ 89 x 123 см
Пожертвована, по-видимому, одной из сельских церквей в окрестностях сел. Сачхере, представителем крупного феодального рода, «сыном сахлтухуцеси Зураба Церетели Григолом».

Неизвестного лица, из сел. Сори. (табл. 23). Табл. 23
Кутаисский ист. этн. музей 77,5 x 115 см.
Пожертвована неизвестным лицом церкви сел. Сори (Западная Грузия, Рача).

Анны Чиджавадзе. XIX в.
Местонахождение не известно.
Пожертвована Мартвильскому кафедралу «княгиней Анной Чиджавадзе».

Неизвестного лица, из сел. Свири.
Кутаисский ист. этн. музей. 73 x 117 см
Пожертвована неизвестным лицом церкви сел. Свири (Западная Грузия, Имерети).

Княгини Тархан-Моурави. I полов. XIX в. (табл. 22). Табл. 22
ГМИГ 73,5 x 96 см
Пожертвована дочерью Зураба Церетели, супругой князя Давида Тархан-Моурави.

Неизвестного лица, из Кулашской церкви. 1702 (?) (табл. 14). Табл. 14
Кутаисский ист. этн. музей 75x85 см. Табл. 24

Неизвестного лица, из Кутаисского кафедрала. XIX в. табл. 24) (?)
Кутаисский ист. этн. музей 77 x 91 см

Уже после того, как книга была сдана в печать, мне предоставилась возможность ознакомиться с плащаницами, ранее мне не известными:

Неизвестного лица, Предположительно XVII в.
95,5 x 134 см с новым бордюром; без бордюра 75,0 x 115,5 см. Табл. 25
ГМИГ

Тамар, дочери царя Вахтанга VI. 1747. (табл. 26). Табл. 26
ГМИГ 48 x 68 см.
Пожертвована Марткопской церкви Троицы дочерью царя Картли Вахтанга VI, женой царя Теймураза II, Тамар.
Исполнители: царица Тамар, начавшая шить плащаницу, и ее служанка Имедиссеули, закончившая ее после смерти царицы в 1746 г. (см. надпись шрифтом асомтаврули по борту).

Марии Андроникашвили. 1827 г. (табл. 27). Табл. 27
ГМИГ 47,5 x 70,5 см.
Пожертвована Марией Андроникашвили. Хранилась в доме кн. Кона Эристави. В музей передана в 1925 г.
Исполнительница: она же.

SUR L'HISTOIRE DE LA BRODERIE GEORGIENNE

EPITAPHIOS GEORGIENS

R é s u m é

Nos recherches ont pour objet les épitaphios géorgiens, actuellement concentrés pour la plupart au Musée national des arts, à Tbilissi, et au Musée historico-ethnographique de Koutaissi, et quelques autres qui nous sont connus grâce à d'anciennes photographies ou à des sources littéraires. On en compte en tout plus d'une vingtaine d'exemplaires, quoique, sans nul doute, la Géorgie ancienne en ait possedé un nombre considérable. Du point de vue chronologique, on les range entre le XV-e s. (le plus ancien des spécimens qui
Pl. 1 se soient conservés est l'épitaphios du roi Ghiorghi VIII de Géorgie) et la première moitié du XIX-e s. Ces épitaphios furent faits sur la commande des rois, des reines (à part le roi Ghiorghi VIII, mentionné plus haut, ce furent: le roi d'Imérétie, Bagrat III, la reine Marie, épouse des rois Rostom et Vakhtang V), des membres de leurs familles, des grands féodaux. On trouve plus rarement, des exemplaires créés dans des milieux plus «bas».

De par leur source, les épitaphios remontent, comme on le sait, au monde byzantin. Ils s'infiltrèrent, par la suite, dans les pays slaves et en Géorgie où ils devaient remplir les mêmes fonctions que dans les autres pays orthodoxes.

Cependant, tout en ne ce différenciant pas, en principe, de ceux de Byzance et des pays slaves, les épitaphios géorgiens présentent quelques trait distinctifs dus au caractère général de l'art national géorgien. Ce sont, tout d'abord, des particularités d'ordre iconographique que l'on observe indépendemment du fait que les épitaphios géorgiens quant aux personnages qui y figurent, et aux scènes mêmes, ne sont pas identiques, et peuvent être classés en quatre groupes:

a) Contrairement aux épitaphios créés dans les autres pays, les spécimens géorgiens sont loin de représenter une image purement symbolique, sans qu'aucun être humain n'accompagne le corps prostré du Christ. Les donateurs et les artistes travaillant sur les épitaphios étaient, apparemment, beaucoup moins influencés par les élements «célestes», et seule l'image historique concrète, son caractère narratif, leur paraissait compréhensible et éloquente. Le nombre des figures humaines y surpasse celui des anges, des chérubins et des séraphins qui sont, parfois, totalement absents. Il est significatif que même dans les spécimens tardifs, dont les compositions sont empru-

ntées aux sorroporaux russes, on observe certains correctifs: l'image représentant le Saint-Esprit sur les corporaux n'y figure que rarement.

b) Par ailleurs, déjà à partir du XV-e s., les compositions des épitaphios géorgiens comportent la scène historique du Thrène. Il est à croire que cette scène, dans une version aussi développée, et avec les personnages qu'elle comporte sur l'épitaphios de Ghiorghi VIII, ne se rencontre sur aucun autre spécimen non géorgien.

c) Un certain groupe d'épitaphios géorgiens se distingue par le choix du sujet des scènes que l'on ne trouve nulle part ailleurs: ce sont à part le Thrène, deux scènes qui touchent à la Résurrection: les Saintes femmes au Tombeau et St Pierre, égelement devant le Tombau, ainsi que l'«Ascension» dans la partie supérieure de l'épitaphios (les deux premières scènes sont particulièrement répandues, elles se répètent dans différents groupes d'épitaphios). Pl. 1, 4, 6, 10, 11, 12, 13

d) On rencontre sur les épitaphios géorgiens une variété de la scène initiale qui n'a pas d'analogies en dehors de la Géorgie: telle est la composition sur l'épitaphios du roi Bagrat III, qui remonte, dans son origine, à l'image traditionnelle du Crucifiement (c'est, en quelque sorte, un triptyque—le Christ repose avec, à ses côtés, sur les «battants», les figures en pied de la Vierge et de St Jean en pleurs). Pl. 2

e) Sur certains modèles du XVII-e s. (les épitaphios de la reine Marie et du prince Ghivi Amilakhvari), on voit les images des donateurs agenouillés, chose également inconnue dans d'autres pays, mais qui a de proches parallèles en Géorgie sur les icônes votives en repoussé de cette époque. Pl. 6, 11

Au XVII-e s., on observe dans un certain groupe d'épitaphios géorgiens une proche parenté avec les modèles étrangers et, d'une manière générale, avec les formules adoptées, et particulièrement répandues dans les pays slaves. Il s'agit notamment des figures de Ste Marie Madeleine et de St Jean, de leur disposition, des poses et de l'action. On voit apparaître quelques nouvelles particularités compositionnelles, comme par exemple, la disposition en groupes séparés des figures masculines et féminines. Certains épitaphios géorgiens sont nettement apparentés aux prototypes byzantins. Il n'en est que plus significatif que sur ces épitaphios, relevant presque en tous points de modèles étrangers, on observe, de même, la répétition de motifs que l'on ne rencontre qu'en Géorgie et qui ne se sont jamais répandus ailleurs — les scènes près du tombeau du Christ.

Au XVII-e s., le développement suit le même cours: les traditions géorgiennes déclinent, la dépendance des modèles étrangers et, en premier lieu des modèles russes augmente, ce qui s'explique facilement par la diffusion en Géorgie des corporaux russes, auxquels on avait emprunté les compositions. On trouve même fréquemment des caractères russes sur la croix (ces modèles comportent à l'arrière-plan une croix). Mais, comme nous l'avons dit, le motif traditionnellement étranger aux épitaphios géorgiens — l'image de Saint-Esprit — n'y apparaît cependant pas.

Au cours des siècles, les particilarités artistiques des épitaphios suivent également une certaine évolution, bien que conservant naturellement, dans

leur essence, les mêmes traits stylistiques initiaux — leur caractère plan et décoratif, la couleur conventionnelle, l'absence de tons intermédiaires et mélangés, le caractère conventionnel des proportions de la figure humaine. Ce qui change, ce sont le niveau artistique et certains procédés techniques.

En ce qui concerne le dessin, on pourrait difficilement parler de quelque évolution précise: a) les créateurs des épitaphions s'en tenaient, dans une grande mesure, aux prototypes, non seulement quant au «contenu», mais encore au dessin même. Et fréquemment, pour un seul et même épitaphios, ils étaient obligés d'en appeler — pour chaque scène déterminée, ou pour des détail nécessaires — à différents modèles (parfois même de caractère dissemblable); b) fréquents sont les cas où l'on voit se répéter, à une époque plus tardive, des modèles plus anciens, tendant à reproduire également le caractère du dessin; c) trait essentiel: dans les ouvrages de broderie, rien n'avait changé, au cours des siècles, au point de vue de la conception du dessin et de la forme. On peut dire toutefois qu'à l'époque tardive, et aux XVII-e et XIX-e ss. surtout, les modèles portant le cliché artisanal sont plus nombreux.

Pl. 1, 2, 3 Par contre, les modifications dans le coloris sont très notoires: Dans les monuments les plus anciens (XV-e et XVI-e ss.), on s'en tenait à une certaine harmonie entre l'or et les autres couleurs, les tons soyeux gardent leur droit, la gamme, dans son ensemble, reste discrète, la combinaison des couleurs témoigne d'un goût austère. A partir du XVII-e s., une tendance se fait sentir à accentuer l'importance de l'or (ou de l'argent) qui progresse graduellement. L'intérêt envers les combinaisons du coloris diminue. On cherche habituellement à compenser la dégradation du véritable sens de la couleur par la «richesse» d'une surface étincelante d'or ou d'argent, qui devient dure, inflexible (La même tendance s'observe en Russie). Telle est la tendance générale de cette époque, sauf quelques exceptions et réminiscences.

Pl. 1, 2, 6 L'évolution de la bordure ornementale est également caractéristique. L'ornement occupe dans les modèles les plus anciens une place considerable, étant un élément des plus importants de l'aspect artistique de l'épitaphios. Les dessins de la bordure se distinguent par leur richesse, la complexité et la maitrise, allant dans certains cas jusqu' à la virtuosité de l'exécution (au XV-e s., lorsque l'art géorgien était en proie à une crise profonde, il est malaisé de trouver une oeuvre d'art, dans quelque branche que se fût, dont les qualités de l'exécution puissent être comparées à celles de la
Pl. 1 bordure de l'épitaphios de Ghiorghi VIII.). Certains modèles du XVII-e s. témoignent des tentatives de sauvegarder la tradition de prendre pour modèle les meilleures oeuvres de l'époque antérieure, alors que, dans d'autres cas, les ornements sont d'un niveau artisanal, sans parler de ceux qui sont en général dépourvus de bordures (on ne les trouve que sur les épitaphios qui, de par leur composition initiale, se rattachent, dans telle ou autre mesure, au prototypes anciens). Les bordures des épitaphios du XVIII-e s. portent déjà ostensiblement les traces d'une influence étrangère — médaillons avec les Evangélistes de type européen, figures empruntées aux corporaux russes.

On observe encore différents échelons dans la technique de la broderie.

A part quelque exemplaires, les épitaphios anciens sont de dimensions beaucoup plus grandes que ceux des époques suivantes, et particulièrement ceux des XVIII-e et XIX-e ss. Pour le fond, on utilisait, le plus souvent, de la soie, plus rarement, du velours. les matériaux servant á la broderie étaient fil d'or (rarement, la cannetille), le fil retors (or sur soie), le fil d'argent pur, ou le fil retors (argent, également sur soie). Les surfaces brodées forment, comme sur tous objets brodés des dessins en relief constituant des zigzags, des torsades, des «grillages», des losanges, et d'autres figures. Graduellement se point de broderie, c.—à—d. le dessin, formant concavité, devient plus serré, par suite de quoi le relief apparait plus saillant, et la surface acquiert, en quelque sorte, un caractère métallique, le dessin, voire toute la broderie, perdent leur caractère flexible, et l'objet drodé devient une sorte de produit mécanique industriel.

Un point particulier est le rapport mutuel existant entre les épitaphios et la peinture monumentale, et d'autres domaines artistiques, tel que l'art du repoussé. Les liens qui les rattachent à la peinture des fresques sont tout naturels et évidents, ne serait-ce qu'en raison du sujet et de l'iconographie de la scène représentée, qui se sont constitués précisément dans l'art monumental. En Géorgie, on en trouve un exemple concret intéressant dans l'épitaphios d'Oubissi dont la csène principale est une copie PL 3
d'une fresque du XIV-e s. de l'église d'Oubissi même. On pourrait citer de nombreux exemples de coïncidences iconographiques d'images sur les épitaphios avec les différentes scènes du Thrène dans la peinture murale.

Autant qu'on puisse en juger d'après les spécimens qui sont arrivés jusqu'à nous, les derniers modèles des épitaphios géorgiens se rattachent à la première moitié (ou milieu?) du XIX-e s. Mais ceux-ci sont dépourvus de toutes qualités artistiques.

Les épitaphios offrent les spécimens les plus importants dela broderie géorgienne ancienne. La tâche qui se pose actuellement devant nous réside dans l'étude d'objets d'autres destinations, y compris les habits sacerdotaux et profanes, afin de se faire une idée générale du développement d'une branche des plus importantes de l'art appliqué géorgien ancien, celui de la broderie.

შენიშვნები

შესავალი

1. მათე, 27_{57-61}; მარკ. 15_{43-46}; ლუკა, 23_{50-53}; იოანე, 19_{38-40}. იოანეს სახარებაში, სინოპტიკოსთაგან განსხვავებით, „წაგრაგნის" მონაწილედ ნიკოდიმოსიც არის მოხსენებული. შეად. აგრეთვე აპოკრიფული „თხრობაჲ აღშენებისათჳს ეკლესიისა რ~ი იგი არს ლოკდიას შინა ქალაქსა": Н. Марр, Тексты и разыскания по армяно-грузинской филологии. СПБ., 1900, II, с. 27—28.

2. გარდამოხსნის სიმბოლიკისა და ცერემონიალის შესახებ იხ.: Вл. Троицкий. История плащаницы: Богословский Вестник, 1912, თებერვლისა და მარტის ნომრები. აგრეთვე: Е. Голубинский. История русской церкви, I, вторая половина. М. 1904, с. 917—919; Н. Кондаков. Памятники христианскго искусства на Афоне. (ქვემოთ: Афон), с. 258—261.

3. საქართვ. მეცნ. აკად. ხელნაწ. ინსტიტუტის ხელნაწერი A 399, ფურც. 400—401; A 459, ფურც. 319—320. ეს ცნობა მომაწოდა და ხელნაწერები მითითა აკად. კორნ. კეკელიძემ.

4. Н. Кондаков. Македония, 1909, გვ. 244

5 Н. Кондаков, იქვე, Афон, გვ. 263—264; Милюков. Христианские древности Западной Македонии: Изв. Русск. Археол. Инст. в Констатинополе, IV, вып. II, София, 1899, გვ. 93—94, ტაბ. 30. შესაძლებელია, მისი თანამედროვე, ან ცოტა უფრო ძველი იყოს პაჩენცის კასტელ' არკვატოს „გარდამოხსნა", რომელიც მხოლოდ ფრაგმენტულადაა გადარჩენილი. იხ. Bréhier. La sculpture et des arts mineurs byzantins. P., 1936, pp. 55—56.

6. გარდამოხსნათა ყველაზე უფრო ფართო მიმოხილვა ნ. კონდაკოვს ეკუთვნის: Афон, გვ. 258—281. იხ. აგრეთვე მისივე Македония-ს გარდა: Невоструев. Плащаница, приложенная... уд. кн. Владимиром Андреевичем...: Известия Императорского Археологического Общества, VI, 1868, с. 41—61; Одобеско. Воздух... Тихвинского монастыря: Древности, IV_1, 1874, с. 1—36; Щепкин. Памятник золотого щитья начала XV столетия: Древности, XV_1, М., 1894, с. 14—17 Н. В. Покровский, Заметки о паятниках псковской церковной старины, 1914, с. 20, 27—28, таб. X, XV; მისივე, Древняя ризница Новгородского Софийского собора: Труды XV Археологического съезда, I, 1914, с. 124, таб. XXIII; Труды VIII Арxологического съезда, IV, 1897, таб. XXXV, XXXVIII, XLII, LXIV, LXVI; Щекотова. Древнерусское шитье: «София», № 1, 1914, с. 5—32 (მრავალი ილუსტრაციით); Калинина. Техника древнерусского шитья: Русское искусство XVII века, 1929, с. 133—157; Александрова-Дольник. Шитье московской мастерской XVI в.: Вопр. рест., I, с. 125—163; Щабельская. Материалы и технические приемы в древне-русском шитье: იმავე კრებულში. с. 113—124; Берладина. Матерiали з iсторii украiнського образотворчого гаптування, 1927, და სხვ.

7 М. Полиевктов. Материалы по истории грузино-русских взаимоотношений, 1937, с. 24—125.

8 ქართული გარდამოხსნების შესახებ ცნობები მოეპოვებათ მ. ბროსეს, გ. წერეთელს, დ. ბაქრაძეს, ა. ნატროშვილს, ა. ხახანაშვილს, მ. ჯანაშვილს, თ. ხუსკივაძეს, მინდელსა და ე. თაყაიშვილს. ერთი გარდამოხსნა, დაწვრილებითი აღწერით, გამოცემული აქვს პოპანდოპულოს, ერთი, როგორც აღინიშნა, ბერლინშია (იხ. დამატება — გარდამოხსნათა საძიებელი). 1930 წელს ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენაზე, რომელიც გერმანიის ქალაქებში მოეწყო, ხელსაქმის სხვა ნიმუშებთან ერთად, სამი „გარდამოხსნა" იყო წარმოდგენილი. იხ. ამ გამოფენის კატალოგი Georgische Kunst, 1930; დეტროიტის ხელოვნების ინსტიტუტში დაცულ გარდამოხსნას მოკლე შენიშვნების უძღვ-

ნეს ა. ვეიხელმა დ. მ. ბროურმა: იხ. ქვემოთ, I თავის შენიშვნა 34. ორი გარდამოხსნა მოკლე ანოტაციებითურთ გამოაქვეყნა ქეთევან დავითიშვილმა (ალბომი „ძველი ქართული ნაქარგობა", თბ. (1973).

თავი I. „გარდამოხსნათა" წარწერები და ძეგლთა დათარიღება

1. Натроев, с. 428—429; Джанашвили. Каталог, с. 18—19.
2. ქ. ე. ი. IV, 1924, გვ. 139.
3. იქვე, გვ. 40—43.
4. იქვე, გვ. 42.
5. იქვე, გვ. 81, 92.
6. Н а т р о е в, გვ. XIX. სრული ორიგინალი საეკლესიო მუზეუმს ეკუთვნოდა.
7. B r o s s e t. Sur une плащаница géorgienne, du XVI-e siècle: Mélanges Asiatiques, V, 1868, pp. 732—736; В. К. П о п а н д о п у л о. Грузинская плащаница в ц Покрова в Левшине, в Москве: Древности, XVI, 1900, с. 146—148; Афон, с. 274. ა. ხ ა ხ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი. საარქეოლოგიო შენიშვნა (წერილი მოსკოვიდან): გაზ. „ივერია", 1891, № 95. ხახანაშვილი, ეტყობა, არ იცნობდა ბროსეს წერილს. წარწერა შეცდომებით აქვს წაკითხული — კონსტანტინეს სახელი გამოტოვებულია.
8. МАК, VIII, с. 85; Г. Ц е р е т е л и, Археологическая экскурсия по Квирильскому ущелью, შდრ. ქკ̃ები, II, 527.
9. H. de la G., II_1, გვ. 626, 384 (ვახუშტის ქრონიკები).
10. ქ̃ცის მეორე გაგრძელება: იხ. მარიამ დედოფლისეული ქ̃ცა, გამოც. ე. თაყაიშვილისა, გვ. 914; H. de la G., II_1, გვ. 336; გენეალოგიურ ტაბულებში შეცდომით 1639 წ. წერია. ამ გარდამოხსნის თარიღის საკითხი განხილული აქვს პოპანდოპულოსაც, მაგრამ მისი დასკვნები შემცდარია: წარწერა მისთვის ძალიან დაუდევრად უთარგმნია ალ. ხახანაშვილს, რომელსაც სრულიად გამოუტოვებია მეფეთ მეფის კონსტანტინეს სახელი და მეფედ მეფედ თვით ბაგრატი უქცევია. ამიტომ ავტორს, რომელმაც ალბათ არ იცოდა, რომ XI ს. ქართველი ხელმწიფეები „მეფეთ მეფედ"-არ იწოდებოდნენ, ვერ გადაუწყვეტია, რომელი ბაგრატია ეს, ბაგრატ IV, სრულიად საქართველოს მეფე, თუ იმერეთის ბაგრატ III, რომლის გარდაცვალების თარიღად რატომღაც 1508 წელია მითითებული. პოპანდოპულოს მაინც უფრო პირველი ეგონა, მაგრამ უკვე ე. ი. სიზომა გამოთქვა აზრი, მოხსენების შემდეგ გამართულ კამათში, ძეგლი XVI საუკუნისა უნდა იყოსო (Древности, XVI, 1900, გვ. 141). ამავე აზრს იმეორებს, უფრო კატეგორიულად, სხვა „გარდამოხსნებთან" შედარების საფუძველზე, ნ. კონდაკოვიც. იხ. Афон, გვ. 274; ეს „გარდამოხსნა" წარსულ საუკუნეში მოსკოვს ინახებოდა, ლოვშინოს ეკლესიაში. ბროსეს აზრით, იგი ქართველ ემიგრანტებს უნდა ჩამოეტანათ იქ XVIII სს. დასაწყისში. ეკლესიიდან „გარდამოხსნა" მოსკოვის სასულიერო აკადემიის მუზეუმს გადაეცა (იხ. Б. Э., Грузинские святыни в России, კრებული «Летопись Грузии, I, გვ. 111), შემდეგ „ტროიცე-სერგიევა ლავრას" მუზეუმს (იხ. Искусство XIV и XV веков. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в музее. б. Троице-Сергиевой Лавры, 1924 с. II).
11. ვ ა ხ უ შ ტ ი, აღწერა, გვ. 149.
12. ქ. ე. ი., III 1941, გვ. 179, 191.
13. ქ. ე. ი., IV, გვ. 100 და 132.
14. ქკ̃ები, II გ. 327, და 405.
15. იქვე, გვ. 477 და 495.
16. ქ. ე. ი., III, გვ. 181.
17. ქკ̃ები, II, გვ. 327.
18. საქართველოს სიძველენი, I, გვ. 17; შდრ. ქკ̃ები, II, გვ. 336.
19. ქკ̃ები, II, გვ. 341, 342; ს. კაკაბაძე, დას. საქ., I, გვ. 10—11.
20. ქკ̃ები, II, გვ. 370; შდრ. ს. კაკაბაძე, დას. საქ., I, გვ. 8—9.
21. ქ̃ცის მეორე გარძელება: მარიამისეული ქ̃ცა, გვ. 913; ქკ̃ები, III, 372. ამავე ბაგრატისა და მისი ცოლის ელენესია „ხობლის წმ. გიორგის" ხატი ხელოვ. სახ. მუზეუმში, რომელიც „პირველთა მეფეთა" გაკეთებული ყოფილა, მერე ქურდებს გაუძარცავთ და მე აღვადგინეო. თარიღი — სჲ — 220 — 1532 წელია.
22. იქვე, 379.
23. ქც̃ა, II, დ. ჩუბინაშვილის რედაქციით. სპბ., 1854, გ. 188.

24. Летопись ИАО. Извлечение из протоколов заседаний .А. Заседание Отделения Восточно археологиии. Заседание 28-го марта 1864 года. ამ განყოფილების მმართველი (управляющий, sic!) მარი ბროსე მოახსენებს სხდომას „ქართულ-ბერძნული" გარდამოხსნის შესახებ, რომელიც მან ჩესმენის დაერდომილთა თავშესაფარში ნახა: Известия ИАО, 1861, III, 506—509.

25. აკად. გ. ჩუბინაშვილის ცნობით, რომელიც მან 1915 წელს მიიღო.

26. Известия ИАО, 1861, III, 507—508.

27. АЭРЗ, V, გვ. 15—40; უბისი, გვ. 2.

28. Rapports, III_{12}, გვ.

29. АЭРЗ, V, გვ. 41.

30. უბისი, გვ. 3.

31. იქვე, ტაბ. XIII.

32. As Georgiaca, I, ტაბ. 38_1 და 44_1

33. თ. ჟორდანია თავისი „ქრონიკების" ბოლოს (II, გვ. 535) დართულ ტაბულას „გვაროვნობითი შტო ქართლის აბაშიძეთა" — იწყებს ვინმე ესტატი აბაშიძით, რომელიც 1586 წელს ცოცხალი ყოფილა. ტაბულა წყაროთა მიუთითებლადაა შედგენილი და ამ ესტატის შესახებაც სხვა არაფერი ვიცით. მაგრამ ეს ფაქტი მაინც გასათვალისწინებელია.

34. A d e l e C o u l i n W e i b e l. An Embroidery of the Eastern Orthodox church: Bulletin of the Detroit Institute of Arts, vol. XXIV, № 1, 1954—55, pp. 6—8; Chanoine M a u r i c e B r i è r e. Une broderie géorgiennne a Detroit: Cahiers Archéologiques, VIII, 1956, pp. 245—248.

35. გ. ჩუბინაშვილის წერილი — იხ. დამატება.

36. Georgische Kunst. კატალოგი ძველი ქართული ხელოვნების გამოფენისა გერმანიაში, 1930, გვ. 17, ტაბ. 11 და 12.

37. Н а т р о е в, გვ. 427—428; Д ж а н а ш в и л и, Каталог, გვ. 19—21.

38. გარდამოხსნის ახალ ფონზე გადამტანი ალბათ უწიგნური იყო: წარწერაში ბევრი ასო ყირამალაა დაკერებული, ბევრგან Ⴄ-ს ზემო ჰორიზონტალური ხაზი აკლია, ზოგან ეს ხაზი სხვა ასოსთანაა დაკავშირებული, ორიოდე ადგილას ასოების თანამიმდევრობაც არეულია. მეორე სტრიქონში ႵႤ:.ႶႧႵႤႫႠႾႱႬႤ დაკერებულია ასე: ႵႧႶႤ:ႵႤ ႫႠႾႱႬႤ, და თანაც პირველი Ⴇ და Ⴖ გადაყირავებულია; მეექვსე სტრიქონის ბოლოს დაკერებულია ႾႱႨ თუმცა უეჭველია ႨႾႱႨ უნდა იყოს (იესოსი) და სხვა. ნატროევს ტექსტი მხედრული ტრანსლიტერაციით აქვს დაბეჭდილი მრავალი შეცდომით, თანაც, მეშვიდე სტრქონის პირველი ორი სიტყვა, რომლებიც ცოტა არ იყოს გაუგებარი ჩანს, გამოუტოვებია.

39. კ. გრიგოლია. ილორის წმ. გიორგის ხატის წარწერა: ენიმკის მოამბე, XIII, 1943, გვ. 152.

40. Rapports, II_1, p. 30, III_{18} p. 18; შეად. H. de la G., II_1, p. 84, შენიშვნა, 3.

41. იქვე და გვ. 397. ვახუშტის ისტორია და მისივე ქრონიკები. შეად. ქ˝ები, II, გვ. 496.

42. იქვე, გვ. 497.

43. არხ. მოგზ. შენ., II, გვ. 185—186.

44. Ц е р е т е л и, Гел. надп., с. 13.

45. ქ˝კები, II, გვ. 496; წმ. გიორგის გელათური გულანის მინაწერი. მიუხედავად ამ ცნობისა, თ. ჟორდანია იქვე, 471-ე გვერდზე წერს, რომ ზაქარია 1656 წელს გაკათალიკოსდა.

46. ქ˝ები, II, გვ. 475.

47. იქვე, გვ. 471; ს. კაკაბაძე. დას. საქ. I, გვ. 59—62.

48. ქ˝კები, II, გვ. 476.

49. იქვე.

50. იქვე, გვ. 479; П у р ц е л а д з е. Грузинские церковные гуджары, Т., 1881, с. 146;

51. ქ˝ები, II, გვ. 477.

52. იქვე, გვ. 485.

53. იქვე, გვ. 488.

54. იქვე, გვ. 511.

55. ს. კაკაბაძე, დას. საქ., I, გვ. 80.

56. ვახუშტი, აღწერა, გ. 168.

57. Rapports, III_6, გვ. 104—105; ე. თაყაიშვილი. სამი ისტორიული ხრონიკა, ტფ., 1890, გვ. XXV, XXVI.

58. არხ. მოგზ. შენ., I, გვ. 21.

59. როგორც ცნობილია ჩვენი „გარდამოხსნის" მსგავსად უცვლია თვისი სამყოფელი წმ. გიორგის ჯვარს, რომელიც ჯერ სადგერში იყო, შემდეგ კი ჩხარს ინახებოდა. მაგრამ ეს ანალოგია შემთხვევითი ჩანს: XVII საუკუნის ბოლოს, როცა როსტომი სადგერის ეკლესიას სწირავდა „გარდამოხსნას", ჯვარი უკვე ჩხარში იყო. თანაც, ჯვარი სადგერიდან უშუალოდ ჩხარში კი არ მოხვედრილა, არამედ (ვახუშტის ცნობით) ჯერ ატოცში იყო გადატანილი. იხ. ილ. აბულაძისა და ქრ. შარაშიძის წერილი К вопросу об имени и родине Руставели: საქართვ. სსრ მეცნ. აკად. მოამბე, 19 ტ. II, № 7, გვ. 81—684.

60. Georgiche Kunst, , გამოფენის კატილოგი, გვ. 27.

61. Берладина. Памятка грузинского образотворчого галтування XVII віку: Східний світ, Харьків, 1928, № 2, Церетели. Гел. надписи, с. 13—14.

62. ადვილი შესამჩნევია, რომ მეოთხე და მეხუთე სტრიქონთა ბოლოს გრაფიკული შეცდომებია დაშვებული: ႱႭႲႺႶ უკკელია, Ⴒ-ს ნაცვლად Ⴗ უნდა იყოს; ႷႨႩႣႨႰႨႬႬႨ: Ⴌ შემთხვევით გადაყირავებული Ⴗ არის.

63. ბერლანდინას ხსენ. თხზულება, გვ. 11, შენ. 4.

64. H. de la G., II_1, გვ. 644.

65. Rapports, II_1, გვ. 34, 59; II_2, გვ. 184.

66. Церетели. Гел. надп. II, I, გვ. 14, შენიშვნა.

67. Натроев, გვ. 429.

68. H. de la G., გვ. 77; საქ. ცხ., გვ. 79.

69. H. le da G., გვ. 88 (საქ. ცხ., გვ. 93).

70. H. de la G., გვ. 89 (საქ. ცხ., გ. 94).

71. H. de la G., გვ. 95 (საქ. ცხ., გვ. 101).

72. H. de la G., გვ. 398 (ვახუშტის ქრონიკები). შეად. ქკ˝ები, II, გ .514, 1515.

73. საქ. ცხ., გვ. 80.

74. პ. კარბელაშვილი. ამილახვართა საგვარეულოს ისტორიული გუჯრები: ძველი საქართველო, ტ. II, ტფ., 1913, გვ. 132; შეად. ქ˝კები, II, გვ. 515.

75. Натроев, გვ. 429 და 342.

76. იქვე, გვ. 342; ქკები, II, გვ. 493, 494

77. MAK, VII, 1898, გვ. 55—57, ტაბV.

78. H. de la G., II_1, გვ. 627 (გენეალოგიური ტაბულა), შეად. ქკ˝ები, II, გვ. 582. ალბათ ეს თეიმურაზი იგულისხმება 1678 წელს გიორგი ხელგენიძის მერ მიცემულ „ყმების გაცვლილობის წიგნსა" და 1682 წლის ტერცერასშეილების ნასყიდობის წიგნში: იხ. ნ. ბერძენიშვილი. დოკუმენტები საქართველოს სოციალური ისტორიიდან, თბ., 1940, გვ. 56 და 71.

79. M. Ткемаладзе. Сионский собор.

80. ლიტერატურაში ორივე უცნობია.

81. Г. Церетели. Археологическая прогулка по квирильскому ущелью: MAK, VII, M., 1898, с. 88—92.

82. იქვე, გვ. 91.

83. ქკ˝ები, II: გვ. 484.

84. MAK, VII, გვ. 88.

85. არხ. მოგზ. შენ., II, 74—75; აგრეთვე Georgische Kunst, კატალოგი, გვ. 27.

86. H. de la G., II_1, გვ. 645.

87. Пл Иосселиани. Описание древних памятников Тифлиса, Т., 1866, გვ. 148. ოსელიანს თარიღად შეცდომით 1724 აქვს მითითებული.

88. Н. Кондаков, Д. Бакрадзе. Опис. გვ. 171. შეად. Натроев, გვ. 434.

89. წარწერის ამომკარგველს შეცდომა გაპარვია — ტექსტის მეოთხე სიტყვა ႻႤႧႱ უნდა იყოს. სიტყვა ႷႨ˝ႻႭႤႬ-ში Ⴒ-ს ნაცვლად Ⴕ ზის, თუმცა ქვემოთ ჰორიზონტალური ხაზიც არის.

90. არხ. მოგზ. შენ., II, გვ. 74.

91. H. de la G., II_1, გვ. 648.

92. Н. Кондаков, Д. Бакрадзе. Опись. с. 153.

93. Т. Хускивадзе. Квирильское ущелье: СМОМПК, XIII, Т., 1892, с. 39.

94. Оп. рук. О. Р. Г., II, გვ. 23, 24.

95. ქკ˝ები, II, გვ. 535.

96. Оп. рук. О. Р. Г. I, გვ. 286—287, 644, 677, 708, 724; II, გვ. 50—51, 166, 621,819

97. Н. Махарадзе, Восстание в Имеретии 1819—20 гг: მასალები საქართველოს და კავკასიის ისტორიისათვის 1942, ნაკვ. III, გ. 76, 119.

98. ა. ხახანაშვილი. ქართული გარდამოხსნა ტობოლსკში. წერილი მოსკოვიდამ): „ივერია", 1691, № 5.

99. არხ. მოგზ. შენ., II, გვ. 75.

თავი II. ძეგლთა აღწერა და დაჯგუფება

1. წამებაჲ წმინდისა ლონგინოზ ასისთავისა: კიმენი, გვ. 188.
2. Древности, XVI, 1900, გვ. 146.
3. Пл. Иосселиани. Описание древних памятников Тифлиса, Т., 1866, გვ. 148.
4. ორივე ამ გარდამოხსნის შესახებ იხ. Известия ИАО, 1861, III, სვ. 506—509; შედ. ზემოთ, II თავის შენიშვნა 24.
5. იხ. I თავის შენიშვნა 100.

თავი III. ძეგლთა ანალიზი

1. Афон, გვ. 258—281.
2. Millet. Recherches, გვ. LVII
3. იქვე, თავი X, Le Threne, გვ. 191, და შემდ.
4. Ch. Diehl. La peinture byzantine, გვ. 81, ტაბ. L_1.
5. Millet. Recherches, გვ. 499.
6. Афон, გვ. 261—263.
7. Millet. Rechrcehes, გვ. 500.
8. Афон, გვ. 262.
9. Македония, таб. IV; Милюков: Известия Русского археологического института в Константинополе, таб. IV, XXX.
10. Афон, გვ. 265—266; Македония, გვ. 138—142, სურ. 81, 82, 83, 84.
11. Одобеско. Воздух из Тихвинского монастыря: Древности, IV, 1874, таб. II
12. Афон, გვ. 261—267, (1481 წლის გარდამოხსნა სუჩევიცისა).
13. სუჩევიცისავე გარდამოხსნა 1490 წლისა — იქვე, გვ. 268-268; 1519 წლისა იმავე მონასტრიდან — იქვე, გ. 269; ათონის დიონისიატისა (1545 წ.) — იქვე, გვ. 270 და ტაბ. XLI, და მრავალი სხვა.
14. Покровский. Древняя ризница Софийского новгородского собора: Труды XV археологического съезда, ტაბ. XXIII; შედ. Афон, გვ. 268, სადაც შეცდომით მირიამ მაგდალინელად მოხსენებული.
15. Афон, გვ. 270—271, ტაბ. XLIV; ჟურნ. София, № 1, 1914, ტაბ. 24 და 25 გვერდებს შორის.
16. იქვე, გვ. 5; Афон, გვ. 271—274; ტაბ. XLV; Вопр. рест. (სტრაციკების სხვადასხვა გარდამოხსნა); София, № 1, ტაბ. 28—29 გვერდებს შორის შერემეტევის გარდამოხსნა 1645 წლისა); Афон, გვ 277, სურ. 95 (ვლადიმირის Успенский женский княгинин მონასტრისა), გვ. 279., სურ. 96 (პოჟარსკაიას გარდამოხსნა სუზდალში); Древности, ტ. IV_1, 1872, ტაბ. I (ტიხვინის მონასტრის გარდამოხსნა ბუქარესტში) და სხვ.
17. Н. Кондаков, Д. Бакрадзе. Опись; с. 114, рис. 55.
18. Н. В. Покровский. Описание миниатюр Гелатского евангелия: Записки Отд. русской и славянской археологии ИРАО, IV, 1887, таб. VI,2.
19. იქვე, გვ. 282—283.
20. იქვე, გვ. 298.
21. უბისი, ტაბ. XIV.
22. АЭРЗ, I, გვ. 60 (ზარზმა); Д. Гордеев. Отчет о поездке в Ахалцихский уезд в 1917 г.: Известия КИАИ, I, 1923, с. 29—38 (ვალე), 49 (საფარა).
23. Н. Толмачевская. Фрески древней Грузии, с. 19.
24. იქვე, გვ. 31 და სურ. 42 (ბიჭვინტა), გვ. 30, ნახ. 38 (ახალი შუამთა)
25. გ. ბოჭორიძე. რაჭის ისტორიული ძეგლები: საქართველოს მუზეუმის მოამბე, VII, ტფ., 1933, ტაბ. IV.

26. Афон, ტაბ. XI და XII (დიონისიუ და დოხიარიონი). ცალკეულ შემთხვევაში გვიანდელი ძეგლები წმინდა სიმბოლურ კომპოზიციასაც კი შეიცავენ: გორეცის მონასტრის (ვალახეთში) გარდამოხსნაზე (XVII საუკუნის დასასრული) ქრისტეს ცხედართან მხოლოდ ორი ანგელოზია: Древности, IV_2, ტაბ. III.

27 კიმენი, გვ. 188—192.

28. Cabrol-Leclercq, Dictionnaire d'archéologie chrétienne, III_2, სვ. 3074, სურ. 3380 (რაბულას სახარება) და მთლიანად Croix და Crucifix-ის განმარტება.

29. იქვე, გვ. 3077.

30. Athos, გვ. 129 (ლავრა), 162 (კუტლუმუსიუ).

31. დიონისე ფურნელის სახელმძღვანელო: Manuel d'iconographie chrétienne..., avec une introduction et des notes par M. Didon. P., 1845, p. 198—La lamentation sur le tombeau.

32. Athos, ტაბ. 33.

33. София, № 1, გვ. 5; Афон, ტაბ. XV; კრებული Вопр. рест. გვ. 127 (სტარიცკების გარდამოხსნა); Афон, გვ. 277, 279 (პოკარსკაიასი, ვლადიმირის მიძინების მონასტრისა); София, № 1, ტაბ. 28—29 გვერდებთან (შერემეტევისა); Б. Ф о н Э д и н г. Ростов Великий. Углич, გვ. 39 (როსტოვის ტაძრისა); Труды VIII археологического съезда, ტაბ. XXIV (პეტიელის „პეჩერის" მონასტერი); П о к р о в с к и й. Заметки о памятниках псковской церковной старины, 1914, таб. XV 2.(ფსკოვის „პეჩერის" მონასტრისა), X_1 (ფსკოვის სამების ტაძრისა); Древности, IV_2, ტაბ. I (ტიხვინისა).

34. София № 1, გვ. 21 (ისტორიული მუზეუმისა), ტაბ. 24—25 გვერდებს შუა (გოლიცინისა); Афон, ტაბ. XIV (იაროსლაველისა); Труды XV археологического съезда таб. XXIII (ნოვგოროდისა); ჟურნ. Наука и искусство, № 1, 1926, ტაბ. XVII (რომანოვისა).

35. M i l l e t. Recherches, გვ. 516

36. შ. ამირანაშვილი. ბექა ოპიზარი, ტაბ. II, XXX, XIII.

37. იქვე, ტაბ. XVII და XX

38. უბისი, ტაბ. XIV_2.

39. M i l l e t. Monuments byzantins de Mistra, 1910, ტაბ. 122_2.

40. Athos, გვ. 173 და 226.

41. Н. Т о л м а ч е в с к а я. Фрески древней Грузии.

42. К. Н и к о л ь с к и й. Об антиминсах православной русской церкви. СПб, 1872. с. 171—172; с. 3.

43. Athos, გვ. 127.

44. M i l l e t. Recherches, pp. 510—511.

45. იქვე, გვ. 510.

46. D i d o n. Manuel d'iconographie chretiennne, p. 198,

47. К о н д а к о в. Македония, с. 135.

48. Athos.

49. ქუთაისის მუზეუმში (№ 834_{10}) ინახება ერთი დაფარნა, რომლის კომპოზიციაც იგრეთვე დიდად უახლოვდება აღნიშნულს, თუმცა ნიკოდიმოსის წინ ორი მტირალი ქალია ჩამატებული.

50. Труды VIII археологического съезда, IV, გვ. 226—227, ტაბ. XXXV.

51. П о к р о в с к и й. Заметки о памятниках псковской церковной старины, 1914, с. 20, таб. X_1.

52. М. П о л и е в к т о в. Материалы по истории грузино-русских взаимоотношений, Т., 1937, Новые данные о московских художниках XVI—XVIII вв. в Грузии.

53 Р о в и н с к и й. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. 1895, სვ. 169 და სურ 37—38. სვეტებზე. ნიკოლსკი (Об антиминсах, იხ. ზემოთ, შენიშვნა 42) აღწერს ამავე ნახატის მქონე (1652 წ) ოდიკებსაც, რომლებიც ალექსანდრე ნეველის ლავრაში ინახებოდა.

54. პატრიარქი დოსითეოსი ორჯერ იყო საქართველოში: პირველად 1658—59 წლებში, მეორედ 1681—83-ში, მაგრამ ვახტანგს, რომელიც 1675-ში დაიბადა, მასთან პირადი ურთიერთობის დამყარება მხოლოდ უფრო გვიან შეეძლო, როცა იგი ქართლის გამგე იყო. მაშინ მას და დოსითეოსს მართლაც ჰქონიათ მიწერ-მოწერა და, ალბათ, „ბეჭედიც" მაშინაა მიღებული. დოსითეოსი 1707 წ. გარდაიცვალა: იხ. ე. თ ა ყ ა ი შ ვ ი ლ ი. საისტორიო მასალანი ძველი საქართველო, II, ტფ., 1913, გვ. 28—34.

55. Н и к о л ь с к и й. Об—атиминсах, с. 195—204, 10.

56. Труды VIII археологического съезда, таб. XVI.

57. Щекотов. Древне-русское шитье, София, № 1, с. 16.

58. Анисимов. Церковная старина на выставке XV-го археологического съезда в Новгороде: Старые годы, 1911, с. 47.

59. Шабельская. Материалы и технические приемы в древнем шитье: Вопр. рест. с. 124; Калинина. Техника древне-русского шитья: Русское искусства XVIII века.

60. ს. ბარნაველი. ელისაბედ ბატონიშვილის მზითვის წიგნი: ს. ს. მ. მოამბე, X—B, თბ., 1940, გვ. 205 და შემდ.; მისივე, გასათხოვარი ქალის მზითევი XVIII საუკ. დასაწყისში საქართველოში: ს. ს. მ. მოამბე, XI—B, თბ., 1941, გვ. 91 და შემდ.; საქართველოს სიძველენი ტ. II, ტფ., 1909, გვ. 429—435.

61. ს. კაკაბაძე, დას. საქ., I, გვ. 50; Натроев, დამატება, გვ. XVI, XVIII

62. М. Ткемаладзе, გვ. 96.

63. იქვე, გვ. 94.

64. Калинина. Техника древне-русского шитья: Русское искусство XVII века, 1929,с. 134.

65. Калинина, იქვე, გვ. 137.

66. პოპანდოპულოს თანახმად.

67. Искусство XIV и XV веков. Каталог наиболее выдающихся произведений этой эпохи в музее б. Троице-Сергиевой лавры, 1924, с. II.

ტაბულების სია

1. გიორგი VIII-ის გარდამოხსნა. 1446—1466 წწ. შუა.
2. იმერეთის მეფის ბაგრატ III-ის წარწერიანი უფრო ძველი გარდამოხსნა. წარწერა — 1510—1565 წწ. შუა.
3. უბისის გარდამოხსნა აბაშიძეებისა. XVI ს.
4. კახთა მეფის ხოსროს ასულის ელენეყოფილი ეკატერინეს გარდამოხსნა, XVI ს. ბოლო მესამედი.
5. იმავე გარდამოხსნის დეტალი.
6. მარიამ დედოფლის გარდამოხსნა. 1632/33—1680/82 წწ. შუა.
7. ლევან დადიანის გარდამოხსნა 1653. წ.
8. კათალიკოსის ზაქარია ქვარიანის გარდამოხსნა. 1657—1660 წწ.
9. როსტომ ჩხეიძის გარდამოხსნა. 1661 წ.
10. თინათინ ქაიხოსროს ასულის გარდამოხსნა. 1664 წ.
11. გივი ამილახვრისა და მისი მეუღლის თამარის გარდამოხსნა. 1678/79—1694 95 წწ. შუა.
12. თეიმურაზ ბატონიშვილისა და ქეთევან ორბელიშვილის გარდამოხსნა. 1686 წ.
13. ზილფიჯანის გარდამოხსნა. 1691 წ.
14. უცნობი პირის გარდამოხსნა კულაშიდან. 1702. წ.
15. გიორგი აბაშიძის გარდამოხსნა 1705 წლისა.
16. გიორგი აბაშიძის გარდამოხსნა 1715 წლისა.
17. შოშიტა ერისთვის მეუღლის მარიამ ბატონიშვილის გარდამოხსნა. 1725 წ.
18. ელენე დედოფლის გარდამოხსნა. 1726 წ.
19. ოდიშის დედოფლის ანას გარდამოხსნა. 1770—1788 წწ. შუა.
20. ქეთევან აბაშიძის გარდამოხსნა. 1806 წ.
21. გრიგოლ წერეთლის გარდამოხსნა. 1815 წ.
22. ზურაბ წერეთლის ასულის, დაეთ თარხან-მოურავის მეუღლის გარდამოხსნა. XIX ს.
23. უცნობი პირის გარდამოხსნა სორიდან.
24. უცნობი პირის გარდამოხსნა ქუთაისის საკათედრო ტაძრიდან.
25. უცნობი პირის გარდამოხსნა საქართველოს სსრ ხელოვნების სახ. მუზეუმში. ვარაუდით XVII ს
26. ვახტანგ VI ასულის თამარის გარდამოხსნა. 1747 წ.
27. მარიამ ანდრონიკაშვილის გარდამოხსნა. 1827 წ.

СПИСОК ТАБЛИЦ

1. Плащаница царя Георгия VIII. 1446—1466 гг.
2. Плащаница с надписью имеретинского царя Баграта III 1510—1565 гг. Собственно плащаница более древняя.
3. Убисская плащаница. XVI в.
4. Плащаница дочери кахетинского царя Хосро Екатерины. Последняя треть XVI в
5. Деталь той же плащаницы.
6. Плащаница царицы Марии. 1632/33—1680/82 гг.
7. Плащаница Левана Дадиани. 1653 г.
8. Плащаница каталикоса Захария Кварияни. 1657—1660 гг.
9. Плащаница Ростома Чхеидзе. 1661 г.
10. Плащаница Тинатин, дочери Каихосро. 1664 г.
11. Плащаница семейства Амилахвари. 1678/79—1694/95 гг.
12. Плащаница царевича Теймураза и Кетеван Орбелишвили,. 1686 г.
13. Плащаница Зилпиджан. 1691 г.

14. Плащаница из сел. Кулаши. 1702 г.
15. Плащаница Георгия Абашидзе. 1705 г.
16. Плащаница Георгия Абашидзе. 1715 г.
17. Плащаница супруги Эристава Шошита. 1725 г.
18. Плащаница царицы Елены. 1726 г.
19. Плащаница Одишской царицы Анны. 1770—1788 гг.
20. Плащаница Кетеван Абашидзе. 1806 г.
21. Плащаница Григола Церетели. 1815 г.
22. Плащаница супруги Давида Тархан-Моурави. XIX в.
23. Плащаница из сел. Сори.
24. Плащаница из Кутаисского кафедрального собора.
25. Плащаница пожертвованная неизвестным лицом, из. ГМИГ предположительно, XVII г.
26. Плащаница Тамар, дочери царя Вахтанга VI. 1747 г.
27. Плащаница Марии Андроникашвили. 1827 г.

TABLE DES PLANCHES

1. Epitaphios du roi Ghiorghi VIII. 1446—1466.
2. Epitaphios (plus ancien) avec l'inscription du roi d'Imérétie Bagrat III de 1510—1565
3. Epitaphios de la famille Abachidzé, provenant de l'église d'Oubissi, XVI[e] siècle.
4. Epitaphios de Catherine, fille du roi de Kakhétie Khosro. Dernier tiers du XVI[e] siècle.
5. Epitaphios de Catherine, détail.
6. Epitaphios de la reine Mariam. 1632/33—1680/82.
7. Epitaphios du prince Lévan Dadiani. 1653.
8. Epitaphios du catholikos Zakharia Kvariani. 1657—1660.
9. Epitaphios de Rostom Tchkéidzé. 1661.
10. Epitaphios de Thinathin, fille de Kaikhosro. 1664.
11. Epitaphios du prince Ghivi Amilakhvari et de sa femme Thamar. 1678/79—1694/95
12. Epitaphios du prince Théimouraz et de Kéthévan Orbélichvili. 1686.
13. Epitaphios de Zilphidjan. 1691.
14. Epitaphios de l'église de Koulachi. 1702.
15. Epitaphios de Ghiorghi Abachidzé. 1705.
16. Epitaphios de Ghiorghi Abachidzé. 1715.
17. Epitaphios de la princesse Mariam, femme de l'éristhav Chochita. 1725.
18. Epitaphios de la Reine Eléné. 1726.
19. Epitaphios de la reine d'Odichi Ana. 1770—1788.
20. Epitaphios de Kéthévan Abachidze. 1706.
21. Epitaphios de Grigol Tsérételi. 1815.
22. Epitaphios de la femme du prince David Tarkhan-Moouravi. XIX[e] siècle.
23. Epitaphios de l'église de Sori.
24. Epitaphios de la cathédrale de Koutaïssi.
25. Epitaphios du Musée d'Etat des Beaux-arts de Géorgie. XVII[e] siècle.
26. Epitaphios de Thamar, fille du roi Vakhtang VI. 1747.
27. Epitaphios de Marie Andronikachvili. 1827.

ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი

მეფის გიორგი VIII-ის გარდამოხსნა. 1446—1466 წწ. შუა.

იმერეთის მეფის ბაგრატ III-ის გარდამოხსნა. 1510—1565

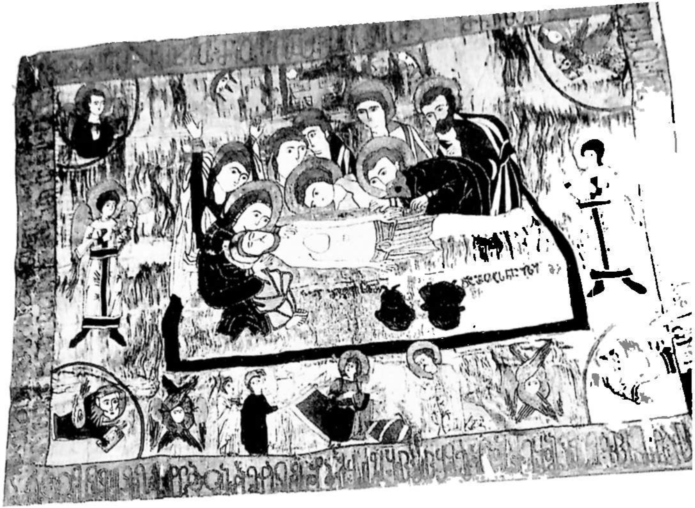
3. უბისის გარდამოხსნა აბაშიძეებისა. XVI ს.

4. კახთა მეფის ხოსროს ასულის, ელენეყოფილი ეკატერინეს გარდამოხსნა.

ლევან დადიანის გარდამოხსნა 1653 წ.

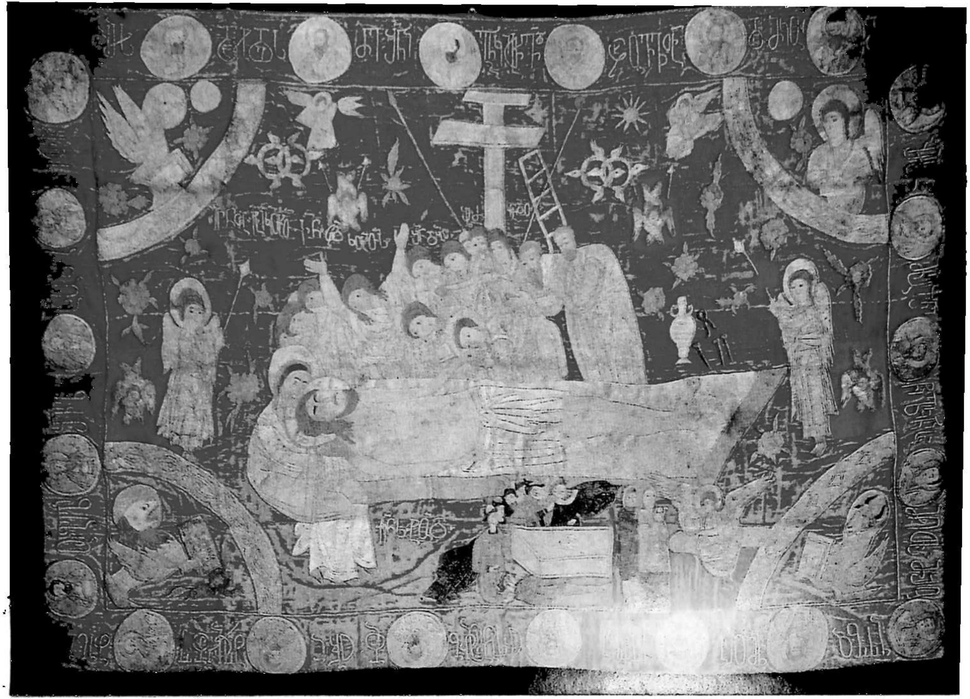
8. კათალიკოსის ზაქარია ქვარიანის გარდამოხსნა. 1657—1660

9. როსტომ ჩხეიძის გარდამოხსნა 1661 წ.



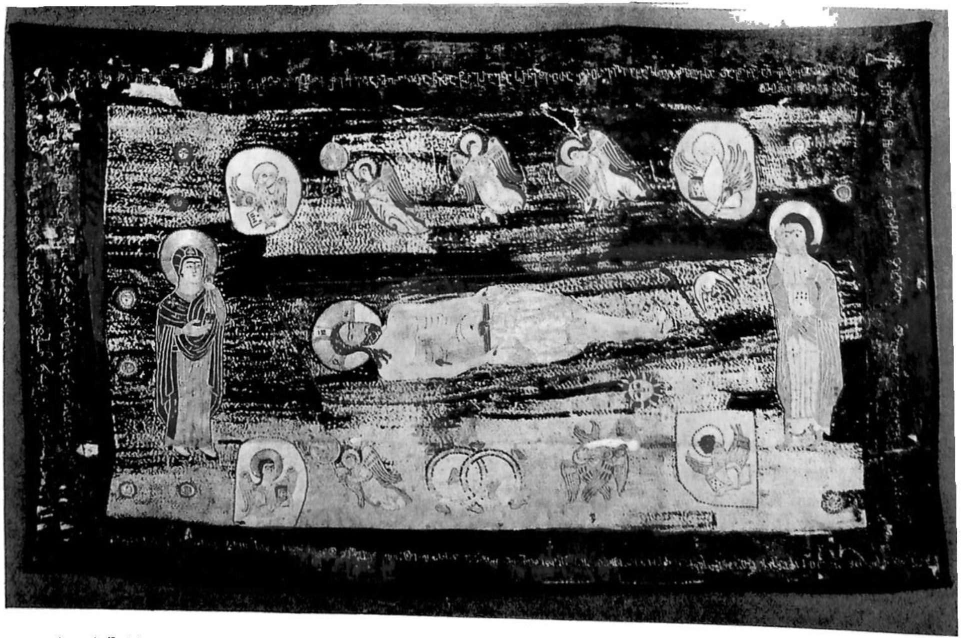
10. თინათინ ქაიხოსროს ასულის გარდამოხსნა. 1664 წ.

გივი ამილახვრისა და მისი მეუღლის თამარის გარდამოხსნა. 1678/79— 1694/95 წლებს შუა.

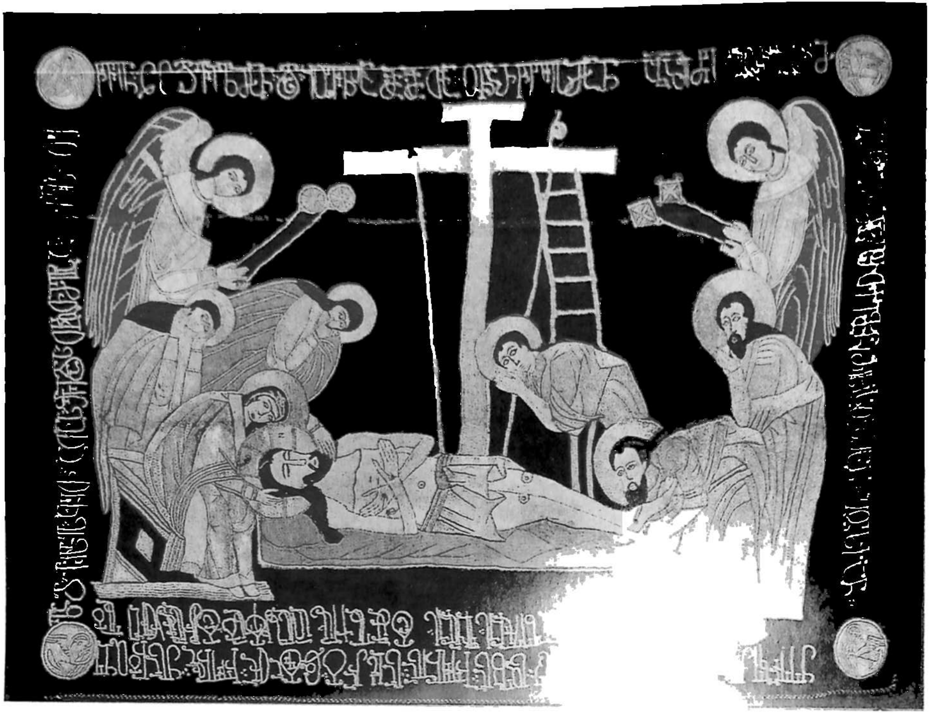


12. თეიმურაზ ბატონიშვილისა და ქეთევან ორბელაშვილის გარდამოხსნა. 1686 წ.

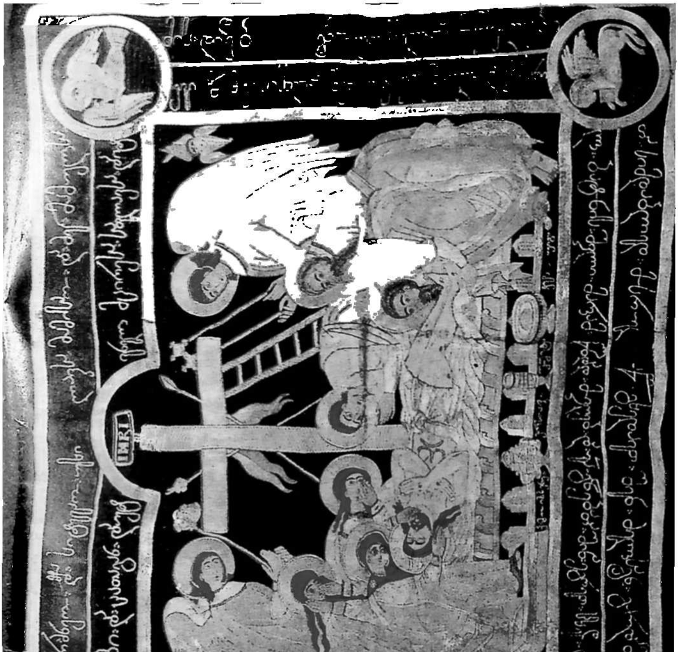
13. ზოლფიჯანის გარდამოხსნა. 1691 წ.

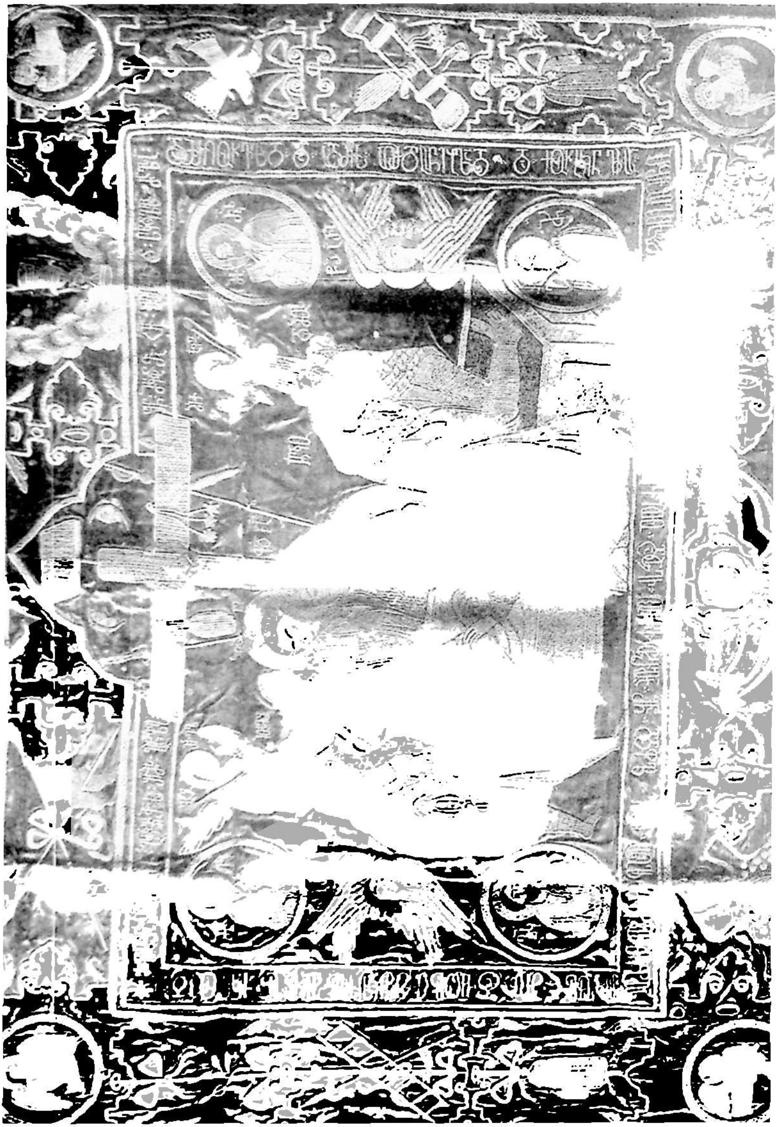


გიორგი აბაშიძის გარდამოხსნა 1705 წლისა

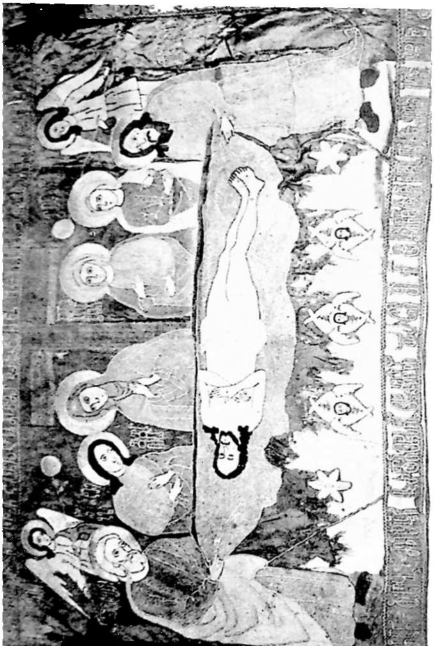


ქრისტეს გარდამოხსნა 1715 ან 1717 წლისა.

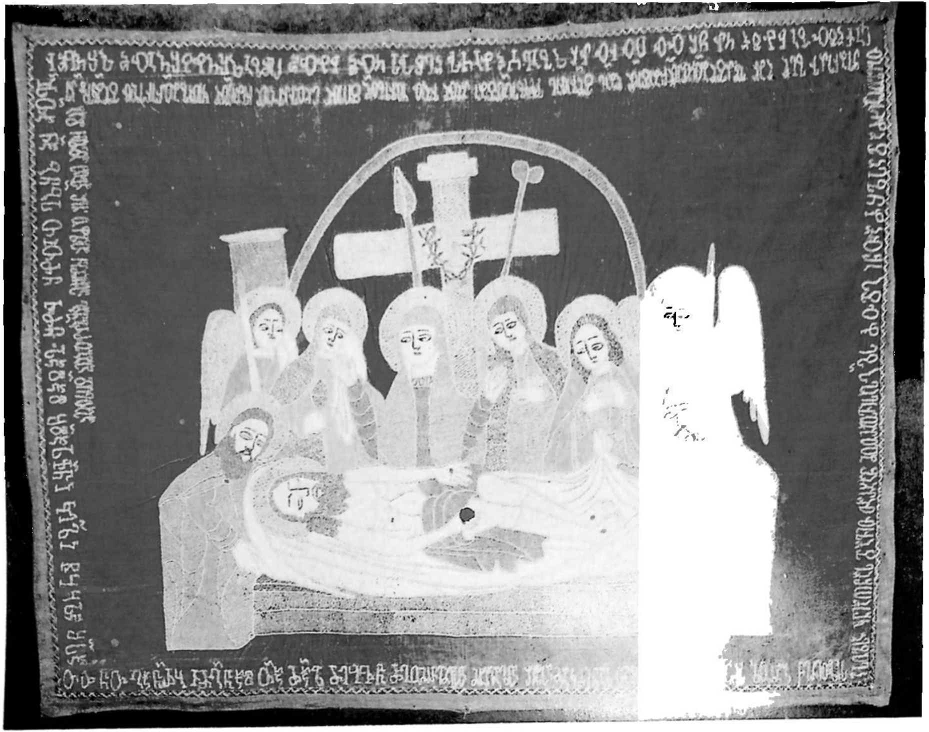




19 ოდიშის დედოფლის ანას გარდამოხსნა 1770—1788 წლებს შუა.

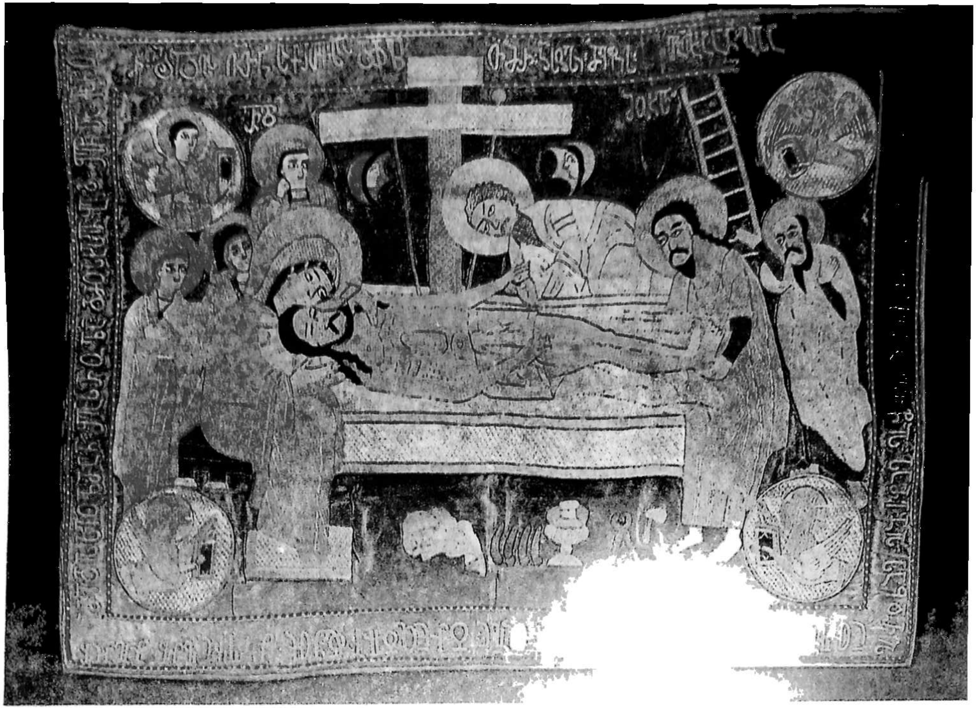


გრიგოლ წერეთლის გარდამოხსნა. 1815 წ.

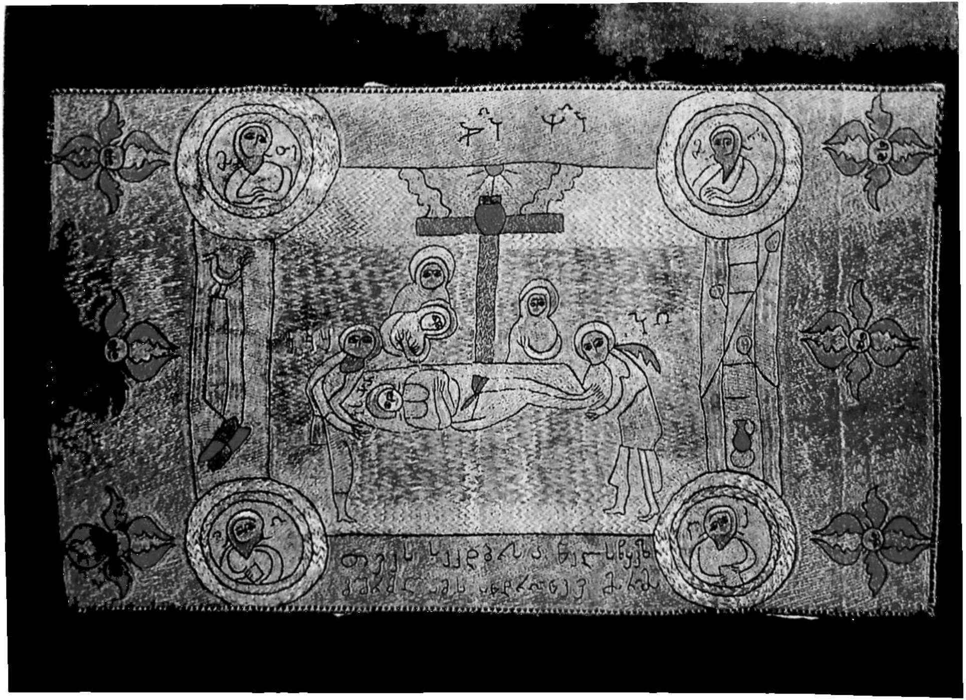


22. ზურაბ წერეთლის ასულის, დავით თარხან-მოურავის მეუღლის გარდამოხსნა. XIX ს.

ეპიტაფი ქრისტეს გარდამოხსნა, საქართველოს სახ. მუზეუმი



26. ვახტანგ VI ასულის თამარის გარდამოხსნა. 1747 წ.



27. მარიამ ანდრონიკაშვილის გარდამოხსნა. 1827 წ.

დაიბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

სბ 1828

რეცენზენტები: ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი — ლ. ხ უ ს კ ი ვ ა ძ ე
ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი — თ. ს ა ყ ვ ა რ ე ლ ი ძ ე

რედაქტორი მ. კ ე ც ხ ო ვ ე ლ ი
გამომცემლობის რედაქტორი ც. თ ო დ უ ა
მხატვარი გ. ლ ო მ ი ძ ე
ტექრედაქტორი ც. ქ ა მ უ შ ა ძ ე
კორექტორი მ. რ ა მ ი შ ვ ი ლ ი

გადაეცა წარმოებას 14.7.1982; ხელმოწერილია დასაბეჭდად 29.4.1983;
ქაღალდის ზომა 60X90 1/16; ქაღალდი № 1; ნაბეჭდი თაბახი 19,0;
უე 00628; ტირაჟი 2000; შეკვეთა № 2487;

ფასი 2 მან. 50 კაპ.

გამომცემლობა „მეცნიერება", თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Издательство «Мецниереба», Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

საქ. სსრ მეცნ. აკადემიის სტამბა, თბილისი, 380060, კუტუზოვის ქ., 19
Типография АН Груз. ССР, Тбилиси, 380060, ул. Кутузова, 19

Вахтанг Вуколович Беридзе

ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ШИТЬЯ. ПЛАЩАНИЦЫ
(на грузинском языке)