

K25536  
4



+1243.

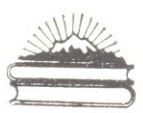
საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
АКАДЕМИЯ НАУК ГРУЗИНСКОЙ ССР  
ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი  
ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО ИСКУССТВА

ბაქრაზ ვაჭაშვილი

პროფესორი და დირექტორი

იხილეთ დანართი

12. XI. 73.



1973



ინგა ლორთქიფანიძე

ИНГА ЛОРДКИПАНИДЗЕ

ნუნსტევის ესტუკოა



РОСПИСЬ НАБАХТЕВИ

«მეცნიერება» თბილისი 1973

«МЕЦНИЕРЕБА» ТБИЛИСИ 1973

ქვემოთ მხარეს

15(C41)1  
75.023.24(47.922)  
ლ 825

გამოკვლევის საგანია ფრესკული მხატვრობა, რომელიც ამკობს ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესიას სოფელ ნაბახტევში. ეს მხატვრობა გამოირჩევა შესრულების მაღალი ოსტატობით და წარმოადგენს შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ძეგლს. წიგნი პირველი მონოგრაფიული გამოკვლევაა, მიძღვნილი ნაბახტევის მონუმენტულობისადმი. მასში განხილულია ისტორიულ პირობა გამოსახულებები და დადგენილია მონუმენტულობის შესრულების დრო (1412—1431). იკონოგრაფიული და მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე განსაზღვრულია მისი ადგილი ქართული მონუმენტური მხატვრობის სხვა ძეგლებს შორის. ტექსტს ერთვის ილუსტრაციები (ნახაზები, სქემები და ფოტოსურათები), აგრეთვე რეზიუმე რუსულად და ფრანგულად.

12.05.536

რედაქტორი თ. ვ ი რ ს ა ლ ა ძ ე

8-1-2  
149-1972 აღგ.  
M-607



ბამონტაშვილი „მეცნიერება“, 1973 წ.

საქართველოს  
პარლამენტის  
ბიბლიოთეკა

## შესავალი

საყოველთაოდ აღიარებულ მხატვრულ ძეგლებთან ერთად საქართველოში მრავლად შემორჩა ისეთებიც, რომლებიც არაა დიდად ცნობილი, მაგრამ რომელთა გარეშე ქართული მონუმენტური მხატვრობის ევოლუციის სურათი არასრული იქნებოდა.

ასეთი ძეგლების რიცხვს მიეკუთვნება მხატვრობა, რომელიც ამკობს სოფელ ნაბახტევის ეკლესიას (ხაშურის რაიონი).

ნაბახტევის მხატვრობა აქამდე საგახგებო კვლევის საგანი არ ყოფილა, თუმცა მან ყურადღება უკვე გასული საუკუნის დასასრულს მიიქცია. სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში ნაბახტევის შესახებ ბევრი მასალა არა გვაქვს. პირველი მისი აღწერა დაგვიტოვა პროფესორმა ა. ხახანაშვილმა, რომელმაც ნაბახტევის ძეგლი XIX საუკუნის 90-იან წლებში ნახა. ნაბახტევის მხატვრობას გარკვეული ადგილი დაეთმო ნ. ტოლმაჩევსკაიას ნაშრომში „Фрески древней Грузии“ (1931); შ. ამირანაშვილის მონოგრაფიაში „უბისი“ (1930) და მისსავე „ქართული ხელოვნების ისტორიაში“ (ქართულ და რუსულ ენებზე, 1961, 1963); ვ. ლაზარევის ორტომეულში „История византийской живописи“ (1947), თ. ყაუხჩიშვილის წიგნში „ბერძნული წარწერები საქართველოში“ (1954) და ივ. ჯავახიშვილის ნაშრომში „მასალები ქართული კოსტუმის ისტორიისათვის“ (1962). ყველა ეს ნაშრომი წარმოადგენს ზოგად კურსს, სადაც ნაბახტევის მხატვრობა მოკლედ და დახასიათებული (შ. ამირანაშვილი, ვ. ლაზარევი, ნ. ტოლმაჩევსკაია), ან მოტანილია როგორც პარალელური მასალა (შ. ამირანაშვილი), ან იგი განხილულია გარკვეულ პრობლემასთან დაკავშირებით (ივ. ჯავახიშვილი, თ. ყაუხჩიშვილი).

ნაბახტევის მხატვრობა გამოირჩევა მაღალი მხატვრული ღირსებებით, საინტერესო სტილისტურ-იკონოგრაფიული ნიშნებით. ამასთან ერთად, აღსანიშნავია ისიც, რომ ნაბახტევის მხატვრობა შეიქმნა ისეთ ეპოქაში, რომელიც საერთოდ ძალზე ღარიბია ძეგლებით. ეს იყო მძიმე პერიოდი საქართველოს ცხოვრებაში — უშუალოდ თემურ-ლენგის ლაშქრობების შემდგომ, როცა დაიწყო ბრძოლა გარეშე მტრის მრავალწლიანი შემოსევების შედეგად დაძაბუნებული ქვეყნის აღორძინებისათვის. ამიტომ სრულიად განსაკუთრებული ღირებულება ენიჭება ამ ხანებში შექმნილ თითოეულ ძეგლს, როგორც ერის მაღალი სულიერი ძალის საბუთს. ეს აღმავლობა საქართველოს ცხოვრებაში დაკავშირებულია საქართველოს მეფე ალექსანდრე I-ის (1412—1442) სახელთან, აგრეთვე იმ დროის პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანთა გარკვეულ წრეებთან.

ტაბ. 1<sub>1</sub>

ნაბახტევის ღვთისმშობლის სახელობის ეკლესია მდებარეობს ალისწყლის ხეობაში, სადგურ გომიდან 10 — 12 კმ-ის დაშორებით. ეკლესია აღმართულია სოფელ ნაბახტევის ზეკით, გორაკზე, საიდანაც მშვენიერი ხედი იშლება მთელს ალისწყლის ხეობაზე, მის მთა-გორებზე შეფენილ სოფლებზე. ოდესღაც ამ ხეობაზე გადიოდა ინტენსიური სავაჭრო გზა, რომელიც ლიხთიმერეთს აკავშირებდა ლიხთამერეთთან; ეს გზა ქალაქ ალზე გადიოდა. საუკუნეთა განმავლობაში ამ ხეობამ თავისი მნიშვნელობა დაკარგა და გზაც დაცარიელდა. ახლა თბილისიდან იმერეთს მიმავალი მგზავრი ამ გზით მხოლოდ განსაკუთრებულ შემთხვევაში თუ ისარგებლებს.

სურ. 1

ნაბახტევის ეკლესიამ ჩვენამდე თითქმის პირვანდელი სახით მოაღწია, თუმცა დრომ მას დიდი დაღი დაატყო. იგი წარმოადგენს საშუალო ზომის დარბაზული ტიპის ნაგებობას, აღმოსავლეთით მომრგვალებული შვერილი აფსიდით<sup>1</sup>; აქვს ორი მინაშენი ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მხარეს, რომელნიც ეკლესიის აგების თანადროული არ უნდა იყოს. ფასადები სრულიად მარტივადაა გადაწყვეტილი — თლილი, ფოროვანი მონაცრისფრო ქვით მოპირკეთებულ სადა ზედაპირებზე ვხედავთ საპირეშემოვლებულ სარკმლებს და მხოლოდ რამდენიმე დეკორაციულ აქცენტს ჯვრებისა და ვარდულების სახით (ეკლესიის კედლები შიგნით მოპირკეთებულია იმავე რუხი, ფოროვანი ქვით).

გეგმით ეკლესია არაა რთული ნაგებობა. იგი შედგება ბრტყელი, ნახევარწრიული აფსიდისა და შედარებით მოკლე სწორკუთხა დარბაზისაგან. პილასტრებზე დაყრდნობილი სამი წყვილი საბჯენი თალი დარბაზს სამ თითქმის თანაბარ ნაწილად ყოფს; მათ შესაბამისად სამხრეთისა და ჩრდილოეთის კედელზე სამ-სამი დეკორაციული თალია.

სურ. 2

საკმაოდ უჩვეულო არქიტექტურულ დეტალს წარმოადგენს დარბაზის აღმოსავლეთით გამოყოფი კედელი, რომელიც მთლიანად ფარავს მლოცველისაგან საკურთხევლის ჩრდილოეთ ნაწილს, სამხრეთით კი მაღალშუბლიან სატრიუმფო თაღში გადადის. საკურთხევლის შიგნით მოსახვედრად კედელში თაღოვანი კარია დატანებული.

საკურთხეველში ორი ნიშია, რომელნიც აფსიდის განაპირა კიდეებშია განლაგებული. საკურთხევლის ცენტრში არსებული ორი ქვის ტრაპეზიდან ერთი — უძრავად დამაგრებული საკურთხევლის ცენტრში, სარკმელს ქვემოთ — თავდაპირველია, მეორე კი, მას რომ ჩრდილოეთიდან ებჯინება, უფრო გვიან უნდა იყოს მიდგმული.

ტაბ. 3<sub>1</sub>

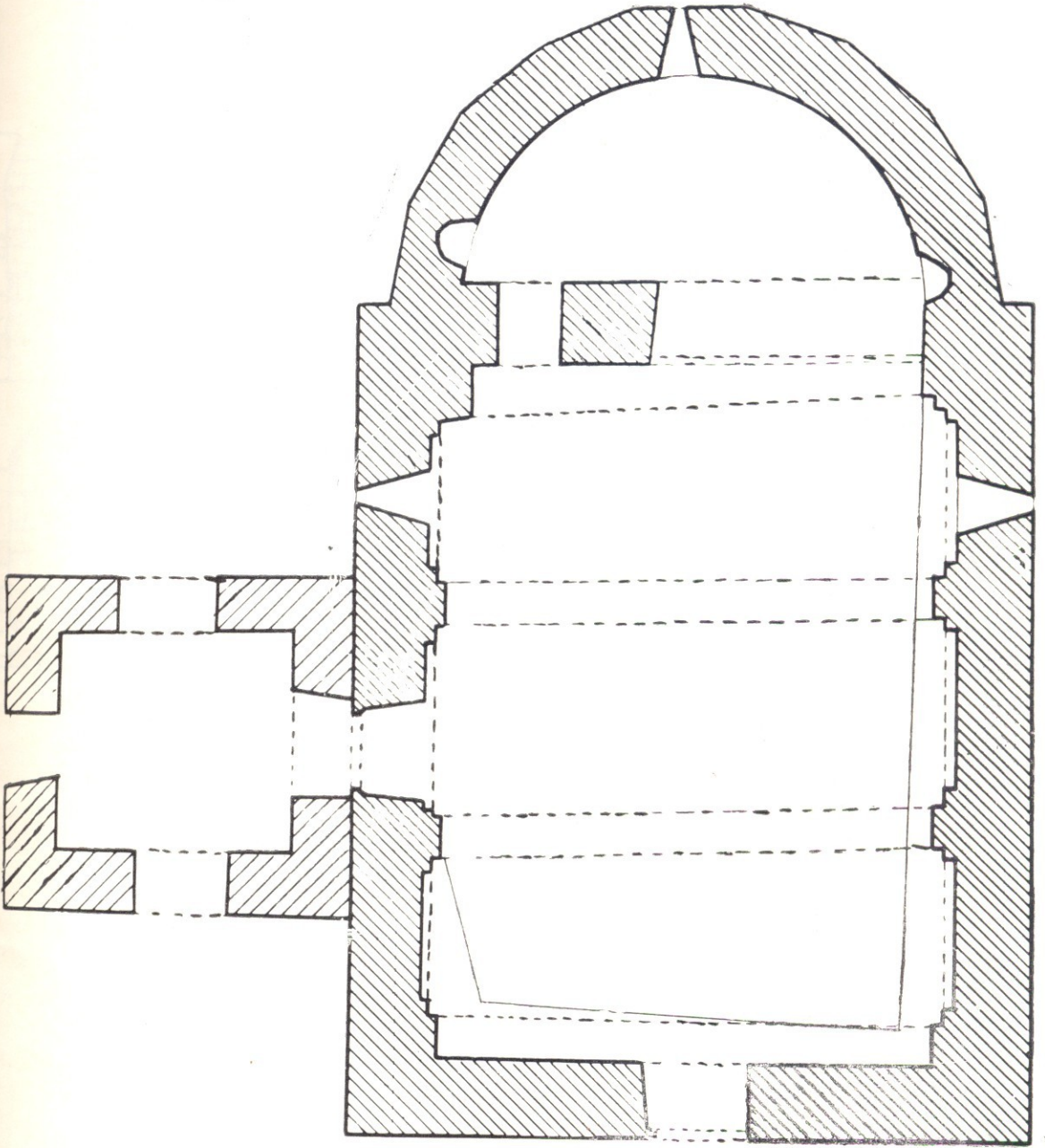
აღმოსავლეთით, საკურთხეველში და სამხრეთითა და ჩრდილოეთით თითო სარკმელია გაჭრილი, დასავლეთით კი — ორი. ეკლესიას ორი შესასვლელი ჰქონია — ჩრდილოეთითა და დასავლეთით; ეს უკანასკნელი ახლა ამოშენებულია.

ტაბ. 14

ნაბახტევის ეკლესია, რომელიც ოდესღაც მთლიანად ყოფილა მოხატული, საუკუნეთა მანძილზე ძლიერ დაზიანებულია. მხატვრობის დიდი ნაწილი განადგურებულია, ეკლესიაში შესულს თვალწინ წარმოუდგება მხოლოდ შიშველი კედლები, რომლებზეც ადგილ-ადგილ შეიმჩნევა მოხატულობის ნაფლეთები. მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ თვალი აგნებს მშვენიერი მხატვრობის ფრაგმენტებს (ისინი შემსვლელთათვის ნაწილობრივ დაფარულია აფსიდის

<sup>1</sup> ნაბახტევის ხუროთმოძღვრული ძეგლი შეისწავლა და დაათარიდა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ი. გომელაურმა; ძეგლი აზომეს არქიტექტორებმა რ. მეფისაშვილმა და თ. ქარუმიძემ,





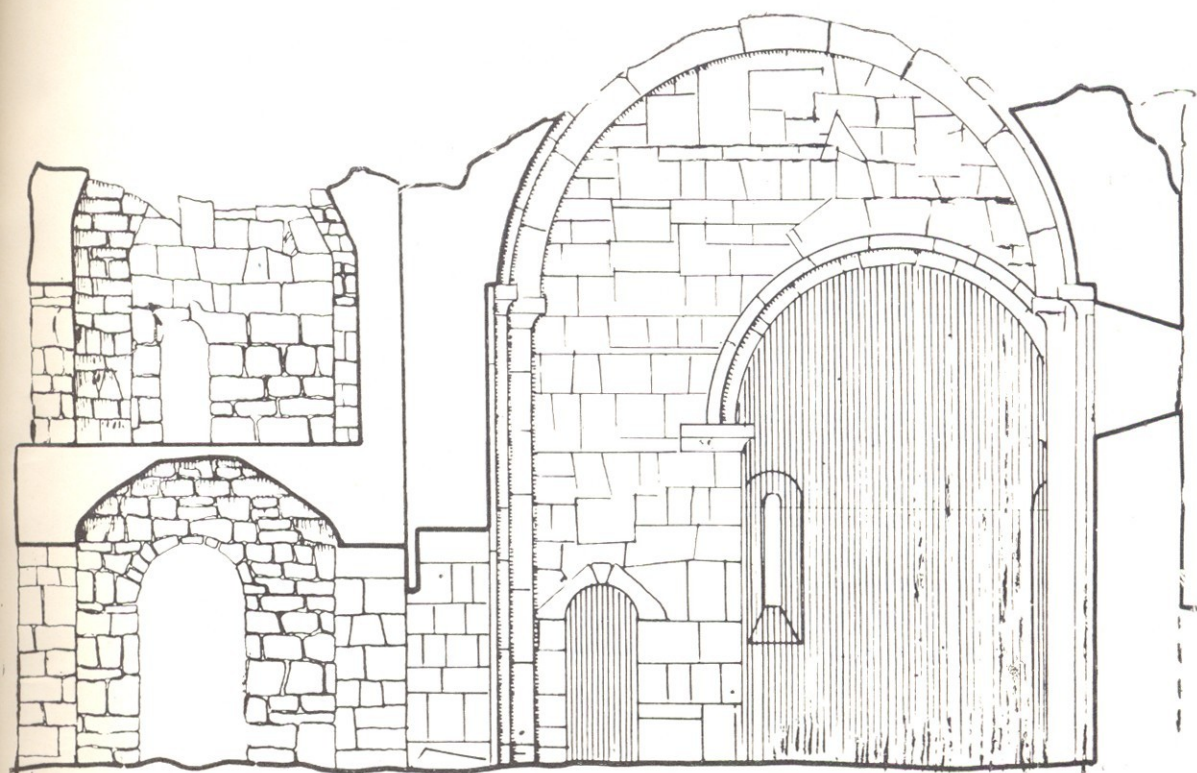
სურ. 1. ნაბატევის ეკლესია. გეგმა

გამყოფი კედლით), რომელთაც იშვიათი ფერადოვნების, დახვეწილობის იერი ადევთ. მაგრამ ეს ფრაგმენტები მხოლოდ ნაწილია იმისა, რაც ნაბახტევში შემორჩა. ფრესკების დიდი ნაწილი, მათი ავარიული მდგომარეობის გამო, ჩამოხსნილია. ეკლესია სახურავის გარეშე დგას (სახურავი მხოლოდ საკურთხეველსდა შემორჩენია), მინაშენები მონგრეულია; ფასადების დიდ ნაწილს მიწა ფარავს. ა. ხახანაშვილს, რომელმაც პირველმა აღწერა ნაბახტევის მხატვრობა, ეკლესია სახურავის გარეშე უნახავს ჯერ კიდევ გასული საუკუნის დასასრულს. მაშინვე უკვე დაღუპული ყოფილა ფრესკების უმეტესი ნაწილი. მაგრამ, ცუდი დაცულობის მიუხედავად, მოხატულობის მხატვრული ღირსებები ეჭვს იმთავითვე არ იწვევდა.

ივ. ჯავახიშვილისა და ე. თაყაიშვილის ინიციატივით საქართველოს საისტორიო საზოგადოებამ და ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობამ 1916 წელს ნაბახტევს გაგზავნა მხატვრები ლ. გუდიაშვილი, გ. ერისთავი, მ. თოიძე, დ. შევარდნაძე, მ. ჭიაურელი, რომელთაც გადმოიღეს პირები თითქმის ყველა შემორჩენილი კომპოზიციიდან<sup>2</sup>. ივ. ჯავახიშვილი ზრუნავს არ აკლებდა ნაბახტევში მომუშავე მხატვრებს; იგი თვლიდა, რომ პირების გადაღება ქართული მხატვრული ძეგლებიდან მომავალშიც უნდა გაგრძელებულიყო. იმის გამო, რომ მხატვრობა ძალიან ცუდ მდგომარეობაში იყო—ბევრ ადგილას ნალესობის ფენა მასზე შერჩენილი მხატვრობითურთ კედელს მოშორებული იყო და დაღუპვა ელოდა—საბოლოოდ გადაწყდა გადარჩენილი მხატვრობის ჩამოხსნა და მისი მუზეუმში გადატანა. ამ საქმის ინიციატორი იყო მხატვარი დიმიტრი შევარდნაძე, 1916 წლის ექსპედიციის მოხაწილე. 1935 წელს მახ, სახელმწიფო სამხატვრო გალერეის დირექტორმა, ახალგაზრდა მხატვარ შალვა აბრამიშვილთან ერთად ჩამოხსნა ფრესკების ერთი ხაწილი, კერძოდ—დარბაზის მოხატულობა და საკურთხეველის მხატვრობის რამდენიმე ფრაგმენტი. ამჟამად ყველა ჩამოხსნილი ფრაგმენტი და 1916 წელს შესრულებული პირი საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმში ინახება (ფრაგმენტები გამოსაფენად მოამზადეს მხატვარმა-რესტავრატორებმა შ. აბრამიშვილმა და კ. ბაკურაძემ). გამოფენაზე რამდენიმე ფრაგმენტია წარმოდგენილი, მეტი წილი კი მუზეუმის ფონდებშია დაცული. აქვე ინახება ნაბახტევის ერთ-ერთი კომპოზიციიდან „ფხიზელი თვალიდან“ მხატვარ დავით კაკაბაძის ძეგლს შესრულებული პირი. მართალია, დავით კაკაბაძე არ მოხაწილეობდა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების ექსპედიციაში, მაგრამ, როგორც ცნობილია, იგი გატაცებით სწავლობდა ქართულ ძეგლებს, და ეს პირიც მისი ერთ-ერთი დამოუკიდებელი მოგზაურობის შედეგი უნდა იყოს. ხელოვნების მუზეუმშია დაცული შ. ამირანაშვილის მიერ 20-იან წწ. გადაღებული ფოტოფირები. რათქმა უნდა, ფრესკების ჩამოხსნა და მათი მუზეუმში გადატანა მხოლოდ აუცილებლობით ნაკარნახევი ღონისძიება იყო. ვინაიდან ცნობილია, რომ საშუალო საუკუნეების „ეკლესიის დეკორი თავის უმაღლეს თვისებებს ამჟღავნებს მხოლოდ საკუთარ გარემოში, იმ სივრცეში, რომელშიც და რომლისთვისაც იგი შექმნილია“<sup>3</sup>. ჩვეულ გარემოს მოკლებული კედლის მხატვრობა კარგავს ბევრ თავისთვის აუცილებელ კომპონენტს—იცვლება მასშტაბი, განათება, ირღვევა პროპორციები, მოხატულობის როლი ინტერიერში განწყობებულად წარმოსად-

<sup>2</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების გამგეობას—მოხსენება, „ძეგლის მეგობარი“, კრებული № 7, თბილისი, 1966, გვ. 43—50.

<sup>3</sup> O. Demus, Byzantine mosaic decoration, Aspects of monumental art in Byzantium, London, 1948, გვ. 35.



სურ. 2. ნაბახტევის ეკლესია. განივი განაკვეთი.

გენი რჩება. მაგრამ ნაბახტევის საკურთხეველის მოხატულობა, რომელიც დღესაც ადგილზეა, საშუალებას გვაძლევს ერთგვარად შინც შევაკოთ ეს ხარვეზები.

ტაბ. 2<sub>1</sub>  
9, 14

როგორც უკვე შევნიშნეთ, მხატვრობა ძირითადად საკურთხეველს შემორჩა. კონქში მხოლოდ ფრაგმენტებია — ლეთისმშობელი ტახტზე, მის ორივე მხარეს წმინდანების ფიგურებით; სატრიუმფო თაღისა და გამყოფი კედლის შემკულობა კი დღესაც საკმაოდ კარგად გამოიყურება. სატრიუმფო თაღში წარმოდგენილი იყვნენ მამამთავრები და წინასწარქეტყველები. ერთ-ერთი წინასწარმეტყველის ფიგურა სატრიუმფო თაღის გვერდით სიბრტყეზე გადადის.

ტაბ. 15

გამყოფი კედლის შიდა, აფსიდის მხარეს, რომელიც სამ რეგისტრადაა დაყოფილი, ზემოთ, ლუნეტში წარმოდგენილია „ფხიზელი თვალი“. მეორე რეგისტრში, რომელიც ორ არათანაბარ ნაწილადაა გაყოფილი, სამხრეთის უფრო დიდი არე დაეთმო „აბრაამის სტუმართმოყვარეობას“, ჩრდილოეთ მონაკვეთში კი იოანე ნათლისმცემლის ნახევარფიგურა იყო — ამჟამად იგი ჩამოხსნილია და ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის გამოფენაზეა წარმოდგენილი. მესამე რეგისტრში სვიმეონ მესვეტე და ეკლესიის მამანი იყვნენ, რომელთაგან ორის გამოსახულება გამყოფი კედლის კარის თაღშია.

ტაბ. 17<sub>1,2</sub>

დარბაზში, როგორც უკვე შევნიშნეთ, მხატვრობის ნაფლეთებიაა შემორჩენილი: სატრიუმფო თაღის შუბლს ლენტისებური ორნამენტის ფართო ზოლი მიუყვება, თაღის პარალელურად. დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კარის ტიმპანის ქვებზე „განედლებული ჯვრებია“ გამოსახული; პილასტრების ვიწრო წახნაგებზე — მარტივი, გეომეტრიული ხასიათის ორნამენტული მოტივებია ძირითადად. ორნამენტი ამკობს აგრეთვე სარკმლებს, მხოლოდ სამხრეთის სარკმელში შემორჩა „განედლებული ჯვრის“ გამოსახულებასთან ერთად ორი წმინდანის თავი. პილასტრების ბაზებზე, აფსიდის ჩრდილოეთ ნიშში მარმარილოს ფილების იმიტაციაა; სამხრეთი ნიშის შემკულობა იმეორებს გამყოფი კედლის კარების თავზე მოთავსებულ ორნამენტულ მოტივს. კედლის ქვედა ნაწილში, იატაკთან ახლოს სხვადასხვა ადგილას, შეიმჩნევა ნახატი ფარდის ფრაგმენტები: იგი უთუოდ ერთ მთლიან არშიად მიუყვებოდა მთელ მხატვრობას როგორც საკურთხეველში, ისე საკუთრივ დარბაზში. მოხატულობა შესრულებულია „შერეული“ ტექნიკით<sup>4</sup>.

ტაბ. 2<sub>1</sub>,  
35<sub>1,2</sub>

ტაბ 2<sub>2</sub>,  
3<sub>2</sub>

აი, სულ რაც შემორჩა ძირითადად დღეისათვის ნაბახტევის ეკლესიის კედლებს, თუ არ ჩავთვლით კიდევ მოხატულობის ძლიერ დაზიანებულ პატარა ფრაგმენტებს, რომლებიც უმეტესად არც ფიგურის, არც კომპოზიციის დადგენის საშუალებას არ იძლევა. დანარჩენი ფრაგმენტები, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, დაცულია ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში<sup>5</sup>. მუზეუმში დაცულ ფრაგმენტთა შორის უპირველეს ყოვლისა უნდა აღვნიშნოთ საერო პირთა გამოსახულებები: მეფეთ მეფე ალექსანდრე მეუღლით<sup>6</sup> და ქუცნა ამი-

<sup>4</sup> ადრეული ქართული მოხატულობები, როგორც წესი, სრულდებოდა სეკოს ტექნიკით. იხ. Т. В. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земо-Крихи, Ars Georgica 6A, 1963, გვ. 116.

<sup>5</sup> ფრესკების ფრაგმენტების საინვ. №№-ია: 238, 276, 331—376; პირებისა: №№ 39, 41, 44—49, 58, 76, 89, 95, 100, 102, 106, 108, 110, 117, 120.

<sup>6</sup> ფრაგმენტის საინვ. № 332; პირი შესრულა მხატვარმა მ. თოძემ, პირის საინვ. № 120.

რეჯიბი ოჯახის წევრებითურთ<sup>7</sup>. აქვეა „განკითხვის დღის“ კომპოზიციის ცალკეული სცენები<sup>8</sup>, „აბრაამის მსხვერპლის“ ფრაგმენტი<sup>9</sup>, იოანე ნათლისმცემლისა და წმ. მხედართა გამოსახულებები<sup>10</sup>, სხვადასხვა კომპოზიციათა ნაწილები, ორნამენტული მოტივები<sup>11</sup>.

ზოგი ფრაგმენტი კარგადაა დაცული და მათი შინაარსის დადგენა ძალზე იოლია, ზოგი კი იმდენად ცუდ მდგომარეობაშია, რომ მათი იდენტიფიცირება ძნელი იქნებოდა, რომ ხელთ პირი არ გვქონდეს. მაგალითად, ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში წარმოდგენილია ცხენოსანი წმ. გიორგის მშვენიერი გამოსახულების პირი, საკმაოდ კარგად დაცული<sup>12</sup>; ორიგინალში იგი მთელი ამ მხატვრობის ერთ-ერთი დამამშვენებელი კომპოზიცია იქნებოდა, ახლა კი მისგან შემორჩა მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტები, რომლებიც სტილზე ან იკონოგრაფიაზე მსჯელობის საშუალებას არ იძლევა. იგივე შეიძლება ითქვას წმ. იოაკიმეს ფიგურის შესახებ საკურთხეველში<sup>13</sup>. პირის გარეშე ჩვენ ამ ფიგურის ვინაობის დადგენა გავეჭირდებოდა, იმდენად უჩვეულოა ამჯერად მისთვის მიჩენილი ადგილი. განსაკუთრებით იზრდება პირის ფასი იმ შემთხვევებში, როცა ორიგინალი საერთოდ არ შემორჩენილა. ასეთია, მაგალითად, მარიამ მაგდალინელის გამოსახულება<sup>14</sup>, რომელიც ნ. ტოლმაჩევსკაიას თანახმად<sup>15</sup>, გამოსახული იყო გამყოფი კედლის კართახ, დარბაზის მხარეს, და „საიდუმლო სერობის“ ფრაგმენტი<sup>16</sup>, რომელიც, როგორც მხატვარი გ. ერისთავი იგონებს, კედლის ამავე სიბრტყეზე იყო წარმოდგენილი.

თუმცა ამჟამად ეს ფრაგმენტები ჩამოხსნილია, მათი ლოკალიზაცია ძირითადად მაინც ხერხდება ფრესკების ჩამოხსნამდე შესრულებული ფოტოების, სხვადასხვა ავტორთა (მკვლევარებისა და მხატვრების) აღწერების და თვით კედლის წყობის შესწავლის შედეგად. ყველაფერი ეს ერთად, საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ ზოგად ფარგლებში ნაბახტევის შემკულობის საერთო სქემა, რის შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

ტაბ. 31<sub>2</sub>

ტაბ. 32<sub>1,2</sub>

11<sub>1</sub>, 12<sub>1</sub>

ტაბ. 33<sub>2</sub>

ტაბ. 34<sub>2</sub>

<sup>7</sup> საინვენტ. № 238; პირი — ლ. გუდიაშვილისა; საინვ. № 10.

<sup>8</sup> საინვ. № 238, 336, 337—351, 360; პირები — ლ. გუდიაშვილისა, მ. ჭიაურელის, მ. თოიძის; საინვ. №№ 41, 44, 89.

<sup>9</sup> საინვ. № 362; პირი — მ. თოიძის, საინვ. № 102.

<sup>10</sup> საინვ. №№ 352, 353.

<sup>11</sup> საინვ. №№ 370—374; პირი — მ. ჭიაურელისა; საინვ. № 110.

<sup>12</sup> პირი ლ. გუდიაშვილისა, საინვ. № 39.

<sup>13</sup> პირი გ. ერისთავისა, საინვ. № 45.

<sup>14</sup> პირი გ. ერისთავისა, საინვ. № 46.

<sup>15</sup> Н. И. Толмачевская, Фрески древней Грузии, Тифлис, 1931, стр. 20.

<sup>16</sup> პირი გ. ერისთავისა, საინვ. № 48.

## ნაბახტევის მხატვრობის ქრონოლოგიური ჩარჩოები

ამა თუ იმ მხატვრული ძეგლის შესწავლისას, ცხადია, მისი დათარიღების საკითხი ერთ-ერთი უპირველესთაგანია. სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია რამდენიმე მოსაზრება ნაბახტევის მხატვრობის შესრულების თარიღის შესახებ.

მაგრამ სანამ ამ საკითხს შევეხებოდეთ, საჭიროა გავარკვიოთ სხვა საკითხი, რომელსაც პრინციპული მნიშვნელობა აქვს ნაბახტევის ძეგლის კვლევისას საერთოდ, და კერძოდ, მისი დათარიღებისათვის. ესაა ნაბახტევისა და ულუმბის ძეგლების ურთიერთმიმართების საკითხი.

მხატვრობის შესწავლის პროცესში, ისტორიულ მასალაზე მუშაობის დროს, ჩვენ დაგვაეჭვა აქამდე დამკვიდრებულმა დებულებამ ამ ორი ძეგლის იდენტურობის შესახებ<sup>1</sup>. ნაბახტევის შესახებ საბუთები თითქმის არ არსებობს, ულუმბის ირგვლივ კი შემორჩენილია ფრიად საინტერესო ისტორიული მასალა, რომელიც ამ ძეგლის თარიღის დადგენის საშუალებას იძლევა. შეიძლება თუ არა ულუმბის შესახებ არსებული ისტორიული მასალის გამოყენება ნაბახტევის მხატვრობის თარიღის დასადგენად — აი საკითხი, რომელმაც გვაიძულა გავვერკვია ამ ორი ძეგლის ურთიერთმიმართება<sup>2</sup>.

არც ა. ხახანაშვილი, არც ნ. ტოლმაჩევესკაია და შ. ამირანაშვილი არ ეხებიან ამ საკითხს. მაგრამ ივანე ჯავახიშვილი, როცა „კოსტუმის ისტორიაში“ ნაბახტევიმ დაცულ ალექსანდრე მეფის ჩაცმულობას განიხილავს, წერს: „ჩვენ ვიცით, რომ ნაბახტევი განაახლა და მოახატვინა ამირეჯიბმა ქუცნამ და ეს ეკლესია უნდა იყოს სწორედ ის „ულუმბისა ღვთისმშობლის“ სახელობაზე აგებული საყდარი, რომელიც მოხსენებულია მის შეწირულების წიგნში“<sup>3</sup>. სხვაგან იგი მათ მოიხსენიებს ერთი სახელით, როგორც „ულუმბო-ნაბახტევის“ ძეგლს<sup>4</sup>. ამ მოსაზრებას იზიარებს თ. ყაუხჩიშვილი, რომელიც მათ აგრეთვე

<sup>1</sup> ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი, ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ს. ჯ ა ნ ა შ ი ა, საქართველოს ისტორია უძველესი დროიდან XIX საუკუნის დამდეგამდე, ნაწ. I, თბილისი, 1946, გვ. 285.

<sup>2</sup> ი. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე, ნაბახტევის ძეგლის დათარიღებისათვის, „ცისკარი“, № 1, 1969, გვ. 116—120.

<sup>3</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, მასალები ქართველი ერის მატერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III—IV, თბილისი, 1962, გვ. 26.

<sup>4</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, IV, თბილისი, 1967, გვ. 170.

ერთი სახელით (ნაბახტევის „ეკლესია ღვთისმშობლის სახელობისა ანუ ულუმბის ღვთისმშობელი“) მოიხსენიებს და ქუცნა ამირეჯიბის სიგელში ულუმბის ტაძრის შესახებ მოტანილ ყველა ცნობას ნაბახტევის ეკლესიას მიაკუთვნებს<sup>5</sup>.

ნაბახტევისა და ულუმბის ძეგლების იდენტურობაში ეჭვი აღგვიძრა ა. ხახანაშვილის ფრაზამ: „В летописях Грузии о построении этой церкви (ნაბახტევისა.— ი. ლ.) нет сведений“<sup>6</sup>.

შეუძლებელია, რომ ა. ხახანაშვილს არ სცოდნოდა ქუცნას სიგელი, რომელიც 40-ოდე წლით ადრე თბილისის სინოდალური კანტორის საბუთებში აღმოაჩინა და პირველად (მისი ფრანგული თარგმანი კომენტარებით<sup>7</sup>) გამოაქვეყნა აკადემიკოსმა მარი ბროსემ.

პირველად ნაბახტევი და ულუმბა ერთმანეთის გვერდით მოიხსენიება ვახუშტის „საქართველოს სამეფოს აღწერაში“, სადაც ვკითხულობთ: „გყას ზეით არს ნაბახტევი და ნაციხვარი... ნაბახტევს ერთვის ალის წყალს ბრილის წყალი... ბრილის წყლის შესართავს ზეით არს ალის წყალზედ, დასავლით, კიდე-სა ზედა, ალი, ქალაქი მცირე... აღს ზეით არს ლიხის მთის კალთას, ციხე ალისა, ციხეს უკან არს სოფელი უწლევით მთაში... ამავე ციხეს ზეით ერთვის აღმოსავლიდამ ალის-წყალს ჰერათ-ხევის-ხევი... ამ ხევს ზეით არს მონასტერი ულუმბას, უგუზნათო, დიდი, დიდშენი, მიქელ ივ მამათაგანის ქმნილი და დაფლულ არს მიქელ მუნვე. ზის წინამძღვარი“<sup>8</sup>. აქ ნათლად ჩანს, რომ ვახუშტისათვის ნაბახტევი და ულუმბა ორი განსხვავებული გეოგრაფიული პუნქტია. ასე ჩანს ამირეჯიბთა სიგელიდანაც<sup>9</sup>.

ივ. ჯავახიშვილის მიერ 1923 წელს გამოცემულ საქართველოს ისტორიულ რუკაზე ჩანს, რომ ნაბახტევს ზემოთ მდებარეობს სოფლები ალი, უწლევით; უწლევითან გზა ტოვებს ალის ხეობას და დასავლეთით უხვევს, ულუმბა კი ზემოთ, ხეობის სათავეშია<sup>10</sup>.

ზემომოტანილ ცნობებიდან კარგად ჩანს, რომ ნაბახტევი და ულუმბა სხვადასხვა გეოგრაფიული პუნქტებია. მართლაც, როგორც ჩვენ თავად ვნახეთ, ნაბახტევიდან 18-ოდე კმ-ის დაშორებით, აღსა და უწლევს ზემოთ, ისე როგორც აღწერს ვახუშტი, და როგორც ეს ჯავახიშვილისეულ რუკაზეა, იყო სოფელი ულუმბა; ამ სოფლის მცხოვრებნი 20-ოდე წლის წინ ჩაასახლეს ქვემოთ სურამში, და ისინი მხოლოდ ზაფხულობით ამოდიან ხოლმე აქ; დგას ეკლესია, ღვთისმშობლის სახელობისა, „უგუზნათო, დიდი“. სამწუხაროდ, ეს აღარაა ქუცნასდროინდელი ნაგებობა. სამხრეთის კარის თავზე წარწერა გვამცნობს, რომ იგი ხელახლა აღუშენებიათ XIX საუკუნის მეორე ნახევარში.

ტაბ. 4

<sup>5</sup> თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 183.

<sup>6</sup> А. С. Х а х а н о в, Экспедиции на Кавказ 1892, 1893 и 1895 гг. МАК, вып. VII, Москва, 1898, стр. 65.

<sup>7</sup> M. Brosset, Rapports sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847—1848, VI, St. Pétersbourg, 1895, გვ. 44—49.

<sup>8</sup> ვ ა ხ უ შ ტ ი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, თბილისი, 1941, გვ. 80—81; სხვათა შორის, ამ ნაშრომის გამოცემელნი თ. ლომოური და ნ. ბერძენიშვილი შენიშვნებში ცალკე მიუთითებენ ლიტერატურას ნაბახტევის, ცალკე — ულუმბის შესახებ; იხ. ი ქ ვ ე, გვ. 231.

<sup>9</sup> თ. ყ ო რ დ ა ნ ი ა, ქრონიკები და სხვა მასალა საქართველოს ისტორიის და მწერლობისა, წიგნი II, ტფილისი, 1897, გვ. 207—213.

<sup>10</sup> ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, კრებული I, 1964, გვ. 23—24.

აი, წარწერაც, ოთხსტრიქონიანი, მხედრულით შესრულებული:

„1871 სა წელსა დასხმულ ვიქმენ არხი ეპისკოპოზის ევსეის მიერ მღვდლად ულუმბისა ღის მშობლის ეკლესიისა მე აღექსი კველევი მეცადინეობითა ჩემითა შეუდექ აღშენებას ამა ტაძრისას და შევასრულე

1871“.

ეკლესიას გადაკეთების მკაფიო ნიშნები ატყვია; როგორც ჩანს, XIX საუკუნეში გამოიყენეს ძველი საძირკველი და ააგეს ახალი შენობა ისე, რომ თითქმის ხელუხლებლად დატოვეს კედლების ქვედა წყობა, ნაწილი მაინც. ფასადებზე ნალესობის ქვეშ (ეკლესია მთლიანად შელესილია როგორც შიგნით, ისე გარეთ) რამდენიმე ადგილას, კედლის ქვედა ნაწილებში, მიწის გაყოფებით გაირჩევა თლილი ქვის რიგები. კვადრების ზომა, ქვის ხასიათი, მისი წყობა — ნაბახტევისას ჩამოგავს. ახლანდელი სამხრეთის კარი, წარწერით, ახალი გაჭრილია, ძველი კი, ამავე კედლის დასავლეთ მონაკვეთში — ამოუშენებიათ.

ტაბ. 4<sub>2</sub>

ადგილობრივ მოსახლეობას ულუმბის ღვთისმშობელი მიაჩნია მთელი მხარის უძლიერეს საყდრად, ნაბახტევისა კი რიგით სოფლის ეკლესიად. ულუმბის ტაძარი რომ ამირეჯიბთა გვარის მთავარი სალოცავი იყო, კარგად ჩანს ქუცნა ამირეჯიბის სიგელიდანაც<sup>11</sup>.

ამგვარად, ღლესაც არსებობს ულუმბის ღვთისმშობლის ტაძარი, რომელიც საკმაოდ დიდი მანძილითაა დაშორებული სოფელ ნაბახტევსა და მის ეკლესიას.

მაშ, რა უნდა იყოს მიზეზი, რომ ნაბახტევისა და ულუმბის ეკლესიები ერთ ძეგლად მიიჩნიეს? ჩვენი აზრით, ამ დასკვნის გასაღები ისევე თ. ჟორდანიასთან უნდა ვეძებოთ. იგი წერს—„ქუცნა ცოლითურთ დახატულია აწ დარღვეულს ულუმბიის ტაძარში“<sup>12</sup> და იქვე მიუთითებს ბროსეს „მოგზაურობას“, სამწუხაროდ ტომისა და გვერდის დასახელების გარეშე. მ. ბროსესთან ჩვენ ამ ცნობას ვერ მივაკვლიეთ. პირიქით, არც მ. ბროსეს, არც დიმ. ბაქრაძეს, რომელიც აგრეთვე აღწერს ულუმბას, როგორც მათი შრომებიდან ჩანს, არ უნახავთ იგი და მათ მიერ მოტანილი ცნობები (ამას თავად ბროსეც აღნიშნავს) ვახშუტის „აღწერიდანა“ აღებული<sup>13</sup>. ამგვარად, ჟორდანიამდე ჩვენ ვერსად ვნახეთ რაიმე ცნობა, რაც ულუმბისა და ნაბახტევის ეკლესიების გაიგივების უფლებას მოგვცემდა. როცა თ. ჟორდანიას ლაპარაკობს, რომ „ქუცნა და მისი მეუღლე რუსა დახატულნი არიან აწ დარღვეულს ულუმბის ტაძარში“, იგი უთუოდ გულისხმობს ნაბახტევის პორტრეტებს, რადგან ჟორდანიას დროს (შესაძლოა ბროსეს დროსაც) ქუცნასეული ულუმბის ნაგებობა აღარ არსებობდა<sup>14</sup> და, ცხადია, აღარც პორტრეტები იქნებოდა<sup>15</sup>. ყოველივე

<sup>11</sup> თ. ჟორდანიას, დასახ. ნაშრ., გვ. 207—213.

<sup>12</sup> იქვე, გვ. 207.

<sup>13</sup> მ. ბროსეს, დასახ. ნაშრ., გვ. 44. დიმ. ბაქრაძის ფრაზასაც — «Сохранились ли там (ულუმბაში — ი. ლ.) какие-либо древности, мне неизвестно» — იმავე დასკვნამდე მივყევართ. Дм. Бахрадзе, Кавказ в древних памятниках христианства, Зап. общества любителей кавказской археологии, кн. I, Тифлис, 1875, стр. 151.

<sup>14</sup> იხ. ზემოთაღნიშნული წარწერა.

<sup>15</sup> რა თქმა უნდა, შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ქუცნა გამოსახული იყო ულუმბის ტაძარშიც, რომელიც მან აღადგინა, ფაქტიურად ხელახლა ააშენა. იგი უსათუოდ შეეცდებოდა თავისი პორტრეტი წარმოედგინა ამირეჯიბთა საგვარეულო მთავარ ტაძარში, რომლისთვისაც ასე იღწვოდა და რომელსაც თხოვდნენ მფარველობას ამირეჯიბები ცხოვრების უმძიმეს მომენტებში. არც ისაა



ზემოთქმულის საფუძველზე შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნაბახტევისა და ულუმბის ეკლესიები ორ განსხვავებულ ძეგლს წარმოადგენს და მათი გაიგივება შეცდომა იქნებოდა.

მას შემდეგ, რაც გაირკვა, რომ ნაბახტევისა და ულუმბის ეკლესიები სხვადასხვა ძეგლებია, ჩვენ იძულებული გავხდით უარი გვეთქვა იმ ისტორიულ მასალაზე, რაც ულუმბის ირგვლივ არსებობს, და ნაბახტევის მხატვრობის დათარიღებისათვის მხოლოდ აქ წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა პორტრეტებით დავკმაყოფილებულიყავით.

ნაბახტევის მოხატულობის თარიღის შესახებ არსებობს ძირითადად ორი მოსაზრება: ივ. ჯავახიშვილი ამ მხატვრობას მიაკუთვნებს XV საუკუნის დასაწყისს<sup>16</sup>, შ. ამირანაშვილი კი მას XV საუკუნის დასასრულით ათარიღებს<sup>17</sup>. (ა. ხახანაშვილის მიერ წამოყენებული თარიღი — XVI საუკუნე, რომელსაც საფუძველად უდევს არა სტილისტურ-იკონოგრაფიული ანალიზი და ისტორიული კვლევა, არამედ მხოლოდ ძეგლისაგან აღძრული უშუალო შთაბეჭდილებები, მიუღებელია<sup>18</sup>. სტილისტური ნიშნებით შ. ამირანაშვილი სავსებით სამართლიანად აკავშირებს ნაბახტევის მხატვრობასა და XIV საუკუნის დასასრულის გარკვეულ ძეგლებს (მაგალითად, წალენჯიხის მხატვრობა, ხობის—ვაშაყვი დადიანის ეკლესიის მოხატულობა), მაგრამ, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, არც სტილიზა სრული დამთხვევა, ხოლო ისტორიულ პირთა პორტრეტების შესწავლა გვარწმუნებს, რომ ეს მოხატულობა არ შეიძლებოდა ყოფილიყო შესრულებული XIV საუკუნის დასასრულს.

მართალია, თ. ჟორდანიას მის მიერ აღდგენილ ამირეჯიბთა საგვარეულო შტოში ქუცნას გარდაცვალების თარიღად მოჰყავს 1398 წელი, მაგრამ იმავე ჟორდანიას „ქრონიკებში“ დაცული სხვა საბუთები საფუძველს გვაძლევს უარვეხით ეს თარიღი. ცნობები, რომლებიც ქუცნას ცხოვრების წლებს ეხება, წინააღმდეგობით არის აღსავსე. შენიშვნაში, რომელიც ქუცნას სიგელს აქვს დართული, თ. ჟორდანია წერს, რომ ალექსანდრე I-ის დროს „ქუცნა ცოცხალი აღარ იქნებოდა“ (რატომ?) და შემდეგ ავრძელებს: „არცა საფიქრებელია, რომ ქუცნა, სიმამრი გიორგისი“<sup>19</sup> და პაპა ალექსანდრე მეფისა /დედით/, უკანასკნელის მეფობის დროს ცოცხალი ყოფილიყოს“<sup>20</sup>. აქ თითქოს დავიწყებულია ქუცნას გარდაცვალების ზუსტი წელი და დასკვნა ვარაუდის სახით არის გამოთქმული. გარდა ამისა, თვით თ. ჟორდანია ამ სიგელს, რომელიც ქუცნას

---

უჩვეულო, რომ ტერიტორიულად ახლომდგომ ორ ეკლესიაში ერთი და იმავე პიროვნების გამოსახულებები იქნებოდა წარმოდგენილი — ასეთი რამ საკმაოდ გავრცელებული იყო საქართველოში; მაგალითად, ამავე ეპოქაში შესრულებულია ვამეყ დადიანის პორტრეტები ხობში, წალენჯიხასა და ბედიში; უფრო გვიან, XVII ს-ში, ლევან დადიანის პორტრეტები—ხობში, წალენჯიხასა და კორცხელში და სხვ.

<sup>16</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 170.

<sup>17</sup> შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 355. იგივე თარიღი მოჰყავთ ნ. ტოლმაჩეცკაიას და ვ. ლაზარეცს.

<sup>18</sup> А. С. Х а х а н о в, დასახ. ნაშრ., გვ. 65.

<sup>19</sup> ქუცნა იყო სიმამრი კონსტანტინე მეფისა და არა გიორგისი — იხ. ს. კ ა კ ა ბ ა ძ ე, გენეალოგია დიდის ალექსანდრე მეფისა, ტფილისი, 1913, გვ. 3—30; ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 21—23.

<sup>20</sup> თ. ჟ ო რ დ ა ნ ი ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 209—210.

1392), ჩვენთვის გაუგებარია<sup>27</sup>, რადგან ამ წლებში სრულიად საქართველოს ტახტი ბაგრატ V-ს ეპყრა (ცნობილია, რომ გიორგი ბრწყინვალის დროიდან მოკიდებული, ვიდრე XV საუკუნის II ნახევრამდე საქართველო, ამერ-იმერი კვლავაც ერთიანია). ივ. ჯავახიშვილი არც კი ხდის საკამათოდ სიგელში ნახსენებ ალექსანდრე მეფის ვინაობას და სავსებით სამართლიანად მიიჩნევს მას ალექსანდრე I-ად, სრულიად საქართველოს მეფედ<sup>28</sup>, ივ. ჯავახიშვილს არც ის მიაჩნია საკამათოდ, რომ ნაბახტევში ალექსანდრე I-ია სწორედ გამოსახული<sup>29</sup>. მართლაც, კიდევაც რომ ყოფილიყო იმ ხანებში ალექსანდრე, იმერეთის მეფე, რად გამოსახვდნენ მას ქართლის ერთ-ერთ ეკლესიაში?

ამგვარად, ნაბახტევში წარმოდგენილი ალექსანდრე მეფე შეიძლება იყოს მხოლოდ სრულიად საქართველოს მეფე ალექსანდრე I. მით უფრო ცხადი იქნება ეს, თუ მოვიგონებთ, რომ ალექსანდრე ნაბახტევის მოხატულობის დამკვეთის ქუცნა ამირეჯიბის შვილიშვილი იყო.

როდის შეიძლება შექმნილიყო ალექსანდრეს ეს გამოსახულება? არაუადრეს მისი მეფედ კურთხევისა (ე. ი. 1412 წლამდე)<sup>30</sup>, ვინაიდან იგი ტახტზე მხოლოდ 1412 წელს ავიდა. შეიძლება დავასკვნათ, რომ მას ამ წლამდე სამეფო სამოსელში ვერ გამოსახვდნენ. თუ მოვიგონებთ ზემომოტანილ ცნობებს ქუცნა ამირეჯიბის სიცოცხლის წლების შესახებ, ჩვენ გვეძლევა საშუალება დავასკვნათ: ნაბახტევის მხატვრობის ქრონოლოგიური ჩარჩოები 1412—1413 წლებით უნდა განისაზღვროს<sup>31</sup>.

<sup>27</sup> შესაძლოა თ. ჟორდანიას ვულისხმობს იმერეთის ერისთავს ალექსანდრეს, რომელიც მოხსენებულია ვახუშტისთან. მის „ისტორიაში“ ნათქვამია, რომ 1386 წელს თბილისში თემურ-ლენგის ლაშქრის შემოჭრის დროს „სპანი რომელნიმე ივლტოდნენ, ვითარცა განივლტო ალექსანდრე ერისთავი იმერთა“—*ვახუშტი, საქართველოს ისტორია, ნაწ. I, ტფილისი, 1885, გვ. 284.* მაგრამ თ. ჟორდანიას მიერ მოყვანილი წლები არ თანხვდება ბროსესთან იმერეთის ამ ერისთავის შესახებ დაცულ თარიღს—*M. Brosset, Histoire de la Géorgie, II partie, 1<sup>re</sup> livraison, Add. IX, St. Petersburg, 1856, გვ. 642.*

<sup>28</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 20—23.

<sup>29</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 170.

<sup>30</sup> მხოლოდ ერთ შემთხვევაში — თუ მამამისი კონსტანტინე მას თანამმართველად ვახდის (ანალოგიური შემთხვევები საქართველოს ისტორიაში ყოფილა) — იქნებოდა ეს დასაშვები. მაგრამ კონსტანტინეს ხანმოკლე მეფობის დროს მამაშვილს შორის უთანხმოება იყო და ალექსანდრე არათუ თანამმართველად არ გამხდარა, არამედ „ხუთსა წელსა დარიბობას დაჰყო“, და სამეფო კარს მხოლოდ მამის სიკვდილის შემდგომ დაუბრუნდა. იხ. ნ. ბერძენიშვილი, ფეოდალური ურთიერთობიდან XV საუკუნეში, გვ. 11; ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წიგნი III, თბილისი, 1966, გვ. 424.

<sup>31</sup> ნაბახტევში ალექსანდრე I-ის გვერდით გამოსახული იყო მისი თანამეცხედრე, მაგრამ რომელი? როგორც ივ. ჯავახიშვილი არც ევეს იმ დროის შემორჩენილი საბუთების მიხედვით, ალექსანდრე ორჯერ იყო დაქორწინებული. პირველი მისი მეუღლე — „დედოფალთ-დედოფალი პატრიონი დულარდუხტ“ მოხსენებულია ალექსანდრეს გვერდით 1412 წლის სიგელში; იხ. ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წიგნი III, გვ. 10. შემდეგ იგი აღარ ჩანს და საბუთებში გვხვდება სხვა სახელი—თამარი, რომელსაც ივ. ჯავახიშვილის ვარაუდით „მეფე ალექსანდრე ალბათ 1414—15 წ. მოიყვანდა თანამეცხედრედ“—*ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 25—26.* დაბეჭდილებით თქმა, რომ ელი ამათგანია გამოსახული ნაბახტევში, დღეს შეუძლებელია, რადგან ჩვენ მიერ ნაბახტევის მოხატულობისათვის დადგენილ ქრონოლოგიურ ჩარჩოებში ორთავე ეს პიროვნება თავსდება. ყოველ შემთხვევაში, თუ დავუშვებთ, რომ მხატვრობა ალექსანდრეს გამეფების უშუალოდ პირველ წლებში არ არის შესრულებული, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ გამოსახულია მისი მეორე ცოლი თამარი. მაშინ ამის გამო გადაადგილდებოდა მხატვრობის შესრულების ქვედა ზღვარიც, 1412 წლის ნაცვლად უნდა მიგვეღო 1414—1415 წწ., მაგრამ ეს მხოლოდ ვარაუდის სახით.



ნაბახტევის მხატვრობის თარიღის დადგენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება იმის გამოც, რომ თუ XIV საუკუნე საკმაოდ მდიდარია მხატვრული ძეგლებით, XV საუკუნით დათარიღებულ ძეგლებს თითქმის არ ვიცნობთ. გამოჩენის წარმოადგენს ამას წინათ ალავერდში გახსნილი კედლის მხატვრობის ერთ-ერთი ფენა, კერძოდ, საკურთხეველის კონქის მოხატულობა, რომელიც XV საუკუნის დასასრულს მიეკუთვნება<sup>32</sup>.

ალექსანდრე მეფეს წილად ხვდა თემურ-ლენგის ურდოების მრავალგზის შემოსევების შედეგად დასუსტებული ქვეყანა. მაგრამ მან გონიერი საშინაო და საგარეო პოლიტიკის წყალობით მოახერხა დროებით მაინც მისთვის ძველებური ძლიერების დაბრუნება. ალექსანდრე I შეეცადა ცენტრალური ხელისუფლებისათვის დაემორჩილებინა ურჩი მთავრები და გარკვეულ წარმატებასაც მიაღწია; საქართველომ თანდათან დაიბრუნა დაკარგული მიწა-წყალი; გაუმჯობესდა სახელმწიფოს საერთო პოლიტიკური და ეკონომიური მდგომარეობა; მაგრამ ეს იყო მხოლოდ დროებითი შესვენება. მალე ალექსანდრეს სიკვდილის შემდგომ, ქვეყანა დაიშალა ცალკეულ სამეფო-სამთავროებად (XV საუკუნის დასასრულს).

ალექსანდრეს ფართო და მრავალმხრივ საქმიანობაში განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს მისი ზრუნვა ქვეყნის მატერიალურ ფასეულობათა შენარჩუნებისათვის, კერძოდ, ზრუნვა დანგრეული ციხეების, ეკლესია-მონასტრების აღსადგენად. საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია, რომ თემურ-ლენგი საქართველოში თავისი მრავალგზისი ლაშქრობების დროს ქალაქებთან, ციხეებთან და სიმაგრეებთან ერთად განსაკუთრებული გააფთრებით ანგრევდა ეკლესიებსაც. რადგან ისინი ეროვნული სიმტკიცის ერთ-ერთ ბურჯად მიაჩნდა<sup>33</sup>.

ალექსანდრეს ტახტზე ასვლისათვის, მართალია, თემურის ლაშქრობები უკვე მოთავებული იყო, მაგრამ საქართველოში მაინც მძიმე დღეები იდგა მეფე ალექსანდრემ ფართო, გეგმაზომიერი მუშაობა გააჩაღა დანგრეული ციხეების, ეკლესია-მონასტრების აღსადგენად. მეტად საინტერესო ფაქტია, რომ ალექსანდრემ, რომელსაც „არა ჰქონდა ღონე აღშენებისა“, რადგან „ქუეყანა ლანგ თემურისაგან მოოხრებულ იყო... მოიბოვა ღონე ესევეთარი“ და დააწესა თითოეულ კომლზე გადასახადი ექვსი შაური<sup>34</sup>; მეფემ ეს გადასახადი შემოიღო მაღალ სასულიერო და საერო პირთა თანხმობით<sup>35</sup>, ეს იყო 1425 წელი. 1440 წელს კი, როცა ქვეყნის მატერიალურ ფასეულობაზე ზრუნვით დასახული გეგმა შესრულებულად ჩათვალა, ალექსანდრემ ბრძანა ამ გადასახადის გაუქმება<sup>36</sup>.

სამწუხაროდ, ჩვენ ჯერ არ შეგვიძლია ალექსანდრეს ამ მოღვაწეობის მთლიანი სურათის აღდგენა. ყოველ შემთხვევაში ცნობილია, რომ ამ თანხის

<sup>32</sup> შ. ა ბ რ ა მ ი შ ვ ი ლ ი, ალავერდის ახლად გახსნილი კედლის მხატვრობა, კრებული „ძეგლის მეგობარი“, 1967, № 10—11, გვ. 72—76; თ. ვ ი რ ს ა ლ ა ძ ე, ალავერდის კათედრალის ახლად გახსნილი მხატვრობა, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXII სამეცნიერო სესიის თეზისები. თბილისი, 1967.

<sup>33</sup> ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი თვლის, რომ თემურ-ლენგმა ულუმბის მონასტერი დაარბია 1400-იან წლებში, მაშინ როცა იგი „საქართველოს მედგარი წინააღმდეგობით ცოფმორეული“ დაიძრა ლიხთიმერეთის გადასაბუგავად. ნ. ბ ე რ ძ ე ნ ი შ ვ ი ლ ი, გზები რუსთაველის ეპოქის საქართველოში, თბილისი, 1966, გვ. 35.

<sup>34</sup> ქართლის ცხოვრება, ს. ყაუხჩიშვილის რედ. ტომი II, თბილისი, 1959, გვ. 340.

<sup>35</sup> ვ ა ხ ლ ე შ თ ი, საქართველოს ისტორია, ნაწ. I, გვ. 297.

<sup>36</sup> თ. ყ ი რ დ ა ნ ი ა, დასახ. ნაშრ., გვ. 248.

წყალობით შესაძლებელი გახდა სვეტიცხოვლის შეკეთების დამთავრება<sup>37</sup>. აღდგენილ იქნა რუისის ტაძარი; აქვე გვამცნობს წარწერა რუისის ტაძრის დასავლეთის კარიბჭეზე<sup>38</sup>. ასე ზუსტად მინიშნებული ცნობები სხვა ძეგლთა აღდგენა შეკეთების შესახებ ჯერჯერობით ჩვენ ხელთ არა გვაქვს, ყოველ შემთხვევაში, ცნობილია, რომ ალექსანდრე ზრუნავდა არა მარტო საქართველოს ტერიტორიაზე არსებულ ეკლესიებსა და მონასტრებზე, ციხეებზე, არამედ მისი სახით „საბერძნეთში და პალესტინაში მყოფ ქართველთა მონასტრებსა და დაწესებულებებსაც კვლავ მზრუნველი და გულშემმატკივარი მფარველი გაუჩნდა“<sup>39</sup>.

როგორც თვით ალექსანდრე მეფე, ასევე ისტორიული წყაროები, ალექსანდრეს დაინტერესებას კულტურის ძეგლებით უმაღლიან ალექსანდრეს გამზრდელს, მის ბებიას რუსას, ქუცნა ამირეჯიბის მეუღლეს (ქუცნას და რუსას ქალიშვილი ნათია კონსტანტინე მეფის მეუღლე იყო<sup>40</sup>.

რუსა საკმაოდ ცნობილი ფიგურაა საქართველოს ისტორიაში, იმდროინდელი საბუთების მიხედვით რელიეფურად იკვეთება მოწინავე ქართველი ქალის სახე, რომელსაც უპირველეს საქმედ მიაჩნდა ზრუნვა ერის კეთილდღეობაზე. მართალია, ბევრი მისი ნამოღვაწარი ჩვენთვის უცნობი დარჩა, მაგრამ ზოგი რამ მაინც უეჭველია: უპირველეს ყოვლისა, მან გარკვეული, თუ არა ძირითადი როლი შეასრულა ალექსანდრე მეფის აღზრდასა და მისი პიროვნების ჩამოყალიბებაში და მეორე — იგი იყო ერთ-ერთი მოთავე თემურ-ლენგის მიერ დაქცეული ქვეყნის აღსადგენად დაწყებული დიდი საქმიანობისა. რუსა იყო პირველი ადამიანი, რომელმაც გამოიჩინა „ნამდვილი მამაკაცური მხნეობა“ და „მრავალგვარი გაჭირვებისა და დაბრკოლებისა და მიუხედავად“ მისცა ყველას „ქვეყნის განახლებისა და აღმშენებლობის გამამხნევებელი მაგალითი“<sup>41</sup>. რუსამ ხელი მოჰკიდა მეტად მძიმე, მაგრამ უაღრესად პატრიოტულ საქმეს — საქართველოს საპატრიარქო ტაძრის სვეტიცხოვლის შეკეთებას, მაგრამ ვერ მოასწრო ამ დიდი წამოწყების დასრულება<sup>42</sup>. რუსას მეუღლე — ქუცნა ამირეჯიბი შედარებით ნაკლებადაა ცნობილი, მაგრამ, როგორც ჩანს, იგი იმ დროის ერთ-ერთი თვალსაჩინო პოლიტიკური ფიგურაა. თავის მეუღლე რუსასთან ერთად მან დიდი ამაგი დასდო ქვეყანას, მის კულტურას. ამის უტყუარი საბუთია ნაბახტევისა და ულუმბის ეკლესიები, რომლებიც აიგო და მოიხატა, ყოველ შემთხვევაში პირველი მაინც, ამ პირობა ინიციატივით, მათ ხარჯზე.

ამიტომ, როცა ივ. ჯავახიშვილი წერს, რომ „თემურ-ლენგის გაბრუნების უმაღლ საქართველოში მაინც განადგურებული ქვეყნის აღსადგენად მუშაობა გაჩაღდა, რომელიც ჯერ კერძო თაოსნობით, შემდეგ კი ფართოდ და თვით სახელმწიფოს მიერ იყო წარმოებული“<sup>43</sup>, — ამ კერძო თაოსნობის ერთ-ერთ ინიციატორად უთუოდ ქუცნა ამირეჯიბი და მისი მეუღლე რუსა უნდა მივიჩნიოთ.

<sup>37</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 33—34.

<sup>38</sup> გ. ჩუბინაშვილი, რუისის ტაძრის ისტორიისათვის, ენიმკის მოამბე, ტ. V—VI, თბილისი, 1940, გვ. 462—468.

<sup>39</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 36; ტიმოთე გაბაშვილი, მიმსგლა..., ელ. მეტრეველის რედ., თბილისი, 1956, გვ. 21, 105.

<sup>40</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 19—20; ს. კაკაბაძე, ისტორიული საბუთები, წიგნი III, ტფილისი, 1913, გვ. 9.

<sup>41</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 19.

<sup>42</sup> 1412 წელს ალექსანდრე მეფე აღაპს უკვეთავს რუსას სულის მოსახსენიებლად, თ. ქორდანია, დასახ. ნაშრ., გვ. 211.

<sup>43</sup> ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, IV, გვ. 14.

## ისტორიულ პირთა პორტრეტები

ნაბახტევის ეკლესიაში სასულიერო ხასიათის კომპოზიციებთან ერთად წარმოდგენილი იყო საერო პირთა გამოსახულებებიც, რომელნიც განსაკუთრებულ ღირსებას მატებენ ამ მხატვრობას.

ქტიტორთა გამოსახულებები, წარმოდგენილი სამხრეთის კედელზე, უმაღლესი ხელოვნების ნიმუშებია. მათგან უმთავრესი მნიშვნელობა ენიჭება იმის გამო, რომ საეკლესიო დეკორის მხოლოდ ეს, შედარებით მცირე, ნაწილი გვაძლევს საშუალებას წარმოდგენა ვიქონიოთ საერო პირთა გამოსახულებებზე, ეპოქის გემოვნებასა და ჩვეულებებზე, გამოსახულთა გარკვეულ პორტრეტულ ტიპზე, ვინაიდან ისინი შედარებით თავისუფალნი არიან ეკლესიის შემზღვედავი ნორმებისაგან და საკმაოდ ნათლად ავლენენ ყველა ზემოჩამოთვლილ ნიშანს<sup>2</sup>.

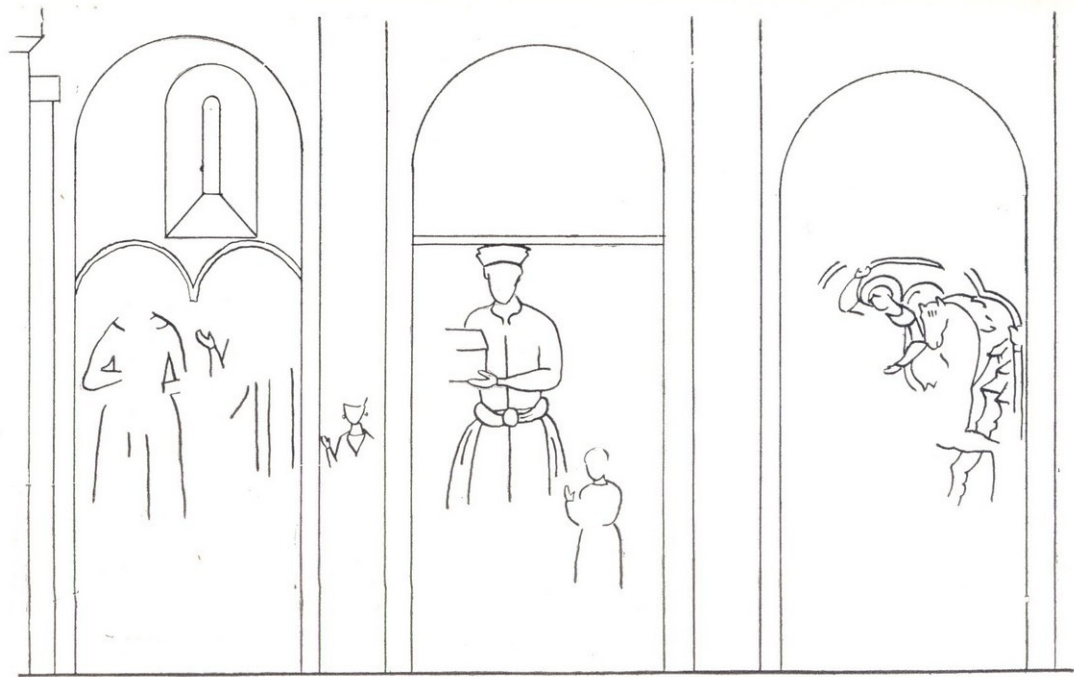
ვინაიდან ისტორიულ პირთა გამოსახულებები მხოლოდ ცალკეული ფრაგმენტების სახით შემორჩა, ჩვენ შევეცადეთ აღგვედგინა ამ ჯგუფური პორტრეტის სქემა, რაც შესაძლებელი გახდა თვით ფრაგმენტების, პირების, ნ. ტოლმაჩევსკაიას აღწერის, აგრეთვე ხელოვნების სახ. მუზეუმში დაცული ფოტომასალის და თვით კედლის წყობის შესწავლის და ყველა ამ მასალის ერთმანეთთან შეჯერების შედეგად.

სურ. 3  
ტაბ. 2<sub>2</sub>,  
3<sub>2</sub>

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სამხრეთის კედელი პილასტრებისა და დეკორაციული თაღების მეშვეობით დაყოფილია სამ თითქმის თანაბარ მონაკვეთად. სარკმელი კედლის აღმოსავლეთ მონაკვეთშია თაღის შიგნით, დანარჩენი ორი არე კი ყრუა. რეგისტრი იწყებოდა იატაკის დონიდან დაახლოებით ნახევარი მეტრის სიმაღლეზე და სარკმლის ფუძეს აღწევდა.

<sup>1</sup> Г. В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, к истории портрета в грузинской монументальной живописи, Тб., 1957, стр. 38.

<sup>2</sup> Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхвариши, Ars Georgica 4, Тбилиси, 1955, стр. 177—188; Е. Л. Привалова, О взаимосвязях светской и церковной живописи в грузинских росписях..., рукоп., Тб., 1964, стр. 75—101; Г. В. Алибегашвили, დასახ. ნაშრ., გვ. 6—8.



სურ. 3. სამხრეთი კედელი. მონასტულობის სკემა.

ისტორიულ პირთა გამოსახულებები წარმოდგენილი იყო კედლის პირველ ორ მონაკვეთზე და მათ შუა არსებულ პილასტრზე (მესამე მონაკვეთში ცხენოსანი წმინდა გიორგის ფიგურა იყო).

ტაბ. 31<sub>1</sub> ქტიტორთა რიგი იწყება ალექსანდრე მეფის გამოსახულებით, რომელიც აღმოსავლეთ კუთხეში ყველაზე საპატიო ადგილასაა წარმოდგენილი. ალექსანდრე და მის გვერდით მდგომი დედოფალი, გაერთიანებული ორნაწილიანი ფერწერული თაღით, ავსებენ კედლის მთელ ამ მონაკვეთს.

კედლის ცენტრალურ მონაკვეთზე ქუცნა ამირეჯიბია გამოსახული ოჯახითურთ: ქუცნა, ქუცნას მეუღლე რუსა; მათთან ერთად წარმოდგენილი იყო ოთხი ვაჟის გამოსახულება: პილასტრზე — რამინისა<sup>3</sup>, ორი ვაჟი გამოსახულია ქუცნასა და რუსას შორის და მეოთხე — ქუცნას წინ (შემორჩა მხოლოდ გამოსახულების ფრაგმენტი). შემორჩენილ ფრაგმენტებს შორის არ ჩანს დედოფალ ნათიას — ქუცნა ამირეჯიბის ქალიშვილისა და ალექსანდრე I-ის დედის გამოსახულება. ნაბახტევის მხატვრობის შესრულების დროისთვის უკვე მონაზვნად აღკვეცილი<sup>4</sup>, იგი შესაძლოა არ გამოხატეს აქ საერთოდ, ან მისი გამოსახულება არ შემორჩა ისევე, როგორც ამ მოხატულობის სხვა ნაწილები. ამ შემთხვევაში შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ იგი შეიძლებოდა ყოფილიყო გამოსახული ჩრდილოეთის კედელზე, რადგან სამხრეთის კედელზე მისთვის ადგილი აღარ რჩებოდა.

კედლის ამ მონაკვეთში წარმოდგენილ ისტორიულ პირთა ჯგუფს ზემოდან მხოლოდ რეგისტრების გამყოფი პორიზონტალური ხაზი საზღვრავს, მაშინ, როცა წმ. გიორგის გამოსახულების ზემოთ ისევე თაღია, მხოლოდ სამნაწილიანი.

ფიგურები მეტნაკლებადაა დაცული, ზოგი კი მთლიანად დაღუპულია. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ყველა ფიგურა გამოსახული იყო ფრონტალურად, ვედრების პოზაში, მუქ მოლურჯო-ნაცრისფერ ფონზე, რომელსაც მიწის ფართო მწვანე ზოლი მიუყვება (ქუცნას ყველა შვილის გამოსახულება, რამინის ჩათვლით, მწვანე ზოლზე ხედება). ზომით ეს ფიგურები, როგორც ჩვეულებრივ სხვა ძეგლებში, გამოიყოფა სხვა ფიგურათაგან, ჭარბობს მათ. თითოეულ ფიგურას ახლავს ასომთავრულით შესრულებული წარწერა, რომელთაგან იკითხება მხოლოდ ორი — ალექსანდრესა და ქუცნას გვერდით; დანარჩენი ან მთლიანად დაღუპულია, ან მათგან ცალკეული ასოებია მხოლოდ შემორჩენილი.

ქუცნა დგას ეკლესიის მოდელით ხელში, რაც მოწმობს, რომ ეკლესიის მაშენებელი და მოხატულობის დამკვეთიც ეს დიდი ფეოდალი უნდა ყოფილიყო<sup>5</sup>. ქუცნას ფიგურა ზომითაც ცოტათი მეტია სხვებზე. პირზე ქუცნას თავთან ჩანს მაკურთხებელი მარჯვენა და მოსასხამის ბოლო. შესაძლოა, ასეთივე ნახევარფიგურა იყო ალექსანდრეს წინაც. მით უმეტეს, რომ ჩვენს ხელთ არ-

ტაბ. 7<sub>1</sub>

<sup>3</sup> Н. И. Толмачевская, დასახ. ნაშრ. გვ. 20. ფრაგმენტი № 335 ჩვენ მივიჩინეთ რამინის გამოსახულებად, რადგან ტოლმაჩევსკაიას მითითებით რამინი წარმოდგენილი იყო პილასტრზე. ამ გამოსახულების პირის (49) კომპოზიციური გადაწყვეტა კი მოწმობს, რომ იგი პილასტრს ამკობდა. ფიგურის გვერდით ვხედავთ ვერტიკალურ მაჩარჩოებელ ზოლებს და ვიწრო მარტივ გეომეტრიულ ორნამენტს, რომელიც ორსავე მხარეს პარალელურად მიუყვება კომპოზიციის ჩარჩოს. საეჭვო გვეჩვენება ნ. ტოლმაჩევსკაიას მითითება, თითქოს რამინი აქ ორჯერ იყოს გამოსახული.

<sup>4</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, ქართული ერის ისტორია, V, თბილისი, 1953, გვ. 229.

<sup>5</sup> ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ი. გომელაური შენობის აგების ხანად XIV—XV სს. მიჯნას მიიჩნევს. იხ. ი. გომელაური, ხუროთმოძღვრული ძეგლი სოფელ ნაბახტევიდან, ხელნაწერი.

ის ფერწერული თაღის ქვეშ მოთავსებული ღვთისმშობლის ნახევარფიგურის ფრაგმენტი /საინვ. N 357/; ეს თაღი იმეორებს პირველი ორი ფიგურის ზემოთ არსებულ თაღს. მაგრამ თუკი ასეა, იგი შეიძლებოდა ყოფილიყო მხოლოდ მაღლა, სარკმლის დონეზე, რადგან ალექსანდრეს გამოსახულების წინ მისთვის ადგილი აღარ რჩება. წმინდანის ნახევარფიგურა წარმოდგენილი იყო აგრეთვე პილასტრზე, რამინის ზემოთ.

ალექსანდრეს I-ის გამოსახულება ძლიერ ფრაგმენტულია: "შემორჩა შარავანდის ნაწილი, ფიგურის მხრები, მკლავები, სხეულის ქვედა ნაწილი. იკითხება ორსტრიქონიანი ასომთავრული წარწერა **ჰΩΡΩΘ ሀΩΡΩ ሂΩΡΩ ሃΩΡΩ** „მეფეთ მეფე ალექსანდრე“ (წარწერა ფრაგმენტულადაა შემორჩენილი).

ტაბ. 62

ალექსანდრეს ორთავე ხელი იდაყვში აქვს მოხრილი, მარჯვენა უფრო მაღლა და მკერდის წინ გატანილი (ხელის მტევნები აღარ შემორჩა). იგი გამოწყობილია ქართველ მეფეთა ტრადიციულ სამოსში, რომელიც ბიზანტიის სამეფო კარიდანაა გადმოღებული. ესაა გრძელი, ვიწრომკლავებიანი სამეფო სამოსი, ლორონით შემკული. ლორონი ვერტიკალურად ეშვება მანიაკიდან, რომელიც ფარავს ალექსანდრეს მხრებსა და გულს. ლორონის ერთი ბოლოა მხოლოდ დაბლა დაშვებული, მეორე კი გადაგდებულია მარცხენა მკლავზე, ისე რომ ჩანს განსხვავებული ფერის საჩხელი. თვით ლორონი ოქროქსოვილია. ტაბ. 61

მეფის ძოწისფერი ბისონი ძვირფასი მოქარგული ფარჩისაა. მისი სახე წარმოადგენს მწვანე ფერის ერთმანეთის გამაგრებლებელი ოვალებისა და მათ მიერ შექმნილი რომბების რიგს, რომლებშიც მოთეთრო-მონაცრისფრო ყვავილებია ჩასმული (ოვალებში — შვიდყურა, რომბებში კი — სამყურა); ყვავილების ოვალური გული, მწვანე ფერისა, ძვირფას ქვას მოგაგონებთ.

მეფის ლორონი, მანიაკი, სამკლავები და საგანგებოდ გამოყოფილი იდაყვები (წინა საუკუნეებში იდაყვები სადაა, მარგალიტების გარეშე) უხვადაა შემკული წვრილი მარგალიტით, ლალითა და ზურმუხტით. ალექსანდრეს სამოსი ძალზე დეკორაციულია თავისი სიჭრელით. მართალია, მწვანე (მწვანე ზურმუხტისფერია) და მოთეთრო-ნაცრისფერი, რომელთა შესახებ ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, უმეტესად ჩამორეცხილია, მაგრამ ისინი თავის დროზე ძალზე ეფექტური იქნებოდა მეფის ძოწისფერი ბისონის ფონზე აქა-იქ გაბნეულ მწვანე და თეთრ წერტილებთან ერთად.

ალექსანდრე I-ის სამოსელი თავისი ძირითადი ნიშნებით იმეორებს იმ სამოსს, რომელსაც სხვა ქართველ მეფეებზე ვხედავთ — ბაგრატ IV ატენში (XI ს.), გიორგი III ვარძიასა (XII ს-ის დასასრ.) და ბეთანიაში (XIII ს-ის დასაწყ.); თამარ მეფე ვარძიაში, ყინცვისსა (XIII ს-ის დასაწყ.) და ბეთანიაში, დემეტრე თავდადებული—უდაბნოში (XIII ს.). მაგრამ აქ სხვა მხატვრული მიდგომაა: XI—XIII საუკუნეების სამეფო კოსტუმი მკაცრია, ფართომკლავებიანი ბისონი ერთი სახის ქსოვილიდანაა (გამონაკლისს წარმოადგენს მხოლოდ თამარ მეფის ბისონი ვარძიიდან, რომელიც ასევე ფარჩისაა) და ნაკლებადაა შემკული მარგალიტებით; ლორონი ფართოა და დაყოფილი თანაბარ ჰორიზონტალურ რიგებად, ყოველ მათგანში ორ-ორი დიდი ძვირფასი ქვით და სხვ. მათგან განსხვავებით ალექსანდრეს სამოსელი უფრო დეკორაციულადაა გადაწყვეტილი; აქ ჩანს დეკორაციული მომენტების წინა პლანზე წამოწევა — როგორცაა ზედაპირის დანაწევრება, ბისონისთვის ჭრელსახეებიანი ფარჩის გამოყენება, აგრეთვე ლალის, ზურმუხტის რომბისებურად დალაგება და უთვალავი წვრილი მარგალიტი. ეს ყველაფერი ხალისიან იერს აძლევს ჩაცმულ-



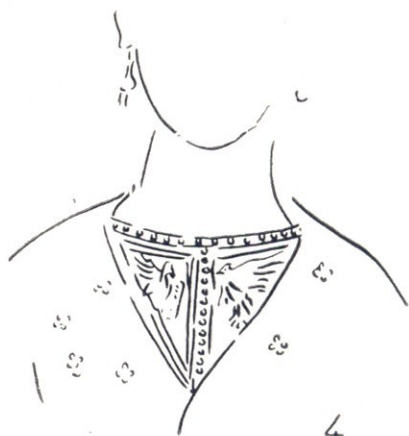
ლობას განსხვავებით წინა ხანის მკაცრი კოსტუმისაგან, რომელიც მონუმენტური სტილის მოთხოვნების შესაბამისად იყო გადაწყვეტილი. განსხვავებულია სამეფო სამოსელის თარგიც. ბისონი საკმაოდ დავიწროებულია. ალექსანდრე მეფის ჩაცმულობა ანალოგიებს პოულობს ბაგრატ III-ის გამოსახულებასთან ბელიაში (XIV ს-ის დასასრული), მართალია, მისი ძოწისფერი ბისონის სახეზე ძნელია ლაბარაკი, იმდენად ჩამორეცხილია საღებავები, მაგრამ ლორონი, მანიაკიდან რომ ეშვება, ასევე ვიწროა; ორთავე—ლორონიცა და მანიაკიც, აგრეთვე სამკლავები, გაწყობილია რომბისებურად დალაგებული განსხვავებული ფორმის ძვირფასი ქვებით, კიდევში კი წვრილი მარგალიტების რიგი მოუყვება. ასევეა გადაწყვეტილი ბაგრატ V-ის ჩაცმულობა გელათში (მთავარი ტაძრის სამხრ. მინაშენი, XIV ს-ის დასასრ.), ვამეყ დადიანისა — წალენჯიხაში, /1384—1396/. ვამეყი და მისი მეუღლე სამეფო კოსტუმში არიან ჩაცმულნი: ვამეყის კაბის სახე ანალოგიურია ალექსანდრეს კაბის სახისა. ამ ტრადიციის გაგრძელებას ვხედავთ უფრო გვიანი დროის (XVI ს.) მეფეთა ჩაცმულობაში. მაგალითად, გელათის მონასტრის მთავარ ტაძარსა და წმ. გიორგის სახელობის ეკლესიაში (დავით აღმაშენებელი, უფლისწული თეიმურაზი და სხვ.); აქაც სახეებიანი ფარჩის ბისონია; ვიწრო ლორონი, მანიაკიდან რომ ეშვება; რომბისებურად დალაგებული ქვები, წელში შევიწროებული ბისონი; მაგრამ დაკარგულია ის სიციხველე, რასაც ნაბახტევში ვხედავთ.

მკვლევართა მოსაზრება, რომ ალექსანდრეს გვერდით გამოსახულია მისი თანამეცხედრე (ივ. ჯავახიშვილი, ნ. ტოლმაჩევსკაია), საფუძვლიანი ჩანს და ტაბ. 5<sub>2</sub>, არავითარ ეჭვს არ იწვევს. მისგან შემორჩა მხოლოდ ნახი, დახვეწილი მარჯვენა ხელი, გაწვდილი აღმოსავლეთისაკენ ვედრების ნიშნად, ფაქიზად მოდელირებული მწვანითა და წითლით, და ფიგურის ფრაგმენტი. დედოფალს აცვია მაჯებთან შევიწროებული ღია ვარდისფერი კაბა; ლორონი უფრო ფართოა ალექსანდრეს ლორონთან შედარებით, ცალი ბოლო ლორონისა მასაც მარცხენა ხელზე აქვს გადაგდებული; ლორონი და მაჯები ისევეა შემკული, როგორც ალექსანდრესთან. წამოსხმული აქვს მოყავისფრო წითელი ფარჩის მოსასხამი მასზე გამოსახული ყელიყელ გადაკდობილი ფარშევანგებით; ისინი ოქრითაა შესრულებული. მსგავს ქსოვილს ვხედავთ მარტვილის ტაძრის სამხრეთ აფსიდის XVII ს-ის მოხატულობაში (ლიპარტელიანი ქალის სამოსი). მოსასხამს სურ. 4<sub>3</sub> კიდევში ღია ფერის ბეწვი მიუყვება. ეს ჩაცმულობა ანალოგიებს პოულობს მარცხ დედოფლის ჩაცმულობასთან წალენჯიხიდან. მისი ბისონი სახეებიანია (სამწუხაროდ, ჩვენ არ ვიცით, როგორ გამოიყურებოდა ჩვენი დედოფლის ბისონი). ასევე სახიანია მისი მოსასხამის ქსოვილიც (მწვანე ფონზე ნაცრისფერ ოვალეებში ჩასმული ყვავილებით, იგი, ისევე როგორც ვამეყის სამოსელის ქსოვილი, იმეორებს ალექსანდრეს კაბის ნახატს).

ქუცნას გამოსახულება შერჩენილია უკეთ, ვიდრე ალექსანდრესი, თითქმის მთელი ფიგურა, ქვედა ნაწილის გარდა, აგრეთვე სახე; თავთან მარჯვნივ წარწერაა: **ՇԻՄՄԱՄ ԺԱԳԻՆ ՄԻՆ: ՈՒՆ** „ამირეჯიბი ქუცნა შეუნდოს ღმერთმან,, ტაბ. 7<sub>1</sub>, (პირზე უკეთ იკითხება მთელი ფიგურა, სახე, წარწერა; დამატებით შემორჩა 8<sub>1</sub> თავსაბურავი). ქუცნას აცვია კისერთან მრგვლად ამოღებული გრძელი კაბა ფართო სახელოებით, რომლებიც მაჯებთან ვიწროვდება. წინ გაჭრილი კაბის ერთი კიდე გადაწეულია, თითქოს აფრიალებულია, ჩანს მისი ღია ფერის სარჩული. კისერთან და კიდევზე ქუცნას კაბაც შემკულია მარგალიტებით, მაგრამ ისინი აქ ზომიერადაა გამოყენებული. მისი კაბის ქსოვილი ისეთივე სახი-



1



4



3



2

სურ. 4. ისტორიულ პირთა ჩაცმულობის ფრაგმენტები:

1. ალექსანდრე მეფის ჩაცმულობის ქსოვილი.
2. დედოფლის მოსასხამის ქსოვილი.
3. თეოდის ქალის მოსასხამის ქსოვილი მარტივიდან.
4. რამინის ჩაცმულობის ფრაგმენტი.

საა, როგორც ალექსანდრე მეფისა, მხოლოდ ოქრაა გამოყენებული ფოხად, ოვალები მონაცრისფერო-მოლურჯო საღებავებით სრულდება, ყვავილები კი — თეთრითა და მწვანით. მუქი ღვინისფერი ფართო ქამარი წინ სქელ მარყუჟად განასკვული, გვერდებზე თავისუფალი ბოლოებით დაბლა ეშვება.

ქუცნას ჩაცმულობა ანალოგიებს პოულობს ზაზა ფანასკერტელის (XV ს-ის II ნახ. მოღვაწე) გამოსახულებასთან ყინცვისში; იმავე სახეებიანი კაბა მუქი მოწითალო-ღვინისფერი, უფრო ღია ფერის ნახატით (საღებავების გახუნების გამო ეს ნახატი მზიან ამინდში ჩანს მხოლოდ). მის რომბისებურ უჯრედებში თითო ოქროსფერი ყვავილია ჩასმული. ზაზას აცვია ვიწრომაჯებიანი კაბა, ისიც მარგალიტებით გაწყობილი კიდებთან და მაჯებთან. კაბის თარგიც გამეორებულია, მხოლოდ ზაზას კაბას გული სამკუთხედად აქვს ამოჭრილი. განსხვავებით ქუცნასაგან, ფანასკერტელს მხრებზე მოსხმული აქვს ბეწვის სარჩულიანი მოსასხამი. მისი ქამარი იმეორებს ქუცნას ქამარს; მხოლოდ აქ იგი ორფერია — ღია მწვანე და მოყავისფრო. ასეთი ქამრები დიდადაა გვერცელებული უფრო გვიანი დროის (XVI—XVII სს-ების) ჩაცმულობაში (იხ. ისტორიულ პირთა პორტრეტები წალენჯიხიდან, მარტვილიდან, ჭალადან, ხობიდან, სეფიეთიდან და სხვ.). ქუცნას სახე ძალიან ცუდადაა შემონახული. შედარებით უკეთაა დაცული იგი პირზე. მოზიდული წარბები, ნაოკებით დაღარული შუბლი, გრძელი კეხიანი ცხვირი, მოკლე ქდალი წვერი, აგრებილი უღვაშები (ეს უფრო გვიანი დროის მოდაა), საერთო ცოცხალ იერს ანიჭებს ამ სახეს. შესაძლოა იგი უფრო გვიან შეაკეთეს? ყოველ შემთხვევაში, ქუცნას სახე ახლა ისეა დაზიანებული, რომ ამ კითხვაზე გადაჭრით პასუხის გაცემა ძნელია.

ქუცნას მოკლე ხვეული თმა აქვს<sup>6</sup>, ყურებს ზემოთ შეჭრილი, ახურავს ორნაწილიანი მაღალი ქუდი, რომელიც ზემოთკენ ფართოვდება. მისი წინა მხარე მწვანეა, უკანა — ოქრისა, მწვანე დაყოფილია ოქროსფერ უჯრედებად, რომელიც ძვირფასი ქვების იმიტაციას უნდა წარმოადგენდნენ. ამ ხანაში ქტიტორებს უფრო სხვაგვარი ქუდი ხურავთ (იხილეთ მაგალითად, ქტიტორთა გამოსახულებები საფარიდან, ზარზმიდან, სორიდან). ესაა უმეტესად დაბალი ქუდები; მართალია, გაფართოებული კიდებით, მაგრამ მომრგვალებული თავით. ქუცნას ქუდი ემსგავსება ზემოხსენებულ უფლისწულების ქუდებს, გელათიდან, მხოლოდ, როგორც ჩანს, ეს უკანასკნელები შესრულებულია ხედვის ამალღებული წერტილიდან. განსხვავებით ქუცნას ქუდისაგან, ისინი სადაა, ძვირფასი თვლების გარეშე.

ქუცნას გვერდით გამოსახული იყო მისი მეუღლე რუსა. წარწერა აქ არ შემორჩენილა. არსებობს მხოლოდ ლურჯი ცის ფრაგმენტი ორი მთავრული ასოთი<sup>7</sup> **ინ** — ღ მ ე რ თ მ ა ნ, რომელიც პირზე ამ გამოსახულების მარჯვნივ ჩანს, შესაძლოა, მასაც ამკობდა იგივე წარწერა, რაც ქუცნას (შ ე უ ნ დ ო ს ღ მ ე რ თ მ ა ნ). მარჯვნივ გატანილი ხელის ქვემოთ ჩანს რამდენიმე მთავრული ასო... **შ** **ღ** - მო /?/ ქვემოთ კი ხელის გასწვრივ, მისი მოსასხამის და გრძელი სახელოს ფრაგმენტი უნდა იყოს — ოქროსფერ ფონზე გრაფიკულად შესრულებული მწვანე ფარშევანგებით<sup>8</sup>.

<sup>6</sup> საინვ. № 100.

<sup>7</sup> საინვ. № 371.

<sup>8</sup> რუსას მოსასხამს ორი სახელო ექნებოდა. ერთი, მოკლე — ნამდვილი; მეორე, ცრუ — გრძელი, ბოლოსკენ გაგანიერებული, ქობაზე ოდნავ მოკლე. იხ. შერგილ დადიანის მეუღლის, ნათელას, ჩაცმულობა ხობში. ნ. ჩ ო ფ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული კოსტიუმი (VI—XIV სს.), თბილისი, 1964, გვ. 45—47, ნახ. 32.

ფარშევანგები ამკობს რამინის პერანგის გულსაც. რამინს აცვია ზურმუხ-  
ტისფერი მწვანე კაბა ყვავილებით. თეთრი პერანგი, კაბის შიგნით რომ ჩანს,  
მარგალიტის ლილებითაა შეკრული. მარგალიტი მიუყვება ორ რიგად პერან- ტაბ. 8  
გის გულსაც. ორი მწვანე ფრთაგამოღილი ფარშევანგი ერთმანეთის პირისპირ,  
პერანგის გულზე ჰარმონიაშია კაბის მწვანე ფერთან. პირზე 'შემორჩა რამინის სურ. 4<sub>4</sub>  
თავსაბურავის ქვედა ნაწილი; როგორც ჩანს, რამინის ქუდი იმეორებდა ქუც-  
ნას ქუდის მოყვანილობას.

რამინის სახეს ამკობს საყურე—გრძელ საკიდზე ჩამოკიდებული თითო  
მარგალიტი. როგორც ჩანს, საყურეს შემოღება მამაკაცის კოსტუმში სწორედ ტაბ. 7<sub>2</sub>  
ამ, XIV—XV საუკუნეებთან უნდა იყოს დაკავშირებული. მთელი წინა საუკუნე-  
ების მანძილზე საყურე მხოლოდ ერთხელ გვხვდება საქართველოში — ესაა  
ბაგრატ ერისთავთერისთავის (+966) გამოსახულება ოშკში—მას მარჯვენა ყურ-  
ზე გრძლად დაკიდული რგოლი /საყურე/ აქვს, რაც ბაგრატის ერისთავთერის-  
თავობის ინსიგნიას უნდა წარმოადგენდეს<sup>9</sup>. XIV საუკუნიდან კი საყურეს უკვე  
საკმაოდ ხშირად ვხვდებით: სარგის სამცხის სპასალარის გამოსახულება 'საფა-  
რაში, წმ. საბას ეკლესიაში; სარგისი, ყუარყუარე და 'შალვა — ქულეში, ზოგი  
გამოსახულება H 1665 ხელნაწერის მინიატურებიდან (XV ს.), უფრო გვიან  
კი, XVI—XVII სს-ებში საყურე თითქმის აუცილებელი ატრიბუტია მამაკაცის  
ჩაცმულობაში (მეფე ალექსანდრესა და ბატონიშვილ ბაგრატის გამოსახულე-  
ბები გელათის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთ კედელზე; აგრეთვე ლევან დადიან-  
ი და მისი შვილი წალენჯიხაში, ბეჟან წულუკიძე ნიკორწმინდაში, აბაშიძეები  
ჭალაში, საერო პირთა გამოსახულებები ხელნაწერ S 5006, ი 0182 მინიატურ-  
ებიდან). ვფიქრობთ, რომ აქ უკვე ინსიგნიად მისი მიჩნევა საფუძველს მოკლე-  
ბული იქნებოდა (საყურეს ბავშვებიც ატარებენ—მაგ., ლევან დადიანის ვაჟის  
გამოსახულება წალენჯიხაში). ამ პერიოდში საყურე, უთუოდ სამკაულის ფუნ-  
ქციის მატარებელია მხოლოდ.

ქუცნას გვერდით მდგომი ბავშვი ისეთსავე კოსტიუმშია გამოწყობილი,  
როგორც თვით ქუცნა, განსხვავებულია მხოლოდ მისი დიდი ქუდი, მომრგ- ტაბ. 7<sub>1</sub>  
ვალებული ფორმის, რომელთა მსგავსს ვხვდებით H 1665 ხელნაწერის მინია-  
ტურებში. ეს ფიგურა თითქმის წინა პლანზეა გამოტანილი, მის უკან ჩანს უფრო  
მოზრდილი ბავშვის გამოსახულება, რომლის გარეთ გატანილი მარჯვენა ხელი  
პატარა ბავშვის თავს ზემოთაა. ხელს ქვემოთ ჩანს ორი მთავრული ასო — გ ო  
... (?) მასაც ეცვა ალბათ იგივე კაბა, როგორც ქუცნას, წელზეც—იგივე სარ-  
ტყელი ჩანს.

ნაბახტევში ყველა ფიგურა შემოსაზღვრულია მუქი კონტურის ხაზით,  
რომელსაც გარედან დამატებით თხელი თეთრი ზოლი მიუყვება. მოდელირებ-  
ას ფიგურათა შესრულებაში სრულიად ვერ ვამჩნევთ. მხატვარი ხატავს ჯერ  
საერთო კონტურს, შემდეგ ქსოვილის სახეს და ბოლოს მონიშნავს მკლავს, ნა-  
კეცის ხაზებს და სხვ. ეს ხერხი ჩვეულებრივია ამ დროისათვის (იხ. ზაზა ფა-  
ნასკერტელის გამოსახულება ყინცვისში).

სახეთა მოდელირების შესახებ ჩვენს ხელთ არსებული მასალა მეტად და- ტაბ. 8<sub>2</sub>  
რიბია: ფაქტურად ესაა მხოლოდ რამინის სახის ქვედა ნაწილი, საკმაოდ კარ-

<sup>9</sup> ივ. ჯავახიშვილი წერს: „ძველ რომში ყველა სენატორს საყურე ჰქონდა ცალ ყურზე, საქართველოში—კი ერისთავთ-ერისთავებს“... ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, მასალები..., III—IV, გვ. 39; ნ. ჩ ო ფ ი კ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული კოსტიუმი (VI—XIV სს.), თბილისი, 1964, გვ. 154—155.

გად შემონახული, მისი რბილად შესრულებული ნიკაპი, კისერი—სინგურნარევი ოქრით დამუშავებული, ზომიერად დატანილი წითელი ჩრდილები, გვაფიქრებინებს, რომ იგი შესრულებული უნდა ყოფილიყო იმავე მანერით, რომლითაც მარეხ დედოფლის სახეა წარმოდგენილი წალენჯიხაში, სადაც ვხედავთ სახის ფაქიზ დამუშავებას, წითელ ჩრდილებს, თეთრანარევი ოქრის მონასმებს; მაგრამ ყველა ეს ფერი ნახმარია ზომიერად, ერთმანეთში გადადის თანდათან, და ავლენს კავშირს წინა საუკუნეების ისტორიულ პორტრეტებთან იმით, რომ სრულდება გამარტივებული მოდელირებით, განსხვავებით მათ გვერდით დაცულ სასულიერო პირთა გამოსახულებათაგან.

როგორც ნაბახტევის ისტორიულ პირთა ფრაგმენტების განხილვამ გვიჩვენა, ისინი მსგავსებას ამჟღავნებენ როგორც წინა დროის, ისე მომდევნო საუკუნეების ისტორიულ პირთა გამოსახულებებთან<sup>10</sup>.

სრულიად აშკარაა, რომ ბევრი ნიშნით ნაბახტევი ისტორიული პორტრეტის გადაწყვეტა ტრადიციულია: ადგილის შერჩევა, რეგისტრის გამორჩეული ზომა, საერთო კომპოზიციური აგება, მეფეთა ჩაცმულობა—ანალოგიებს პოულობს XI—XIII საუკუნეების ძეგლებთან. ამასთან, აღსანიშნავია აგრეთვე ისტორიული პორტრეტის გადაწყვეტისადმი ის პრინციპული მიდგომა, რაც დამახასიათებელია ქართულ ძეგლებისათვის და ქართული კედლის მხატვრობის ერგულ ნიშანს წარმოადგენს: ესაა საერო პირის ღირსების ხაზგასმა, მისი წინა პლანზე წამოწევა წმინდანის გამოსახულებასთან შედარებით, რომელიც იკვება ზომით ან უფრო მცირეცკი (ზემო კრიხი, ვარძია, ბეთანია, ყინცვისა, ბერთუბანი, ხობი).

მაგრამ თავისი სულით ნაბახტევის მხატვრობის ისტორიული პორტრეტები, რა თქმა უნდა მეტ მსგავსებას ამჟღავნებს თავისი დროისა და მომდევნო, XVI—XVII საუკუნეების პორტრეტებთან. უპირველეს ყოვლისა, ესაა ბაგრატ III-ის გამოსახულება ბედიიდან, ბაგრატ V-სა გელათიდან, ზაზა ფანასკერტელისა ყინცვისიდან, ვამეყ დადიანისა და მისი მეუღლის მარეხისა—წალენჯიხიდან, ნათელა დადიანისა ხობიდან, ზოგი გამოსახულება H-1665, S-5006 ხელნაწერების მინიატურებიდან და სხვ. წინა საუკუნეების სადა, მონუმენტური გამოსახულებებისაგან ნაბახტევის ისტორიული პორტრეტი გამოირჩევა ფიგურების ფრონტალური დაყენებით. მათი ასეთი დგომა უფრო შეესაბამება მიდრეკილებას იმ სტილიზაციისაკენ, რომელიც ამ ხანებში ნათლად იჩენს თავს, ვიდრე წინა დროის 3/4-ში გამოსახული დინამიკური ფიგურები. ჩვენს ხელთ არსებული მასალის შესწავლა გვაძლევს საშუალებას დავასკვნათ, რომ ნაბახტევი ერთ-ერთი პირველი ძეგლია, სადაც ვხედავთ ფრონტალურად გამოსახულ ფიგურებს. ამასთან ქსოვილთა სიჭრელე, ზედაპირების დანაწევრება, ძვირფასი ქვების და განსაკუთრებით მარგალიტების სიმრავლე, საერთო დეკორაციული იერი და ღია, ნათელი კოლორიტი განასხვავებს მას წინა ხანის ძეგლებისაგან.

ამგვარად, ჩვენს თვალწინ იშლება მეტად საინტერესო სურათი: ერთი მხრივ, ნაბახტევის მხატვრობა ტრადიციულია და აგრძელებს წინა საუკუნეების ხაზს, მეორე მხრივ მას ახასიათებს საერთო დეკორაციულობა, რაც ვლინდება კედლის ზედაპირის დანაწევრებაში, ფიგურათა ფრონტალობაში, საერთო სიჭ-

<sup>10</sup> ი. ლ ო რ თ ქ ი ფ ა ნ ი ძ ე, ისტორიულ პირთა პორტრეტები ნაბახტევიდან, „ძეგლის მეგობარი“, კრებული № 17, თბილისი, 1969, გვ. 18—25.

რელეში, ჩაცმულობაში, სამკაულებში—ყველა ეს ნიშანი დაკანონდება უფრო გვიანი დროის, XVI—XVII საუკუნეების ხელოვნებაში. ის გარემოება, რომ ნაბახტევის მხატვრობა ტრადიციული ნორმების დაცვასთან ერთად ერთ-ერთი პირველი ავლენს უფრო გვიან დროში დაკანონებული სტილის ნიშნებს, იქნება ეს საერთო დეკორაციული გადაწყვეტა, ფიგურათა ფრონტალური დაყენება, მამაკაცის კოსტუმში ისეთი დეტალის გაჩენა, როგორც საყურეა და სხვ.— მოწმობს, რომ იგი გარდამავალი ხანის ძეგლია და ატარებს ამ ხანის ძეგლებისათვის დამახასიათებელ ყველა ნიშანს.

მხატვრობის იკონოგრაფიული ანალიზი

საკუთრთხეველი. კონქის ცენტრში წარმოდგენილი იყო ტახტზე მჯდომარე ღვთისმშობელი ყრმა იესოთი ხელში; ღვთისმშობელი ჩვეულ სამოსელში — ლურჯ სტოლასა და ღვინისფერ მაფორიუმშია. შემორჩა მისი თავი ოქროს შარავანდით, მხრები, მკერდი. უფრო ქვემოთ გაირჩევა მდიდრული ტახტის ფრაგმენტი. ყრმა იესოს ფიგურა აღარ არსებობს. ღვთისმშობლის თავთან იკითხება ბერძნული წარწერა *ἡλεῖσα* ე ლ ე უ ს ა, რაც მოწყალეს ნიშნავს.

როგორც ნ. კონდაკოვი ამბობს<sup>1</sup>, სახელწოდება „ელეუსა“ მიეკუთვნა გარკვეულ ტიპს ოდიგიტრიისა — კერძოდ, როცა ღვთისმშობელი იხრება ყრმისაკენ. მაგრამ თვით კონდაკოვი მიუთითებს, რომ ყოველთვის არ იყო სავალდებულო ამ წესის დაცვა. ცალკეულ შემთხვევაში ეს სახელწოდება ელეუსა—მოწყალე, უნდა გავიგოთ, როგორც შემამკობელი ეპითეტი მხოლოდ სწორედ ამ კერძო შემთხვევასთან უნდა გვქონდეს საქმე ნაბახტევში, სადაც ტაბ. 10<sub>1</sub> შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით (ღვთისმშობლის თავი არაა დახრილი, იგი ფრონტალურია; აგრეთვე მის მწართან არ ჩანს ქრისტეს შარავანდის არავითარი კვალი) შეიძლება დავასკვნათ, რომ აქ გამოსახული იყო არა იკონოგრაფიული ელეუსა, არამედ ოდიგიტრია, ან, რაც უფრო საფიქრებელია, ღვთისმშობელი ე. წ. კვიპროსის ტიპისა, რომელიც საკუთრთხეველის მხატვრობაში, საერთოდ, ყველაზე მეტად გავრცელებული ტიპია; ამდენად, სიტყვა ელეუსა — აქ ღვთისმშობლის შემამკობელი ეპითეტი უნდა იყოს მხოლოდ.

ღვთისმშობლის ორსავ მხარეს გამოსახული იყო სამ-სამი ფიგურა. ტაბ. 14 მარცხნივ შემორჩა სამივე ფიგურის ფრაგმენტი; მარჯვნივ მხოლოდ მეორის თავი და გრავნილი, რომელიც მესამეს ჰქონდა ხელთ. ყველა ფიგურა გამოსახულია 3/4-ში და მიმართულია ღვთისმშობლისაკენ, ცენტრისაკენ.

ღვთისმშობლის გვერდით პირველ წყვილს მთავარანგელოზები წარმოადგენდნენ (შემორჩა ფრთის ფრაგმენტი მარცხენა ფიგურის ზურგს უკან). გაირჩევა აგრეთვე მწვანე და ყავისფერი ჩაცმულობის ფრაგმენტები, რომელთა მიხედვით შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მთავარანგელოზები წელში მოხრილი იყვნენ, ისე როგორც მარტილში (XIV ს.), ლიხნეში (XIV ს.), ზარზმაში XIV ს.), ზარზმის მხატვრობა მთლიანად გადაწერეს XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე.

<sup>1</sup> Н. П. Кондаков, Иконография Богоматери, т. II, Петроград, 1915, стр. 211.

მეორე წყვილი წინასწარმეტყველება. მარცხნივ ვხედავთ ახალგაზრდა, უწვერულვაშო სოლომონს მარგალიტებით შემკულ იასამნისფერ დაღმ-  
ტიკაში (ეს გამოსახულება კარგად შემორჩა პირზე). შარავანდთან ასომთა-  
ვრული წარწერაა **𐌒𐌒𐌕𐌆𐌆𐌆** წინასწარმეტყველი სოლომონ. ტაბ. 12<sub>1</sub>,  
მარცხნივ, სოლომონის პირდაპირ მოხუცის თავია, ძვირფასი ქვებით შემკული  
გვირგვინით, თუ პატარა ქუდი, რომელსაც მღვდელთმთავრები ატარებდნენ.  
შესაძლოა ეს იყოს წინასწარმეტყველი დავითი (წინასწარმეტყველებს დავითსა  
და სოლომონს ხშირად გამოსახავდნენ ხოლმე წყვილად) ან აარონი-მღვდელ-  
თავარი. უფრო საფიქრებელია ეს უკანასკნელი — აარონი იყოს აქ გამო-  
სახული, რადგან ამირანაშვილისეულ ფოტოზე შემორჩევილი პირველი ასო სა-  
ხელისა თითქოს ასომთავრულ ა-ს ჩამოგავს<sup>2</sup>.

მესამე წყვილისგან მარჯვნივ შემორჩა გრაგნილი, რომელზეც წინასწარ-  
მეტყველ ამბაკომის სიტყვებია (ბერძნ. „უფალო მესმა სასამენელი  
შენი და შემეშინა“<sup>3</sup>; ამიტომ უნდა ვიფიქროთ, რომ აქ გამოსახული იქ-  
ნებოდა წინასწარმეტყველი ამბაკომი; მეორე — მარცხენა ფიგურა კი — მწვანე ტაბ. 11<sub>1</sub>,  
ქიტონსა და ღვინისფერ მოსახამში იოაკიმეა (ახლავს ასომთავრული წარწე-  
რა — **𐌐𐌔𐌄𐌆𐌆**), ღვინისმობლის მამა. მასაც გაშლილი გრაგნილი აქვს ხელთ  
(ბერძნ.). კარგად იკითხება მხოლოდ პირველი სტრიქონი **𐌐𐌔𐌄𐌆𐌆** —, ო  
ქალიშვილო. ამ შემთხვევაში იოაკიმე წარმოდგენილია როგორც ერთ-ერთი მა-  
მამთავარი, და ამიტომაცაა მოთავსებული წინასწარმეტყველთა გვერდით. სხვა  
მაგალითი იოაკიმეს საკურთხეველში წარმოდგენისა ჩვენ არ ვიცით. სამაგიერ-  
ოდ, იოაკიმეს ანასთან ერთად საკმაოდ ხშირად გამოსახავდნენ სამკვეთლოში<sup>4</sup>.  
ნაბახტევში იოაკიმეს ასეთ უჩვეულო ადგილას გამოსახვა შეიძლება მივიჩნიოთ  
კიდევ ერთ საბუთად ი. გომელაურის მიერ გამოთქმული ვარაუდისა, რომ სა-  
კურთხეველის ეს, კედლით დაფარული ჩრდილოეთი ნაწილი გამოყენებული  
იყო როგორც სამკვეთლო<sup>5</sup>.

საკურთხეველის კედლებზე მხატვრობის მხოლოდ პატარა ნაკუწებია დარ-  
ჩენილი. მაგრამ მიწის ზოლისა და ცის ფრაგმენტების მიხედვით ჩვენ სრულიად  
დარწმუნებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ საკურთხეველის კედლები შეიცავდა  
ორ რეგისტრს (კონქის გარდა), ქვემოთ კი ნახატი ფარდის ზოლი მიუყვებოდა.

გამომდინარე XIV საუკუნის ფერწერული ძეგლებიდან, და საერთოდ  
ქართული მონუმენტური მხატვრობის პრაქტიკიდან, შეიძლება ვივარაუდოთ,  
რომ ზედა რეგისტრში წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო „მოციქულთა ზი-  
არება“ — სავალდებულო კომპოზიცია ამ ეპოქაში. „მოციქულთა ზიარება“  
წარმოდგენილია ახტალაში, ყინცვისში, ზარზმაში, ლიხნეში, უბისში და სხვ.,  
ქვედა რეგისტრში კი ეკლესიის მამანი.

სატრიუმფო თაღისა და გამყოფი კედლის მხატვრობა ფაქტიურად სა-  
კურთხეველის აფსიდის მხატვრობას აგრძელებს, მისი ორგანული ნაწილია.

<sup>2</sup> აარონს საკურთხეველში ხშირად გამოსახავდნენ ხოლმე, მაგ., ატენის სიონში (ბემაში); ლი-  
ხნეში, კიევის წმ. სოფიოს ტაძარში.

<sup>3</sup> ამბაკომ, (3, 1); ბერძნული ტექსტის თარგმანი აქ და შემდგომ მოცემულია თ. ყაუხჩი-  
შვილის მიხედვით, იხ. თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 182.

<sup>4</sup> იოაკიმე და ანა სამკვეთლოში არიან გამოსახული სტარაია ლაღოვაში (XII ს.); არკაიის ხა-  
რების ეკლესიაში ნოვგოროდში (XII ს.); ნერედიცაში (XII ს.).

<sup>5</sup> ი. გომელაურის აზრით მეორე ტრაპეზი, საკურთხეველში რომ დგას, თავდაპირველად  
სწორედ ამ მონაკვეთში იქნებოდა.



გამყოფი კედელიც დაყოფილია სამ რეგისტრად და, რაც განსაკუთრებით აღსანიშნავია, ქვედა რეგისტრში შემორჩა ეკლესიის ერთ-ერთი მამის — წმ. კარპეზის (Καρπος) ფიგურის ფრაგმენტი — კიდევ ერთი დადასტურება იმისა, რომ გამყოფი კედელი აფსიდის მხატვრობას აგრძელებდა.

საკურთხევლის, სატრიუმფო თაღისა და გამყოფი კედლის მხატვრობა, როგორც უკვე ზემოთ აღწერისას აღვნიშნეთ, შეიცავს როგორც ცალკეული წმინდანების ფიგურებს, ისე სიუჟეტურ კომპოზიციებს.

სატრიუმფო თაღში გამოსახული იყო რვა ფიგურა მთელი ტანით, წყვილ-წყვილად, სულ ორ რეგისტრად (ეს ოთხი დანაყოფი ფაქტიურად ორ რეგისტრს წარმოადგენს მხოლოდ). სატრიუმფო თაღის წვერში გამოსახული იყო ოთხი მამამთავარი მდიდრულ პარადულ კოსტუმებში, ქვემოთ კი — ოთხი წინასწარმეტყველი. წინასწარმეტყველის გამოსახულებას ვხედავთ აგრეთვე სატრიუმფო თაღის გვერდით სიბრტყეზე.

თაღის ჩრდილოეთ მონაკვეთში პირველი რიგის მარცხენა ფიგურას წარწერა აღარ შემორჩა; ვხედავთ მდიდრულ სამოსელში ჩაცმული მღვდელთმთავრის ქვედატანს და საცეცხლურს, რომელიც მას ხელთ ჰქონია. აცვია მღვდელთმთავარს მწვანე მოკლე ქიტონი და შედარებით გრძელი მუქი ღვინისფერი ჰემატიონი, კიდევში მარგალიტებით გაწყობილი, წითელი ფეხსაცმელი წვრილი მარგალიტებითა და ორნამენტაციით.

მის გვერდით მდგომ ფიგურას მწვანე და ოქროსფერ სამოსში ხელთ უპყრია თასი და სასმისი; ამ გამოსახულების თაღთან ბერძნულ წარწერას თ. ყაუხჩიშვილი კითხულობს (კითხვის ნიშნით) როგორც „ოსია“.

თაღის სამხრეთ მონაკვეთში წარმოდგენილი იყვნენ მღვდელთმთავარი ტაბ. 11, სამუელი და მელქისედეკი. მელქისედეკის გამოსახულებისაგან შემორჩა მხოლოდ შარავანდის ნაწილი და მარცხენა მკლავის კიდე, აგრეთვე წარწერა ბერძნულ ენაზე — Χησεβελ, სამუელის (Σαμουηλ) (—) ფიგურისგან მხოლოდ ზედატანილია დარჩენილი. მარგალიტებით შემკულ მდიდრულ სამოსელში გამოსახულია ჭაღარა მამაკაცი, გრძელი თმა-წვერით, თავზე პატარა ქუდი; ხელში უკავია კურთხევის რქა. კურთხევის რქა აუცილებელი ატრიბუტია ისრაელის ამ უკანასკნელი მსაჯულისათვის<sup>6</sup>, რადგან მან აკურთხა ისრაელთა მეფეები საული და შემდგომ დავითი. სამივე ამ ფიგურის ჩაცმულობა მეტად მდიდრულია. მათ მოსასხამებს, როგორც წესი, ორ რიგად მიუყვება მარგალიტის თვლები. ასევე მარგალიტებით და სხვა ძვირფასი ქვებითაა გაწყობილი მათი კაბები, ფეხსაცმელი. ისინი გამოსახულნი არიან ფრონტალურად და მათი მზერა სადღაც თაღის შიგნით სივრცეში, კედლის აქეთ ჰკვეთს ერთმანეთს.

თაღის სამხრეთ მონაკვეთის მეორე რიგში გამოსახულია წინასწარმეტყველები ესაია და ეზეკიელი: თითოეული მათგანის თავთან ასომთავრული წარწერაა — **ԲԲԳՆԻ ԴՆՇԸ**: წინასწარმეტყველი ესაია და **ԲԲԳՆԻ ԴՆԿԴԻՄ** წინასწარმეტყველი ეზეკიელი. ესაია და ეზეკიელი უპირისპირდებიან მღვდელთმთავრებს როგორც თავისი ჩაცმულობით (სადა ქიტონი და მოსასხამი: ესაიას — წითელი და ღვინისფერი, ეზეკიელს — ყავი-

<sup>6</sup> L. R é a u: Iconographie de l'art chrétien, t. II, Paris, 1956, გვ. 250.



ფერი და მწვანე), ასევე პოზით. ისინი შემობრუნებულნი არიან საკუთხევე-  
ლისაკენ, ღვთისმშობლისაკენ და თავიანთი პოზით, კესტებით მკიდროდ არიან  
დაკავშირებულნი მასთან. ორთავეს მარჯვენა ხელში უპყრია გრაგნილი ასომ-  
თავრული ტექსტით. მარცხნივ ესაიას გრაგნილზე ვკითხულობთ:

<b>ჯღჯ</b>	აპა
<b>ქზ): ჰი:</b>	წლი (წული) მი
<b>ქოშქს:</b>	უდგეს
<b>შც: ჰუიხ:</b>	და შვეს
<b>ძი შც:</b>	ძე და
<b>ოჰჰ</b>	ქწო
<b>ბუნ:</b>	ღიან
<b>სხეუხ:</b>	სახელი <sup>7</sup>

ესაიას პოპულარობა შუა საუკუნეების ქრისტიანულ ხელოვნებაში დაკავ-  
შირებული იყო მის წინასწარმეტყველებებთან — ღვთისმშობლის ხარები-  
სა და ქრისტეს შობის შესახებ. ხარების სცენას ესაიას უკავშირებენ, როგორც  
მის ბიბლიურ პირველსახეს, რადგან ხარების მომენტში მარიამი კითხულობ-  
და ესაიას წიგნს, იმ სტროფს, სადაც ესაია უწინასწარმეტყველებს მას შვილს  
ევმანოელის სახით<sup>8</sup>.

ესაიას გვერდით გამოსახული ეზეკიელიც, ისრაელის მეორე დიდი წიხას-  
წარმეტყველი, აგრეთვე ღვთისმშობლის კულტანაა დაკავშირებული. მის  
გრაგნილზე ვკითხულობთ:

<b>ჰ-ბ-ბ-ბ:</b>	მრქუა
<b>ბ-ი: ბა: ჳბ</b>	მე იო (უფლისა) ბრ
<b>სი: უხ: ი</b>	ჰე ესე ი
<b>ჟბ: ბხჟ</b>	ყოს დახმ
<b>ბჰ: ბც: ბ</b>	ულ და ა
<b>ბც: ჳც</b>	რა გა
<b>ბჟბ:</b>	ნელს <sup>9</sup>

გრაგნილი ეზეკიელს მარჯვენა ხელში უპყრია, მარცხენა ხელით კი ცოტა-  
თი მაღლა უჭირავს კარის გამოსახულება ცენტრში. ღვთისმშობლის ნახევარ-  
ფიგურით. ესაა ილუსტრაცია ეზეკიელის ერთ-ერთი ხილვისა — დაჭდეული  
კარების, რომელიც განასახიერებს მარიამის ქალწულებრივი დედობის  
სიმბოლოს<sup>10</sup>. ეზეკიელის ამ ხილვის გამოსახულებებს ვხვდებით ქართული  
ბედურობის სხვადასხვა დროის ძეგლებზე — ესენია გელათის XVI ს. ხატი  
გურიელისა და მისი მეუღლის გამოსახულებებით<sup>11</sup>, ლევან დადიანის კორცხე-  
ლის წინასწარმეტყველთა ხატი<sup>12</sup>, და ღვთისმშობლის ხატი XVII ს-ისა, ქვათა-  
ხევიდან<sup>13</sup>. ყველა ამ სატზე მოცემულია მხოლოდ კარის გამოსახულება. ჩვენს

<sup>7</sup> ესაია, 7, 14.

<sup>8</sup> L. Réau, დასახ. ნაშრ., გვ. 366.

<sup>9</sup> ეზეკიელი, 44, 1—4.

<sup>10</sup> L. Réau, დასახ. ნაშრ., გვ. 377.

<sup>11</sup> Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 632; გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა VIII—XVIII სს. ალბომი, თბილისი, 1957, ტაბ. 175—176.

<sup>12</sup> Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, ტაბ. 674.

<sup>13</sup> გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა, ტაბ. 192.

შემთხვევაში კი კარის ცენტრში გამოსახულია ღვთისმშობლის ნახევარფიგურაც.

შემორჩა კიდევ ერთი წინასწარმეტყველის ფიგურა. იგი წარმოდგენილია თაღის გვერდითს უსწორო სიბრტყეზე. მის შარავანდთან ბერძნული წარტაბ. 15 წერაა — [Σφο]νία — ს ო ფ ო ნ ი ა? ხელში უჭირავს გაშლილი გრაგნილი, ბერძნული ტექსტით, რომელიც ცუდად არის დაცული<sup>14</sup>.

ამგვარად წინასწარმეტყველთა ეს გამოსახულებები იდეურად აგრძელებენ რიგს იმ წინასწარმეტყველებისა, რომელნიც კონქში ღვთისმშობლის გვერდით დგანან.

ყველა დანარჩენი ცალკე მდგომი ფიგურა გამოსახულია უკვე გამყოფი კედლის ზედაპირზე, იმ მხარეს, რომელიც საკურთხეველშია, და ამის გამო სასაკურთხეველის მხატვრობის გაგრძელებას წარმოადგენს. ზედა რეგისტრში ტაბ. 20 „აბრაამის სტუმართმოყვარეობის“ გვერდით, როგორც უკვე ზემოთ შევნიშნეთ, გამოსახული იყო იოანე ნათლისმცემლის ფიგურა, რომელიც წარმოადგენს ერთგვარ გარდამავალ საფეხურს ძველი ალთქმის წინასწარმეტყველებიდან ახალი ალთქმის წმინდანებისაკენ.

იოანე გამოსახულია მუხლებამდე. მარცხენა ხელში მას უჭირავს ლერწმის ტაბ. 16 ჯვარი და სანახევროდ გაშლილი გრაგნილი ბერძნული ტექსტით, მარჯვენა ოდნავ მაღლა და განზე აქვს გატანილი კურთხევის ექსტით.

იოანე იმეორებს იკონოგრაფიაში მის ერთ-ერთ დაკანონებულ ტიპს: იგი წარმოდგენილია ე. წ. ასკეტური წინასწარმეტყველის ნიშნებით<sup>15</sup> გამხდარი, მოგრძო სახე, შეღარდნილი ყბები და თვალების ფანატური, ძლიერი გამოხედვა: გრძელი, აშლილი თმები კულულებადაა გაბნეული მის მხრებსა და მკერდზე. აცვია აქლემის ბეწვის სამოსი, მხარზე ჰემატიონი ეძვება.

აზრობრივად იოანე ნათლისმცემლის საკურთხეველში მოთავსება განსაკუთრებული საფუძვლის მქონეა. ეპოქაში, როცა ასე გატაცებული იყვნენ ძველი და ახალი ალთქმის სიუჟეტებისა და პერსონაჟების ერთმანეთის გვერდით გამოსახვით, მათი ურთიერთდაპირისპირებით, სიმბოლური მინიშნებებით, ამ შემთხვევისათვის უფრო მომგებიანი ფიგურის გამოძებნა ძხელია. მართალია, მისი თავგადასავალი ნაამბობია ახალ ალთქმაში, მაგრამ, როგორც წესი, მას არ გამოჰყოფენ ძველი ალთქმის წინასწარმეტყველთაგან: იგი მათ შორის არის ბოლო და ყველაზე მნიშვნელოვანი, რადგან მან იწინასწარმეტყველა მესია. როცა იგი იორდანეს წყალში ნათლავდა ქრისტეს, მასში დაინახა სწორედ ის მესია, რომელიც იქადაგეს ძველი ალთქმის წინასწარმეტყველებმა. ამგვარად იოანე ნათლისმცემელი წარმოადგენს ერთგვარ ცოცხალ კავშირს ძველსა და ახალ ალთქმას შორის.

ახალი ალთქმის წმინდანები ნაბახტევში წარმოდგენილნი არიან ერთი მხრივ, სიმეონ მესვეტისა<sup>16</sup> და, მეორე მხრივ, წმინდა მამების სახით. სიმეონ

<sup>14</sup> თ. ყაუხჩიშვილი კითხულობს ორ სიტყვას „მისი გამოსახვილი“ და განმარტავს მას, როგორც იოანე ნათლისმცემლის მამის ზაქარიას წარმონათქვამს: რ ა მ ე თ უ მ ო ჰ ხ ე და და ყ ო ვ ს ნ ა ი ე რ ი ს ა თ ჯ ს ი ს ა (ლუკა, 1, 6—8). თ. ყ ა უ ხ ჩ ი შ ვ ი ლ ი, დასახ. ნაშრ., გვ.184.

<sup>15</sup> L. R é a u, დასახ. ნაშრ., გვ. 431—438.

<sup>16</sup> L. R é a u, Iconographie de l'art chrétien, t. III, Paris, 1959, გვ. 1221—1223; J. L a f o n t a i n e - D o s o g n e, Itinéraires archéologiques dans la région d'Antioche, Recherches sur le monastère et sur l'ikonographie de Siméon Stylite le Jeune, Bruxelles, Byzantion, 1967, გვ. 1—122.

მესვეტე გამყოფ კედელში დატანილი კარის ჩრდილოეთით დარჩენილი კედლის გიწრო მონაკვეთზეა წარმოდგენილი. გამოსახულება, მართალია, დაზიანებულია, მაგრამ მაინც გაირჩევა სვეტი მარმარილოს იმიტაციით, სვეტის თავზე კი, ოვალური ბალუსტრადის შიგნით — მესვეტის ნახევარფიგურა ბერის ჩაცმულობაში. ორივე ხელი ხელისგულებით წინ, გულთან, აქვს მიტანილი. წარწერა მის შარავანდთან ბერძნულია — **ΟΑ Σήμε ο στυλ:της** — წმინდა სიმეონ მესვეტე.

ტაბ. 17<sub>1</sub>

საქართველოში სიმეონ მესვეტეს ხშირად გამოსახავდნენ ხოლმე საკუთრთხვეველში (ატენში, ზემო კრიხში, მანგლისში, სვანეთის ეკლესიებში, ალავერდსა და სხვაგან).

წმინდა მამების გამოსახულებათაგან, რომლებიც ერთ წრედ უვლიდნენ საკუთრთხვეველს, მხოლოდ რამდენიმე ფიგურალა შემორჩა. ესაა წმ. კარპეზის — **Καρπος** — გამოსახულების ფრაგმენტი გამყოფ კედელზე და წმ. სტეფანე სოგდელი — **ΟΑ ~ Τεφανος ο Σογδαϊαζ.** და წმ. ელევ(თერი) — **ϞΣ: ΨϞ**... გამყოფი კედლის თაღში.

ტაბ. 17<sub>2</sub>

ძველი და ახალი აღთქმის ურთიერთმონაცვლეობის ეს ტენდენცია ნათლად შეიმჩნევა გამყოფი კედლის სიუჟეტურ კომპოზიციებშიც. ამასთან ერთად, წინა პლანზე გამოდის მოხატულობის შინაარსის სიმბოლური მხარეც<sup>17</sup>.

როდესაც სიმბოლური მხარისადმი ინტერესის გაძლიერებაზე ვლაპარაკობთ, მხედველობაში გვაქვს, უპირველეს ყოვლისა, ერთი თემა — ესაა მსხვერპლის თემა, გაშლილი მთელ საკუთრთხვეველში.

„ფხიზელი თვალი“ წარმოდგენილია გამყოფი კედლის შიგნითა მხარეს, ლუნეტში. კომპოზიციის ცენტრში წინა პლანზე ირიბად მოთავსებულ ღვინისფერ სარეცელზე, რომელსაც ოქრის შრაფირება მიუყვება, მარჯვენა იდაყვზე დაყრდნობილ ევმანოელს ძინავს თვალხილულს, მისი თავისუფლად ჩამოშვებული მარცხენა ხელი სხეულს ეყრდნობა, ქრისტეს თეთრ მუქსახეებიან ქიტონს ზემოთ ღვინისფერი ჰემატიონი აცვია ასევე ოქრის შრაფირებით.

ტაბ. 15

ქრისტეს თავთან მარცხნივ დგას მწუხარედ თავდახრილი ანგელოზი მაცხოვრის ტანჯვის იარაღებით ხელში; სარეცელს უკან ღვთისმშობელია ვედრების ნიშნად გაწვდილი ხელებით. ღვთისმშობლის უკან კი მოსხანს მეორე ანგელოზი, რომლის ფიგურის მხოლოდ ქვედა ნაწილია შემორჩა. მოქმედება იშლება სამოთხის ბაღში. თეთრ ფონზე იკვეთება მწვანედ შეფოთილი ხეები, ქვემოთ კი მწვანე ბალახის ვიწრო ზოლია<sup>18</sup>.

ტაბ. 19

ეს კომპოზიცია საკმაოდ დაზიანებულია, როგორც უკვე იყო აღნიშნული ზემოთ, დაიღუპა მისი მარჯვენა ნაწილი, კერძოდ, კიდურა ანგელოზისა და აგრეთვე ქრისტეს გამოსახულების ქვედა ნაწილი<sup>19</sup>. გამოსახულებას ახლავს ბერძნული წარწერები: ქრისტეს ჯვრული შარავანდის შიგნით ვკითხულობთ **ου αρ σι ο;** შარავანდს გარეთ, მის თავთან **ΙΣ ΧΣ** იესო ქრისტე; ქრისტეს სარეცელს ზემოთ ვრცელი წარწერა: **Αναπεσον ακυησε ος λεωυ: τιν εγρα α** მიწოლილმან მიიძინა ვითარცა ლომმან... ვინ აღადგინოს იგი<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, стр. 210.

<sup>18</sup> შუა საუკუნეებში სამოთხის თემას, როგორც წესი, თეთრ ფონზე გამოსახავდნენ. ეს ფონი კი ელინისტური ხელოვნებიდანაა ნასესხები. A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris, 1928, გვ. 257.

<sup>19</sup> პირზე (საინე, № 276) იგი უკეთ არის შემონახული.

<sup>20</sup> დაბადება, წიგნი XIX, 9.

ეს კომპოზიცია, რომელსაც წინა საუკუნეებში იშვიათად გამოსახავდნენ, ქრისტიანულ ხელოვნებაში მკვიდრდება XIV საუკუნიდან მოკიდებული, ე.ი. იმ დროიდან, როცა პალეოლოგთა ხანაში კვლავ იღვიძებს ინტერესი სიმბოლურ-მისტიკური ხასიათის კომპოზიციებისადმი<sup>21</sup>. ამ გამოსახულების ძირითადი არსია ქრისტე — მსხვერპლი, ქრისტე თავის განმწირველი ადამიანთა საბედნიეროდ, ადამიანთა მსხნელი თავისი ტანჯვების საფასურად. ეს გამოსახულება ძლიერ პოპულარული იყო შუა საუკუნეებში. იგი ამკობდა ხატებს, ხელნაწერებს, ქსოვილებს; წარმოდგენილი იყო, როგორც უკვე დავინახეთ, კედლის მხატვრობაში. ამ კომპოზიციას ორი წყარო აქვს — „შესაქმე“ და „ფსალმუნი“<sup>22</sup>. აღსანიშნავია, რომ ტექსტთან გამოსახულების მეტი დაახლოების მიზნით ზოგჯერ ევმანოელის გვერდით გამოსახავდნენ ხოლმე ლომს — მაგ., სერბულ ფსალმუნში<sup>23</sup>, ათონის მთის XVIII ს-ის ერთ-ერთ მოხატულობაში<sup>24</sup>. როგორც ა. გრაბარი თვლის, ეს სცენა ერთი იმათგანია, რომელნიც შეიქმნენ ძველ სამონასტრო ცენტრებში „დაბადების“ ტექსტის ზედმიწევნით მცოდნე მხატვართა მიერ<sup>25</sup>. „ფხიზელი თვალი“, რომელიც გამოიყო ღვთისმშობლის აკათვისტოდან<sup>26</sup> სწორად გვხვდება როგორც XIV, ისე უფრო გვიანი, XV, XVI, XVII საუკუნეების მანძილზე. ასევე ფართოა მისი გავრცელების გეოგრაფიული არეც. იგი ამკობს ბერძნული, ბულგარული, რუსული, სერბული, ქართული ეკლესიების ინტერიერებს და, მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს სპეციალური კანონიკური ტექსტი, სადაც მოცემულია ამ კომპოზიციის გამოსახვის წესები, შემორჩენილი ძეგლები საკმაოდ მრავალფეროვანია და დეტალებში განსხვავდება ერთმანეთისაგან.

ნაბახტევის გამოსახულება ძირითადად იცავს წესს, მაგრამ გარკვეული თავისებურებანიც ახასიათებს. ამ მხრივ საინტერესო მასალას გვაძლევს მისი შედარება როგორც ქართულ, ისე უცხოურ ძეგლებთან<sup>27</sup>. არსებობს წესი,

<sup>21</sup> პალეოლოგთა ხელოვნების შესახებ ვრცელი ლიტერატურა არსებობს, ბიბლიოგრაფიისათვის იხ. В. Н. Ай н а л о в, Византийская живопись XIV столетия, Записки классического отделения Русского археологического общества, т. IX, Петроград, 1917, стр. 62—231; В. Н. Л а з а р е в, История византийской живописи, т. I, стр. 358; O. D e m u s, Die Entstehung der Paläologenstils in der Malerei, Berichte zum XI internationalen byzantinistenkongress, München, 1958, გვ. 1—63; Ch. D e l v o y, L'art bysantin, Paris, 1967, გვ. 333—340. დასასრულ, უახლეს ლიტერატურას მკითხველი იპოვის მ. ხაიდაკის მოხსენებაში, რომელიც მან წაიკითხა ბიზანტინოლოგთა XIV მსოფლიო კონგრესზე ბუქარესტში, 1971 წ., იხ. M. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires au XIV<sup>e</sup> s. Les recherches sur l'évolution du style, XIV Congrès International des Etudes byzantines, Bucarest 1971, Rapports I, 97—134.

<sup>22</sup> დაბადება, შესაქმე (XIX, 9), ფსალმუნი, XX—2,4. დაბადებაში ვკითხულობთ: „ლევკუ ლომისა იუდა, მორჩისაგან აღმოჰხედ, შჯლო ჩემო, მიწოლილმან მიიძინე ვითარცა ლომმან და ვითარცა ლევკუმან ლომისამან, ვინ აღადგინოს იგი“. და შემდეგ ფსალმუნში: „შეწევნა ჩემი უფლისა მიერ, რომელმან ქმნა ცანი და ქუწყანა. ნუ მისცემ შეძრავდ ფერგსა შენსა, არცა ჰრულეს მცუშლსა შენსა. აჰა, არა რულეს, არცა დაიძინოს მცუშლმან ისრაელისამან“.

<sup>23</sup> J. S t r z y g o w s k i: Die Miniaturen des serbischen Psalters der Königl. Hof und Staatsbibliothek in München, Wien, 1906, ტაბ. XXVI.

<sup>24</sup> A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, გვ. 258.

<sup>25</sup> A. G r a b a r, დასახ. ნაშრ., გვ. 257.

<sup>26</sup> Н. П. К о н д а к о в, Лицевой иконописный подлинник, Иконография господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа, т. I, 1905, გვ. 105.

<sup>27</sup> ამ სტენის დაწვრილებითი ბიბლიოგრაფია მოცემული აქვს ა. გრაბარს წიგნში — La peinture religieuse en Bulgarie, გვ. 250—262. იხ. აკრეთვე Д. П а н а й о т о в а, Болгарская монументальная живопись, София, 1966, стр. 81—87.

რომ „ფხიზელი თვალი“ გამოსახული უნდა იყოს შესასვლელის თავზე — ასეა მაგ. ლესნოვოს მთავარანგელოზ მიქაელის ეკლესიაში (ბულგარეთი, 1349) — დასავლეთი კარის გარეთა ტიმპანზე; მანასიის წმ. სამების ეკლესია (სერბია, 1407) — იმავე ადგილას, მხოლოდ ეკლესიის შიგნით; ათონის მთის (პროტატოსი, 1300), რუსეთის გვიანი დროის — XVI, XVII, XVIII საუკუნეების მოხატულობებში. მაგრამ ამ წესს ყოველთვის არ მისდევენ: ბერძნულ-პეტროსში (მისტრა, XIV ს. დასასრ.) — იგი სადიაკვნოს კონქშია გამოსახული, ბერენდესა (XIV ს.) და ბობოშევოში (ბულგარეთი, 1488) — სამკვეთლოს ნიშის თავზე. ამ სცენის საკურთხეველთან დაკავშირება სრულიად ლოგიკურია, რადგან იგი ფაქტიურად მსხვერპლის დიდი თემის ასახვას წარმოადგენს.

საქართველოში „ფხიზელი თვალის“ რამდენიმე გამოსახულებაა ჩვენთვის ცნობილი. ისინი ამკობენ ზარზმის, მარტილის, წალენჯიხის, სვეტიცხოვლის ეკლესიებს. პირველი სამი XIV საუკუნისაა, სვეტიცხოვლის გამოსახულება კი უფრო გვიან დროს ეკუთვნის<sup>28</sup>. როგორც ამ ძეგლების შესწავლა გვარწმუნებს, საქართველოში მაინცაღამაინც არ მისდევდნენ ამ კომპოზიციის შესასვლელის თავზე გამოსახვის წესს. გამონაკლისს წარმოადგენს წალენჯიხის კომპოზიცია, შესრულებული ბერძენი ოსტატის მიერ<sup>29</sup>. აქ ეს სცენა წარმოდგენილია სამხრეთი კარის ტიმპანის ქვაზე. ზარზმასა და მარტილში კი მას ვხედავთ საკურთხეველში, სიმბოლურ-ლიტურგიკული ხასიათის კომპოზიციებს შორის. სვეტიცხოველში მას შედარებით უჩვეულო ადგილი უჭირავს — შუა ნავის ჩრდილოეთ კედელს ამკობს. ასევე დარბაზშია წარმოდგენილი იგი ჯვრის მონასტერშიც. „ფხიზელი თვალის“, როგორც მსხვერპლის სიმბოლოს აფსიდში მოთავსება იმ ეპოქაში, რომელიც ხასიათდება გაცხოველებული ინტერესით სიმბოლოებისადმი, ალევორიებისადმი — სავსებით ლოგიკური და კანონზომიერი უნდა იყოს.

წესით ამ კომპოზიციაში ქრისტე წარმოდგენილი უნდა იყოს ჩვილის სახით. ასეა მარტილში, წალენჯიხაში, ზარზმაში, სვეტიცხოველში; ნაბახტევში კი იგი წარმოდგენილია ყრმის სახით.

ამ კომპოზიციის ის ვარიანტები, რომლებიც საკურთხეველში მსხვერპლის სიმბოლოს განსახიერებენ, მაქსიმალურად გამარტივებულია. მარტილში წარმოდგენილია მხოლოდ ქრისტე, ზარზმაში — ქრისტე ორი ანგელოზითურთ. ქრისტეს სარეცელი, რომელიც ერთმანეთს იმეორებს, ორივეგან წარმოდგენილია არა თეთრ ფონზე, არამედ სადა ოქრისფერზე, რომელზეც აქა-იქ რამდენიმე თხელი მწვანე ტოტი ჩანს. ქრისტეს პოზა, ჩაცმულობა ჩვეულებრივია.

წალენჯიხაში ტიმპანის ქვაზე წარმოდგენილი ქრისტეს გამოსახულება და კარის თაღში ვედრების პოზაში გამოსახული ორი ანგელოზი ქრისტესკენ გაწვდილი ხელებით — ერთ მთლიანს ქმნის.

სვეტიცხოვლის კომპოზიცია თავისი იკონოგრაფიული ნიშნებით რამდენადმე განცალკევებულად დგას. ქართულ ძეგლებში ვერ ვუპოვით ანალო-

<sup>28</sup> ფ ხ ი ზ ე ლ ი თ ვ ა ლ ი გამოსახულია აგრეთვე ჯვრის მონასტერში (XIV ს.) Т. Б. В и р - с а л а д з е, Роспись соборного храма Крестного монастыря близ Иерусалима и портрет Шота Руставели, წიგნი წარმოებაშია.

<sup>29</sup> წალენჯიხის მოხატულობის ავტორია სამეგრელოს მთავარის ვამეყ დადიანის (1334—1396 წწ.) მიერ კონსტანტინოპოლიდან მოწვეული მხატვარი კირ მანუელ ევენიკოსი, რასაც გვაუწყებს ეკლესიაში შემორჩენილი ქართული და ბერძნული წარწერები.

გიას მთვლემარე ქრისტეს ტახტს — იგი მდიდრულია, მასიური ფეხებით, დაფარულია ძვირფასი ორნამენტით შემკული ქსოვილით. ქრისტეს გვერდით გამოსახულია ანგელოზი და ღვთისმშობელი, რაც უფრო ჩვეულია ამ კომპოზიციისათვის, უჩვეულო დეტალს წარმოადგენს ქრისტეს დახუჭული თვალები, რასაც მხოლოდ გვიანი დროის ძეგლებში ვხვდებით<sup>30</sup>. ახალია კიდევ ერთი დეტალი — ცეცხლის თვალნი ქრისტეს ფეხებთან<sup>31</sup> და ბოლოს, მიუხედავად იმისა, რომ აქ სტილის შესახებ ლაპარაკი არა გვაქვს, მაინც უნდა აღვნიშნოთ სვეტიცხოვლის ფიგურათა განსხვავებული პროპორციები (ისინი დამოკლებულია), ნახატის გაუხეშება, რაც შესრულების გვიან დროს უნდა მივაწეროთ.

ამგვარად, ეს მოკლე შედარება გვიჩვენებს, რომ „ფხიზელი თვალი“ საქართველოში წარმოდგენილია ერთი ან მრავალფიგურიანი კომპოზიციის სახით, რომელიც უმეტესად სამოთხის ფონზეა გამოიღო. ქრისტეს გვერდით ვხედავთ ღვთისმშობელსა და ანგელოზს, ზოგ შემთხვევაში კი ღვთისმშობელი მეორე ანგელოზის ფიგურითაა შეცვლილი (მაგ., ზარზმა, წალენჯიხა). ანგელოზს ხელში ქრისტეს წამების იარაღი უჭირავს (ნაბახტევი).

არ იქნება უმართებულო, თუ ვიტყვით, რომ ნაბახტევის კომპოზიცია ყველა შემოჩამოთვლილთან შედარებით ერთ-ერთი მეტად საინტერესო გამოსახულებაა. იგი წარმოადგენს ამ სცენის ერთ-ერთ ყველაზე რთულ კომპოზიციურ ვარიანტს (ორი ანგელოზი, ღვთისმშობელი ქრისტეს გამოსახულების გვერდით, რომელნიც წარმოდგენილი არიან სამოთხის მდიდრულ, ლამაზ ფერწერულ ფონზე) და მასთან იგი ყველაზე მეტ სიახლოვეს იჩენს „შესაქმისა“ და „ფსალმუნის“ ტექსტთან. აქ სიმბოლური ხასიათის წინწამოწევისთან ერთად დაცულია პირველწყაროსთან მჭიდრო კავშირი.

ტაბ. 15 ევქარისტის ბიბლიურ პირველსახეს წარმოადგენს „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“<sup>32</sup>, გამოსახული გამყოფი კედლის შუა რეგისტრში, ამ კომპოზიციას, ისე როგორც „ფხიზელ თვალს“ მაყურებელი ხედავს მხოლოდ საკურთხეველში შესვლის შემდეგ; მას შემდეგ, რაც იგი დადგება სახით დარბაზისაკენ. რაკურსი და მცირე მანძილი კედელსა და მაყურებელს შორის ხელს უშლის ამ კომპოზიციათა აღქმას. ბიბლიური ლეგენდა გვიამბობს, როგორ გამოეცხადა ერთხელ აბრაამს მამრის მუხასთან სამი უცხო ჰაბუკი<sup>33</sup>. ჩვენს წინაშეა მაგიდასთან მჯდომი სამი ანგელოზი, რომელთაგან მარცხნიდან

ტაბ. 21 მიემართებიან აბრაამი და სარა ჯამებით ხელში. მიუხედავად იმისა, რომ ზომით აბრაამი და სარა არ ჩანან ანგელოზთა ფიგურებზე პატარები, ისინი მაინც აღიქმებიან როგორც მეორეხარისხოვანი ფიგურები კომპოზიციური გადაწყვეტის გამო. სცენას ახლავს ბერძნულად შესრულებული წარწერები.

ტაბ. 22 ზემოთ ვკითხულობთ — Η Φιλίξενα τῆς Αβραάμ αβραამის სტუმართმოყვარეობა. ქვემოთ ანგელოზთა თავზე Ηαγια Τριὰς — წმ. სამება. ამ სიუჟეტის გამოსახვისას, რომელსაც ქრისტიანულ ეკლესიებში ადრე-ქრისტიანული დროიდან ვხვდებით, სხვადასხვა ეპოქა განსხვავებულ მიდგო-

<sup>30</sup> სვეტიცხოვლის მონატულობის ეს ფენა XVI საუკ. ეკუთვნის. იხ. Н. И. Толмачевская, დასახ. ნაშრ., გვ. 31.

<sup>31</sup> მცხეთის გამოსახულება უკავშირდება აპოკალიფსს—XXII 1—2, სადაც ლაპარაკია, წყაროს შესახებ, რომელიც ქრისტეს ტახტიდან გამოდის.

<sup>32</sup> L. R é a u, Iconographie de l'art chrétien, II, I, გვ. 131.

<sup>33</sup> და ბ ა დ ე ბ ა, წიგნი I, შესაქმე XVIII, 1—2.



მას ამჟღავნებდა, რაც, უთუოდ, ამა თუ იმ ეპოქის მხატვრულ თუ იდეოლოგიურ კონცეფციებთან იყო დაკავშირებული<sup>34</sup>. მაგრამ თუ სამების უთვალავ გამოსახულებებს დავუკვირდებით, შეიძლება დავრწმუნდეთ, რომ ადრექრისტიანულ ხელოვნებაში და მომდევნო საუკუნეებშიც ძირითადად კომპოზიციითაა ორი ტიპი შეიძლება განვასხვავოთ. ესენია: ერთი — იზოკეფალური და მეორე — პირამიდული<sup>35</sup>. უკანასკნელთა წარმოშობას საქმეცხიერო ლიტურატურაში პიქსიდებს უკავშირებენ<sup>36</sup>. ორთავე ამ ტიპს აერთიანებს ცენტრალური ანგელოზის ფრონტალური პოზა.

მხოლოდ XVIII საუკუნის დასასრულიდან, სტილის საერთო შეცვლასთან დაკავშირებით ჩნდება ამ კომპოზიციის ახალი ტიპი, რომელშიც მკაცრად ფრონტალური ცენტრალური ანგელოზის ნაცვლად ვხედავთ ანგელოზს ღირიულად, მსუბუქად გადახრილი თავით. ამ ახალი ტიპის, ახალი განწყობის კომპოზიციას პირველად ვხედავთ ბრიტანეთის მუზეუმის ერთი ხელნაწერის (XIII ს. დასასრ.) მინიატურაზე. ეს ახალი ტიპი დიდ გავრცელებას პოულობს XIV და მომდევნო საუკუნეების მანძილზე. მაგალითად შეიძლება მოვიტანოთ მინიატურა იოანე კანტაკუზინის ხელნაწერიდან Gr. 1242 (XIV ს.), რუბლევის სამება, ხატი ნოვგოროდიდან (XIV—XV სს-ის მიჯნა), ხატი ერმიტაჟიდან (XIV ს. დასასრ.), ხატი ნეაპოლიდან (XIV ს.), თუშცა არსებობას განაგრძობს ძველი ტიპიც ფრონტალური ცენტრალური ანგელოზით<sup>37</sup>. თავის მხრივ ორთავე ეს ტიპი — ე.ი. კომპოზიციები ფრონტალური ცენტრალური ანგელოზითა და თავდახრილი ცენტრალური ანგელოზით — შეიძლება იყოს პირამიდული და იზოკეფალურიც.

ქართული შუასაუკუნეების ხელოვნებაში XI—XII საუკუნეების მანძილზე ვხვდებით სამების კომპოზიციის ტიპს ცენტრალური ანგელოზის მკაცრად ფრონტალური დაყენებით. ასეთია გამოსახულებები შიომღვიმის რელიეფზე, XI ს. უდაბნოსა და ბერთუბნის (XII—XIII სს-ის მიჯნა) სატრაპეზოებში. კომპოზიციის ეს ტიპი განაგრძობს არსებობას მაშინაც კი,

<sup>34</sup> სამების იკონოგრაფიის შესახებ იხ. Н. П. Сычев, Икона св. Троицы в Троице-Сергиевской Лавре, Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества, т. X, Петроград, 1915, стр. 58—76; Н. П. М а л и ц к и й, К истории Ветхозаветной троицы, Seminarium Kondakovianum, II, Прага, 1928, стр. 36—38; М. А l p a t o v, La Trinité dans l'art byzantin et l'ikone de Roublev, Gazette d'Orient, 1926, № 46, გვ. 31—38; В. L a s a r e f f, La Trinité d'André Roublev, Echos des Beaux Arts, 1959, décembre, გვ. 292—300; G. M i l l e t, Recherches sur l'ikonographie de l'Evangile au XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, Paris, 1960, გვ. 681; В. Н. Л а з а р е в, Андрей Рублев и его школа, Москва, 1966, стр. 149—150.

<sup>35</sup> იზოკეფალურ კომპოზიციებს განეკუთვნება სამების გამოსახულებები: სანტა მარია მაჯიორეში (V ს.), კოტონის ბიბლიაში (V ს.), რავენის სან ვიტალეში (VI ს.), პირამიდული კომპოზიციებია: ბრიტანეთის მუზეუმის ფსალმუნის (XI ს.) და ვატიკანის ოქტატეჟკის Gr. 747 (XI—XII სს.) მინიატურებში, ჩარკელიესეს მონასტრობაში. ამ ჩამოთვლიდანაც ჩანს, რომ ადრეულ ძეგლებში შეიმჩნევა მიდრეკილება იზოკეფალიისკენ, თუმცა ამ პრინციპით აგებული კომპოზიციები უფრო გვიან დროშიც გვხვდება. მაგალითად პალერმოს პალატინის კაპელაში (XII ს.), ვენეციის წმინდა მარკოზის ტაძრის ატრიუმის მოზაიკაში, ფსკოვის XV ს-ის ერთ ხატზე.

<sup>36</sup> ითვლება, რომ პიქსიდების ფსკერის მრგვალი ფორმა იმთავითვე კარნახობდა ანგელოზ-  
 \* ა არათანაბარ დონეზე მოთავსებას — В. L a s a r e f f, La Trinité d'André Roublev, გვ. 290.

<sup>37</sup> ცენტრალური ანგელოზი ფრონტალურ პოზაში წარმოდგენილია ნოვგოროდის ფერისცვალების ეკლესიაში (1378, მხატვარი — თეოდანე ბერძენი); X ს-ის დასაწყისის ნოვგოროდის ხატზე, ტვერის კარელზე, გრაჩანცაში (X ს.).

როცა ჩნდება ცენტრალური ანგელოზი გვერდზე დახრილი თავით; ლიხნეში (XIV ს.) ცენტრალური ანგელოზი ფრონტალურ პოზაშია, ამ უკანასკნელი ტიპის კომპოზიციებს განეკუთვნება ნაბახტევისა და ზარზმის გამოსახულებები. ეს სიახლე შემთხვევითი არ არის და დაკავშირებულია ახალ სტილისტურ ნიშნებთან, რომელთა შესახებ ქვემოთ გვექნება საუბარი.

დაბოლოს, კიდევ ერთი კომპოზიცია ისევ მსხვერპლის თემაზე — ესაა „აბრაამის მსხვერპლი“, რომელიც ნ. ტოლმაჩევსკაიას მითითებით წარმოდგენილი იყო სატრიუმფო თაღის ჩრდილოეთ პილასტრზე. აბრაამის ფიგურა ტაბ. 12<sub>2</sub> 3/4-შია, მკვეთრად შემობრუნებული თავით. მის უკან, კომპოზიციის ზედა მარჯვენა კუთხეში, ფილებიანი გორაკის თავზე, ღმერთის მარჯვენაა. აბრაამის მსხვერპლი ქრისტიანთათვის წარმოადგენს ქრისტეს მსხვერპლად გაღების პირველსახეს. აბრაამმა გაიმეტა მსხვერპლად თავისი შვილი, ისევე როგორც მამაღმერთმა იესო ქრისტე. ისააკი, რომელსაც შეშა მიაქვს, სიმბოლურად გაიგივებულია ქრისტესთან, რომელიც ჯვართ მიემართება გოლგოთაზე. „აბრაამის მსხვერპლი“, როგორც უსისხლო მსხვერპლი, წარმოადგენს ევქარისტის ერთ-ერთ პირველსახეს, ისევე, როგორც „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“. სამწუხაროდ, ჩვენ არ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, როგორი იყო ნაბახტევიში ამ სცენის სრული იკონოგრაფია. შესაძლოა, იგი გაყოფილი იყო ორ ეპიზოდად ისე, როგორც ეს ლიხნეშია მით უმეტეს, ჩვენ ვიცით, რომ წმ. სტეფანეს გამოსახულება წარმოდგენილი იყო სატრიუმფო თაღის სამხრეთი პილასტრის ერთ რეგისტრში<sup>38</sup> და მეორე რეგისტრი თავისუფლად შეიძლება ამ სცენას, ამ ეპიზოდს ჰქონოდა დათმობილი.

აი, ყველაფერი, რისი თქმაც შეიძლება დღეს ნაბახტევის საკურთხეველის ფიგურულ კომპოზიციათა თუ ცალკეული გამოსახულებების შესახებ. მაგრამ, როცა ვლაპარაკობთ ამ ცალკეული ფიგურებისა თუ ფიგურული კომპოზიციების შესახებ, ჩვენი საბოლოო მიზანი — მათი ურთიერთკავშირი მთლიანობაში, მათი ერთ ანსამბლში წარმოდგენა, ვინაიდან როგორც ო. დემუსი ამბობს „ეკლესიის მორთვის შემთხვევაში — ე. ი. იმ დარგში, რომელშიც ბიზანტიურმა ხელოვნებამ თავის უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია — ცალკეული ნაწარმოები ნაწილია ორგანული, ძნელად დასაყოფი მთელისა, რომელიც აგებულია გარკვეული, მყარი პრინციპების თანახმად<sup>39</sup>.

საინტერესო სურათს გვიხატავს ნაბახტევის საკურთხეველის მოხატულობის საერთო სქემის შედარება ამ დროის სხვა ძეგლებთან — მარტილთან, ლიხნესთან, ზარზმასთან. ისინი, სამთავე, ისე როგორც ნაბახტევის ეკლესია, ღვთისმშობლის სახელობისაა: მხოლოდ ნაბახტევისგან განსხვავებით ყველა მათგანი ცენტრალურგუმბათოვან ნაგებობას წარმოადგენს.

მარტვალის აფსიდის სქემა ძირითად ნიშნებში ასე წარმოგვიდგება (მხატვრობა ოთხ რეგისტრად და დაყოფილი კონქის ჩათვლით): საკურთხეველის კონქში ვხედავთ ღვთისმშობელს<sup>40</sup> გვერდზე მთავარანგელოზებითა და წინასწარმეტყველებით (ეს უკანასკნელი გადატანილი არიან ბემში, ისევე, როგორც მომდევნო რეგისტრების წინასწარმეტყველები და ეკლესიის მამები):

<sup>38</sup> Н. И. Толмачевская, *დასახ. ნაშრ., გვ. 20, ფრაგმ. № 366, შემორჩა მხოლოდ შარავანდისა და წარწერის ფრაგმენტი.*

<sup>39</sup> O. Demus, *Byzantine mosaic decoration*, გვ. 6.

<sup>40</sup> ყველა ამ ეკლესიაში წარმოდგენილია კვიპროსის ტიპის ღვთისმშობელი.

კედლის პირველ რეგისტრში ცენტრში „მოციქულთა ზიარება“. ბემაში კი (იგი დამატებით რეგისტრებს შეიცავს და ამის გამო ბემისა და საკუთრივ საკურთხეველის კედლის რეგისტრების ჰორიზონტალი არ აგრძელებს ერთმანეთს), ისევ წინასწარმეტყველება. მესამე რეგისტრში, რომლის ცენტრში სამი სარკმელია, ვხედავთ ეკლესიის მამებს. სარკმლებს ქვემოთ „ფხიზელი თვალი“.

ზარზმაში და ლიხნეშიც მხატვრობა ასევე ოთხ რეგისტრად დაყოფილი. ზარზმაში კონქში — ღვთისმშობელია ყრმით; ბემის თაღში წარმოდგენილი ოთხი კომპოზიცია ძველი აღთქმისა და ფსალმუნის სიუჟეტებზეა აგებული: „მაყულოვანი“, „სიბრძნემან იშენა თვისისა სახლი“, „იაკობის კიბე“ და „ღვთაებრივი ლიტურგია“ კედლის პირველ რეგისტრში — ცენტრში „მოციქულთა ზიარება“, გვერდებზე ბემაში — წინასწარმეტყველები; მესამე რეგისტრში ეკლესიის მამებია, მეოთხე რეგისტრში — „ფხიზელი თვალი“.

ლიხნეში კონქში ღვთისმშობელია ყრმითა და ორი ანგელოზით; კედლის პირველ რეგისტრში, ცენტრში, ევქარისტიაა; ბემაში, მის გაგრძელებაზე მარტვილობის სცენაა ახალი აღთქმიდან — „აღდგომა“ — „მენელსაცხებლე დედანი“, ქვემოთ კი, მესამე რეგისტრში ძველი აღთქმის სიმბოლოებია ცენტრში სამება და აღთქმის კიდობანი, გვერდებზე, ჩრდილოეთით „აბრაამის სვლა სამსხვერპლოდ“ და ეკლესიის მამა, სამხრეთით — ეკლესიის მამა და „აბრაამის მსხვერპლი“; ქვედა რეგისტრში — ეკლესიის მამები.

ამგვარად, თუ ამ სქემებს დავუკვირდებით და მათ ნაბახტევისას შევადარებთ, დავინახავთ, რომ შინაარსობლივად ისინი ერთმანეთთან მკიდროდა დაკავშირებული: თითოეულ ამ ეკლესიაში ღვთისმშობელთან ერთად წარმოდგენილია წინასწარმეტყველთა ჯგუფი, რაც დამახასიათებელია, საერთოდ, ღვთისმშობლის სახელობაზე აგებული ეკლესიებისათვის. ღვთისმშობლის დიდების თემაზე გაშლილი საკურთხეველის ეს მოხატულობები ასახავს აგრეთვე მსხვერპლის მოტანის ერთ დიდ თემას და სიმბოლურად ასახავს ძველი და ახალი აღთქმის სცენების ურთიერთდაპირისპირებით. მაგალითად, „მოციქულთა ზიარება“, „სამება“ და მათ გვერდით „აბრაამის მსხვერპლი“ (ლიხნეში); და „აბრაამის მსხვერპლი“ და „ფხიზელი თვალი“ (ზარზმაში); ეკლესიის მამები და მათი ბიბლიური პირველსახეები — წინასწარმეტყველები — ლიხნეში, მარტვილსა და ზარზმაში. ფაქტიურად ნაბახტევშიც იგივე სქემაა, რაც ამ ეკლესიებში. ნაბახტევის მხატვარი, რომელსაც საქმე ჰქონდა საკმაოდ უჩვეულო არქიტექტურულ ფორმასთან, როგორცაა გამოფი კედელი, ცდილობდა მოერგო მისთვის ტრადიციული ცენტრალურგუმბათოვანი ნაგებობის სქემა; ამის გამო მან გამოფი კედელი გამოიყენა, როგორც საკურთხეველის კედელი და საკუთრივ აფსიდთან ერთად მასზე გაანაწილა ის სცენები, რაც მარტვილში, ლიხნესა და ზარზმაში საკურთხეველსა და ბემაში იყო მოთავსებული (ამის შედეგია, რომ ისეთი მშვენიერი კომპოზიციები, როგორცაა „ფხიზელი თვალი“, „სამება“ და სხვ. მლოცველისათვის ფაქტიურად არ არსებობდა). ცენტრალურგუმბათოვანი ნაგებობის სქემის დარბაზულ ეკლესიაში გამოყენებას აღნიშნავს უბისში აკადემიკოსი შ. ამირანაშვილი<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> შ. ამირანაშვილი, უბისი, მასალები ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიისათვის, თბილისი, 1930, გვ.5.

ამგვარად, ნათლად ჩანს, რომ ნაბახტევის საკუთრებელის მოხატულობაში უპირატესობით სარგებლობს მსხვერპლის მინიშნებებით აღსავსე კომპოზიციები.

ტაბ. 33<sub>2</sub> დ ა რ ბ ა ზ ი. იგივე ტენდენცია გრძელდებოდა, როგორც ჩანს, გამყოფი კედლის დასავლეთ ზედაპირზე, რომელიც უკვე დარბაზის მხარესაა მოქცეული. ახლა ეს კედელი მთლად შიშველია, მაგრამ ნ. ტოლმაჩევსკიას ცნობით, ამ კარებთან წარმოდგენილი იყო მარიამ მაგდალინელის ფიგურის ფრაგმენტი. მუზეუმში არსებობს მხოლოდ პირი ამ ფრაგმენტისა<sup>42</sup>. მარიამის ოდნავ მოხრილი, მწუხარე ფიგურა, 3/4-ით მობრუნებული სამხრეთისაკენ, კომპოზიციის მარცხენა, ჩამკეტი გამოსახულება უნდა ყოფილიყო — მის უკან ჩანს კომპოზიციის მაჩარჩოებელი ვერტიკალური ზოლი. ამის მიხედვით შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ აქ „ჯვარცმა“ ან „გარდამოხსნა“ უნდა ყოფილიყო წარმოდგენილი; მაგრამ უკვე როგორც „თორმეტი დღესასწაულის“ ციკლის შემადგენელი ნაწილი. ამავე ციკლს განეკუთვნება აგრეთვე „საიდუმლო სერობა“, რომელიც პირის შემსრულებლის, მხატვარ გიორგი ერისთავის მოწმობით, ასევე გამოყოფ კედელზე იყო წარმოდგენილი.

ტაბ. 33<sub>2</sub> გაცილებით ნაკლები მასალა გავვაჩნია საკუთრივ დარბაზის საერთო შემკულობის შესახებ. სახურავის ჩამონგრევასთან ერთად დაიღუპა ის კომპოზიციები, რომლებიც კამარას ამკობდა. კედლის კომპოზიციებიდან კი ძირითადად ქვედა რეგისტრის ფრაგმენტები იყო შემორჩენილი (გამონაკლისს მხოლოდ დასავლეთი კედლის შემკულობა წარმოადგენს) და ისინიც, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დღეს ჩამოხსნილია. ჩრდილოეთი კედლის ქვედა რეგისტრი დათმობილი ჰქონდა მთელ სიმაღლეზე წარმოდგენილ წმინდა მხედრების გამოსახულებებს. წმ. მხედრები წარმოდგენილნი არიან საომარ ჩაცმულობაში,

ტაბ. 33<sub>1</sub> შუბებითა და ხმლებით. გაირჩევა მათი ფარების ფრაგმენტებიც. ნაბახტევი, ღვთისმშობლის სახელობაზე აგებულ ეკლესიაში მთელი რეგისტრის დონეზე მხედართა ფიგურების გაშლა, აგრეთვე მოპირდაპირე მხარეს ცხენოსანი წმ. გიორგის წარმოდგენა — საქართველოში მხედართა კულტის გავრცელებისა და უაღრესი პოპულარობის კიდევ ერთ ნათელ დადასტურებას წარმოადგენს<sup>43</sup>. ცხენოსანი წმ. გიორგის გამოსახულებას ახლავს ასომთავრულით შესრულებული წარწერა — **წა ლიძაჟი** — წმ. გიორგი. მართალია, ამ კომპოზიციის ნაწილი დაიღუპა (პირზე მხოლოდ მისი მარჯვენა ნაწილია შემორჩენილი), მაგრამ ამ გამოსახულების მშვენიერება და შესრულების მაღალი

ტაბ. 31<sub>2</sub> ოსტატობა ეჭვს არ იწვევს. საქართველოში შემორჩენილ წმ. გიორგის უთვალავ გამოსახულებათაგან ნაბახტევის წმ. გიორგი უახლოეს მსგავსებას ამჟღავნებს წალენჯიხის ეკლესიის ჩრდილოეთ კედელზე წარმოდგენილ ანალოგიურ კომპოზიციასთან, რომელიც დიდ სამსახურს გვიწვევს ამ კომპოზიციის მთლიანი სახის აღდგენაში. შესაძლოა, ნაბახტევის მხატვარი სარგებლობს წალენჯიხის გამოსახულებით, როგორც დედნით? ნაბახტევის ფრესკაზე აღარ ჩანს, ვის გაგმირავდა წმ. გიორგის ხმალი, მაგრამ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ აქ

<sup>42</sup> პირი—№ 46.

<sup>43</sup> Г. Н. Чубинашвили, Грузинское чеканное искусство, Тбилиси, 1959, стр. 325. სპეციალური თავი მიუძღვნა წმ. გიორგის კულტას და მის გავრცელებას საქართველოში ეკ. პრიალავამ ნაშრომში—О взаимосвязях светской и церковной живописи в грузинских росписях на примере Павлиси и других памятников XI—XII вв. рук., Тбилиси, 1964, стр. 117—123.

გამოსახული იქნებოდა ისეთივე ორფრთიანი ურჩხული, როგორსაც წალენჯიხაში ვხედავთ. ძნელი სათქმელია, წმ. გიორგის ხმლის მომრგვალებული ფორმა ნაკარნახევი იყო თადის მოყვანილობით, თუ ყოველდღიური ცხოვრების პრაქტიკიდანაა აღებული (იგივე შეიძლება ითქვას წმ. გიორგის მომრგვალებულ ფორმის ფარის შესახებ)<sup>44</sup>. ყოველ შემთხვევაში მოხრილ ხმალს საქართველოში უკვე XIII ს-ის 20-იან წლებიდან ხმარობდნენ<sup>45</sup>.

ნაბახტევის ცხენოსანი წმ. გიორგის გამოსახულება ცალკეულ დეტალებში (იქნება ეს წმ. გიორგის ჩაცმულობა, ცხენის აკაზმულობა, ფარი) ანალოგიებს პოულობს აგრეთვე XV ს-ის H—1665 ხელნაწერის მინიატურების გამოსახულებებთან.

დაბოლოს, „განკითხვის დღის“ კომპოზიცია, თავის დროზე უთუოდ ამ მხატვრობის ერთ-ერთი მეტად შთამბეჭდავი ნაწილი, რომელიც ამკობდა მთლიანად დასავლეთის კედელს, და რომლისგან ამჟამად გადარჩენილია მხოლოდ ფრაგმენტები, დაცული ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. საბედნიეროდ ჩვენ ხელთ გვაქვს ორი ძველი ფოტოსურათი — ერთი MAK-ის VII ტომში წარმოდგენილი, მეორე — სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმის ფოტოთეკაში დაცული (შ. ამირანაშვილისა); პირველ მათგანზე დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთი ნაწილია, მეორეზე კი — სამხრეთი კედელი. ეს ორი ფოტო საშუალებას გვაძლევს აღვადგინოთ ამ კომპოზიციის საერთო სახე (რა თქმა უნდა, სხვა უკეთ შემორჩენილი პარალელური მასალის მოშველიებით). როდესაც ამ სურათებს იღებდნენ, კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი უკვე დაღუპული იყო, შემორჩა მხოლოდ გვერდითი მხარეები, მაგრამ ჩვენ სრული დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ზედა რეგისტრში, ცენტრში გამოსახული იყო „დეისუსი“, ქვემოთ — „ჰეტიმასია“. პირველი კომპოზიციისაგან შემორჩა მხოლოდ ერთ-ერთი ფიგურის ფრაგმენტი. თუ აქ დეისუსის ვრცელი ვარიანტი იყო, მაშინ შესაძლოა ეს მთავარანგელოზია, თუ არადა — იოანე ნათლისმცემელი. ჰეტიმასიის გამოსახულებასთან ვხედავთ ევას დაჩოქილი ფიგურის ფრაგმენტს და ქსოვილის ნაწილს, რომელიც საყდარს ეფარა. როგორც წესი „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში დეისუსის მარჯვნივ გამოსახავდნენ სამოთხეს, მარცხნივ — ჯოჯოხეთს. ასეა ნაბახტევიც, ტრადიციულია აგრეთვე კომპოზიციის დაყოფა რეგისტრებად, რომლებიც ფრიზისებურად იშლება ერთმანეთის ზემოთ. დ. აინალოვი და ა. გრამბარი მიუთითებენ, რომ ასეთ განლაგებას ეს სცენა საიმპერატორო სატრიუმფო თაღებს ესესხება<sup>46</sup>.

როგორც ჩვეულებრივ, სამოთხის გამოსახვის დროს რეგისტრის ჰორიზონტალი სისტემატურად დაცულია, ჯოჯოხეთის სცენა კი უფრო თავისუფლადაა გადაწყვეტილი. ქრისტეს ორსავ მხარეს ზემოდან პირველ რეგისტრში გამოსახული იყვნენ ტახტზე მჯდომი წმ. მოციქულები, რომელთა უკან ანგელოზთა გუნდი ჩანს. შემორჩა მხოლოდ ჩრდილო მხარე ამ კომპოზიციისა. სამხრეთით მეორე რეგისტრში (პირველი რეგისტრი ამ მხარეს დაიღუპა) ვხედავთ პროცე-

ტაბ. 25,  
26

<sup>44</sup> Л. А. Ш е р в а ш и д з е, О грузинской светской миниатюре, Тб., 1964, стр. 60—63.

<sup>45</sup> ივ. ჯ ა ვ ა ხ ი შ ვ ი ლ ი, მასალები მატერიალურ კულტურის ისტორიისათვის, III—IV, გვ. 253.

<sup>46</sup> Д. В. А й н а л о в, Эллинистические основы византийского искусства, Записки императорского русского археологического общества, т. XII, С.-Петербург, 1901, гв. 24; А. G r a b a r, L'Empreur dans l'art byzantin, Paris, 1936, гв. 36.

სიას წმინდანებისა, რომელნიც ჯგუფ-ჯგუფად მიემართებიან ჰეტიმასიისაკენ. პირველი ჯგუფი — მოციქულებია, მეორე წინასწარმეტყველები, შემდეგ — წმინდა მამანი და დედანი. ქვემოთ საკუთრივ სამოთხის სცენა ჩარჩოში ჩასმული — ღვთისმშობელი ტახტზე (ღვთისმშობლის თავთან ასომთავრული წარწერაა **ՄԻՇՇ ՈՒՄԻՍ**: — დედა დ მ რ თ ი ს ა) გვერდით ანგელოზითურთ, მეორე ანგელოზი გამოსახული იქნებოდა სამხრეთის კედელზე, მაგრამ იგი

ტბ. 23,  
24

აღარ შემორჩა. შემდეგ მამამთავრები — აბრაამი, ისააკი და იაკობი წმინდანთა სულებით. შემორჩა აბრაამის გამოსახულების ქვედატანი, ისააკის ჩაცმულობის ფრაგმენტი და იაკობის გამოსახულების ნაწილი; იაკობის თავთან წარწერის ფრაგმენტი — **ՇԿՕԳ**. — (ი)აკობ. კედეში მორწმუნე ავაზაკია ჯვრით ხელში

ტბ. 28 **ԹԱԺԻՔԻ: ՇԽԵԿԻ** — მეოთხე რეგისტრში — „მართალთა“ გუნდია სამოთხის კართან; კარები კი, რომელსაც იცავს სერაფიმი მახვილით, სამხრეთი კედლის პილასტრზეა მოთავსებული.

ქრისტეს ხელმარცხნივ ზემოთ უშუალოდ მეორედ მოსვლის სცენა: ანგელოზები ჩაყვირიან საყვირებით ზღვასა და დედამიწას, ერთი ანგელოზი გრაგნილად ახვევს ცას; შემორჩა მხოლოდ ანგელოზის ფიგურა, ცა კი, რომელიც ჩრდილოეთ კედელზე უნდა ყოფილიყო გამოსახული, აღარ არსებობს. ზღვა და დედამიწა აბრუნებენ შთანთქმულთ, მიცვალებულნი საფლავებიდან დგებიან. ცალკეა წარმოდგენილი საკუთრივ ჯოჯოხეთის სცენა; ცენტრში კარების თავზე სამოთხის სცენის გასწვრივ, როგორც ჩანს, კეთილ და ბოროტ საქმეთა აწონის სცენა უნდა ყოფილიყო გამოსახული — შემორჩა ამ სცენის ერთი ანგელოზი, მის მარჯვნივ კი ცეცხლოვანი მდინარეა, რომელშიც ცოდვილნი იწვიან. ჯოჯოხეთის ცენტრში ვხედავთ ორთავიან ურჩხულზე მჯდომ ეშმაკს, რომელსაც კალთაში იუდა უზის. მთავარანგელოზი მიქაელი შუბით გმირავს მას, ცეცხლის ზღვაში იწვიან ცოდვილი მეფეები, ჩაღმოსნები, საეკლესიო პირები, საერო ტანსაცმელში ჩაცმული ფიგურები. მარჯვნივ — მეძვიე ქალი, კალთაში ცოდვილთა სულებით, ზის აპოკალიფსურ მხეცზე. ქვედა რეგისტრი დაყოფილია ცალკე სწორკუთხედებად, რომლებზეც სხვადასხვა ვენებებია წარმოდგენილი — კბილთა ღრქენა, მატლები სჭამენ მიცვალებულთ...

გ ა ნ კ ი თ ხ ვ ი ს დ ღ ი ს კ ო მ პ ო ზ ი ც ი ა უ ა ღ რ ე ს ა დ პ ო პ უ ლ ა რ უ ლ ი ი ყ ო შ უ ა სა უ კ უ ნ ე ბ შ ი, საკითხი სამყაროს დასასრულის, მეორედ მოსვლის შესახებ მუდამ აღელვებდა ადამიანთა გონებას. ამიტომაცაა, რომ „განკითხვის დღის“ გამოსახულება ძალიან ხშირად გვხვდება. ამ კომპოზიციის წყაროა მათეს სახარება<sup>47</sup> და აპოკალიფსი<sup>48</sup>, უფრო გვიან კი ეფრემ ასურის თხზულება (IV ს.), რომელიც წარმოადგენს განკითხვის დღის აღწერის ერთ-ერთ პირველ ცდას<sup>49</sup>.

ამ კომპოზიციის სრული იკონოგრაფიული ტიპი<sup>50</sup> საკმაოდ გვიან ჩამოყალიბდა — XI საუკუნისათვის, მის ზუსტად დათარიღებულ ნიმუშებში ჯერჯერობით ყველაზე ადრეულია სალონიკის პანაგია ტონ ხალკეონის /1028—1029/

<sup>47</sup> სა ხ ა რ ე ბ ა მ ა თ ე ს ი, 24, 30—32, 25, 31—46.

<sup>48</sup> ა პ ო კ ა ლ ი ფ ს ი, 1—22.

<sup>49</sup> Н. В. Покровский, Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства, Труды VI археологического съезда в Одессе, 1884, т. III, Одесса, 1887, стр. 285.

<sup>50</sup> ლ. რეო იძლევა საერთო იკონოგრაფიულ ტიპს ამ კომპოზიციისა და მოჰყავს მის შესახებ არსებული ლიტერატურის საკმაოდ ვრცელი სია. იხ. L. R é a u, დასახ. ნაშრ., გვ. 731.

ეკლესიის შემამკობელი კომპოზიცია<sup>51</sup>. საქართველოში, დავით გარეჯში უდაბნოს მონასტრის მთავარ ეკლესიაში წარმოდგენილი „განკითხვის დღის“ გამოსახლება, რომელსაც X—XI საუკუნეების მიჯნას მიაკუთვნებენ — აგრეთვე ერთი უპირველესთაგანი უნდა იყოს<sup>52</sup>. საქართველოში ეს კომპოზიცია გვხვდება უფრო გვიანაც — ატენში (XI ს.), ბოკორმაში (XI—XII საუკუნეების მიჯნა), იკვში (XII ს. დასაწყ.), ვარძიაში (XII საუკ. დასასრ.), ბეთანიაში (XIII საუკ. დასაწყ.), ტიმოთესუბანში (XIII საუკ. დასაწყ.), ლიხნეში (XIV ს.), გელათში (XIV ს. დასასრული) და სხვ. ვინაიდან იკონოგრაფიული ტიპი გვიან ჩამოყალიბდა, ამიტომ ეს კომპოზიცია თავისი დეტალების შესრულების მხრივ საკმაოდ ერთგულებას ავლენს ტრადიციის მიმართ, შეიმჩნევა მხოლოდ ცალკეული ნაწილების ცვლა ადგილთან დაკავშირებით<sup>53</sup>. წესია ამ კომპოზიციის დასავლეთის მკლავში ან კედელზე გამოსახვა; ასეა მაგალითად ატენში, ტიმოთესუბანში, იკვში, ვლადიმირის წმ. დიმიტრის ტაძარში, ნერედიცაში, სტარაია ლადოგაში; მას ვხედავთ აგრეთვე კარიბჭეში (მარტვილში, ვარძიაში, გელათში), ნართექსში (სანტ ანჯელო ინ ფორმისში, სალონიკის პანაგიას ეკლესიაში, ბაჩკოვოში) და სატრაპეზოში (კაპრიე-ჯამი)<sup>54</sup>. თითოეულ შემთხვევაში არქიტექტურული ინტერიერის მიხედვით დანაწევრებული ეს კომპოზიცია თავის დეტალებში საკმაოდ მდგრადი და ტრადიციულია.

ამგვარად, ნაბახტევის მხატვრობის იკონოგრაფიულმა შესწავლამ გვიჩვენა, რომ ნაბახტევის მხატვრობის ნაწილის დაღუპვის მიუხედავად, შემორჩენილიც მრავლის მთქმელია. უპირველეს ყოვლისა, აღნიშვნის ღირსია, რომ აღმოსავლეთის კედელი—უჩვეულო არქიტექტურული დეტალი—მხატვრისთვის წარმოადგენს საკურთხევლის ორგანულ ნაწილს და ამის გამო საკურთხევლისთვის განკუთვნილ კომპოზიციებს იგი საკურთხევლის კედელთან ერთად მასზე ათავსებს<sup>55</sup>. მაყურებლისთვის ფაქტიურად იკარგება მხატვრობის ეს ნაწილი, რადგან დარბაზში მყოფთაგან მას კედელი ფარავს; საკურთხეველში კი მეტად მცირე მანძილი და ძლიერი რაკურსი ხელს უშლის მათს აღქმას.

ნაბახტევის საკურთხევლის მოხატულობის ფრაგმენტების შედარებამ სხვა ძეგლებთან გვიჩვენა, რომ ნაბახტევის მხატვარი სარგებლობს ცენტრალურ-გუმბათოვანი ნაგებობის სქემით და ამ სქემას დარბაზულ ეკლესიას არგებს.

ნაბახტევის მოხატულობის შინაარსში ბატონობს ღვთისმშობლის დიდებას

<sup>51</sup> K. Papadopoulos, Die Wandmalerei des XI Jahrhunderts in der Kirche Panagia ton Chalkeon in Thessalonika, Graz-Köln, 1966, გვ. 57—76, ტაბ. 5.

<sup>52</sup> Т. Б. В и р с л а д з е, К вопросу о датировке первоначальной росписи северного придела главного храма монастыря Удабно в Давид-Гаредже, «Мацне», 6, Тбилиси, 1968, стр. 239.

<sup>53</sup> ვ. ლაზარევი წერს: «Необходимо иметь в виду, что композиция «Страшный суд» представляла широкую возможность художникам произвольно членить ее на отдельные эпизоды в зависимости от конфигурации архитектурного интерьера»—В. Н. Л а з а р е в, Фрески Старой Ладogi, стр. 52.

<sup>54</sup> P. Underwood, Third preliminary rapport on the restoration of the frescoes in the Karije Camii at Istanbul by the Byzantine Institute, 1956, Dumbarton Oaks Papers, № 12, 1958, გვ. 235—267, ტაბ. 1—39.

<sup>55</sup> უფრო მეტი, როგორც არქიტექტურულმა ანალიზმა დაასაბუთა (იხ. ი. გომელაური, დასახ. ნაშრ.), მლოცველისაგან კედლით დაფარული საკურთხევლის ეს ნაწილი სამკვეთლოს ფუნქციებს ასრულებდა. ამის გამო ვხედავთ საკურთხევლას ამ მონაკვეთში წმ. იოაკიმეს, რომელიც სხვა შემთხვევებში წმ. ანასთან ერთად გამოსახულია ხოლმე სამკვეთლოს კედელზე.

თემა, დაკავშირებული მეორე დიდ თემასთან — მსხვერპლის თემასთან. ორ-  
თავე ეს თემა გამოსახულია ძველი და ახალი აღთქმის სიუჟეტების დაპირისპი-  
რებით, აგრეთვე კომპოზიციათა სიმბოლური მხარის წინ წამოწევით, მინიშნე-  
ბებით, რაც განსაკუთრებით გავრცელებულია ეპოქაში, რომელსაც ნაბახტევის  
მოხატულობა განეკუთვნება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ტრადიციულ გამოსახუ-  
ლებებთან ერთად ნაბახტევის მხატვრობაში ვხვდებით ისეთ კომპოზიციებს,  
რომლებიც განსაკუთრებით ამ ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი, მაგალითად  
— „ფხიზელი თვალი“.

დაბოლოს, ნაბახტევის მხატვრობა კიდევ ერთი დასაბუთებაა იმისა, თუ  
რაოდენ დიდად იყო გავრცელებული საქართველოში წმინდა მხედართა კულ-  
ტი.



## მხატვრობის სტილისტური ანალიზი

### მოხატულობის საერთო აგება და ორნამენტები

ჩვენთვის დღეს ძნელია თქმა, თუ რა შთაბეჭდილებას მოახდენდა მნახველზე ნახატვეის მხატვრობის მთლიანი კომპოზიციური აგება. მოხატულობის საერთო სქემა კი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მომენტია მონუმენტური მხატვრობის ძეგლების შესწავლისას, ვინაიდან მხატვრობის განთავსება კედლის სიბრტყეზე, მისი როლი ტაძრის ინტერიერში, მოხატულობის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ასპექტს წარმოადგენს. თუ ცალკეული სცენები გარკვეულ ფარგლებში მაინც სტანდარტიზებული და რაღაც ჩარჩოებით შემოფარგლულია, მოხატულობის საერთო სქემა, როგორც თეოლოგიური და მხატვრული ერთეულების მთლიანობის შექმნა — მუდამ ახალ ამოცანას უსახავდა შუა საუკუნეების მხატვარს<sup>1</sup>. და სწორედ ამიტომ, რომ ყოველ ეპოქას თავისი მიდგომა აქვს, რაც საინტერესო მასალას გვაძლევს ძეგლის სტილისტური დახასიათებისათვის. თუმცა მხატვრის ინდივიდუალური შესაძლებლობები შეზღუდულია და იგი იძულებულია იმ ზოგადი, მანიველირებელი ჩარჩოებით შემოიფარგლოს, რასაც ეპოქის გემოვნება, ტრადიცია და ეკლესიის მოთხოვნები კარნახობს, მხატვრობის ყოველი ძეგლი რაღაც ნიშნით მაინც ინდივიდუალურია, ამ ჩარჩოების ფარგლებშიც კი. ამასთან ერთად, არსებობენ მხატვრები, რომელთაც დიდი ნიჭის გამო შესწევთ ძალა თავი დააღწიონ ამ საერთო, შემზღუდავ ნორმებს და შექმნან დამოუკიდებელი ხასიათის ნაწარმოებები.

სამხრეთის კედელზე ისტორიულ პირთა ჯგუფურ პორტრეტში რეგისტრის ჰორიზონტალი დარღვეული იყო პილასტრებზე მოთავსებული ნახევარფიგურებით, რომლებიც დამატებითი რეგისტრის ხაზებს ქმნიდნენ; ამასთან, ამ კედელზე წარმოდგენილი გამოსახულებების სხვადასხვაგვარი მოჩარჩოება (ალექსანდრე I-ისა და მისი მეუღლის და მეორე მხრივ — წმ. გიორგის გამოსახულებებს აჩარჩოებს ნახევარწრიული თალი, ქუცნას ჯგუფს კი — რეგისტრების გამყოფი სწორი ხაზი; ამავე დროს ეს წრიული მოჩარჩოებაც არ იმეორებს ერთმანეთს, ალექსანდრესთან იგი ორნაწილიანია, წმ. გიორგის თავზე კი — სამნაწილიანი), თვით კომპოზიციის პერსონაჟთა მრავალრიცხოვნებასთან ერთად, ანაწევრებს კედლის ზედაპირს, თავისებური რიტმი შეაქვს მის კომპოზიციურ აგებულებაში. როგორც ცნობილია, დასავლეთი კედელი მთლიანად დაეთმო „განკითხვის დღის“ კომპოზიციას; ჩრდილოეთ კედლის შემამკობელი მხატვრობიდან კი შემორჩა მხოლოდ ერთი, ქვედა რეგისტრი წმინდა მხედართა გა-

<sup>1</sup> O. Demus, Byzantine mosaic decoration, გვ. 5.

მოსახლეობით. უნდა ვივარაუდოთ, რომ დარბაზში გამოსახული იქნებოდა აგრეთვე სცენები ქრისტეს სადღესასწაულო ციკლიდან. ძნელია აგრეთვე მსკელობა აფსიდის მოხატულობის კომპოზიციური აგების შესახებ. ერთადერთი, რაც ნათლად ჩანს, კონქში მრავალფიგურიანი კომპოზიცია იყო.

მხოლოდ გამყოფი კედლის შემკულობა, საკმაოდ კარგად შემორჩენილი, გვაძლევს წარმოდგენას მისი კომპოზიციური აგების პრინციპებზე. თვით რეგისტრების აბსოლუტური ზომები წინა საუკუნეებთან შედარებით შემცირებულია, თუმცა აქაც დაცულია ძველი წესი — სიმაღლესთან ერთად რეგისტრის ზომების ზრდისა; მაგრამ შორიდან თვალისთვის ისინი ერთი ზომისად აღიქმებიან<sup>2</sup>. ფიგურული კომპოზიციებისა (ამ დროს, როგორც წესი, უპირატესობა მრავალფიგურიან კომპოზიციებს ენიჭება) და ცალკე გამოსახულებები, მონაცვლეობა მათი შინაარსობლივი მხარის გარდა, აგრეთვე გაპირობებულია მიდრეკილებით კედლის ზედაპირის დანაწევრებისაკენ, საერთო დეკორაციულობისაკენ. კედლის ზედაპირის ასეთი გადაწყვეტა სრულიად მიუღებელი იქნებოდა წინა საუკუნეებში, როდესაც პირიქით, კედლის ზედაპირის ერთიანობის შენარჩუნების ტენდენცია ბატონობს. XI ს-ში ეკლესიის კედლებზე წარმოდგენილი კომპოზიციების რაოდენობა შეზღუდულია, თვით კომპოზიციებს სიმარტივე და ლაკონიურობა ახასიათებთ, რაც ეპოქის საერთო სტილისტური ნიშნებიდან გამომდინარეობს. მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ სოფ. იფრარში თარინგზელის ეკლესიის მხატვრობა (ზემო სვანეთი, 1096), შესრულებული მეფის მხატვარ თევდორეს მიერ<sup>3</sup>. კომპოზიციათა რაოდენობის მინიმუმამდე დაყვანით, თითოეული კომპოზიციის უაღრესი გამარტივებით და აგრეთვე დამატებით სხვა მხატვრული ხერხების გამოყენებით, ამ პატარა ეკლესიის მოხატულობა იშვიათ მონუმენტურ ხასიათს იძენს. სატრიუმფო თაღში შედარებით მცირე მონაკვეთის ოთხ ნაწილად დაყოფა და თითოეულ მათგანზე ორ-ორი ფიგურის გამოსახვა ადრინდელი მხატვრისათვის ძნელად დასაშვები იქნებოდა. ამ შემთხვევაში იგი სატრიუმფო თაღს ან ერთი ფართო ორნამენტული ზოლით დაფარავდა (მაგალითად ზემო კრიხში) ან თითო ფიგურას გამოსახავდა ერთმანეთის პირდაპირ<sup>4</sup>. არამცთუ ზემო კრიხში, ყინცვისში და ტიმოთესუბანშიც (XIII ს. დასაწყისი), რომელნიც გარდამავალ ძეგლებს წარმოადგენს XI და XII საუკუნეების პირველი ნახევრის მონუმენტური სტილიდან უფრო გვიან დროის დეკორაციულ-დინამიკური სტილისაკენ, თაღში ჯერ ისევ მხოლოდ თითო ფიგურაა წარმოდგენილი<sup>5</sup>.

ორნამენტს, რამდენადაც შემორჩენილი ფრაგმენტების მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ, ნახატევეში შედარებით მცირე ადგილი აქვს დათმობილი, განსხვავებით კლასიკური ხანის (XI—XII საუკუნეების) ძეგლებისაგან. სხვაა აგრეთვე მისი დანიშნულება: იგი აღარ უნდა წარმოადგენდეს ინტერიერის დეკორში მაორგანიზებელი როლის მატარებელ ელემენტს: ორნამენტული დეკ-

<sup>2</sup> O. Demus, Byzantine mosaic decoration, გვ. 31—32.

<sup>3</sup> Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Роспись художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966, стр. 8—32.

<sup>4</sup> Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись в церкви архангелов села Земю-Крихи, Ars Georgica, 6—А, თბილისი, 1963, 107—167, გვ. 48—49.

<sup>5</sup> სტილის ევოლუციის ამ სურათს წარმოადგენს თ. ვირსალაძე XI—XIV საუკ. ძეგლების საკურთხევლების მოხატულობათა მაგალითზე. იხ. Т. Б. Вирсаладзе, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мацхварнши, Ars Georgica 4, გვ. 191—193.



ორის განვითარების პრინციპების შესაბამისად ორნამენტს ეს როლი დაკარგული აქვს და იგი კედლის საერთო შემკულობას შეერწყმის. ორნამენტისთვის აღარაა გამოყოფილი ის დიდი, ფართო სიბრტყეები, როგორც ეს ადრეულ ძეგლებში გვხვდება: პილასტრებზე, თაღებში ფიგურული გამოსახულებებია; ორნამენტს მხოლოდ კედლებისა და პილასტრების ვიწრო წახნაგები დარჩა, რამდენიმე გამონაკლისს გარდა. ამ მხრივ ნაბახტევის მხატვრობა დიდ მსგავსებას ამჟღავნებს წალენჯიხის, უბისის, სორის, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მონუმენტულობებთან, სადაც ორნამენტი ასევე მეორეხარისხოვანი დეტალია ინტერიერის საერთო შემკულობაში. ნაბახტევი ვხედავთ სპეციალურ ჩარჩოში ჩასმულ ორნამენტულ მოტივს, გამყოფი კედლის კარების თავზე, წარმოდგენილს როგორც დამოუკიდებელ კომპოზიციას ფიგურული გამოსახულებების გვერდით. ეს მოტივი, რომელიც ადრეც გვხვდება, განსაკუთრებით დამახასიათებელია პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის. ამ ხელოვნების ტექნიკითაა შესაბამისად ჩარჩოში ჩასმული ორნამენტული მოტივი თითქოს აგრძელებს კარის ილუზორულ სივრცეს.

ტაბ. 37<sub>1</sub>

ტაბ. 17<sub>1</sub>

ნაბახტევი დასული ორნამენტული მოტივები ძირითადად ტრადიციულია, მაგრამ დროთა განმავლობაში ისეა სახეშეცვლილი, რომ მათ სრულიად ახალი იერი აქვთ. ნაბახტევი ამჟამად სულ რამდენიმე ხასიათის ორნამენტული მოტივი შემორჩა:

ტაბ. 37<sub>1,3</sub>

1. ტრადიციული სტილიზებული მცენარეული ორნამენტის ერთ-ერთი სახე — უსასრულო ტალღისებური ყლორტი კბილანა ფოთლებით, რომლებიც ჩაწერილია ამ ყლორტის ტალღის თითოეულ მხარეს. ყლორტი შესრულებულია მუქი ლურჯი საღებავით თეთრ ფონზე, რომელსაც შუაში ვიწრო ყვითელი ზოლი მიუყვება. მაჩარჩოებელი ზოლები, ისევე როგორც სხვაგან, მოყავისფრო-წითელია, თეთრი კონტურებით. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ორნამენტი საუკუნეთა მანძილზე გვხვდება, აქ იგი ახლებურად გამოიყურება განსაკუთრებით იმ დამატებითი ყვითელი ზოლის გამო, რომელსაც წინა საუკუნეების ძეგლებში არ ვხვდებით.

2. კიბური ორნამენტი (სად იყო იგი მოთავსებული, არ ვიცით, რადგან მხოლოდ მისი პირილა შემორჩა) — ასევე საუკუნეთა მანძილზე გვხვდება, მაგრამ განსხვავებით წინა საუკუნეებისაგან იგი უფრო დანაწევრებულია, უფრო ფერადი და ჭრელია. მუქი მოშავო ფონი თეთრი წერტილებით, ნახატი შესრულებულია სანეი ფერით — ყვითლით, მწვანითა და წითლით. ამ უკანასკნელს ორი გრადაცია აქვს. თითოეული პარალელური ზოლი დაყოფილია პატარა მონაკვეთებად. თითოეულ მონაკვეთში ფერი იცვლება. აქცენტირებულია წახნაგის სხვადასხვა მხარე, მისი გარკვეულ სივრცეში არსებობა. ამ მოტივს ვხედავთ წალენჯიხაში, უბისში, უფრო გვიან XVI—XVII სს-ების მონუმენტულობაში — ბუგეულში, ჭალაში, მარტვილში.

ტაბ. 38<sub>1</sub>

3. ორი ურთიერთგადასკვეთი ლენტისაგან შემდგარი საკმაოდ გახიერი ორნამენტის ფრაგმენტი ამკობს სატრიუმფო თაღის შუბლს. გამოსახულია იგი ლურჯ თეთრწერტილებთან ფონზე. ლენტები ორფერია: ერთ მხარეს მწვანე, მეორე მხარეს — წითელი. თითოეული ფერი სამი გრადაციითაა: წითელი — ღია წითელი — ვარდისფერი; მწვანე, ღია მწვანე — მომწვანო ნაცრისფერი. ისინი თითქოს ჰაერითაა სავსე. სივრცის შთაბეჭდილებას აძლიერებს თეთრი

ტაბ. 2<sub>1,2</sub>

38<sub>1</sub>

<sup>6</sup> საინვ. № 110, მ. კიაურელი.

4. ინვა ლორთქიფანიძე

წვრილი ხაზი, რომელიც ამ ელემენტებისგან შემდგარ წრეებს ცენტრში კვეთს. ეს მოტივიმეტად გავრცელებულია პალეოლოგთა ხელოვნებაში; ორი ურთიერთგადამკვეთი ლენტის მოტივს ვხვდებით კალენიჩში (სერბია, 1407—1413); სტუდენიციში (სერბია, XIV ს-ის დასაწყ.)>; პოგანოვოში (ბულგარეთი, 1500). ხშირად ვხვდებით საქართველოშიც: დავით ნარინის ეკვდერში გელათში, ახტალაში, ხობში, ვამეყ დადიანის ეკვდარში, წალენჯიხაში, უბისში, სორში, უფრო გვიან (XVII ს.) იგი გვხვდება კახეთის ეკლესიების დეკორში (ნინოწმინდა, მატანი, ხაშმის სამება). ძეგლების ამ ორ ჯგუფს შორის პრინციპული განსხვავება შეიმჩნევა. თუ გელათში, წალენჯიხაში, უბისში, სორში მესამე განზომილების სრული შთაბეჭდილება იქმნება—ლენტები გარკვეულ სივრცეშია მოთავსებული და რელიეფურად იკვეთება, კახეთის ძეგლებში უკვე სქემატური ხასიათის მატარებელი ეს ორნამენტი სრულიად ბრტყელია.

4. შემდეგი მოტივია თეთრ ზოლზე შავი საღებავით შესრულებული მარტივი ზიგზაგი, კუთხეების შიგნით თითო წერტილით — იგი სამხრეთი კედლის პილასტრების ვიწრო წახნაგებზეა შემორჩენილი.

ტაბ. 37<sub>2</sub>,  
36<sub>1</sub>

5. დასავლეთ სარკმელში თეთრ ფონზე მწვანე და ყვითელი ზოლებია: ზემოდან უხეში ხელით შესრულებული შავი ნახატი კი გვაფიქრებინებს, რომ იგი ან უფრო გვიანდელია, ან შესწორებულია გვიან.

6. გამყოფი კედლის კარის თავზე და საკუთხვევლის სამხრეთ ნიშში ერთმანეთის გადამკვეთი პარალელური ხაზებისგან შექმნილ რომბებში, თეთრ ფონზე ჩაწერილია ყვავილები მწვანე გულითა და წითელი კიდევებით. ეს ორნამენტი ტრადიციულია: მას ვხედავთ ატენში, იკვში. მსგავსი ცალკე ორნამენტული პანოები უბისში, სორში, უფრო გვიან — მარტივლში. მარტივლშიც იგივე პრინციპია სწორკუთხედში ჩასმული ყვავილებისა, მაგრამ რომბების ნაცვლად კვადრატები ანელებს იმ რიტმს, რაც ნაბახტევის კომპოზიციას ახასიათებს, იგი უფრო სტატიკურია.

ტაბ. 17<sub>1</sub>

7. მარმარილოს იმიტაცია — ამკობს პილასტრების ბაზებს დარბაზში, საკუთხვეველში. იგი შესრულებულია თეთრ ან ვარდისფერ ფონზე ვარდისფერით ან ნაცრისფერით, თითოეული მათგანი რამდენიმე ტონისაა. ამ მოტივს ხშირად ვხედავთ — კაპრიე-ჯამიში, პერიბლესტოსში, პანტანასაში, წალენჯიხაში, უბისში, სორში, მარტივლში, ჭალაში...

ტაბ. 3<sub>2</sub>

8. ნახატი ფარდა, რომელიც ქვემოთ მიუყვებოდა კედლებს — თეთრი ფერისაა, მასზე მწვანე ნაკეცებით და შავი და წითელი ფერით შესრულებული ორნამენტით. იმავე მოტივს ვხედავთ წალენჯიხაში, უბისში, სორში, ლიხნეში, მარტივლში.

ტაბ. 38<sub>1</sub>

ცალკე ჯგუფს წარმოადგენს „განედლებული ჯვრები“, რომლებიც გამოსახულია დასავლეთისა და ჩრდილოეთის კარებში და აგრეთვე სამხრეთ სარკმელში. ეს ჩვეულება კარების და სარკმლების შემკობისა ჯვრებით — გამარჯვების სიმბოლოებით — ძველ ტრადიციას წარმოადგენს. როგორც ა. გრაბარი შენიშნავს, ასეთი ფორმის ჯვარი დამატებითი, ირიბად მოთავსებული განივი მკლავით, მიეკუთვნება ე. წ. საპატრიარქო ჯვრების ტიპს<sup>7</sup>.

ტაბ. 35<sub>1</sub>,  
36<sub>2</sub>

„განედლებული ჯვრის“ გამოსახულება წარმოდგენილია დასავლეთი კარების (ახლა იგი ამოშენებულია) ტიმპანის ქვესა და თაღზე. ტიმპანის ქვეზე ცენტრში თეთრ ფონზე ვხედავთ ჯვარს — ნიკეტერიონს, მკლავების გა-

<sup>7</sup> A. Grabar, L'Empereur dans l'art byzantin, გვ. 34.

დაკვეთაზე თითო დიდი ძვირფასი ქვით. ჯვარი ოქრიტაა შესრულებული. ჯვრის ორსავე მხარეს ბერძნული წარწერებია:

ზემოთ  $\tilde{\Gamma} \Sigma \tilde{X} \Sigma$  იესო ქრისტე  
ქვემოთ  $N \iota \alpha \alpha$  ძლევა

ტიმპანის დანარჩენი არე შევსებულია კლაკნილი ღეროს გამოსახულებით, რომლებზეც ფოთლები და ნაყოფია გამობმული. ორნამენტი ხალიჩისებურად ფარავს ზედაპირს და კარგადაა ჩაწერილი ტიმპანის ქვის ნახევარწრიულ ფორმაში. თაღში ერთმანეთის პირდაპირ გამოსახულია ორი ჯვარი უფრო მდიდრული, ვიდრე პირველი და უფრო ვრცელი წარწერით:

$\tilde{\Gamma} \Sigma$	$\tilde{X} \Sigma$	იესო ქრისტე
$\overline{N} \overline{I}$	$\overline{K} \overline{A}$	ძლევა
$\overline{\Phi} \cdot \overline{X}$	$\overline{\Phi} \cdot \overline{\Pi}$	აშუქებს ყველას

თაღში ორნამენტის აგება იცვლება. იმის ნაცვლად, რომ შექმნას კლაკნილი წრეები, როგორც ეს წინა შემთხვევებში იყო, ღერო მიუყვება თაღის მრუდს და მისი კლაკნილებიც ერთ სწორ ხაზზეა აგებული. ასევეა ჩრდილოეთის კარებშიც. სამხრეთ სარკმლის თაღში ისევე მდიდრული ჯვარია, დიდი თვლებითა და შედარებით წვრილი მარჯალიტებით შემკული. ამ სარკმლის კედლებზე შემორჩა ორი წმინდანის თავი: აღმოსავლეთით  $\beta \omega \zeta \eta \theta$  წმ. ანდრონიკოს, დასავლეთით  $\beta \omega \sigma \tau \omega$  წმ. საიო... ორნამენტი იმავე ხასიათისაა, რაც წინა შემთხვევაში მცენარეული ღერო უვლის წმინდანთა შარავანდებს და მთლიანად ავსებს ჯვრის მკლავების ორსავე მხარეს არსებულ არეს. ამგვარად, მხატვარი ერთსა და იმავე ორნამენტულ მოტივს კომპოზიციურად ყოველთვის ახლებურად წყვეტს, ეძებს რა უკეთეს კომპოზიციურ ვარიანტს თითოეული შემთხვევისათვის. განედლებული ჯვრების მოტივს საკმაოდ ხშირად ვხვდებით საქართველოში — ლაღამის მაცხოვარის, ფარის, თარინგზელის ეკლესიებში, სორში, წალენჯიხაში, ვარძიაში — ანანურის ეკლესიაში, გელათის ღვთისმშობლის ტაძარში უფრო ხშირად იგი სამსხვერპლოზეა გამოსახული, მაგრამ ვერსად აქ ვერ ვხედავთ ასეთ მდიდრულ ჯვრებს, ფონის ასეთ მდიდრულ ორნამენტაციას, როგორც წესი, ჯვრები სადაა, შესრულებული ყავისფერი საღებავით თეთრ ფონზე; ჯვრის ორსავე მხარეს თითო თხელი ყლორტია.

ტაბ. 35<sub>2</sub>

ორნამენტული მოტივებიდან, რომლებიც ცალკე კომპოზიციებშია ჩართული, უპირველეს ყოვლისა აღნიშვნის ღირსია ის მაღალი დეკორაციული გემოვნებით შესრულებული ქსოვილები, რომელთაც ისტორიულ პირთა — ალექსანდრე I-ის, დედოფლის, ქუცნა ამირჯიბის, რამინის სამოსელში ვხედავთ. ტრადიციულია, მაგრამ ისევე ახლებურადაა წარმოდგენილი ცისარტყელას მსგავსი ორნამენტი, რომელიც ქტიტორთა თავზე კამარებს ამკობს; იგი ძლიერ დეკორაციულია, ჭრელი. ამ მოტივს ვხედავთ კაპრიე-ჯამის დასავლეთ მინაშენში, ლაურენციაანს ერთ-ერთი ხელნაწერის მინიატურაზე<sup>8</sup>, გელათის მონასტრის მთა-

<sup>8</sup> H. O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1929, ტაბ. XXXVIII.

ვარ ტაძარში, წალენჯიხაში. ამგვარად, ნაბახტევის ორნამენტული შოტივების პირველსავე წინა საუკუნეებშიც ვხვდებთ, მაგრამ უახლოეს ანალოგებს ნაბახტევის ორნამენტული დეკორი თავისი ეპოქის ძეგლებში ვხედავთ.

### კოლორიტი და ნახატი

- ნაბახტევის მხატვრობის ნახვისას უმალ თვალში გეცემათ მისი ღია და ნათელი კოლორიტი, აქ გაბატონებული მწვანე, ოქრა, მოყავისფრო-წითელი და თეთრი ფერები. თვით ტონები ჟღერა, სუფთა, მაგრამ არ გამოირჩევა იმ სირბილით, რაც წინა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებს ახასიათებდა. შეიცვალა წერის მანერაც. თუ კლასიკური ხანის ძეგლებისათვის დამახასიათებელია თავშეკავებული ფერადოვანი გამა, აგებული რამდენიმე ტონის განსხვავებულ ელფერზე, გალიადფერება თეთრნარევი ძირითადი ტონით, აქ სრულიად სხვა სურათს ვხედავთ. უპირველეს ყოვლისა, განსხვავება ჩანს თავად ფერში. წინა საუკუნეების მონაცრისფრო ცისფრის ნაცვლად ფონად აქ გამოყენებულია მოშავო ლურჯი (საღებავი, რომელსაც ახლა „ბერლინის ლაჟვარდს“ უწოდებენ). ოქრა კაშკაშაა, ნამდვილი ოქროსფერი, მაშინ როცა ადრეულ ძეგლებში იგი უფრო ღიაა, რბილი, წითელი ფერიც ნაბახტევი უფრო მშრალია. მაგრამ ეს არ არის მთავარი. ვარდა თვით ფერისა, განსხვავება ამ ფერთა დამუშავებაშიც ჩანს. ადრეულ ძეგლებში, სადაც ფონები უფრო რბილია, ფერადი ლაქა ლოკალურია; მართალია, თვით ლაქის შიგნით გარკვეული გრადაცია შეიმჩნევა, მაგრამ ძლიერ თავშეკავებული. ნაბახტევი ფერადი ლაქის დამუშავება ორი პრინციპით ხდება: ერთ შემთხვევაში — ნაკეცების ნახატი და თეთრნარევი გალიადფერებით, რომლებიც ყოველთვის ძირითადი ტონის შესატყვისია, ან დამატებითი ფერის მემკვიდრით. მაგრამ ამ შემთხვევაშიც, როგორც წესი, ემატება თეთრა და ყველაფერი ეს ერთად მოხატულობას ანიჭებს სადაფისებურ ჟღერადობას, ესოდენ დამახასიათებელს პალეოლოგთა სტილის ნიშნების მატარებელი ძეგლებისათვის. ნაბახტევიც ვხედავთ, როგორ მონაცვლეობს ერთმანეთის გვერდით სრულიად საპირისპირო ხასიათის ტონები. თეთრ კაბას ყვითელი ნაკეციები მიუყვება. ყვითელი ფერი წითლითა დამუშავებული (აბრაამის ფიგურა „აბრაამის სტუმართმოყვარეობიდან“), ძოწისფერს აღიადებს ცისფერით (ანგელოზი „სამებიდან“), წითელს ლურჯით (ანგელოზი „სამებიდან“), ერთი ფერის ზემოთ დატანილია მეორე დამატებითი ფერი — ლურჯზე წითელი, ლურჯზე თეთრი, წითელზე ყვითელი. დაპირისპირებას ვხედავთ ფონებისა და ფიგურათა ფერადოვან გადაწყვეტაში. მუქ ლურჯ, თითქმის შავ ფონზე მკვეთრ ფერადოვან ლაქად გამოიყოფა ღია ტონებით შესრულებული ფიგურები. ეს დაპირისპირება დამატებით ხაზგასმულია ფერადოვანი ლაქის იმ დამუშავებით, რის შესახებაც ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი, აგრეთვე კონტურის მუქ ხაზს გარეთ შემოვლებული თხელი თეთრი ხაზით, რომელიც განსაკუთრებით მკვეთრს, ნათელს ხდის საზღვარს ფიგურასა და ფონს შორის. თეთრი კონტურის ხაზი აჩარჩოებს ფიგურებს, შარავანდებს, მთებსაც კი. კლასიკური ხანის ძეგლებში — ატენში, მანგლისში, ზემო კრისში — ფონიცა და ჩაცმულობაც ხშირად ერთი და იმავე მონაცრისფრო საღებავით არის შესრულებული და ფიგურას ფონისგან მხოლოდ კონტურის მუქი ხაზი გამოიყოფს; მოდელირება ხაზით იმდენად ფაქიზია, რომ საერთო ტონალობას არ არღვევს. ამასთან კლასიკურ ხანაში არ ვხვდებით გალიადფერებას დიდი ფართო ლაქებით

მუქ სამოსზე, რასაც ნაბახტევში აქვს ადგილი. მხრებზე, მუხლებზე მკერდზე („ფხიზელი თვალი“, „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“, წინასწარმეტყველები სატრიუმფო თაღში) გალიადფერების დიდი ლაქებია, რომელნიც, როგორც უკვე შევნიშნეთ, დამატებითი ტონით და მის ზემოთ თეთრას დადებით სრულდება. ამგვარი მოდელირების გამო ფიგურები აღარაა ისეთი ბრტყელი, როგორც წინა საუკუნეებში იყო; იქმნება თითქოს გარკვეული მოცულობა, რა თქმა უნდა ძალიან პირობითად გაგებულ, რომლის საწყისები უთუოდ ანტიკური ილუზიონისტური ხელოვნების ტრადიციებშია საძიებელი<sup>9</sup>. მაგრამ ეს მოდელირება არ ითვალისწინებს სინათლის წყაროს; ესაა სხეულის ზედაპირის მეტ-ნაკლებად პირობითი დამუშავება, რასაც ფერთა თანდათან დადებით აღწევენ.

მიუხედავად ფერწერული მოდელირებით ასეთი გატაცებისა, რაც წინა დროისათვის არ იყო დამახასიათებელი, ხაზი — ქართული მონუმენტური მხატვრობის მთავარი გამომსახველი საშუალება — აქაც ინარჩუნებს წამყვან როლს: სხეულის ძირითადი ფორმების მომნიშვნელად ისევ ხაზი გვევლინება — იგი გადმოცემს სხეულის ნაკვეთებს, ჩაცმულობის ნაკვეთებს. როგორც წესი, ისევე როგორც წინათ, ნაკეცის ხაზს დამატებით გასდევს გალიადფერების ან ჩამუქების უფრო ფართო ზოლი, მაგრამ კონტურის შიგნით ხაზების სიხშირე მნახველს არ ხვდება თვალში, რადგან ისინი მეორე პლანზე გადადის ფერწერული მოდელირების გამო, რასაც ასე თავისუფლად მიმართავს მხატვარი. როგორც წესი, შუასაუკუნეების მხატვრობაში ფიგურის დამუშავება ხდება ხაზისა და მოდელირების მეშვეობით და სხვადასხვა დროში მათი თანაფარდობა განსხვავებულია. თუ წინა საუკუნეებში მონუმენტური მხატვრობის ძეგლებში უპირატესობა ხაზს ჰქონდა მინიჭებული, უფრო გვიან, განსაკუთრებით პალეოლოგთა ხელოვნების ნიმუშების მატარებელ ძეგლებში წინა პლანზე გამოდის ფერით მოდელირებაც. ამასთან, განსხვავებულია თვით ხაზის ხასიათიც. იგი აღარაა დენადი, მოქნილი, მისი ტენილობა ნერვულ სიმძაფრეს სძენს ნახატს. დააკვირდით, მავალითად, სხეულთა კონტურს, მხედართა მოსასხამებს, ფიგურათა ჩაცმულობას „განკითხვის დღიდან“, მთის კონტურებს, ზღვის ნაპირს თუ სხვა რამ ელემენტს — ყველგან შეიმჩნევა აშკარა მიდრეკილება ხაზის დანაწევრებისაკენ, მისი კუთხოვანებისაკენ; თვით ხაზიც საკმაოდ ხისტი და გამომშრალია.

ასევე დამახასიათებელია ამ ხანისთვის ავეჯის დამუშავებაც კოლორიტის თვალსაზრისით. ძირითადად ოქრით შესრულებული ავეჯი (ღვთისმშობლის ტახტი კონქში, ღვთისმშობლის, მამამთავართა და მოციქულთა ტახტები „განკითხვის დღიდან“) ჩაჩრდილებულ ადგილას სინგურნარევი ოქრითაა მოდელირებული, განათებულ წახნაგზე კი — თეთრნარევი ოქრით; ასევე ფართო, თავისუფალ მანერაშია გადაწყვეტილი ავეჯი საკურთხეველში („აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“).

კოლორიტის მიხედვით ნაბახტევის მხატვრობა შეიძლება ორ ჯგუფად დაიყოს: ნაბახტევის დარბაზის მხატვრობაში („განკითხვის დღე“, წმ. მხედრება) გადასვლა ფერთა შორის უფრო რბილია. ეს განაპირობებს კოლორიტსაც, უფრო ღიას, ნათელს — საკურთხეველის კოლორიტთან შედარებით. განსხვავება ჩანს თვით ფერებშიც: დარბაზში მწვანე ზურმუხტისფერია, საკურთხეველში უფრო მოყავისფრო, დარბაზში ოქრა ოქროსფერია, საკურთხეველში —

ტაბ. 15,  
19

ტაბ. IV

ტაბ. 23,  
24

ტაბ. III

ტაბ. 20

<sup>9</sup> E. Kitzinger, Hellenistic heritage in Byzantine art, Dumbarton Oaks Papers, 17, 1963, pp. 115.



მოწითალო სინგურნარევი. პირველ შემთხვევაში დამატებითი ტონები და გალიადფერების დიდი ლაქები უფრო რბილად, ფაქიზადაა დამუშავებული და ამის გამო ფიგურებიც საკმაო მოცულობისაა, მაშინ როცა საკურთხეველის ფიგურები, მუქი ტონებით შესრულებული, მკვეთრი კონტრასტული დამუშავებით, უფრო პირობითადაა გადაწყვეტილი, ეს სხვადასხვაობა ნაბახტევის კოლორიტში გვაფიქრებინებს, რომ აქ ორი მხატვარი მუშაობდა<sup>10</sup>, მაგრამ ეს სპეციალური საკითხია, რაზეც ქვემოთ შევჩერდებით.

ზუსტად დათარიღებულ ძეგლს საქართველოში, სადაც პირველად ჩანს პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშნები — წარმოდგენს გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთი მინაშენის აღმოსავლეთი ნაწილის მოხატულობა (XIII ს-ის დასასრული)<sup>11</sup>. იგი ხასიათდება კოლორიტის საერთო გალიადფერებით: ფონებისა და ფიგურათა ურთიერთდაპირისპირებით და ამასთან, თვით ფიგურის დამუშავებით დამატებით ტონებისა და თეთრას ფართო გამოყენებით, რაც სადაფისებურ ქღერადობას ანიჭებს მხატვრობას. დავით ნარინის ეკვდერის მოხატულობაში ჩანს ფერთა რამდენიმე საფეხურიანი გრადაცია, ე. ი. წინა პლანზეა წამოწეული ფერთი დამუშავება; ამასთან ერთად ხაზი, როგორც ერთ-ერთი მთავარი გამომსახველი საშუალება კვლავ ინარჩუნებს მნიშვნელოვან როლს, თვით ხაზის ხასიათის შეცვლასთან ერთად. საქართველოში პირველად სწორედ აქ ვხვდებით ამ ღია, ნათელ კოლორიტულ გამას. ზურმუხტისფერი მწვანისა და ოქრის სიკარბით, გალიადფერების ფართო ლაქებით, დამატებითი ტონებით დამუშავებით და მუქ ფერებს ზემოთ თეთრას დადებით — პირველად აქ შეიმჩნევა ფერთა სადაფისებური ციმციმი. ასევე დამახასიათებელია ხაზი — მოუსვენარი, ტეხილი, მძაფრი და ამავე დროს ელასტიკური. შემდგომში ეს სტილი განვითარებას პოულობს მარტვილის, ლიხნის, წალენჯიხის, ხობის მოხატულობებში, თუმცა თითოეულ მათგანში ვხედავთ სწორედ ამ მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ ნიშნებს, მარტვილში შედარებით თავშეკავებულ კოლორიტულ გამას, წალენჯიხაში — უფრო მდიდრულსა და უფრო ცივს. ნაბახტევის სატრიუმფო თაღის წინასწარმეტყველების გელათის დავით ნარინის ეკვდერის წინასწარმეტყველების გამოსახულებასთან შედარებისას, ნათლად ჩანს მათ შორის სხვაობა: რამდენად უფრო ცივია კოლორიტი ნაბახტევაში, მკვეთრია დაპირისპირება ფიგურასა და ფონს შორის და მკვეთრია გალიადფერებაც; ნახატი უფრო მშრალი და ხისტი გახდა. ამავე დროს ნაბახტევის მხატვრობა კოლორიტის თვალსაზრისით დიდ სიახლოვეს ამჟღავნებს წალენჯიხის, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მოხატულობებთან. მსგავსება თვით ფერში, ფერადოვანი ლაქის დამუშავებაში, ხაზის ხასიათში, მხატვრობის საერთო სადაფისებურ ქღერადობაში — ერთ სტილისტურ ჯგუფში აერთიანებს მათ. საერთო ნიშნები, ამ ძეგლებს რომ აკავშირ-

<sup>10</sup> ორ ხელს ნაბახტევის მხატვრობაში განასხვავებენ ნ. ტოლმაჩევსკაია, იხ. Н. И. Толмачевская, დასახ. ნაშრ., გვ. 45 და შ. ამირანაშვილი, იხ. შ. ამირანაშვილი, უბისი, გვ. 41. მისივე, История грузинского искусства, Москва, 1963, стр. 79, 83.

<sup>11</sup> მინაშენის ეს აღმოსავლეთი ნაწილი ცნობილია აგრეთვე დავით ნარინის ეკვდერის სახელწოდებით, აქ აღმოჩენილი დავით ნარინის ორი პორტრეტის გამო, და ითვლება, რომ მისი საქვალეც აქ უნდა იყოს. ამ პორტრეტებს მიხედვით მოხერხდა მოხატულობის ზუსტი დათარიღებაც. იხ. რ. მეფისაშვილი, ახლადმოჩენილი ისტორიული პორტრეტები გელათში, „ლიტერატურული გაზეთი“, № 51, 1951; Т. Б. Вирсаладзе, Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, Ars Georgica 5, 1959, стр. 165, Р. С. Мепишашвили, Архитектурный ансамбль Гелати, Тбилиси, 1965, стр. 6.

რებს, უფრო ნათლად გამოჩნდება ქვემოთ, როცა საუბარი გვექნება სახეთა წერის მანერაზე, არქიტექტურულ ფონებსა და მთის პეიზაჟზე, ფიგურათა აგებასა და ნაკვეთების დამუშავებაზე. იგივე სტილისტურ-იკონოგრაფიული ნიშნები ჩანს უბისის, სორის, საფარის, ზარზმის ამავე ეპოქის მოხატულობაში, მაგრამ ყველა ეს მხატვრობა სხვა კოლორიტული გამით გამოირჩევა: მათი კოლორიტი უფრო მუქია, თუმცა დამატებითი ტონების გამოყენება, გალია-ფერება დიდი ლაქებით, ფერთა სადაფისებური უღერადობა, ყვითელი ოქრა, ფონებისა და ფიგურების დაპირისპირება მათაც ახასიათებს.

### არქიტექტურული ფონები და პეიზაჟი; ავეჯი

ნაბახტევის მხატვრობისათვის ისევე დამახასიათებელია არქიტექტურული და მთიანი ფონები, როგორც პალეოლოგთა ხელოვნების სხვა ძეგლებისათვის<sup>12</sup>. სამწუხაროდ, სადღესასწაულო ციკლის სცენები, დაწყებული „ხარებითა“ და „ღვთისმშობლის მიძინებით“ დამთავრებული — რომლებიც სწორედ ამ დეტალების სიუხვით გამოირჩევა, ნაბახტევში აღარ შემორჩა. ამიტომ ჩვენ იძულებული ვართ მხოლოდ იმ მცირედით შემოვიფარგლოთ, რაც ჩვენს ხელთაა, მთიანი ფონების შესახებ ვმსჯელობთ ცხენოსანი წმ. გიორგის, „განკითხვის დღის“ კომპოზიციის და აგრეთვე „აბრაამის მსხვერპლის“ ფრაგმენტის მიხედვით, არქიტექტურული ფონი მხოლოდ „აბრაამის სტუმართმოყვარეობაში“ შემორჩა; ავეჯი — კონქის კომპოზიციაში, „აბრაამის სტუმართმოყვარეობაში“ „განკითხვის დღეში“, „საიდუმლო სერობის“ ფრაგმენტზე.

ტაბ. 31<sub>2</sub>

ცხენოსანი წმინდა გიორგის გვერდით კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში გამოსახულია ვარდისფერი მთები, რომლებიც ირიბად მოთავსებული, ნაწილობრივ ფარავს ერთმანეთს; მათ შუა ნაპრალები მოყავისფრო ვარდისფერთაა შესრულებული, მთის თითოეული ჰორიზონტალური ფილა მკვეთრი გალია-ფერებითაა დაფარული. კლდოვან ქარაფებად აზიდული მთების ბოლოები წაკვეთილია და გარეთ იხრება. ეს მთები, ამაღლებული ხედვის წერტილიდან შესრულებული, გარკვეული სივრცის წარმოდგენას ქმნის. უფრო პირობითია მთა „აბრაამის მსხვერპლიდან“, სადაც მუქი კონტურის გარდა გარედან ვხედავთ დამატებით თეთრ ხაზს. მთა აქაც შესრულებულია ამაღლებული ხედვის წერტილიდან.

ტაბ. 12<sub>2</sub>

მშვენივრად იკითხება მთის პეიზაჟი „განკითხვის დღის“ კომპოზიციაში, სადაც იგი ასევე სივრცობრივადაა გადაწყვეტილი. საფეხურებად მალა ამაველი მთის ვერტიკალური კიდეები სუფთა ოქრისაა, ზედა ჰორიზონტალური, განათებული კიდე კი — მკვეთრად თეთრნარევი. დამახასიათებელია ზღვის ნაპირი, დადაბლებული ხედვის წერტილიდან შესრულებული, უსწორო, კუთხოვანი, ყავისფერი კონტურით. რელიეფურად იხატება მისი გვერდითი

ტაბ. 30

ტაბ. IV

<sup>12</sup> პალეოლოგთა ხელოვნების ტენდენციები, მისი სტილისტური ნიშნები განსაკუთრებით მკვეთრად ვლინდება მთიანი და არქიტექტურული ფონების გადაწყვეტაში, პეიზაჟის ხასიათში, ავეჯში და ინტერიერის სხვა დეტალებში. იხ. Д. В. А й н а л о в, Византийская живопись XIV столетия, Записки классического отделения Русского археологического общества, т. IX, стр. 62—231; T. V e l m a n s, Le rôle du décor architectural et la représentation de l'espace dans la peinture des Paléologues, Cahiers Archéologiques, 1964, XIV, Paris, გვ. 183—216.

წახნაგი მოყავისფრო ოქრისა, მკვეთრი გალიადფერებით და მიწა — ყავისფერი ნაპრალეებით, სადაც ადგილ-ადგილ მწვანე ბალახი მოჩანს. მთიანი ფონების ასეთი გადაწყვეტა დამახასიათებელია პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის. საკმარისია მოვიგონოთ კაპრიე ჯამის ნართექსის მოზაიკები: „გამგზავრება ბეთლემს“, „შობა“, „ქრისტეს გამოცხადება ხალხს“, პარიზის ნაციონალური ბიბლიოთეკის ხელნაწერის Gr. 1242 მინიატურა „ფერისცვალებით“, სტუდენიციის წმ. იოაკიმესა და ანას ეკლესიაში (XIV ს.) — „შობა“, „იერუსალიმს შესვლა“, სტარო-ნაგორიჩინოში (XIV ს.) — „ნათლილება“ გრაჩანიცაში (XIV ს.-ის I ნახ.) — „ფერისცვალება“, ბრონტოქიონში (მისტრა, XIV ს.) — „ნათლილება პერიბლეპტოსში (მისტრა, XV ს.), „აბრაამის მსხვერპლი“, „ამაღლება“ „შობა“, „ნათლილება“, ივანოვოში (ბულგ. XIV ს.) — „იოანე ნათლისმცემლის თავის წაყვეთა“, „იუდას ამბორი“, ბერენდში (ბულგ. XIV — XV სს.) — „ფერისცვალება“, ტირნოვოში (ბულგ. XV ს.) — „ფერისცვალება“. იგივე სურათთა საქართველოშიც, უბისში — „ფერისცვალება“, „ლაზარეს აღდგინება“, „იერუსალიმს შესვლა“, „ამაღლება“, წალენჯიხაში — „თომას ურწმუნოება“, ლიხნეში — „აბრაამის მსხვერპლი“, სორში — „შობა“, „იერუსალიმს შესვლა“, „ლაზარეს აღდგინება“, განსაკუთრებით ლამაზია ფონი საკუთრივ სამოთხის სცენაში „განკითხვის დღიდან“ და „ფხიზელი თვალის“ კომპოზიციაში. თეთრ ფონზე ნაყოფით დახუნძლული ბროწეულის ხეები და მათზე გაშვებული ვაზი: ბალახის, ხის ნაყოფისა და ღეროს ფერადოვანი შეხამება დახვეწილია და მაღალი გემოვნებითაა შესრულებული.

ტაბ. 21

არქიტექტურული ფონების შესახებ, როგორც უკვე ზემოთ შევნიშნეთ, შეგვიძლია ვიმსჯელოთ მხოლოდ „აბრაამის სტუმართმოყვარეობით“. მაგრამ აქ უფრო დამახასიათებელია დროის თვალსაზრისით ავეჯი, ვიდრე ერთადერთი კოშკი, რომელიც კომპოზიციის მარცხენა კუთხეში აღმართული, აბრაამისა და სარას ქოხს განასახიერებს. ამ კოშკის გადაწყვეტა ტრადიციულია და ეპოქის ხასიათზე არაფერს გვეუბნება. დამახასიათებელია მხოლოდ აბრაამის და სარას წინ დაბალი კედელი, შემოტანილი კომპოზიცი-აში სივრცის ხაზგასასმელად. მდიდრულ არქიტექტურულ ფონებს ვხედავთ უბისში — „იერუსალიმს შესვლა“, „მირქმა“, „ღვთისმშობლის მიძინება“, წალენჯიხაში — „იერუსალიმს შესვლა“, სორში — „ჯვარცმა“, „იერუსალიმს შესვლა“ — ე. ი. იქ, სადაც შემორჩა ქრისტეს სადღესასწაულო ციკლში შემავალი სცენები. ამ მხრივ საქართველოშიც იგივე სურათთა, რაც სერბიის, სხვა ქვეყნების ამ სტილის ნიშნების მატარებელ ძეგლებში, რომელნიც საერთოდ არქიტექტურული ფონის იშვიათი სიმდიდრით გამოირჩევა. მაგ. კაპრიე ჯამი-ში — „იოსების სიზმარი“, „წმ. ოჯახის ნაზარეთს დაბრუნება“, „ორი ბრმის განკურნება“, სერბიისა და მაკედონიის ძეგლებში — პრიზრენი, წმ. ნიკიტას ეკლესია — „წმ. ნიკოლოზის შობა“, „მოციქულთა ზიარება“, სტუდენიცი, წმ. იოაკიმესა და ანას ეკლესია — „ღვთისმშობლის შობა“, „მარიამის ტაძრად მიყვანება“, სტარონაგორიჩინო (XIV ს.) — „მარიამის ქორწინება“, კალენიჩი (XV ს.-ის დასაწყ.) — „ქორწინება კანაში“, მეტროპოლია — „ღვთისმშობლის შობა“, „ტაძრად მიყვანება“, პერიბლეპტოსი — „ღვთისმშობლის მიძინება“, „თომას ურწმუნოება“, პანტანასა (XV ს.) „ხარება“, „ტაძრად მიყვანება“, კრემიკოვიჩი (ბულგარ. XV ს.) — სცენები წმ. გიორგის ცხოვრებიდან, ბერენდე — „ღვთისმშობლის მიძინება“, ყველა ზემოდასახელებულ მაგალითში ჩანს, რომ არც ერთ კომპოზიციას არ გააჩნია ერთი ჰორიზონტი. შენობები იგება განსხვავე-

ბული ხედვით: ერთ კუთხეში შენობა ამაღლებული ხედვის წერტილიდანაა აგებული, მეორე კუთხეში — დადაბლებული ხედვის წერტილიდან. მ. ალბატოვი თვლის, რომ შენობების და დეტალების სხვადასხვა წერტილიდან შესრულება საშუალებას იძლევა, რომ თითოეული საგანი განხილულ იქნეს თითქოს სხვადასხვა მხრიდან<sup>13</sup>.

სივრცობრივი მომენტების ხაზგასმის პალეოლოგთა ხელოვნების ამ ტენდენციას ვხედავთ ავეჯის გადაწყვეტაშიც. მაგია, რომელსაც ანგელოზები უსხედან („აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“) — საკმაოდ სწორ პერსპექტივაშია შესრულებული; შედარებისათვის შეიძლება მოვიყვანოთ ანალოგიური კომპოზიცია დავით გარეჯის უდაბნოს მონასტრიდან (სატრაპეზო, XI ს.), სადაც პერსპექტივა სწორად არაა აგებული და ამიტომ მაგია აყირავებული ჩანს. დამახასიათებელია ამ დროისათვის ანგელოზთა სკამები, უზურგო, მაგრამ მასიურ ფეხებზე, ხაზგასმული სივრცობრივი მომენტებით; საკმაოდ სწორადაა შესრულებული ანგელოზთა ფეხსადგამიც. ღეთისმშობლის ტახტი ოვალური, შეზნე-ქილი ზურგით, მასიურ ფეხებზე, ზურგში დატანილი ხვრელობებით, ძალიან მდიდრული უნდა ყოფილიყო. ამავე ტიპისაა ღეთისმშობლისა და მამამთავართა ტახტები „განკითხვის დღის“ კომპოზიციიდან; ყველა შემომოტანილი საგანი — ტახტი, მაგია, სკამი — გადმოცემულია გარკვეული მოცულობითი ფორმებით; იგივე უნდა ითქვას სხვა დეტალების შესახებაც — საყვირი, რომლითაც ანგელოზი ჩაყვირის ზღვას („განკითხვის დღე“) შესრულებულია დადაბლებული ხედვის წერტილიდან, საკმაოდ რელიეფურად. მისი კიდეები მუქი ოქრისაა, შუა ნაწილი, ყველაზე ამაღლებული — თეთრი საღებავითაა დაფარული. ჩანს საყვირის გალიადფერებული შიგნითა კიდე და მუქი ყავისფერი სიღრმე.

ტაბ. 22

ტაბ. 23,  
24

ტაბ. 30

ნაბახტევიში შეიმჩნევა გატაცება ყოფითი, ქანრული დეტალებით, რაც პალეოლოგთა ხელოვნებას ახასიათებს საერთოდ<sup>14</sup>. ამ მხრივ საინტერესო მასალას გვაძლევს „საიდუმლო სერობის“ პირი<sup>15</sup>, რომელზეც სუფრის ფრაგმენტია წარმოდგენილი. ეს სუფრა თავისი დეტალებით — ორი გრებილი შანდალი ცენტრში (ნათლად ჩანს მარჯვენა შანდალზე ჩამოღვენილი სანთელი), ნახევრამდე ღვინით შევსებული ჭურჭელი, ბოლოკი და ხახვი, აქ წარმოდგენილ ტრადიციულ ატრიბუტებთან ერთად — ამჟღავნებს მხატვრის მიდრეკილებას გაამდიდროს, გაცოცხლოს ის ტრადიციული სქემა, რომლითაც ამ მაგიდის გამოსახვისას სარგებლობდნენ. ეს სუფრა ლამაზია კოლორიტის თვალსაზრისითაც, ქათქათა თეთრ სუფრაზე ყვითელი შანდლები, გამჭვირვალე ჭურჭელში ღვინის წითელი ლაქა, ბოლოკისა და ხახვის მწვანე ფერი — თვალისთვის სასიამოვნო ფერწერულ სურათს ქმნის. „საიდუმლო სერობის“ ანალოგიურად გადაწყვეტილ სუფრას ვხედავთ ბრონტოქიონში, წმ. ანდრიას ეკლესიაში ქ. სკობლესთან (XIV ს. დასასრ.), სტარო-ნავოროიჩინოში. აღსანიშნავია, რომ ქანრული დეტალებით მდიდრდება სუფრა სხვა კომპოზიციებშიც: ასეთია „ქორწილი გალილეს კანაში“ — წმ. კლემენტის ეკლესიაში ოქრიდში (XIII ს.), კალე-

ტაბ. 34<sub>2</sub>

<sup>13</sup> М. В. А л п а т о в, О мозаиках Кахриэ Джами, «Этюды по истории русского искусства», т. I, Москва, 1967, стр. 61.

<sup>14</sup> В. Д. Л и х а ч е в а, Иконографический канон и стиль палеологовской живописи. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ленинград, 1965, стр. 34.

<sup>15</sup> საიხვ. № 48.

ჩინოში (XIV ს.), მეტროპოლიაში. უნდა ვივარაუდოთ, რომ ამ დეტალების გაჩენა წარმოადგენს შედეგს გარემოს მიმართ იმ ინტერესისა, რომელიც იმდროინდელ მხატვრებს უჩნდებოდათ.

ამგვარად, ნაბახტევის მოხატულობის არქიტექტურული და მთიანი ფონების განხილვა გვიჩვენებს, რომ იგი ანალოგიებს პოულობს ერთი მხრივ — რუსეთის, ბულგარეთის, საბერძნეთის და სხვა ქვეყნების მოხატულობებთან. მათი საერთო ნიშნებია ამ არქიტექტურული და მთიანი ფონების შესრულება პერსპექტივის კანონების საკმაოდ ცოდნით და მათი გარკვეულ სივრცეში წარმოსახვით. წინა საუკუნეებისაგან განსხვავებით, ფიგურები ამ ფონში არიან ჩაწერილი და მასში მოქმედებენ; მაგრამ ნაბახტევის მხატვრობა, ისევე როგორც ზემომოტანილი ძეგლები, საერთო გადაწყვეტით მაინც პირობითი რჩება, რადგან: ჯერ ერთი, არაა დაცული სწორი შეფარდება ფიგურებსა და ფონს შორის—შენიშნები, მთები პატარაა ამ ფიგურებისათვის და, რაც მთავარია, არც ერთ კომპოზიციაში არ არის დაცული ერთი პირობითი. მთიანი ფონი და ავეჯი სრულდება ამალღებული ხედვის წერტილიდან, რადგან ეს ხედი განსაკუთრებით ეფექტურია მათი მოცულობის, რაკურსების, პერსპექტივის ჩვენების დროს, ფიგურები კი, როგორც წესი, დადაბლებული წერტილიდანაა გადმოცემული. ამიტომაც, რომ კომპოზიციათა ცალკეული ნაწილების საკმაოდ სწორად გადმოცემის მიუხედავად, ნაბახტევის მხატვრობის ყველა გამოსახულება მაინც უაღრესად პირობითი რჩება.

### კომპოზიციების აზება და ცალკეული ფიგურები

ტაბ. 21 პალეოლოგთა სტილის დამახასიათებელი ნიშნები ნათლად ვლინდება თვით კომპოზიციათა აზებაში. დავიწყეთ „აბრაამის სტუმართმოყვარეობით“.

მიუხედავად იმისა, რომ აბრაამი და სარა მიემართებიან მაგიდისაკენ, რომელთანაც ანგელოზები სხედან, კავშირი კომპოზიციის ამ ორ ნაწილს შორის მეტად პირობითია. „სამების“ ჯგუფი წარმოდგენილია სრულიად ცალკე, თავის თავში ჩაკეტილი.

ტაბ. 22 ცენტრალური ანგელოზი ზის ოდნავ შემალღებულად, მაგიდის უკან, მართალია, თითოეული ანგელოზი თითქოს თავისი შინაგანი სამყაროთა შემოზღუდული, მაგრამ ფიგურათა განლაგებითა და ყესტებით მათ შორის კავშირი მყარდება, ისინი ერთიანდებიან. ცენტრალური ანგელოზის მარცხნივ მსუბუქად გადახრილი თავი; კიდურა ანგელოზები 3/4-ში გამოსახულნი, რომელთა მზერა სადღაც აქეთ, კედლის მოსაზღვრე სივრცეში იკვეთება; მარცხენა ანგელოზის წინ გაწვდილი ხელი, მარჯვენა ანგელოზი, საუბრის ყესტით ცენტრალური ანგელოზისაკენ მიმართული მარჯვენით — ყველაფერი ერთად ქმნის ერთ წარმოსახვითს, ირეალურ წრეს, რომელიც რბილად, მსუბუქად მოხაზავს ამ ფიგურებს. ამ წარმოსახვით წრეს კრავს წინა პლანზე მოთავსებული ხბო, რომელიც სურათის კიდის პარალელურად წევს. ხბოს მაღლა აწეული თავი, კიდურა ანგელოზების წინ გადადგმული ნაბიჯი აღარ ტოვებს მათ შორის არავითარ სივრცობრივ ინტერვალს. ეს წარმოსახვითი წრე იკვეთება სავსებით რეალური ფრთებით, რომლებიც ანგელოზთა ზურგს უკან შვეულად ეშვება დაბლა. მათთან ერთად თავისებური რიტმი შეაქვთ ამ მშვიდ გაწონასწორებულ კომპოზიციაში ანგელოზთა შუბებს, რომელთაგან ერთი, ცენტრალური, ვერტიკალურად დგას და ამით ხაზს უსვამს ამ ანგელოზის ფიგურას, ორი დანარჩენი

კი მოთავსებულია დახრილად ისე, რომ ირიბად კვეთს ფიგურებს და ერთგვარად აცოცხლებს სურათს. „აბრაამის სტუმართმოყვარეობის“ კომპოზიციაში ვხედავთ გარკვეულ სიღრმეს, მოცულობას, რა თქმა უნდა უაღრესად პირობითად გაგებულს. აქ არის არა ნამდვილი სიღრმე, არამედ რამდენიმე პლანი, რომლებიც პარალელურად ლაგდება ერთმანეთის უკან, წინა პლანზე ხბოა, მის უკან მოთავსებულ ანგელოზთა ფენსადგამს შეეყვართ იმ რიგში, სადაც ორი კიდურა ანგელოზია მოთავსებული, ოდნავ მათ უკან ისევ გარდამავალ რგოლად წარმოგვიდგება აბრაამის და სარას ფიგურები. მათ წინ დაბალი კედელი და მარცხენა ანგელოზის სკამი ხაზს უსვამს ამ პლანების სხვადასხვაობას. დასასრულს, უკანა პლანზე წარმოდგენილია ცენტრალური ანგელოზი. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ აქ რამდენიმე პლანია და ცალკეული დეტალები საკმაოდ სწორ პერსპექტიულ შემცირებაშია, ხოლო ფიგურები სწორ რაკურსებშია გადმოცემული, მთლიანად კომპოზიცია მაინც ბრტყელია, იგი ერთ სიბრტყეში აღიქმება. ორთავე ეს მომენტი—ტენდენცია წრისკენ და კომპოზიციის რამდენიმე პარალელურ პლანად აგება დამახასიათებელია პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის<sup>16</sup>; განსაკუთრებით კი — მიდრეკილება წრისკენ, რაც არაერთხელ აღუნიშნავთ მკვლევრებს<sup>17</sup>.

ყურადღების ღირსია თვალის ერთი გადავლებით თითქოს მეორეხარისხოვანი დეტალი—მარცხენა ანგელოზის მალა აწეული ფეხი, რომელიც თითქოს ჰაერში ჰკიდია. ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში ნაბახტევის მხატვარი მხოლოდ იმეორებს გარკვეულ სქემას, დედანს, მაგრამ იმეორებს მექანიკურად.

კომპოზიციის წრიულობა ახასიათებს „ფხიზელ თვალსაც“, სადაც წრიული გადაწყვეტა ხაზგასმულია, შესაძლოა, აგრეთვე გამოსახულებისათვის შერჩეული ადგილით — იგი ლუნეტშია მოთავსებული. პირველ წრეს, უფრო სწორად, ოვალს ქმნის ქრისტეს სარეცელი, ირიბად მოთავსებული სურათის სიღრმეში. ანგელოზისა და ღვთისმშობლის ფიგურები, ქრისტესკენ დახრილნი, ქმნიან ერთ კომპაქტურ მთელს, რომელიც წარმოსახვითს წრეში იწერება. ღვთისმშობლის მოძრაობას იმეორებს ქრისტესკენ ასევე გადახრილი ანგელოზი, რომლის გამოსახულების ფრაგმენტებს ღვთისმშობლის უკან ვხედავთ; ეს უკანასკნელი კი კვეთს ქრისტეს სარეცელის ირიბად მოთავსებულ სავსებით რეალურ წრეს. საინტერესოა, რომ ამ წრიულობის, მომრგვალების ტენდენციას აგრძელებს სხვა, მეორეხარისხოვანი დეტალებიც ამ კომპოზიციისა. ქრისტეს წამების იარაღები, ხეები და ბალახიც კი ცენტრისკენაა გადახრილი<sup>18</sup>.

ამასთან ერთად აქაც, ისევე როგორც „აბრაამის სტუმართმოყვარეობაში“ კომპოზიცია იგება არა სიღრმეში, არამედ ერთმანეთის უკან დალაგებულ პარალელურ პლანებად.

„განკითხვის დღის“ კომპოზიციაშიც ნათლად ჩანს წრიული აგების ტენდენცია, მისწრაფება მომრგვალებული, დენადი ფორმებისაკენ. თუ „ფხიზელი თვალის“ კომპოზიციაში განედლებული ჯვრების ორნამენტაციის გადაწყვეტაში წრიულობას მათთვის გამოყოფილი, მათთვის შერჩეული ადგილიც კარნახობს, „განკითხვის დღეში“ ასეთ გამაპირობებელ მოტივებს ვერ ვხედავთ.

<sup>16</sup> Ch. Delvoy, *L'art byzantin*, Paris, 1967, გვ. 340.

<sup>17</sup> M. Alpatov, დასახ. ნაშრ., გვ. 340.

<sup>18</sup> ფიგურათა მოძრაობის გამეორებას, ხაზგასმას ხეების ღეროების, მათი ტოტების მეშვეობით, შენიშნავს მ. ალპატოვი ბრიტანეთის მუზეუმის XIII ს-ის დასასრულის ხელნაწერის ერთ-ერთ მინიატურაზე, ანდრეი რუბლევის სამებაში—M. Alpatov, დასახ. ნაშრ., გვ. 16.

კედლის თეთრ ფონზე წარმოდგენილი ხეების ერთი შეხედვით თავისუფალი  
ტაბ. 23, გადახრა გარკვეულ კანონზომიერებას ემორჩილება. ერთი დეკორაციული ჩარ-  
24 ჩის შიგნით მოთავსებული სამოთხის სცენა შეიძლება სამ ნაწილად დაიყოს:  
პირველი — ესაა ღვთისმშობელი ანგელოზით (მეორე ანგელოზი, როგორც  
უკვე შევნიშნეთ, სამხრეთის პილასტრზე იქნებოდა გამოსახული); შემდეგ ტახ-  
ტებზე მჯდომი მამამთავრები და ბოლოს — „მორწმუნე ავაზაკი“. თითოეული  
ჯგუფი აქცენტირებულია მათ უკან მოთავსებული ხეების განლაგებით. სიგანე-  
ში გაშლილი ჯგუფების უკან — პირველი ორი ჯგუფი — ისინი მრგვალდება,  
ცენტრისკენ იხრება და თავისი ტოტებისა და ღეროს მიმართულებით ანელებს  
ფრიზისებური გაშლის შთაბეჭდილებას, რაც საერთოდ ახასიათებს მთელ ამ  
კომპოზიციას. ხოლო რაც შეეხება ბოლო გამოსახულებას, აქ ავაზაკის ფიგურის  
ვერტიკალი, რომელსაც მხარზე დამაგრებული ჯვარი ავრცელებს — ხაზგას-  
მულია, აქცენტირებულია მის გვერდით აღმართული ორი ხით, რომელთაგან  
ერთი მშვენივრადაა ჩაწერილი ჯვრის მკლავებს შორის არსებულ არეში.

ტენდენცია წრიულობისკენ შეიმჩნევა არა მხოლოდ სცენების საერთო  
ტაბ. 22 კომპოზიციურ აგებაში, არამედ მათში შემავალი ცალკეული ფიგურების გადა-

წყვეტაშიც: ასეთებია ანგელოზთა გამოსახულებები „აბრაამის სტუმართმოყუა-  
ტაბ. 27 რობიდან“, ანგელოზი „განკითხვის დღიდან“, რომელიც მოხრილი დგას ღვთის-  
მშობლის წინაშე და ამით ერთგვარად ეხმაურება იმ კომპოზიციურ გადაწყვე-  
ტას, რომლის ფრაგმენტებს ვხედავთ საკურთხეველში — ცენტრში ღვთისმშო-  
ბელი, მის გვერდით კი მოხრილი ანგელოზები, რომელთა პოზა ქმნის წარმო-  
სახვითს წრეს. ასევე წრისებურ მოძრაობას ვხედავთ ჯოჯოხეთის სცენაში.

იმევე კომპოზიციურ სიახლეებს ვხედავთ არა მარტო მრავალფიგურიან  
სცენებში, არამედ ცალკეულ ფიგურათა აგებაშიც. უწინარეს ყოვლისა, იგრძ-  
ნობა მისწრაფება ფიგურის თუმიცა პირობითს, მაგრამ გარკვეულ სივრცეში გან-  
თავსებისაკენ. ზოგ შემთხვევაში ეს მომენტი ხაზგასმულია დამატებითი აქსე-  
სუარების წყალობით — ერთიმეორის უკან მოთავსებული მთები, რომლებიც  
ნაწილობრივ ფარავს ერთმანეთს, მართალია, პირობითს, მაგრამ საკმაოდ მოც-  
ტაბ. 31<sub>2</sub> ულობითს გარემოს უქმნის ცხენოსან წმ. გიორგის გამოსახულებას, ასეა წალენ-  
ჯიხაშიც; ან იქ, სადაც არაა არავითარი აქსესუარები, მეორეხარისხოვანი  
დეტალები, და ფიგურის ფონი მხოლოდ ირეალური ლურჯი ციფა და მიწის  
მწვანე ზოლით განისაზღვრება, საკითხი წყდება ფიგურის სრულიად ახლებუ-  
რი კომპოზიციური აგებით, ახლებური დაყენებით.

ცალკეული ფიგურების განხილვისას ნათლად ვლინდება მათი არაფრონტ-  
ტაბ. 16 ალური გამოსახვის ტენდენცია<sup>19</sup>. იოანე ნათლისმცემლის ოდნავ წინ წამოწეუ-  
ლი მარჯვენა მხარი ქმნის ფიგურის რალაც სივრცეში განთავსების შთაბეჭდ-  
ლებას. მან თითქოს დაიწყო შემობრუნება და ამ ბრუნვას განაგრძობს ჩვენს  
თვალწინ. ამ წარმოსახვითს წრიულ მოძრაობას ავრცელებს მისი ირიბად ჩამო-  
შლილი გრაგნილი. გრაგნილის ბოლოში კუთხის ჩამოჭრაც ისევ სივრცობრივი  
მომენტებით და წრისკენ მიდრეკილებითაა ნაკარნახევი. ამ რეალურ და წარმო-  
სახვითს წრეებს კვეთს ჯვრის ვერტიკალი და მაკურთხებელი მარჯვენის ირიბი  
ხაზი. ცალკეული ფიგურების მსგავს აგებას ვხვდებით ტირნოვოში — წმ. იოანე  
რილელი; სტარო-ნაგორიჩინოში წმ. იკობ და წმ. დანიელი; გრაჩანიცაში — წმ.

<sup>19</sup> ქტიტორთა გამოსახულებები ამ შემთხვევაში ცალკე დგას და ამ კანონზომიერებას არ ემორ-  
ჩილება. მათი საგანგებოდ ფრონტალურ პოზაში გამოსახვის მიზეზების შესახებ უკვე ზემოთ ვეჭონ-  
და საუბარი (იხ. მეორე თავი).

იოანე; პანტანასაში — წმ. ზაქარია და წმ. მელქისედეკი; პერიბლეტოსში — ზაქარია; ნოვგოროდში — მამამთავარი ნოე, წინასწარმეტყველები (მაცხოვრის ეკლესია ილინზე, XV ს-ის დასასრ.).

იგივე ტენდენცია იჩენს თავს წმინდა მხედართა ფიგურების გადაწყვეტაშიც. ისევე, როგორც იოანე ნათლისმცემელი, წმ. მხედრებიც სივრცეში არიან განთავსებულნი, თითქოს ერთმანეთისაკენ შემობრუნებულნი, ისინი დიფერენცირებულნი არიან პოზით, მაგრამ ეს სხვადასხვაობა დგომაში კი არ ყოფს მათ, არამედ პირიქით აერთებს, აკავშირებს ერთმანეთთან. იმავე სურათს ვხედავთ მანასიაში, სტარო-ნაგორიჩინოში, მეტროპოლიაში, ნოვგოროდში, მაცხოვრის ეკლესიაში კოვალიოვოზე, წალენჯიხაში. ამასთან მათ დგომაში, ექსტეტში შედარებითი თავშეკავება, ექსპრესიის სიძუნწე შეიმჩნევა. ამ შედარებითი თავშეკავებული ექსპრესიით ცალკე ფიგურათა გამოსახვაში ნაბახტევის მხატვრობა წალენჯიხის მოხატულობასთან იჩენს მსგავსებას.

ტაბ. 33<sub>1</sub>,  
34<sub>1</sub>

თვით ფიგურები თხელია, წაგრძელებული პროპორციებისა, თავი ტანთან შედარებით პატარა ზომისა აქვთ. დამახასიათებელია პოზების მრავალფეროვნება და ამასთან ერთად საკმაოდ თავისუფალი გადაწყვეტა. ყველგან შეიმჩნევა მოძრაობის ხაზგასმის ტენდენცია, რაც მკლავნდება ერთი შეხედვით სტატიკური ფიგურების გადაწყვეტაშიც კი — მაგალითად წინასწარმეტყველ ესაიან ფიგურა სატრიუმფო თაღში. იგი მთლიანად კონტრაპოსტებზეა აგებული — ეყრდნობა მარჯვენა ფეხს, მარცხენა კი მსუბუქადაა გატანილი გვერდით; ფიგურა მიმართულია დასავლეთისაკენ, თავი კი აღმოსავლეთისაკენ აქვს მკვეთრად შემობრუნებული — მსგავსი დგომა სინამდვილეში ძნელი იქნებოდა. ანდა ანგელოზი, რომელიც ცას ახვევს გრაგნილად „განკითხვის დღის“ კომპოზიციიდან. სხეულის ქვედა ნაწილის საწინააღმდეგოდ შებრუნებული ზედატანი და მკვეთრად დახრილი თავი; ფრთები — ერთი, მარჯვენა, მაღლა აფრიალებული, მარცხენა კი მახვილი კუთხით ირიბად დაბლა დაშვებული — ყველაფერი აგებული კუთხოვანებასა და ურთიერთდაპირისპირებაზე, საბოლოოდ ერთ წარმოსახვითს წრეში იწერება.

ტაბ. 22

ტაბ. 13

ტაბ. 30

განსაკუთრებით გამოირჩევა ყველა სხვა გამოსახულებათაგან ცხენოსანი წმ. გიორგის ფიგურა, რომელიც ასევე კონტრაპოსტებით იგება. ამ კომპოზიციის საფუძველია, თვალის ერთი გადავლელით, პროფილში გამოსახული ცხენი და მხედარი. მაგრამ პროფილში მხოლოდ გიორგის ქვედატანი და ფეხებია წარმოდგენილი. ზემოთ იგი მკვეთრად ბრუნდება მაცურებლისაკენ; მისი მკერდი ფრონტალურადაა გამოსახული, თავი კი ძლიერ შემობრუნებულია მარცხნივ. მხედრის მოძრაობას იმეორებს ცხენის ასევე მკვეთრად შემობრუნებული თავი, რომელიც იგულისხმება, რომ დაჭიმულ სადავეს უნდა მოჰყვებოდეს, მაგრამ წმ. გიორგის საკმაოდ მოდუნებული, თავისუფლად მოშვებული მარცხენა ხელი აღვირითურთ სრულიად პირობითს ხდის ამ მოძრაობას. ამიტომაც, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ფორმალურად ჩანს მოძრაობის მომენტების ხაზგასმა, მათი წინა პლანზე წამოწევა, სინამდვილეში ეს ფიგურა საკმაოდ მშვიდია და მისი მოძრაობაც პირობით ხასიათს ატარებს.

ტაბ. 31<sub>2</sub>

იგივე სურათია წალენჯიხაშიც, სადაც წმ. გიორგის ფიგურა, აგებული კონტრაპოსტებით, მოძრაობის ხაზისგამსმელი ფორმალური ელემენტებით, შინაგანად მაინც მშვიდია. ამ მხრივ საინტერესო მასალას გვაძლევს ამ გამოსახულებათა შედარება სვანეთში, ნაკიფარის ეკლესიაში (XI ს.) წარმოდგენილ ცხენო-



სან წმინდა გიორგის ფიგურასთან<sup>20</sup>, რომელშიც გამომსახველი საშუალებების უაღრეს სიძუნწესთან ერთად გაცილებით მეტი შინაგანი ექსპრესიაა, ვიდრე ნაბახტევის ან წალენჯიხის შემომოტანილ ფიგურებში.

ტაბ. 25,

29<sub>1,2</sub>

ხაზგასმული მოძრაობის მომენტებს ვხედავთ წმინდანთა პროცესიაში „განკითხვის დღიდან“, პროცესიაში, რომელიც ჭგუფ-ჭგუფად მიემართება ცენტრისაკენ — ჰეტიმასისაკენ, განაპირას აბსოლუტურად მშვიდი ფიგურებია, რომელთა სამოსის ნაკეციები შეუფლად ეშვება დაბლა; შემდგომ მოძრაობა თანდათან მატულობს—მოციქულების ნაბიჯი ფართოვდება, ფიგურები მოხრილია, სამოსის ნაკეციები — ნერვული და მოუსვენარი, შემოხაზავს სხეულის ნაკეტებს და ხაზს უსვამს მათ მოძრაობას, მიმართებას ცენტრისაკენ. დასასრულ, ამ ჩვენს თვალწინ ჩასახული და თანდათან მზარდი მოძრაობის კულმინაციური წერტილი იქნებოდა, უთუოდ, ჰეტიმასის წინ მუხლებზე დავარდნილი ადამი (მეორე მხარეს შემორჩა ევას ფიგურის ფრაგმენტი). ანალოგიურ სურათს — მოძრაობის თანდათან ზრდას ცენტრისაკენ — ვხედავთ საკურთხეველში, კონქის კომპოზიციაში. მართალია, როგორც უკვე შევნიშნეთ, ფიგურები აქ ძლიერ ფრაგმენტულია, მაგრამ მაინც ნათლად ჩანს, რომ კიდევ იოაკიმე და წინასწარმეტყველი სოლომონი გამართული დგანან, შემდეგი ფიგურა კი მოხრილი უნდა იყოს.

ტაბ. 23,  
24

ნაკეციების გადაწყვეტა, მართალია, გამოდის ფიგურათა კომპოზიციური აგებიდან, მაგრამ ყოველთვის გამოირჩევა სივრცობრივი მომენტების ხაზგასმით (წმ. მხედრები, მარიამ მაგდალინელი, მამამთავრები, მოციქულები და ანგელოზები „განკითხვის დღიდან“, ანგელოზები „სამებიდან“, „ფხიზელი თვალის“ პერსონაჟები). ამიტომაც, რომ, როგორც წესი, ფიგურები დადაბლებული ზედვის წერტილიდანაა აგებული, რადგან ნაკეციების დალაგება, მათი მოცულობა ქვემოდან ყოველთვის უკეთ იკითხება. აქცენტირების მიზნით ნაკეციების ზედაპირი გალიადფერებულია თეთრას შეშვებით. ნაკეციები კუთხოვანია, ზიგზაგისებური, დამახასიათებელი პალეოლოგთა ხელოვნებისათვის და განსხვავდება წინა საუკუნეების ძეგლებისაგან, სადაც ხაზი დენადია, მოქნილი. ძალიან დამახასიათებელია ამ ეპოქისათვის წმ. იაკობის სამოსის ნაკეციების გადაწყვეტა („განკითხვის დღე“) — ქსოვილი თითქოს რამდენჯერმე ეფარება მის სხეულს, ჯერ მხრებზე ლაგდება ნაკეცებად, შემდეგ მუხლებზე, და ბოლოს შეუფლად ეშვება ქვემოთ (გარკვეული სივრცობრივობის ჩვენებით).

ყველა შემონათქვამიდან გამომდინარე აშკარაა, რომ ექსპრესია, ნერვიულობა, რაც პალეოლოგთა ხელოვნების გარკვეული ძეგლების წრისათვისაა დამახასიათებელი, ნაბახტევი შემორჩენილ კომპოზიციებში შედარებით თავშეკავებულად ვლინდება. როგორც უკვე შევნიშნეთ, ექსპრესიის შედარებით სიძუნწით ნაბახტევის მხატვრობა უშუალოდ წალენჯიხის მოხატულობის ხაზის გამგარძელებლად გვევლინება. სხვათვრთ, იქნებ ეს ცალკეული კომპოზიციების თუ ფიგურების აგება, ხაზის ხასიათი, ნაკეციების გადაწყვეტა—ნაბახტევის მხატვრობა ანალოგიებს ამ სტილის ნიშნების მატარებელ სხვა ძეგლებთანაც პოულობს.

<sup>20</sup> Н. А. Аладашвили, Г. В. Алибегашвили, А. И. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тб., 1966, стр. 73—74.

## სახეთა წერის მანერა

სახეთა წერის მანერა ნაბახტევში ნათლად გაირჩევა. კარგად შემონახული თავები საკურთხეველში, სატრიუმფო თაღში, გამყოფი კედლის კარების თაღში და რამდენიმე თავი „განკითხვის დღიდან“ სრულ წარმოდგენას გვიქმნის ამ მოხატულობის სახეთა წერის მანერის შესახებ.

პირველსავე ნახვისას ჩვენს თვალწინაა, ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელი წერის საერთო ფერწერული მანერა, ძლიერად დადებული მწვანე ჩრდილები, ლოყებზე — მუქი წითელი ლაქები და ყველა ფერს ზემოთ მკვეთრი თეთრი მონასმები; ყველაფერი ეს ერთად ცხოველხატულობის შთაბეჭდილებას ქმნის.

ტაბ. I, II

მხატვრობის ცალკეული ადგილების სხვადასხვაგვარი დაცულობა შესაძლებლობას გვაძლევს წარმოვიდგინოთ მხატვრობის შესრულების მთელი პროცესი და თვალი გავადევნოთ მის ცალკეულ ეტაპებს, ამ მხრივ ნაბახტევი ტრადიციულ ნორმებში ზის და ახალს არაფერს გვეუბნება. სახის დამუშავებაში, ისე როგორც სხვა სტილისტურ ნიშნებში, ეს ახალი ნიშნები ნათლად ჩანს. რა თქმა უნდა, როგორც წინათ, ისე აქაც მხატვრობა შორსაა რეალისტური პრინციპებისაგან, ყველაფერი გადმოცემულია უაღრესად პირობითად. სახის ერთი მხარე, რომელიც განათებულად ითვლება, დამუშავებულია მწვანე ჩრდილებით, მეორე „ჩაჩრდილებული“ — წითლად. მართალია, წინა საუკუნეებშიც ხმარობდნენ ჩრდილის აღსანიშნავად მწვანე ფერს, მაგრამ იქ მწვანე შერეულია სხვა ფერში, იგი რბილია, სახის საერთო ტონალობიდან არ ვარდება<sup>21</sup>. აქ კი მწვანე საღებავი დადებულია მკვეთრად, კონტრასტულად. სახის დამუშავების ფერწერულობას აძლიერებს მწვანე ჩრდილები, რომელთა მეტ-ნაკლები ინტენსივობით მიღწეულია სირბილის, პლასტიკურობის ეფექტი მწვანე ჩრდილი, როგორც წესი, ზოლად მიუყვება სახის კიდეს. მწვანე ჩრდილებია აგრეთვე შუბლზე, ცხვირზე, ქუთუთოებზე, ნიკაპზე, ეპოქისათვის უაღრესად დამახასიათებელია აგრეთვე თეთრი მონასმები, რომლებიც ყველა ფერს ზემოთ დადებული, აცოცხლებს ნახატს, დაძაბულ რიტმს ანიჭებს მას. თეთრი მონასმები ან მოკლე პარალელური შტრიხებია, როგორც, მაგალითად, ცხვირზე, ნიკაპზე, შუბლზე, ან უფრო გრძელი, მაროსებურად გაშლილი — ქუთუთოებს ქვემოთ. ისინი საფეთქლებთან იწყება, ირიბად მიდის ქვემოთ და ბადედ ეფარება ლოყაზე წითელ ლაქას.

ძველის შესწავლისას ნათელი ხდება, რომ მთელი მოხატულობა ძირითადად ერთ დროს არის შესრულებული. მაგრამ როგორც ზემოთ, კოლორიტის დახასიათებისას აღვნიშნეთ, ნაბახტევის მხატვრობაში ორი ხელი გაირჩევა. თუ დავეყვირდებით კოლორიტს, სახეთა ოვალს და სახის ნაკვეთებს, წერის მანერას, შეიძლება დავასკვნათ, რომ ნაბახტევში ორი მხატვარი მუშაობდა. მხატვრობა ასე ჯგუფდება: აფსიდის, გამყოფი კედლის შიგნითა მხარის და სატრიუმფო თაღის მოხატულობა შესრულებულია ერთი მხატვრის მიერ, რომელსაც ჩვენ პირობითად „პირველი მხატვარი“ ვუწოდებთ. „განკითხვის დღი“ ფიგურები, აგრეთვე წმ. მხედრები, კარების თაღში გამოსახული ფიგურები და ორნამენტები სხვა, „მეორე მხატვრის“ ხელს ეკუთვნის. გამყოფი კედლის კარების თაღში ერთ მანერაში, მაგრამ სხვადასხვა ოსტატობით შესრულებული ორი თავი გვაფიქრებინებს, რომ დარბაზში მომუშავე მხატვარს ეყოლებოდა დამ-

ტაბ. 18<sub>1,2</sub>

<sup>21</sup> Т. Б. В и р с а л а д з е, Фрагменты древней фресковой росписи главного Гелатского храма, Ars Georgica, 5, стр. 190.

ხმარე ოსტატი, რაც თავისთავად არაა უჩვეულო ფაქტი — შუა საუკუნეებში მიღებული იყო ეკლესიაში რამდენიმე მხატვრის, მხატვართა ჯგუფის მუშაობა<sup>22</sup>. ისტორიულ პირთა გამოსახულებები, რომელთა შესახებ უკვე ზემოთ გვქონდა საუბარი, თუ შემორჩენილის მიხედვით ვიმსჯელებთ, მეორე მხატვრის მანერას უნდა მივყავთ.

განსხვავებას პირველი მხატვრისა და მეორე მხატვრის მანერას შორის ადვილად დავინახავთ კონკრეტულ მაგალითებზე. შედარებისათვის მივმართოთ რამდენიმე თავს საკურთხევლიდან. ესენია ანგელოზები „სამებიდან“, ღვთისმტაბ. II შობელი კონქის კომპოზიციიდან, იოანე ნათლისმცემელი. მათი სახეები მოგრძო ოვალისაა. სარჩული—მუქი ოქრისა; ჩრდილები—მუქი ძწვანე, ყავისფერში გარდამავალი. ფერები მკვეთრია, განსაკუთრებით მწვანე. სახეს, სხეულს მოყავისფრო ელფერი დაჰკრავს. თუ ზემოთ, როცა საერთოდ მოხატულობის სახეთა წერის მანერის შესახებ შევნიშნავდით, რომ მას არ ახასიათებს ფერთა ერთმანეთთან შერევა-შეღვსვა (წითელი და მწვანე ჩრდილები ზემოდან თეთრი მონასმებით, სახეზე თანდათან საფეხურებად დადებული, ნათლად იკითხება), აქ ფერთა ერთმანეთთან დაპირისპირება განსაკუთრებით მკვეთრია. მუქი მწვანე ჩრდილი მკვეთრ ზოლად მიუყვება სახეს, კისერსა და ნიკაპს — იოანე ნათლისმცემელი, „სამების“ ანგელოზები, ღვთისწმობელი კონქში; მუქი ყავისფერი ჩრდილია წარბებს და ქუთუთოებს ქვემოთ, ამასთან ქუთუთოების კიდეზე და წარბებს ზემოთ თეთრი მონასმები პლასტიკურ იერს აძლევს სახეს. თეთრი მონასმები ქუთუთოებს ქვემოთ იწყება როგორც შიგნითა, ისე გარეთა კიდეში და ერთმანეთისაკენ მიემართება. დასაწყისში ამ ხაზების ბადე იმდენად მჭიდროა, რომ შორიდან ერთი მთლიანი ლაქის შთაბეჭდილებას ტოვებს. გარდა ამისა, ეს გარეთა თეთრი ხაზები დამატებით შემოხაზულია კონტურის ხაზით (იოანე ნათლისმცემელი, ცენტრალური ანგელოზი „სამებიდან“), რაც უფრო მეტ სიმკვეთრეს ანიჭებს სახის დამუშავებას. საერთოდ, საკურთხევის სახეთა მოდელირებაში ხაზი ბატონობს. წარბები საკმაოდ სქელია, ერთმანეთთან შეერთებული (სარა, აბრაამი, ესაია) და გრძელი წარბების გარეთა კიდეები დაბლაა დაშვებული. თვალები მოგრძო ოვალისაა. ზედა ქუთუთოს ხაზი, როგორც წესი, გრძელია და მოქნილი, ქვედა — უფრო მოკლე და მომრგვალებული. თვალის გუგა შავია ან ლურჯი, შემდეგ თეთრი მსუბუქი მონასმია კიდეში და ბოლოს — მწვანე ჩრდილი. ყურები მოგრძოა; შიგნითა არე, შეზნექილი, იმეორებს ყურის გარე მომრგვალებულ ხაზს. ცხვირი გრძელია და თხელი, გამოყვანილი ნესტოებით, რომლებიც ცხვირის წვერზე მდლაა. ცხვირის თხემზე ჯერ წითელი ჩრდილია, შემდეგ კი მკვეთრი ვალიადფერება. დამახასიათებელია წარბებს შუა განსაკუთრებით თავისუფლად დადებული თეთრი მონასმი; კიდეებში მწვანე ჩრდილებია. პირის მომნიშვნელი ხაზები გარეთა კიდეებით დაბლა ეშვება, ამიტომ სახეებს უფრო სევდიანი, მკაცრი განწყობილების იერი ადევს — ღვთისმშობელი, „სამება“; ვალიადების მკვეთრ ლაქებს ვხედავთ ნიკაპზე (სარა, აბრაამი, სამი ანგელოზი); იოანე ნათლისმცემლის ნიკაპის შუა შიშველი ცენტრალური არე შემოფარგლულია მწვანე ჩრდილით. ამავე პრინციპითაა დამუშავებული აქ წარმოდგენილი ფიგურების კისერი, ხელები, ფეხის ტერფები. თმა, რო-

<sup>22</sup> В. Н. Лазарев, Живопись XI—XII веков в Македонии, Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international d'Etudes byzantin, Ochride, 1961, Beograd, 1963, t. I, გვ. 111—112.

გორც წესი, შემოფარგლულია მუქი ყავისფერი კონტურით. ყავისფერს ზემოთ ოქრის პარალელური თხელი მოკლე მონასმები მონიშნავს თმის რბილ ტალღებს. მოხუცების ჭალარა თმა გადმოცემულია თეთრის მწვანესთან ან იისფერთან შერევით, მაგალითად, წინასწარმეტყველები სატრიუმფო თაღში ან კონქში ღვთისმშობლის მარჯვნივ შემორჩენილი თავის ფრაგმენტი.

წინასწარმეტყველებს, აბრაამს, იოანე ნათლისმცემელს თითქმის სწორი თმები აქვთ, მხოლოდ ბოლოები ეხვევათ, „სამების“ ანგელოზებს კი უფრო რბილი, ტალღოვანი თმები აქვთ. თმის ვარკნილობა ამ დროისათვისაა დამახასიათებელი—თხემზე შემადლებულია; მომრგვალებული სილუეტისა — ანგელოზები „სამებიდან“, აბრაამი, ქრისტე ევმანოელი.

როცა საკურთხეველის სახეებს დარბაზში შემორჩენილ სახეებს ვაძარებთ, განსხვავება იოლი შესამჩნევია: უპირველეს ყოვლისა, რაც უკვე ზეძოთ იყო აღნიშნული, დარბაზში სახეები უფრო ღია, ნათელი, სასიამოვნო ფერებიანია შესრულებული. მწვანე მოციფრო ზურმუხტისფერია, სახის ძირითადი ტონი — ოქროსფერი. თვით საღებავი უფრო თხელია და გამჭვირვალე, მაშინ როცა საკურთხეველის ფერებს უფრო მყარი კონსისტენცია ახასიათებს; ნახატი ხაზი არტისტულია და მსუბუქი, სახეები ელინისტური სირბილითა და სიცხოველით გამოირჩევა. მხატვრის პალიტრა ფერის სირბილის, სინაზის გამო აკვარელის საღებავის შთაბეჭდილებას ტოვებს, პირველი მხატვრის მანერა კი უფრო ხისტია, გრაფიკული. შეიძლება ამ მოსაზრებამ ეჭვი დაბადოს, რადგან, როგორც უკვე ზემოთ შევნიშნეთ, დარბაზის კედლები უკვე დიდი ხანია გადახურვის გარეშე დგას და მასზე შერჩენილი მხატვრობის ფრაგმენტები საკმაოდ დაზიანებულია, მაგრამ ამ მანერით შესრულებული ორი სახე, გამყოფი კედლის კარების თაღში რომ შემორჩა, თავდაპირველ კოლორიტზე სრულ წარმოდგენას გვიქმნის (ქარისა და წვიმისაგან უკეთ დაცული ეს ფრაგმენტები უგნურ მნახველებს დაუზიანებიათ — სახეები დაჩხაპნილია, ისევე როგორც ბევრი სხვა ფრაგმენტი).

ნათლად ჩანს, რომ განსხვავებულია სახის ნაკვეთებიც. სახის ოვალი უფრო მომრგვალებულია და სავსე, ნაკვეთები — რბილი (ღვთისმშობელი, ანგელოზები, მოციქულები „განკითხვის დღიდან“).

ორივე ქუთუთო თანაბარი სიგრძისაა და გარეთა კიდისაკენ ერთ მოგრძო ხაზად ერთდება. მხატვარი ქუთუთოების ზედაპირს არ ამუქებს ერთიანად, როგორც ეს საკურთხეველის ოსტატთანაა. იგი მხოლოდ სინგურნარევე ოქრას ადებს და ავლებს ქუთუთოს კიდის მომნიშვნელ ხაზს; ზემოდან კი მწვანე ჩრდილის თხელ მონასმს აკეთებს. თეთრი მონასმები შუბლზე, თვალებს ქვემოთ უფრო თავისუფალი მანერითაა დადებული, ისინი იწყებიან უმეტესად მხოლოდ თვალის გარეთა კედესთან, შედარებით მოკლებულია და ბადესავით ეფინებიან სახეს. ტუჩების გარეთა კედლები ზემოთაა აწეული და სახეს ღიმილის იერი დაჰკრავს თითქოს, ყური შესრულებულია ისევე, როგორც საკურთხეველში — კიდის ზედაპირის გაღიადებითა და სიღრმის ჩამუქებით, მაგრამ აქ იგი უფრო მომრგვალებული მოყვანილობისა და უფრო სავსეა.

ამ სახეებზე დახვეწილ ფერადოვან აქცენტებს ქმნის თვალები—ღვთისმშობლის, აბრაამის, ანგელოზთა, მოციქულებისა და სხვ. სახეები „განკითხვის დღიდან“ — დიდი, უძირო, ღრმა, ექსტატური, იმის გამო, რომ თვალის მთელი არე (გუგაც, კაკალიც) ამოვსებულია ერთი ტონის ფირუხისფერი მწვანე საღებავით. მხოლოდ პატარა თეთრი წერტილები მონიშნავს თვალის გუგას

5. ინგა ლორთქიფანიძე

ტაბ. 13,  
22,  
19

ტაბ. 1

ტაბ. 18<sub>1,2</sub>

ტაბ. III,  
IV

ამ უსაზღვრო სიმწვანეში. ეს ხერხი არ არის ნაბახტევის მხატვრის მიერ მოგონილი. მწვანე, უძირო თვალეები, ასეთნაირად დამუშავებული, გვიცქერის წალენჯიხის, ხობის, ბედის კედლებიდან, ასეთი მანერა ჩვეული მოვლენაა ბიზანტიური და ბალკანური მხატვრობისათვისაც; ერთი სიტყვით, ასეთი თვალეები ეპოქის დამახასიათებელი ნიშანია.

ამგვარად, სახეთა წერის მანერა ნაბახტევიში საშუალებას გვაძლევს დავასკვნათ, რომ ეკლესიის მოხატვაზე ძირითადად ორი მხატვარი მუშაობდა; თითოეულს თავისი ხელწერა აქვს, თავისი ინდივიდუალური მანერა; მაგრამ ორთავე ერთნაირად გატაცებული ყოფილა ახალი ამოცანებით, ორივე ეპოქის საერთო მისწრაფებებით სარგებლობს.

ბუნებრივია, რაკი ორ ოსტატზე ჩამოვარდა ლაპარაკი, გავიხსენოთ, რომ ნაბახტევიში ზოგი წარწერა ქართულ ენაზეა შესრულებული, ზოგი კი — ბერძნულზე. წარწერების ეს ორი ჯგუფი არ ნიშნავს იმას, რომ ერთი ჯგუფი ერთ ოსტატს ეკუთვნის, მეორე — მეორეს. როგორც საკურთხეველში, ისე დარბაზში ქართული და ბერძნული წარწერები ერთმანეთის გვერდით გვხვდება. მაგალითად, საკურთხეველში წარწერები წინასწარმეტყველ სოლომონთან და იოაკიმესთან ასომთავრულია, სატრიუმფო თაღში მამამთავრებთან — ბერძნული, წინასწარმეტყველებთან კი — ასომთავრული. გამყოფ კედელზე — უმეტესად ბერძნული წარწერებია; ეკლესიის მამებთან — ზოგი ასომთავრული, ზოგი ბერძნული. დარბაზში „განკითხვის დღეში“ — ასომთავრული წარწერებია ძირითადად, ასომთავრულ წარწერას ვხედავთ ცხენოსანი წმ. გიორგის და მარიამ მაგდალინელის გამოსახულების გვერდით, სამხრეთის სარკმელში, ტიმპანის ქვეზე კი — ბერძნულ წარწერებს და ა.შ. სამწუხაროდ, კომპოზიციითაა დიდი ნაწილის დაღუპვის გამო, ჩვენ არ შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ, რა შეფარდება იყო ქართულსა და ბერძნულს შორის. თითოეული მხატვრის ნამუშევარში ერთ ენაზე შესრულებული წარწერები რომ ახლდეს გამოსახულებებს, მაშინ შეიძლებოდა გვეფიქრა, რომ აქ ორი მხატვარი — ერთი ქართველი და ერთი ბერძენი — მუშაობდა, მაგრამ საკურთხეველსა და დარბაზში ერთმანეთის გვერდით ასომთავრული და ბერძნული წარწერების არსებობა საშუალებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ ნაბახტევის მოხატულობის შემსრულებლები უნდა იყვნენ ადგილობრივი მხატვრები, რომლებიც ბერძნული ნიმუშებითაც სარგებლობდნენ. მით უმეტეს, რომ როგორც პროფესორი თ. ყაუხჩიშვილი წერს, ბერძნული წარწერების „მართლწერაში გაბნეულია ბიზანტიური ლიტერატურული და ხალხური ენის მოვლენები, რაც იმ დროისთვის (XIV—XV სს.) ბერძნულის მცოდნე ბერძნებსა და არაბერძნებს ერთნაირად მოსდით“<sup>23</sup>.

საქართველოს ტერიტორიაზე პირველ დათარიღებულ ძეგლს, სადაც უკვე სრულად არის ჩამოყალიბებული ახალი სტილის ის ნიშნები, რაც შემდეგში რამდენიმე საუკუნის მანძილზე ბატონობს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, წარმოადგენს გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთი მინაშენის მოხატულობა. პირველად დავით ნარინის მხატვრობაში ჩნდება ფერთა დამახასიათებელი შეთანხმება — სახის ღია ოქროსფერთან ერთად მწვანე და წითელ ფერთა სიუხვე, საკმაოდ მკვეთრად და ნათლად ჩანს მწვანე ჩრდილები სახეზე. მწვანე — ხასხასა ზურმუხტისფერი — დაპირისპირებულია სახის ძირითად ღია ოქროსფერ ტონთან.

<sup>23</sup> თ. ყაუხჩიშვილი, დასახ. ნაშრ., გვ. 187.

განსხვავებულია ადრეული ხანის ძეგლებთან შედარებით თვით ჩრდილების დადების პრინციპიც. წინა ეპოქის ძეგლებში (ლაპარაკია XI, XII საუკუნეების ძეგლებზე) ჩრდილის მწვანე ფერი შერეული, ჩამდნარია სხვა, სახის ძირითადი ტონისაკენ გარდამავალ ფერში, ფაქტურად მომწვანო-მონაცრისფეროა და სახის საერთო გამის ტონალობიდან არ ვარდება, და ამის გამო მწვანე ფერიც არ აღიქმება დამოუკიდებლად. ამიტომაც, რომ შუბლზე, ლოყებზე, ცხვირთან, კისერზე, თვალებთან დადებული მწვანე ჩრდილები ოდნავ გაირჩევა<sup>24</sup>.

ზურმუხტისფერი მწვანე ზოლი ნათლად მიუყვება სახის კონტურს. ასევე მკვეთრია წითელი ზოლი სახის მოპირდაპირე მხარეს. ჯერჯერობით ორთავე ეს ზოლი ვიწროა, ჩრდილები, განსაკუთრებით მწვანე, ზომიერად არის გამოყენებული (ეკლესიის მამებთან, წმ. დემეტრეს სახეზე, წინასწარმეტყველებთან), მაშინ როცა უფრო გვიანი ხანის ძეგლებში იგი დაფარავს ქუთუთოებს, შუბლს, კისერს. მწვანით ამოივსება თვალის უბის მთელი არე.

დავით ნარინის მხატვრობაში ვხედავთ პალეოლოგთა ხელოვნების სხვა ნიშანსაც—ესაა ყველა ფერს ზემოთ დადებული თეთრი მონასმები, რომლებიც ფართო გავრცელებას პოულობენ მომდევნო XIV—XV საუკუნეებში. მაგალითად შეიძლება ავიღოთ ქრისტეს, ღვთისმშობელისა და იოანე ნათლისმცემლის სახეები საკურთხევლის კონქის შემამკობელ „ვედრების“ კომპოზიციიდან, ყველა ამ სახეზე კარგად იკითხება თეთრი მონასმები, რომლებიც, ერთი შეხედვით მოუწესრიგებელი, გარკვეულ კანონზომიერებას ექვემდებარება. აქ უკვე იჩენს თავს სისტემა — მონასმების მარაოსებური განლაგება თვალებთან; პარალელური მოკლე შტრიხები წარბებს ზემოთ, შუბლზე, ცხვირზე, ნიკაპზე, კისერზე (ორივე მხარეს ერთმანეთისკენ მიმართული), მაგრამ ეს მონასმები ჯერ კიდევ ნაზია და მსუბუქი; სახეთა წერის მანერა ფერწერულია და თავისუფალი, დოგმას დაუმორჩილებელი. სახეთა წერის უფრო განვითარებულ მანერას ვხედავთ ლიხნეში და მარტვილში (XIV ს.).

ამ პერიოდში ცალკე სტილისტურ ჯგუფად გამოიყოფა საქართველოში მონუმენტური მხატვრობის ორი ნიმუში, შესრულებული XIV ს-ის დასასრულისათვის. ესენია — წალენჯიხის მოხატულობა, შესრულებული კონსტანტინოპოლელი მხატვრის კირ მანუელ ევგენიკოსის მიერ, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მხატვრობა... ორთავე ეს მხატვრობა ჩვენთვის განსაკუთრებით საგულისხმოა, რადგან ნაბახტევის მოხატულობა ყველაზე მეტ სტილისტურ სიახლოვეს მათთან ამჟღავნებს, რასაც სავსებით სამართლიანად შენიშნავს შ. ამირანაშვილი<sup>25</sup>. მათი შესრულების დროც დიდად არ არის ერთმანეთს დაშორებული. თუ პირველი ორი მხატვრობა დროის ერთ მონაკვეთში—XIV ს-ის დასასრულში თავსდება, ნაბახტევის მოხატულობა მათთან შედარებით ცოტათი გვიანია — იგი ჩვენ XV ს-ის პირველი მესამედით დავათარიღებ.

წალენჯიხის მხატვრობა, კონსტანტინოპოლის მხატვრული სკოლის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშთაგანი, სტილისტური ნიშნებით განეკუთვნება პალეოლოგთა ხელოვნების გვიან პერიოდს; იმ ხანას, როცა XIV ს-ის პირველი

<sup>24</sup> Т. Б. В и р с а л а д з е, Фресковая роспись художника Микаела Маглакели в Мачхварнши, *Arg Georgica* 4, стр. 201.

<sup>25</sup> შ. ა მ ი რ ა ნ ა შ ვ ი ლ ი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 362.

ნახევრის ფერწერული სტილი ადგილს უთმობს გრაფიკულს<sup>26</sup>. მსგავსება ნახატებისა და წალენჯიხის ძეგლებს შორის, უპირველეს ყოვლისა, კოლორიტის მსგავსებაში გამოიხატება: ღია ფერადოვანი გამა, სადაც სჭარბობს ზურმუხტისფერი მწვანე, ცივი ცისფერი, მოყავისფრო იისფერი, ღია ოქრა, მოყავისფრო წითელი, ღია ვარდისფერი. მწვანე და წითელი ჩრდილები მკვეთრ ზოლად მიუყვება სახეს. საკმაოდ მშრალი მაროსებური თეთრი მონასმები, ერთიმეორის გვერდით მჭიდროდ დადებული პარალელურ ხაზებად, შორიდან ერთდება და ფერთა ვიბრაციას ქმნის თითქოს. სახის დამუშავება აქ იმავე პრინციპით ხდება, რაც ზემომოტანილ ძეგლებში შევნიშნეთ, მაგრამ უკვე ერთგვარი სიხისტე, სიცხოველის დაკარგვა შეიმჩნევა.

ფართოდ გახელილი, ექსტატური თვალები მთლიანად ამოვსებულია ფირუზისფერი საღებავით. თეთრი მონასმები თვალებს ქვემოთ იწყება ორთავ მხარეს, მაგრამ დამატებით, ის რაც ადრეულ ძეგლებში არ შეიმჩნევა და ნახატებში კი აღვნიშნეთ, ლოყებზე წითელი ლაქების ზემოთ ვხედავთ დამატებით თეთრ მაჩარჩოებელ ხაზს, რაც ამკვეთრებს სახის ნაკვეთებს, ერთგვარ სიხისტეს სძენს მათ. ამასთან გალიადფერება თეთრანარევი ოქრით — წარბებს შუა, ცხვირზე, თეთრი აქცენტით გამოყოფილი ადგილი, სახეებზე მუქი კონტურის ხაზი, ნათელი დადასტურება იმისა, რომ მხატვარი არ ცდილობს შეარბილოს, შეუმჩნეველი გახადოს სახის ნაკვეთების მოდელირება, პირიქით, იგი თითქოს ტკბება ხაზებისა და ფერადოვანი ლაქების სიმრავლით, ურთიერთდაპირისპირებით, ნახატებისა და ვაგონებთ თვალების, ყურების, ცხვირის შესრულების მანერაც. ყური — უკუღმა ჩამოკიდებული მძიმესავით, ჩამუქებული ცენტრისაკენ და კიდებზე მკვეთრი გამოთეთრებით; ცხვირი ერთ მხარეს მუქად აღნიშნული კონტურის ხაზით და წითელი ჩრდილით. მოპირდაპირე მხარეს კი ჩრდილის მწვანე ზოლით, თხემზე გალიადფერების ორი ძალით დაფარული, მოგრძო ოვალის თვალები ქუთუთოს თანაბარი სიგრძის ხაზებით — გარკვეული სიმკვეთრისა და სიხისტის კვალს ატარებს. ხოზის ვამეყ დადიანის ეკედერის მოხატულობა იმეორებს წალენჯიხის მხატვრულ ხერხებს, მაგრამ აუხეშებს მათ.

სრულიად განსაკუთრებული ღირებულება აქვს სტილის ევოლუციის თვალსაზრისით ალავერდის ტაძრის ახლახან გახსნილი მოხატულობის იმ ფენას, რომელსაც ისტორიული ცნობების საფუძველზე XV ს-ის დასასრულით ათარიღებენ, კერძოდ საკურთხევლის კონქში შემორჩენილი მხატვრობის ფრაგმენტებს<sup>27</sup>.

39<sub>1,2</sub> ალავერდის ტაძრის საკურთხევლის კონქში შემორჩენილი ღვთისმშობლის გამოსახულება ეკუთვნის კვიპროსის ტიპს. კონქის გამოსახულებათა სახეები — ღვთისმშობლის, ყრმა იესოსი და მთავარანგელოზებისა — მშვენივრადაა შემონახული. აქაც ვხედავთ წერის იმავე მანერას: მაგრამ სახის ტონი უკვე სხვაა, იგი მუქი ოქრისაა; სახის ოვალი, ნაკვეთი გაუხეშებულია, ჩრდილები მომწვანო-ყავისფერია, თეთრი მონასმები ძალიან გათხელდა და სიცოცხლე დაჰკარგა; ეს აღარაა ის დაძაბული, მოუსვენარი მონასმები, რომელთა შესახებ

<sup>26</sup> В. Н. Лазарев, История византийской живописи, т. I, стр. 227; М. Chatzidakis, A. Grabar, Byzantine and Early Medieval painting, London, 1965, 33-26-27.

<sup>27</sup> შ. აბრამიშვილი, დასახ. ნაშრ., 33. 76, თ. ვირსალაძე, ალავერდის კათედრალის ახლად გახსნილი მხატვრობა, თეზისები.

ზემოთ გვქონდა ლაპარაკი. ყველა ხაზი წვრილი და მშვიდია, თავისუფლებას მოკლებული. ფერები თითქოს შერეულია ერთმანეთში, უფრო ხატოვნის მანერას მოგვაგონებს.

ამგვარად, ჩვენს თვალწინ ძეგლების მეტად საინტერესო ჯგუფია, რომლებიც ქრონოლოგიურად ასე ლაგდებიან: წალენჯიხისა და ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერის მოხატულობა — XIV ს-ის დასასრ., ნაბახტევისა — XV ს-ის პირველი მესამედი და ალავერდის მხატვრობა — XV ს-ის დასასრული. ის თანდათან განხილვის, სიციხოველის დაკარგვის პროცესი, რისი ნიშნებიც წალენჯიხაში შეიმჩნევა, ძლიერდება ნაბახტევის მხატვრობაში და განსაკუთრებით სრულად იჩენს თავს ალავერდის საკუთრებელის მოხატულობაში.

### დასკვნა

ნაბახტევის ფრესკული მხატვრობის შესწავლამ გვიჩვენა, რომ იგი ქართული მონუმენტური მხატვრობის საინტერესო ძეგლია. აქ შემორჩენილ ისტორიულ პირთა გამოსახულებებისა და ისტორიული მასალების შესწავლის საფუძველზე, ჩვენ საშუალება მოგვეცა ნაბახტევის მოხატულობის შესრულების თარიღი განგვესაზღვრა 1412—1431 წლებით. ამ თარიღის დადგენას განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს: აქამდე XIV საუკუნის ძეგლებს მრავლად ვიცნობდით, მაგრამ XV საუკუნით დათარიღებული ძეგლი ფაქტიურად არ გვქონია. ნაბახტევის მხატვრობა, ამას წინათ გახსნილ ალავერდის ტაძრის მოხატულობის ერთ-ერთ ფენასთან ერთად, წარმოადგენს ქართული მონუმენტური მხატვრობის ევოლუციის ერთ-ერთ ეტაპს და ავსებს იმ „სიცარიელეს“ ქართული კედლის მხატვრობის ისტორიაში, რომელიც XIV საუკუნის და XVI საუკუნის ძეგლებს შორის არსებობდა.

განსაკუთრებული ყურადღება ნაბახტევის მხატვრობისადმი აგრეთვე წმინდა ისტორიული ინტერესითაც აიხსნება: იგი შეიქმნა თემურ-ლენგის გამანადგურებელ ლაშქრობათა შემდგომ, როცა ქვეყნის პოლიტიკურ და ეკონომიურ სიძლიერეს საფუძველი მორყეული ჰქონდა, მოსალოდნელი იყო, რომ ხანგრძლივი დროით. მაგრამ საკმარისი იყო თემურის ლაშქრის გაბრუნება, რომ საქართველოში დაწყებულიყო ბრძოლა ქვეყნის აღდგენისათვის, რომლის მოთავენი იყვნენ იმ დროის მოწინავე ადამიანები, მათ შორის—რუსა და ქუცნა ამირეჯიბები. შემდგომში ამ დიდ პატრიოტულ წამოწყებას სახელმწიფოებრივი ხასიათი მიანიჭა საქართველოს მეფე ალექსანდრე I-მა. რაკი სამეფო ხაზინა დაცარიელებული იყო, ალექსანდრემ დააწესა საგანგებო გადასახადი, რომელსაც 1425 წლიდან 15 წლის განმავლობაში იხდიდა საქართველოს მოსახლეობა, შეკეთდა დანგრეული ციხე-სიმაგრეები, აღდგენილ იქნა ეკლესია-მონასტრები. ამჟამად სვეტიცხოველში წარმოებულმა წმინდა-რესტავრაციამ ნათლად გვიჩვენა, რომ ეს აღდგენითი სამუშაოები მაღალ დონეზეა შესრულებული. ალექსანდრე I-მა აღადგინა არა მარტო თვით საქართველოში მდებარე ძეგლები, არამედ საქართველოს გარეთ არსებულ ქართულ სამონასტრო ცენტრებსაც ეხმარებოდა. ზემოთქმულის გამო განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ალექსანდრე I-სა და ქუცნა ამირეჯიბის პორტრეტებს, რადგან ისინი წარმოადგენენ საქართველოს ისტორიის ამ თვალსაჩინო მოღვაწეთა თუმცა კი ძლიერ ფრაგმენტულ, მაგრამ ერთადერთ ცნობილ გამოსახულებებს.



ნაბახტევის ისტორიულ პირთა გამოსახულებების მეტ-ნაკლებად შემორჩენილი ფრაგმენტები საგანგებო კვლევის საგანი გახდა იმის გამო, რომ:

ა) ისტორიული პორტრეტი, ქართული მონუმენტური მხატვრობის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილი, მუდამ საინტერესოა სტილის ევოლუციის თვალსაზრისით;

ბ) საეკლესიო მხატვრობის მხოლოდ ეს ნაწილი გვაძლევს საშუალებას წარმოდგენა ვიქონიოთ, რა თქმა უნდა, საეკლესიო მხატვრობის შემზღუდავი ნორმების ფარგლებში, საერო ხასიათის პორტრეტზე, იმ დროის ჩაცმულობაზე, ჩვევებსა და პორტრეტულ ტიპზე.

ნაბახტევის ისტორიულ პირთა გამოსახულებების შესწავლამ ნათელი გახადა, რომ ეს პორტრეტები წარმოადგენენ მეტად მნიშვნელოვან საფეხურს ქართული ისტორიული პორტრეტის ევოლუციის გზაზე. აქ შეიმჩნევა, ერთი მხრივ, სიმტიციე წინა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ნიშნებისა, როგორცაა ისტორიულ პირთა გამოსახულებებისათვის ადგილის შერჩევა, რეგისტრის გამორჩეული ზომა, საერთო კომპოზიციური აგება, მეფისა და დედოფლის ჩაცმულობა, და რაც მთავარია, საერო პირთა ღირსებების ხაზგასმა, მისი წინა პლანზე წამოწევა წმინდანის გამოსახულებასთან შედარებით. მეორე მხრივ, ჩნდება ახალი ნიშნებიც — ისტორიული პორტრეტის საერთო დეკორაციული გადაწყვეტა, ფიგურათა ფრონტალური დაყენება, ზედაპირების დანაწევრება, ქსოვილთა სიჭრელე და ძვირფასი ქვების სიმრავლე, კოლორიტის გაღიადფერება. ამ ნიშნების განხილვა მოწმობს, რომ ნაბახტევის ისტორიული პორტრეტები, მიუხედავად წინა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი იკონოგრაფიული და სტილისტური ნიშნების მდგრადობისა, მეტ სიახლოვეს ამჟღავნებენ თავისი დროის და მომდევნო საუკუნეების ისტორიულ პირთა გამოსახულებებთან, როგორცაა მარეხ დადიანის პორტრეტი წალენჯიხაში (XIV ს.), ბაგრატ III-ის გამოსახულება ბეღიაში (XIV ს.), ბაგრატ V-ისა გელათში (XV ს.), ზაზა ფანასკერტელისა ყინცვისში (XV საუკ.), უფლისწულებისა გელათში (XVI ს.) და სხვ., ის გარემოება, რომ ნაბახტევის ისტორიული პორტრეტი, ტრადიციული ნიშნების შენარჩუნებასთან ერთად, ერთ-ერთი პირველი ავლენს უფრო გვიან დროში—XVI—XVII საუკუნეებში — დაკანონებული ნორმების ნიშნებს, მოწმობს, რომ იგი წარმოადგენს გარდამავალ ეტაპს, აუცილებელ საფეხურს ქართული ისტორიული პორტრეტის ევოლუციის პროცესში.

ნაშრომში განსაკუთრებული ადგილი დაეთმო ნაბახტევიში შემორჩენილ სარწმუნოებრივი ხასიათის გამოსახულებებს, მათს იკონოგრაფიულსა და სტილისტურ კვლევას. ნაბახტევის საკუთხეველის მხატვრობის შესწავლამ და აგრეთვე პარალელური მასალის მოშველიებამ საშუალება მოგვცა დაგვედგინა, რომ ნაბახტევის დარბაზული ეკლესიის მოხატვის დროს გამოიყენეს გუმბათიანი ეკლესიის შემკულობის სქემა. ამან გამოიწვია ცვლილებები მოხატულობის საერთო გადაწყვეტასა და ცალკეული სცენების აგებაში. ამ ცვლილებების მიზეზია აგრეთვე ერთი მეტად უჩვეულო არქიტექტურული დეტალი — საკუთხეველის წინ აღმართული გამყოფი კედელი, რომელიც ნაწილობრივ ფარავს საკუთხეველს; მის მიღმა არე მშენებელს გააზრებული ჰქონდა, როგორც სამსხვერპლო. ეს კედელი მხატვარმა გამოიყენა, და სავსებით ლოგიკურადაც, — როგორც საკუთხეველის კედელი და აფსიდთან ერთად მასზე გაანაწილა ის

სცენები, რომლებიც გუმბათიან ეკლესიაში საკუთრივ აფსიდასა და ბემაში იყო წარმოდგენილი.

საკურთხეველში ღვთისმშობლის დიდების თემასთან ერთად ბატონობს მსხვერპლის თემაც, რომელიც დიდი პოპულარობით სარგებლობს პალეოლოგთა ხელოვნების ნიშნების მატარებელ ძეგლებში. ორივე ეს თემა გამოვლენილია კომპოზიციათა სიმბოლიკური მხარის წინა პლანზე წამოწევით, ძველი და ახალი აღთქმის სცენებისა და პერსონაჟების ურთიერთდაპირისპირებით. თუ საკურთხევის მოხატულობის საერთო სქემის აღდგენა მოხერხდა, გაცილებით რთულია მსჯელობა ნაბახტევის ეკლესიის დარბაზის საერთო შემკულობის შესახებ, ვინაიდან, როგორც უკვე შევნიშნეთ, სახურავის ჩამონგრევასთან ერთად დაიღუპა ის გამოსახულებები, რომლებიც კამარას და კედლების ზედა ნაწილს ამკობდა. ყოველ შემთხვევაში, ნათლად ჩანს, რომ ნაბახტევიში, ისევე როგორც საქართველოს ბევრ სხვა ეკლესიაში, მნიშვნელოვანი ადგილი დაეთმობოდა წმინდა მხედართა გამოსახულებებს, რაც კიდევ ერთხელ მოწმობს საქართველოში მხედართა კულტის პოპულარობას. ნაბახტევიში წარმოდგენილი კომპოზიციები და ცალკე გამოსახულებები ტრადიციულია ქართული კედლის მხატვრობისათვის; ამასთანავე, ისინი შერჩეულია პალეოლოგთა ხელოვნების ნორმების შესაბამისად.

მეტად საინტერესო სურათს გვიხატავს ნაბახტევის მხატვრობის სტილისტური მხარის შესწავლა. ნათელია, რომ ნაბახტევის მოხატულობა ძირითადად ერთ დროს არის შესრულებული, მაგრამ, როგორც სტილისტურმა ანალიზმა გვიჩვენა, ეკლესიის მოხატვაზე მუშაობდა ორი ოსტატი: მათს ნამუშევარში ეპოქის მისწრაფებებთან ერთად ყოველი მათგანის საკუთარი ხელწერაც ჩანს. შემორჩენილი ფრაგმენტების შესწავლამ საშუალება მოგვცა დაგვედგინა, რომ ნაბახტევის მხატვრობა სტილისტურადაც ორგანულად ერწყმის ქართული კედლის მხატვრობის ევოლუციის პროცესს. მოხატულობის საერთო კომპოზიციური აღნაგობის, კოლორიტის, ორნამენტის, ცალკეულ კომპოზიციათა და ფიგურების აგების, არქიტექტურული ფონების, პეიზაჟისა და ავეჯის, დასასრულ, სახეთა წერის მანერის განხილვის დროს შესაძლებელი გახდა მხატვრობის ძირითადი სტილისტური ნიშნების გამოვლენა.

ნაბახტევის მოხატულობის იკონოგრაფიული და სტილისტური შესწავლის შედეგად ნათელი გახდა, რომ იგი ენათესაება საბერძნეთის, სერბიის, მაკედონიის, ბულგარეთის, რუსეთის პალეოლოგთა ხელოვნების ნიშნების მატარებელ ძეგლებს. ამ მხატვრობის შესწავლამ საშუალება მოგვცა დაგვედგინა მჭიდრო სტილისტური კავშირი ნაბახტევის და საქართველოს XIV საუკუნის დასასრულის მოხატულობათა შორის. განსაკუთრებით ახლოა ნაბახტევის მხატვრობა წალენჯიხის მხატვრობასთან, რომელიც შეასრულა ვამეყ დადიანის მიერ კონსტანტინოპოლიდან მოწვეულმა მხატვარმა კირ მანუელ ევგენიკოსმა. ამასთან ერთად, ჩვენ შევეცადეთ გვეჩვენებინა ის მცირე სტილისტური სხვაობა, რომელიც შეინიშნება ნაბახტევის მხატვრობასა და გვიანი პალეოლოგიური ხელოვნების ნიშნების მატარებელ ამ ძელს შორის, ამ სხვაობათა გამოვლენამ სტილისტურადაც გაამართლა მოხატულობისათვის განკუთვნილი თარიღი — XV საუკუნის პირველი მესამედი, რაც ისტორიულ პირთა პორტრეტების და ისტორიული მასალის განხილვის საფუძველზე დადგინდა.

ნაბახტევის მოხატულობა, ალავერდის ახლადგახსნილ მხატვრობის XV ს-ის დასასრულის ფენასთან ერთად, ქართული, მონუმენტური მხატვრობის ორგა-

ნული ნაწილია: ეს დამასრულებელი ეტაპია იკონოგრაფიული და სტილისტური ნიშნების განვითარებისა, რომლის დასაწყისი გელათის მთავარი ტაძრის სამხრეთ-აღმოსავლეთ ეკვდერის მოხატულობაში შეინიშნება.

## РОСПИСЬ НАБАХТЕВИ

### Резюме

В ущелье реки Алисцкали, над селом Набахтеви, стоит небольшая заальная церковь, посвященная Богоматери. Роспись, некогда полностью украшавшая храм, сохранилась фрагментарно: она уцелела в алтарной абсиде и на стене, отделяющей часть алтаря от основного помещения церкви. Часть фресок была перенесена в Гос. Музей искусств Грузии; там же хранятся и копии с некоторых фресок Набахтеви; значительная же часть фресок основного помещения церкви погибла.

В конхе алтарной абсиды видны фрагменты изображения Богоматери, восседающей на троне, по сторонам которого стоят архангелы, пророки и праотец Иоаким. Роспись на стенах абсиды утрачена.

В софите триумфальной арки изображены попарно пророки и праотцы в рост, на пилястре триумфальной арки была изображена сцена «жертвоприношения Авраама».

В люнете разделительной стены (со стороны алтаря) представлено «недреманное око», во втором регистре — «гостеприимство Авраама» и поколенный образ Иоанна Крестителя, в нижнем регистре и дверях — изображения святых отцов и Симеона Столпника.

В самом зале в настоящее время сохранились лишь отдельные обрывки орнаментальных мотивов по граням пилястр и изображения «процветших крестов» в тимпанах дверей и в южном окне.

На основании хранящихся в Гос. Музее искусств Грузии фресок, копий и фотографий, исполненных до снятия фресок со стен, устанавливается, что западная стена была целиком заполнена изображением «Страшного суда»; на северной и южной стенах были представлены святые войны; на южной же стене помещалось несколько портретов исторических лиц. На западной стороне разделительной стены были представлены «тайная вечеря» и «распятие». Очевидно, что другие сцены цикла двенадцатых праздников располагались в верхних регистрах северной и южной стены и на склонах рухнувшего коробового свода.

Строителем храма и заказчиком росписи являлся Куцна Амiredжиби, изображенный с моделью церкви в руках, с членами своей семьи — с женой Русой и детьми. «Царь царей Александр» идентифицирован нами с царем Грузии Александром I (1412—1442). На основе сопоставления данных литературных источников и изображений светских лиц, устанавливается время исполнения росписи (1412—1431). Фактически, до настоящего времени, почти не было выявлено ни одной грузинской росписи XV века. Роспись эта, исполненная вскоре после последнего нашествия Тамерлана, свидетельствует о том, что творческие силы грузинского народа не были сломлены даже в эти тяжелые годы. Куцна Амiredжиби, который приходился дедом царю Александру I, являлся крупным феодалом Восточной Грузии. Он и особенно его жена Руса, известны как инициаторы работ по восстановлению ряда грузинских крепостей и храмов, разрушенных во время опустошительных нашествий Тамерлана.

Набахтевская роспись по своим иконографическим и стилистическим чертам относится к кругу росписей, носящих черты палеологовского искусства.

Построение росписи алтаря, подчеркивающее символическое противопоставление ветхозаветных и новозаветных сцен, находит прямые параллели в ряде грузинских, византийских, балканских и русских росписей XIV—XV вв. Иконография отдельных сцен указывает на ту же эпоху. Подчеркнуто декоративное и относительно размельченное построение композиций, светлый колорит росписи, удлинённые пропорции фигур, характер развитых горных и архитектурных фонов, имеет аналогии в многочисленных росписях палеологовского стиля конца XIV — начала XV вв. О том же говорит манера исполнения лиц. Особенно близка она к росписям в Цаленджиха и в усыпальнице Вамека Дадиани в Хоби, исполненным в 1384—1396 гг.

По манере исполнения фигур и лиц устанавливается, что над росписью работало два художника, один из которых расписал алтарь, а другой — центральную часть церкви. Греческие и грузинские надписи, сопровождающие изображения, не совпадают с различием двух рук. Иконографический и художественно-стилистический анализ росписи позволяет заключить, что набахтевская роспись была исполнена художниками грузинами, хорошо знакомыми с византийским искусством и возможно, использовавшими византийские образцы. Таким образом, роспись эта, органически связанная с эволюцией грузинской монументальной живописи, занимает в ней определенное место между памятниками конца XIV — начала XV вв. Изучение набахтевской росписи проливает свет на характер эволюции грузинской монументальной живописи и, тем самым, заполняет отчасти лауну в истории грузинской монументальной живописи.

## LA PEINTURE DE NABAKHTEVI

### R e s u m é

Dans la gorge de la rivière Alistskali, au dessus du village de Nabakhtevi, se trouve une petite église à nef unique dédiée à la S<sup>te</sup> Vierge. Des fresques qui, autrefois ornaient entièrement l'église, il ne reste que des fragments conservés dans l'abside et sur le mur séparant l'autel de la partie principale de l'église. Une partie des fresques a été transférée au Musée d'Etat des arts de Géorgie; nous y trouvons également des copies de certaines fresques de Nabakhtévi. Une partie importante des fresques du bâtiment principal a été détruite.

Dans la conque de l'abside on peut voir des fragments représentant la S<sup>te</sup> Vierge sur le trône, entourée des archanges et des prophètes.

Sur le soffite de l'arc de triomphe sont représentés deux par deux les prophètes et les patriarches en pied, sur le pilastre de l'arc de triomphe était représenté la scène du „Sacrifice d'Abraham“. Sur le mur séparant l'abside de la nef, sont représentés, du haut en bas, en trois registres a) „Emmanuel dormant“, b) „L'hospitalité d'Abraham“ et Jean Baptiste, c) dans la partie inférieure les Saints Pères et Siméon le Stylite.

Dans la nef même, seuls des fragments de motifs ornementaux sur les panes latéraux des pilastres se sont conservés ainsi que les „Croix fleuries“ sur les tympanes des portes et sur la fenêtre-sud.

En étudiant—des fresques in situ, copies et photographies conservées au Musée d'Etat des Arts de Géorgie, exécutés avant que les fresques furent enlevées des murs, on a pu établir que le mur ouest était entièrement recouvert de représentations de „Jugement dernier“; sur les murs nord et sud étaient représentés les saints guerriers; sur le même mur sud on trouvait également quelques portraits de personnages historiques. Sur la face ouest du mur séparant l'abside de la nef étaient représentés „la Cène“ et „la Crucifixion“. Il est évident que les autres scènes du cycle des Douze Grandes Fêtes se trouvaient dans la partie supérieure des murs nord et sud et sur la voûte effondrée.

C'est Koutsna Amirédjibi qui a fait construire l'église et également commandé les fresques; il est représenté avec les membres de sa famille, sa femme Roussa et ses enfants, tenant dans les mains le modèle de l'église. Nous avons identifié le „Roi des rois, Alexandre“ avec le roi de Géorgie Alexandre I<sup>er</sup> (1412—1442). En confrontant les événements décrits dans les sources historiques et la représentation des personnages, on a pu fixer l'époque de l'exécution des peintures — 1412-1431. (Jusqu'à aujourd'hui on n'avait pu découvrir en Géorgie qu'une seule fresque du XV<sup>e</sup> s.—celle de la cathédrale d'Alaverdi). La Peinture de Nabakhtévi, exécutée peu après la dernière invasion de Tamerlan, démontre que le peuple géorgien avait su conserver ses forces créatrices même pendant ces terribles années. Koutsna Amiredjibi, un grand féodal et le grand père du roi Alexandre I<sup>er</sup> est connu, et plus encore sa femme Roussa, pour avoir donné l'initiative de la reconstruction de nombreuses églises et citadelles détruites pendant les invasions dévastatrices de Tamerlan, dont l'église patriarcale de Mtskéta—la cathédrale de Swéti-Tskoveli.

Les fresques de Nabakhtévi par leur iconographie et leur stile se rapportent aux fresques ayant les caractéristiques de l'art des Paléologues.

La système de repartition des scènes de l'abside, soulignant l'opposition symbolique des scènes du Nouveau et de l'Ancien Testament, se retrouve dans de nombreuses fresques géorgiennes, byzantines, balkaniques et russes des XIV<sup>e</sup>—XV<sup>e</sup> siècles. L'iconographie de certaines scènes témoignent également de cette époque. On retrouve cette décorativité prononcée et ce morcellement de la composition, les tons claires des fresques, les proportions étirées des figures, les caractères des fonds architecturaux et montagneux dans des nombreuses fresques du style des Paléologues de la fin du XIV<sup>e</sup>, début du XV<sup>e</sup> ss. La manière du dessin des visages le confirme également. Les fresques de Nabakhtévi se rapprochent particulièrement des fresques de Tsalendjikha et de la chapelle de Vamek Dadiani de l'église de Khobi, exécutées dans les années 1384—1396.

D'après la manière d'exécution des corps et des visages, on peut en déduire que c'est l'œuvre de deux peintres dont l'un a décoré l'abside et l'autre la nef de l'église. Les inscriptions grecques et géorgiennes accompagnant les fresques ne concordent pas avec l'idée de deux auteurs différents. L'analyse de l'iconographie et du style des fresques nous permet de conclure que les fresques de Nabakhtévi ont été exécutées par les peintres géorgiens connaissant bien l'art byzantin et s'étant peut-être servi de modèles byzantins. Donc, cette peinture est organiquement liée à l'évolution de la peinture murale géorgienne et trouve sa place parmi les monuments de la fin du XIV<sup>e</sup> et début du XV<sup>e</sup> ss. L'étude des fresques de Nabakhtévi remplit en partie la lacune dans l'histoire de la peinture murale géorgienne.

## ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი ს ს ი ა

### ფერადი ტაბულები

- I. ანგელოზი. დეტალი „განკითხვის დღიდან“.
- II. იოანე ნათლისმცემელი. დეტალი.
- III. ღვთისმშობელი და ანგელოზი. დეტალი „განკითხვის დღიდან“.
- IV. ანგელოზები. დეტალი „განკითხვის დღიდან“.

### სურათები ტექსტში

1. ნაბახტევის ეკლესია. გეგმა.
2. ნაბახტევის ეკლესია. განივი განაკვეთი.
3. სამხრეთი კედელი. მოხატულობის სქემა.
4. ისტორიულ პირთა ჩაცმულობის ფრაგმენტები:
  1. ალექსანდრე მეფის ჩაცმულობის ქსოვილი.
  2. დედოფლის მოსასხამის ქსოვილი.
  3. თავადის ქალის მოსასხამი მარტივილიდან.
  4. რამინის ჩაცმულობის ფრაგმენტი.

### ტაბულები

- 1<sub>1</sub>. ნაბახტევის ეკლესია. ხედი ჩრდილო-დასავლეთიდან.
- 1<sub>2</sub>. ნაბახტევის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.
- 2<sub>1</sub>. სატრიუმფო თაღი და საკურთხევლის კონქი.
- 2<sub>2</sub>. შიდა ხედი აღმოსავლეთისაკენ. სამხრეთ-დასავლეთი კუთხე.
- 3<sub>1</sub>. დასავლეთი კედელი.
- 3<sub>2</sub>. შიდა ხედი სამხრეთ-დასავლეთისაკენ.
- 4<sub>1</sub>. ულუმბის ეკლესია. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.
- 4<sub>2</sub>. ულუმბის ეკლესია. სამხრეთი ფასადის ნაწილი.
- 5<sub>1</sub>. მეფეთ-მეფე ალექსანდრე და დედოფალი. სამხრეთი კედელი (ფრესკების ჩამოსხნამდე).
- 5<sub>2</sub>. დედოფალი. ფრაგმენტი. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 6<sub>1</sub>. მეფეთ მეფე ალექსანდრე და დედოფალი. პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 6<sub>2</sub>. მეფეთ მეფე ალექსანდრე. ფრაგმენტი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 7<sub>1</sub>. ქუცნა ამირეჯიბი და მისი ოჯახის წევრები, პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 7<sub>2</sub>. რამინი, ქუცნას ვაჟი. პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 8<sub>1</sub>. ქუცნა ამირეჯიბი. ფრაგმენტი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 8<sub>2</sub>. რამინი. ფრაგმენტი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
9. საკურთხევლის კონქი და სატრიუმფო თაღი.
- 10<sub>1</sub>. ღვთისმშობელი. ფრაგმენტი, საკურთხევლის კონქი.
- 10<sub>2</sub>. წმინდანის თავი. საკურთხევლის კონქი.
- 11<sub>1</sub>. წმ. იოაკიმე. ფრაგმენტი, საკურთხევლის კონქი.

- 11<sub>2</sub> წინასწარმეტყველი სამოელი. სატრიუმფო თაღი.
- 12<sub>1</sub>. წმ. იოაკიმე და წინასწარმეტყველი სოლომონი, პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 12<sub>2</sub>. აბრაამი. ფრაგმენტი „აბრაამის მსხვერპლიდან“, პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
13. წინასწარმეტყველები ესაია და ეზეკიელი. სატრიუმფო თაღი.
14. საკურთხევლის კონქი და გამყოფი კედელი, საერთო ხედი.
15. გამყოფი კედელი და სატრიუმფო თაღი. ხედი დასავლეთისაკენ.
16. იოანე ნათლისმცემელი. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 17<sub>1</sub>. გამყოფი კედელი და წმ. ელფთერი, გამყოფი კედლის კარების თაღი.
- 17<sub>2</sub>. წმ. სტეფანე სოგდელი და წმ. ელფთერი, გამყოფი კედლის კარების თაღი.
- 18<sub>1</sub>. წმ. ელფთერი. გამყოფი კედლის კარების თაღი.
- 18<sub>2</sub>. წმ. სტეფანე სოგდელი. გამყოფი კედლის კარების თაღი.
19. „ფხიზელი თვალი“. გამყოფი კედელი.
20. „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“ და იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების ნაწილი. გამყოფი კედელი (იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების კედლიდან ჩამოხსნამდე).
21. „აბრაამის სტუმართმოყვარეობა“. გამყოფი კედელი.
22. წმ. სამება, დეტალი. „აბრაამის სტუმართმოყვარეობიდან“.
- 23—24. სამოთხის სცენა. დეტალი „განკითხვის დღიდან“. დასავლეთი კედელი (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
25. „განკითხვის დღე“. დასავლეთი კედლის სამხრეთი ნაწილი (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
26. „განკითხვის დღე“. დასავლეთი კედლის ჩრდილოეთი ნაწილი (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
27. ღვთისმშობელი ანგელოზებითურთ და მამამთავრები, „მართალნი“ სამოთხის კარებთან (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
28. „მართალთა გუნდი“ (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
- 29<sub>1</sub>. წმინდანთა სვლა პეტიმასისაკენ. ფრაგმენტი „განკითხვის დღიდან“, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 29<sub>2</sub>. წმინდანთა სვლა პეტიმასისაკენ. ფრაგმენტი „განკითხვის დღიდან“. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
30. მეორედ მოსვლა. დეტალი „განკითხვის დღიდან“ (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
- 31<sub>1</sub>. სამხრეთი კედლის დასავლეთი მონაკვეთი (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
- 31<sub>2</sub>. წმ. გიორგი. პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 32<sub>1</sub>. შარავანდის და კამარის ფრაგმენტი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 32<sub>2</sub>. წმ. გიორგის შარავანდის ფრაგმენტი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 33<sub>1</sub>. წმ მეომრები. პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 33<sub>2</sub>. მარიამ მაგდალინელი, „ჯვარცმის“ დეტალი. პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 34<sub>1</sub>. წმ. მეომრები. დასავლეთი კედელი (ფრესკების ჩამოხსნამდე).
- 34<sub>2</sub>. „საიდუმლო სერობა“. დეტალი. პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 35<sub>1</sub>. ჩრდილოეთი კარის ტიმპანის ქვა.
- 35<sub>2</sub> სამხრეთი სარკმელი.
- 36<sub>1</sub>. დასავლეთი სარკმელი.
- 36<sub>2</sub>. „განედლებული ჯვარი“. პირი, საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 37<sub>1</sub>. ორნამენტული მოტივი პილასტრის წახნაგზე.
- 37<sub>2</sub> ორნამენტული მოტივების ფრაგმენტები. საქართველოს სსრ ხელოვნების მუზეუმი.
- 38<sub>1</sub>. ორნამენტული მოტივები. პირი. საქართველოს სსრ ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი.
- 38<sub>2</sub>. ორნამენტული მოტივები.
- 39<sub>1</sub>. ღვთისმშობელი. დეტალი, ალავერდის ტაძარი. საკურთხევლის კონქი.
- 39<sub>2</sub>. მთავარანგელოზი გაბრიელი. ალავერდის ტაძარი, საკურთხევლის კონქი.

## СПИСОК ТАБЛИЦ

### ЦВЕТНЫЕ ТАБЛИЦЫ

- I. Ангел. Деталь «Страшного суда».
- II. Иоанн Креститель. Деталь.
- III. Богоматерь и ангел. Деталь «Страшного суда».
- IV. Трубящие ангелы. Деталь «Страшного суда».

### ИЛЛЮСТРАЦИИ В ТЕКСТЕ

1. Церковь Набахтеви. План.
2. Поперечный разрез, вид на восток.
3. Схема росписи южной стены.
4. Фрагменты одеяний светских лиц:
  1. Ткань одеяния царя Александра.
  2. Ткань одеяния царицы.
  3. Ткань женского одеяния. Мартвили.
  4. Фрагмент одеяния Рамина.

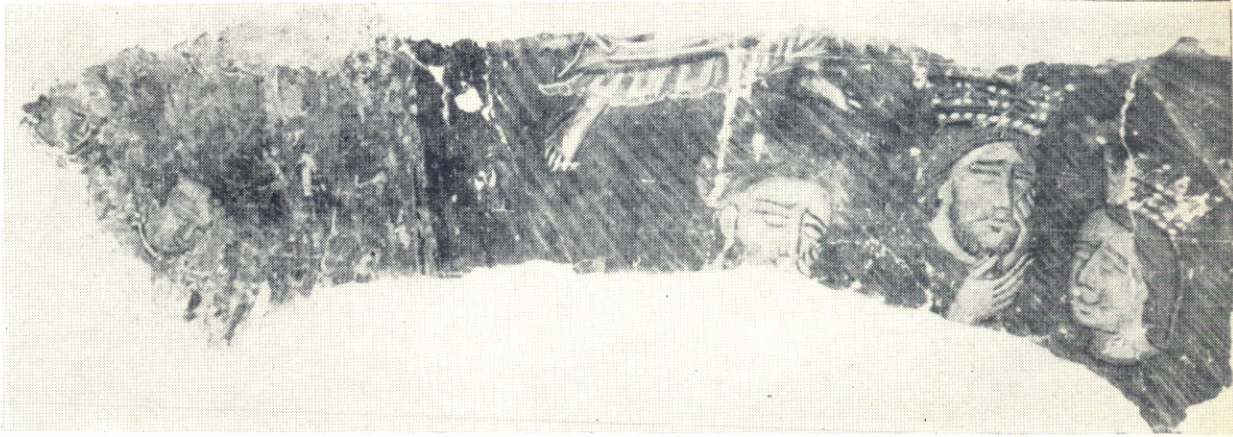
### ТАБЛИЦЫ

1. Церковь Набахтеви. Вид с северо-запада.
2. Церковь Набахтеви. Вид с юго-запада.
- 2<sub>1</sub>. Триумфальная арка и конха алтарной абсиды.
- 2<sub>2</sub>. Внутренний вид на восток, юго-восточный угол.
- 3<sub>1</sub>. Западная стена.
- 3<sub>2</sub>. Внутренний вид на юго-запад.
- 4<sub>1</sub>. Церковь Улумбы, вид с юго-запада.
- 4<sub>2</sub>. Церковь Улумбы, часть южного фасада.
- 5<sub>1</sub>. Царь царей Александр и царица, Южная стена (до снятия фресок со стены).
- 5<sub>2</sub>. Царица. Фрагмент. Государственный Музей искусств Грузии.
- 6<sub>1</sub>. Царь царей Александр и царица. Копия. Государственный Музей искусств Грузии.
- 6<sub>2</sub>. Царь царей Александр. Фрагмент. Государственный Музей искусств Грузии.
- 7<sub>1</sub>. Кушна Амiredжиби и члены его семьи. Копия. Государственный Музей искусств Грузии.
- 7<sub>2</sub>. Рамин, сын Кушны. Копия. Государственный Музей искусств Грузии.
- 8<sub>1</sub>. Кушна Амiredжиби. Фрагмент. Государственный Музей искусств Грузии.
- 8<sub>2</sub>. Рамин. Фрагмент. Государственный Музей искусств Грузии.
9. Конха алтарной абсиды и триумфальная арка.
- 10<sub>1</sub>. Богоматерь. Фрагмент. Конха алтарной абсиды.
- 10<sub>2</sub>. Голова святого. Конха алтаря.
- 11<sub>1</sub>. Св. Иоаким. Фрагмент. Конха алтаря.
- 11<sub>2</sub>. Пророк Самуил. Триумфальная арка.
- 12<sub>1</sub>. Св. Иоаким и пророк Соломон. Копия. Государственный Музей искусств Грузии.
- 12<sub>2</sub>. Авраам. Фрагмент «Жертвоприношения Авраама». Копия. Государственный Музей искусств Грузии.
13. Пророки Исаия и Езекиил. Триумфальная арка.
14. Конха алтаря и разделительная стена. Общий вид.
15. Разделительная стена и триумфальная арка. Вид на запад.
16. Иоанн Креститель. Государственный Музей искусств Грузии.
- 17<sub>1</sub>. Часть разделительной стены. Вид на запад.
- 17<sub>2</sub>. Св. св. Стефан Согдийский и Элефтерий в своде двери разделительной стены.
- 18<sub>1</sub>. Св. Элефтерий. Свод двери разделительной стены.
- 18<sub>2</sub>. Св. Стефан Согдийский. Свод двери разделительной стены.
19. «Недреманное око». Разделительная стена.

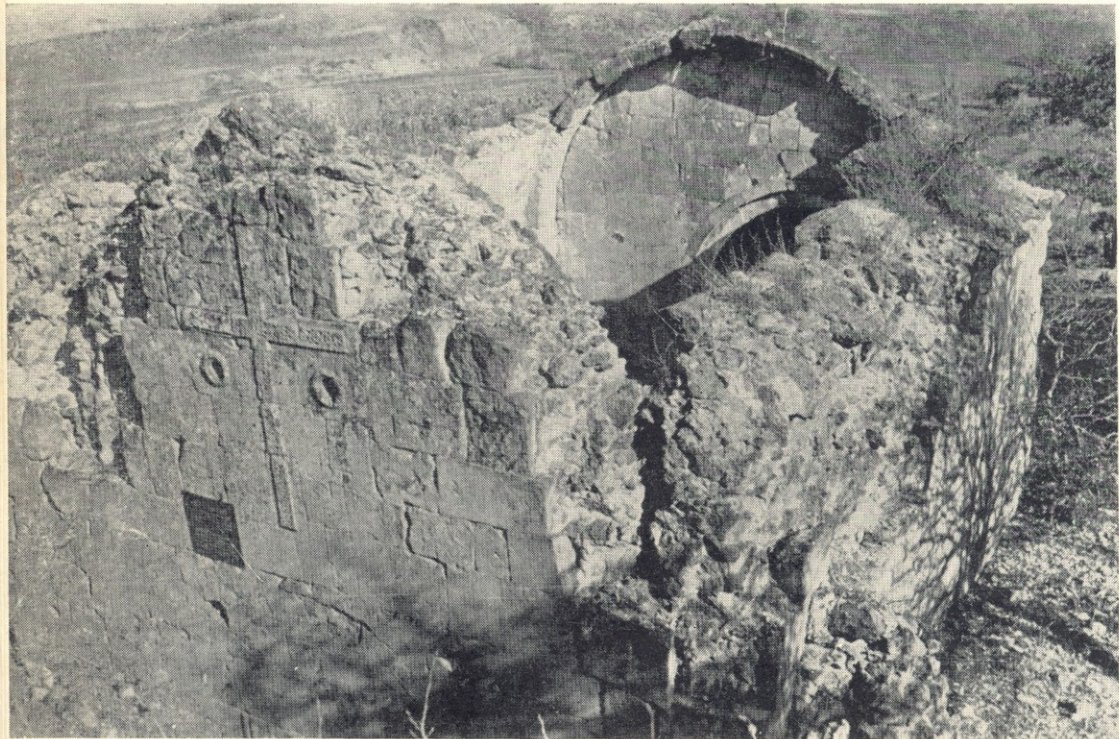


20. «Гостеприимство Авраама» и часть изображения Иоанна Крестителя. Разделительная стена (до снятия со стены).
  21. «Гостеприимство Авраама». Разделительная стена.
  22. Св. Троица. Деталь «гостеприимства Авраама».
  - 23—24. Сцена Рая. Деталь «Страшного суда». Западная стена (до снятия фресок со стены).
  25. «Страшный суд». Южная часть западной стены (до снятия фресок).
  26. «Страшный суд». Северная часть западной стены (до снятия фресок).
  27. Богоматерь с ангелом и праотцы; праведные у дверей рая (до снятия фресок).
  28. «Сон праведных» (до снятия фресок).
  - 29<sub>1</sub>. Шествие святых к Престолу. Фрагмент «Страшного суда», Государственный Музей искусств Грузии.
  - 29<sub>2</sub>. Шествие святых. Фрагмент «Страшного суда». Государственный Музей искусств Грузии.
  30. Второе пришествие. Деталь «Страшного суда» (до снятия фресок).
  - 31<sub>1</sub>. Западная часть южной стены (до снятия фресок).
  - 31<sub>2</sub>. Св. Георгий. Копия. Государственный Музей искусств Грузии.
  - 32<sub>1</sub>. Фрагмент нимба и арки. Государственный Музей искусств Грузии.
  - 32<sub>2</sub>. Фрагмент нимба св. Георгия. Государственный Музей искусств Грузии.
  - 33<sub>1</sub>. Св. войны. Копия, Государственный Музей искусств Грузии.
  - 33<sub>2</sub>. Мария Магдалина. Деталь из «распятия», копия. Государственный Музей искусств Грузии.
  - 34<sub>1</sub>. Св. войны. Западная стена (до снятия фресок).
  - 34<sub>2</sub>. «Тайная вечеря». Деталь, копия. Государственный Музей искусств Грузии.
  - 35<sub>1</sub>. Северная дверь, тимпанный камень и свод.
  - 35<sub>2</sub>. Южное окно.
  - 36<sub>1</sub>. Западное окно.
  - 36<sub>2</sub>. «Процветший крест». Копия, Государственный Музей искусств Грузии.
  - 37<sub>1</sub>. Орнаментальный мотив на боковой грани пилястры.
  - 37<sub>2, 3</sub>. Фрагменты орнаментальных мотивов. Государственный Музей искусств Грузии.
  - 38<sub>1</sub>. Орнаментальные мотивы. Копия. Государственный Музей искусств Грузии.
  - 38<sub>2</sub>. Орнаментальные мотивы.
  - 39<sub>1</sub>. Богоматерь. Деталь, Алавердский кафедра, конха алтаря.
  - 39<sub>2</sub>. Архангел Гавриил. Деталь, Алавердский кафедра, конха алтаря.
-

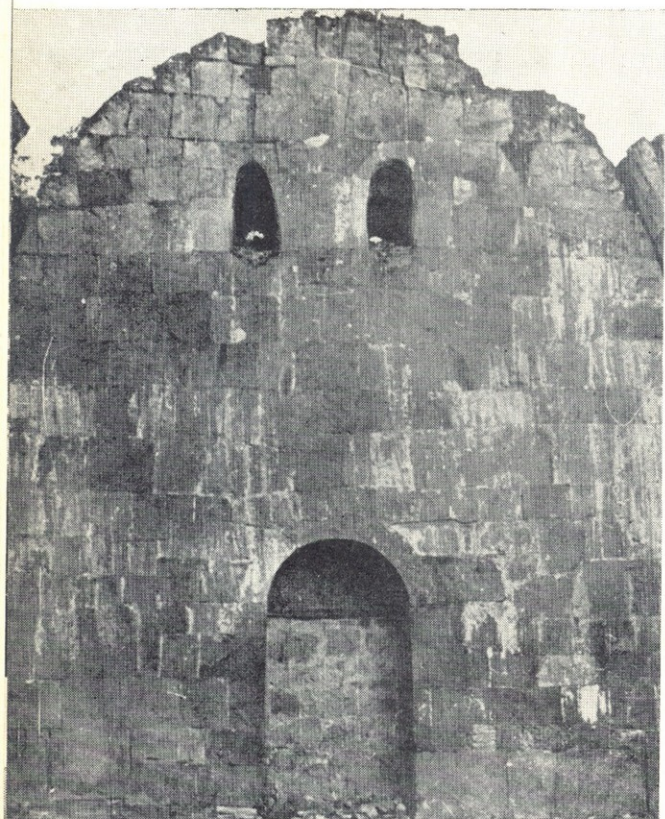
Օ ս ի ն լ յ յ յ յ



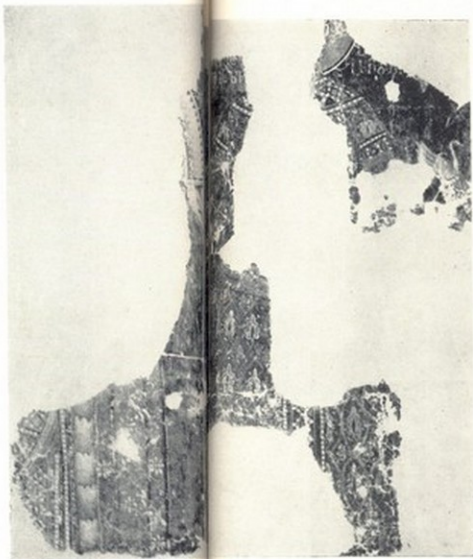
ფ ა ბ ე ბ ი



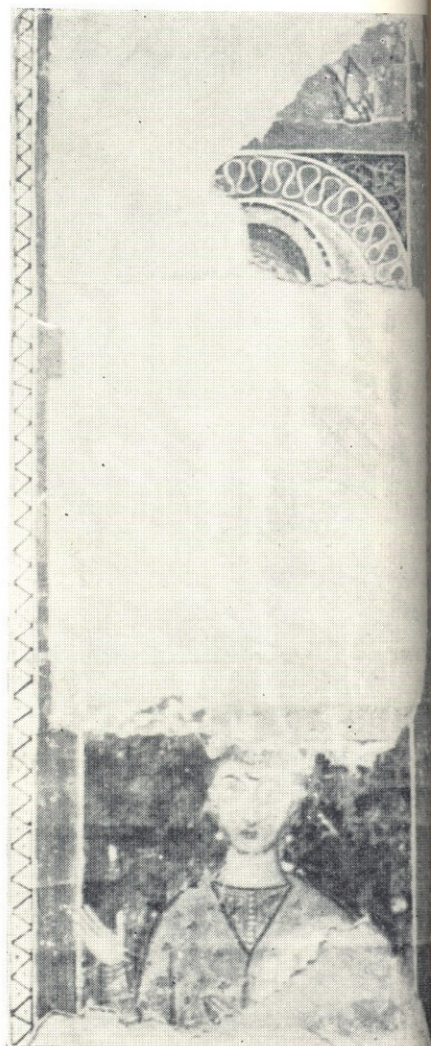


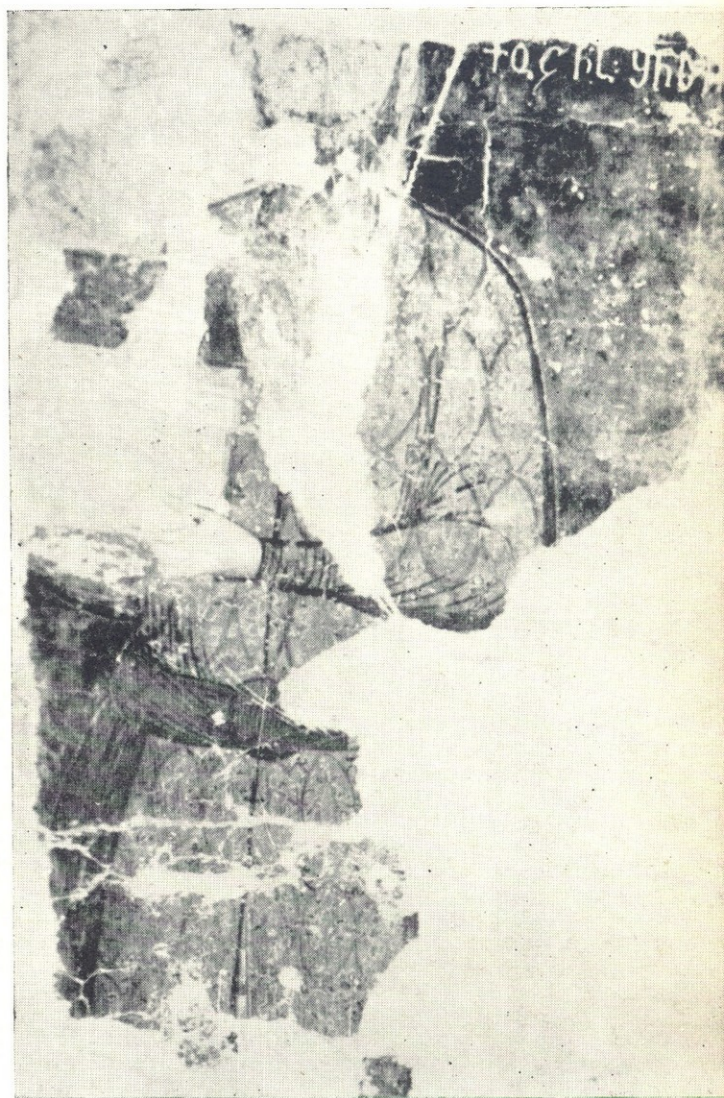










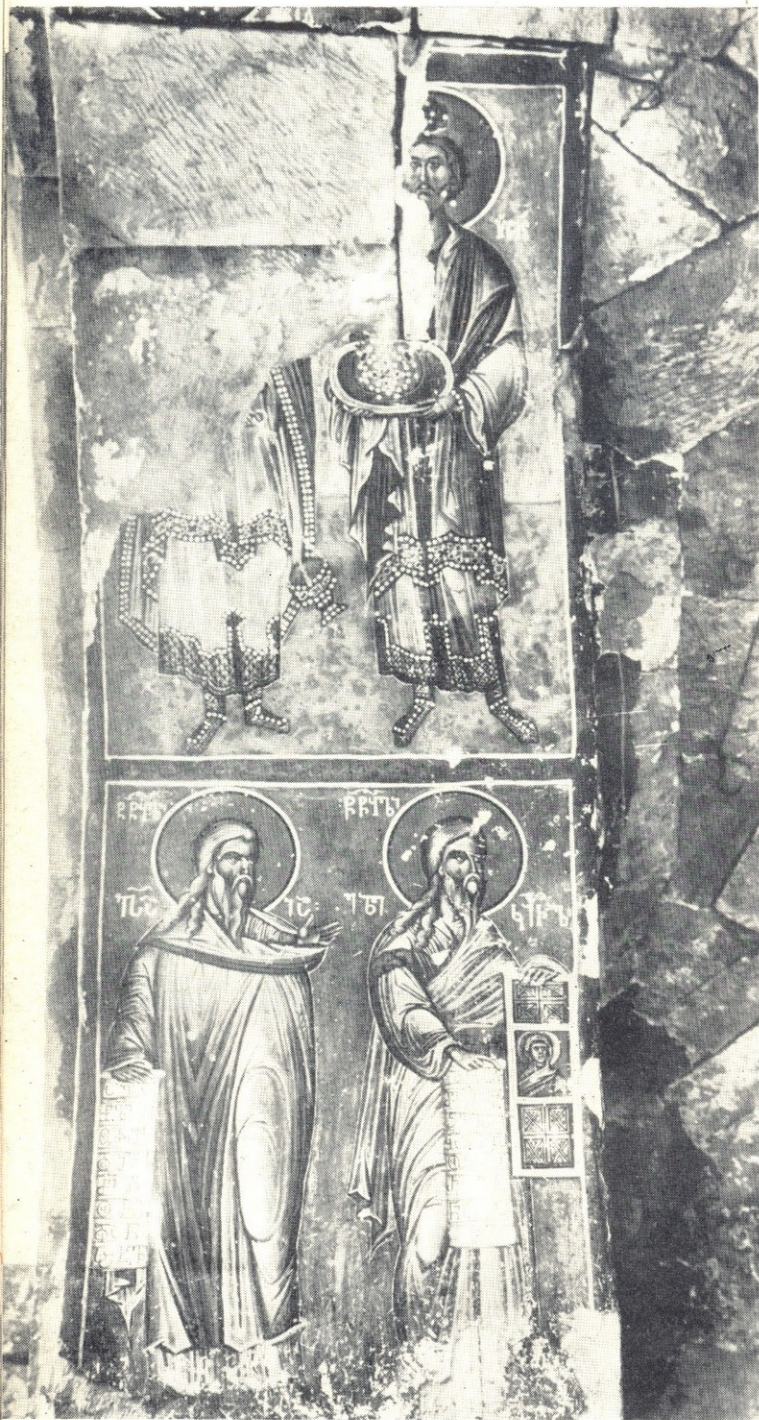




















ΘΑΠΟΝ

ΟΤΙΡΟΔΡΟ

ΗΝΟΣ





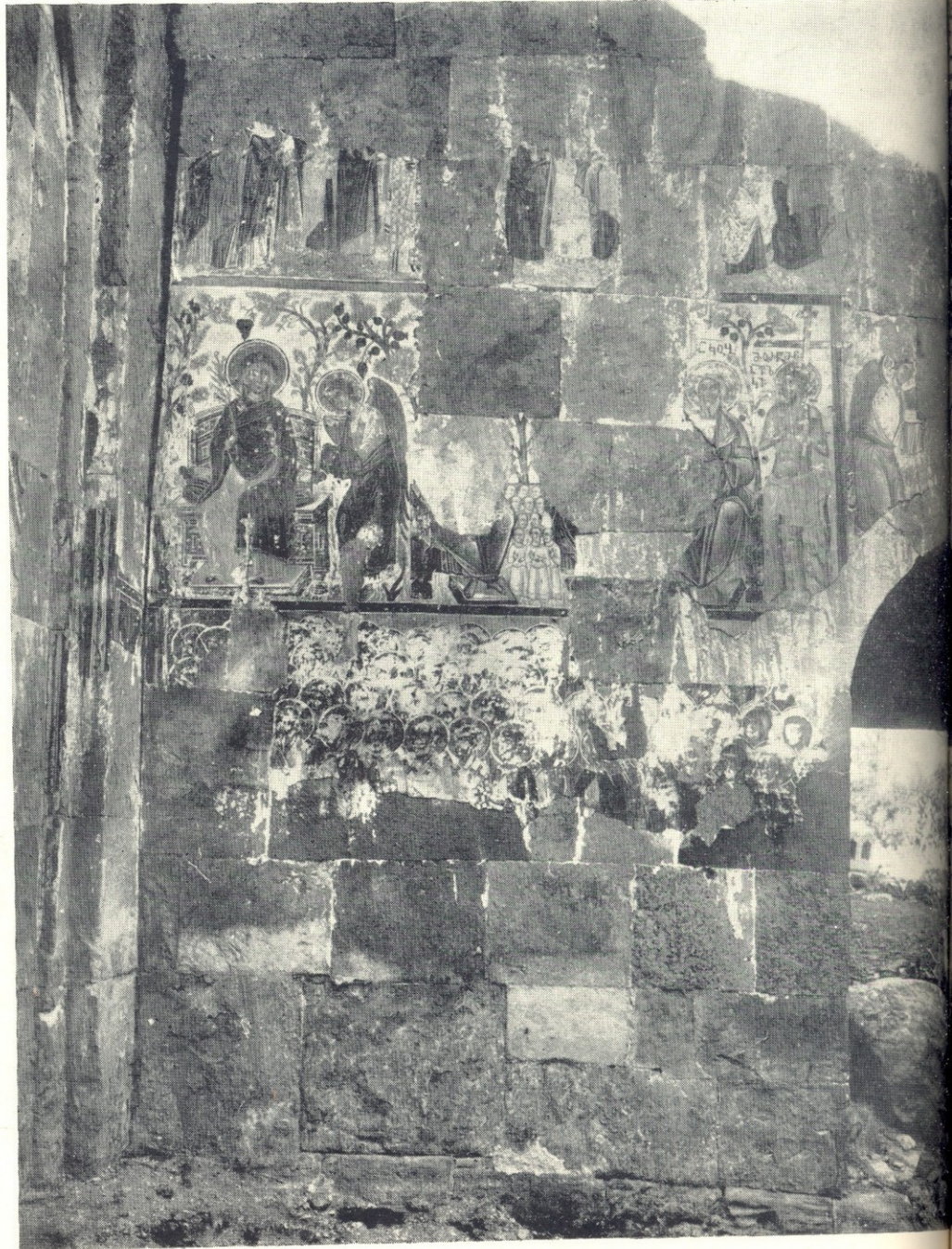








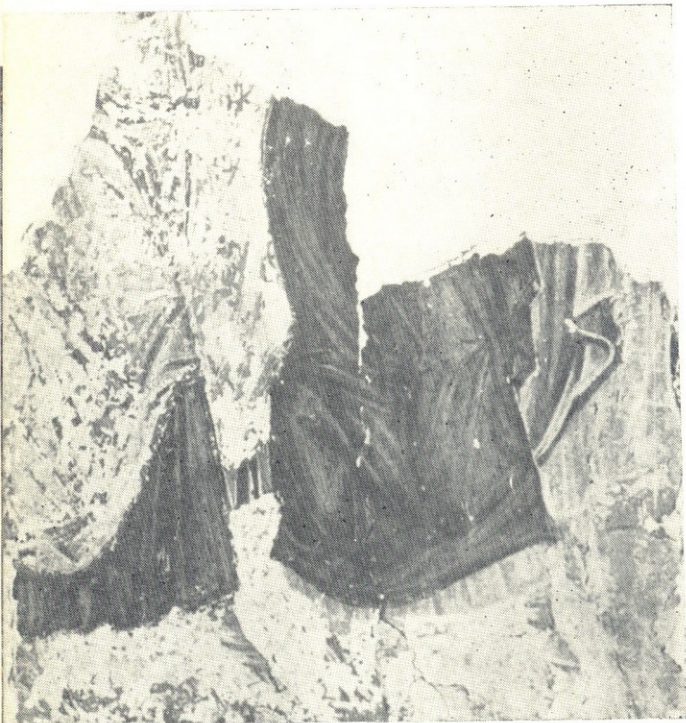




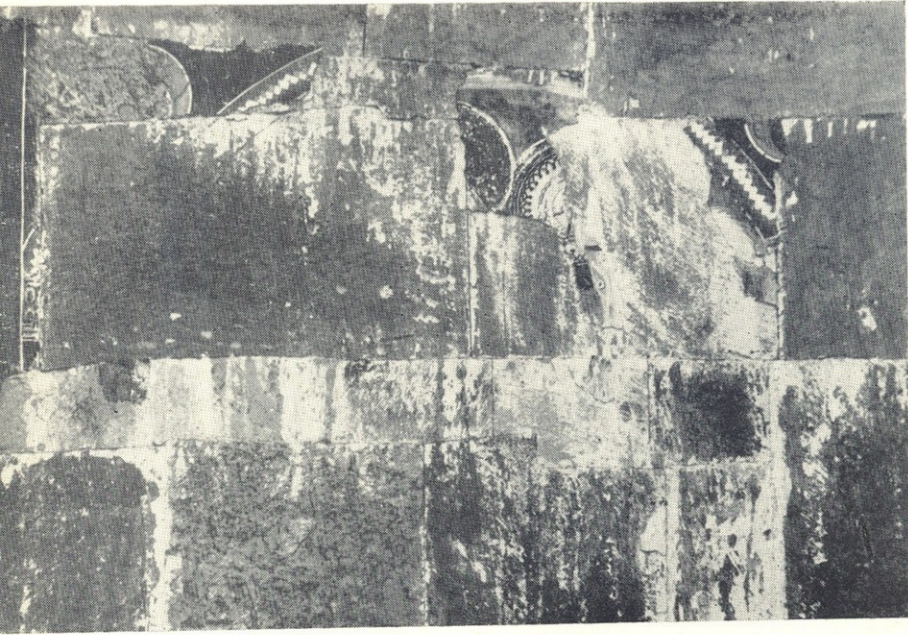


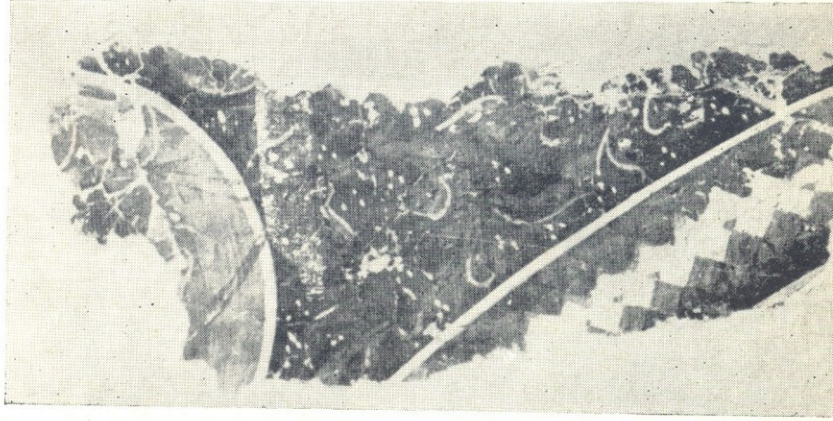








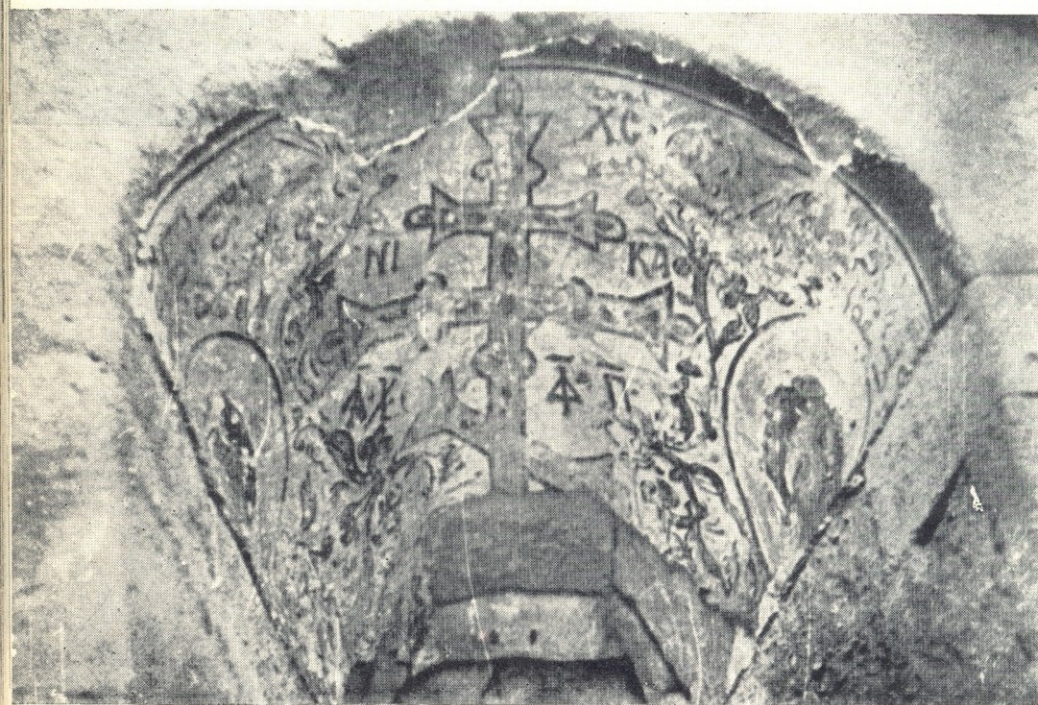




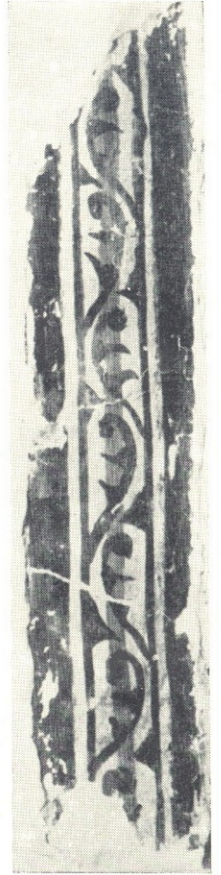
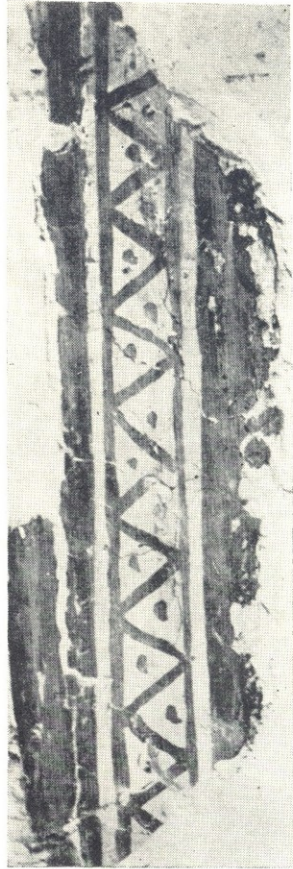
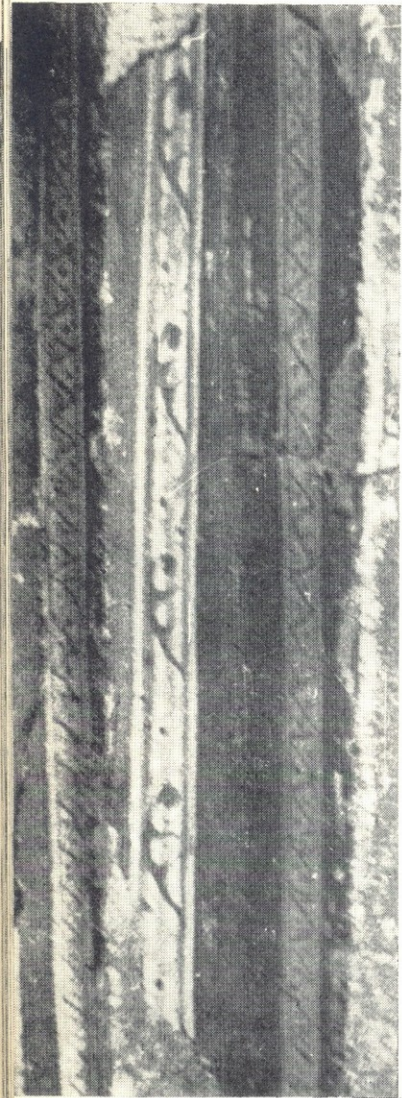


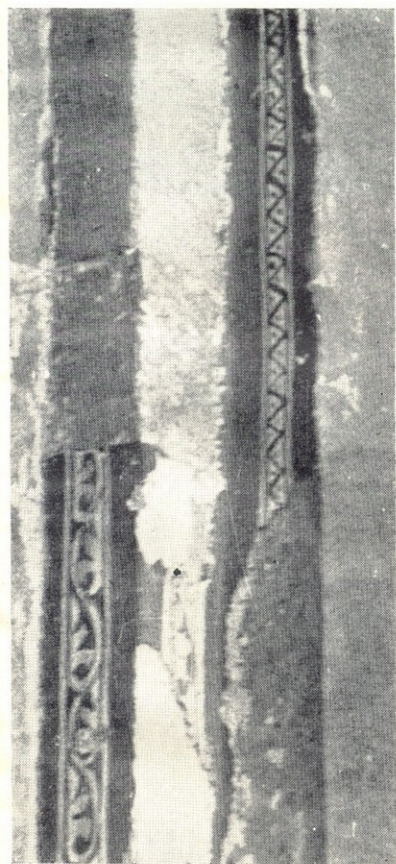
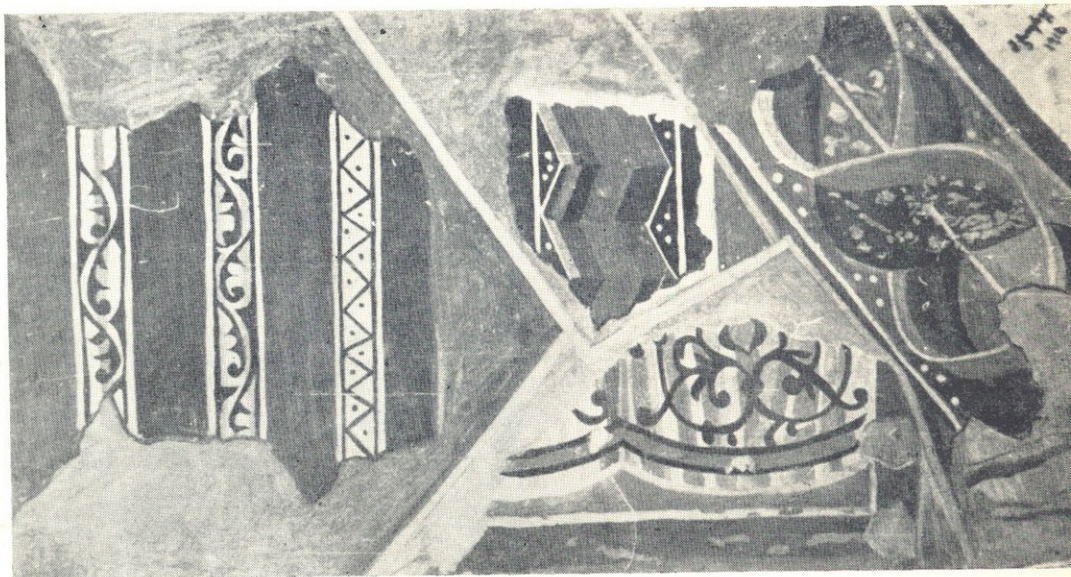














შ ი ნ ა ა რ ს ი

შ ე ს ა ვ ა ლ ი	5
პ ი რ ვ ე ლ ი თ ა ვ ი. ნ ა ბ ა ხ ტ ე ვ ი ს მ ხ ა ტ ვ რ ო ბ ი ს ქ რ ო ნ ო ლ ო გ ი უ რ ი ჩ ა რ ჩ ო ე ბ ი	12
მ ე ო რ ე თ ა ვ ი. ისტორიულ პირთა პორტრეტები	20
მ ე ს ა მ ე თ ა ვ ი. მ ხ ა ტ ვ რ ო ბ ი ს ი კ ო ნ ო გ რ ა ფ ი უ ლ ი ა ნ ა ლ ი ზ ი	30
მ ე ო თ ხ ე თ ა ვ ი. მ ხ ა ტ ვ რ ო ბ ი ს ს ტ ი ლ ის ტ უ რ ი ა ნ ა ლ ი ზ ი	47
მ ო ბ ა ტ უ ლ ო ბ ი ს ს ა ე რ თ ო ა ვ ე ბ ა - დ ა ო რ ნ ა მ ე ნ ტ ე ბ ი	47
კ ო ლ ო რ ა ტ ი დ ა ნ ა ხ ა ტ ი	52
ა რ ქ ი ტ ე ქ ტ უ რ უ ლ ი ფ ო ნ ე ბ ი დ ა პ ე ი ზ ა ე ი; ა ვ ე ჯ ი	55
კ ო მ პ ო ზ ი ც ი ე ბ ი ს ა ვ ე ბ ა დ ა ც ა ლ კ ე უ ლ ი ფ ა გ უ რ ე ბ ი	58
ს ა ხ ე თ ა წ ე რ ის მ ა ნ ე რ ა	63
დ ა ს კ ე ნ ა	69
Роспись Набахтеви. Резюме	72
La peinture de Nabakhtevi. Resume	
ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი ს ს ა ა	75
Список таблиц	77
ტ ა ბ უ ლ ე ბ ი	79



28 / 248

ИНГА ГЕОРГИЕВНА ЛОРДКИПАНИДЗЕ

РОСПИСЬ НАБАХТЕВИ

დაბეჭდა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის  
სარედაქციო-საგამომცემლო საბჭოს დადგენილებით

გამომცემლობის რედაქტორი ელ. ქ ა ჯ ა ი ა

სუ

ქალაქი

ვიზი.

3;  
0 11.03;

გა  
Ис

9.

საქ.  
Тяпогр.

19.  
19

K 25.536  
4

2